

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA

ALFREDO RIBEIRO

EFEITOS VOCAIS E O TRINÔMIO TEXTO-SOM-IMAGEM EM CINCO
GRAVAÇÕES DE ELIS REGINA

Belo Horizonte
2021

ALFREDO RIBEIRO

EFEITOS VOCAIS E O TRINÔMIO TEXTO-SOM-IMAGEM EM CINCO
GRAVAÇÕES DE ELIS REGINA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical
Orientador: Prof. Dr. Fausto Borém

Belo Horizonte
2021

R484e

Ribeiro, Alfredo.

Efeitos vocais e o trinômio texto-som-imagem em cinco gravações de Elis Regina [manuscrito]: Alfredo Ribeiro. - 2021.

178 f., enc.; il. + 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. Música - Análise, apreciação. 3. Regina, Elis, 1945 -1982 - Crítica e interpretação. 4. Música popular - Brasil. I. Borém, Fausto. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.15



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

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **Alfredo Ribeiro da Silva**, em 18 de outubro de 2021, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

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

Profa. Dra. Sonia Marta Rodrigues Raymundo
Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Ricardo Bessa Magalhães França
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Valdir Claudino
Universidade do Estado de Minas Gerais

Profa. Dra. Elise Barbara Pittenger
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Elise Barbara Pittenger, Professora do Magistério Superior**, em 19/10/2021, às 09:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Bessa Magalhães França, Usuário Externo**, em 19/10/2021, às 09:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº](#)



[10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra, Professora do Magistério Superior**, em 21/10/2021, às 15:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Fausto Borem de Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 21/10/2021, às 17:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Sonia Marta Rodrigues Raymundo, Usuário Externo**, em 22/10/2021, às 09:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Valdir Claudino, Músico**, em 22/10/2021, às 19:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1028024** e o código CRC **29805EF5**.

RESUMO

Estudo sobre a utilização sistemática de efeitos vocais realizados por Elis Regina em gravações históricas, selecionadas ao longo de 15 anos de sua carreira. O trinômio texto-som-imagem é analisado em cinco estudos de caso a partir das seguintes fontes primárias: *Upa, Neguinho* (REGINA, 1965; áudio), de Edu LOBO e Gianfrancesco GUARNIERI (1964), *O Sonho* (REGINA, 1969; videoclipe), de Egberto GISMONTI (1966), *Black is Beautiful* (REGINA, 1972; videoclipe), de Paulo Sergio VALLE e Marcos VALLE (1970), *Como Nossos pais* (REGINA, 1976; videoclipe), de Belchior (1976), e *Alô, Alô, Marciano* (REGINA, 1980; videoclipe), de Rita LEE e Roberto de CARVALHO (1980). Foi utilizado o *mAAVm* (Método de Análise de Áudio e Vídeos de música; BORÉM, 2018; BORÉM, 2016 e outros) e os seguintes procedimentos metodológicos: (1) análise espectrográfica dos sons, tendo como foco nove efeitos vocais (*portamento, scoop, vibrato, tremor, yodel, drive, crepitação, modulação timbrística e onomatopeias*); (2) análise dos videoclipes abarcando cenografia (palco, iluminação, vestuário e objetos de cena), montagem e edição de imagens; (3) análise das manifestações emocionais de Elis Regina através dos referenciais de ECKMAN e FRIESEN (1978) e do sistema de codificação de ações faciais *FACS (Facial Action Coding System)*. Os resultados mostram que Elis Regina utiliza os nove efeitos vocais de maneira sistemática (sublinhando o conteúdo das letras da música com sua voz e sua imagem no palco) e planejada (ênfase em elementos estruturais e simétricos da forma) para criar ênfases pelas quais suas performances se tornaram referenciais. Na sua busca de uma estreita relação entre o conteúdo semântico das canções e suas expressões vocais e cênicas, ela, como uma “coautora” das canções, construía personagens complexas e em sintonia com questões centrais de seu tempo, tanto explicitamente quanto comunicando mensagens subliminares nas suas narrativas das canções. Finalmente, vimos que Elis Regina assumia um grande controle sobre a realização de sua expressão artística, a qual não é guiada pela espontaneidade, mas cuja concepção e precisão técnica altamente disciplinadas resultavam em uma naturalidade.

Palavras-chave: Efeitos vocais de Elis Regina. Práticas de Performance Musical. Análise espectral de áudio de música. Análise de vídeos de música.

ABSTRACT

Study about the systematic use of vocal effects by Elis Regina in historical recordings selected over 15 years of her career. The text-sound-image trinomial is analyzed in five case studies departing from the following primary sources: “*Upa, Neguinho*” [Joggle, Little Black Toddler] (REGINA, 1965; audio), by Edu LOBO and Gianfrancesco GUARNIERI (1964), “*O Sonho*” [The Dream] (REGINA, 1969; video), by Egberto GISMONTI (1966), “*Black is Beautiful*” (REGINA, 1972; video), by Paulo Sergio VALLE and Marcos VALLE (1970), “*Como Nossos Pais*” [Like Our Parents] (REGINA, video; 1976), by Belchior (1976), and “*Alô, Alô, Marciano*” [Hello, Martian] (REGINA, 1980; video), by Rita LEE and Roberto de CARVALHO (1980). The *mAAVm* (Method of Analysis of Audio and Music Videos; BORÉM, 2018; BORÉM, 2016 and others) and the following methodological procedures were used: (1) spectrographic analysis of sounds, focusing on nine vocal effects (*portamento, scoop, vibrato, tremor, yodel, drive, fry*, timbristic modulation and onomatopoeia); (2) video analysis covering scenography (stage assembly, lighting, clothing and props), montage and image editing (3) analysis of Elis Regina's emotional manifestations through the basic emotion references of ECKMAN and FRIESEN (1978) and the facial actions coding system (FACS). The results show that Elis Regina uses the nine selected vocal effects in a very systematic (underlining the relationship between the song lyrics and her voice and image on stage) and planned way (emphasizing structural and symmetrical form elements) to create emphases, what explains why her performances have become benchmarks. In her search for close relationships between the semantic content of the songs and her vocal and scenic expression, she, as a song “co-author”, built complex characters in tune with central issues of her time, through explicit and subliminal messages in their song narratives. Finally, we detected that Elis Regina assumed great control over her artistic expression, which was not guided by spontaneity, but by means of highly disciplined conceptions and technical precision, resulting in overt naturalness.

Keywords: Vocal effects of Elis Regina. Performance Practices. Spectral analysis of audio. Analysis of music videos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Elis Regina em performance (1979).	18
Figura 2: Principais unidades de ativação (UA) mapeadas por P. EKMAN e W. FRIEZEN.	23
Figura 3: Roda das emoções secundárias de R. PUTCHIK baseada no trabalho de P. EKMAN e W. FRIEZEN.	24
Figura 4: Organograma que sugere delineamentos analíticos em vídeos de música e sua documentação em duas ferramentas: <i>MaPA</i> e <i>EdiPA</i> (BORÉM, 2016).....	29
Figura 5: Mapeamento da participação dos personagens no videoclipe de <i>Como Nossos Pais</i> utilizando o software <i>Boris</i>	30
Figura 6: Mapeamento do posicionamento das câmeras e suas movimentações no videoclipe de <i>Como Nossos Pais</i> utilizando o software <i>Boris</i>	30
Figura 7: Fotograma de Elis Regina na canção <i>Como Nossos Pais</i> manifestando atividades faciais nos olhos, sobrancelhas, nariz e lábio inferior.....	31
Figura 8: Mapeamento das manifestações dos sentimentos em Elis Regina no videoclipe de <i>Como Nossos Pais</i> utilizando o software <i>Boris</i>	32
Figura 9: <i>EdiPA</i> dos momentos finais da performance de Elis Regina em <i>Como nossos pais</i> , com espectrograma, transcrição da gravação e 5 fotogramas.	33
Figura 10: Letra de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri para a canção <i>Upa, Neguinho</i> (1965).	36
Figura 11: Capa do LP <i>Elis - Como & Porquê</i> (1979), que contém a gravação da canção <i>O Sonho</i> , de Egberto Gismonti.....	39
Figura 12: Letra de Egberto Gismonti para sua canção <i>O Sonho</i> (1968) com palavras destacadas de acordo com suas funções: discurso de otimismo, signos de amor e liberdade e tristeza.	40
Figura 13: Capa do LP <i>Ela</i> (1971), que contém a gravação da canção <i>Black is Beautiful</i> , de Paulo Sergio Valle e Marcos Valle.	41
Figura 14: Letra da canção <i>Black is Beautiful</i> (em sua versão feminina cantada por Elis Regina) de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle.	42
Figura 15: Letra da canção <i>Como Nossos Pais</i> , de Belchior, cuja performance de Elis Regina, em duas partes, sugere uma seção em blues, seguida de uma seção em rock.....	46

Figura 16: Capa do <i>Saudades do Brasil</i> (1980), que contém a gravação da canção <i>Alô, Alô, Marciano</i> , de Rita Lee e Roberto de Carvalho.....	49
Figura 17: Letra da canção <i>Alô, Alô, Marciano</i> , de Rita Lee e Roberto de Carvalho.....	51
Figura 18a e b: Fotogramas mostrando enfeites brilhantes no cabelo e no figurino de Elis Regina em <i>O Sonho</i>	53
Figura 19a e b: Fotogramas demonstrando o uso de vestuário de diferentes épocas (da renascença ao século XIX) no videoclipe de <i>O Sonho</i>	54
Figura 20a, b, c, d e e: <i>MaPAs</i> demonstrando referências a coreografias barrocas no videoclipe de <i>O Sonho</i> : Coreografia em formação paralela e coreografia circular baseada nos minuetos barrocos.....	55
Figura 21: <i>MaPA</i> com a composição do cenário em <i>O Sonho</i> , mostrando Elis em frente a passarela que leva ao “portal”.	56
Figura 22: Gráfico demonstrando a movimentações de câmera e a escolha predominante do ângulo frontal pelo diretor de <i>O Sonho</i>	57
Figura 23: Fotogramas do início e fim de um <i>take</i> que se inicia em ângulo fechado, no rosto Elis e, ao final, através do <i>zoom out</i> , contempla toda a cenografia.	58
Figura 24a, b, c, d e e: Fotogramas dos quatro pontos cênicos usados por Elis na gravação de <i>O Sonho</i>	59
Figura 25a e b: Fotogramas mostrando os únicos dois momentos onde Elis não olha diretamente para a câmera em <i>O Sonho</i>	60
Figura 26a e b: Fotogramas demonstrando o semblante imutável de Elis Regina, com um contido sorriso no rosto, na gravação de <i>O Sonho</i>	61
Figura 27a, b e c: <i>MaPAs</i> com a cenografia de <i>Black is Beautiful</i> construída com um fundo branco em um ângulo e imagens projetadas sobrepostas no segundo ângulo.	62
Figuras 28a e b: <i>MaPAs</i> demonstrando o figurino de Elis Regina e dos figurantes na gravação de <i>Black is Beautiful</i>	63
Figuras 29a, b e c: Gráfico demonstrando as escolhas quanto a ângulos de câmera, movimentação destas e transições entre takes e fotogramas exemplificando dos dois ângulos de câmera utilizados em <i>Black is Beautiful</i>	64
Figura 30a e b: <i>MaPAs</i> com a repetições da frase “Hoje à noite amante negro eu vou enfeitar meu corpo no teu” em [2:39] e em [3:16] onde Elis realiza movimentos espasmódicos, inclina e gira sua cabeça de forma semelhante na gravação de <i>Black is Beautiful</i>	65

Figura 31a, b, c e d: <i>MaPAs</i> demonstrando Elis Regina virar bruscamente sua cabeça para os lados acompanhando os acentos rítmicos do arranjo de <i>Black is Beautiful</i> em dois trechos correspondentes.....	66
Figura 32: Gráfico com o mapeamento das emoções demonstradas por Elis Regina na gravação de <i>Black is Beautiful</i> , através da análise de suas microexpressões faciais.....	67
Figura 33: Letra da canção <i>Black is Beautiful</i> , com diferentes cores de acordo com as manifestações emocionais da intérprete Elis Regina.....	67
Figura 34: <i>MaPA</i> demonstrando o sentimento de tristeza enojada de Elis Regina durante a gravação de <i>Black is Beautiful</i>	68
Figura 35: <i>MaPA</i> demonstrando o sentimento de alegria de Elis Regina durante a gravação de <i>Black is Beautiful</i>	69
Figura 36: <i>MaPAs</i> demonstrando o sentimento de êxtase de Elis Regina durante a gravação de <i>Black is Beautiful</i>	70
Figura 37: <i>MaPAs</i> demonstrando o sentimento de êxtase de Elis Regina durante a gravação de <i>Black is Beautiful</i>	71
Figuras 38a, b e c: Figurino dos instrumentistas e de Elis Regina com claras referências circenses na gravação de <i>Como Nossos Pais</i>	72
Figuras 39a e b: <i>MaPAs</i> da cenografia de <i>Como Nossos Pais</i> construída com dois picadeiros: Um posicionado trás da banda e outro posicionado trás de Elis.	73
Figura 40a e b: Fotogramas dos bonecos utilizados na composição cenográfica e na representação dos pais na gravação de Elis Regina de <i>Como Nossos Pais</i>	73
Figura 41: Gráfico demonstrando a participação dos personagens nos takes da gravação de Elis Regina de <i>Como Nossos Pais</i>	74
Figura 42: Gráfico demonstrando movimentações de câmera e a escolha dos ângulos na gravação de Elis Regina de <i>Como Nossos Pais</i>	75
Figura 43: Fotogramas dos três ângulos presentes na gravação de <i>Como Nossos Pais</i> : Ângulo frontal, perfil direito e perfil esquerdo	75
Figura 44: Fotogramas do início e final do mesmo take com movimentação de câmera <i>Zoom In</i> na gravação de Elis Regina de <i>Como Nossos Pais</i>	76
Figura 45: Elis sinaliza ao erguer a cabeça, apontando para “eles” enquanto canta “eles venceram” [1:42-1:45] em sua gravação de <i>Como Nossos Pais</i>	77

Figura 46: Elis Regina fecha os olhos ao cantar trecho sobre um beijo na gravação de <i>Como Nossos Pais</i>	77
Figura 47: Elis Regina olha para os lados procurando alguém enquanto canta “Já faz tempo eu vi você na rua” em sua gravação de <i>Como Nossos pais</i>	78
Figura 48: Mapeamento das emoções demonstradas por Elis Regina na gravação de <i>Como Nossos Pais</i> , através da análise de suas microexpressões faciais.	79
Figura 49: Letra da canção <i>Como Nossos Pais</i> , com diferentes cores de acordo com as manifestações emocionais da intérprete Elis Regina.	80
Figura 50: <i>MaPA</i> demonstrando a neutralidade de Elis Regina nos momentos iniciais da gravação de <i>Como Nossos Pais</i>	80
Figura 51: <i>MaPA</i> demonstrando o sentimento de desprezo de Elis Regina durante a gravação de <i>Como Nossos Pais</i>	81
Figura 52: <i>MaPA</i> demonstrando o sentimento de raiva de Elis Regina durante a gravação de <i>Como Nossos Pais</i>	82
Figura 53: <i>MaPA</i> demonstrando o sentimento de raiva de Elis Regina durante a gravação de <i>Como Nossos Pais</i>	82
Figura 54: Fotograma demonstrando o sentimento de raiva de Elis Regina durante a gravação de <i>Como Nossos Pais</i>	83
Figura 55: <i>MaPA</i> demonstrando o sentimento complexo êxtase de Elis Regina durante a gravação de <i>Como Nossos Pais</i>	84
Figura 56: <i>MaPAs</i> demonstrando o desprezo de Elis Regina durante a gravação de <i>Como Nossos Pais</i>	85
Figuras 57a, b e c: <i>MaPAs</i> demonstrando a transição entre os sentimentos de desprezo e raiva de Elis Regina na gravação de <i>Como Nossos Pais</i>	86
Figuras 58a, b, c, d, e e f: <i>MaPAs</i> demonstrando rápida transição entre sentimentos na gravação de <i>Como Nossos Pais</i>	88
Figura 59: Fotograma demonstrando o figurino de Elis, com blazer e calça branca e detalhe com uma rosa lilás na gola na gravação de <i>Alô, Alô, Marciano</i>	90
Figuras 60a e b: Fotogramas com a composição do primeiro cenário de <i>Alô, Alô, Marciano</i> e o primeiro figurino da personagem “representante da alta sociedade”.	91
Figura 61: Gráfico demonstrando a participação dos personagens nos takes da gravação de Elis Regina de <i>Alô, Alô, Marciano</i>	92

Figuras 62a, b, c e d: Fotogramas com os dois principais comportamentos da personagem “representante da alta sociedade” no primeiro cenário de <i>Alô, Alô, Marciano</i>	93
Figuras 63a, b e c: Fotogramas com a composição dos cenários 2, 3 e 4 de <i>Alô, Alô, Marciano</i> e os diferentes figurinos da personagem “representante da alta sociedade” em cada um deles.....	94
Figura 64: Gráfico demonstrando os tipos de transição utilizados pelo diretor na gravação de Elis Regina de <i>Alô, Alô, Marciano</i>	95
Figuras 65a, b, c, d, e e f: <i>MaPAs</i> demonstrando neutralidade, desapontamento, raiva e desprezo do personagem “locutor” no primeiro cenário da gravação de Elis Regina de <i>Alô, Alô, Marciano</i>	97
Figuras 66a, b, c e d: <i>MaPAs</i> demonstrando alegria e deboche do personagem “locutor” e a tristeza do personagem “representante da alta sociedade na gravação de Elis Regina de <i>Alô, Alô, Marciano</i>	98
Figuras 67a, b, c e d: <i>MaPAs</i> demonstrando os sentimentos de tristeza e nojo do personagem “representante da alta sociedade na gravação de Elis Regina de <i>Alô, Alô, Marciano</i>	99
Figura 68a, b, c e d: Fotogramas demonstrando um jantar típico do povo brasileiro, com a personagem “representante da alta sociedade manifestando dificuldades em engolir e frustração na gravação de Elis Regina de <i>Alô, Alô, Marciano</i>	100
Figuras 69a, b e c: Três <i>portamenti</i> de Elis Regina com semelhanças de tipo, duração e intensidade, revelando planejamento e unidade na sua realização de <i>O Sonho</i>	103
Figuras 70a e b: Dois <i>portamenti</i> semelhantes (salto melódico e duração), mas com dinâmicas contrastantes em <i>O Sonho</i>	104
Figura 71: Dois <i>portamenti</i> consecutivos e contrários de Elis Regina em <i>O Sonho</i>	105
Figura 72: Espectrograma do efeito <i>scoop</i> de Elis Regina sobre a sílaba “ple” da palavra “pleno” e coreografia realizada por Elis e os dançarinos em [0:30] da gravação de <i>O Sonho</i>	106
Figura 73: Espectrograma do efeito <i>scoop</i> de Elis Regina sobre a sílaba “so” da palavra “some” em [0:43] da gravação de <i>O Sonho</i>	107
Figura 74: Espectrograma do efeito <i>scoop</i> de Elis Regina sobre o fonema “Eh” e trajeto cênico de Elis que vai do início da passarela até a entrada do “portal”.	108

Figura 75: <i>MaPA</i> de Elis Regina com postura mais estática e respectivo espectrograma com <i>portamento</i> conclusivo discreto sobre a sílaba “ <i>coi</i> ” da palavra “coisas”.....	109
Figura 76: <i>MaPAs</i> de Elis Regina com tensão no rosto e no pescoço, realizando um movimento enérgico de braço e respectivo espectrograma com <i>portamento inicial</i> , culminando com acento sobre a sílaba “ <i>is</i> ” da palavra “isso”.....	111
Figura 77: <i>MaPA</i> de Elis Regina com cabeça erguida, olhos cerrados, ombros encolhidos e inclinados para a direita e rosto tenso, e respectivo espectrograma com <i>portamento inicial</i> descendente sobre a palavra “quadro”.....	112
Figura 78: <i>MaPA</i> de Elis Regina com postura levemente inclinada para a frente e com semblante sério; respectivo espectrograma em que se observa a combinação dos efeitos <i>portamento</i> e <i>drive</i> sobre a sílaba “ <i>ber</i> ” da palavra “perceber”.....	113
Figura 79: <i>MaPA</i> de Elis Regina com semblante e postura corporal semelhantes ao exemplo anterior e respectivo espectrograma com combinação dos efeitos <i>portamento</i> e <i>drive</i> também sobre a sílaba “ <i>ber</i> ” da palavra “perceber”.....	113
Figura 80: Espectrograma do efeito <i>scoop</i> de Elis Regina sobre a sílaba “ <i>di</i> ” da palavra “digo”.....	114
Figura 81: <i>MaPA</i> com fotogramas de Elis Regina em expressão de raiva, balançando a cabeça de um lado para o outro e respectivo espectrograma com o efeito <i>scoop</i> sobre a palavra “não”.....	115
Figura 82: <i>MaPAs</i> com fotogramas de Elis Regina mostrando o rosto e pescoço tensos, movimentos balísticos do braço e mão aberta e respectivos espectrogramas dos 4 <i>scoops</i> consecutivos sobre a sílaba “ <i>tu</i> ” da palavra “tudo”.....	116
Figuras 83a e b: Duas <i>EdiPAs</i> demonstrando similaridade na execução e distribuição dos efeitos <i>portamenti</i> (círculos sólidos), <i>scoop</i> (círculos tracejados) e crepitação (retângulos tracejados) em trechos correspondentes das Seções A e A’.....	118
Figuras 84a, b, c e d: Quatro <i>EdiPAs</i> demonstrando <i>portamenti iniciais</i> descendentes coerentes ao sentido literal do texto em quatro trechos correspondentes da gravação de <i>Alô, Alô, Marciano</i>	120
Figuras 85a, b e c: <i>EdiPA</i> com três ocorrências do <i>vibrato</i> Tipo 1 de Elis Regina em <i>O Sonho</i> , revelando um padrão recorrente em toda a duração da nota.....	124
Figura 86: <i>EdiPA</i> com quatro ocorrências do <i>vibrato</i> Tipo 2 na preparação do clímax por Elis Regina na gravação de <i>O Sonho</i>	125

Figura 87: <i>EdiPA</i> contendo os <i>vibrati</i> realizados em sequência sobre as sílabas “peu” (da palavra “europeu”) e a palavra “Black”, na gravação de <i>Black is Beautiful</i>	126
Figuras 88a e b: <i>EdiPA</i> de Elis em momentos correspondentes (na seção C [29:46] e na sua repetição [32:12]), evidenciando a correspondência de intensidade e amplitude dos <i>vibrati</i> com a amplitude dos gestos.	127
Figuras 89: <i>Vibrati</i> em trechos equivalentes [0:29 e 1:27 – La2] e [0:36 e 1:34 La3] de <i>Upa, Neguinho</i> , onde é possível observar uma quase nula profundidade (desafinação) em notas longas.	128
Figura 90: Tema da introdução de <i>Upa, Neguinho</i> : inicialmente realizada pelo piano e depois também por Elis Regina.	131
Figuras 91a e b: Trechos equivalentes [0:58-1:01 e 1:56-1:59] em <i>Upa, Neguinho</i> , revelando grande similaridade na realização dos efeitos vocais. As setas azuis indicam as articulações das sílabas e os círculos, os <i>scoops</i>	132
Figuras 92a e b: Trechos equivalentes [0:33 e 1:31] em <i>Upa, Neguinho</i> e evidente similaridade na realização das modulações timbrísticas, com o uso de <i>drive</i> , um acento articulatório e timbre anasalado, imitando sotaque dos pretos escravizados.	133
Figuras 93a, b e c: Espectrograma de onomatopeias criadas por Elis Regina para enfatizar a palavra “choro” na Coda de <i>O Sonho</i> , de Egberto Gismonti.	135
Figura 94: Espectrograma da modulação timbrística realizada por Elis Regina nos momentos finais da Seção C [1:12-1:16] de <i>O Sonho</i>	136
Figura 95: Espectrograma do <i>yodel</i> de Elis Regina com duração de 0,4 segundos sobre a palavra “é” na frase “é o quadro que dói mais.”	137
Figura 96: <i>EdiPA</i> do final da performance de Elis Regina em <i>Como nossos pais</i> , com espectrograma, transcrição da gravação e 5 fotogramas explicitando a movimentação da intérprete nos momentos finais da gravação.	139
Figura 97: <i>EdiPA</i> da modulação timbrística realizada por Elis Regina nos momentos finais da Seção A e início da Seção B [3:05] de <i>Alô, Alô, Marciano</i>	141
Figura 98: <i>EdiPA</i> das modulações timbrísticas e <i>sprechstíme</i> realizados por Elis Regina durante a repetição da Seção B em [3:05 e 3:19] de <i>Alô, Alô, Marciano</i>	143
Figura 99: <i>EdiPA</i> das modulações timbrísticas usadas por Elis Regina em <i>Alô, Alô, Marciano</i> na imitação do timbre característico de Louis Armstrong.	144

Figura 100a e b: <i>Drive</i> (círculos amarelos) seguido de Modulação Timbrística (círculos azuis) em trechos equivalentes [00:34-00:38 e 1:32-1:36] de <i>Upa, Neguinho</i>	148
Figura 101a e b: <i>Drive</i> (círculos amarelos) em trechos equivalentes da Seção B e sua repetição [0:35-0:55 e 1:47-1:53] de <i>Upa, Neguinho</i>	149
Figura 102: <i>MaPA</i> demonstrando o uso da crepitação por Elis Regina na primeira sílaba, “ho” da palavra “hoje” com duração de 0,15 segundos.....	151
Figura 103: <i>MaPA</i> demonstrando a execução de 3 crepitações mais duradouras e, conseqüentemente, mais audíveis, devido ao maior indício de excitação da personagem. 152	
Figura 104: <i>MaPA</i> demonstrando a execução de 3 crepitações mais duradouras e, conseqüentemente, mais audíveis, devido ao maior indício de excitação da personagem. 153	
Figura 105: <i>MaPA</i> contendo combinação de efeitos realizados por Elis nos momentos finais da Seção A’ na gravação de <i>Black is Beautiful</i>	154
Figura 106: <i>MaPA</i> com 5 fotogramas de Elis Regina com progressão de suas expressões faciais contendo o primeiro <i>drive</i> vocal na sílaba “cê” da frase “É você...” em <i>Como Nossos Pais</i> , de Belchior.	156
Figura 107: <i>MaPA</i> de Elis Regina realizando um movimento enérgico de adução seguido de abdução do braço direito à frente do corpo, ao mesmo tempo em que escancara a boca. No respectivo espectrograma, o <i>drive</i> sobre a palavra “dor” e as sílabas “ber” e “sar” no trecho “Minha dor é perceber que apesar. . .”.....	157
Figura 108: <i>MaPAs</i> demonstrando movimentação do braço de Elis enquanto a intérprete realiza uma crepitação em sua gravação de <i>Como nossos pais</i>	158
Figura 109: <i>EdiPA</i> demonstrando o efeito crepitação sendo usado de forma similar em 4 momentos correspondentes melódica e ritmicamente na gravação de <i>Alo, Alo, Marciano</i> .160	
Figura 110: <i>EdiPA</i> demonstrando o efeito crepitação sendo usado de forma similar em 4 momentos correspondentes melodicamente e ritmicamente na gravação de <i>Alo, Alo, Marciano</i>	161
Figura 111: <i>EdiPA</i> demonstrando o uso das crepitações na construção da referência/imitação de Elis Regina a Louis Armstrong na gravação de <i>Alo, Alo, Marciano</i>	162
Figura 112: <i>EdiPA</i> demonstrando o uso das crepitações na construção da referência/imitação de Elis Regina a Louis Armstrong na gravação de <i>Alo, Alo, Marciano</i>	163
Figura 113: <i>EdiPA</i> demonstrando a despedida de Elis Regina através da palavra “Adeus” nos momentos finais de <i>Alo, Alo, Marciano</i>	164

SUMÁRIO

1. Introdução	16
2. Metodologia	27
3. Fontes Primárias	34
3.1. <i>Upa, Neguinho</i>	34
3.2. <i>O Sonho</i>	38
3.3. <i>Black is Beautiful</i>	40
3.4. <i>Como Nossos Pais</i>	44
3.5. <i>Alô, Alô, Marciano</i>	48
4. Análise dos Videoclipes	52
4.1. <i>O Sonho</i>	52
4.2. <i>Black is Beautiful</i>	61
4.3. <i>Como Nossos Pais</i>	71
4.4. <i>Alô, Alô, Marciano</i>	88
5. Análise dos efeitos vocais.....	100
5.1. Os <i>portamenti</i> e <i>scoops</i> de Elis Regina	100
5.1.1. Os <i>portamenti</i> e <i>scoops</i> de Elis Regina em <i>O Sonho</i>	101
5.1.2. Os <i>portamenti</i> e <i>scoops</i> de Elis Regina em <i>Como Nossos Pais</i>	108
5.1.3. Os <i>portamenti</i> de Elis Regina em <i>Alô, Alô, Marciano</i>	116
5.1.4. Considerações finais sobre os <i>portamenti</i> e <i>scoops</i> de Elis Regina	121
5.2. Os <i>vibrati</i> de Elis Regina.....	122
5.2.1. Os <i>vibrati</i> de Elis Regina em <i>O Sonho</i>	123
5.2.2. Os <i>vibrati</i> de Elis Regina em <i>Black is Beautiful</i>	125
5.2.3. Os <i>vibrati</i> de Elis Regina em <i>Upa, Neguinho</i>	127

5.2.4.	Considerações finais sobre os <i>vibrati</i> de Elis Regina.....	129
5.3.	As onomatopeias, modulações timbrísticas e <i>yodels</i> de Elis Regina.....	130
5.3.1.	As onomatopeias e modulações timbrísticas de Elis Regina em <i>Upa, Neguinho</i>	130
5.3.2.	As onomatopeias e modulações timbrísticas de Elis Regina em <i>O Sonho</i>	133
5.3.3.	Os <i>yodels</i> de Elis Regina em <i>Como Nossos Pais</i>	136
5.3.4.	As modulações timbrísticas de Elis Regina em <i>Alô, Alô, Marciano</i>	139
5.3.5.	Considerações finais sobre as onomatopeias, modulações timbrísticas, <i>yodels</i> e ruídos de Elis Regina	145
5.4.	<i>Os drives</i> e crepitações de Elis Regina	147
5.4.1.	<i>Os drives</i> de Elis Regina em <i>Upa, Neguinho</i>	147
5.4.2.	As crepitações de Elis Regina em <i>Black is Beautiful</i>	150
5.4.3.	<i>Os drives</i> e crepitações de Elis Regina em <i>Como Nossos Pais</i>	155
5.4.4.	As crepitações de Elis Regina em <i>Alô, Alô, Marciano</i>	158
5.4.5.	Considerações finais sobre os <i>drives</i> e crepitações de Elis Regina.....	164
	Conclusões.....	166
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	173

1. Introdução

Um relevante catalisador das evoluções e mudanças de direção intelectual do ser humano é a curiosidade. Esse catalisador me acompanha desde as primeiras experiências musicais, nos meus primeiros contatos com meu instrumento e hoje, me motiva no cerne deste trabalho. Compreender as escolhas interpretativas de grandes *performers* sempre esteve presente na minha trajetória como contrabaixista. Sempre questioneei se determinadas escolhas tinham sido fruto de planejamento ou de uma aguçada intuição. Se existia um sólido alicerce naquela escolha ou um gesto rápido movido por um “instinto musical”. Com uma pergunta dando origem a respostas e, simultaneamente, a muitas outras perguntas, a performance musical pode ganhar substância científica. A admiração por intérpretes icônicos se transforma em possibilidade de estudo e descoberta de informações valiosíssimas. Por fim, uni meu profundo interesse (ou curiosidade) no campo da performance musical com a oportunidade de estudar as escolhas interpretativas de uma das mais aclamadas intérpretes da música popular brasileira e fiz a seguinte pergunta: como Elis Regina planejava e executava as suas performances? A resposta a esta pergunta (e conseqüentemente novas outras perguntas), estavam à disposição, através do estudo minucioso do vasto acervo de gravações de áudio e vídeo produzidos ao longo dos seus quase 30 anos de carreira.

Anunciada como a grande “virada etnográfica” da musicologia no século XXI (COOK, 2013, p. 213–214), a análise da música gravada (que ainda concentra seus estudos, principalmente, em gravações de áudio), descortina enormes possibilidades para uma compreensão mais completa da música. Esta ferramenta amplia o estudo do binômio texto-música para insuspeitadas relações que podem se revelar no trinômio texto-som-imagem construído por cantores, instrumentistas e maestros. As fontes audiovisuais podem revelar elementos visuais capazes de dar mais sentido à performance musical, como as expressões faciais, os gestos corporais maiores e sua interação com objetos de cena e iluminação de palco. O advento do videoclipe, mídia cujo formato se tornou largamente utilizado na divulgação de música na mídia massiva, trouxe para a sua produção elementos estéticos do cinema e da televisão. Se, por um lado, a interferência do diretor de videoclipes constrange a espontaneidade dos artistas-músicos (BORÉM, 2016, p. 15–19), por outro lado permite o

emprego de técnicas e controle da imagem (a adição de efeitos especiais, repetição e edição das tomadas, inclusão de mais de um ponto de vista para o espectador, proximidade e afastamento por meio de *zooms*, montagens através de cortes da imagem, combinação de tomadas, inclusão de imagens, legendas e etc).

Neste contexto evolutivo dos registros do trinômio texto-som-imagem, é possível observar também uma crescente pressão sobre o *performer* - especialmente o cantor - para que todas as habilidades inerentes sejam desenvolvidas. Uma vez que existem possibilidades, existe também uma obrigação implícita sobre os *performers*, como bem pontua Araújo (2012):

Espera-se, de modo geral, que eles (cantores) 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.

Como forma de contribuir neste vasto caminho de desenvolvimento e intuindo fornecer substância científica aos *performers* para que, juntos, possamos construir uma base de conhecimento, ofereço estudo de casos das interações texto-som-imagem de uma das grandes intérpretes da história da música brasileira, Elis Regina (Figura 1 – 1945-1982).



Figura 1: Elis Regina em performance (1979).

O objetivo geral deste trabalho consiste no estudo de cinco performances icônicas de Elis Regina em áudio e vídeo. Através destes estudos, se torna possível oferecer documentação a cantores, regentes e demais instrumentistas de forma com que estes possam compreender, apreciar e/ou incorporar as práticas interpretativas de Elis Regina em suas performances. Os objetivos específicos são divididos em cinco itens: (1) A compreensão dos efeitos vocais de Elis Regina através da extração e análise de dados quantitativos. (2) A compreensão da relação texto-música-imagem na construção das performances de Elis. (3) A identificação de planejamento e preparo prévios nas performances de Elis Regina. (4) Estudo das manifestações emocionais no rosto e no corpo e o mapeamento técnico dos videoclipes de Elis. (5) Documentação das informações quantitativas e qualitativas extraídas de forma que performers possam compreender (*MaPA* e *EdiPa*) e incorporar às suas performances, caso seja do interesse..

A escolha de Elis Regina como foco desta pesquisa, foi guiada pela importância inegável da cantora e a atemporalidade de sua obra. A qualidade técnica e intelectualizada com que Elis fazia arte torna possível levantar dados objetivos quanto a padronizações e planejamentos em suas performances musicais e visuais.

30 anos após a sua morte, sua obra continua sendo referência de excelência na prática de música popular brasileira. . . 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 preservar a experiência da constituição do cantor do repertório de música popular brasileira, ao promover um aprendizado que se origina na própria prática. (PEROTTI, 2018)

Elis Regina (1945-1982) teve uma prodigiosa e versátil carreira, com grande apelo cênico-musical, que se estendeu por quase 22 anos (entre 1960 e 1982). Com a consolidação da TV na década de 1960 no Brasil, a cantora passou a ocupar este espaço, que se mostrou perfeito para veicular sua voz e imagem, e no ano de 1967 se tornou a artista brasileira, mesmo se comparada com seus colegas homens, mais bem paga nesta mídia (MARIA, 2014). Desde cedo Elis precisou se ajustar cenicamente a demandas diversas. Em 1961, aos 15 anos, precisou imitar a voz e o gestual da estrela do rock dançante Cely Campelo, para atender aos planos comerciais de sua gravadora, a Continental (ÉSPER e REGINA, 1982, em [4:42]; BORÉM e TAGLIANETTI, 2014a, p. 39–40). Simultaneamente, logo após sua chegada ao Rio de Janeiro, Elis se aproximou do coreógrafo, dançarino, ator e cantor norte-americano Lennie Dale (1934-1994), conseqüentemente se equipando com estratégias cênicas, absorvendo características da Broadway que marcariam toda a sua carreira. Com ele aprendeu uma rigorosa rotina e disciplina nos ensaios, que se refletiram no seu cuidadoso planejamento na construção de suas performances (BORÉM e TAGLIANETTI, 2014a, p. 42–43). Elis passou a incluir elementos de outras artes performáticas em suas performances musicais, como o teatro, dança e artes plásticas, como observam BORÉM e PEROTTI (2016, p. 22):

Elis Regina expandiu o espaço de suas performances através da produção de espetáculos que transitavam entre os limites da música e de outras artes, como o universo circense, o teatro de revista, o teatro tradicional, a dança, evocando a possibilidade de se estruturar a prática musical do cantor através de diferentes propostas intertextuais.

As fontes primárias abarcadas nesta tese contam com quatro gravações audiovisuais e uma gravação de áudio de performances icônicas realizadas por Elis Regina em diferentes

momentos de sua carreira. A seleção deste repertório teve como foco a variedade estilística das canções e a diversidade da realização dos efeitos vocais de Elis Regina, de forma que tornasse possível descrever o estilo de canto da intérprete. A opção de analisar somente a gravação de áudio de *Upa, Neguinho* se deu pela ausência de um vídeo da canção com qualidade sonora suficiente para os procedimentos de análise.

A primeira fonte primária é a gravação em áudio de *Upa, Neguinho*, canção de protesto dos compositores Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, que aborda questões de forte viés político e humanitário, como escravidão e racismo. A gravação de Elis foi realizada ao vivo em 1966 durante apresentação que deu origem ao *LP Dois Na Bossa número 2*.

A segunda fonte primária é o registro em videoclipe da canção *O Sonho*, do compositor multi-instrumentista Egberto Gismonti, e tem como pano de fundo o interesse do compositor pelos intensos avanços tecnológicos daquela época, o que na canção é representado através de um sonho futurista com uma viagem espacial. A gravação de Elis foi realizada em 1971 durante o especial televisivo *Elis Regina Número 3*.

A terceira fonte primária é o registro em videoclipe da canção *Black is Beautiful*, dos irmãos Marcos Valle e Paulo Sergio Valle. A temática da canção vai de encontro aos movimentos pela valorização dos homens e mulheres pretos que aconteceram nos EUA a partir de 1960. A gravação de Elis foi realizada em 1972 durante uma parceria entre a TV Globo e o canal de TV aberta alemão *Südwestfunks*.

A quarta fonte primária é o registro em videoclipe da canção *Como Nossos Pais*, de Belchior. Esta canção teve grande representatividade - tanto na gravação do próprio compositor quanto na gravação de Elis - devido ao seu agudo apelo pelo despertar de uma geração que adormecia, sedada, em meio à ditadura militar. A gravação de Elis foi realizada ao vivo em 1976 durante o programa *Fantástico* da TV Globo.

A quinta e última fonte primária desta tese é o registro em videoclipe da canção *Alô, Alô, Marciano*, de Rita Lee e Roberto de Carvalho. A canção tece refinada e bem-humorada crítica social às classes mais altas através de um roteiro cênico com várias personagens. A

gravação de Elis foi realizada em 1980, durante o especial televisivo *Grandes Nomes* da TV Globo.

O método de análise dos efeitos vocais aqui utilizados são de natureza analítica, descritiva e comparativa, tendo sido desenvolvido através de vários trabalhos que abarcam as práticas interpretativas no contrabaixo, na voz cantada e no campo da performance musical (BORÉM, 2014, 2018; BORÉM e RAY, 2012; BORÉM e RIBEIRO, 2020; RAY, 2006; RIBEIRO, 2020; RIBEIRO e BORÉM, 2012, 2016, 2017, 2018; RIBEIRO e BORÉM e ROCHA, 2015; RIBEIRO e LOPES, 2019). Dentre as ferramentas disponíveis para a análise de sons gravados, a análise espectral dos sons se destaca, podendo revelar informações preciosas do ponto de vista da realização musical. Geralmente, estas informações não são imediatamente acessíveis, pois não estão notadas na partitura e na maioria das vezes, não são facilmente reconhecidas auditivamente. O método de análise de vídeo foi proposto por BORÉM a partir de uma série de artigos multidisciplinares desenvolvidos desde 2014 (BORÉM, 2014, 2016; BORÉM e PEROTTI, 2016; BORÉM e TAGLIANETTI, 2014a, 2014b), culminando no método *mAAVm* (Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música) (BORÉM, 2018).

O método de análise das microexpressões faciais utilizado nesta tese é denominado *FACS* e foi desenvolvido a partir da década de 1970 pelos pesquisadores Paul EKMAN e W. FRIEZEN (1978). O estudo das microexpressões faciais tem se intensificado nas últimas décadas, visto que a compreensão e mapeamento dos resultados visuais gerados pelas diferentes emoções humanas no rosto, são fundamentais em campos como os da Ciência Cognitiva (DAMASIO, 1995), neurociência (LEDOUX, 2000), psicologia social, (ADOLPHS, 2003), sociologia (MASSEY, 2002), economia (CONNOLLY e ZEELENBERG, 2002), evolução e origem humana (SCHMIDT e COHN, 2001) e sistemas de informação/engenharia computacional (PENTLAND, 2000). É sabido que o estado emocional de um ser exerce efeito influenciador nos que o observam, além de alterar o processamento cognitivo do grupo (ADOLPHS, 2003). Muitos processos emocionais podem ser intencionalmente ocultados dos observadores externos, porém outros são inevitavelmente visíveis através das expressões faciais das emoções. Estas expressões faciais das emoções são geradas por conjuntos de movimentos na musculatura da face (Figura 2) (DUCHENNE e CUTHBERTSON, 1862). A movimentação destes músculos causa deformações em determinados pontos da pele do rosto, dando origem a códigos

passíveis de serem interpretados por um agente observador externo (DU e MARTINEZ, 2011; TIAN e KANADE e COHN, 2000). Para uma melhor compreensão destes códigos, estas deformações da face foram catalogadas e mapeadas em Unidades de Ativação ou, em inglês *Action Units* (AU). Ekman e Friesen (1976, 1978) identificaram as AUs que são ativadas e que tipo de alteração elas sofrem durante as 6 emoções básicas do ser humano: raiva, tristeza, medo, surpresa, felicidade e repulsa (ou nojo); e suas combinações e derivações (Figura 3): embaraço, vergonha, culpa, desprezo, indignação, simpatia, compaixão, espanto, admiração, elevação, gratidão, orgulho e êxtase (PLUTCHIK, 1991). Por exemplo, a felicidade gera uma contração no canto da boca para cima e para trás, além de um enrugamento no canto superior dos olhos e uma contração da parte superior das bochechas. Isso é conhecido como sorriso de Duchenne (1862) e requer a ativação de dois maiores grupos musculares da face: o Zigomático maior (AU12) que é o responsável por elevar os cantos da boca e o orbicular dos olhos (AU42), responsável por erguer a parte superior da bochecha e formar o enrugamento na lateral dos olhos.

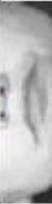
Upper Face Action Units						
AU1	AU2	AU4	AU5	AU6	AU7	
 Inner Brow Raiser *AU41	 Outer Brow Raiser *AU42	 Brow Lowerer *AU43	 Upper Lid Raiser AU44	 Cheek Raiser AU45	 Lid Tightener AU46	
 Lip Droop	 Slit	 Eyes Closed	 Squint	 Blink	 Wink	
Lower Face Action Units						
AU9	AU10	AU11	AU12	AU13	AU14	
 Nose Wrinkler	 Upper Lip Raiser AU16	 Nasolabial Deepener AU17	 Lip Corner Puller AU18	 Cheek Puffer AU20	 Dimpler AU22	
 Lip Corner Depressor AU23	 Lower Lip Depressor AU24	 Chin Raiser *AU25	 Lip Puckerer *AU26	 Lip Stretcher *AU27	 Lip Funneler AU28	
 Lip Tightener	 Lip Pressor	 Lips Parts	 Jaw Drop	 Mouth Stretch	 Lip Suck	

Figura 2: Principais unidades de ativação (UA) mapeadas por P. EKMAN e W. FRIEZEN.

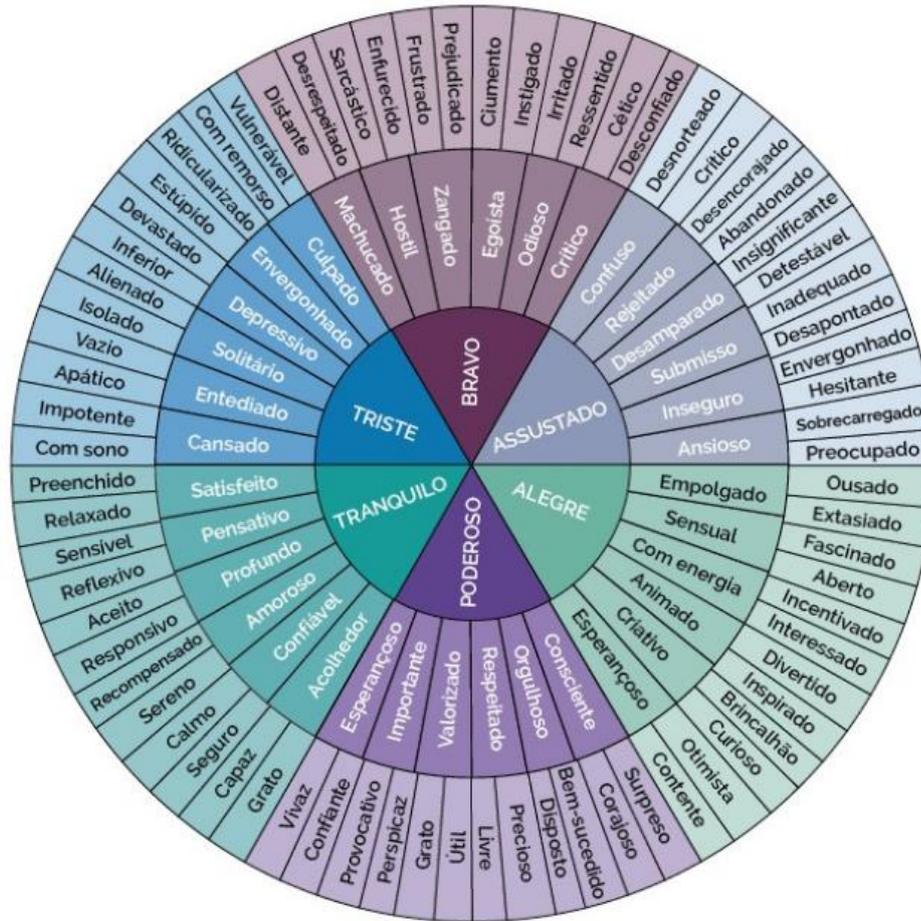


Figura 3: Roda das emoções secundárias de R. PLUTCHIK baseada no trabalho de P. EKMAN e W. FRIEZEN.

Em um estágio posterior de sua pesquisa, Ekman constatou que os músculos e mecanismos usados na produção das microexpressões faciais são comuns, existindo assim um padrão universal de comportamento das AUs, o que torna possível a aplicabilidade de seu método em qualquer contexto e cultura (BJORN *et al.*, 2009; EKMAN, 2003).

Abrangendo agora o elemento principal desta tese, a análise da voz cantada, foram analisados estudos relevantes à temática. Entretanto, devido às características quantitativas e processos tecnológicos utilizados nesta tese, as fontes ligadas a fonoaudiologia foram mais relevantes. Ainda assim, considero importante citar estudos que dialogam com a temática da voz cantada e dos gestos vocais:

TATIT (2012) afirma que “cantar é uma gestualidade oral”. Dessa forma, o cancionista/compositor preocupa-se com a adaptação da melodia ao texto, e vice-versa, criando um ponto em comum com esta pesquisa, que focaliza o trinômio texto-som-imagem. O autor faz uso de diagramas na análise de melodia e letra, porém com dados extraídos através de apreciação auditiva subjetiva. SUNDBERG (2015) discute os aspectos teóricos e práticos da voz cantada e falada com foco na expressividade. É abordado, também, o canto popular, cerne da presente pesquisa. SADOLIN (2012) trata em seu material da abordagem educacional dos “modos vocais” no canto e sua abrangência nos mais diversos estilos musicais. JOHNSON, HURON e COLLISTER (2013) realizaram um estudo com o objetivo de analisar fatores que pudessem influenciar na inteligibilidade das letras de canções tendo em vista elementos da prosódia. KREIMAN, VANLANCKER-SIDTIS e GERRATT (2008) registram no capítulo de sua autoria, no livro *The Handbook of Speech Perception*, medidas e protocolos da qualidade vocal. Na mesma temática, encontra-se o livro *The Phonetic Description of Voice Quality* de LAVER (2009), que propõe um modelo fonético para análise da qualidade vocal do indivíduo, o que se aproxima de procedimentos de saúde fonoaudiológicos, mas se distancia da descrição dos fenômenos no sistema fonador.

Sobre os efeitos vocais, os efeitos realizados por Elis Regina que foram abordados nesta tese são (1) *portamento*, (2) *vibrato*, (3) tremor, (4) *scoop*, (5) *yodel*, (6) *drive*, (7) crepitação, (8) modulação timbrística (9) onomatopeia.

(1) O efeito *portamento* (descendente ou ascendente) é a conexão entre duas notas, passando-se de maneira audível pelas frequências intermediárias (MILSOM, [s. d.]). Nesta tese, os *portamenti* são classificados em três categorias (RIBEIRO e BORÉM, 2012): *Portamento inicial*, *Portamento conclusivo* e *Portamento com nota intermediária*. Os *portamenti iniciais* incidem sobre o início da nota de origem e se estabilizam ao alcançar a nota de chegada, os *portamenti conclusivos* têm seu início nos momentos finais da nota e se estabilizam ao alcançar a nota de chegada. Os *portamenti com nota intermediária* podem ocorrer em qualquer parcela da nota de origem, porém possuem uma clara articulação de frequência no trajeto antes da nota de chegada, normalmente presente em longos saltos melódicos.

(2) O efeito *vibrato* é uma modulação contínua acima e abaixo da frequência fundamental de uma nota (ISHERWOOD, 2009; MILSOM, [s. d.]). Em vários estudos sobre a voz (CASTELLENGO e COLLAS, 1991; HAKES e DOHERTY e SHIPP, 1987; SUNDBERG, 1994) é possível observar taxas médias que variam entre 5 a 7 Hz (número de oscilações por segundo) e uma profundidade média por volta de 2 St (número de semitons ao redor da fundamental). Em geral, estes estudos não usam o conceito de profundidade, mas sim de âmbito (ou extensão), que é medida em \pm St, pois se refere apenas à parte da ondulação acima ou abaixo da nota. Em outras palavras, no *vibrato*, a profundidade é o dobro do âmbito.

(3) O efeito vocal tremor (ou trêmulo vocal) consiste no uso proposital de um curto *vibrato* com profundidade e taxa altas em uma nota específica, sugerindo pequenas interrupções sonoras (ISHERWOOD, 2009; SILVA, 2010).

(4) O *scoop* é um efeito largamente utilizado no jazz instrumental e vocal, no qual o cantor ou instrumentista ataca a nota com uma afinação sutilmente abaixo da nota de chegada (nota alvo) e, gradativamente (passando pelas frequências intermediárias), atinge a afinação correta (LEECH-WILKINSON, 2010).

(5) O efeito vocal *yodel* consiste em saltos melódicos resultantes de uma repentina mudança de registro vocal, ligando a voz de cabeça à voz de peito (KOB *et al.*, 2011). É utilizado em uma variedade de gêneros da música popular, étnica e, na música massiva de hoje, ocorre principalmente nas práticas de performance internacionalizadas pelos gêneros pop, country e blues norte-americanos (WISE, 2007).

(6) O efeito vocal *drive* consiste em harmônicos aperiódicos e são fisiologicamente gerados pela vibração da mucosa supraglótica, pregas ventriculares e ariepiglóticas. O resultado auditivo é de notas que se assemelham a um som distorcido. É uma prática interpretativa largamente utilizada a partir de 1970 no gênero rock e em suas derivações, porém também é utilizado pontualmente em diversos outros gêneros musicais (PECORARO *et al.*, 2010).

(7) O efeito vocal crepitação ou *fry* (ou ainda som basal, ou *creak* ou *strohbass*) é obtido fisiologicamente por constantes e rápidas contrações no mecanismo laríngeo M0 (KOB *et al.*, 2011, p. 363–367), especialmente no músculo laríngeo tireoaritenoideo (CIELO *et al.*, 2011, p. 365–367), resultando em um efeito de rouquidão. Este efeito vocal se popularizou em gêneros como o pop (especialmente na região média e grave da voz) e rock (especialmente na região grave da voz, como no *rhythm and blues*, *heavy metal* e *punk rock*).

(8) A modulação timbrística consiste em uma clara mudança de timbre durante a realização de uma nota ou de um trecho musical, tendo por finalidade enfatizar palavras e agregar dramaticidade (KOB *et al.*, 2011).

(9) A Onomatopeia é um recurso linguístico que consiste na sugestão ou imitação de sons existentes, como ruídos, vozes de animais, fenômenos da natureza, etc.

2. Metodologia

Os procedimentos metodológicos desta tese foram realizados em quatro etapas: (1) análise descritiva das características básicas das gravações de vídeo, como figurino, cenografia, posicionamento e movimentos de câmera. (2) análise descritiva do gestual e microexpressões faciais de Elis Regina nas gravações de vídeo. (3) análise espectrográfica dos efeitos vocais realizados por Elis nas fontes primárias e (4) comparação e sobreposição de dados extraídos através das análises de áudio e de vídeo.

(1) A análise descritiva da composição cênica, montagem e características técnicas, foram realizadas em duas etapas: (1a) A observação e apontamento de elementos não passíveis de extração via software, como a composição do cenário (objetos de cena, estruturas montáveis, figurantes e iluminação), figurino de Elis e da banda (quando presente), movimentação da intérprete e dos figurantes no cenário e em qual nível de espontaneidade a produção do vídeo foi concebida. Os níveis de espontaneidade são divididos em 3 categorias propostas por BORÉM (2016): “performance espontânea” (onde a performance

não tem, ou tem o mínimo de planejamento cênico e coreográfico), “performance quase-espontânea” (onde a performance tem um grau intermediário de planejamento cênico e coreográfico) e “performance não-espontânea” (onde a performance tem um alto grau de planejamento cênico e coreográfico). Outros fatores podem ser notados dependendo da gravação. Estas variáveis podem ser observadas no organograma (Figura 4) proposto por BORÉM (2018) em seu método de análise *mVVAm*. (1b) Após as observações gerais, foi utilizado o software de mapeamento comportamental *Boris (Behavioral Observation Research Interactive Software)* desenvolvido pela empresa *DBios* em parceria com a Universidade de Torino. O software foi usado no mapeamento da participação e posicionamento de personagens no vídeo (Figura 5) e movimentação das câmeras (Figura 6). Quanto ao posicionamento, as câmeras podem ser frontais, traseiras, superiores, inferiores, laterais à direita ou à esquerda, etc. Quanto à movimentação é possível observar aproximações (*zoom in*), distanciamentos (*zoom out*) e transições abruptas entre *takes* (cortes secos) ou suavizados através de efeitos (*fade, cross fade*, etc).

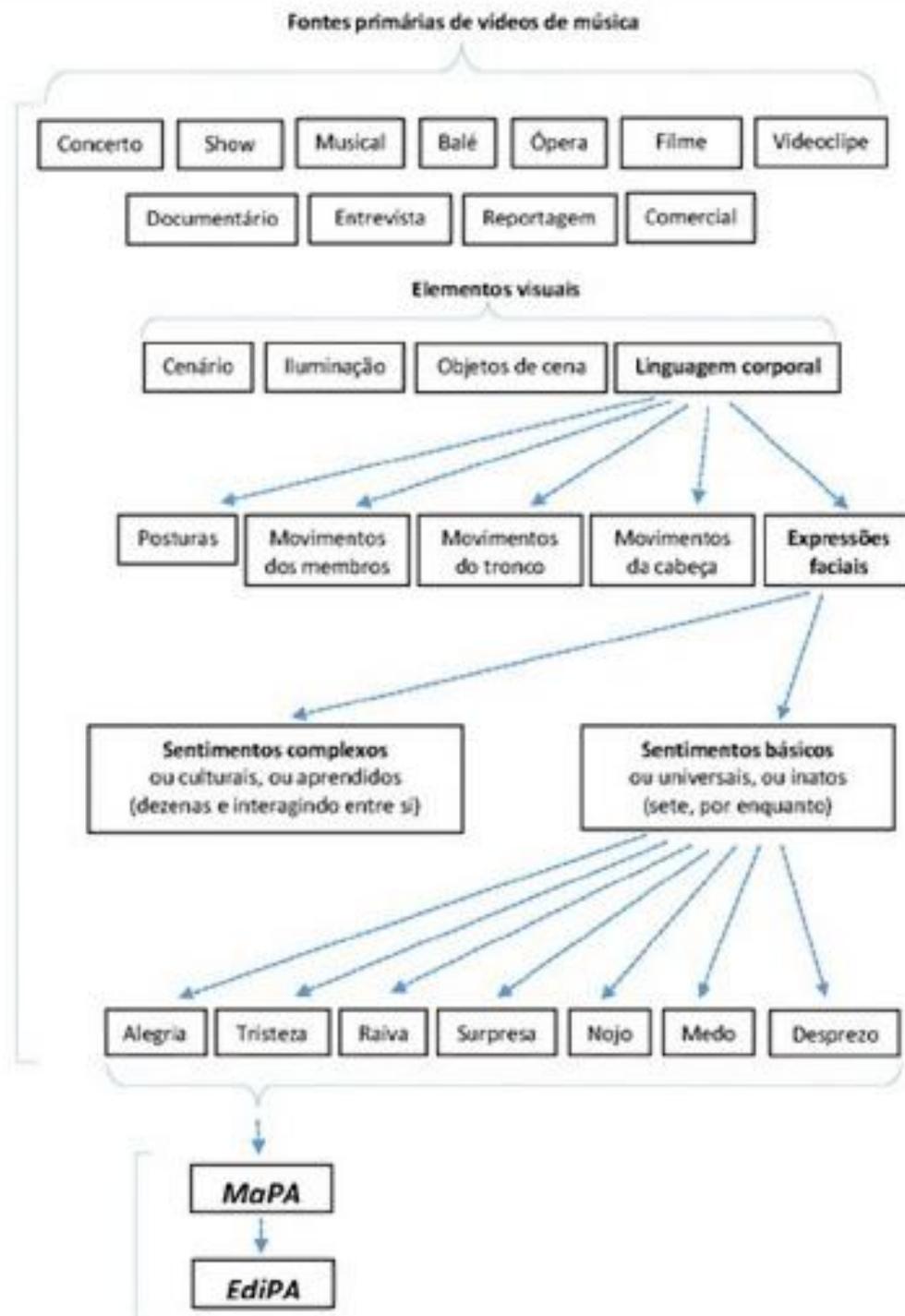


Figura 4: Organograma que sugere delineamentos analíticos em vídeos de música e sua documentação em duas ferramentas: *MaPA* e *EdiPA* (BORÉM, 2016).

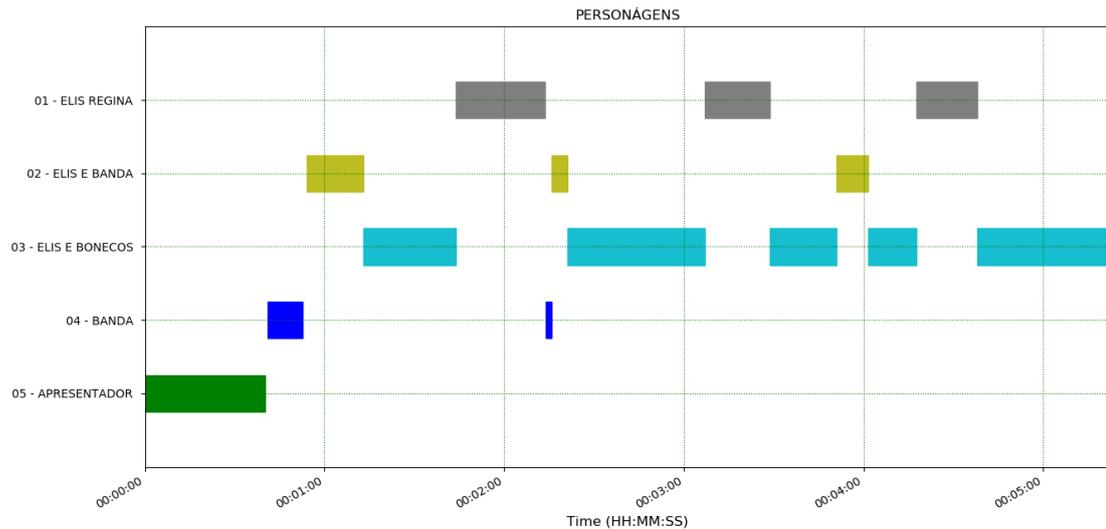


Figura 5: Mapeamento da participação dos personagens no videoclipe de *Como Nossos Pais* utilizando o software *Boris*.

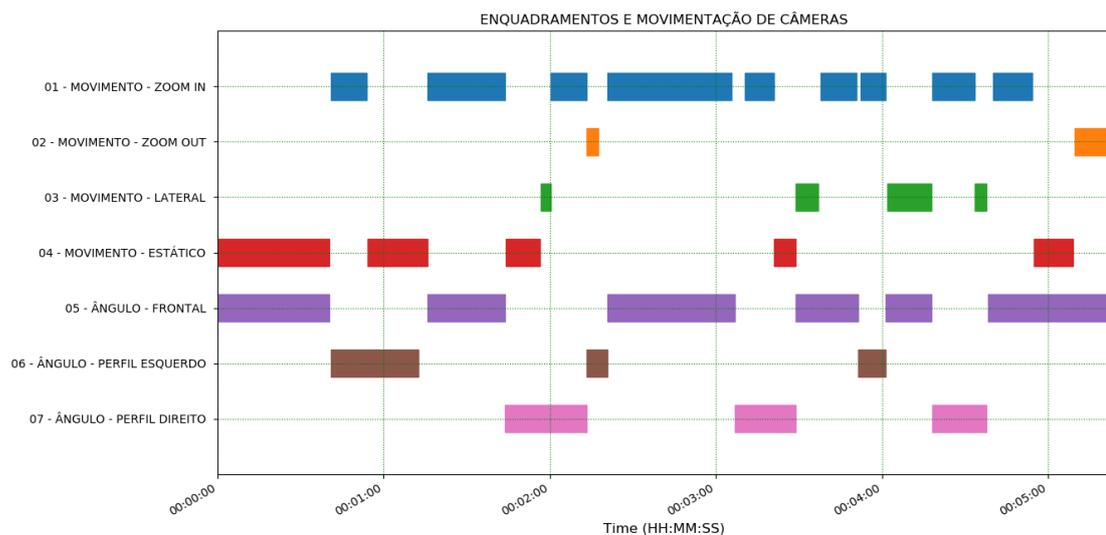


Figura 6: Mapeamento do posicionamento das câmeras e suas movimentações no videoclipe de *Como Nossos Pais* utilizando o software *Boris*.

(2) A análise das microexpressões faciais consistiu na observação das ações dos 43 músculos faciais que são ativados durante a manifestação das seis emoções básicas e das várias emoções secundárias do ser humano (EKMAN e FRIESEN, 1976, 1978; PLUTCHIK, 1991). Os efeitos das ativações e contrações destes músculos faciais são mapeados no rosto através de eventos em pontos específicos, denominados, Unidades de Ativação (UA). Os fotogramas para as análises destas expressões foram extraídos dos vídeos e permitiram o mapeamento

do comportamento emocional de Elis nas gravações e se existiu ou não conexão entre estas emoções e a letra da canção. Na Figura 7, é possível observar Elis manifestar a emoção básica raiva na gravação em vídeo de *Como Nossos Pais* através da análise das seguintes Unidades de Ativação: olhos semicerrados (UA 44), sobrancelhas rebaixadas (UA 4) enrugamento do nariz (UA 9) e lábio inferior contraído (UA 16). O gráfico da Figura 8 demonstra o mapeamento das diferentes manifestações emocionais de Elis Regina durante a gravação de *Como Nossos Pais*.



Figura 7: Fotograma de Elis Regina na canção *Como Nossos Pais* manifestando atividades faciais nos olhos, sobrancelhas, nariz e lábio inferior.

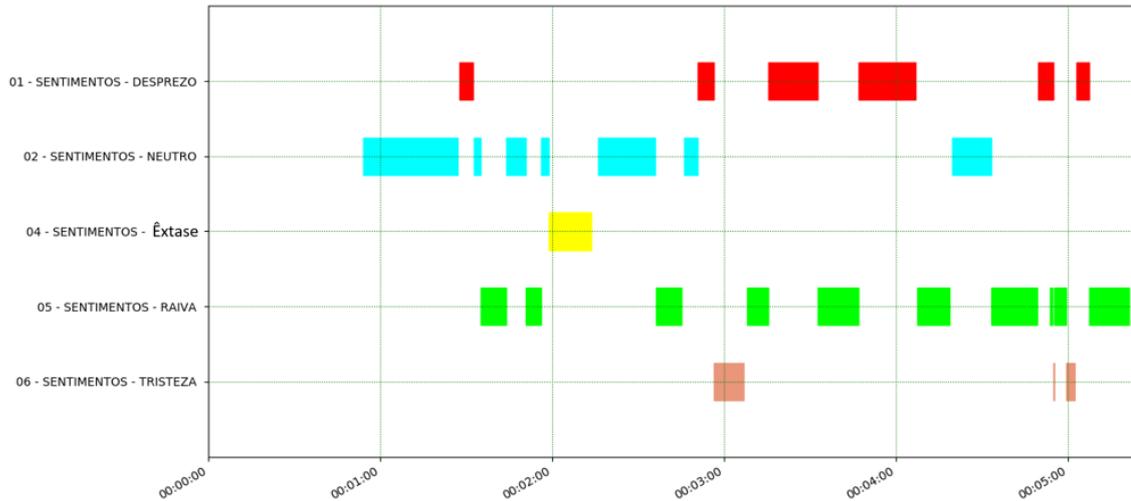


Figura 8: Mapeamento das manifestações dos sentimentos em Elis Regina no videoclipe de *Como Nossos Pais* utilizando o software *Boris*

(3) As análises espectrográficas dos efeitos vocais de Elis Regina foram realizadas em trechos selecionados e separados em amostras no formato de arquivos AIFF 24/48, que passaram por medições espectrográficas utilizando os softwares de edição de áudio *Adobe Audition* e *Sonic Visualizer*. A análise espectrográfica dos sons possibilita a extração de grande variedade de dados quantitativos, a exemplo: (a) intervalos melódicos percorridos (em semitons); (b) segmentação de realizações rítmicas (em frações de segundo); (c) flexibilizações rítmicas; (d) andamentos; (e) categorização de *portamenti* (inicial, intermediário ou final); (f) taxa de *vibrato*; (g) profundidade de *vibrato*; (h) fluidez e comportamento interno do *vibrato* e (i) intensidades ou dinâmica de notas e trechos musicais (em decibéis). A análise espectrográfica dos sons ainda permite colher dados qualitativos, como transições entre registros vocais, articulações do envelope sonoro (ataque, *sustain* e *decay*), e delineamento de contornos melódicos.

(4) Nesta última etapa, foram realizadas comparações e sobreposições de dados e resultados extraídos através das análises espectrográficas dos sons e análises dos eventos visuais (no caso de fontes primárias de vídeo). Essa análise comparativa nas gravações de Elis Regina, possibilitou a observação da existência e de diferentes gradações das interações entre o trinômio texto-som-imagem (Figura 9).

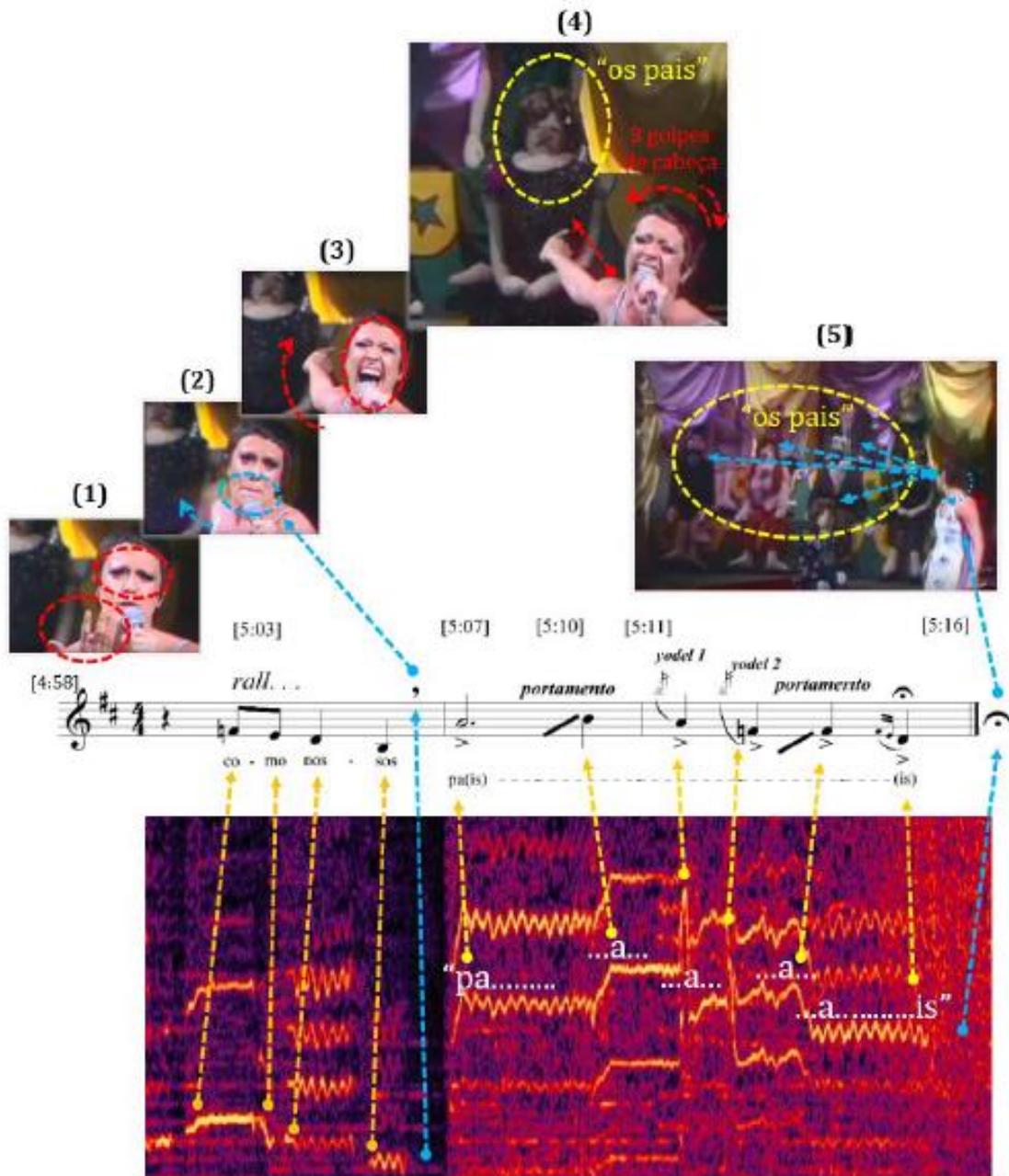


Figura 9: EdIPA dos momentos finais da performance de Elis Regina em *Como nossos pais*, com espectrograma, transcrição da gravação e 5 fotogramas.

3. Fontes Primárias

3.1. *Upa, Neguinho*

A música *Upa, Neguinho* foi escrita em 1964 por Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri originalmente para o musical *Arena conta Zumbi*. Este musical, dirigido por Augusto Boal, teve sua estreia no dia 1 de maio de 1965 no Teatro Arena, onde permaneceu em cartaz por quase dois anos. Seu repertório era formado por diversas canções de protesto¹ e dramatizava a resistência dos escravos no Quilombo dos Palmares, mas, subliminarmente, também estendia sua mensagem para uma perspectiva mais ampla dos oprimidos, expondo problemas político-socioculturais do Brasil em meados da década de 1960. O samba foi o gênero musical escolhido pelos compositores para representar a cultura popular nesta resistência histórica e, de forma implícita, representava uma resistência artística ao regime militar instaurado em 1964.

Edu Lobo, que ao longo de sua carreira adotou uma postura político-social muito ativa, compôs várias outras obras que compartilham das críticas diretas e indiretas contidas em *Upa, Neguinho*. Como exemplo, *Ponteio* (SERGIO MENDES PRESENTS LOBO, 1970), *Repente* (LIMITE DAS ÁGUAS, 1976), *Reza* (5 NA BOSSA, 1965) e *Aleluia* (A MÚSICA DE EDU LOBO, 1965), todas elas notadamente moldadas em um pragmatismo e didatismo que provocava a “euforia da audiência através de críticas sociais ou ao populismo de direita” (PAIXÃO, 2013). Especificamente em *Upa, Neguinho*, a temática social referia-se ao trabalho escravo e à opressão social que mantinha muitas crianças naquela situação.

¹ Canção de protesto é um gênero reconhecidamente ligado às denúncias sociais e usado como ferramenta na conscientização do povo pobre através de críticas contundentes, sobre a situação do favelado e do sertanejo.

Quando *Arena conta Zumbi* estreou, Edu Lobo já havia ganhado o I Festival Nacional de Música Popular Brasileira (1965) na TV *Excelsior* com a música *Arrastão*, escrita em parceria com Vinícius de Moraes e interpretada por Elis Regina (que recebeu o troféu Berimbau de Ouro pela performance). Porém, só em 1966 a gravação de *Upa, Neguinho* na voz de Elis nasceu, no disco *Dois Na Bossa* (1966). Com arranjo e acompanhamento do grupo Bossa Jazz Trio (Amilson Godoy ao piano, Jurandir Meireles no contrabaixo e José Roberto Sarsano na bateria), Elis faz um dos registros mais importantes de sua carreira durante uma das edições do programa *O Fino da Bossa* (1964-1967).

O programa, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, era gravado no Teatro Paramount (atual Teatro Abril), veiculado pela TV Record São Paulo e tinha direção de Walter Silva. Devido ao grande sucesso, gerou a gravação de 3 LPs (*Long Play*) ao vivo pela gravadora *Phillips*, sendo o primeiro deles, o disco *Dois na Bossa* (primeiro disco brasileiro a vender um milhão de cópias). O segundo disco da série – e que possui a gravação de *Upa, neguinho* - o “*Dois na Bossa número 2*”, foi gravado em 1966 e confirmou Elis Regina como recordista de vendas, levando a intérprete a se apresentar no “Mercado Internacional de Discos e Edições Musicais” (MIDEM), em Cannes, no ano de 1968. Neste momento, Elis começa a direcionar sua carreira rumo ao reconhecimento também no exterior (LOPES, 2012) e anos depois, em 1979, com arranjo, produção e direção de Cesar Camargo Mariano e acompanhamento do conjunto Som três (Cesar Camargo Mariano no piano, Sabá no contrabaixo e Toninho Pinheiro na bateria), *Upa, neguinho* levou a voz de Elis Regina a soar no mesmo espaço dos grandes jazzistas, quando se apresentou no 13º Festival de Jazz de Montreux (SOUZA, 2015).

Upa, Neguinho era considerada uma canção inexpressiva por Edu Lobo (LOPES, 2014) e tinha arranjo comedido com acompanhamento de flauta, violão e percussão. Na releitura de Elis e do conjunto Bossa Jazz Trio durante o programa *O Fino da Bossa*, Elis imprimiu nuances e recursos interpretativos que, no futuro, permeariam seu estilo como sua marca registrada, por exemplo: (1) breques percussivos com toda a banda antes dos versos “capoeira / posso ensiná / ziquizira / posso tirá / valentia / posso emprestá”. (2) bater palmas em uníssonos ao piano na quarta repetição da introdução. (3) interpretar versos suprimindo o “r” dos finais dos verbos, valorizando o fonema “á”, o que afasta a pronúncia dos padrões da norma culta do português, mas faz referência direta ao português pronunciado pelos escravizados

africanos. A letra completa da gravação realizada por Elis Regina pode ser apreciada na Figura 10, o que explicita duas seções que são repetidas, dando origem a uma forma binária simples (A-B-A-B).

(Seção A [0:00-0:34])	(Seção A [1:00-1:32])
<p>1. <u>Upa</u>, neguinho na estrada <u>Upa</u>, pra lá e pra cá <u>Virge!</u> <u>Que coisa mais linda!</u> <u>Upa</u>, neguinho <u>Começando a andá</u> <u>Começando a andá</u> <u>Upa</u>, neguinho na estrada <u>Upa</u>, pra lá e pra cá <u>Virge!</u> <u>Que coisa mais linda!</u> <u>Upa</u>, neguinho <u>Começando a andá</u> <u>Começando a andá</u> <u>Começando a andá</u></p>	<p>3. <u>Upa</u>, neguinho na estrada <u>Upa</u>, pra lá e pra cá <u>Virge!</u> <u>Que coisa mais linda!</u> <u>Upa</u>, neguinho <u>Começando a andá</u> <u>Começando a andá</u> <u>Upa</u>, neguinho na estrada <u>Upa</u>, pra lá e pra cá <u>Virge!</u> <u>Que coisa mais linda!</u> <u>Upa</u>, neguinho <u>Começando a andá</u> <u>Começando a andá</u> <u>Começando a andá</u></p>
(Seção B [0:35-0:59])	(Seção B [1:32-2:18])
<p>2. <u>E já começa apanhá</u> <u>Cresce</u>, neguinho e me abraça <u>Cresce</u> e me ensina a cantá <u>Fu vim de tanta desgraça</u> <u>Mas muito te posso ensiná</u> <u>Capoeira!</u> <u>Posso ensiná</u> <u>Ziguizira!</u> <u>Posso tirá</u> <u>Valentia!</u> <u>Posso emprestá</u> <u>Mas liberdade só posso esperá</u></p>	<p>4. <u>E já começa apanhá</u> <u>Cresce</u>, neguinho e me abraça <u>Cresce</u> e me ensina a cantá <u>Fu vim de tanta desgraça</u> <u>Mas muito te posso ensiná</u> <u>Capoeira!</u> <u>Posso ensiná</u> <u>Ziguizira!</u> <u>Posso tirá</u> <u>Valentia!</u> <u>Posso emprestá</u> <u>Mas liberdade só posso esperá</u></p>

Figura 10: Letra de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri para a canção *Upa, Neguinho* (1965).

Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, através de um personagem narrador, constroem *Upa, Neguinho* em duas diferentes atmosferas que estão representadas nas cores azul e vermelho na Figura 10 (acima). (1) A Seção A (representada em azul), narra os primeiros momentos da vida de uma criança apelidada de Neguinho. Através de palavras como (“upa”, “virge!”, “que coisa mais linda”, “começando a andá”) nos é apresentado um desenvolvimento normal de uma criança saudável e querida, porém, a Seção B (representada em vermelho) traz uma abrupta mudança de contexto. De forma visceral e direta, os compositores nos apresentam uma criança sentenciada a escravidão, que mal aprendeu a andar e “Já começa apanhá”.

Criança esta que precisa desenvolver habilidades específicas e se adaptar para conseguir sobreviver, enquanto a única coisa que pode fazer é esperar que um grupo dominante conceda sua liberdade.

A interjeição “upa”, contida no título da canção e em vários outros versos, confere graça e amorosidade ao falar sobre um menino que tropeça com os primeiros passos, mas que quase imediatamente tem que aprender a se levantar e a lutar pela sua sobrevivência. Afinal, “começando a andar e já começa apanhar” indica que apesar do sofrimento, era necessário sobreviver. A canção é narrada do ponto de vista de uma tutora ou tutor também escravizado, mais experimentados naquele ambiente tão sofrido e que já haviam desenvolvido habilidades importantes a sobrevivência e que passam esse conhecimento ao “neguinho”. Isso pode ser observado (1) através do uso coloquial dos verbos do infinitivo (sem a letra “r” ao final) (“andá”, “cantá”, “ensiná”, “tirá”, “emprestá”, “esperá” e “apanhá”) e (2) na disposição deste escravizado mais velho em ensinar a capoeira (estilo de luta desenvolvido e praticado pelos escravos, comumente camuflado como dança e coreografias de forma a evitar o reconhecimento de seu potencial letal pelos senhores de escravos) ao “neguinho”, retirar ziguizira (doenças), emprestar valentia, porém que também não possuía liberdade e só poderiam esperar por esta.

De acordo com DURAND (2002) o gesto postural básico que representa a ascensão do humano vem da postura ereta sobre os pés e das mãos livres. Esta postura é única do homem, por isso, o instinto de se colocar em pé é tão intensamente marcado na mente humana desde que somos bebês. No capítulo em que trata dos símbolos ascensionais, DURAND (2002, p. 128), comenta: “Existe no homem uma constante ortogonal que ordena a percepção puramente visual. É o que implica a reação dominante do recém-nascido, que responde à passagem brusca da vertical à horizontal, ou vice-versa”. Essa consciência básica de vontade e independência, pode ser bem observada na canção *Upa, Neguinho*, em que o menino escravizado se esforça para começar a andar, o que pode ser entendido como um instinto humano de ascensão, porém, como resposta natural a sua condição de escravizado e intenção de rebaixá-lo, “já começa apanhá”. A gravação de *Upa, Neguinho* analisada nesta tese se encontra disponível no link

<https://drive.google.com/file/d/1uWCxdEC0DtEI5Iq3gR1UKXQKdCNPebb9/view?usp=sharing> (REGINA, 1965).

3.2. *O Sonho*

Em 1966 Egberto Gismonti concebeu *O Sonho* inicialmente em versão instrumental. A canção foi letrada somente dois anos depois para participar do 3º *Festival Internacional da Canção Popular* (1968). Classificada no festival, foi defendida e gravada pelo trio de cantores Os 3 Morais no *LP III Festival Internacional da Canção Popular, Volume 1* (GISMONTI e OS 3 MORAIS, 1968). *O Sonho* recebeu várias gravações do próprio compositor, incluindo a sofisticada versão orquestral no quase homônimo *LP Sonho 70* (GISMONTI, 1970). Um ano depois, Egberto lançou uma versão de câmara com voz no *LP Orfeo Novo* (GISMONTI, 1971), já com uma estética mais livre e que incluiu improvisações. A gravação musical de Elis Regina de *O Sonho* foi lançada no *LP Elis - Como & Porquê* (Figura 11 - REGINA, 1969) com produção de Armando Pittigliani, arranjos de Roberto Menescal e Erlon Chaves, contrabaixos de José Roberto, guitarras de Roberto Menescal, pianos (e provavelmente sintetizadores, embora esta função não seja creditada na ficha técnica) de Antônio Adolfo, baterias de Wilson das Neves e percussão de Hermes Contesini. Do ponto de vista da concepção, arranjo e produção musical, a escolha dos sons sintetizados tem grande responsabilidade no ambiente futurista da gravação. Ao ouvir a gravação de Elis de *O Sonho*, somos imediatamente levados ao universo das grandes obras de ficção científica, o que ocorre pela presença de sons sintetizados. Vale ressaltar que a década de 1960 foi de suma importância na consolidação da linguagem sonora da ficção científica, contando com importantes obras *mainstream*, como, por exemplo, a adaptação para cinema dos livros de Pierre Boulle, *Planeta dos Macacos* (1968), a série clássica de Gene Roddenberry, *Jornada nas Estrelas* (1966-1969) e o filme de Stanley Kubrick, *2001: Odisseia no Espaço* (1968).

Em 1971, Elis realizou a gravação do videoclipe de *O Sonho*, durante o especial *Elis Especial 03*, no programa televisivo *Sexta Feira Nobre*, da TV Globo. O especial *Elis Especial 03* pode ser assistido na íntegra no link <https://youtu.be/FSFOs36-rC4>.



Figura 11: Capa do LP *Elis - Como & Porquê* (1979), que contém a gravação da canção *O Sonho*, de Egberto Gismonti.

A letra completa de Gismonti pode ser apreciada na Figura 12, com marcações em cores distintas de acordo com o gênero musical predominante da seção (**rock em vermelho** e **bossa em azul**). Esta letra sugere uma forma complexa dividida em 8 seções (A-B-A'-B'-C-A''-B''-Coda). Ao colocar letra na versão instrumental, Egberto Gismonti foi cuidadoso na escolha das palavras para carregar de significados as relações texto-som, além de um contexto engajado com o avanço tecnológico mundial frenético daqueles dias.

(Seção A [0:00-0:23] - rock)	(Seção C [1:02-1:25])
1. Sinto que é hora, salto Meu foguete some, queimando espaço	5. Busco cores e imagens Faltam pássaros e flores Coração na mão Corpo solto , estou entre estrelas Vou deitar neste luar
(Seção B [0:23-0:35] - bossa)	(Seção A'' [1:26-1:32])
2. Tudo vejo, e abraço a vaidade Estou morando em pleno céu Namorando o azul	6. Indo de encontro ao riso Do quarto minguante E o sol queimando a pele branca
(Seção A' [0:36-0:48])	(Seção B'' [1:33-1:52])
3. Ando no espaço rouco Meu foguete some Deixando traços	

<p>(Seção B' [0:49-1:01])</p> <p>4. Entre <u>estrelas</u>, vejo a <u>liberdade</u></p> <p>Fotografo todo <u>céu</u> e revelo <u>paz</u></p>	<p>7. Despertando, vejo a <u>cama</u> e <u>meu amor</u></p> <p>Acordado estou</p> <p style="text-align: center;">(Seção Coda [1:53-2:44] - rock)</p> <p>8. <u>Choro, choro, choro...</u></p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Figura 12: Letra de Egberto Gismonti para sua canção *O Sonho* (1968) com palavras destacadas de acordo com suas funções: discurso de otimismo, signos de amor e liberdade e tristeza.

É possível observar na Figura 12, três diferentes indicações quanto ao papel linguístico na composição de Gismonti. (1) Palavras sublinhadas com uma linha simples, representam um discurso otimista, otimismo este, inspirado nos avanços tecnológicos do final da década de 1960, que foram marcados, nas palavras do próprio Egberto, pelas “... conquistas espaciais dos Russos e em seguida, em 1969, dos Americanos descendo na lua.” (GISMONTI, 2018). Este otimismo reflete, também, um anseio por liberdade, que é um importante combustível para desenvolvimentos tecnológicos. Este anseio é observado em frases como: “Sinto que é hora, salto. Meu foguete some, queimando espaço”, “Estou morando em pleno céu” e “Corpo solto, estou entre estrelas”. (2) As palavras sublinhadas com linhas duplas, são signos (PEIRCE, 2005) de amor e liberdade ligadas as palavras de otimismo. Signos estes como “abraço”, “namorando”, “paz”, “cores e imagens” que expandem, através de sentidos múltiplos e abstratos, a semântica da letra no universo do nosso imaginário. Por último, (3) palavras sublinhadas com linhas pontilhadas são índices de tristeza, que se manifesta somente ao final da letra através do copioso choro iniciado pelo despertar do sonho (explicitado no título da canção) e a tão contrastante volta à realidade. A gravação de *O Sonho* analisada nesta tese se encontra disponível no link https://drive.google.com/file/d/1Mj_9LgY6xJVYvaw8lqMvDyVqmcW8Sf16/view?usp=sharing (REGINA, 1971).

3.3. *Black is Beautiful*

Black is Beautiful foi escrita entre 1969 e 1970 pelos irmãos compositores Paulo Sergio Valle (1940) e Marcos Valle (1943) e lançada em 1971 no LP *Garra* de Marcos Valle. No mesmo

ano, Elis também registra a canção em seu *LP Ela* (Figura 13 - REGINA, 1969) com produção de Nelson Motta e Roberto Menescal, arranjos de Roberto Menescal, porém os músicos participantes não foram creditados. A gravação de Elis Regina da canção *Black is Beautiful* contribuiu para que Marcos Valle se tornasse uma importante figura das causas negras no Brasil, uma posição defendida até hoje na literatura acadêmica (CAMPOS, 2010). Juntamente com *Upa, Neguinho*, de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri (1965) e *Nega do Cabelo Duro*, de David Nasser e Rubens Soares (1945), *Black is Beautiful* é uma canção de protesto que toca nas heranças escravagistas do Brasil e dos Estados Unidos.

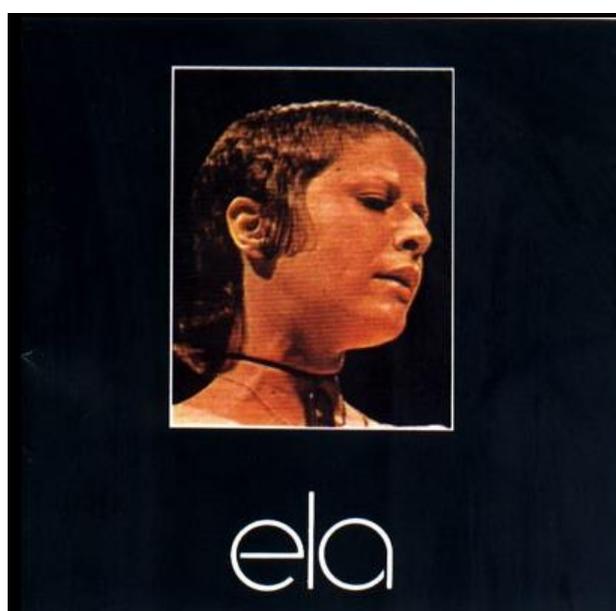


Figura 13: Capa do *LP Ela* (1971), que contém a gravação da canção *Black is Beautiful*, de Paulo Sergio Valle e Marcos Valle.

Em 1972, a canção ganhou uma segunda versão na voz de Elis Regina (REGINA, 1972). Esta gravação foi realizada para o especial *1 Plus*², um especial sobre Elis, produzido pelo canal alemão *Südwestfunks* em parceria com a Rede Globo de Televisão. Nela, Elis é acompanhada pelos instrumentistas Luizão Maia, Paulinho Braga, Chico Batera, Alemão, César Camargo Mariano e a orquestra Tanzorchesterdes (regida pelo pianista e compositor Rolf Hans

² O registro de todo o especial *1 Plus* está disponível no Youtube como *Elis Regina – programa de tv Alemã – anos 70*, no link www.youtube.com/watch?v=G1qW6LCIZD4, com duração total de 47 minutos e 56 segundos. *Black is Beautiful* vai de [28:22] a [34:02], ou seja, tem duração de [5:40].

Müller). O especial também contou com participações do compositor, cantor e instrumentista francês Michel Legrand, o cantor e ator mexicano-alemão Roberto Blanco, o ator alemão Walter Hoor, a apresentadora alemã Dagmar Berghoff e bailarinos do Jim James Dancers (BORÉM e TAGLIANETTI, 2014b). Pelo trato de questões sociais delicadas e pela situação política nacional, o especial nunca foi exibido pela Rede Globo no Brasil (RIBEIRO, 2003), além de ter rendido à Elis uma acusação de envolvimento com os Panteras Negras. Elis precisou prestar esclarecimentos aos agentes da Ditadura Militar, tendo que, inclusive, usar o argumento de que a canção foi escrita por dois irmãos loiros. A letra da canção pode ser apreciada na Figura 14 e é dividida formalmente em 3 seções, sendo A-B-C-A'-B-C. As seções A e A' possuem dinâmicas mais baixas e estão indicadas em azul, as seções B possuem um gradativo crescendo dinâmico e estão indicadas em verde e as seções C possuem dinâmicas mais altas e densas e estão indicadas em vermelho.

(Seção A [28:22-29:37])	(Seção A' [30:55-32:03])
<p>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</p> <p>Hoje cedo, na rua Do Ouvidor Quantos brancos horríveis eu vi Eu quero um homem de cor Um deus negro do Congo ou daqui</p>	<p>4. Hoje à 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</p> <p>Hoje à 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</p>
(Seção B [29:37-29:53])	(Seção B [32:03-32:18])
<p>2. Que se integre no meu sangue europeu</p>	<p>5. Que se integre no meu sangue europeu</p>
(Seção C [29:53-30:55])	(Seção C [32:18-34:03])
<p>3. Black is beautiful, black is beautiful Black beauty so peaceful I want to a black I want to a beautiful</p> <p>Black is beautiful, black is beautiful Black beauty so peaceful I want to a black I want to a beautiful</p>	<p>6. Black is beautiful, black is beautiful Black beauty so peaceful I want to a black I want to a beautiful</p> <p>Black is beautiful, black is beautiful Black beauty so peaceful I want to a black I want to a beautiful</p>

Figura 14: Letra da canção *Black is Beautiful* (em sua versão feminina cantada por Elis Regina) de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle.

O título da canção, *Black is Beautiful*, é uma referência homônima a um dos principais desdobramentos do movimento político-social estadunidense, *Black Consciousness Movement* (ANDERSON e CROMWELL, 1977), liderado por Martin Luther King Jr.. Consiste na exaltação da beleza física e dos costumes culturais do povo preto, como Cristiano Bispo (2003) pontua:

Black is beautiful! Essa expressão gramaticalmente simples sacudiu as bases ideológicas e discursivas dos movimentos negros norte-americanos na década de 1960. Ao perpetrarem palavras de reconhecimento da beleza afro-americana, seus autores, além de contestarem a estética da indústria cultural racista, promoveram uma nova leitura discursiva sobre a maneira de se conceber a estética daqueles que por muitos séculos tiveram sua beleza negligenciada pela tonalidade de suas peles e demais atributos físicos (...)

Nesta mesma década, os inúmeros grupos que reivindicavam Direitos Civis para a população afro-americana marginalizada perceberam que não bastavam apenas manifestações pacíficas e violentas, pois o discurso de desqualificação do negro e do africano estava sedimentado na sociedade e, para haver uma mudança substancial, deveria se trabalhar com um discurso de autodefinição e negação dos valores que marcaram este segmento social por diversos séculos. *Black is beautiful* representou e, ainda representa, a formação de uma identidade em construção que tenta sustentar-se em um processo discursivo contemporâneo.

O texto da canção revela o interesse estético e sexual de uma protagonista branca por homens de tom de pele preta. Esta protagonista, inclusive, sugere a superioridade do homem preto em relação ao branco em dois versos específicos: (1) “Hoje cedo, na Rua do Ouvidor, quantos brancos horríveis eu vi³”. Este verso criou grande estranhamento e foi interpretado por parte da mídia como uma agressividade gratuita e como “racismo branco” (NACKED, 2012). E (2) “Que se integre no meu sangue Europeu”, verso que sofreu alteração pela censura da Ditadura Militar e que em sua versão original, “Que melhore meu sangue Europeu” (FRANCO e VALLE, 2013), trazia com ainda mais força a visão do preto como

³ Na gravação original de *Black is Beautiful*, Marcos Valle canta a versão masculina da canção “Hoje cedo, na rua do Ouvidor, quantas loiras horríveis eu vi”.

superior ao branco. Temporalmente, a música se passa em dois momentos: “Hoje cedo...” e “Hoje à noite”. Estes dois momentos se diferem pela forma de entrega da personagem aos seus desejos e intenções sexuais, sendo “cedo” o momento de observação, constatação da predileção da personagem por homens pretos e o flerte. E “à noite” trazendo a consumação dos desejos, onde a intérprete enfeitaria o corpo do amante preto com seu corpo (“Hoje à noite amante negro eu vou... enfeitar o meu corpo no seu”). A gravação de *Black is Beautiful* analisada nesta tese se encontra disponível no link <https://drive.google.com/file/d/117eJlP8pzRH7e6Kqv2YHBa9mhr7R3hI0/view?usp=sharing> (REGINA, 1972).

3.4. Como Nossos Pais

Antônio Carlos Belchior gravou *Como Nossos Pais* em seu *LP Alucinação* (BELCHIOR, 1976, lado A, faixa 3), *LP* importante em sua consolidação como compositor e intérprete⁴. A gravação de Elis aqui analisada foi realizada no mesmo ano (1976) durante o programa televisivo *Fantástico*, da TV Globo, e está disponível no Youtube como *Elis Regina – “Como Nossos Pais” (1976)*, no link <https://youtu.be/wzXWIWPPHU0>⁵. O vídeo, que tem duração total de 5 minutos e 21 segundos, começa com um discurso de introdução do ator Reinaldo Gonzaga, que aborda características pessoais e profissionais de Elis [0:00-0:40]:

Até que ponto uma cantora pode ser temperamental, franca, impulsiva. Até que ponto, um ídolo pode deixar de fazer média com o público e com os críticos. Quando Elis Regina diz o que pensa, grita, briga, agride, provoca as mais desencontradas reações. . .”

A música propriamente dita vai de [0:41] a [5:21], ou seja, dura 4 minutos e 40 segundos. A introdução instrumental, em [0:41-0:50], é baseada apenas em acordes arpejados suaves

⁴ O *LP Alucinação*, lançado por Belchior após dois discos compactos e um *LP*, vendeu 30.000 cópias em um mês (TEIXEIRA CARLOS, 2007, p.96).

⁵ Embora o vídeo da performance de Elis Regina de *Como Nossos Pais* esteja disponível também em outro link no Youtube, sem a fala do narrador do *Fantástico*, opto por este por sua melhor qualidade de imagem e som.

realizados por uma guitarra elétrica e uma craviola⁶, com efeito *flanger*⁷, criando a atmosfera introspectiva da primeira parte da canção ([0:41-2:14]).

A letra completa de Belchior pode ser apreciada na Figura 15. Esta letra sugere uma forma binária com repetição (I - II - I' - II), ou seja, dois grupos de estrofes (Seção I: Estrofes 1 a 5 e, depois, Seção I': Estrofes 6 a 8), cada qual seguido pelo Refrão (Seção II). Entretanto, diferentemente, na interpretação de Elis Regina é possível perceber uma forma binária simples (Seção A - Seção B), que não segue a forma da letra, mas sim o envolvimento emocional e cênico da cantora, que cria duas atmosferas contrastantes. A Seção A, em [0:41-2:14], faz referência ao gênero blues, com instrumentação de apenas guitarra elétrica e craviola, que iniciam a música em uma dinâmica moderada. Tal caráter de contenção é seguido por Elis, tanto na voz quanto nos gestos. Em seguida, a transição entre a Seção A e a Seção B ([2:14- 5:16]) se evidencia através da virada de bateria que ocorre em [2:14] e leva ao *tutti* da banda. Um ataque no prato *crash* da bateria em [2:17] dá início a um segundo nível mais intenso em intenções, gestos, utilização de efeitos, ênfases e intensidades vocais, sublinhados por timbres, articulações, dinâmicas e instrumentação da banda. Assim, a Seção A corresponde ao gênero *blues* sem a bateria (Estrofes 1, 2 e 3 marcados na cor azul), que é seguida pela Seção B, correspondente ao gênero *rock* (Estrofes 4 e 5, Refrão, Estrofes, 6, 7 e 8 e Refrão, marcados em vermelho), que segue até o final da gravação.

⁶ A craviola, também chamada de violão de 12 cordas, tem suas cordas de metal agrupadas duas a duas em oitavas (as 4 mais graves) ou uníssono (as 2 mais agudas).

⁷ O efeito *flanger* resulta da superposição de duas ondas de sinais sonoros idênticos, ligeiramente defasados (menos de 20 milissegundos).

(Estrofes 1, 2 e 3 – blues)	(refrão – rock)
<p>1. Não quero lhe falar, meu grande amor [0:50] Das coisas que aprendi nos discos Quero lhe contar como eu vivi É tudo o que aconteceu comigo</p> <p>2. Viver é melhor que sonhar [1:12] Eu sei que o amor é uma coisa boa Mas também sei que qualquer canto É menor do que a vida de qualquer pessoa</p> <p>3. Por isso cuidado, meu bem [1:33] há perigo na esquina Eles venceram E o sinal está fechado pra nós Que somos jovens Para abraçar meu [seu] irmão E beijar minha [sua] menina na rua É que se fez o meu [seu] braço, O meu [seu] lábio e a minha [sua] voz</p>	<p>Minha dor é perceber [3:06] Que apesar de termos Feito tudo o que fizemos Ainda somos os mesmos e vivemos Ainda somos os mesmos e vivemos Como os nossos pais</p>
(Estrofes 4 e 5- rock)	(Estrofes 6 e 7- rock)
<p>4. Você me pergunta pela minha paixão [2:17] Digo que estou encantado com uma nova invenção Eu vou ficar nesta cidade, não vou voltar pro sertão Pois vejo vir vindo no vento o cheiro da nova estação Eu sinto tudo [Sei de tudo] na ferida viva do meu coração</p> <p>5. Já faz tempo, eu vi você na rua [2:45] Cabelo ao vento, gente jovem reunida Na parede da memória Essa lembrança é o quadro que dói mais</p>	<p>6. Nossos ídolos ainda são os mesmos [3:31] E as aparências não enganam não Você diz que depois deles Não apareceu mais ninguém</p> <p>7. Você pode até dizer que eu tô por fora [3:51] Ou então que eu tô enganando [inventando] Mas é você, que ama o passado e que não vê É você, que ama o passado e que não vê Que o novo sempre vem [vê]</p> <p>8. Hoje eu sei, que quem me deu a ideia [4:17] De uma nova consciência e juventude Tá em casa, guardado por Deus Contando seus metais [o vil metal]</p>
	(refrão – rock)
	<p>Minha dor é perceber [4:37] Que apesar de termos Feito tudo o que fizemos Ainda somos os mesmos e vivemos Ainda somos os mesmos e vivemos Como os nossos pais</p>

Figura 15: Letra da canção *Como Nossos Pais*, de Belchior, cuja performance de Elis Regina, em duas partes, sugere uma seção em blues, seguida de uma seção em rock.

A letra de *Como Nossos Pais* reflete o contexto histórico-social em que foi escrita. Belchior fala, ao mesmo tempo, de questionamentos de uma juventude rebelde (“... Já faz um tempo eu vi você na rua, cabelo ao vento, gente jovem reunida. . .”), mas que se revela passiva e não tão revolucionária como deveria (“... ainda somos os mesmos e vivemos como nossos pais. . .”) frente à tensão social e política reinante em 1976, período de acirramento da ditadura no Brasil⁸, após o golpe militar de 1964. Ainda, o compositor tece uma crítica a apatia do jovem e conservadorismo após 12 anos do golpe militar (“... Na parede da memória essa é a lembrança que dói mais. . .”) (MOREIRA, 2015, p. 33). E como

⁸ Renato CANCIAN (2008) lembra que “... Entre o fim de 1975 e início de 1976, ocorreram os assassinatos do jornalista Vladimir Herzog e do operário Manoel Fiel Filho, em São Paulo, evidências para a sociedade das ações da máquina de repressão. Pelos homicídios, os militares linha-dura foram desmoralizados, acelerando a necessidade de abertura política e redemocratização.”

aponta a especialista em Belchior, Josely TEIXEIRA CARLOS (2015) *Como Nossos pais*, assim como várias outras canções do compositor-cantor, “. . . busca confrontar o velho, o que é passado...”. Com letras que são “. . . extensas e discursivas. . .” e que “. . . dialoga com outros universos. . .”.

Na canção também é possível observar um diálogo sobre a consciência e alienação de uma nova geração à ditadura militar. Este diálogo é construído através de um personagem ativo se dirigindo a um receptor passivo e possui citações e referências a várias outras obras. Como exemplo, é possível observar o trecho que fala de uma autoconsciência política na letra de Belchior, “. . . as aparências não enganam, não. . .”, alude à música *As Aparências enganam*, de Tunai e Sérgio Natureza que possui natureza passional (“. . . As aparências enganam aos que odeiam e aos que amam. . .”) (TEIXEIRA CARLOS, 2007, p.142). Já o trecho “. . . o sinal está fechado para nós que somos jovens . . .”, se refere à música *Sinal Fechado* de Paulinho da Viola (CARLOS, 2007, p. 142). Finalmente, o trecho da letra “. . . na parede da memória, é o quadro que dói mais. . .” é um reflexo da frase “. . . Itabira é apenas uma fotografia na parede, mas como dói. . .” contida no poema *Confidência de Itabirano*, de Carlos Drummond de Andrade (CARLOS, 2007, p. 152).

A gravação original de Belchior está no tom de Lá Bemol Maior. Já Elis Regina canta *Como Nossos Pais* um trítone acima, no tom de Ré Maior. Além desta diferença, Elis faz modificações na linha melódica, o que lhe permite ocupar uma tessitura bem maior que Belchior (quase uma oitava e meia: da nota Lá² à nota Ré⁴)⁹, conferindo grande dramaticidade à sua interpretação. Como característica constante nas performances de Elis, a cantora se sentia, de fato, coautora das músicas que interpretava. Ela tomava a liberdade de trocar tanto notas na melodia quanto palavras na letra, mesmo nas canções de compositores consagrados, como o fez na sua gravação de *Atrás da Porta* de Chico Buarque e Francis Hime (BORÉM e TAGLIANETTI, 2014a, p. 65–67). Um exemplo marcante desta expansão de intervalos melódicos que Elis realiza é a transformação de uma 8^a justa da gravação original de Belchior (do Lá bemol² ao Lá bemol³, em [0:42] na gravação do cantor)

⁹ Consideramos aqui somente as notas de peito e não as notas de cabeça (ou em falsete), como o Sib⁴ ou o Solb⁴ que Elis utiliza momentaneamente para fazer os *yodels* no final da música.

em uma 11ª justa (8ª justa + 4ª justa, do Lá2 ao Ré4, em [1:33]), ao alertar o “perigo na esquina” no trecho “. . . por isso cuidado meu bem, há perigo na esquina. . .”. Já em relação às mudanças na letra (veja todas estas alterações entre colchetes na Figura 13), Elis muda a narrativa masculina de Belchior (“. . . Para abraçar meu irmão e beijar minha menina na rua, é que se fez o meu braço. . .”), para um ponto de vista mais universal (em [1:55-2:08], “. . . Para abraçar seu irmão e beijar sua menina na rua, é que se fez o seu braço. . .”). Elis também personaliza a letra de Belchior para sugerir uma ênfase ainda mais atenta e cônica da situação política quando diz, em [2:52], “Você pode até dizer . . . que eu tô inventando . . .” (ao invés do original “Você pode até dizer . . . que eu estou enganando . . .”), com o sentido de ficar imaginando coisas, da sensação de paranoia que se instalou no agravamento da ditadura militar a que a música se refere. Finalmente, Elis enfatiza também a crítica social, ao substituir “seus metais” por “o vil metal” no verso “Tá em casa, guardado por Deus, contando o vil metal. . .” (em [4:28]), ou seja, qualificando o dinheiro (“moedas de metal”) como algo usado para o mal, algo que corrompe. Como coautora na realização musical, Elis colocava as canções dentro da perspectiva de suas vivências. De fato, em 1976, Elis se mostrava muito engajada politicamente, principalmente depois do imbróglio com Henfil (BORÉM e TAGLIANETTI, 2014b, p. 46–47), e já pronunciava que seria muito atuante em questões políticas como os direitos trabalhistas de artistas (BASTOS, 2012, em [50:46]) e os direitos da mulher (ARASHIRO, 1995, p. 58). A gravação de *Como Nossos Pais* analisada nesta tese se encontra disponível no link <https://drive.google.com/file/d/1OfKh-tTKmQrcyV-CsgENV7IfvDsqCDfU/view?usp=sharing> (REGINA, 1976).

3.5. Alô, Alô, Marciano

Alô, Alô, Marciano foi escrita em 1980 pelo célebre casal Rita Lee (1947) e Roberto de Carvalho (1952) a pedido de Elis Regina. A história da relação de Elis com Rita Lee passa por pequenas desavenças, mas se embeleza através da sororidade que nasceu em 1976, na visita de Elis Regina a Rita Lee na prisão. Rita, que estava grávida, tinha sido presa por posse de maconha em plena ditadura militar e Elis foi a única artista a ter coragem de visitá-la. Em 1980, um ano após a Anistia Geral proposta pelos militares como parte do processo de redemocratização do Brasil (o que trazia mais liberdade e tranquilidade para os compositores, uma vez que estes não eram mais perseguidos com o afinco de antes), surge o

pedido de Elis a Rita Lee e seu marido, com a justificativa de querer gravar uma música com a personalidade dos dois. O resultado é a densa crítica em formato musical *Alô, Alô, Marciano*. Elis imediatamente agregou a canção a seu repertório e esta foi importante peça em seu espetáculo *Saudades do Brasil*. A gravação fonográfica de *Alô, Alô, Marciano* também aconteceu em 1980, no disco homônimo ao espetáculo (*LP Saudades do Brasil* – Figura 16), que possui boa parte do repertório do espetáculo em versões de estúdio, com a direção e arranjos de César Mariano.

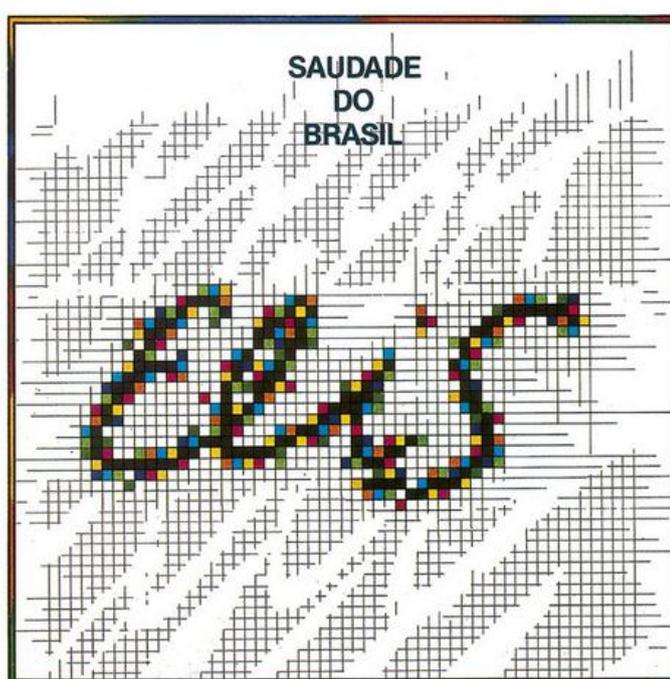


Figura 16: Capa do *Saudades do Brasil* (1980), que contém a gravação da canção *Alô, Alô, Marciano*, de Rita Lee e Roberto de Carvalho.

A gravação de vídeo da canção *Alô, Alô, Marciano* que é analisada nesta tese foi realizada e exibida em 1980 durante o programa *Fantástico*, da TV Globo. O *Fantástico*, durante muitos anos, foi a principal atração televisiva a exibir videoclipes e constantemente lançava novas obras audiovisuais de intérpretes em *vogue*. A produção de *Alô, Alô, Marciano* resultou em um dos primeiros videoclipes brasileiros a utilizar recursos de montagem de vídeo mais avançados, como sobreposição de vários takes na montagem de um plano complexo, o que tornou possível que Elis Regina interpretasse mais de um personagem ao mesmo tempo.

A letra escrita por Rita Lee e Roberto de Carvalho pode ser observada na íntegra na Figura 17. Esta letra sugere uma forma binária com variações na configuração de A-B-A'-B-A''-B-A-B', sendo a última seção uma série de variações/improvisações do material da seção B. A composição também pode ser dividida quanto a mensagem emitida pelos dois diferentes personagens criados por Elis Regina: (1) As seções A, A' e A'' estão em azul e são um desabafo do personagem "locutor" para um extraterrestre sobre as misérias vividas pela sociedade. (2) As seções B e B' estão em vermelho e são interpretadas por Elis de forma jocosa através do personagem "representante da alta sociedade", que mesmo não vivendo as misérias enfrentadas pela sociedade e estando em situação vantajosa financeiramente, se vitimiza.

<p>(Seção A [0:00-0:38])</p> <p>Alô, alô, Marciano Aqui quem fala é da Terra Pra variar, estamos em guerra Você não imagina a loucura O ser humano tá na maior fissura porque Tá cada vez mais down in the high Society</p>	<p>(Seção B [2:06-2:18])</p> <p>Down, down, down In The high society Down, down, down In the high society Down, down, down In the high society Down, down down</p>
<p>(Seção B [0:39-0:53])</p> <p>Down, down, down In the high society Down, down, down In the high society Down, down, down In the high society Down, down, down</p>	<p>(Seção A [2:34-2:55])</p> <p>Alô alô marciano Aqui quem fala é da Terra Pra variar estamos em guerra Você não imagina a loucura O ser humano tá na maior fissura porque Tá cada vez mais down in the high Society</p>
<p>(Seção A' [0:59-1:21])</p> <p>Alô, alô, Marciano A crise tá virando zona Cada um por si todo mundo na lona E lá se foi a mordomia Tem muito rei aí pedindo alforria porque Tá cada vez mais down in the high Society</p>	<p>(Seção B' [2:56-4:06])</p> <p>Down, down, down The high society Down, down, down The high society Ui, gente fina é outra coisa, entende? (fala adicionada por Elis Regina) Down, down, down High society Down, down, down, down, down High society Hoje não se fazem [sic] mais countries como antigamente, entende? (fala adicionada por Elis Regina) High society, high society, high society, high society Down, down, down High society Down, down, down, down down High society Down, down, down High society Down, down, down Ah, Deus</p>
<p>(Seção B [1:22-1:35])</p> <p>Down, down, down In the high society Down, down, down In the high society Down, down, down In the high society Down, down, down</p>	
<p>(Seção A'' [1:43-2:05])</p> <p>Alô, alô, Marciano A coisa tá ficando ruça Muita patrulha, muita bagunça O muro começou a picar Tem sempre um aiatolá pra atola Alá Tá cada vez mais down in the high Society</p>	

Figura 17: Letra da canção *Alô, Alô, Marciano*, de Rita Lee e Roberto de Carvalho.

O cerne de *Alô, Alô, Marciano* é uma crítica político-social, tendo no contato com o marciano uma metáfora para um desabafo que não parece mais possível ser feito com os humanos (que estão na lama descrita na canção). O personagem “locutor” busca resgate do cenário caótico em que a terra está. Apesar de as justificativas dadas pelo “locutor” para o pedido de ajuda serem válidas para todas as classes sociais (guerra, drogas, crise, perseguição e etc.),

subentende-se que o “representante da alta sociedade” esteja realmente incomodado pelo fato destas mazelas terem alcançado sua alta classe social (*high society*). Esta interpretação se ampara em vários pontos da letra (“Tá cada vez mais *down in the high society*”, “E lá se foi a mordomia. Tem muito rei aí pedindo alforria”, “Ui, gente fina é outra coisa, entende?” e “Hoje não se fazem mais countries como antigamente, entende?”), mas é através da performance vocal e da concepção do videoclipe que ela fica ainda mais evidente. Elis escolhe uma performance caricata, com plenitude de clichês e estereótipos da alta sociedade, reforçando muito mais a característica jocosa das “necessidades” desta classe social do que a real tragicidade presente na terra. A gravação de *Alô, Alô, Marciano* analisada nesta tese se encontra disponível no link <https://drive.google.com/file/d/1zPhoAaAeUQRaFHNhrWPsW-svg1Em-Mra/view?usp=sharing> (REGINA, 1980).

4. Análise dos Videoclipes

4.1. *O Sonho*

O videoclipe de *O Sonho* foi concebido, quanto ao fator espontaneidade (BORÉM, 2016, p. 8), como uma “performance não-espontânea”. A captura do material de vídeo não foi simultânea à captação do material sonoro e a banda sequer participa do videoclipe. Toda a produção visual foi feita após a gravação do áudio ter sido realizada previamente por Elis e sua banda para o LP *Elis - Como & Porquê*. Tal escolha tornou possível a criação de um material audiovisual sem as limitações da realização musical tradicional ao vivo. Esta liberdade fez com que o diretor do vídeo e a intérprete pudessem absorver e planejar a atmosfera da canção de Gismonti, explorando elementos ligados ao futurismo, como a relatividade do tempo e outras referências da década de 1960, época em que as viagens espaciais se popularizaram. Estas escolhas deram origem aos figurinos de Elis e dos dançarinos figurantes, à maquiagem de Elis, mas, principalmente o cenário, que faz uma referência híbrida com uma passagem por um “portal” temporal e que termina como uma entrada em uma nave espacial. Dentre as fontes audiovisuais abordadas nessa tese, o videoclipe de *O Sonho* possui a execução técnica mais simples e isso se dá, essencialmente,

pelo baixo investimento em produção e pós-produção. Este menor investimento pode ser possivelmente justificado pelo momento da carreira da intérprete, que ainda não havia atingido a notoriedade midiática que viria poucos anos depois.

A concepção artística do videoclipe de *O Sonho* revela suas escolhas para a protagonista já no primeiro *take*, apesar de ser impossível precisar a cor de qualquer elemento da montagem, uma vez que o registro visual foi feito em preto e branco. Podemos observar tiras brilhantes superpostas aos cabelos de Elis (Figura 18a), tornando a protagonista uma figura futurista, ou seja, uma personagem que se distancia do ser humano usual. O restante do figurino de Elis (Figura 18b) colabora com este entendimento, uma vez que é formado por um vestido curto coberto de objetos circulares brilhantes e botas longas (acima dos joelhos), de material também brilhante.



Figura 18a e b: Fotogramas mostrando enfeites brilhantes no cabelo e no figurino de Elis Regina em *O Sonho*.

Enquanto Elis utiliza um figurino arrojado, com elementos brilhantes, os dançarinos figurantes usam roupas que referem à Europa do passado, típicas de vários períodos históricos, criando um contraste temporal e reforçando a ideia de que Elis é o elemento do futuro neste “sonho”. Na Figura 19a, é possível observar duas personagens femininas com arranjos de flores nos cabelos embutidos em chapéus de pano, vestidos longos com tecidos

inflados nas mangas (mangas bufantes) e peitos que remetem a camponesas medievais. Também na Figura 19a, podemos observar um personagem masculino, mais à direita, com uma peruca branca presa por um laço preto e vestimenta característica do século XVIII. Na Figura 19b, vemos, a esquerda, um personagem utilizando cartola longa, sobretudo e vestimentas características da Inglaterra do século XIX e, a direita, outro personagem com figurino renascentista (entre os séculos XIV e XVI) usa uma boina com plumas, calças na altura da canela e meias altas (ARANHA, 2020).

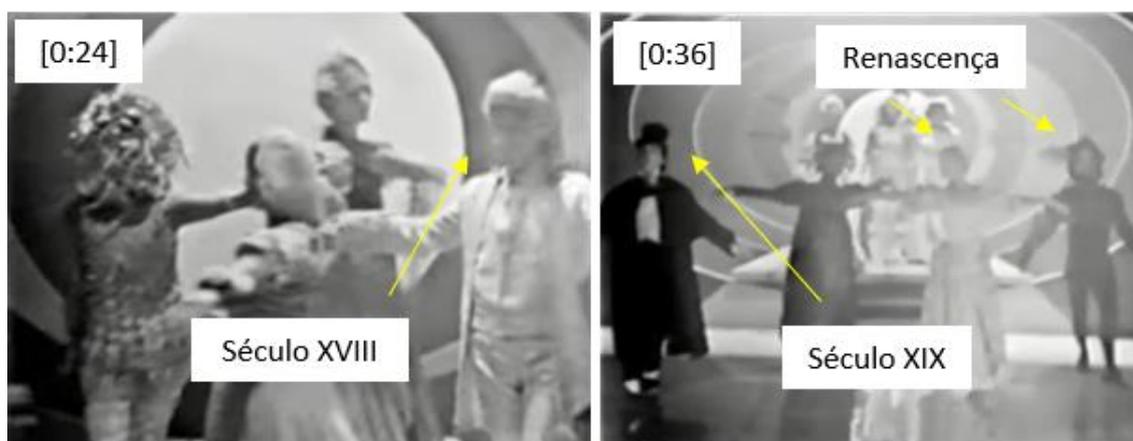


Figura 19a e b: Fotogramas demonstrando o uso de vestuário de diferentes épocas (da renascença ao século XIX) no videoclipe de *O Sonho*.

Além de elementos de época no figurino dos personagens, é possível observar também uma clara alusão a danças barrocas na coreografia. Nas Figuras 20a e 20b, é possível ver uma dança circular baseada no Minueto barroco. Elis e os dançarinos se movimentam com mãos sobrepostas, primeiro em sentido horário e depois em sentido anti-horário. Ao contrário do tradicional minueto barroco, que se organiza ternariamente, no videoclipe, o sentido é invertido a cada 8 tempos devido ao compasso quaternário da canção. Nas figuras 20c, d e e, é possível observar mais uma coreografia baseada em danças barrocas. Os dançarinos formam duas linhas paralelas que se cruzam e se invertem de posição no palco (ARANHA, 2020). Estas representações de diferentes épocas demonstradas no videoclipe através dos figurinos e da coreografia, não possuem ligação literal com o texto da canção, mas permitem expandir os contrastes temporais e as possibilidades interpretativas do material visual. Outro resultado deste contraste entre os figurantes e a personagem principal de Elis Regina

é que esta protagonista se destaca visualmente em tela, mesmo durante os momentos de grande movimentação coreográfica.

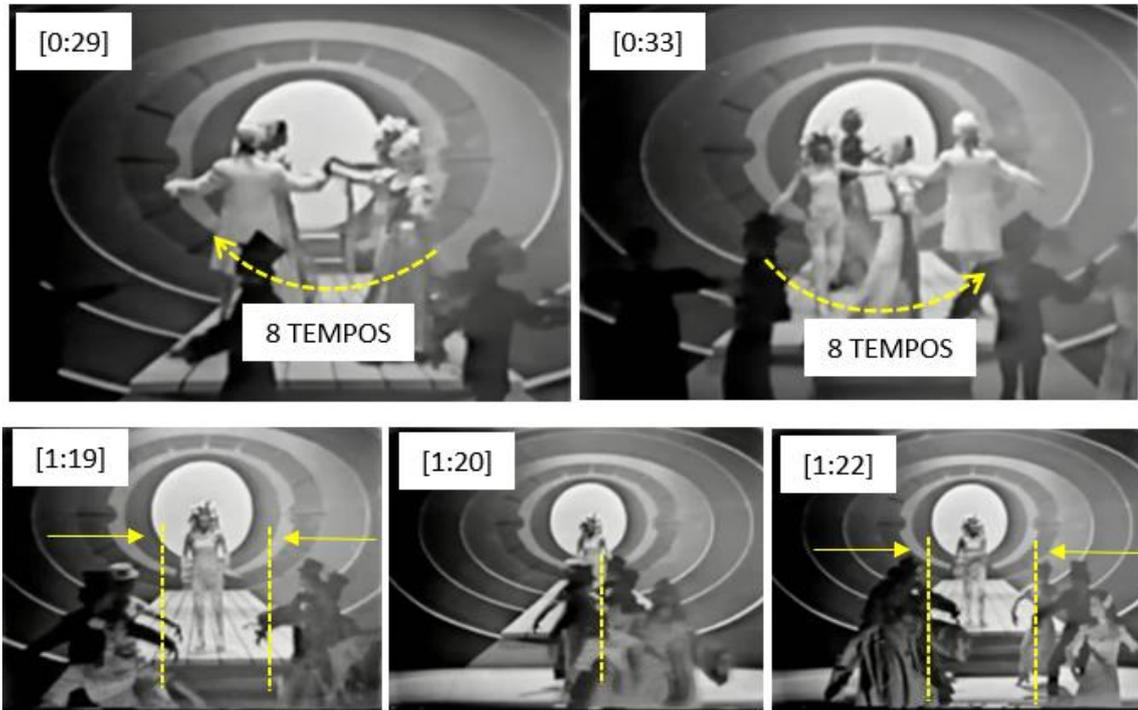


Figura 20a, b, c, d e e: *MaPAs* demonstrando referências a coreografias barrocas no videoclipe de *O Sonho*: Coreografia em formação paralela e coreografia circular baseada nos minuetos barrocos.

O cenário do videoclipe (Figura 21) tem como elemento central uma entrada ou “portal”. Esta entrada é construída com formas ovais telescópicas que se fecham até um círculo pequeno e iluminado¹⁰ (a possível entrada para a nave). Como ligação entre um palco simples e essa entrada, existe uma passarela. O restante da composição de cena é trazido pelos figurantes. A escolha de personagens figurantes de épocas e culturas antigas, unidas a danças europeias igualmente antigas, ressalta o contraste visual desejado pelo diretor, e pode suscitar perguntas ligadas ao “portal”: Caso ele represente a passagem para outra dimensão, seria para uma dimensão dos sonhos? Seria este “portal” o limiar do despertar e, anteriormente à sua entrada, Elis estaria em um sonho? Assim como nos sonhos, dos quais não nos lembramos como adormecemos ou como o sonho começou, o videoclipe não

¹⁰ Pela similaridade, este portal, provavelmente tenha se inspirado na abertura do seriado de grande sucesso *O Tunel do Tempo* do *showrunner* Irwin Allen e transmitido no Brasil no final da década de 1960.

mostra Elis entrando pelo “portal”. Porém, constantemente nos lembramos do fim de um sonho, e nos momentos finais do videoclipe de *O Sonho*, Elis vai embora pelo “portal”. Sob outra ótica, caso o “portal” represente um sonho sobre viagem no tempo, Elis é a viajante do futuro ou é quem recebeu visitas do passado?

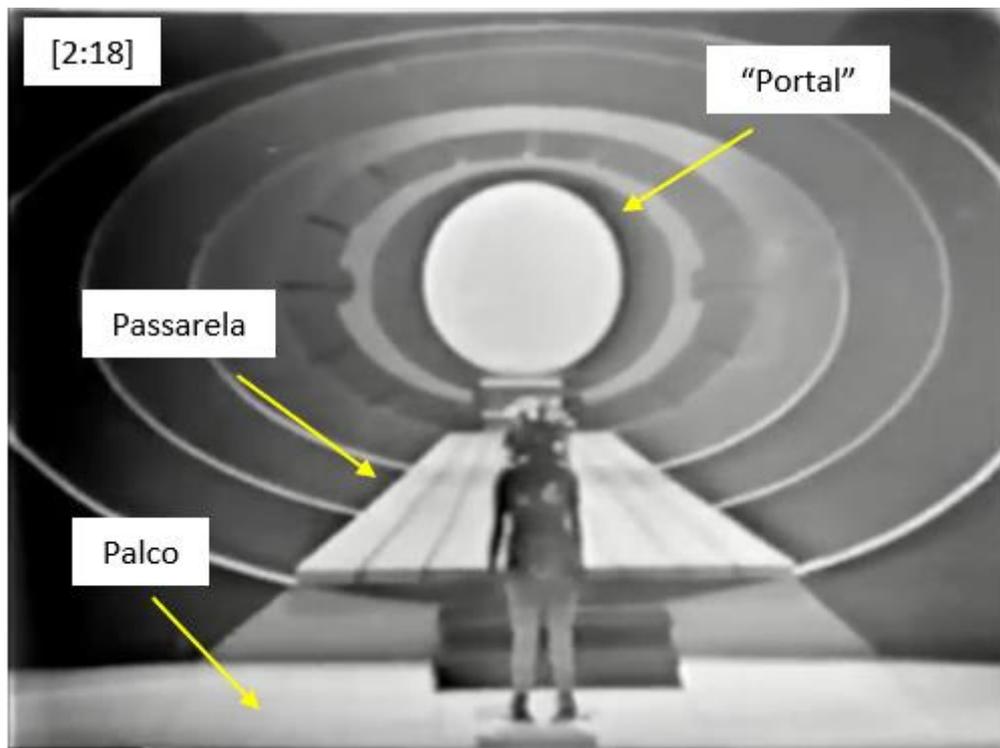


Figura 21: *MaPA* com a composição do cenário em *O Sonho*, mostrando Elis em frente a passarela que leva ao “portal”.

No videoclipe de *O Sonho*, ocorre um número bastante reduzido de *takes*, o que faz com que este seja percebido como uma obra audiovisual mais lenta e contemplativa quando comparada com as produções atuais (no total, foram utilizados apenas sete *takes* na montagem do vídeo). Este ritmo mais lento do produto visual não foi planejado em conjunto ou em função da letra e arranjo, uma vez que, como será detalhado nos capítulos a seguir, a gravação possui elementos musicais vanguardistas. As produções audiovisuais atuais, conscientemente, fogem de *takes* longos e apostam em, muitas vezes, centenas de cortes para trazer dinamismo. Outra característica que chama a atenção na gravação de *O Sonho* é o uso de somente um ângulo de câmera. Toda a produção é capturada por apenas uma câmera fixa em um tripé, em ângulo frontal. Toda movimentação do videoclipe é feita

através de aproximações e distanciamentos (utilizando o *zoom* da lente da câmera) e de discretos *tilts* (movimentações horizontais) da câmera em seu eixo, ou seja, sob seu tripé, o que não proporciona variedade de profundidade e panoramas ao vídeo. Mais uma vez, tais elementos não foram planejados em função do resultado musical, mas sim limitados pela tecnologia da época, pela complexidade e custos de uma produção com múltiplas câmeras.

O gráfico da Figura 22 nos mostra as movimentações de câmera (neste caso somente aproximações e distanciamentos) e a escolha do ângulo frontal pelo diretor. Estas movimentações acontecem tanto em transições entre *takes* quanto na construção de um único *take*. É possível observar que na maior parte do videoclipe a câmera permanece estática (demonstrado no gráfico pela **cor vermelha**), o que distancia o resultado visual do cinematográfico, o aproximando do teatral, uma vez que fixa o ângulo de visão do espectador. Os demais momentos são divididos entre a movimentação *zoom out* (maior ocorrência) e *zoom in*. O maior uso do *zoom out* se deve a alguns *takes* se iniciarem em ângulos fechados (em *close*) no rosto de Elis e, gradativamente, serem abertos para todo o cenário.

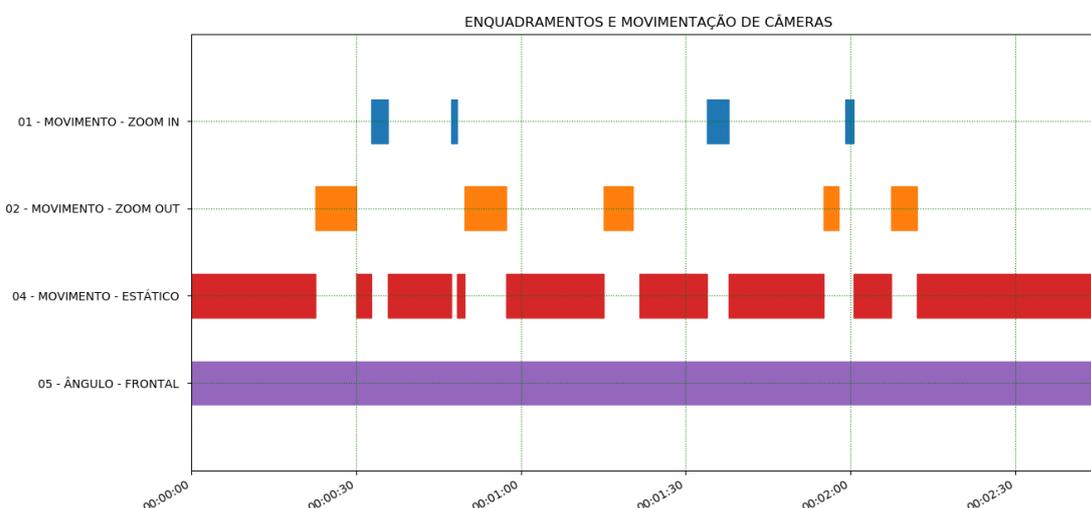


Figura 22: Gráfico demonstrando a movimentações de câmera e a escolha predominante do ângulo frontal pelo diretor de *O Sonho*.

Na Figura 23 é possível observar o mesmo *take* ser iniciado em um ângulo fechado no rosto Elis e, ao final, através do *zoom out*, contemplar toda a cenografia. Este tipo de movimentação era comumente empregado para dar dinamismo à obra audiovisual sem

subir custos de edição, criando a sensação de movimentação, mesmo em um *take* longo com câmera estática.

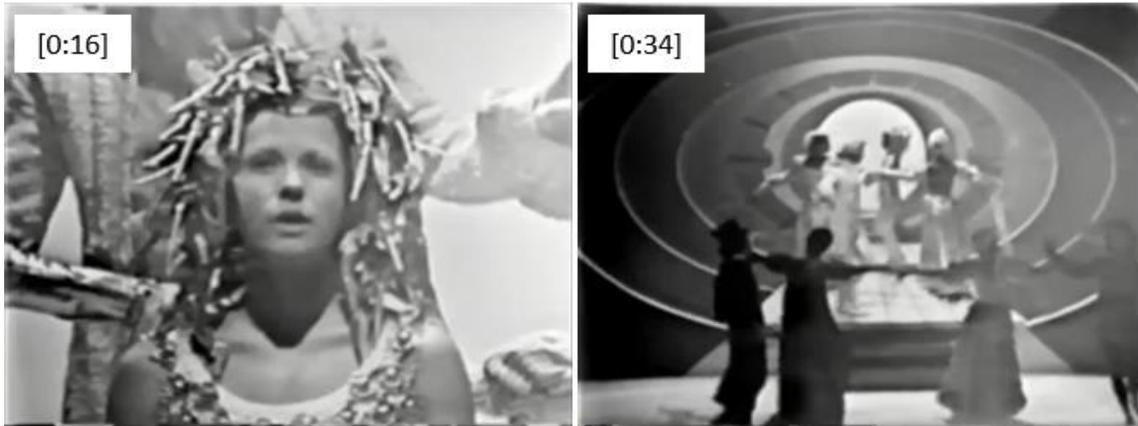


Figura 23: Fotogramas do início e fim de um *take* que se inicia em ângulo fechado, no rosto Elis e, ao final, através do *zoom out*, contempla toda a cenografia.

Podemos observar Elis se movimentar de forma contida no videoclipe e isso se dá pelo espaço do palco e as restrições da utilização de uma única câmera estática. Elis se posiciona em apenas 4 pontos da cenografia e tem apenas uma interação coreográfica com os figurantes. Nas Figuras 24a e b é possível observar Elis se posicionar no início da plataforma que liga o palco a entrada do “portal”. Ainda neste ponto cênico, é possível ver a única interação entre a *performer* e os figurantes durante o “minueto” (Figura 24a). Na Figura 24c vemos Elis se posicionar no segundo ponto cênico, no centro do palco. O terceiro ponto cênico (Figura 24d) utilizado por Elis é no início do palco, logo à frente da escada da passarela. Por último, nos instantes finais do videoclipe (Figura 24e), Elis percorre a passarela até chegar à entrada do “portal”, como em uma despedida saudosa daquele sonho/dimensão/lugar/tempo.

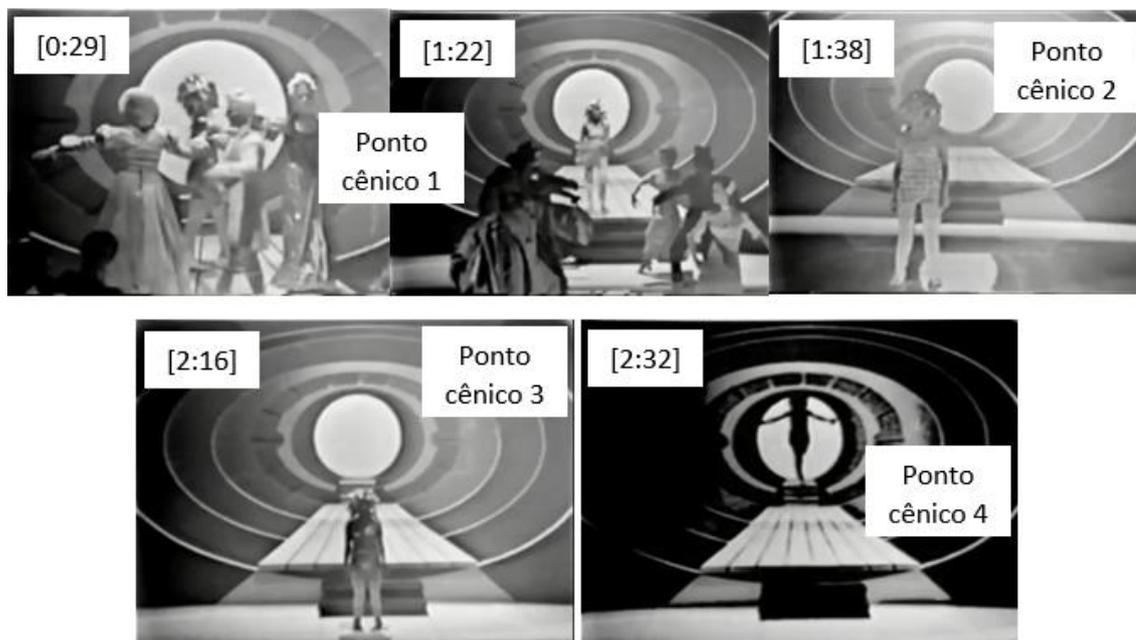


Figura 24a, b, c, d e e: Fotogramas dos quatro pontos cênicos usados por Elis na gravação de *O Sonho*.

Assim como a movimentação de Elis no cenário, seu gestual no videoclipe também é discreto, não sendo possível identificar pontos de sincronização entre elementos musicais ou textuais da canção e o gestual da intérprete. Os movimentos e danças executados pelos figurantes também não têm relação com o sentido do texto e são usados somente como elementos de enriquecimento da obra visual. Como será detalhado nos capítulos de análise dos efeitos vocais de Elis Regina nesta canção, embora não exista reforço da relação texto imagem, a voz desempenha com maestria este papel através dos diversos efeitos vocais.

Durante a maior parte do videoclipe, Elis olha diretamente para a câmera, criando um discurso direcionado ao espectador. Apenas em dois momentos a intérprete olha para outros pontos, e estes momentos ocorrem devido a coreografias (Figura 25a em [1:46] e b em [1:50]). A escolha do diretor e da intérprete em olhar diretamente para a câmera estabelece uma relação de emissor da mensagem e receptor entre Elis e o telespectador, aproximando emocionalmente a obra audiovisual do telespectador.



Figura 25a e b: Fotogramas mostrando os únicos dois momentos em que Elis não olha diretamente para a câmera em *O Sonho*.

Como dito anteriormente, a canção *O Sonho* narra um sonho ou uma experiência extra sensorial baseada no otimismo despertado pelo cenário de desenvolvimento tecnológico da década de 1960. Quanto às expressões faciais de Elis, é possível observar uma relação coerente na construção de seu personagem no videoclipe. Elis tem fixo um semblante com leve sorriso, sem variações e gradações. Esse semblante imutável nos traz a sensação de um personagem quase-humano, um ser um tanto robotizado, que não tem todas as emoções comuns de um ser humano. Mesmo no trecho final da canção, onde o personagem de Elis chora e realiza onomatopeias de choro (uma análise detalhada deste efeito vocal se encontra no subcapítulo 5.4.2), a intérprete não demonstra qualquer alteração em suas expressões faciais, se assemelhando a um androide (figura comum em ficções científicas), sempre com um leve sorriso estampado na face. Esse personagem com traços amigáveis, mas sem nenhuma variação emocional, é fruto de um planejamento cênico consciente de Elis e da direção e corrobora com os demais elementos do videoclipe de *O Sonho*. Nas Figuras 26a [0:19] e b [2:00], é possível observar exemplos deste semblante imutável do personagem de Elis.



Figura 26a e b: Fotogramas demonstrando o semblante imutável de Elis Regina, com um contido sorriso no rosto, na gravação de *O Sonho*.

4.2. *Black is Beautiful*

O videoclipe de *Black is Beautiful* foi concebido pelo seu diretor como uma “performance não-espontânea” (BORÉM, 2016, p. 8). A captura do vídeo não foi simultânea à captação do material sonoro, pois foi utilizada a gravação já realizada por Elis e sua banda para o LP *Ela*. A produção das imagens foi realizada pelo canal de tv alemã *Südwestfunks*, o que permitiu a criação de uma obra mais livre (sem a preocupação com a ditadura militar), com figurantes, cenários, efeitos de montagem e uma performance de Elis mais conectada ao contexto do show. Estas escolhas deram origem a dois ambientes cênicos: (1) Um fundo completamente preto (Figura 27a) que evidencia as expressões e movimentos de Elis Regina; (2) Um palco sem objetos cênicos, porém, com uma montagem de uma pintura semitransparente em sobreposição a lente da câmera que se estendem da base ao topo da tela (Figuras 27b e c). A técnica utilizada neste momento, provavelmente, foi a de projetar uma imagem semitransparente em uma superfície posicionada entre a câmera e o palco. Por meio desta técnica, foi possível sobrepor ao videoclipe duas pinturas, sendo a primeira formada por uma espécie de arco-íris com as três cores da bandeira alemã (preto, vermelho e amarelo), o rosto de Elis Regina e uma vegetação (que nos remete a flora amazônica), que sugere uma junção entre elementos da Alemanha e do Brasil. A segunda imagem projetada tem o rosto de Elis em uma maior escala e uma vegetação mais discreta. Estas duas imagens são

constantemente sobrepostas durante o videoclipe, porém, a segunda, com um maior grau de transparência (Figura 27b). Como esperado de uma produção feita para TV, o videoclipe de *Black is Beautiful* não foi realizado com grande investimento. É possível observar isto pela simplicidade da produção cenográfica e dos figurinos e pelo trabalho de câmeras (quantidade de câmeras, diversidade de ângulos e movimentação das câmeras).



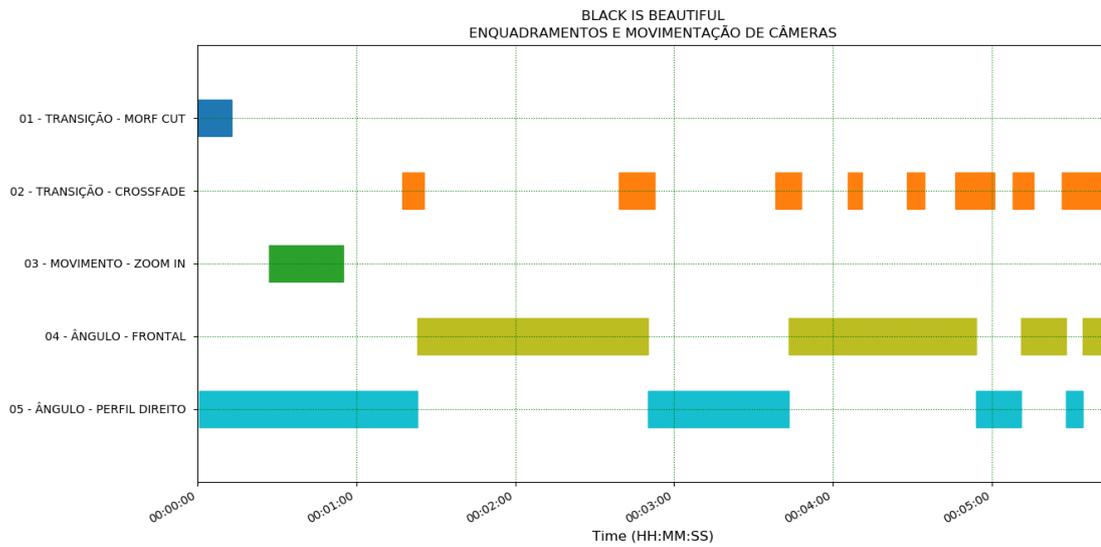
Figura 27a, b e c: *MaPAs* com a cenografia de *Black is Beautiful* construída com um fundo branco em um ângulo e imagens projetadas sobrepostas no segundo ângulo.

Os figurinos de Elis e dos figurantes contam com elementos simples e discretos. Elis Regina usa uma blusa preta sem mangas, coberta com lantejoulas (Figura 28a), que refletem a iluminação e a cenografia, enquanto todos os figurantes também usam preto, porém com adornos muito discretos, como cintos e lenços, também com lantejoulas. Os figurantes permanecem na penumbra durante todo o videoclipe (Figura 28b) e podemos observar somente suas silhuetas, sombras e pequenos relances de partes de rosto. Isso faz com que somente Elis Regina possa ser reconhecida na gravação. A escolha dessa hierarquia de imagens pelo diretor de cena, provavelmente, tem origem no significado subliminar da cor preta em relação ao título da canção.



Figuras 28a e b: *MaPAs* demonstrando o figurino de Elis Regina e dos figurantes na gravação de *Black is Beautiful*.

No videoclipe de *Black is Beautiful* também ocorre um número reduzido de cortes, porém, diferente das demais músicas analisadas nesta tese, *Black is Beautiful* tem características de uma balada romântica, que pode ter inspirado uma movimentação mais lenta através de longos *takes*. No total, foram utilizados apenas oito *takes* na montagem do vídeo, com apenas 2 câmeras posicionadas perpendicularmente uma à outra, de forma que uma filmasse Elis Regina e todo o palco de frente e a outra somente Elis com o fundo preto. Outra alternativa, porém, menos prática, é de que os dois ângulos de Elis Regina tenham sido capturados em momentos distintos. Com as técnicas de edição e montagem analógicas da época, este tipo de procedimento era evitado ao máximo. O gráfico da Figura 29a nos mostra o tempo de tela em cada um destes dois planos e as técnicas de transição usadas. A primeira câmera está posicionada de forma que seu ângulo de captura contemple, exclusivamente, Elis Regina pela sua lateral direita (Figura 29b) com um fundo completamente preto. A segunda câmera possui a projeção já mencionada e está posicionada de frente ao palco, abrangendo Elis Regina ao centro e todos os figurantes em suas laterais (Figura 29c). O diretor divide quase por igual o tempo de tela entre estes dois planos. A transição predominante entre eles é a *crossfade*, onde as duas imagens são, gradativamente, misturadas e depois uma delas desaparece, também gradativamente, até que somente uma permaneça. Esses *crossfades* são lentos e coerentes com a atmosfera contemplativa do videoclipe, convidando o espectador a mudar pacientemente de um ângulo para o outro.



Figuras 29a, b e c: Gráfico demonstrando as escolhas quanto a ângulos de câmera, movimentação destas e transições entre takes e fotogramas exemplificando dos dois ângulos de câmera utilizados em *Black is Beautiful*.

O posicionamento de Elis Regina no videoclipe é sempre central, e ao contrário do que acontece no videoclipe de *Como Nossos Pais* (veremos no próximo subcapítulo), aqui, a intérprete permanece olhando para a câmera durante todo o tempo (salvo em momentos nos quais Elis fecha os olhos e se movimenta, simbolizando o processo de excitação sexual). Mesmo nestes momentos, pelo fato de a intérprete permanecer de olhos fechados, Elis não perde a conexão com a câmera, o que não aconteceria se ela olhasse em outra direção ou para os figurantes. O fato de a intérprete permanecer olhando para as câmeras - e sabermos que a lente da câmera representa o olhar do telespectador - é uma escolha acertada do diretor. Com isso, ele e Elis Regina conseguem envolver o telespectador na narrativa sensual da canção, fazendo com que nós participemos desse processo sensual interpretado por Elis e tenhamos uma maior imersão no videoclipe.

O videoclipe de Elis Regina de *Black is Beautiful* é repleto de manifestações emocionais ligadas à atmosfera sexual. Nas Figuras 30a e b é possível observar Elis realizar movimentos circulares e espasmódicos, como se a intérprete se contorcesse pela excitação, ao cantar as duas repetições (em trechos correspondentes) da frase “Hoje à noite amante negro eu vou enfeitar meu corpo no teu” (Figura 30a em [2:39] e b em [3:16]).



Figura 30a e b: *MaPAs* com a repetições da frase “Hoje à noite amante negro eu vou enfeitar meu corpo no teu” em [2:39] e em [3:16] onde Elis realiza movimentos espasmódicos, inclina e gira sua cabeça de forma semelhante na gravação de *Black is Beautiful*.

Elis demonstra sentir o texto e interage com o arranjo musical em alguns momentos, construindo uma atmosfera coerente não só com a letra, mas também com a realização musical como um todo. Como exemplo da interação de Elis Regina com o arranjo, podemos observar a cantora fazer movimentos com a cabeça acompanhando acentos rítmicos realizados pelos instrumentistas em [1:16] e no trecho correspondente, em [3:41] (Figura 31a, b, c e d).

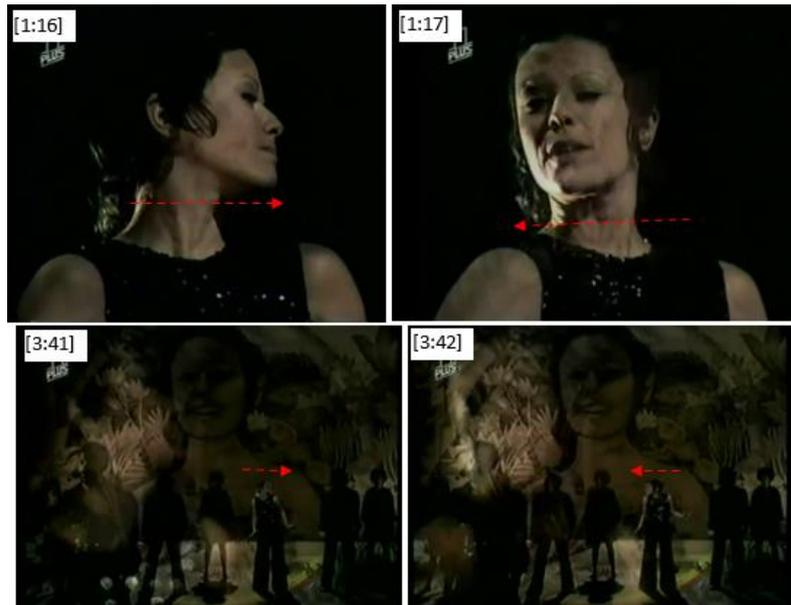


Figura 31a, b, c e d: *MaPAs* demonstrando Elis Regina virar bruscamente sua cabeça para os lados acompanhando os acentos rítmicos do arranjo de *Black is Beautiful* em dois trechos correspondentes.

Além dos gestos de tradução sincronizados ao que se é cantado, como vimos acima, a performance de Elis também enriquece de significados a gravação por meio de microexpressões faciais coerentes com a semântica da canção. Estas microexpressões são resultados de manifestações emocionais programadas ou naturais da *performer* e são decifradas por meio da leitura de pontos de ativação muscular no rosto. A seguir, podemos observar um gráfico de ativação e duração das manifestações emocionais demonstradas por meio das microexpressões faciais de Elis na gravação (Figura 32). Em seguida (Figura 33), está exposta a letra de *Black is Beautiful*, sinalizada em diferentes cores para cada manifestação emocional: Em **vermelho** temos o sentimento complexo de **êxtase**, em **lilás** o sentimento **alegria** e em **marrom** o sentimento complexo da **tristeza enojada**.

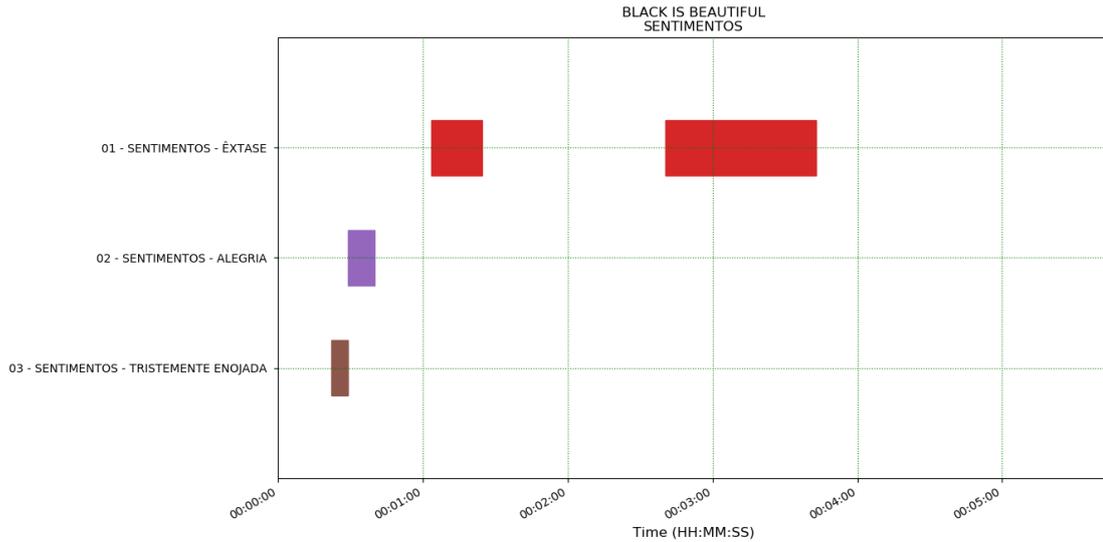


Figura 32: Gráfico com o mapeamento das emoções demonstradas por Elis Regina na gravação de *Black is Beautiful*, através da análise de suas microexpressões faciais.

<p>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 Hoje cedo, na rua Do Ouvidor Quantos brancos horríveis eu vi Eu quero um homem de cor Um deus negro do Congo ou daqui</p> <p>2 - Que se integre no meu sangue europeu</p> <p>Refrão - Black is beautiful, black is beautiful <i>Black beauty, black beauty so peaceful</i> <i>I wanna a black I wanna a beautiful</i> <i>Black is beautiful, black is beautiful</i> <i>Black beauty, black beauty so peaceful</i> <i>I wanna a black I wanna a beautiful</i></p>	<p>1 - Hoje à 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 Hoje à 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</p> <p>2 - Que se integre no meu sangue europeu</p> <p>Refrão - Black, black is beautiful, black is beautiful <i>Black beauty, black beauty, so peaceful</i> <i>I wanna a black I wanna a beautiful</i> <i>Black, black is beautiful, black is beautiful</i> <i>Black beauty, black beauty, so peaceful</i> <i>I wanna a black I wanna a beautiful</i> <i>Black, black is beautiful, I said black is beautiful</i> <i>Black beauty, black beauty, black beauty, so peaceful I wanna a black I wanna a beautiful</i></p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Figura 33: Letra da canção *Black is Beautiful*, com diferentes cores de acordo com as manifestações emocionais da intérprete Elis Regina.

Na Figura 34 [0:24] é possível observar um sentimento complexo que mistura tristeza e nojo. Elis reage com este sentimento ao cantar a frase “quantos brancos horríveis eu vi”. Neste momento a intérprete, arrogantemente (a arrogância pode ser vista como um sentimento muito próximo ao nojo), levanta a cabeça, apontando seu queixo para cima (UA 17) com os

olhos semicerrados (UA 44), levantando a parte interna da sobrancelha (UA 1), enrugando o nariz (UA 9), levantando o lábio superior (UA 10), contraindo a região nasolabial (UA 11) e deprimindo os cantos dos lábios (UA 15). Esse sentimento se torna complexo ao combinar nuances de nojo e tristeza neste momento como forma de dar uma camada mais profunda a performance, evidenciando o desdém da personagem interpretada por Elis pelos homens brancos. Talvez seja uma forma de reafirmar seu objeto de desejo nesta performance: “um deus negro”.

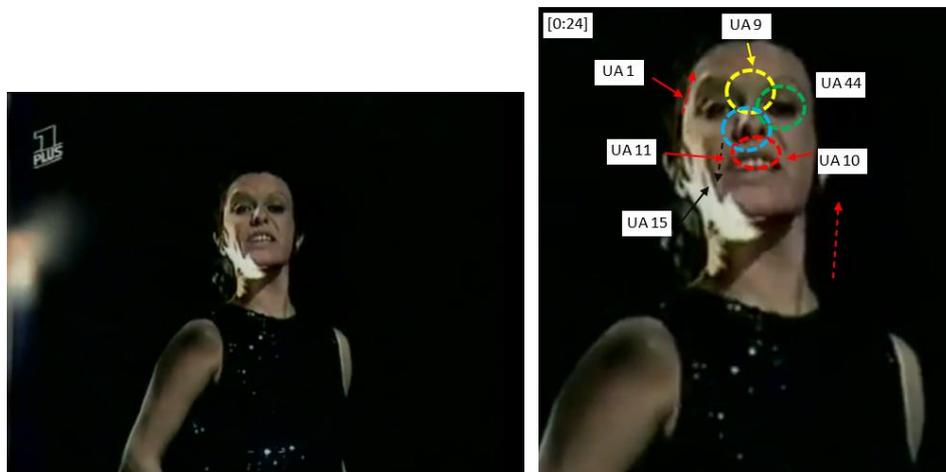


Figura 34: *MaPA* demonstrando o sentimento de tristeza enojada de Elis Regina durante a gravação de *Black is Beautiful*.

Na Figura 35 [0:28] é possível observar Elis demonstrar o sentimento alegria ao cantar a frase “eu quero um homem de cor”. Neste momento Elis contrai para cima os cantos dos lábios (UA 12) em sorriso discreto. Ela separa, de forma contraída, seus lábios, demonstrando a tensão do sorriso nesta região (UA 25) e levanta as bochechas (UA 6). A simples menção do “homem de cor” gera um sorriso no rosto de Elis, se contrapondo completamente ao seu desdém pelos “brancos horríveis”.

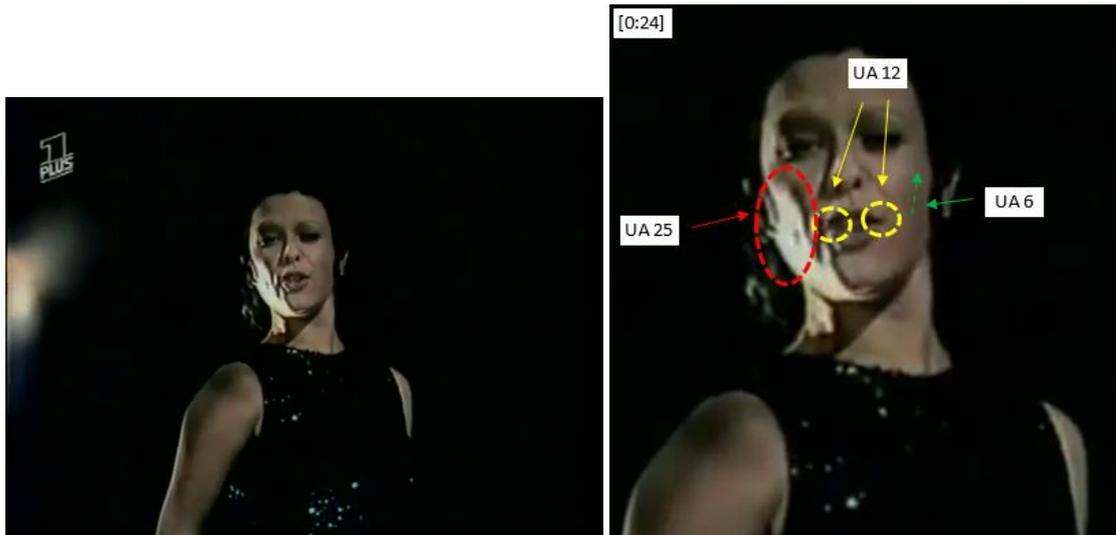


Figura 35: *MaPA* demonstrando o sentimento de alegria de Elis Regina durante a gravação de *Black is Beautiful*.

Na segunda repetição da frase “eu quero um homem de cor” (Figura 36 [1:03]), observamos Elis recorrer a expressões e movimentos ligados ao sentimento complexo êxtase. Esse sentimento é constantemente utilizado em contextos de excitação sexual (BORÉM e RIBEIRO, 2020). Neste ponto da canção, existe uma crescente de excitação em comparação ao início. Com uma gradativa entrega aos seus desejos sexuais, Elis não somente tem sua expressão facial em consonância, mas também gesticula com toda a parte superior de seu corpo, inclinando completamente seu dorso para trás, fechando os olhos, contraindo toda a musculatura do rosto e fazendo movimentos repetitivos para frente e para trás. Com isso, Elis sugere a realização de seu desejo. As unidades de ativação mais presentes na expressão facial de Elis Regina neste momento são as UA 43 e 14.

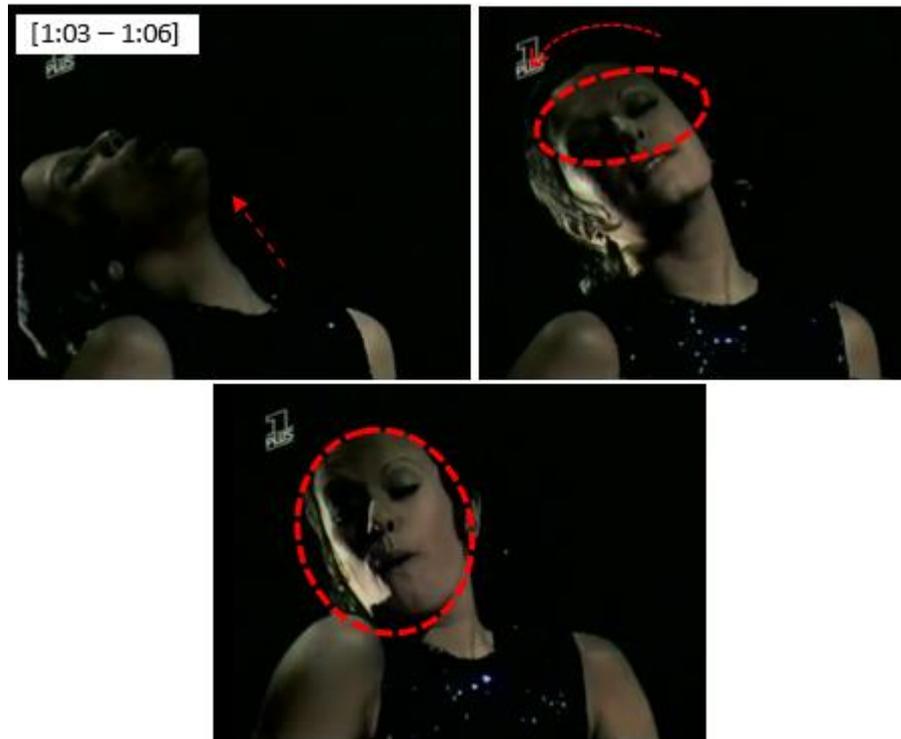


Figura 36: *MaPAs* demonstrando o sentimento de êxtase de Elis Regina durante a gravação de *Black is Beautiful*.

Como último exemplo, temos mais uma manifestação do êxtase, desta vez sobre o trecho “hoje à noite amante negro eu vou enfeitar meu corpo no seu” (Figura 37 [2:46]). Como dito, no decorrer da performance, o nível de entrega de Elis à sensualidade se eleva e, neste momento, a intérprete não mais só observa a beleza do homem preto, mas já está convicta de sua entrega ao ato sexual que acontecerá logo mais. Em coerência a esta maior entrega da letra e da performance de Elis, podemos observar a intérprete levantar e arquear para trás seus dois ombros, levantar e realizar movimentos circulares com a cabeça - como em total devaneio - fechar os olhos e, mais uma vez, ter toda a região da boca e bochechas contraídas. Este conjunto de reações teatrais traz um significado adicional à gravação, criando uma obra que, além de artisticamente rebuscada, toca em dois assuntos considerados tabus na mídia massiva da época: (1) as relações amorosas interracialis e (2) o direito da mulher à liberdade sexual e seus desejos.

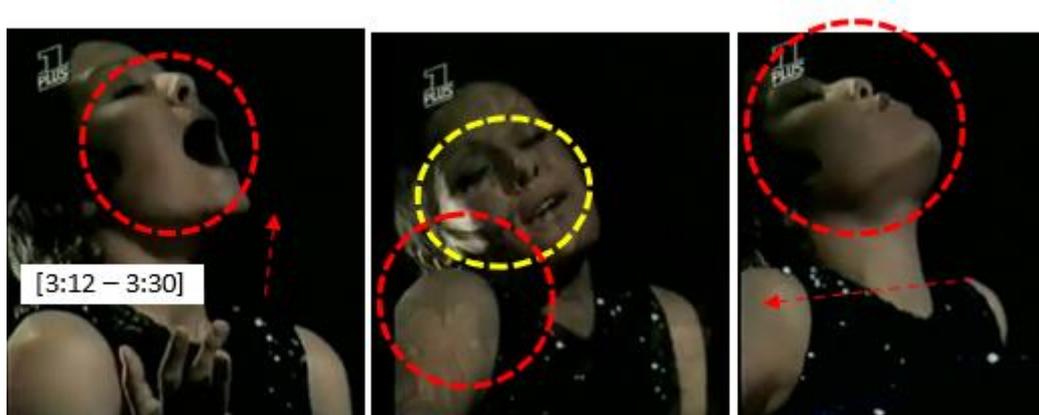


Figura 37: *MaPAs* demonstrando o sentimento de êxtase de Elis Regina durante a gravação de *Black is Beautiful*.

4.3. *Como Nossos Pais*

O videoclipe de Elis Regina da canção *Como Nossos Pais* (de Belchior) é concebido dentro do que BORÉM (2016, p.8) chama de “performance quase-espontânea” e foi realizado ao vivo, simultaneamente à gravação do áudio. A banda pode ser observada em uma performance ao vivo em conjunto com Elis. Este tipo de gravação simultânea entre vídeo e áudio agrega frescor à obra e cria uma valiosa oportunidade de estudo das práticas musicais, porém, do ponto de vista técnico, traz limitações à construção visual. Um exemplo destas limitações são as restrições de movimento sofridas pelos músicos em função de cabos, microfones, instrumentos musicais e demais equipamentos. Há também as restrições cenográficas, uma vez que a cenografia tem que integrar ou camuflar equipamentos de áudio. Finalmente, as expressões faciais de Elis Regina, que forçosamente tem que se submeter à fisiologia da realização vocal. Apesar destas limitações trazidas pelo processo de gravação ao vivo, o resultado audiovisual de *Como Nossos Pais* é cheio de simbologia, expandindo o significado da letra de Belchior. Este resultado, unido ao contexto político da ditadura militar, contribuiu efetivamente para que esta se tornasse um hino para o público politizado.

O videoclipe tem uma introdução falada, realizada por um Mestre de Cerimônias, o ator Reinaldo Gonzaga, cujo figurino e cenário, previamente anunciam a concepção artística circense na qual o videoclipe é concebido [0:00-0:40]. O videoclipe herda esta concepção do espetáculo de Elis Regina *Falso Brillhante*, musical de sucesso, com suas 257 apresentações e

público aproximado de 280 mil pessoas, realizado entre dezembro de 1975 e fevereiro de 1977 (LUNARDI, 2011). No videoclipe, pode-se observar o tema circense através do cenário, que conta com dois picadeiros, e do figurino e maquiagem de Elis Regina e banda. Por exemplo, Natan Marques, que toca craviola e violão, exibe roupas largas e brilhantes (Figura 38a). O guitarrista, Crispim Del Cistia, se veste de forma ainda mais peculiar, usando uma capa e uma sunga prateada por cima das calças, em uma possível alusão aos homens-bala (Figura 38b). Ambos com os rostos pintados de branco e maquiados com desenhos faciais que remetem aos personagens tradicionais do circo, como palhaços, mágicos e trapezistas. O figurino de Elis (Figura 38c) segue a mesma linha dos músicos, com estrelas prateadas em paetês brilhantes ao longo de seu vestido.



Figuras 38a, b e c: Figurino dos instrumentistas e de Elis Regina com claras referências circenses na gravação de *Como Nossos Pais*.

A cenografia do vídeo tem como base os dois picadeiros já citados anteriormente. Um deles está posicionado atrás da banda, a esquerda, perpendicularmente a Elis Regina (Figura 39a). O segundo picadeiro está atrás da intérprete e possui uma arquibancada que abriga vários bonecos de pano sentados (Figura 39b). Estes bonecos têm papel fundamental na construção do clipe e exercem duas funções: a primeira delas é de preenchimento de cenário, por serem estáticos e de cores discretas, não tiram o foco da atenção de Elis Regina.



Figuras 39a e b: *MaPAs* da cenografia de *Como Nossos Pais* construída com dois picadeiros: Um posicionado atrás da banda e outro posicionado atrás de Elis.

A segunda, e mais importante função, é representar os “pais” presentes no título e no texto da canção. Esta simbologia pode ser observada em momentos como em 3:30 (Figura 40a) e em 5:08 (Figura 40b), em que a cantora pronuncia a palavra “pais”, apontando energeticamente para os bonecos, ao mesmo tempo que o foco do vídeo se desloca para os mesmos.



Figura 40a e b: Fotogramas dos bonecos utilizados na composição cenográfica e na representação dos pais na gravação de Elis Regina de *Como Nossos Pais*.

Assim como no videoclipe de *O Sonho*, no videoclipe de *Como Nossos Pais*, ocorre um número bastante reduzido de cortes, o que faz com que este seja percebido como uma obra audiovisual mais lenta e contemplativa, quando comparada com as produções atuais. No total, foram utilizados apenas doze *takes* na montagem do vídeo. Porém, ao contrário do que ocorre em *O Sonho*, a gravação de *Como Nossos Pais* tem montagem mais complexa e

conta com 3 câmeras em diferentes posições, o que possibilita a captura de diferentes planos do palco e dos personagens. O gráfico da Figura 41 nos mostra o tempo de tela e as combinações dos grupos de personagens presentes em cada *take*. São eles Mestre de Cerimônias, Elis Regina, Elis Regina e banda, Elis Regina e Bonecos de pano e somente a banda. O protagonismo, como esperado, se encontra no take frontal de Elis Regina com os bonecos ao fundo, seguido pelo take lateral com Elis e a banda desfocada ao fundo. A banda protagoniza apenas 2 *takes*, que somados dão 15 segundos.

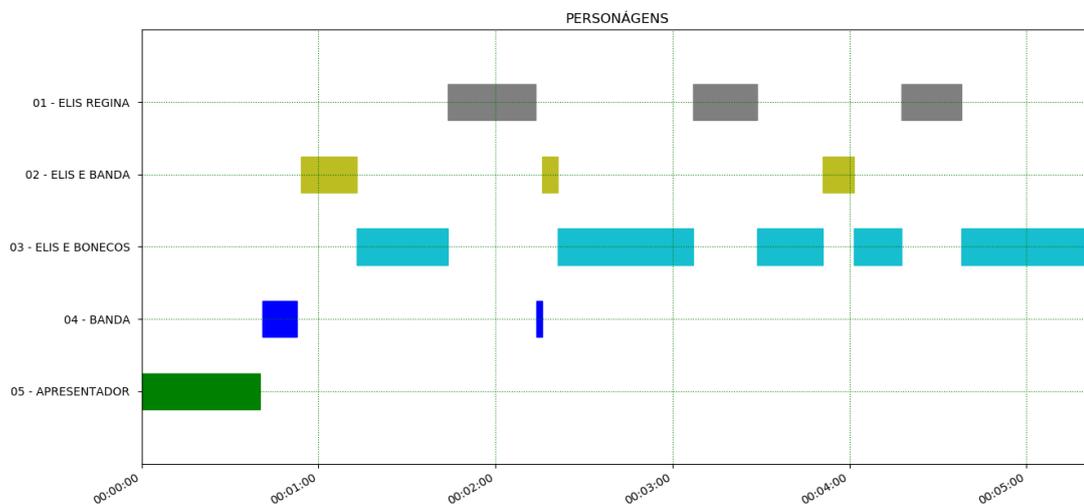


Figura 41: Gráfico demonstrando a participação dos personagens nos takes da gravação de Elis Regina de *Como Nossos Pais*.

No gráfico da Figura 42 é possível observar as incidências dos três ângulos de enquadramento presentes na gravação e o tipo de movimentação das câmeras adotado pelo diretor. Estes dois padrões de escolha (enquadramento e movimentação) são os principais elementos de identidade de diretores de audiovisual e as principais ferramentas utilizadas por estes na exposição do material. Na Figura 43a, observa-se um exemplo do ângulo frontal, na Figura 43b, ângulo lateral direito e na Figura 43c, ângulo lateral esquerdo. Como forma de burlar as limitações causadas pela gravação do áudio simultânea ao vídeo, o diretor posicionou as câmeras de forma que fosse possível, pelo perfil direito (Figura 43b), a captação exclusiva de Elis, sem banda e sem o picadeiro com os bonecos de pano. Este ângulo, que tem o fundo completamente preto, possibilita que a audiência foque sua total atenção ao gestual e expressões faciais de Elis Regina.

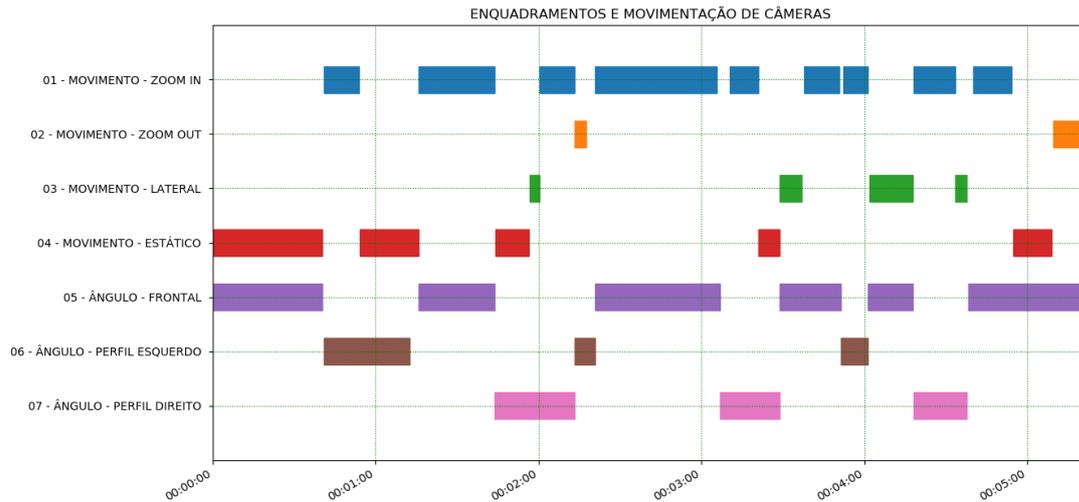


Figura 42: Gráfico demonstrando movimentações de câmera e a escolha dos ângulos na gravação de Elis Regina de *Como Nossos Pais*.



Figura 43: Fotogramas dos três ângulos presentes na gravação de *Como Nossos Pais*: Ângulo frontal, perfil direito e perfil esquerdo

A movimentação de câmera mais adotada no clipe é o *zoom in*, resultando em enquadramentos mais distantes que, gradativamente, se aproximam do objeto de foco. Este recurso foi utilizado, principalmente, nas tomadas que iniciam com Elis e o cenário ao fundo e, pouco a pouco, fecham no rosto da cantora. Como exemplo da utilização do *zoom in*, a Figura 44 demonstra o princípio e fim do mesmo *take*. Este tipo de movimentação era comumente empregado para dar dinamismo à obra audiovisual, criando a sensação de movimentação, mesmo em um *take* longo. Ao longo dos anos, como citado anteriormente, este recurso foi substituído pelo maior número de cortes. Outro fator determinante na escolha deste tipo de movimentação é que esta torna possível a captação e a indução do aprofundamento da atenção do espectador nas expressões faciais de Elis.



Figura 44: Fotogramas do início e final do mesmo take com movimentação de câmera *Zoom In* na gravação de Elis Regina de *Como Nossos Pais*.

O posicionamento de Elis Regina no palco, sempre olhando para frente (mesmo em posicionamentos de câmera laterais) e o fato da intérprete nunca olhar para a banda, é uma estratégia do diretor, que constrói o necessário ao diálogo descrito no texto da canção (“Não quero lhe falar, meu grande amor. Das coisas que aprendi nos discos”). Estes elementos cênicos fazem com que nós, os espectadores, assumamos o lugar de receptores passivos deste diálogo, ou seja, o “grande amor”, criando envolvimento emocional e fazendo com que as frases da canção adquiram maior impacto em nós.

O videoclipe de Elis Regina de *Como Nossos Pais* é repleto de manifestações emocionais. Elis traduz o texto em reações físicas e expressivas, coerentes e sincronizadas com o conteúdo semântico da canção. Em vários momentos, a intérprete realiza com seu corpo, movimentos que traduzem o que é cantado no momento. Três exemplos serão mostrados a seguir: Na Figura 45 é possível observar Elis sinalizar ao erguer a cabeça, apontando para “eles” enquanto canta “eles venceram. . .” [1:42-1:45].



Figura 45: Elis sinaliza ao erguer a cabeça, apontando para “eles” enquanto canta “eles venceram” [1:42-1:45] em sua gravação de *Como Nossos Pais*.

O primeiro momento em que Elis fecha os olhos no videoclipe (Figura 46 [1:58]) ocorre enquanto a intérprete canta “beijar sua menina na rua”, que pode ser compreendido como uma alusão ao deleite (êxtase) do beijo. O fechar dos olhos é ainda enriquecido por um gesto de entrega realizado pelo braço direito completamente erguido e a inclinação da cabeça para a esquerda.



Figura 46: Elis Regina fecha os olhos ao cantar trecho sobre um beijo na gravação de *Como Nossos Pais*.

Na Figura 47 [2:46-2:50], observamos Elis olhar de forma desesperada para os lados, como se procurasse alguém enquanto canta... “já faz tempo eu vi você na rua”. O gesto remete a

uma nova realidade, onde já não há ninguém “na rua”, lutando em passeatas pelo direito à democracia, o que deixa um gosto amargo na personagem e é expandido pela dramaticidade trazida pela palma da mão cada vez mais aberta e pelo ato desesperado da procura por alguém (realizado pelos movimentos do olhar e da cabeça). Neste momento, é interessante salientar que, mesmo com a câmera posicionada à sua frente, Elis olha para ambos os lados sem estabelecer contato visual direto com o equipamento. Isso reforça uma mensagem que é endereçada a outra pessoa que não os espectadores.



Figura 47: Elis Regina olha para os lados procurando alguém enquanto canta “Já faz tempo eu vi você na rua” em sua gravação de *Como Nossos pais*.

Como dito anteriormente, a canção *Como Nossos Pais* é repleta de significado político e ideológico e traduz, poeticamente, a revolta e a desesperança do compositor com a realidade brasileira. Além de gestos de tradução literal do que é cantado, como vimos acima, a performance de Elis também enriquece de significados a gravação através de microexpressões faciais coerentes com a semântica da canção. Estas microexpressões são resultados de manifestações emocionais programadas ou naturais da *performer* e são interpretadas através da leitura de pontos de ativação muscular no rosto.

A seguir podemos observar um gráfico de ativação e duração das manifestações emocionais demonstradas através das microexpressões faciais de Elis na gravação (Figura 48). Em seguida (Figura 49) está exposta a letra de *Como Nossos Pais*, sinalizada em diferentes cores para cada manifestação emocional: Em **vermelho** temos o sentimento **desprezo**, em **azul** a ausência de sentimentos ou **neutralidade**. Em **amarelo** o sentimento complexo **êxtase**, em **verde** a **raiva** e em **rosa**, a **tristeza**.

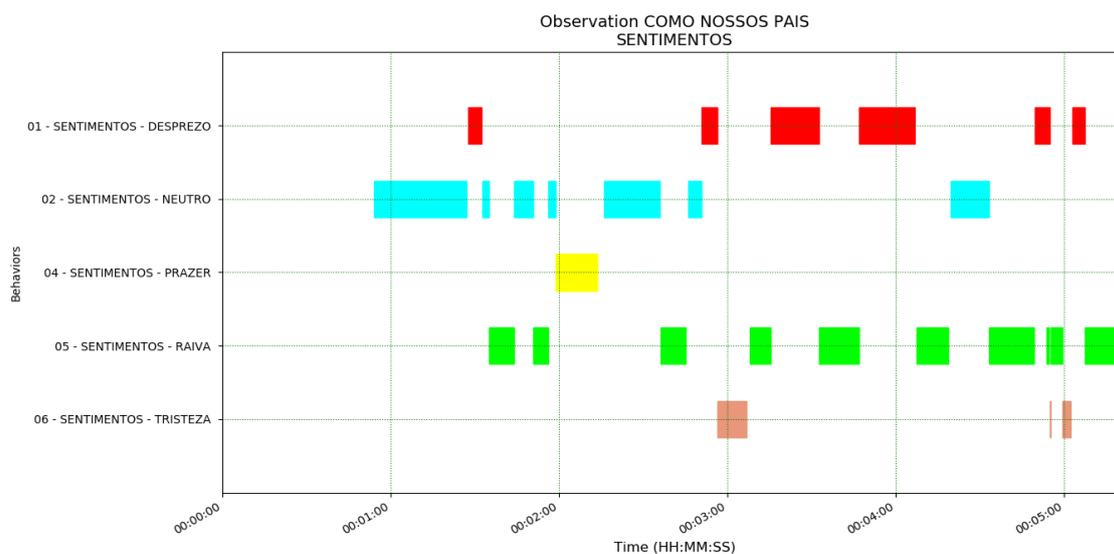


Figura 48: Mapeamento das emoções demonstradas por Elis Regina na gravação de *Como Nossos Pais*, através da análise de suas microexpressões faciais.

<p>1. Não quero lhe falar, meu grande amor [0:50] Das coisas que aprendi nos discos Quero lhe contar como eu vivi E tudo o que aconteceu comigo</p> <p>2. Viver é melhor que sonhar [1:12] Eu sei que o amor é uma coisa boa Mas também sei que qualquer canto É menor do que a vida de qualquer pessoa</p> <p>3. Por isso cuidado, meu bem, [1:33] há perigo na esquina Eles venceram E o sinal está fechado pra nós Que somos jovens Para abraçar meu [seu] irmão E beijar minha [sua] menina na rua É que se fez o meu [seu] braço, O meu [seu] lábio e a minha [sua] voz</p> <p>4. Você me pergunta pela minha paixão [2:17] Digo que estou encantado com uma nova invenção Eu vou ficar nesta cidade, não vou voltar pro sertão Pois vejo vir vindo no vento o cheiro da nova estação Eu sinto tudo [Sei de tudo] na ferida viva do meu coração</p> <p>5. Já faz tempo, eu vi você na rua [2:45] Cabelo ao vento, gente jovem reunida Na parede da memória</p>	<p>Refrão. Minha dor é perceber [3:06] Que apesar de termos Feito tudo o que fizemos Ainda somos os mesmos e vivemos Ainda somos os mesmos e vivemos Como os nossos pais</p> <p>6. Nossos ídolos ainda são os mesmos [3:31] E as aparências não enganam não Você diz que depois deles Não apareceu mais ninguém</p> <p>7. Você pode até dizer que eu tô por fora [3:51] Ou então que eu tô inventando Mas é você, que ama o passado e que não vê É você, que ama o passado e que não vê Que o novo sempre vem [vê]</p> <p>8. Hoje eu sei, que quem me deu a ideia [4:17] De uma nova consciência e juventude Tá em casa, guardado por Deus Contando o vil metal</p> <p>Refrão. Minha dor é perceber [4:37] Que apesar de termos Feito tudo o que fizemos Nós ainda somos os mesmos e vivemos Ainda somos os mesmos e vivemos Ainda somos os mesmos e vivemos Como os nossos pais</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Essa lembrança é o quadro que dói mais

Figura 49: Letra da canção *Como Nossos Pais*, com diferentes cores de acordo com as manifestações emocionais da intérprete Elis Regina.

Os exemplos a seguir correspondem a pontos de análise das microexpressões de Elis em diferentes manifestações emocionais e estão em ordem cronológica de suas ocorrências na gravação. Os sentimentos expressos são direcionados a uma segunda pessoa que apenas ouve, mas não participa ativamente do diálogo, ou seja, atuam como forma de enriquecimento da mensagem no diálogo e, em alguns momentos, não são traduções literais e sincronizadas da letra da canção. A gravação se inicia com neutralidade nas expressões faciais de Elis (Figura 50 - [00:54]), seguindo desta forma até [1:28].



Figura 50: *MaPA* demonstrando a neutralidade de Elis Regina nos momentos iniciais da gravação de *Como Nossos Pais*.

Na Figura 51 [1:28] podemos observar pela primeira vez a manifestação do sentimento de desprezo na gravação. Neste momento Elis canta que “qualquer canto é menor do que a vida de qualquer pessoa”, e direciona o desprezo à segunda pessoa passiva do diálogo. O sentimento pôde ser identificado através do abaixar das sobrancelhas

(visível na unidade de ativação 4), o levantamento da pálpebra superior (UA 5), o enrugamento do nariz (UA 9) e os olhos semicerrados (UA 44) de Elis.



Figura 51: *MaPA* demonstrando o sentimento de desprezo de Elis Regina durante a gravação de *Como Nossos Pais*.

Na Figura 52 [1:36], é possível observar Elis dando um aviso sobre uma ameaça, ao mesmo tempo em que, manifestando o sentimento de raiva, pronuncia “por isso cuidado meu bem”. Nesta imagem, Elis mantém olhos semicerrados (UA 44), abaixa as sobrancelhas (UA 4) enrugando o nariz para sua base na testa (UA 9) e contrai o lábio inferior fazendo com que este se alongue e se sobreponha aos dentes (UA 16).



Figura 52: *MaPA* demonstrando o sentimento de raiva de Elis Regina durante a gravação de *Como Nossos Pais*.

Em seguida, na Figura 53 [1:52], é possível observar um segundo momento de raiva durante a pronúncia da palavra “Jovens”. As unidades de ativação observadas foram as mesmas do exemplo anterior. A fim de enfatizar o sentimento, neste momento, Elis contrai a mão e os dedos que, anteriormente, estavam esticados. Além disso, a intérprete arqueia as costas, revelando uma postura mais agressiva.

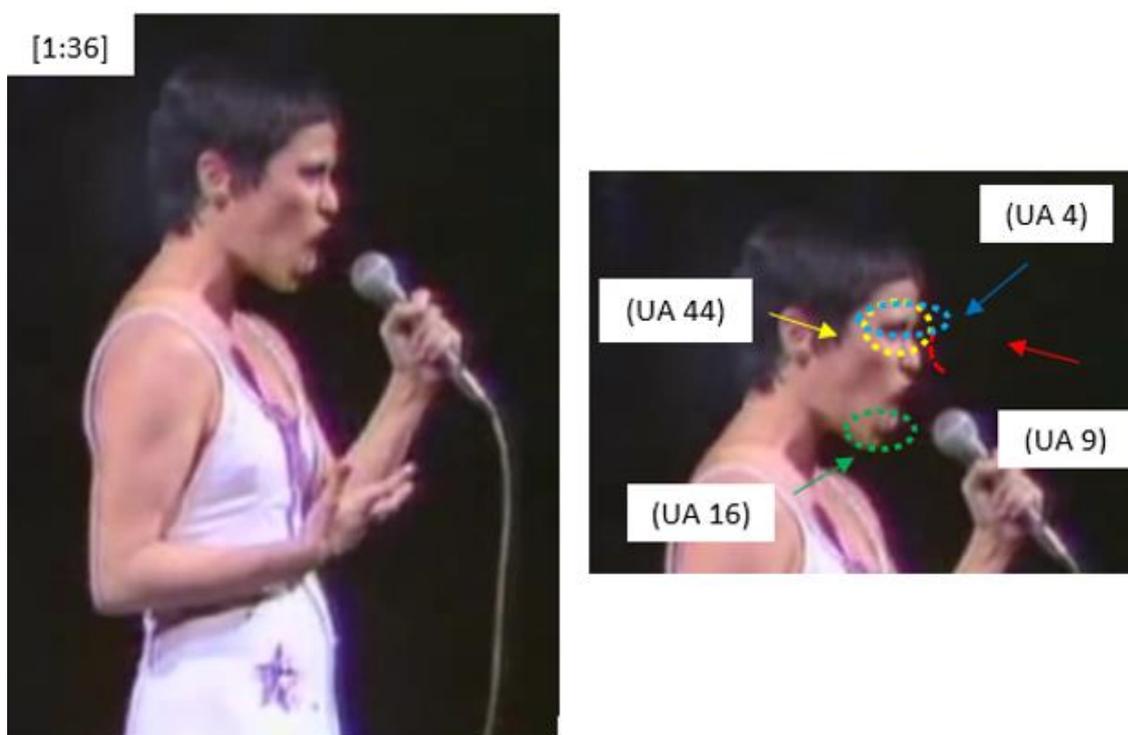


Figura 53: *MaPA* demonstrando o sentimento de raiva de Elis Regina durante a gravação de *Como Nossos Pais*.

Outro momento tomado pelo sentimento de raiva ocorre em [2:37] (Figura 54), onde a letra correspondente é “eu sinto tudo na ferida viva”. Nesta imagem, Elis mantém olhos semicerrados (UA 44), abaixa as sobrancelhas (UA 4) enrugando o nariz (UA 9) e contrai o lábio inferior (UA 16).

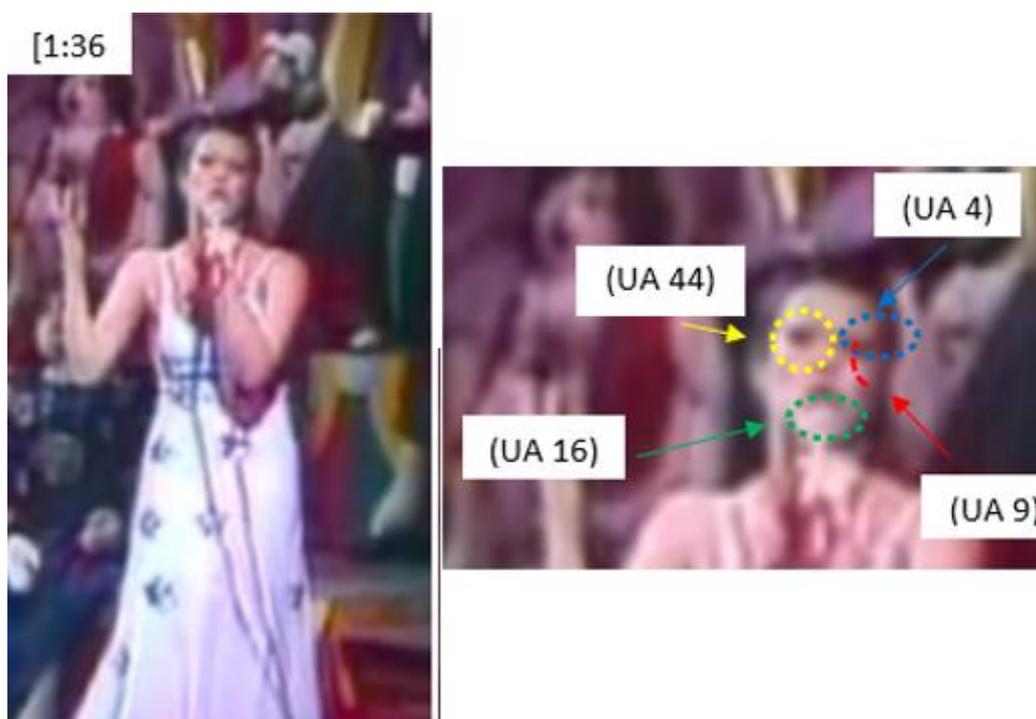


Figura 54: Fotograma demonstrando o sentimento de raiva de Elis Regina durante a gravação de *Como Nossos Pais*.

Na Figura 55 - [1:58] é possível observar uma manifestação do sentimento complexo de êxtase em Elis ao interpretar, corporalmente e nas microexpressões faciais, o “beijar sua menina”. Ao cantar este trecho, Elis fecha os olhos e inclina a cabeça para a esquerda, simulando um aconchego em seu ombro. Elis levanta a parte interna da sobrancelha (UA 1), franze os lábios (UA 18), estica a lateral dos lábios (UA 27) e fecha os olhos (UA 43).

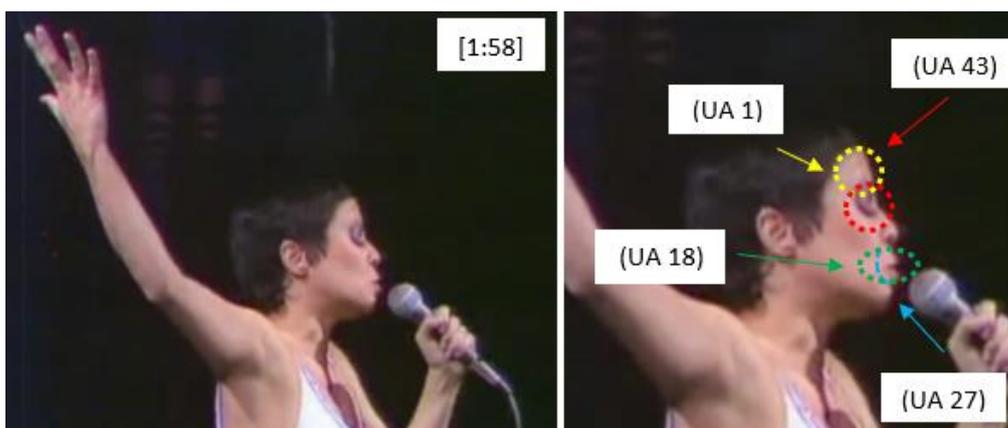


Figura 55: *MaPA* demonstrando o sentimento complexo êxtase de Elis Regina durante a gravação de *Como Nossos Pais*.

Na Figura 56 [3:54-3:56], é possível observar o sentimento de Desprezo em Elis ao cantar a frase “Você pode até falar que eu tô por fora ou então que eu tô inventando”. Neste momento Elis ergue a cabeça, olhando para frente com os olhos semicerrados (UA 44), enrugando o nariz (UA 9), levantando o lábio superior (UA 10), contraindo a parte superior da bochecha (UA 13) e pressionando o lábio inferior (UA 24). O desprezo da intérprete nasce a partir da ideia de que sua fala pode não ser ouvida ou interpretada como “por fora” (uma gíria muito usada naquela época, que significa estar “desavisado” ou, mais dentro do contexto da letra de Belchior, estar “alienado”) pelo personagem que a ouve.

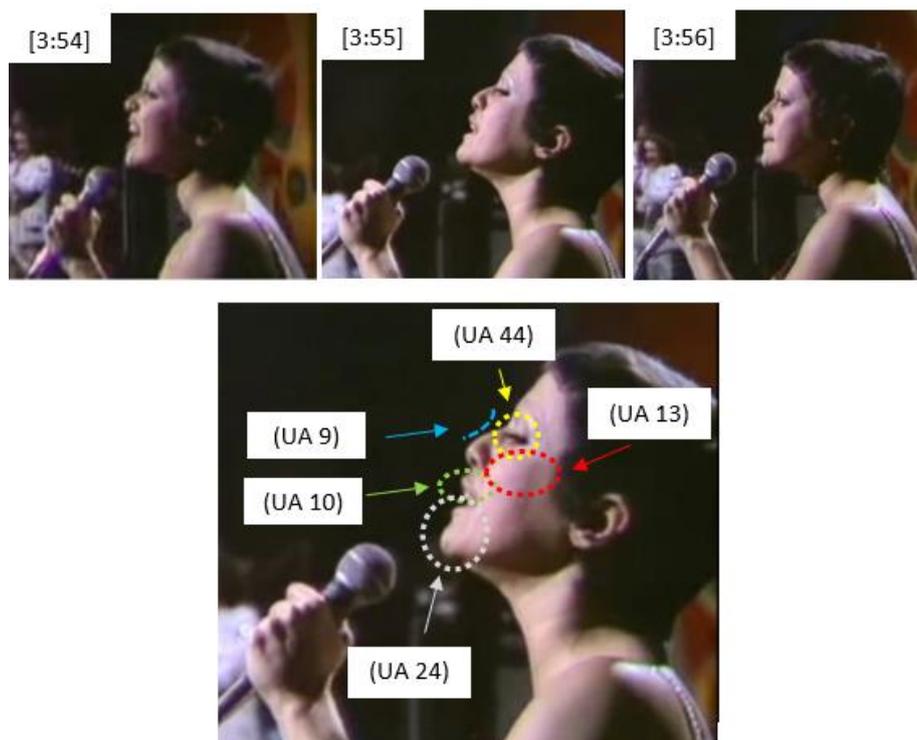
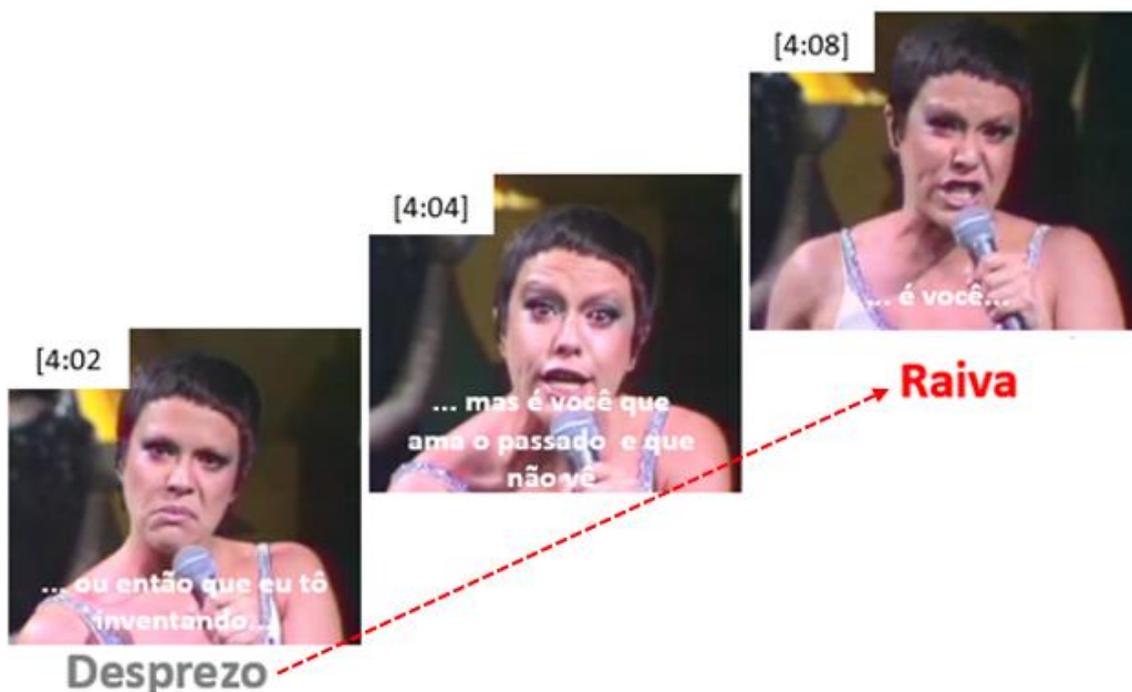


Figura 56: *MaPAs* demonstrando o desprezo de Elis Regina durante a gravação de *Como Nossos Pais*.

Nos momentos finais da gravação, é possível observar Elis transitar mais rapidamente entre os sentimentos desprezo e raiva. Na frase “... ou então que eu tô inventando, mas é você que ama o passado e que não vê” (representada pelas Figuras 57a, b e c, [04:02-04:05]), é possível perceber a transição do sentimento de desprezo (... ou então que eu tô inventando [4:02]) para a raiva (Mas é você que ama o passado e que não vê [4:08]) em poucos segundos.



Figuras 57a, b e c: *MaPAs* demonstrando a transição entre os sentimentos de desprezo e raiva de Elis Regina na gravação de *Como Nossos Pais*.

No segundo e último refrão da gravação [4:40-5:10], é possível observar mais uma vez Elis transitar rapidamente por vários sentimentos. Em um intervalo de 35 segundos, Elis faz um trajeto que passa por uma sequência de manifestações emocionais: (1) raiva, (2) desprezo, (3) raiva, (4) desprezo, (5) tristeza e (6) raiva, sendo todas estas transições coerentemente planejadas e executadas em consonância com o texto. Em (1) Raiva, representada pela Figura 58a [4:41], Elis canta a frase “Minha dor é perceber que apesar de termos feito tudo que fizemos” com olhos semicerrados (UA 44), sobrancelhas baixas (UA 4) nariz enrugado (UA 9) e lábio inferior contraído (UA 16). Além disso, é possível observar o tórax inclinado para frente arqueando as costas. (2) Em “Ainda somos os mesmos e vivemos” (Figura 58b - [4:49), o desprezo se identifica através dos olhos semicerrados (UA 44), sobrancelhas baixas (UA 4), pálpebras superiores levantadas (UA 5) e nariz enrugado (UA 9). Em seguida, (3) A raiva se manifesta novamente através das Unidades de Ativação UA4, UA 9, UA 16, e UA 44 no trecho “ainda somos os mesmos e vivemos” Figura 58c - [4:54). Logo, (4) o desprezo se manifesta novamente na frase “ainda somos os mesmos e vivemos” Figura 58d - [5:00). Após o desprezo, a tristeza (5) sinaliza desistência, ou como se a intérprete

tivesse, enfim, chegando à conclusão que nada mudou ao cantar “... somos os mesmos e vivemos como nossos. . .” (Figura 58e - [5:06]). (6) Por fim, no exato ponto final do desabafo, Elis Regina canta agressivamente a palavra “país” se entregando ao sentimento de raiva por nada ter mudado (Figura 58f – [5:10]). Além da expressão enfurecida e do efeito vocal utilizado (como será analisado mais à frente), Elis, mais uma vez arqueia o corpo para frente, fecha os olhos e aponta, energicamente, para os bonecos: Uma representação dos pais, mas, assim como diz a canção, também uma representação da geração de Elis (e de Belchior), que se rendeu. Toda a complexidade desta transição pode ser relacionada com a letra da canção, mas, além disso, com os posicionamentos políticos da intérprete. Elis sempre se posicionou contrária à ditadura militar, chegando a enfrentar autoridades em pelo menos três ocasiões: (1) Para visitar Rita Lee, e conseguir tratamento médico para a artista (veremos mais à frente); (2) para livrar da cadeia seu companheiro de palco Tony Tornado que ao fim da performance de *Black is Beautiful* ergueu a mão e fez o sinal do movimento armado estadunidense contra o racismo, Panteras Negras e (3) dar satisfações sobre a canção *Black is beautiful*, tentando ajudar que os compositores irmãos Paulo Sergio Valle e Marcos Valle não fossem processados por subversão. Tais atitudes denotam coragem, raiva, opinião e o prestígio de Elis com toda a população, o que, de certa forma, blindava a artista contra represarias, possibilitando que seu grito contra a ditadura ecoasse.



Figuras 58a, b, c, d, e e f: *MaPAs* demonstrando rápida transição entre sentimentos na gravação de *Como Nossos Pais*.

4.4. *Alô, Alô, Marciano*

O videoclipe de Elis Regina da canção *Alô, Alô, Marciano* (Rita Lee e Roberto de Carvalho) foi concebido pelo seu diretor como uma “performance não-espontânea” (BORÉM, 2016, p. 8). A captura do material de vídeo foi realizada separadamente do material sonoro e a banda não participa visualmente da produção. Toda a produção visual foi realizada utilizando a gravação de Elis e sua banda para o *LP Saudades do Brasil*. Tal escolha proporcionou a criação de um material audiovisual sem as limitações da execução musical. Esta liberdade tornou possível uma construção visual muito mais complexa, com multicamadas artísticas e de significado, explorando o cerne da letra da canção. O diretor e a intérprete foram capazes de representar no mesmo material, e ao mesmo tempo, duas personagens vividas por Elis Regina no videoclipe. A primeira delas, a personagem principal, é identificada por PEROTTI (2014) como “locutor”. Esta, tece suas críticas sociais às mazelas do mundo, pedindo socorro

aos marcianos, ao mesmo tempo em que faz disso uma sátira às “dificuldades” vividas pela alta sociedade. A outra personagem, identificada por PEROTTI (2014) como “representante da alta sociedade”, foi criada por Elis Regina por meio de sua interpretação vocal e dos recursos tecnológicos do videoclipe, uma vez que esta não existe na letra original da canção. A “representante da alta sociedade” é interpretada por Elis Regina ao retratar a vida de luxo da alta sociedade e expor os “sofrimentos” desta classe. Estas escolhas interpretativas da direção e de Elis tiveram grande influência nos cenários e figurinos das duas personagens, e, principalmente, da relação/interações entre elas. Dentre os videoclipes abordados nesta tese, *Alô, Alô, Marciano* possui a execução técnica mais complexa. A produção contou com a tecnologia de ponta do estúdio mais avançado de produção audiovisual do Brasil naquele momento e reflete a importância midiática de Elis Regina, como a cantora mais tocada daquele período (LOPES, 2012).

A concepção artística do videoclipe de *Alô, Alô, Marciano* se baseia em uma mesma premissa, que é mostrada através de quatro variações sobre um mesmo tema. Esta premissa consiste em mostrar ambientes luxuosos, normalmente frequentados pela alta sociedade, onde a personagem “representante da alta sociedade”, satiricamente, vive os seus “problemas”. O videoclipe é dividido em quatro diferentes ambientes, cada um com elementos de cena e figurino distintos. Um padrão nos figurinos pode ser observado, uma vez que a personagem “locutora” utiliza o mesmo figurino modesto (Figura 59) em todos os ambientes e a personagem “representante da alta sociedade” usa quatro diferentes figurinos sofisticados. A “locutora” veste durante todo o videoclipe um conjunto de calça, blusa de malha e paletó brancos. A blusa de malha e o paletó possuem alguns detalhes em flores, em uma paleta de cores discreta. A “locutora” usa cabelo solto e natural em todo o videoclipe, uma maquiagem leve, alguns anéis e um colar. Este figurino mais simples da “locutora” vai de encontro a concepção do videoclipe de apresentar duas personagens que se diferenciam pela classe social. As roupas simples, os cabelos sem penteados sofisticados e chamativos, aproximam a “locutora” do público da classe média e destaca a discrepância social entre esta personagem e a “representante da alta sociedade”. O figurino da

“representante da alta sociedade” será descrito a seguir, juntamente com a análise dos quatro diferentes cenários usados no videoclipe.



Figura 59: Fotograma demonstrando o figurino de Elis, com blazer e calça branca e detalhe com uma rosa lilás na gola na gravação de *Alô, Alô, Marciano*.

O primeiro cenário da gravação (Figura 60a) é o luxuoso quarto da “representante da alta sociedade” que é mobiliado com uma cama luxuosa, um telefone sofisticado e várias almofadas brancas e prateadas distribuídas pelo chão. O figurino da personagem (Figura 60b) neste cenário conta com uma sofisticada camisola vermelha, que contrasta em cor com os demais elementos do ambiente. A personagem está com um penteado impecável e uma maquiagem com esfumado preto nos olhos, sobrancelhas mais finas e arqueadas, blush marcado o contornando do rosto, batom escuro, além de uma gargantilha dourada.



Figuras 60a e b: Fotogramas com a composição do primeiro cenário de *Alô, Alô, Marciano* e o primeiro figurino da personagem “representante da alta sociedade”.

Durante todo o tempo que o videoclipe passa neste cenário [0:00-0:55], ocorrem nove *takes*, ou seja, existem nove diferentes trechos de vídeo até este momento. O gráfico da Figura 61 demonstra a participação em cena das duas personagens no decorrer do videoclipe. Nesses, podemos observar o protagonismo da personagem “representante da alta sociedade”, que permanece por mais tempo em tela e tem maior destaque no trabalho de câmeras, com quatro *closes* (ângulos fechados no personagem). Este protagonismo nestes momentos iniciais do videoclipe, nos apresenta a personagem como parte essencial, fazendo com que nossa atenção não fique completamente voltada ao “locutor”, algo que naturalmente acontece quando cantores estão na cena. Apesar de já demonstrar alguns trejeitos que nos remetem a alta sociedade, neste primeiro momento Elis Regina e o diretor não entregam de uma vez só todos os estereótipos da personagem. Pequenas amostras da satirização que virá a seguir já são

reveladas pela “locutora”, mas não ao ponto de delatar completamente o roteiro do videoclipe. Durante toda a primeira cena, a “representante da alta sociedade” fala ao telefone. Não temos acesso às falas de Elis durante esta encenação e, possivelmente, foram falas improvisadas, porém, é possível observar dois diferentes comportamentos em sua conversa ao telefone. O primeiro comportamento (Figura 62a e b – [0:30 – 0:50]) dura por maior tempo e aparenta uma conversa informal com assuntos do cotidiano, fútil, com uma amiga ou amigo. O segundo comportamento (Figura 62c e d) se aproxima de uma conversa amorosa com elementos de sensualidade. Elis Regina, em várias de suas performances, demonstra cenicamente a sensualidade e sexualidade feminina. Estas ocorrências sucedem em um momento histórico em que tais atitudes ainda eram um tabu na grande mídia. Nesse telefonema Elis dá indícios deste seu lado sensual ao manipular o cabelo, em seu olhar e na inclinação do dorso e da cabeça para trás.

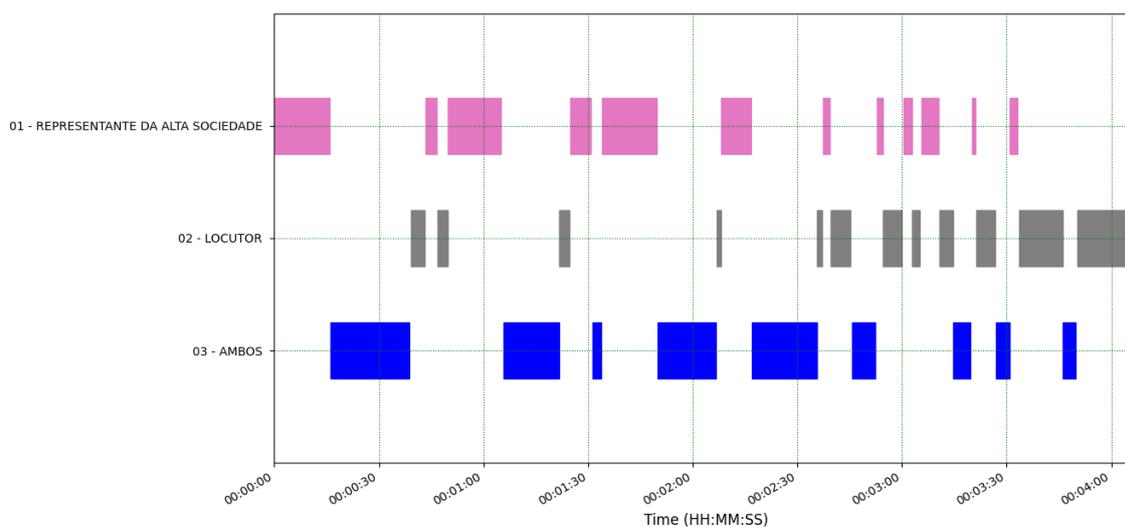


Figura 61: Gráfico demonstrando a participação dos personagens nos takes da gravação de Elis Regina de *Alô, Alô, Marciano*.



Figuras 62a, b, c e d: Fotogramas com os dois principais comportamentos da personagem “representante da alta sociedade” no primeiro cenário de *Alô, Alô, Marciano*.

O segundo cenário, Figura 63a [0:57 - 1:39], é uma sala de massagens, onde é possível observar o “locutor”, a “representante da alta sociedade” e outros três figurantes (um massagista e duas mulheres em macas). A personagem “representante da alta sociedade” permanece deitada na maca com os olhos cobertos por algodões, na maior parte do tempo (como em um tratamento estético), ocorrendo uma pequena interação com a câmera que veremos a seguir. O terceiro cenário (figura 63b – [1:39 - 2:12]) consiste em um salão de beleza, onde as duas personagens vividas por Elis estão acompanhadas de três figurantes que recebem cuidados estéticos. O figurino da “representante da alta sociedade” neste momento é um vestido tomara que caia de cor chumbo, com detalhes bordados e um penteado e maquiagem impecáveis. O quarto e último cenário trata-se de um luxuoso restaurante (figura 63c) e é neste que as personagens passam maior tempo no videoclipe. A gravação permanece no restaurante por 1:54 (dos [2:12] do tempo total do videoclipe) e estão presentes no ambiente Elis regina em seus dois personagens e outras duas mesas com figurantes jantando. A personagem “representante da alta sociedade” se veste com um sofisticado vestido lilás, que possui detalhes em flores e pérolas, uma gargantilha e

brincos dourados e um penteado em forma de coque. Este figurino é coerente com o ambiente criado pelo diretor e representa o maior distanciamento do videoclipe entre as camadas sociais representadas pelas personagens.



Figuras 63a, b e c: Fotogramas com a composição dos cenários 2, 3 e 4 de *Alô, Alô, Marciano* e os diferentes figurinos da personagem “representante da alta sociedade” em cada um deles.

No videoclipe de *Alô, Alô, Marciano* ocorre o maior número de cortes de todos os videoclipes analisados nesta tese, o que revela mais uma evidência do maior investimento financeiro e tecnológico nesta produção. Com características de uma balada dançante e uma montagem de vídeo com diferentes cenários e personagens, os trinta e oito diferentes *takes* da produção são coerentes. Estes *takes* possibilitam expor as duas personagens, além de detalhes da cenografia, que enriquecem a mensagem da letra da canção. Cada um dos cenários possui quatro diferentes ângulos de câmeras, sendo um plano geral, que enquadra as duas personagens ao mesmo tempo, uma câmera em um plano mais fechado (mais próximo) em cada um dos personagens e um último enquadramento, chamado de plano detalhe (responsável por captar detalhes, como closes dos rostos dos personagens e em elementos do

cenário). Quanto à movimentação de câmera (Figura 64), temos uma obra com poucos movimentos. Apenas em dois momentos a câmera utiliza *zoom in* para aproximar dos personagens. Isso se dá pela complexidade da edição analógica de vídeo quando se usava processos como sobreposição de imagens de duas ou mais câmeras. O tipo de corte preferido pelo diretor é o corte seco (AUMONT e MARIE, 2003), que consiste na mudança brusca, sem *fade*, de um *take* para o outro. Outro corte, menos presente, é o *cross fade* (AUMONT e MARIE, 2003), que é usado em algumas mudanças de *take* mais longas, como nas transições de um cenário para outro.

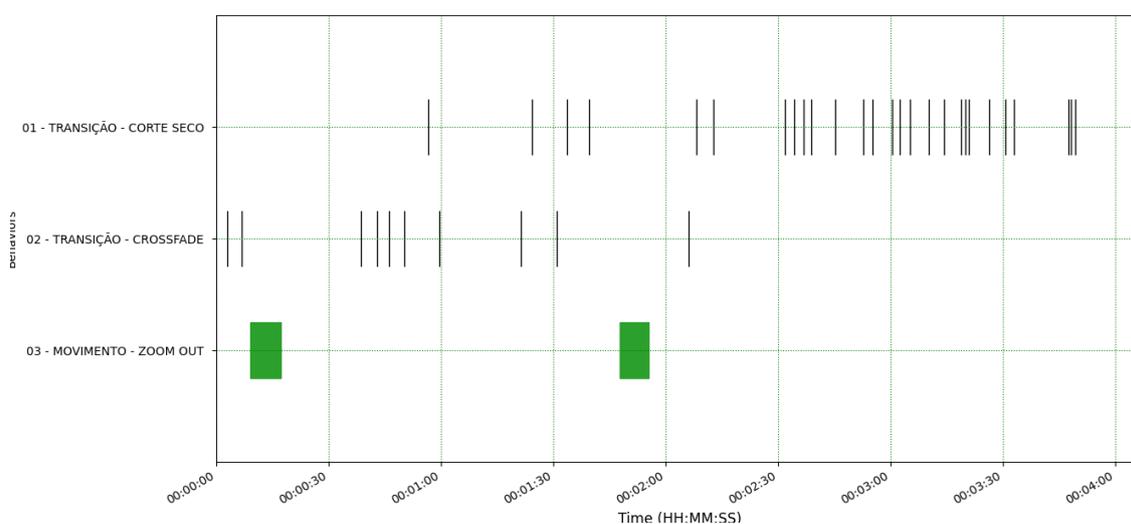
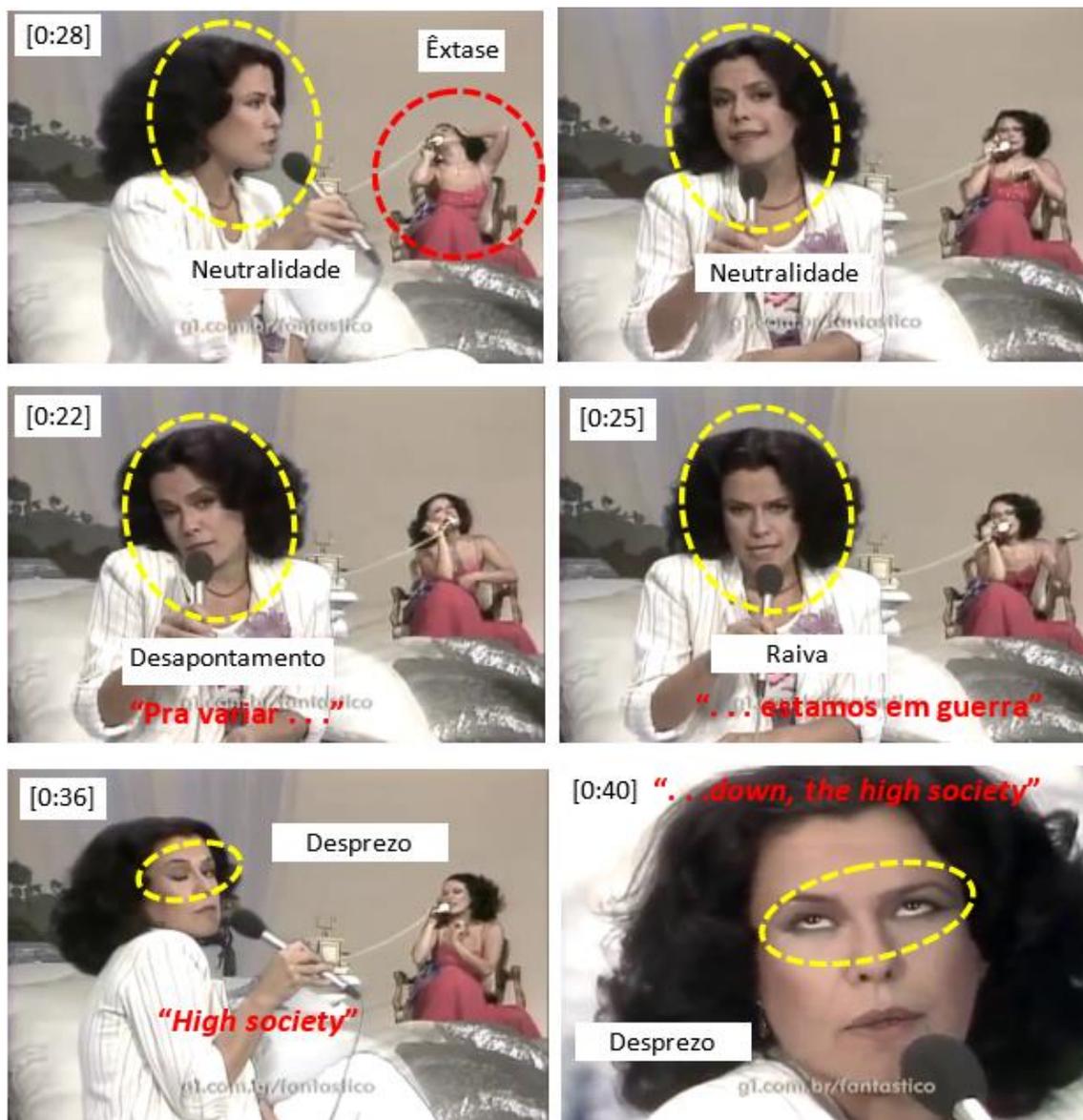


Figura 64: Gráfico demonstrando os tipos de transição utilizados pelo diretor na gravação de Elis Regina de *Alô, Alô, Marciano*.

O videoclipe de Elis Regina de *Alô, Alô, Marciano* é repleto de manifestações emocionais das duas personagens. Em uma atmosfera de deboche, Elis reage de forma caricata e com reações evidentemente jocosas. Enquanto Elis Regina interpreta o personagem “locutor”, a cantora utiliza deste sarcasmo essencialmente, para zombar do “sofrimento” do personagem “representante da alta sociedade”. Quando Elis interpreta a “representante da alta sociedade”, a performance caricata é usada para extravasar a frustração e “sofrimento” desta personagem. Demonstro a seguir exemplos onde a construção cênica caricata de Elis Regina em *Alô, Alô, Marciano* é demonstrada nos diferentes cenários por meio de suas duas personagens.

No primeiro cenário, a personagem “representante da alta sociedade” só tem manifestações de alegria e uma breve demonstração do sentimento complexo êxtase, como se estivesse em uma conversa sensual (Figura 65a – [0:28]), porém, pela distância da câmera, não foi possível mapear as unidades de ativação. O personagem “locutor” oscila entre a neutralidade, o sentimento complexo desapontamento (derivado da tristeza), a raiva e o sentimento complexo de desprezo. Nas Figuras 65a e b [0:00 – 0:21], a personagem se mantém neutra emocionalmente e isso pode ser observado através do relaxamento de seu rosto, porém, na Figura 65c, é possível observar a manifestação do sentimento complexo desapontamento, logo antes de cantar as palavras “pra variar . . .” da frase “pra variar, estamos em guerra” [0:22]. Neste momento a intérprete levanta seus dois ombros, inclina sua cabeça para a direita, quase encostando seu queixo no ombro. Franze toda a testa (UA 2), levantando a parte interna das sobrancelhas (UA 1) e tencionando a parte superior da bochecha (UA 6). Claramente, este sentimento se manifesta pelo desapontamento da personagem com um planeta que, apesar de suas dificuldades e sofrimentos, insiste na guerra. Ao completar a frase cantando “estamos em guerra”, o “locutor” reage com o sentimento de raiva. Este sentimento é manifesto, sincronizadamente, quando a intérprete cita o estado de contínuas guerras que são travadas pelo mundo, se indignando com a capacidade do ser humano de estar em conflito. Este sentimento pode ser observado na Figura 65c através dos olhos semicerrados da intérprete (UA 7), a contração da parte interna das sobrancelhas (UA 4) e dos cantos dos lábios (UA 13). Nas Figuras 65d e e, é possível observar manifestações caricatas de desprezo do personagem “locutor”. Em um evidente deboche, uma variação da emoção básica arrogância, sobre as dificuldades vividas pela classe alta, podemos ver Elis Regina rotacionar sua cabeça, franzir sua testa, fechar um dos olhos enquanto olha para cima com o outro ao cantar a palavra “down” da frase “tá cada vez mais *down the high society*” (Figura 65e [0:36]) em um evidente gesto de impaciência e indignação. Mais à frente (Figura 65f), em [0:40], o mesmo acontece quando Elis, sem mexer a cabeça, olha exageradamente para cima, deixando evidente o branco dos globos oculares como forma de demonstrar sua impaciência com a classe alta ao cantar a palavra “high” da frase “*down, down, down the high society*”.



Figuras 65a, b, c, d, e e f: *MaPAs* demonstrando neutralidade, desapontamento, raiva e desprezo do personagem "locutor" no primeiro cenário da gravação de Elis Regina de *Alô, Alô, Marciano*.

No segundo cenário, é possível observar uma postura mais debochada do "locutor", sempre com manifestações de alegria e pitadas de provocação (Figura 66a e b - 1:20 – [1:31]), ao cantar o refrão "*down, down, down the high society*". A personagem "representante da alta sociedade" se coloca como vítima de forma caricata ao olhar para a câmera enquanto o "locutor" canta uma das repetições do refrão (Figura 66c e d - 1:28 – [1:30]). Ao ficar deitada recebendo cuidados estéticos com os olhos cobertos por algodões e vestida com um roupão branco, a personagem parece relaxar, mas em

determinado momento ela tira um dos algodões dos olhos e demonstra “sofrimento”, levantando a parte interna das sobrancelhas (UA 1), enrugando a testa, cerrando os olhos (UA 41) e contraindo para baixo os cantos da boca (UA 17). O ato se torna caricaturesco não só pela expressão exagerada, mas pela ideia de sofrimento deste personagem, mesmo estando em uma posição de tanto privilégio e conforto.



Figuras 66a, b, c e d: *MaPAs* demonstrando alegria e deboche do personagem “locutor” e a tristeza do personagem “representante da alta sociedade na gravação de Elis Regina de *Alô, Marciano*.

No terceiro cenário é possível observar a mesma postura provocativa do “locutor” com manifestações de alegria e deboche, principalmente, durante os refrões, enquanto a personagem “representante da alta sociedade” tem manifestações de tristeza (Figura 67a [2:04]) e nojo (Figura 67b, c e d – [2:05 – 2:10]). Neste momento, Elis realiza um interessante gesto, que na nossa cultura remete, diretamente, ao desprezo. A intérprete, enquanto o refrão está sendo cantado, olha para o personagem “locutor”, joga o queixo para cima, se vira para o outro lado e, com sua mão direita, faz um movimento para cima, como se espantasse um inseto, empinando seu nariz (Figuras 67c e d). Esta reação demonstra uma descredibilização ao que o personagem “locutor”

está dizendo, como se fosse uma mentira que a alta sociedade estivesse com problemas, como se enxergasse somente seus privilégios. Esta demonstração não se sustenta e, logo em seguida, este personagem volta a mostrar sua insatisfação e “sofrimento”, mesmo em um contexto de privilégios.



Figuras 67a, b, c e d: *MaPAs* demonstrando os sentimentos de tristeza e nojo do personagem “representante da alta sociedade na gravação de Elis Regina de *Alô, Alô, Marciano*.

No quarto e último cenário, observamos as duas personagens em um restaurante. O “locutor” canta sentado em uma cadeira enquanto a “representante da alta sociedade” janta com suas roupas e penteado sofisticados. Algo que chama a atenção neste momento é o prato da personagem, uma comida e montagem de prato que não remetem à alta gastronomia (Figura 68a – [2:32]). No prato pode ser observado feijoadada, um ovo frito, batatas fritas e arroz (um prato tipicamente servido em restaurantes mais simples). A atitude da personagem “representante da alta sociedade” ao comer este prato também chama a atenção. A personagem tenta dar garfadas e comer o prato normalmente, mantendo sua classe e etiqueta (Figura 68b –

[2:37]), mas, nitidamente, mostra dificuldades em engolir a comida – chegando a tentar ajudar com a mão para que a comida “desça” (Figura 68c – [2:45]) e, imediatamente, é tomada pela frustração de se alimentar de tal tipo de comida (Figura 68d – [3:31]). A mensagem neste momento do videoclipe utiliza o prato como referência às classes mais baixas, como estas representam um “problema indigesto” para a alta sociedade e como esta desperta um nojo na alta sociedade que vai além da comida. Outra interpretação desta alegoria poderia ser o incômodo da alta sociedade ao vivenciar experiências comuns das classes mais baixas.



Figura 68a, b, c e d: Fotogramas demonstrando um jantar típico do povo brasileiro, com a personagem “representante da alta sociedade manifestando dificuldades em engolir e frustração na gravação de Elis Regina de *Alô, Alô, Marciano*.

5. Análise dos efeitos vocais

5.1. Os *portamenti* e *scoops* de Elis Regina

Juntamente com o *vibrato*, o *portamento* é um dos efeitos instrumentais e vocais mais recorrentes em gêneros e estilos musicais. Além de seu emprego tradicional, como

elemento expressivo, muito comum na construção das interpretações de Elis Regina, quando combinado com outros efeitos vocais, os *portamenti* possibilitam a criação de vocalizações mais complexas. Elis planeja seus *portamenti* minuciosamente e como uma pintora experiente, suas diferentes pinceladas decorrem da manipulação dos elementos constitutivos deste efeito vocal, como duração, direção, intensidade e, mesmo, a combinação do portamento com outros efeitos vocais. Juntamente com os *portamenti*, Elis Regina utiliza largamente os *scoops* essencialmente com 3 funções: (1) Como um substituto mais discreto dos *portamenti*, (2) como forma de aproximar a sua interpretação vocal a de efeitos instrumentais e (3) como valorização de sílabas específicas.

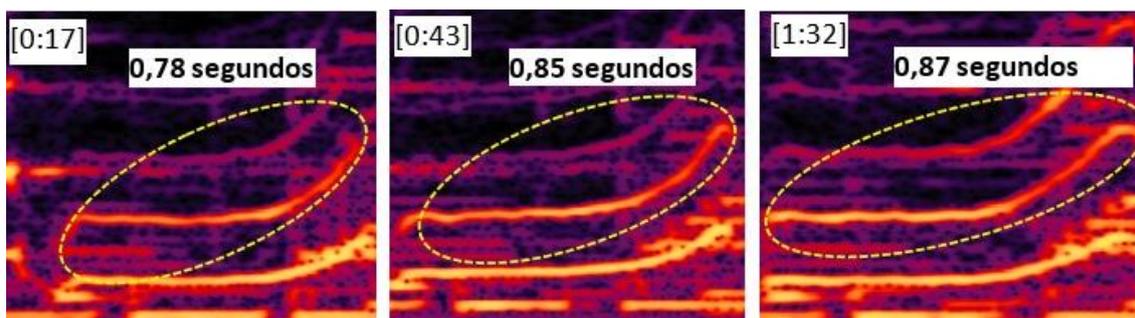
Observaremos a seguir algumas gravações de Elis Regina, nas quais os *portamenti* e *scoops* são exemplares: *O sonho* (Egberto Gismonti), *Como Nossos Pais* (Belchior) e *Alô, Alô, Marciano* (Rita Lee e Roberto de Carvalho).

5.1.1. Os *portamenti* e *scoops* de Elis Regina em *O Sonho*

Como já mencionado no subcapítulo 3.2, a gravação de *O Sonho* nasce em meio a inúmeros avanços tecnológicos, dentre eles, o preferido de Gismonti: a acirrada corrida espacial entre EUA e Rússia. As possibilidades que nasceriam destas evoluções habitavam o imaginário do compositor e influenciaram na escrita desta canção. Na performance de Elis Regina de *O Sonho*, a intérprete encontra nos *portamenti* ferramenta essencial na expressão deste modernismo, ou mesmo, futurismo do final da década de 1960. Através de uma clara padronização no uso dos *portamenti*, fica evidente o planejamento na construção da performance vocal de Elis Regina nesta gravação. Este padrão pode ser observado na consistência dos elementos internos dos *portamenti*, assim como sua estreita relação com a atmosfera da canção. 17 dos 20 *portamenti* de Elis em *O Sonho* são ascendentes, concordando com as diversas palavras de otimismo, sucesso tecnológico e desejo de amor da letra. Embora subliminares, são também sugestivas de direção ascendente palavras como “foguetes”, “espaço”, “céu”, “o azul”, “estrelas”, “liberdade”, “pássaros”, “corpo solto”, “lunar”, “quarto minguante” e “sol”.

No primeiro exemplo (Figura 69a, b e c), evidencio o planejamento vocal consciente e cuidadoso de Elis Regina quanto ao uso dos *portamenti* nesta gravação. Nele estão emparelhados três trechos correspondentes (primeiros versos das seções B, B' e B'') que possuem a incidência dos três mais longos *portamenti* da gravação. Esta análise revela uma padronização na construção dos *portamenti* quanto ao (1) tipo, (2) a duração, (3) os saltos melódicos e (4) as dinâmicas. O *portamento inicial* ascendente da Figura 69a [0:17] é realizado sobre a sílaba “de” da palavra “vaidadede”, sobre o intervalo melódico de sexta maior (Sib₃-Sol₄) e tem duração de 0,78 segundos. O *portamento inicial* ascendente da Figura 69b, em [0:43], é realizado sobre a sílaba “de” da palavra “liberdadede”, também com intervalo de sexta maior e tem duração de 0,85 segundos. E o *portamento inicial* ascendente da Figura 69c, também sobre uma sexta maior, em [1:32], incide sobre a sílaba “do” da palavra “despertandodo” e dura 0,87 segundos. Apesar de uma diferença matemática de 11% na duração destes *portamenti*, a diferença auditiva é próxima do imperceptível. As dinâmicas entre os *portamenti* também possuem similaridades. A dinâmica média do primeiro *portamento* é de -19,2 dB¹¹, a do segundo, -19,5 dB e a do terceiro, -18,8 dB, revelando uma variação de apenas 3,7%. Fica claro que, para uma cantora cuja carreira foi construída com grande disciplina e ensaios sistemáticos, estas semelhanças de padrão são frutos de um trabalho minucioso com seus músicos acompanhadores. Cenicamente não é possível estabelecer paralelos diretos entre a música e o vídeo, uma vez que o videoclipe foi construído com um roteiro que não ilustra literalmente a letra da canção. Uma análise completa das características técnicas do videoclipe de *O Sonho*, é apresentada no subcapítulo 4.1.1.

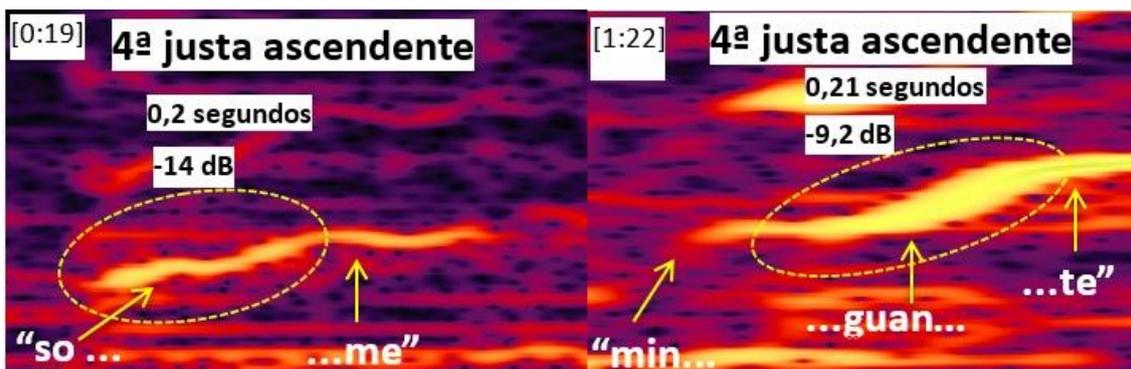
¹¹ Considerando que níveis de volume acima de 0dB geram distorções em sistemas de áudio digital, este valor foi estabelecido como padrão máximo em fonogramas. Assim, as fontes sonoras individuais, como instrumentos e vozes, são posicionados na mixagem em níveis negativos, como por exemplo -14 dB, para que a somatória de todos resultem em aproximadamente 0dB.



Figuras 69a, b e c: Três *portamenti* de Elis Regina com semelhanças de tipo, duração e intensidade, revelando planejamento e unidade na sua realização de *O Sonho*. (Link para o exemplo:

<https://drive.google.com/file/d/1YgutgU44XHVovnwMfpQfb3t4g7aDRbRK/view?usp=sharing>)

Em outra comparação em trechos correspondentes, foram colocados lado a lado dois *portamenti* (Figura 70a, em [0:19] e b, em [1:22]) que incidem nos primeiros versos da Seção A e Seção A'. Esta comparação pontual, demonstra como Elis adapta os *portamenti* através de alterações em um ou mais elementos do efeito em função do arranjo. Ambos têm a mesma direção (ascendente), a mesma categoria tipológica (*portamento inicial*), mesmos saltos melódicos (quarta justa $Mi_3-Lá_3$), durações semelhantes, porém grande discrepância em suas intensidades. Assim, o primeiro *portamento*, em [0:19], tem duração de 0,2 segundos, dinâmica média de -14 dB e é realizado sobre a sílaba “so” da palavra “some”. O segundo (Figura 70b) tem duração de 0,21 segundos, dinâmica média de -9,2 dB e é realizado sobre a sílaba “guan” da palavra “minguante”. A diferença matemática de apenas 9% na duração destes *portamenti* dificilmente é percebida pela audição, porém a diferença de 52% nas dinâmicas (comparação entre menor e maior dinâmica), chama muito a atenção. Esta diferença tão significativa nas dinâmicas acompanha naturalmente o adensamento dos demais instrumentos no arranjo. Isso revela que, apesar das semelhanças já observadas no uso dos *portamenti*, Elis adapta um ou mais elementos estruturais do efeito de acordo com o contexto e necessidade musical.



Figuras 70a e b: Dois *portamenti* semelhantes (salto melódico e duração), mas com dinâmicas contrastantes em *O Sonho*. (Link para o exemplo: <https://drive.google.com/file/d/15AzJ80o-cHno5NIGL7c9LI928M1hZRSx/view?usp=sharing>)

Como terceiro e último exemplo do uso dos *portamenti* em *O Sonho*, podemos observar Elis combinar *portamenti* de diferentes direções na criação de um terceiro efeito. No trecho com duração total de 2 segundos (Figura 71 [1:32-1:34]), Elis Regina combina dois *portamenti* em sequência: o primeiro (sobre a sílaba “tan” da palavra “despertando”), descendente, é discreto (com duração de 0,25 segundos) e se conecta imediatamente ao segundo (ascendente e de duração consideravelmente maior [0,87 segundos]), que incide sobre a sílaba “do” da palavra “despertando”. A conexão entre estes dois *portamenti* cria a sensação de um terceiro efeito de resultado auditivo vertiginoso, como uma sensação de flutuação (refletindo o “corpo solto” da letra) e, mesmo, uma pequena e intencional sensação da ruptura do padrão de afinação tradicional. O segundo *portamento*, além de sua longa duração (cerca de 2,5 vezes mais longo do que o primeiro), contém um *crescendo* dinâmico (um aumento de 35,8%: de -22 dB para -16,2 dB) que contribui para a voz ocupar um amplo espectro auditivo, reforçando a ideia do *portamento* ascendente como um índice de energia positiva. Ao mesmo tempo, a instrumentação do arranjo enfatiza este efeito, incluindo também um *glissando* ascendente no piano que se sobrepõe ao *portamento* da voz nos momentos finais deste efeito.

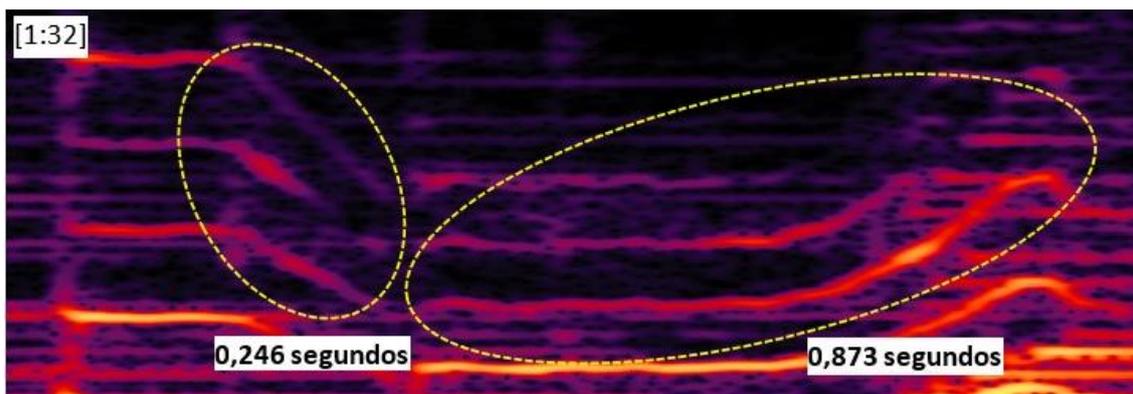


Figura 71: Dois *portamenti* consecutivos e contrários de Elis Regina em *O Sonho*. (Link para o exemplo:

<https://drive.google.com/file/d/1N4JbS1Sr5zKDIuJndy1Wijh0JAzvIDBb/view?usp=sharing>)

Com relação aos *scoops*, Elis utiliza o efeito vocal um número reduzido de vezes em comparação a outras de suas performances. Este fato se dá, principalmente, pela larga presença de *portamenti* e a busca por uma interpretação menos humanizada pelo contexto fantástico/tecnológico da canção. As cinco ocorrências dos *scoops* estão divididos entre a Seção B (1 ocorrência), Seção A' (1 ocorrência), Seção C (2 ocorrências) e, por último, Coda (1 ocorrência).

No exemplo da Figura 72 [0:30], é possível observar Elis realizar um *scoop* sobre a nota M₃ na sílaba “ple” do trecho “tudo vejo e abraço, a vaidade, estou morando em pleno céu”. O *scoop* tem duração de 0,37 segundos e ocupa 100% da nota em que é aplicado. Auditivamente, este *scoop* destaca a palavra sobre a qual incide, fazendo com que a vastidão do “pleno céu” seja evidenciada, inclusive, pela coerência entre o texto e a característica ascendente do efeito. Um dos fatores de maior responsabilidade nisso é a sua duração. Por estar presente em toda a sílaba, esta passagem gradual pelas frequências intermediárias cria ainda maior contraste com as demais palavras cantadas sem o efeito.

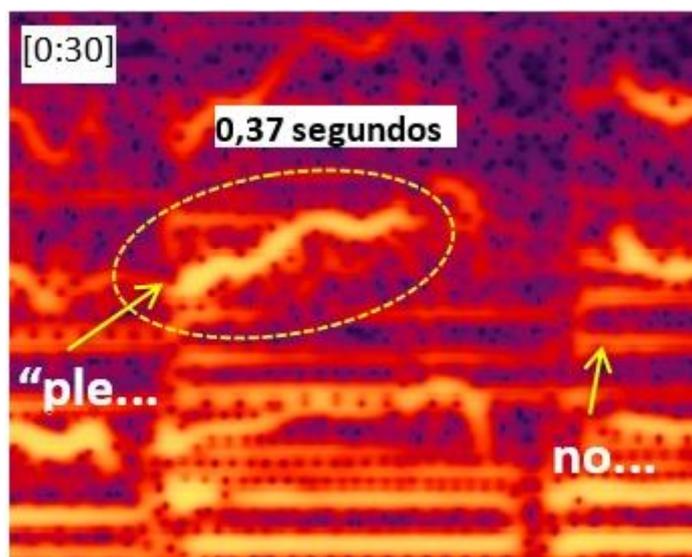


Figura 72: Espectrograma do efeito *scoop* de Elis Regina sobre a sílaba “ple” da palavra “pleno” e coreografia realizada por Elis e os dançarinos em [0:30] da gravação de *O Sonho*. (Link para o Exemplo: https://drive.google.com/file/d/1jt02Zg7zg6wmP6PNc_2bOAYGcq5ji4mr/view?usp=sharing)

No exemplo da Figura 73, em [0:43], é possível observar como a proporção da nota ocupada pelo *scoop* influencia na percepção auditiva do efeito. Neste exemplo exponho o *scoop* mais agudo da gravação, sobre a nota La₃ na sílaba “so” na frase “meu foguete some deixando traços” e com duração de 0,35 segundos. O efeito, de característica ascendente, mais uma vez, caminha de mãos dadas ao texto. Apesar de ter a duração semelhante à do exemplo anterior, este *scoop*, ocupa proporcionalmente uma parcela menor da nota em que incide (somente os 4% iniciais), se diluindo no restante desta nota longa e por esta razão, se tornando menos perceptível.

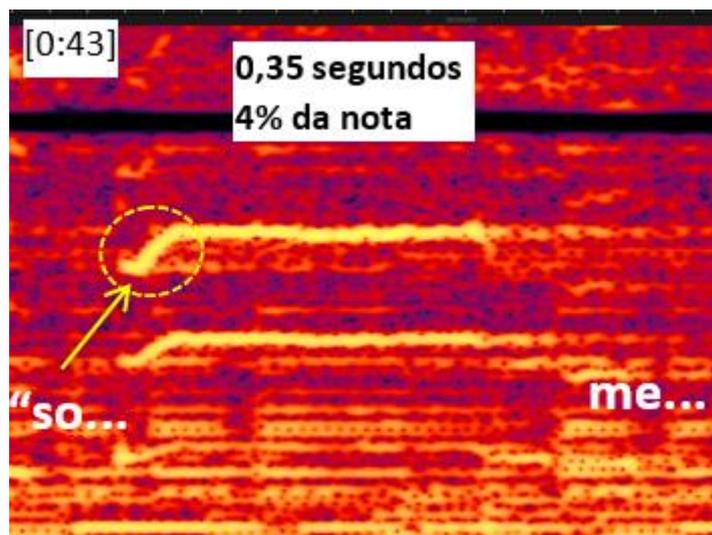


Figura 73: Espectrograma do efeito *scoop* de Elis Regina sobre a sílaba “so” da palavra “some” em [0:43] da gravação de *O Sonho*. (Link para o Exemplo: <https://drive.google.com/file/d/1AxDawFrTq2T8aQX7YDKJkdjZ3fCF1ZqN/view?usp=sharing>)

Trago a última ocorrência do efeito *scoop* em *O Sonho*, que foi utilizado por Elis como elemento rítmico e articulatório na construção da última onomatopeia da gravação (efeito que é analisado detalhadamente no subcapítulo 5.3.2). As onomatopeias de *O Sonho*, simulam um copioso choro na intérprete provocado pela frustração do despertar de um sonho tão incrível. Na composição da última onomatopeia, Elis recorre a um *scoop* sobre o fonema “Eh” (Figura 74 [2:14]) que dá origem a uma simulação de soluço ao trecho. Este *scoop* exerce um papel que o diferencia dos demais, sendo incorporado a onomatopeia como um elemento rítmico/percussivo crucial e sincronizado com o arranjo final da gravação. Elis realiza este *scoop* sincronizadamente ao último ataque rítmico da banda (que vinha construindo um *rallentando* nos últimos dois compassos), simultâneo ao último ataque dos pratos da bateria. Com duração de 0,17 segundos, este *scoop* não se estabiliza ao atingir a nota de destino, mas volta à nota de origem imediatamente, ganhando assim uma característica mais percussiva do que melódica. Este efeito rapidamente cobre um intervalo de segunda maior, indo da nota La_2 para o Si_2 e voltando imediatamente para a nota La_2 . Esta conclusão rítmica sublinha a frustração e tristeza da personagem ao despertar de um sonho tão arrebatador e o retorno à sua realidade. Cenicamente, vemos isso ser representado através do esvaziamento do palco. Sozinha, Elis se

posiciona em frente a passarela, para, logo em seguida, de costas, caminhar rumo ao “portal” enquanto as luzes se esvaem.

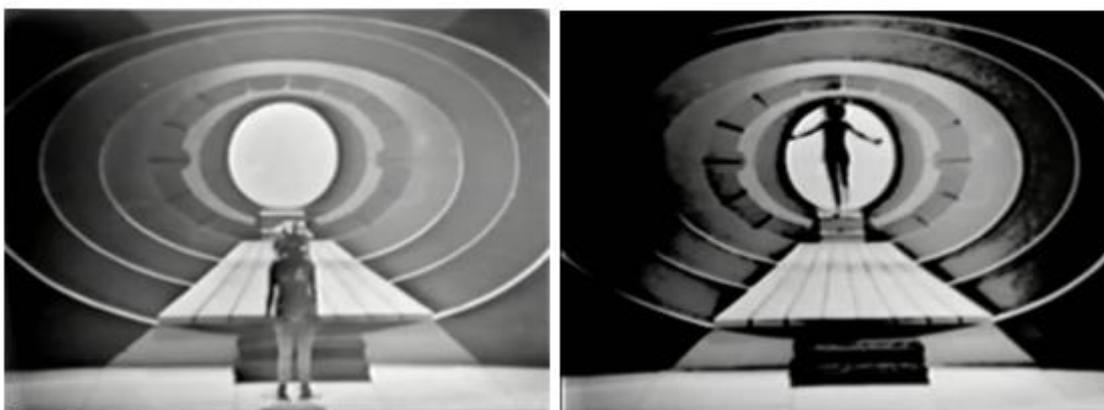
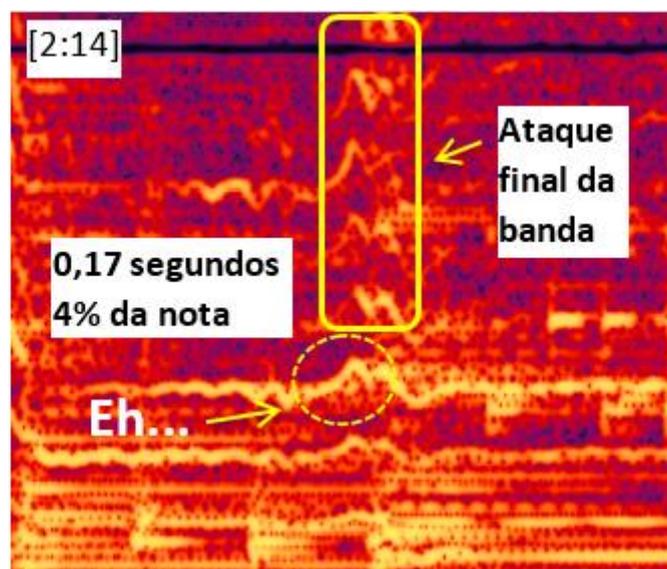


Figura 74: Espectrograma do efeito *scoop* de Elis Regina sobre o fonema “Eh” e trajeto cênico de Elis que vai do início da passarela até a entrada do “portal”. (Link para o exemplo: https://drive.google.com/file/d/1jL_Zfdmg3n-dspl_Pb5qzV-DzuFs10XO/view?usp=sharing)

5.1.2. Os *portamenti* e *scoops* de Elis Regina em *Como Nossos Pais*

Os *portamenti* de Elis Regina na gravação de *Como Nossos Pais* são minunciosamente planejados e ocorrem de forma sincronizada a semântica da canção, sendo realizados nos momentos em que a intérprete quer carregar de nuances emocionais a letra da música. O uso dos *portamenti* nesta gravação revelam não somente as escolhas e visão

artística de Elis, mas também, sua proficiência técnica vocal. Elis manipula os diferentes elementos deste efeito vocal (duração, direção, intensidade e, mesmo, a combinação com outros efeitos vocais) e imprime à gravação distintos resultados emocionais.

Na Figura 75 [1:20], podemos observar Elis utilizar os *portamenti* de forma discreta, em uníssono a sua corporalidade e a atmosfera musical do trecho da gravação. Com uma linguagem corporal nitidamente contida, Elis estabelece um clima confessional, catatônico e introspectivo. Com o braço direito pendendo ao lado do corpo, ela se prepara para falar negativamente sobre a alienação dos jovens diante da ditadura militar e todos os graves problemas político-sociais trazidos por este regime. Por isso, Elis inicia o diálogo se recusando a falar sobre coisas menos importantes se comparadas aos latentes problemas da época: “Não quero lhe falar, meu grande amor, das coisas que aprendi nos discos . . .”. A contenção de suas expressões faciais faz com que até o fechar e abrir das pálpebras, em [1:01-1:02], se tornem muito perceptíveis. Aos [1:20], Elis realiza um *portamento conclusivo* descendente sobre a sílaba “coi” da palavra “coisas”, abrangendo o intervalo de uma 2ª maior (Fá#₃-Mi₃) e com a duração de 0,78 segundos (27% da duração da nota). Devido à sua curta duração e pequeno intervalo melódico, este *portamento* é auditivamente discreto e coerente com as demais escolhas de Elis no trecho.

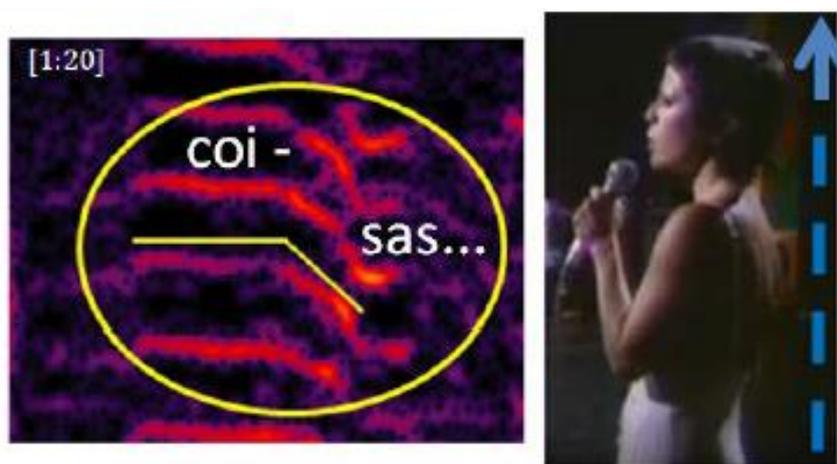


Figura 75: MaPA de Elis Regina com postura mais estática e respectivo espectrograma com *portamento* conclusivo discreto sobre a sílaba “coi” da palavra “coisas”. (Link para o exemplo: <https://drive.google.com/file/d/1OjiSJHdamPmnyZlsUD9weTnop3hwAz0m/view?usp=sharing>)

Neste segundo exemplo (Figura 76 [1:33-1:34]), podemos observar Elis realizar *portamenti* mais agressivos (em comparação com o exemplo anterior), coerentemente ao trecho da canção. Elis enfatiza o alerta de Belchior aos perigos das ruas do Brasil que, naquele momento, se tornavam palco de constantes sequestros pelas forças repressivas do governo. Na palavra “por” da frase “. . . por isso cuidado, meu bem, há perigo na esquina. . .”, Elis realiza, de forma virtuosística, um *portamento inicial* ascendente com intervalo de 11ª justa [8ª justa + 4ª justa, do Lá₂ ao Ré₄] e duração de 0,11 segundos. Ao fim deste *portamento*, na sílaba “is” da palavra “isso” Elis realiza um forte acento, trazendo ainda mais ênfase e tensão a este pedido de “cuidado”. Na Figura 76, podemos observar uma clara e duradoura acentuação no ataque do envelope acústico da nota de chegada (o Ré₄), que tem uma dinâmica 73% maior do que a nota de origem (Lá₂ com ataque de -28 dB e Ré₄ com ataque de -16,2 dB). Ao mesmo tempo que isto ocorre no plano sonoro (durante o *portamento*), no plano cênico é possível ver Elis, em frações de segundo, franzindo a testa em preparação para o complexo salto de 11ª justa. Olhando fixa e diretamente para a câmera, levantando a mão direita na altura do tórax e, energicamente, fazendo um rápido giro do antebraço até a lateral direita do corpo (movimento que se reflete no giro da cabeça e tensão no pescoço), com a mão espalmada para o público como um sinal de “pare”. Assim se integram aqui a realização do salto melódico, do acento na voz, da expressão facial e do gesto do braço direito na construção da indignação, impedimento e perigo do texto.

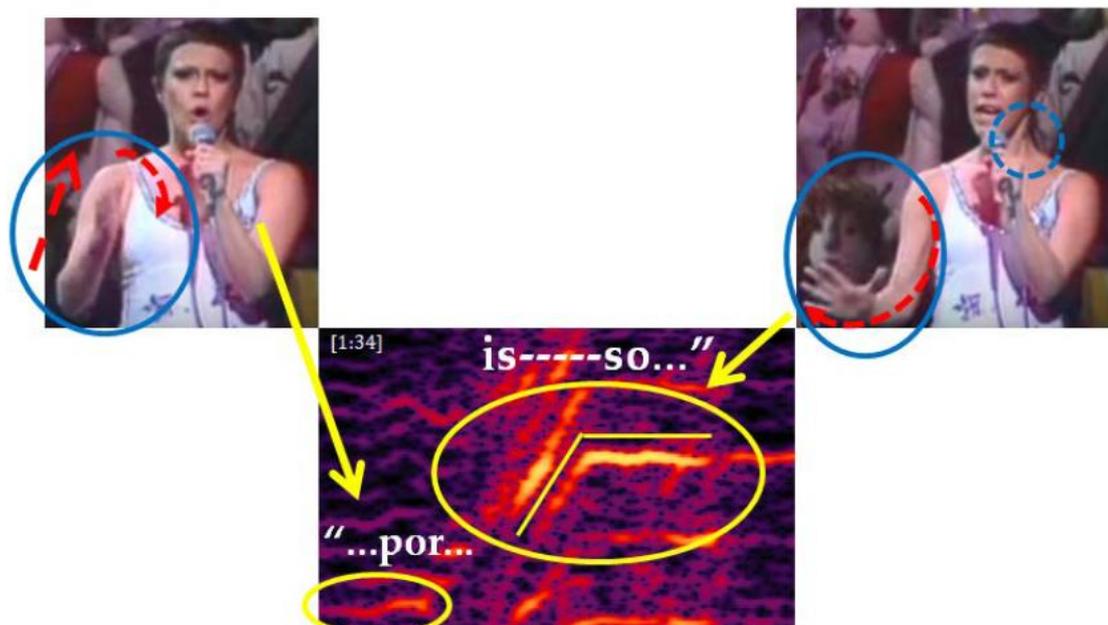


Figura 76: *MaPAs* de Elis Regina com tensão no rosto e no pescoço, realizando um movimento enérgico de braço e respectivo espectrograma com *portamento inicial*, culminando com acento sobre a sílaba “is” da palavra “isso”. (Link do Exemplo: https://drive.google.com/file/d/1xsjFiDf6oXg6Q7j4_C6cc0vzviM85z2z/view?usp=sharing)

Na Figura 77, em [3:01], é demonstrada a contribuição dos *portamenti* na construção de um dos trechos mais dramáticos da performance de Elis em *Como Nossos Pais*. Este trecho sintetiza o tom de indignação com que a intérprete canta esta música. Com os versos “Na parede da memória essa lembrança é o quadro que dói mais”, Elis narra, pesarosa, a estagnação dos jovens que antes se posicionavam contra a ditadura e lutavam por seus ideais. A filmagem segue tendo Elis como protagonista, e traz o enquadramento da cantora para um plano mais fechado (próximo do telespectador). A expressão corporal da intérprete sublinha as sensações sugeridas pela letra. Elis cerra os olhos, franze a testa sugerindo sofrimento, ergue a cabeça e a inclina para a direita, encolhe o ombro e torna mais tenso o braço no qual segura o microfone. Na sílaba “qua” da palavra “quadro”, Elis realiza o *portamento* mais longo da gravação, ocupando toda a duração da nota de origem. Este *portamento inicial* descendente, tem uma duração de 0,75 segundos (855% maior que o primeiro exemplo [Figura 75]) e um âmbito de segunda menor [Sol₃-Fá#₃]. Este *portamento* imprime a sensação de pesar e sofrimento à voz de Elis, sensação que, associada ao comportamento corporal

e ao *vibrato* de grande profundidade na nota de chegada, contribui para a expressão emocional sugerida pela letra.



Figura 77: *MaPA* de Elis Regina com cabeça erguida, olhos cerrados, ombros encolhidos e inclinados para a direita e rosto tenso, e respectivo espectrograma com *portamento inicial* descendente sobre a palavra “quadro”. (Link do exemplo: <https://drive.google.com/file/d/1IQK1wuRRvLlc4X9Fr32RGldAgp0FaiGz/view?usp=sharing>)

Nos dois próximos exemplos (Figuras 78 e 79), analiso a combinação de efeitos vocais aplicados na sílaba “ber”, da palavra “perceber”, em duas ocorrências (em [3:08] e [4:39]) do primeiro verso do Refrão: “Minha dor é perceber que apesar de termos feito tudo o que fizemos, ainda somos os mesmos e vivemos como nossos pais”. A personagem de Elis fala de seu sofrimento ao perceber a juventude repetindo o mesmo comportamento alienado e conformista de seus pais. Nos dois refrões, Elis combina três efeitos vocais sucessivamente: um *drive*, seguido de um *portamento* descendente, seguido de uma forte inspiração de ar. Os *portamenti* realizados nos dois trechos soam de forma muito similar, pois ambos têm início na nota Lá₃, são descendentes e da tipologia *portamento conclusivo*. O primeiro tem duração de 0,34 segundos e o segundo, 0,36 segundos (uma diferença de apenas 8,2%). Ambos também não possuem nota de chegada precisa e se dissipam nos ruídos gerados pela inspiração fadigosa proposital¹², resultando em um gemido que evidencia a frustração e desesperança sentidas pela personagem ao perceber que “. . .vivemos como nossos

¹² Considerando a apurada técnica vocal e extensa experiência de Elis no manuseio de microfones, é possível supor que a captação desta intensa respiração foi uma escolha interpretativa e não decorrente de fadiga vocal ou física.

pais”. Apesar da mudança do ângulo da câmera, que no primeiro trecho mostra Elis de perfil e no segundo, de frente, a consistência das escolhas interpretativas da *performer* pode ser observada pela similaridade do resultado acústico e características das técnicas aplicadas nos dois momentos correspondentes da canção.

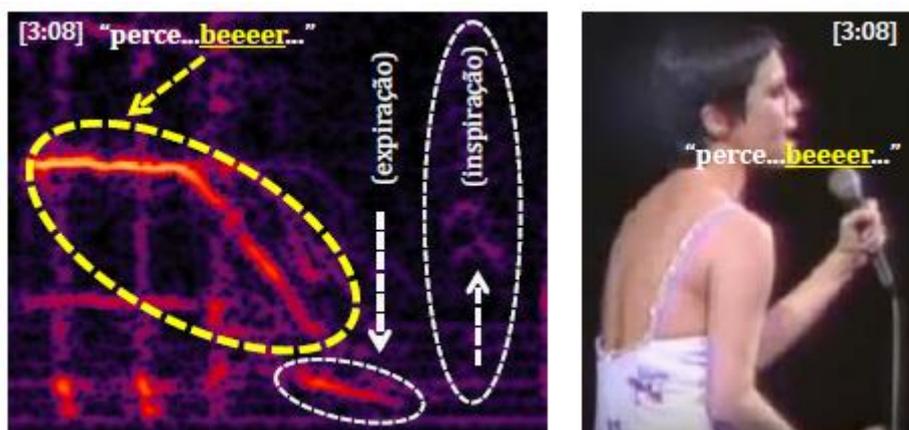


Figura 78: *MaPA* de Elis Regina com postura levemente inclinada para a frente e com semblante sério; respectivo espectrograma em que se observa a combinação dos efeitos *portamento* e *drive* sobre a sílaba “ber” da palavra “perceber”. (Link do exemplo: <https://drive.google.com/file/d/1FR3Mw3G323q7UJBcXb3tcgF-DRwvDw10/view?usp=sharing>)

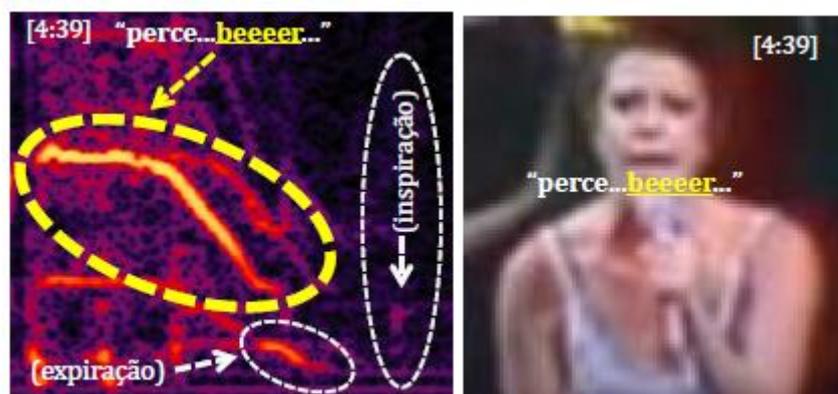


Figura 79: *MaPA* de Elis Regina com semblante e postura corporal semelhantes ao exemplo anterior e respectivo espectrograma com combinação dos efeitos *portamento* e *drive* também sobre a sílaba “ber” da palavra “perceber”. (Link do exemplo: https://drive.google.com/file/d/1bh1FAH3pM0_14pr8d-Apiep6WKqYjM/view?usp=sharing)

Sobre os *scoops* na gravação de *Como Nossos Pais*, Elis utiliza largamente esse efeito como forma de aproximar a sua interpretação vocal a efeitos instrumentais

característicos do Blues e do Rock, como *Bend* e *Slide* e na valorização (ou destaque) de palavras específicas do texto. A maior concentração dos *scoops* ocorre na seção mais movimentada da gravação, Seção B. No exemplo da Figura 80 [2:21], é possível observar Elis realizar um *scoop* sobre a nota Fá₃ na sílaba “di” do trecho “digo que estou encantada como uma nova invenção”. O *scoop* tem duração de 0,3 segundos e ocupa 48,5% da nota em que é aplicado. Auditivamente, este *scoop* se aproxima a um *bend* de guitarra e valoriza a sílaba e, conseqüentemente, a palavra onde incide. Isso ocorre devido a sua duração considerável em relação à nota e a sua passagem gradual e perceptível pelas frequências intermediárias. Infelizmente, neste momento da gravação, devido ao ângulo aberto da câmera, não é possível observar a expressão facial da cantora.

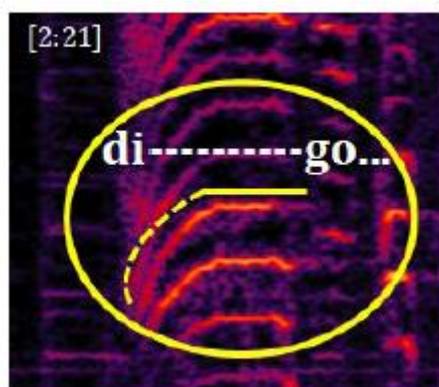


Figura 80: Espectrograma do efeito *scoop* de Elis Regina sobre a sílaba “di” da palavra “digo”.
 (Link para o exemplo:
<https://drive.google.com/file/d/1JxbG2p6b3n7Us0wxw43lgXubinSw1I4N/view?usp=sharing>)

No exemplo da Figura 81, em [3:38], é possível observar, mais uma vez, Elis utilizar os *scoops* na valorização de uma palavra específica da letra da canção. é possível observar um *scoop* incidir novamente sobre a nota Fá₃, porém, agora sobre a palavra “não” da frase “as aparências não enganam não”. Neste momento, o *scoop* tem duração de 0,75 segundos e ocupa totalmente a nota em que incide. Por esta razão, é ainda mais perceptível auditivamente do que no exemplo anterior, da Figura 80. De forma coerente, Elis também enfatiza cenicamente a palavra “não”, ao realizar o gesto clássico de negação ao virar a cabeça de um lado para o outro. Simultaneamente, a

intérprete mantém postura corporal agressiva, com a cabeça levemente inclinada para frente.

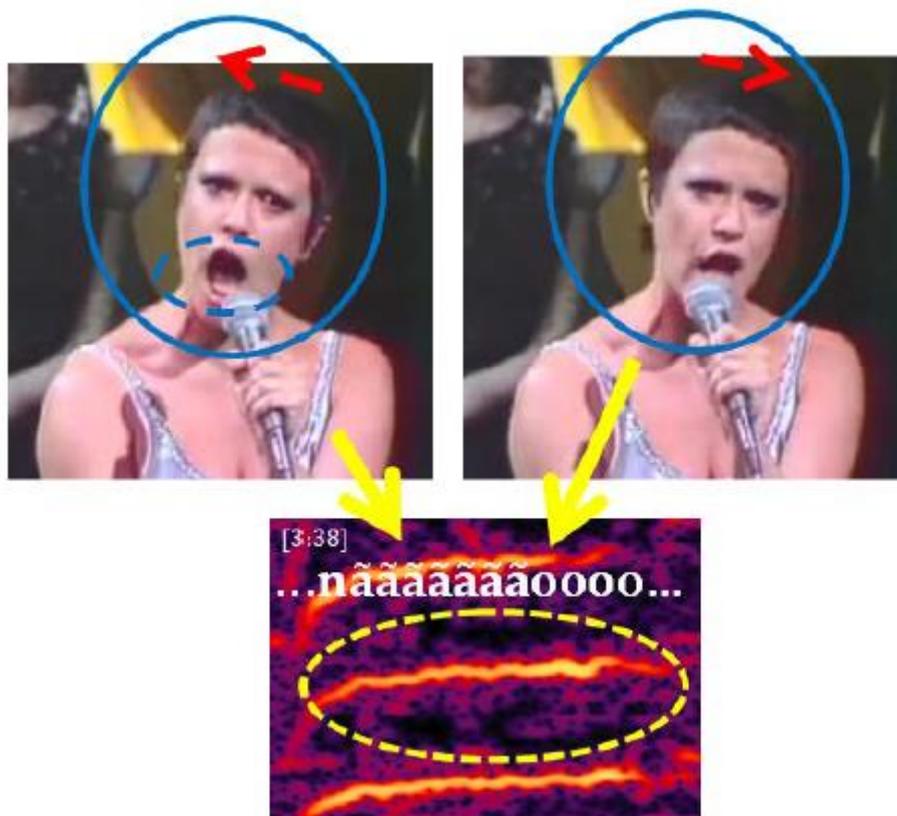


Figura 81: *MaPA* com fotogramas de Elis Regina em expressão de raiva, balançando a cabeça de um lado para o outro e respectivo espectrograma com o efeito *scoop* sobre a palavra “não”.
(Link para o exemplo:
https://drive.google.com/file/d/1o_RMNj6Si2Jy3LgtsMa_VqkkA4kjSJUo/view?usp=sharing)

Como último exemplo de *scoop*, exponho o trecho no qual Elis utiliza este efeito vocal quatro vezes consecutivas, todas elas na sílaba “tu” da palavra “tudo”. Esta repetição é realizada no verso “Minha dor é perceber que apesar de termos feito tudo, tudo, tudo, tudo o que fizemos” (Figura 82 [4:43]). Consistentemente, Elis aplica o *scoop* somente na primeira porção da nota em cada recorrência e de maneira mais discreta que nos exemplos anteriormente. Estas repetições do *scoop* na mesma sílaba, da mesma palavra, constroem, repetição após repetição, a dor narrada neste momento da canção. Cenicamente, é possível observar que Elis está inclinada para frente, demonstrando agressividade. O rosto tenso e, a cada ocorrência do *scoop*, realiza movimentos balísticos laterais no braço direito. Ainda no espectrograma, é possível observar como as quatro ocorrências de *scoop* possuem diferenças em suas

articulações. A primeira delas é clara e bem articulada e em cada uma das repetições, a articulação fica menos definida. Isso provavelmente é resultado da exaustão de Elis na performance de uma canção que exigia tanto vocal e cenicamente da intérprete.

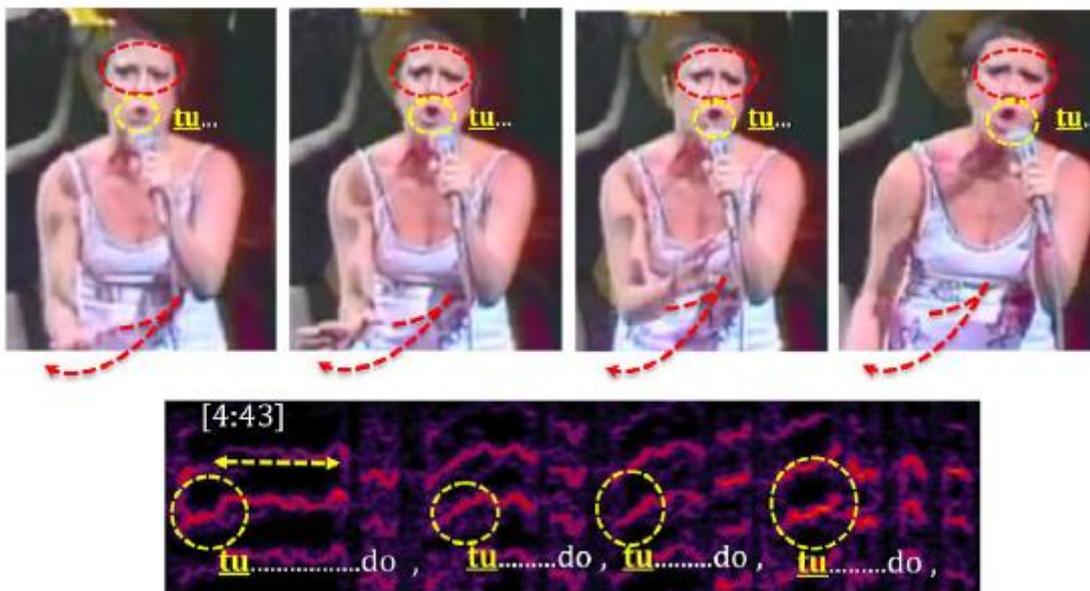


Figura 82: *MaPAs* com fotografias de Elis Regina mostrando o rosto e pescoço tensos, movimentos balísticos do braço e mão aberta e respectivos espectrogramas dos 4 *scoops* consecutivos sobre a sílaba “tu” da palavra “tudo”. (Link para o exemplo: <https://drive.google.com/file/d/1DIMCTg2WTLuDb6U7IHeYD6XEbD8AWn0Z/view?usp=sharing>)

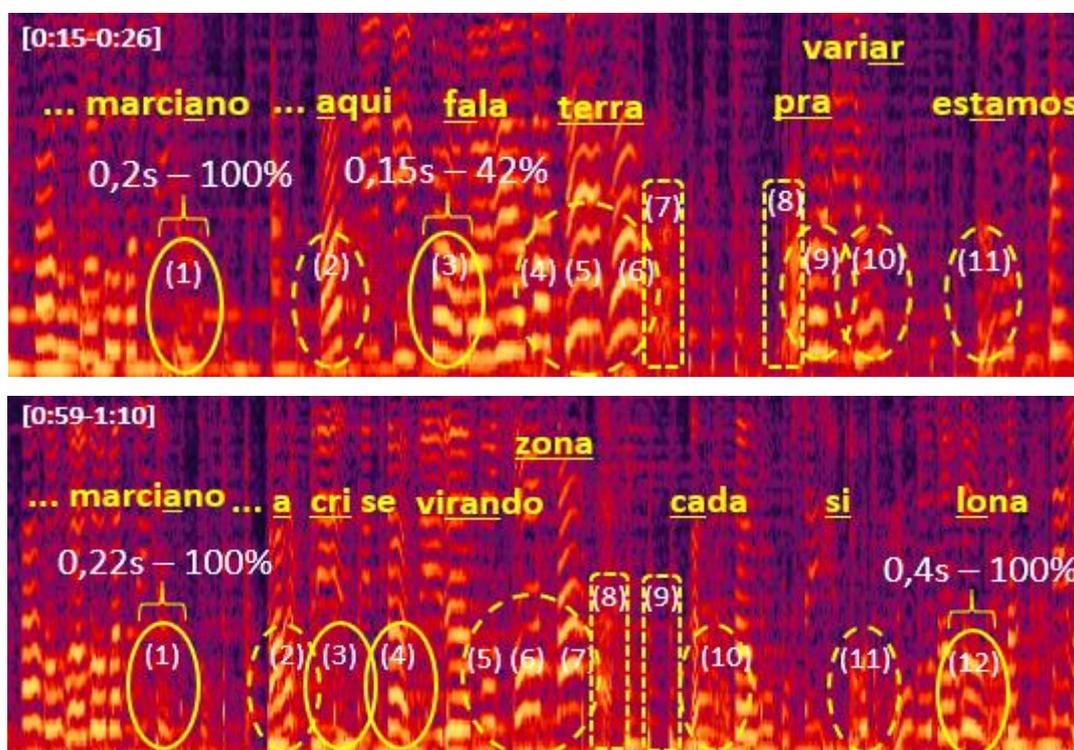
5.1.3. Os *portamenti* de Elis Regina em *Alô, Alô, Marciano*

Os *portamenti* e *scoops* de Elis Regina na gravação de *Alô, Alô, Marciano* tem papel fundamental na construção da interpretação de múltiplos personagens e são usados de forma mais evidente do que na maioria das gravações de Elis Regina. A intérprete massivamente lança mão dos efeitos na construção de suas duas personagens que percebo como o “Locutor” e o “Representante da alta sociedade” (PEROTTI, 2014). Mesmo nos trechos mais movimentados ou surrealistas da gravação, Elis mantém um alto controle e planejamento na construção de sua performance, isso pode ser observado na padronização do uso, das características e da distribuição dos *portamenti*. Assim como na gravação de *O Sonho*, os sentidos dos *portamenti* em *Alô, Alô, Marciano* possuem um paralelo com a mensagem literal ou subliminar da letra. 38

dos 60 *portamenti* da gravação são descendentes, sugerindo um sentido paralelo aos revezes da humanidade narrados na letra através de palavras de conotação negativa como: “estamos em guerra”, “maior fissura”, “*down the high Society*”, “crise”, “todo mundo na lona”, “rei pedindo alforria” e etc.

No exemplo da Figura 83a e b, estão expostos os primeiros três versos correspondentes das seções A e A'. Em ambos os trechos, Elis realiza uma complexa combinação de efeitos envolvendo inúmeros, *portamenti* (círculos sólidos na Figura 83a), *scoops* (círculos tracejados na Figura 83a) e crepitações (retângulos tracejados na Figura 83a). Através desta análise comparativa entre trechos rítmicos e melódicos semelhantes, podemos observar uma incrível similaridade e, conseqüentemente, planejamento, na incidência e característica dos efeitos, mesmo eles sendo combinados de forma tão rápida e complexa. Nos primeiros três versos da Seção A (Figura 83a - 0:15-0:26 – “Alô, alô, Marciano. Aqui quem fala é da terra. Pra variar, estamos em guerra”), incidem 2 *portamenti* descendentes, 7 *scoops* e 2 crepitações. Estes efeitos são executados por Elis da seguinte forma: (1) Um *portamento inicial* descendente com duração de 0,2 segundos (ocupando 100% da duração da nota) em um intervalo de 6ª maior descendente (Fá#₃-Lá₃) sobre a letra “a” da palavra “Marciano”. (2) Um *scoop* com duração de 0,13 segundos sobre a letra “a” da palavra “aqui”. (3) Um *portamento conclusivo* descendente com duração de 0,15 segundos e ocupando 42% da duração da nota em um intervalo de 2ª menor descendente (Mi₃-Ré₃) sobre a sílaba “fa” da palavra “fala”. (4, 5 e 6) Três *scoops* consecutivos e respectivamente com 0,06 segundos na palavra “é”, 0,12 segundos sobre a sílaba “ter” da palavra “terra” e 0,13 segundos na sílaba “ra”, também da palavra “terra”. (7 e 8) Duas ocorrências de crepitação que são detalhadas no subcapítulo 5.4.5 e (9, 10 e 11) com três ocorrências consecutivas de *scoop* sobre as palavras e sílabas “pra” (0,06 segundos), “ar” da palavra “variar” (0,10 segundos) e “ta” da palavra “estamos” (0,8 segundos). No videoclipe, Elis canta este primeiro verso sentada na cama sem grandes movimentações corporais, salvo na realização dos *scoops* (2 e 3), onde a intérprete movimenta a cabeça para cima. Analisando agora os versos correspondentes na Seção A' (Figura 83b - 0:58-1:10 – “Alô, alô, marciano. A crise tá virando zona. Cada um por si todo mundo na lona”), acontecem 6 *portamenti* descendentes, 2 *portamenti*

ascendentes, 5 *scoops* e duas crepitações. Estes efeitos são executados por Elis da seguinte forma: sobre o mesmo ponto e com grande similaridade em sua construção, incidem (1) um *portamento inicial* descendente com duração de 0,22 segundos (ocupando 100% da duração da nota) em um intervalo de 6ª maior descendente (Fá#₃-Lá₃) sobre a letra “a” da palavra “Marciano”. (2) Um *scoop* com duração de 0,2 segundos sobre o artigo “a” da frase “a crise”. (3) Um *portamento conclusivo* descendente com duração de 0,13 segundos e ocupando 35% da duração da nota em um intervalo de 2ª menor descendente (Mi₃-Ré₃) sobre a sílaba “cri” da palavra “crise”. (4) *Portamento conclusivo* descendente com duração de 0,13 segundos com intervalo de 2ª maior sobre a palavra “ta (contração do verbo está)”. (5, 6 e 7) Três *scoops* consecutivos e respectivamente com 0,05 segundos na sílaba “ran” da palavra “virando”, 0,10 segundos sobre a sílaba “zo” da palavra “zona” e 0,15 segundos na sílaba “na”, também da palavra “zona”. (8 e 9) Duas ocorrências de crepitação seguidas de (10 e 11) duas incidências de *scoops* e (12) o maior *portamento* de ambos os trechos. Com duração de 0,4 segundos e ocupando 100% da duração da nota, incidindo sobre um intervalo de 2ª maior na sílaba “lo” da palavra “lona”.

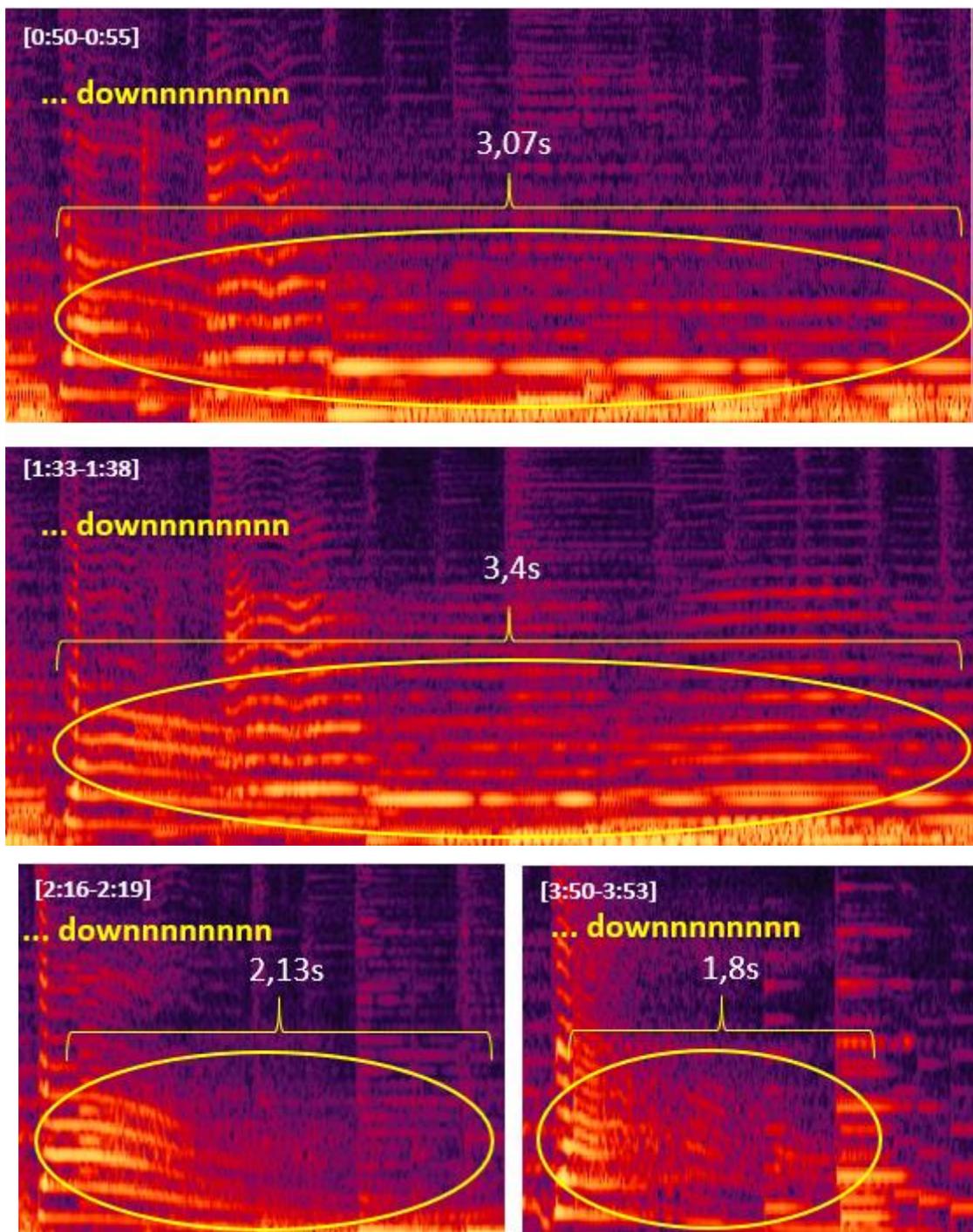


Figuras 83a e b: Duas *EdiPAs* demonstrando similaridade na execução e distribuição dos efeitos *portamenti* (círculos sólidos), *scoop* (círculos tracejados) e crepitação (retângulos tracejados)

em trechos correspondentes das Seções A e A'. (Link para o exemplo: <https://drive.google.com/file/d/1CSSK55KyvYbt78hyugOsct0D7RhIVMUa/view?usp=sharing>)

Como é possível observar nas Figura 83a e b acima, Elis utiliza a mesma estrutura no uso de efeitos em ambos os trechos correspondentes, tendo variações mínimas em sua construção. É possível observar uma variabilidade máxima dos *portamenti* correspondentes de 12%, o que auditivamente é imperceptível. As mínimas diferenças na execução dos trechos, se justifica pelo caminhar natural do arranjo e adensamento da gravação.

Em uma última comparação em trechos correspondentes, observo 4 momentos onde os *portamenti* são usados como reforço do sentido literal do texto. Foram colocadas lado a lado a última palavra (“down”) do último verso da seção B [0:50] e suas repetições B2 [1:33], B3 [2,16] e B4 [3:50] (Figura 84a, b, c e d). Estes quatro *portamenti* (sobre a palavra “down”), são todos descendentes e ocupam 100% da duração da nota em que incidem. Nos quatro trechos temos características cadenciais e de transição dos refrães para seções menos densas. Elis realiza longos *portamenti* com decrescendo dinâmicos, de forma que sua voz se funde aos instrumentos de sopro presentes no arranjo (flauta e saxofone). Na primeira ocorrência, em [0:50], o *portamento* tem duração de 3,07 segundos. Na segunda ocorrência, em [1:33], ocorre o maior *portamento* de toda a gravação, com duração de 3,4 segundos. Nas duas últimas ocorrências, é possível observar o mesmo perfil de *portamenti*, porém, um pouco menores e isso se justifica pela concatenação de eventos. Elis imediatamente ao final destes dois *portamenti*, realiza outros efeitos vocais ou se prepara para repetições da seção. Em 2:16 o *portamento* tem duração de 2,13 segundos e em [3:50] a duração do *portamento* é de 1,8 segundos.



Figuras 84a, b, c e d: Quatro *EdiPAs* demonstrando *portamenti iniciais* descendentes coerentes ao sentido literal do texto em quatro trechos correspondentes da gravação de *Alô, Alô, Marciano*. (Link para o exemplo: https://drive.google.com/file/d/1d2Tx-09z_ekFNvNJuufeDpxbMbRtoJ1i/view?usp=sharing)

5.1.4. Considerações finais sobre os *portamenti* e *scoops* de Elis Regina

Num contexto de avanços tecnológicos, Egberto Gismonti escreve *O Sonho* e Elis Regina encontra nos *portamenti* uma ferramenta essencial na expressão deste modernismo, ou mesmo, futurismo. Uma clara padronização no uso dos *portamenti* pode ser observado na consistência dos elementos internos deste efeito e na sua relação direta com a atmosfera da canção. Os *portamenti* são usados majoritariamente no sentido ascendente, o que concorda com o contexto geral de otimismo da letra. Quanto aos *scoops*, Elis utiliza o efeito vocal em uma quantidade menor, se compararmos a outras de suas performances. Isso pode ser atribuído a larga presença de *portamenti* e a uma busca por uma interpretação menos humanizada pelo contexto fantástico e tecnológico da canção.

Na gravação de *Como Nossos Pais* podemos observar, mais uma vez, Elis Regina planejar minuciosamente o uso dos *portamenti*. Estes são sincronizados e construídos de acordo com o texto da canção e suas características, como duração, intensidade e velocidade, são escolhidos de acordo com a nuance emocional que a intérprete quer imprimir ao trecho. Por exemplo, nos versos “Na parede da memória essa lembrança é o quadro que dói mais”, Elis narra recorre a *portamenti* longos e sonoros para exprimir seu pesar, revolta e desesperança com aquela geração que não mais se posicionava e lutava contra a ditadura e por seus ideais. Os *scoops* são usados por Elis nesta gravação em grande quantidade e acusticamente tem a função de aproximar a sua interpretação vocal a efeitos instrumentais característicos do Blues e do Rock, como Bend e Slide e também no destaque de palavras específicas do texto. A maior concentração deste efeito ocorre na seção mais movimentada da gravação, Seção B.

As escolhas interpretativas de Elis Regina na performance de *Alô, Alô, Marciano* têm grande influência do uso dos *portamenti* e *scoops*. A intérprete utiliza largamente (e de forma muito audível) os efeitos na construção de seus dois personagens, o "Locutor" e a "Representante da alta sociedade". Elis recorre aos efeitos de forma a construir a

atmosfera de deboche e desdém do "Locutor" e, de forma jocosa, ao demonstrar a pompa e futilidade dos sofrimentos da "Representante da alta sociedade". Assim como na gravação de *O Sonho*, os sentidos dos *portamenti* em Alô, Alô, Marciano são sincronizados ao texto da canção. Exemplo deste sincronismo pode ser observado nos 38 dos 60 *portamenti* da gravação em sentido descendentes, em paralelo aos revezes da humanidade narrados na letra através de frases de conotação negativa como: "estamos em guerra", "maior fissura", "*down the high Society*", "crise", "todo mundo na lona" e "rei pedindo alforria".

5.2. Os *vibrati* de Elis Regina

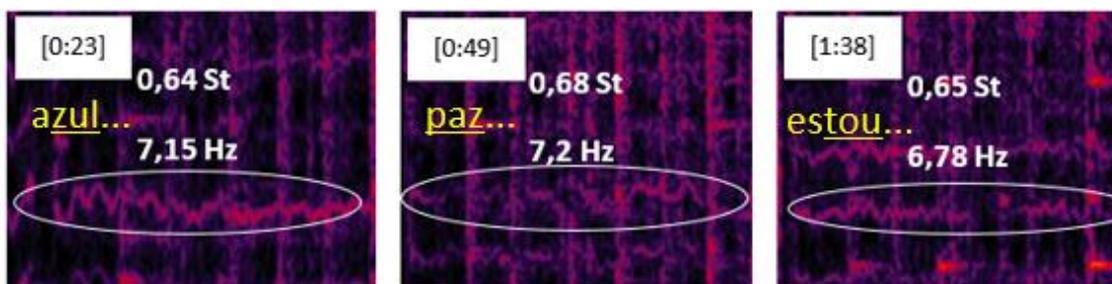
Dentre todos os efeitos vocais realizados por Elis Regina, os *vibrati* são os mais previsíveis, padronizados e usados de forma menos variada. Elis realizava esse efeito de forma pouco diversa em comparação às onomatopeias, *portamenti* e, principalmente, se compararmos à sua enorme gama de expressões faciais e gestuais. Entretanto, essa inferência não implica que os *vibrati* da intérprete sejam desconectados de suas performances, inadequados, pouco musicais ou de baixa qualidade técnica. Isso significa apenas que eram realizados de forma mais automatizada que outros recursos interpretativos. Mas ocorriam com muita frequência. O *vibrato* de Elis tem ascendência na geração anterior a ela, sofrendo uma influência epitomizada da voz de Ângela Maria, cantora muito admirada por Elis. Elis Regina também foi diretamente influenciada pelas duas tradições coexistentes de *vibrato* da década de 1960. Na primeira delas está inserido o *vibrato* de grande amplitude do *bel canto* italiano (como podemos observar na gravação de Elis Regina da abertura da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes). A outra tradição deriva do cantor Mário Alves, de voz mais lisa, quase declamada e quase sem *vibrato*, que é reavivada por João Gilberto na Bossa Nova.

Vamos observar agora padrões de *vibrato* de Elis Regina em gravações em que esse efeito é exemplar: Na canção *O Sonho*, de Egberto Gismonti, na canção *Black is Beautiful*, dos irmãos Paulo Sergio Valle e Marcos Valle e em *Upa, Neguinho*, de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri.

5.2.1. Os *vibrati* de Elis Regina em *O Sonho*

O *vibrato* é o efeito vocal mais empregado por Elis Regina na gravação da canção *O Sonho*, de Egberto Gismonti. Nesta gravação também é possível observar um padrão no uso do efeito, incidindo os *vibrati* somente em notas longas e, majoritariamente, em trechos de dinâmicas mais baixas (somente 7 dos 24 *vibrati* da gravação são realizados nos trechos com dinâmicas mais fortes). Quanto à configuração interna dos *vibrati*, são encontradas ocorrências dos Tipo 1 e Tipo 2. No Tipo 1, o *vibrato* ocorre em toda a extensão da nota, com variações mínimas de profundidade e de taxa em seu contorno. Nos *vibrati* Tipo 2, a nota é iniciada *senza vibrato*, para em seus momentos finais dar início a um *vibrato* rápido e profundo, resultando em um efeito que se assemelha a um tremor.

No primeiro exemplo (Figura 85a, b e c), evidencio a similaridade dos *vibrati* Tipo 1 na gravação, emparelhando os três trechos correspondentes (com melodia e rítmica idênticas) onde este tipo de *vibrato* foi utilizado (último verso das seções B, B' e B''). Estes três *vibrati* são os mais longos da gravação e todos eles incidem sobre a nota Ré₃ em momentos de transição para seções de dinâmicas mais intensas. O primeiro deles (Figura 85a, em [0:23]) incide sobre a sílaba “zul” da palavra “azul”, tem profundidade de 0,64 St e taxa de 7,15 Hz. O segundo (Figura 85b, em [0:49]), incide sobre a palavra “paz”, tem profundidade de 0,68 St e 7,2 Hz. O terceiro (Figura 85c, em [1:38]), é realizado sobre a sílaba “tou” da palavra “estou”, tem profundidade de 0,65 St e taxa de 6,8 Hz. O fato destes *vibrati* serem realizados durante toda a extensão das notas e possuírem características muito semelhantes (variabilidades máximas de 6,2% nas profundidades e 5,15% na taxa) revela simetria e resulta em efeitos auditivos semelhantes.



Figuras 85a, b e c: *EdiPA* com três ocorrências do *vibrato* Tipo 1 de Elis Regina em *O Sonho*, revelando um padrão recorrente em toda a duração da nota. (Link para o exemplo: <https://drive.google.com/file/d/1Suc4qQfUATZhjSKDLfrB-uHc34qrjFn/view?usp=sharing>)

No segundo e último exemplo (Figura 86), evidencio a crescente carga dramática trazida pelos *vibrati* Tipo 2 no clímax na gravação, enquanto estes se distanciam de *vibrati* tradicionais e se aproximam de onomatopeias. É possível destacar a utilização deste tipo de *vibrato* no trecho final da gravação, onde Elis o realiza em 4 das 8 repetições do verbo em primeira pessoa, “choro”. Em todas estas ocorrências, a cantora realiza a sílaba “cho” sem *vibrato* algum para, então, somente na segunda sílaba “ro”, iniciar subitamente um *vibrato* de grande profundidade, que chega a ser 306% maior do que os *vibrati* Tipo 1 da gravação. É possível ainda observar que a cada repetição do verbo “choro”, o *vibrato* se torna mais profundo e mais lento, ou seja, há uma intensificação do efeito. A primeira ocorrência, em [1:55], tem profundidade média de 2,01 St e taxa de 8,33 Hz. A segunda ocorrência, em [1:56], tem profundidade média de 2,17 St e taxa de 7,84 Hz. A terceira ocorrência, em [1:58], tem profundidade média de 2,45 St e taxa média de 7,04 Hz. A quarta e última ocorrência [1:59], tem profundidade média de 2,6 St e taxa média de 5,47 St. O aumento da profundidade e redução da velocidade (taxa) faz com que, auditivamente, as oscilações da afinação se tornem mais perceptíveis, dando origem a *vibrati* mais dramáticos. Elis utiliza este recurso de forma consciente, agregando mais e mais dramaticidade a cada repetição da palavra “choro”, aproximando, gradativamente os *vibrati* de onomatopeias e construindo assim o clímax final da gravação.

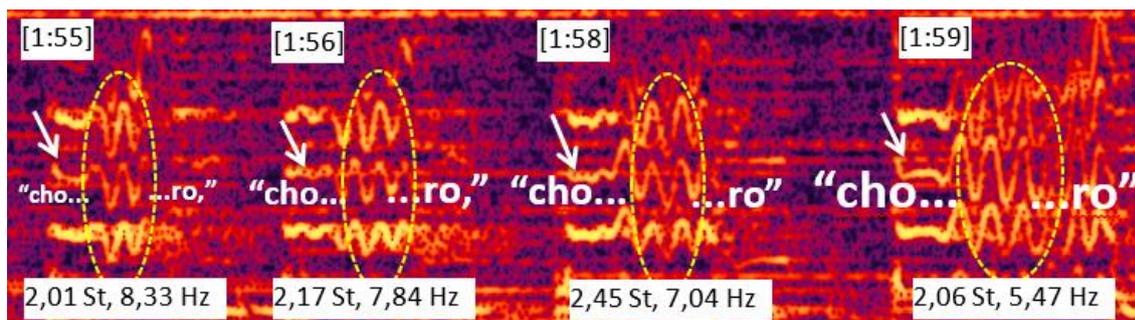


Figura 86: *EdiPA* com quatro ocorrências do *vibrato* Tipo 2 na preparação do clímax por Elis Regina na gravação de *O Sonho*. (Link para o exemplo: https://drive.google.com/file/d/1vpm8BKftM_cVF65sD-AsJxOcjfRqmFV0/view?usp=sharing)

5.2.2. Os *vibrati* de Elis Regina em *Black is Beautiful*

Na gravação de Elis Regina da canção *Black is Beautiful* (1972), é possível observar Elis recorrer aos dois tipos de *vibrati* (Tipo 1 e Tipo 2), porém com uma incidência 32% maior dos *vibrati* Tipo 2. A canção tem grande incidência de notas longuíssimas, principalmente nos refrões, o que exerce influência na predileção da intérprete por vibrar apenas nos momentos finais das notas – prática largamente utilizada em musicais e diferente do canto lírico pós II guerra, onde é comum a prática do *vibrato* contínuo. Mais uma vez Elis utiliza os *vibrati* em função da duração e dinâmica das notas, com estes incidindo majoritariamente em notas longas e, de forma oposta ao que acontece em *O Sonho*, em trechos de maior dinâmica (89% dos *vibrati* da gravação são realizados em trechos de maior dinâmica).

Na Figura 87 (em [29:46 - 29:57]) é possível observar duas ocorrências consecutivas dos *vibrati* Tipo 1 serem alteradas por Elis Regina em função da dinâmica e densidade da gravação. Na sílaba “peu” da palavra “europeu” (Sol₄), Elis vibra somente nos 20% finais da nota, com uma profundidade de 2,3St e taxa de 5Hz. Na segunda nota (palavra “black” e também um Sol₄), o *vibrato* acontece nos 36% finais da nota, com 1,6st de profundidade e 5,5Hz de taxa. Comparativamente, estes dois *vibrati* possuem 30% de variabilidade em sua profundidade, porém apenas 10% de variabilidade na taxa. A maior profundidade da primeira nota em comparação a segunda, nos dá um exemplo da relação que Elis estabelece entre seu *vibrato* e a dinâmica das notas nesta

gravação, uma vez que a primeira nota tem uma dinâmica 26% maior do que a segunda. Esta relação se mantém em toda a gravação: quanto mais intenso é o trecho, maior a profundidade dos *vibrati* de Elis.

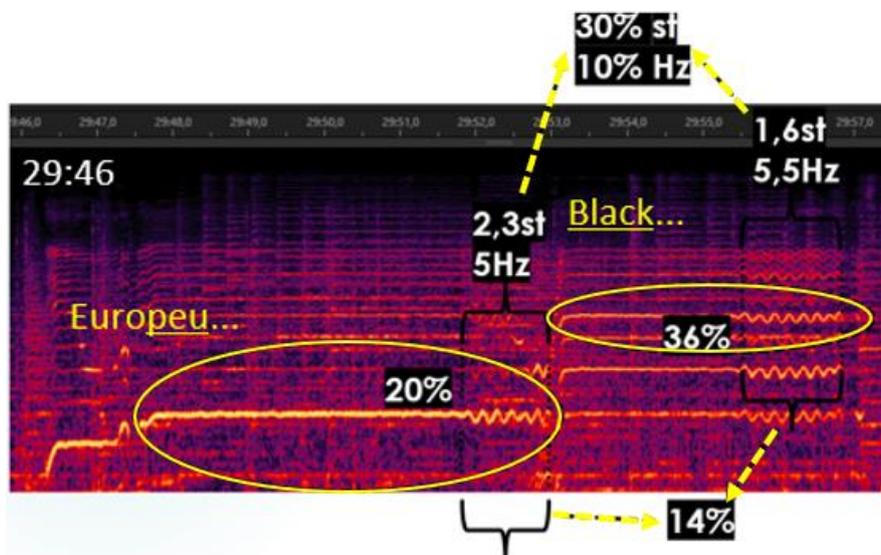
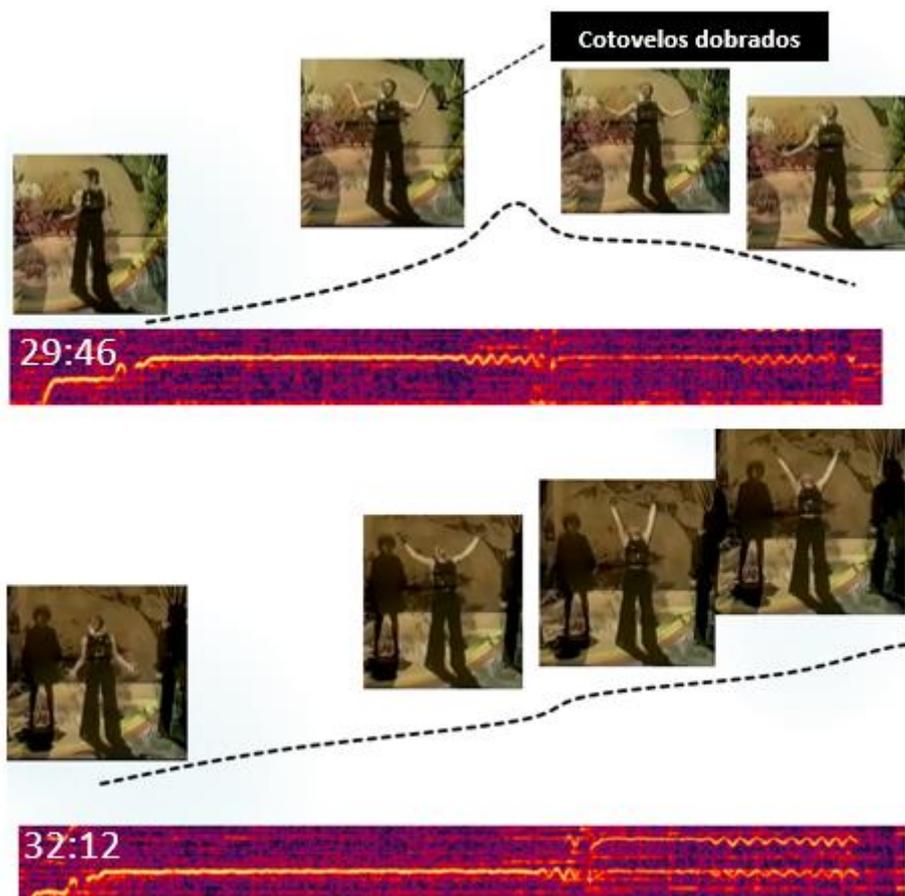


Figura 87: *EdiPA* contendo os *vibrati* realizados em sequência sobre as sílabas “peu” (da palavra “eupeu”) e a palavra “Black”, na gravação de *Black is Beautiful*. (Link para o exemplo: https://drive.google.com/file/d/16cUzSgaUuhRCQuf48OV8Jfr_Kke59DMF/view?usp=sharing)

Em mais um exemplo da relação dos *vibrati* de Elis com a dinâmica, nas Figuras 88a e b, são comparados dois trechos correspondentes da gravação (na Seção C em [29:46] e na sua repetição em [32:12], mais ao fim da canção). Uma vez que o segundo trecho tem dinâmica 19% mais intensa do que o primeiro, Elis realiza um *vibrato* 16% mais profundo que se refletem em seu gestual. No primeiro trecho, mais discreto e menos intenso, a intérprete ergue os braços de forma moderada e, logo em seguida, retoma a posição inicial. No segundo, mais intenso e de amplitude mais evidente, Elis realiza movimentos mais amplos, erguendo completamente os braços para cima, inclinando sua cabeça para trás enquanto alonga todo o corpo.

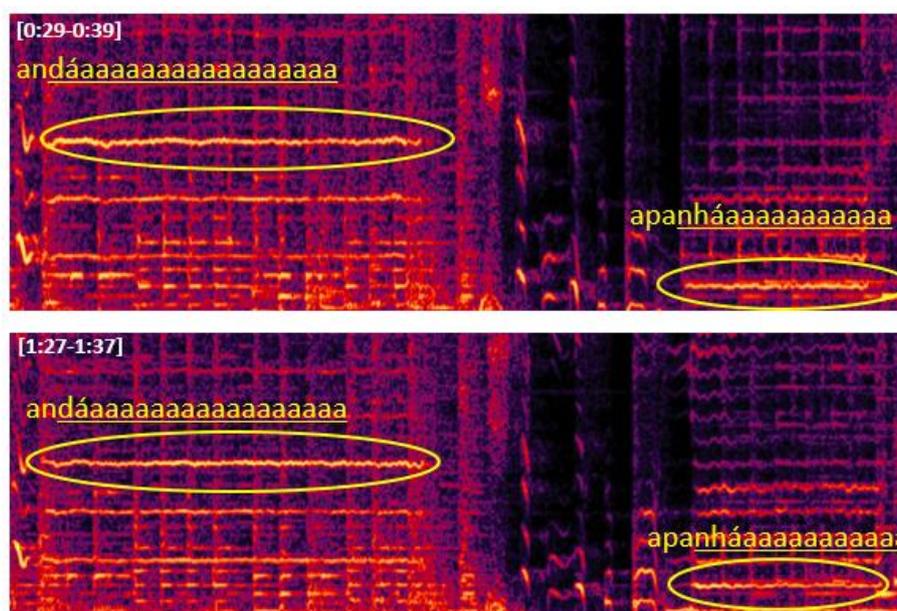


Figuras 88a e b: *EdiPA* de Elis em momentos correspondentes (na seção C [29:46] e na sua repetição [32:12]), evidenciando a correspondência de intensidade e amplitude dos *vibrati* com a amplitude dos gestos. (Link para o exemplo: <https://drive.google.com/file/d/18ol8qFqb0c4dVcCP9irmNHzs2lu627BJ/view?usp=sharing>)

5.2.3. Os *vibrati* de Elis Regina em *Upa, Neguinho*

Em função de um minucioso planejamento da interpretação vocal em sua gravação de *Upa, Neguinho* (1966), Elis realiza a canção com uma performance quase *senza vibrato*. Uma alusão do efeito ocorre apenas em sete notas da gravação, sempre com pouquíssima profundidade e poucos ciclos. O que faz com que esta gravação mereça atenção neste capítulo da tese é, justamente, a adequação do uso dos *vibrati* pela intérprete à escolha interpretativa estilística. Ao recorrer minimamente aos *vibrati*, Elis torna ainda mais evidente sua intenção em aproximar seu canto na gravação ao canto folclórico preto, enquanto, conseqüentemente, se afasta do canto tradicional dos grandes festivais e artistas de rádio da época.

Nas Figuras 89a e b, vemos dois trechos correspondentes da gravação ([0:29 e 1:29 – Lá3] sobre a sílaba “dá” da palavra “andá” e [0:36 e 1:36 – La2] sobre a sílaba “nha” da palavra “apanhá”). Neles podemos observar a escolha da intérprete em realizar notas longas e de dinâmicas fortes, com timbre característico e *senza vibrato*. As oscilações de afinação nas quatro notas se mostram quase nulas, sendo iguais ou inferiores a profundidade de 0,1 St. Além disto, apesar de não termos o registro em vídeo, pelo resultado sonoro é possível constatar que a intérprete afasta o microfone da boca nestes momentos. Dessa forma, Elis coloca a voz em segundo plano, enquanto a banda toma a frente na mixagem. Afastar ou aproximar o microfone da boca era um recurso corriqueiro em gravações (mesmo de estúdio) desta época. Devido às limitações dos processos de pós-produção (principalmente a mixagem), os intérpretes utilizavam este recurso como um ajuste fino da dinâmica da voz. Além do ajuste da dinâmica na gravação, afastar a boca do microfone proporciona que Elis distancie suas sílabas da voz tradicional cantada e as aproxime de gritos.



Figuras 89: *Vibrati* em trechos equivalentes [0:29 e 1:27 – La2] e [0:36 e 1:34 La3] de *Upa, Neguinho*, onde é possível observar uma quase nula profundidade (desafinação) em notas longas. (Link para o exemplo: <https://drive.google.com/file/d/1ULip-UgeDdMKnhTOwCFew8TdNGfRu4Z8/view?usp=sharing>)

5.2.4. Considerações finais sobre os *vibrati* de Elis Regina

De forma geral, o *vibrato* é o efeito vocal mais empregado por Elis Regina em suas gravações, salvo em performances onde o efeito destoia da estética desejada pela cantora. Apesar do abundante uso dos *vibrati*, Elis o utiliza de forma menos diversificada que outros efeitos, o que facilita a observação de padrões em sua construção.

Na gravação realizada por Elis de *O Sonho*, de Egberto Gismonti, a intérprete padroniza seus *vibrati* em função da duração das notas (somente notas longas), da dinâmica das notas (majoritariamente, nos trechos de dinâmicas mais baixas) e conforme a dramaticidade do trecho. Na construção do clímax final da gravação, onde, gradativamente, carrega de dramaticidade cada repetição da palavra “choro”, Elis torna as oscilações de afinação dos *vibrati* mais perceptíveis por meio do aumento da profundidade e redução da velocidade (taxa), originando assim *vibrati* mais dramáticos. O uso dos *vibrati* neste momento final da gravação, também se mostra essencial na construção de onomatopeias de choro.

Na gravação de *Black is Beautiful*, dos irmãos Paulo Sergio Valle e Marcos Valle, a intérprete mostra predileção por um *vibrato* que ocorre nos momentos finais das notas. O padrão adotado na canção também nos mostra o uso do efeito somente em notas longas, porém, diferentemente do que acontece em *O Sonho*, em *Black is Beautiful* Elis realiza os *vibrati*, majoritariamente, em trechos de maior dinâmica.

Na gravação de *Upa, Neguinho*, de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, Elis Regina adota uma estética voltada ao canto folclórico preto, abrindo mão, completamente, do uso tradicional dos *vibrati*. A performance *senza vibrato*, unida a um controle de intensidade realizado por Elis ao se afastar e aproximar do microfone durante a gravação, dá origem a um timbre interessante, que se afasta do timbre tradicional e rebuscado do canto de rádio da década de 1960 e se aproxima de uma voz que, simples e puramente, grita.

5.3. As onomatopeias, modulações timbrísticas e *yodels* de Elis Regina

Elis Regina recorre a vocalizações compostas por diferentes efeitos vocais que nos remetem às “linguagens híbridas” (SANTAELLA, 2005). Tal conceito propõe a interação entre as três matrizes de comunicação: verbal, visual e sonora. As vocalizações relacionam-se, ainda, aos elementos de tradução icônicos, indiciais e simbólicos, tratados por PLAZA (2003). Esta integração sensorial planejada, que se manifesta através de vocalizações, é recorrente em muitas das performances emblemáticas de Elis Regina. Durante a carreira da cantora, é possível observar tais vocalizações serem usadas: (1) na expansão do significado da letra da canção, (2) na abstração da mensagem contida na letra da canção e (3) na mera adição de timbres à gravação. Como resultado disso, temos uma série de onomatopeias, modulações timbrísticas e *yodels*, que são inseridos nas gravações de Elis, seja como traduções quase literais e sincronizadas com a letra, seja em ruídos que enriquecem o significado dos trechos (porém, não são sincronizados com a letra) e, em alguns casos, meramente contribuindo ao trecho com uma textura e timbre únicos, usando a voz como um instrumento musical adicional, porém, sem relação alguma com o significado do texto da canção.

Observaremos a seguir algumas gravações de Elis Regina, nas quais as onomatopeias, as modulações timbrísticas e os *yodels* são exemplares: *Upa, Neguinho* (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri), *O Sonho* (Egberto Gismonti), *Como Nossos Pais* (Belchior) e *Alô, Alô, Marciano* (Rita Lee e Roberto de Carvalho).

5.3.1. As onomatopeias e modulações timbrísticas de Elis Regina em *Upa, Neguinho*

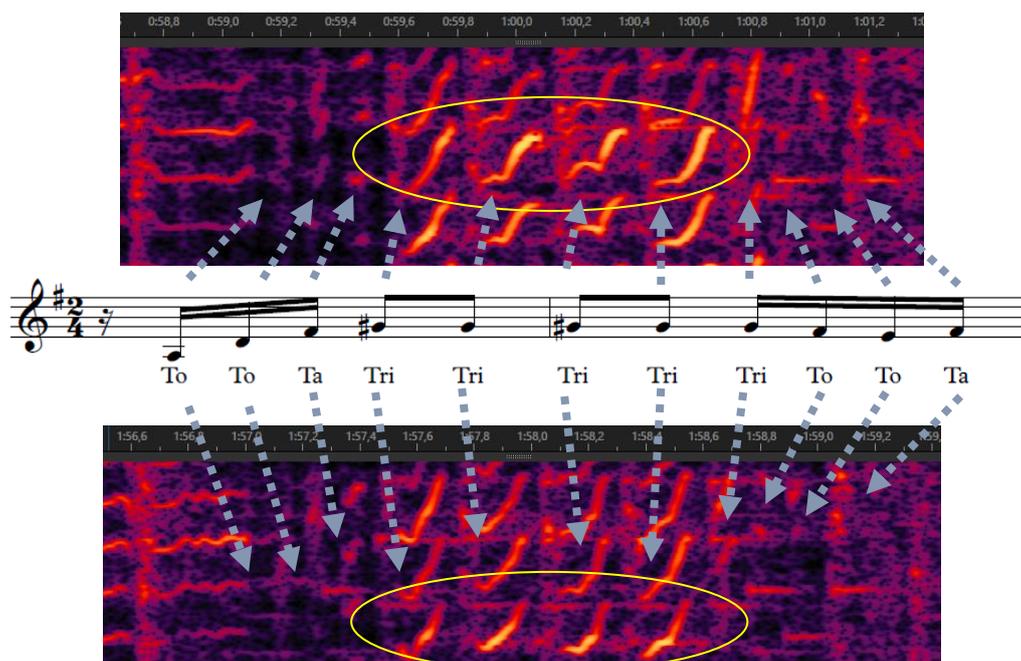
Em *Upa, Neguinho*, a intérprete escolhe utilizar sua voz como um instrumento adicional, construindo através de vocalizações diversas a realização do tema melódico

das introduções. Esse tema (Figura 90) é exposto já na primeira introdução, em [0:00-0:10] e consiste em três repetições de um fragmento melódico composto por 11 notas curtas do piano, distribuídas em dois compassos 2/4.



Figura 90: Tema da introdução de *Upa, Neguinho*: inicialmente realizada pelo piano e depois também por Elis Regina.

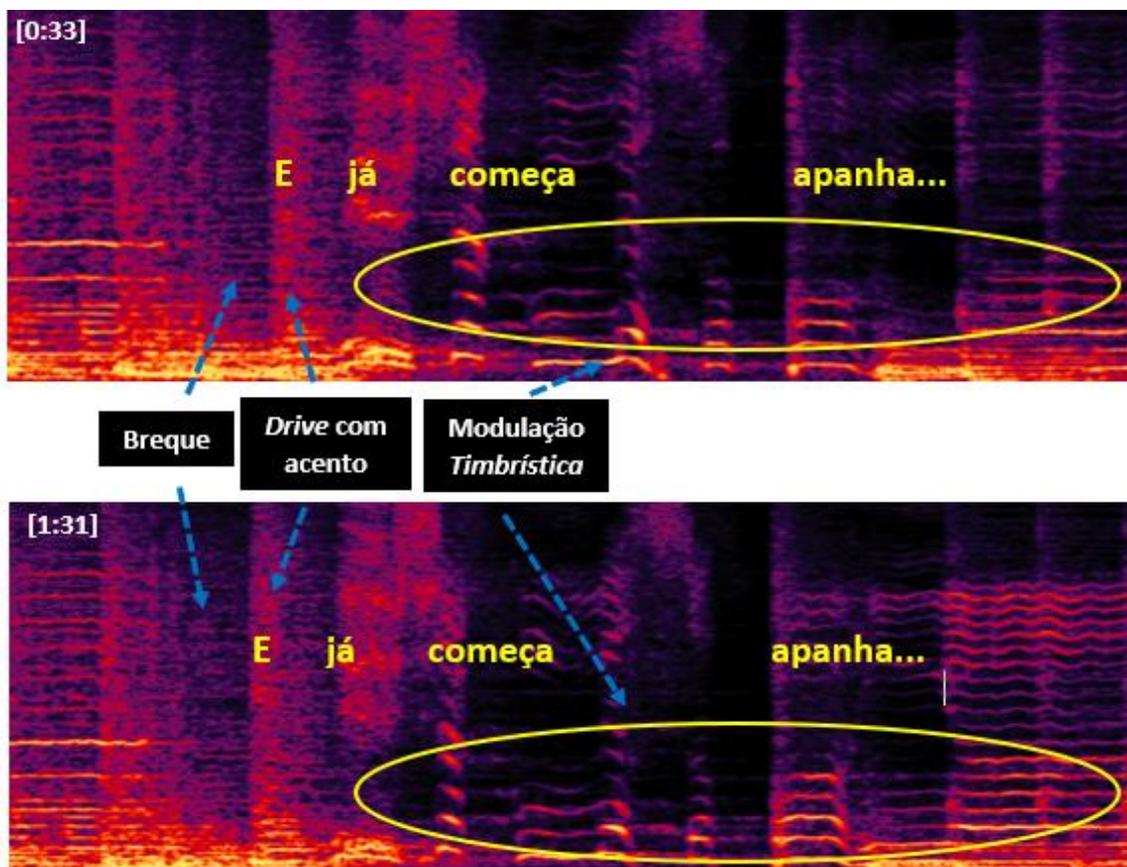
No primeiro exemplo das onomatopeias de Elis Regina na canção *Upa, Neguinho* (Figura 91a e b), podemos observar a intérprete acrescentar às repetições da introdução um timbre adicional ao piano e a guitarra, através da junção de vocalizações e do efeito *scoop*. Elis canta o tema em uníssono com o piano nas duas reexposições deste tema, em [0:59 e 1:57], usando vocalizações distintas nas semicolcheias e nas colcheias. Nas primeiras três semicolcheias, Elis realiza os vocábulos “To”, “To”, “Tá”. Nas últimas 4 semicolcheias, os vocábulos “Tri”, “To”, “To”, “Ta”. A articulação vocal escolhida por Elis em todas as semicolcheias é o *staccato*. Nas 4 colcheias da nota Sol#, Elis realiza, consecutivamente, 4 *scoops* sobre a sílaba “Tri”. A junção destes dois elementos (*scoop* e vocalização), dá origem a onomatopeias com um timbre intermediário a algo entre um mordente de piano (pela incidência da consoante “r no vocábulo “tri”) e um *bend* de guitarra (pela incidência do *scoop*). Os *scoops* deste trecho possuem similaridade notável, com variação melódica e rítmica máxima de apenas 26%. A intérprete sempre inicia estes *scoops* em Sol natural, passando gradativamente pelas frequências até atingir a nota alvo Sol#. Cada um dos *scoops* possui um movimento dinâmico de *crescendo* e *diminuendo*, o que torna a onomatopeia mais complexa tecnicamente, mais distante da voz tradicional e mais próxima de um instrumento musical. A comparação entre as duas reexposições do tema, revela grande similaridade e, mais uma vez, uma consistência e planejamento da intérprete em suas escolhas interpretativas.



Figuras 91a e b: Trechos equivalentes [0:58-1:01 e 1:56-1:59] em *Upa, Neguinho*, revelando grande similaridade na realização dos efeitos vocais. As setas azuis indicam as articulações das sílabas e os círculos, os *scoops*. (Link para o exemplo: https://drive.google.com/file/d/15bGBO1-Vp5auK3it-Y9jb4xO9-ERKL_1/view?usp=sharing)

Além das onomatopeias, é possível observar outro efeito vocal que visa enriquecer timbricamente a gravação de *Upa, Neguinho*. Elis utiliza, em dois momentos correspondentes da gravação, modulações timbrísticas intuindo aproximar seu timbre cantado da voz falada dos pretos escravizados (Figura 92a e b). Nos três últimos versos das Seções A e sua repetição ([0:28 e 1:26]), a canção chama a atenção para o maravilhamento da criança que está aprendendo a andar, repetindo por 3 vezes a frase “começando a andá”, em um constante crescendo dinâmico realizado por toda a banda e pela cantora, até atingirem os dois ápices dinâmicos da gravação em [0:30] e [1:28]. Logo em seguida a banda faz um breque, permitindo assim que a intérprete exprima toda a revolta de seu personagem cantando desacompanhada as duas ocorrências da frase mais dolorosa de toda a canção: “E já começa apanhá” (o primeiro verso da Seção B [0:39] e da sua repetição [1:33]). Com um contundente ataque e agressivo *drive*, Elis canta a conjunção “E” do verso, carregando assim de indignação todo o restante da frase, quase como que dizendo “olhem! Inacreditável”. No restante da frase “já começa apanhá”, Elis recorre a um envelope sonoro com timbre mais anasalado e percussivo, aproximando-se de um possível sotaque da voz falada dos

pretos escravizados. Mais uma vez podemos observar Elis interpretar dois trechos correspondentes de forma muito semelhante e demonstrar que sua intenção e escolha interpretativa são claras.



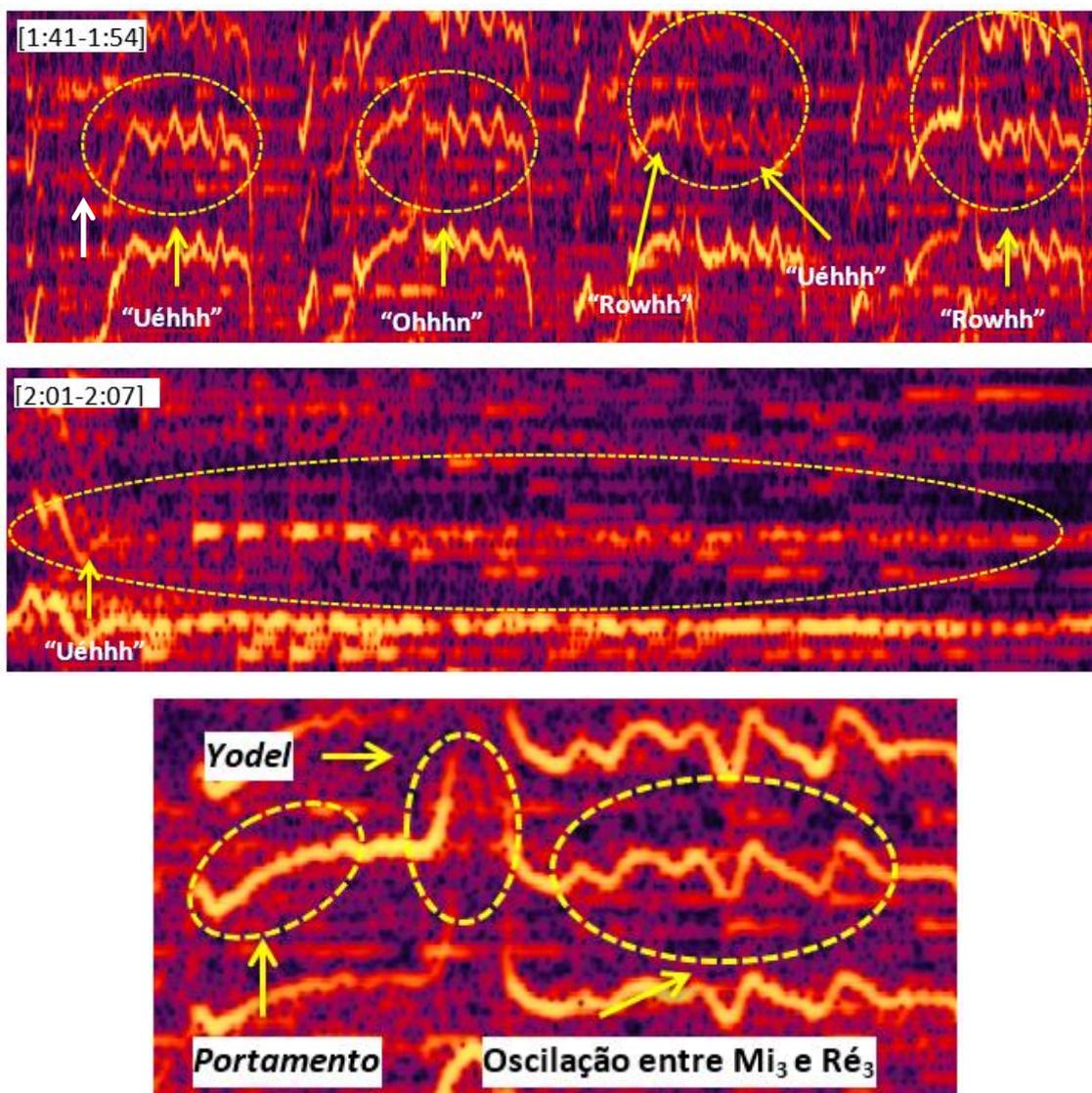
Figuras 92a e b: Trechos equivalentes [0:33 e 1:31] em *Upa, Neguinho* e evidente similaridade na realização das modulações timbrísticas, com o uso de *drive*, um acento articulatório e timbre anasalado, imitando sotaque dos pretos escravizados. (Link para o exemplo: <https://drive.google.com/file/d/1bP2UGVE4o1bCRkrsjZVzL4TQ2x4Rx838/view?usp=sharing>)

5.3.2. As onomatopeias e modulações timbrísticas de Elis Regina em *O Sonho*

Em sua canção *O Sonho*, Egberto Gismonti fala sobre um sonho fantástico, narrado na primeira pessoa por um personagem em êxtase, que somente no final da letra, é trazido para uma realidade totalmente oposta. De fato, das 97 palavras que constituem a letra, apenas 9 palavras antecipam que nem tudo está bem (“faltam pássaros e flores”, “coração na mão” e “quarto minguante”). E esta desilusão somente

é revelada na última palavra da letra: o verbo na primeira pessoa do presente do indicativo, “choro”. Este signo de tristeza e desilusão é reafirmado 8 vezes em seguida por Elis para marcar definitivamente a mudança de atmosfera da canção, configurando uma Coda triste para uma canção feliz. Egberto Gismonti reforça o binômio texto-som deste final, colocando a palavra “choro” na região mais grave da canção e realizando um salto de 3ª menor descendente.

A análise do trecho final da canção (Figura 93a [1:41-1:54], b e c [2:01-2:07]), mostra que em cinco das oito ocorrências da palavra “choro”, Elis não somente canta o intervalo de 3ª menor descendente, mas também acrescenta, logo em seguida, onomatopeias que emulam um choro doloroso. Estas onomatopeias são o resultado de uma combinação de efeitos vocais, como mostra a Figura 93c. Elis inicia as cinco onomatopeias com um *portamento* inicial ascendente, seguido imediatamente por um *yodel* (com exceção da primeira onomatopeia). Por fim, a intérprete realiza uma rápida oscilação fonética anasalada entre as notas Mi₃ e Ré₃. Elis utiliza os *yodels* com uma finalidade claramente expressiva, impregnando de dramaticidade as onomatopeias do choro. A cantora utiliza três combinações fonéticas diferentes nestas onomatopeias para criar variedade e, assim, expressar uma maior naturalidade na emulação de um “choro”. Na primeira ocorrência, em [1:42], Elis utiliza os sons “Uéhhh”, na segunda, “Ohhhn”, na terceira, ambos “Rowhh” e “Uéhhh”, na quarta, “Rowhh” e na quinta e última ocorrência, “Uéhhh”.



Figuras 93a, b e c: Espectrograma de onomatopeias criadas por Elis Regina para enfatizar a palavra “choro” na Coda de *O Sonho*, de Egberto Gismonti. (Link para o exemplo: <https://drive.google.com/file/d/18c2RRVioStqy2kBJ741PcgEy9wuPXHa/view?usp=sharing>)

Reitero que Elis Regina foi uma cantora de versatilidade estilística imensa e que “bebeu” em fontes diversas. Um dos grandes responsáveis por tal versatilidade, é o controle que a intérprete tinha de seu sistema fonador. Através deste controle, é possível observar um dos mais interessantes efeitos realizados por Elis na gravação de *O Sonho*: a modulação timbrística. Nos momentos finais da Seção C (Figura 94 [1:12-1:16]) Elis realiza a única modulação timbrística da gravação. Fisiologicamente, observa-se que a intérprete realiza um gradativo *crescendo* dinâmico resultante de ajustes de pressão na musculatura tireoaritenoideo (T.A) – musculatura de uso

predominante no trecho. Através de um rebaixamento da laringe e da inclusão gradativa de ressonância nasal, o timbre adquire características metálicas. Acusticamente, é possível observar um ostinato melódico abrangendo uma segunda menor (Mi_3 - $Fá_3$) na sílaba “gar” da palavra “lugar”. Simultaneamente a esta modulação timbrística, Elis realiza um gradativo *crescendo* dinâmico e uma modulação que vai de um timbre com predominância de harmônicos médios e graves, para um timbre mais metálico e anasalado. O timbre inicial (com mais harmônicos médios e graves) utilizado inicialmente por Elis, se funde melhor aos demais instrumentos na dinâmica baixa do começo do trecho. O timbre metálico utilizado pela intérprete no final do trecho, faz referência direta a nossa construção cultural do que são “sons futuristas” e toda a atmosfera futurista da gravação, além de dialogar acusticamente com os sons sintetizados. Como já dito, Elis possuía exemplar controle sobre sua voz, o que deixa evidente que a escolha dos timbres inicial e final desta modulação, não foi por acaso, mas, mais uma vez, fruto de planejamento.

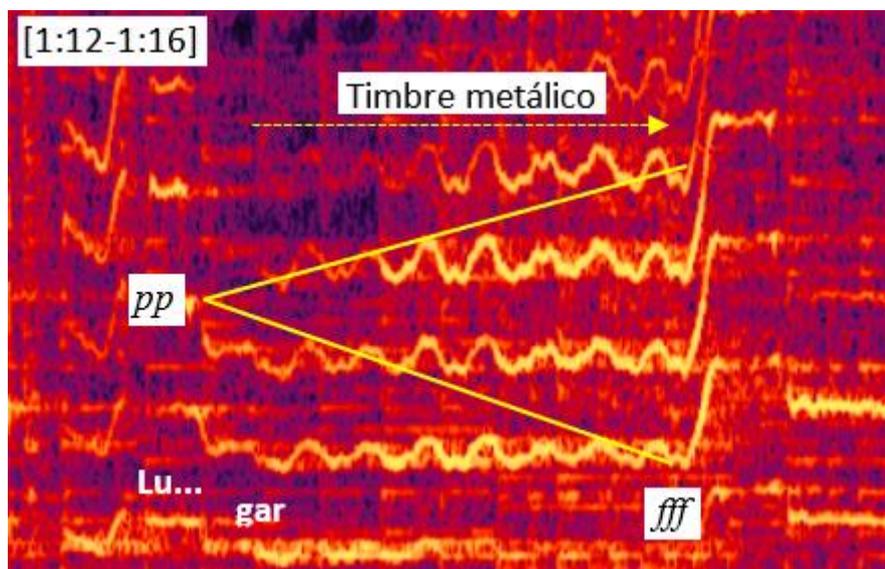


Figura 94: Espectrograma da modulação timbrística realizada por Elis Regina nos momentos finais da Seção C [1:12-1:16] de *O Sonho*. (Link para o exemplo: <https://drive.google.com/file/d/1-yljeJonKQJ9jHEUmYBml4SFgLN75lwk/view?usp=sharing>)

5.3.3. Os yodels de Elis Regina em *Como Nossos Pais*

O *yodel* é um efeito vocal comum em muitos gêneros da música popular e étnica e, na música massiva de hoje, ocorre principalmente nas práticas de performance internacionalizadas pelos gêneros *pop*, *country* e *blues* norte-americanos. Elis recorre à esta mudança rápida e repentina entre a voz de cabeça e a voz de peito em *Como Nossos Pais* somente três vezes, sempre em *yodels* descendentes. No primeiro *yodel* (Figura 95), em [3:01], Elis recorre a este efeito por uma questão técnica. Sobre o verbo “é” da frase “é o quadro que dói mais”, Elis realiza um *yodel* descendente, tendo como pico, uma nota que não pode ser distinguida nem pela análise espectral e nem pela análise auditiva devido a sua curta duração (apenas 0,4 segundos). Nestas condições, uma conexão brusca dos dois registros facilita o ataque da nota mais aguda, uma vez que a conexão das duas notas através de um *legato* ou um *portamento*, se mostraria muito mais complexa, devido ao tempo à sua duração tão exígua.

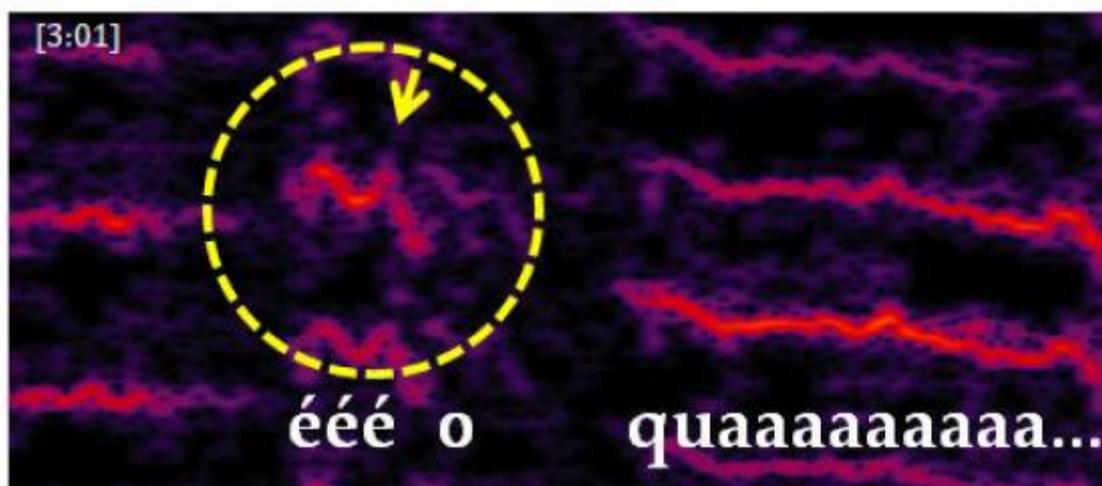


Figura 95: Espectrograma do *yodel* de Elis Regina com duração de 0,4 segundos sobre a palavra “é” na frase “é o quadro que dói mais.” (Link para o exemplo: https://drive.google.com/file/d/1j_zNjm0YbgcmO8oCbJhMaNEhp10zmZ6J/view?usp=sharing)

Já no final de sua performance, Elis utiliza *yodels* com uma finalidade claramente apoteótica, impregnando de dramaticidade o melisma sobre a última palavra da letra: “pais”. A análise deste trecho (Figura 96), revela uma conexão minuciosamente planejada da sequência de efeitos vocais com a letra da canção. Em [4:58], a cantora e a banda iniciam um pronunciado *rallentando* (o andamento cai de 86 para 61 bpm), no qual Elis soletra enérgica e didaticamente “A-in-da-so-mos-os-mesmos-e-vi-ve-mos-co-

mo-nos-sos . . .”. Visualmente é possível observar a manifestação da tristeza (uma análise detalhada das manifestações emocionais de Elis Regina em *Como Nossos Pais* se encontra no subcapítulo 4.2.2) e desapontamento da personagem com os jovens daquela geração. Logo após este canto soletrado, a banda realiza uma cesura, para, em seguida, atacarem em *tutti* na palavra “pais” (nota Lá₃), em [5:07]. Esta última palavra é sincronizada com um rápido gesto do braço direito da cantora, que se vira subitamente para trás e aponta para os bonecos de pano. A boca fechada de Elis no fotograma 2 também revela a força que coloca nos lábios para reter a pressão do ar e obter uma consoante explosiva “p” (da palavra “pais”) com um acento bastante percussivo. Esta explosão da coluna de ar pode ser apreciada no ataque do envelope acústico da nota Lá₃, no espectrograma, em [5:07]. Nesta nota Lá₃, Elis estende o melisma sobre a vogal “a” até finalizá-lo com uma típica cadência. Este melisma é realizado em *fortissimo* e dura 8 segundos (em [5:07-5:11]), com a boca totalmente aberta (veja fotograma 3 na Figura 96), que vai até o final da gravação, em [5:16]. Dentro deste melisma, Elis ainda consegue aumentar a carga emocional do trecho, realizando um *portamento* ascendente do Lá₃ para o Si₃ em [5:09]. Mas Elis ainda reserva uma sequência de três *yodels* consecutivos para o clímax, no final da gravação. Os dois primeiros *yodels*, muito marcantes em [5:10-5:11], cobrem exatamente o intervalo de uma nona menor cada (Si_{b4}-Lá₃, e Sol_{b4}-Fá₃, respectivamente, como um cromatismo especializado) e são muito perceptíveis, tanto auditivamente, quanto no espectrograma (na Figura 96, veja partitura e fotograma 4). Já a terceira tentativa de *yodel*, se revela, na verdade, como um *portamento* ascendente no espectrograma. Uma explicação para o fato de que este *portamento* possa soar como um *yodel*, é que, Elis utiliza neste *portamento* o mesmo golpe de cabeça que ela utiliza nos *yodels*. O fotograma 4, da Figura 96, mostra uma representação esquemática dos três golpes que Elis realiza com a cabeça, muito perceptíveis no vídeo, para articular a brusca mudança de registro (voz de cabeça para voz de peito), típica do *yodel*. Para cada *yodel*, primeiro ela lança a cabeça para trás (aumentando o espaço nasolaríngeo) para produzir a nota mais aguda em voz de cabeça e, logo após uma fração de segundo, ela lança a cabeça para frente (diminuindo o espaço nasolaríngeo) para cantar a nota mais grave no registro de peito. Finalmente, após a última nota cantada, em [5:16], Elis se vira subitamente de costas para o público do teatro, encarando de frente os bonecos

de pano na arquibancada do picadeiro. Assim, ela permanece um bom tempo, como em uma *fermata* após a música, com a finalidade de não quebrar a atmosfera de clímax final.

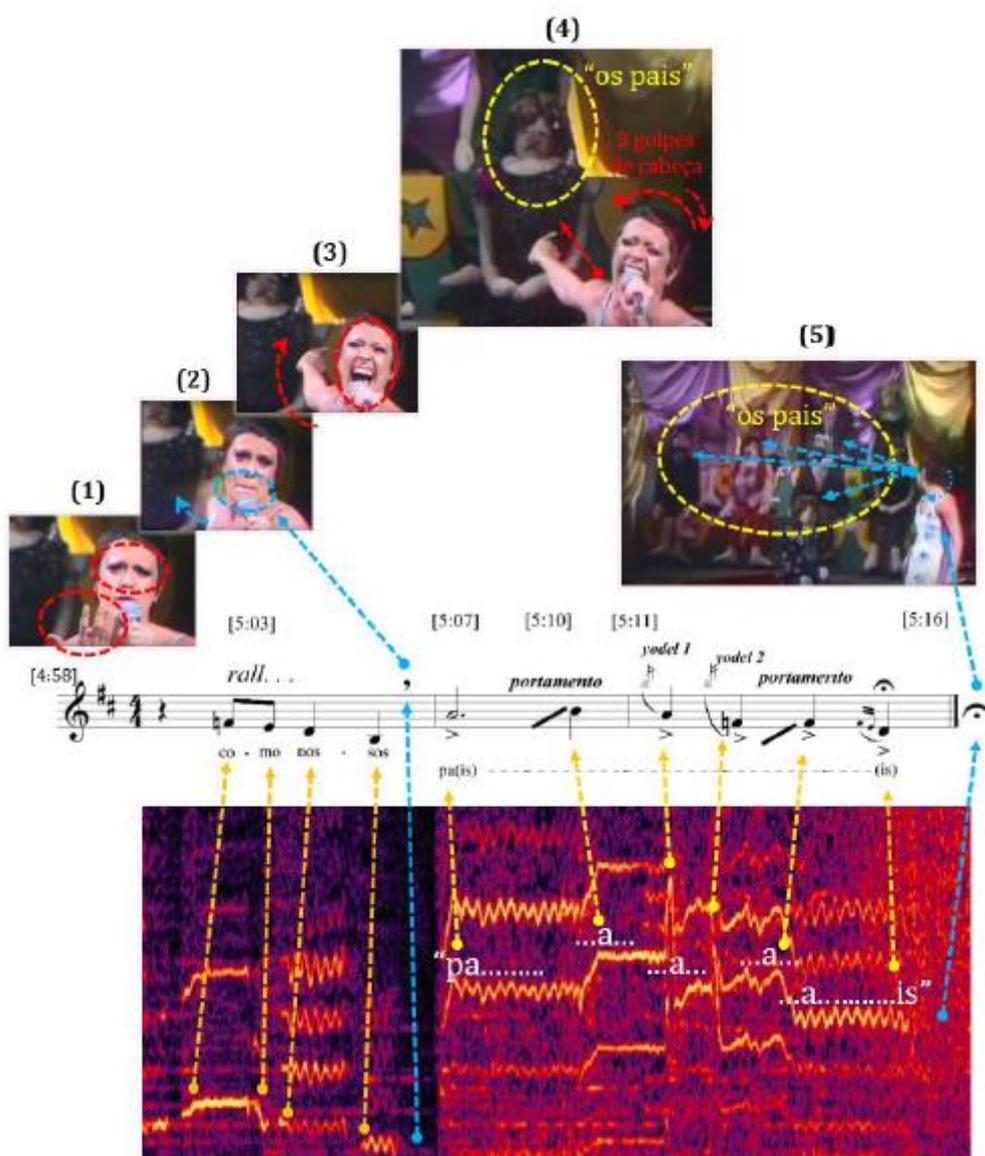


Figura 96: *EdiPA* do final da performance de Elis Regina em *Como nossos pais*, com espectrograma, transcrição da gravação e 5 fotogramas explicitando a movimentação da intérprete nos momentos finais da gravação. (Link para o exemplo:

https://drive.google.com/file/d/1MY0Uf4rBSUxHjee9Ko8X9VdMWG1_TGmV/view?usp=sharing)

5.3.4. As modulações timbrísticas de Elis Regina em *Alô, Alô, Marciano*

A performance de Elis Regina em *Alô, Alô, Marciano*, se conecta integralmente à composição de Rita Lee e Roberto de Carvalho, dando origem a uma das performances mais icônicas, satíricas e debochadas de sua época. Exemplo desta primazia foi o enorme investimento técnico da *TV Globo* na produção do videoclipe da canção, com tecnologias inéditas na produção deste tipo de mídia no Brasil (uma análise completa das características e construções técnicas do videoclipe de *Alô, Alô, Marciano* se encontra no subcapítulo 4.1.4). Neste processo de integralização da performance ao conteúdo da letra, uma das características que mais impressionam é a versatilidade com que a intérprete utiliza sua voz. As características tragicômicas da letra, possibilitaram a Elis construir uma performance surrealista, desobrigada de qualquer convenção estética daquele momento na MPB (não que Elis obedecesse a tendências e padrões), mas sim primando por uma performance fortemente ligada ao teatro e ao cinema. Elis, com toda a sua versatilidade artística e vocal, cria personagens, que no decorrer da gravação se manifestam através gestos e expressões que vão desde traços discretos até movimentos hiper estereotipados.

Neste primeiro exemplo (Figura 97 em [0:35-0:42]), podemos observar Elis Regina recorrer ao uso de modulações timbrísticas na construção de seu personagem “representante da alta sociedade” (PEROTTI, 2014). A modulação timbrística incide sobre a última frase do último verso da Seção A “*down the high society*” e toda a Seção B (“*Down, down, down no high society*”) e é construída através de um sofisticado uso não tradicional do sistema fonador em conjunto com outros efeitos vocais. O trecho se inicia com um acento rítmico sobre a letra “d” da palavra “*down*”, seguido por dois *portamenti* sucessivos (um ascendente e um descendente, ambos iniciais ocupando totalmente as notas onde incidem) no restante da palavra “*down*” da frase “*down the high society*”. Tanto o acento rítmico quanto os *portamenti* estão coerentemente conectados ao sentido da palavra “*down*” no contexto da canção (algo instável, desordenado e jocoso). O acento rítmico tem papel de chamar a atenção do ouvinte de forma abrupta para a palavra “*down*”, enquanto os dois *portamenti* trazem uma sensação de flutuação da afinação, representando a instabilidade relatada no texto, assim como a instabilidade emocional, psicológica e intelectual da própria “representante da alta sociedade”. No restante dos versos da Seção B, Elis realiza 4

outros *portamenti*, 2 crepitações e 1 tremor, que colaboram na construção da personagem, porém, o fator que mais tem impacto auditivo é a alteração do timbre de voz cantada da intérprete. Elis escolhe modular seu timbre através de uma passagem gradativa de predominância da musculatura tireoaritenóideo para a musculatura cricotireóideo. Esta modulação, combinada a uma ressonância na região nasal, culminam em um timbre metálico ainda mais brilhante. Cenicamente neste momento, observamos Elis utilizar todos os artifícios expressivos disponíveis ao debochar de uma personagem arrogante, encarnada por uma “madame” da alta sociedade. Este deboche é construído, principalmente, através dos olhos de Elis, que, como se possuíssem vida própria, imprimem uma jocosa falta de paciência ao semblante da intérprete.

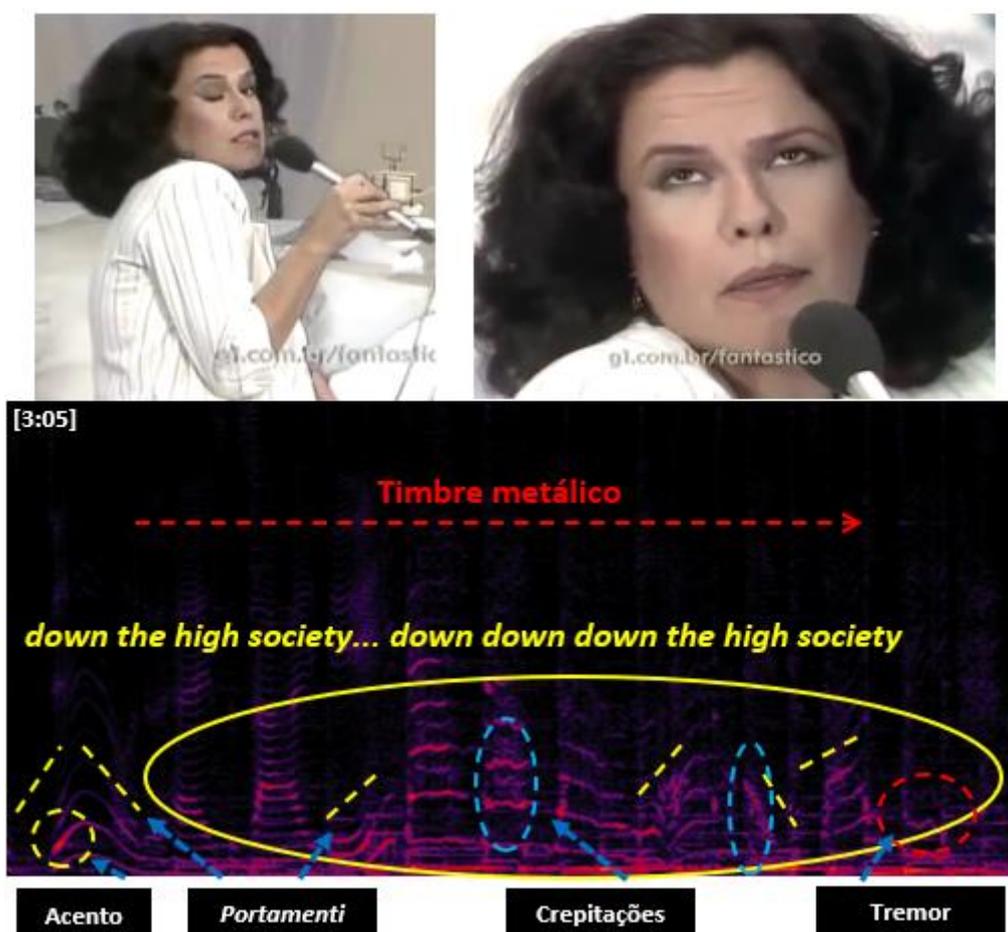


Figura 97: *EdiPA* da modulação timbrística realizada por Elis Regina nos momentos finais da Seção A e início da Seção B [3:05] de *Alô, Alô, Marciano*. (Link para o exemplo: <https://drive.google.com/file/d/1XhrnFuHdpRpqNo9eaOLyCNoOX8qysHcH/view?usp=sharing>)

No segundo exemplo das modulações timbrísticas de Elis Regina (Figura 98a e b), podemos observar a própria personagem “representante da alta sociedade” se manifestar em duas frases específicas da gravação através da união de modulações timbrísticas a alterações rítmicas na voz cantada, a aproximando da voz falada (*sprechstime*). Em [3:05] Elis realiza o primeiro *sprechstime*, declamando a frase “U! Gente fina é outra coisa, entende?” e em [3:19], o segundo *sprechstime* na frase “Hoje não se fazem mais *countries* como antigamente, não é?” A construção técnica e escolha interpretativa dos dois trechos é idêntica. Mais uma vez podemos observar que os dois trechos têm início com dois *portamenti* sucessivos, exercendo a mesma função do exemplo anterior: contribuir na criação da personagem através de uma instabilidade na afinação que faz referência a instabilidades do próprio personagem. Em ambos os trechos, Elis recorre ao mesmo timbre entubado em referência ao estereótipo da “madame”. Tecnicamente Elis dá origem a tal timbre através do encurtamento das cordas vocais pelo uso majoritário da musculatura tireoaritenóide e o rebaixamento da laringe. Cenicamente podemos observar o personagem “locutor” debochar do pseudo sofrimento da personagem “representante da alta sociedade” que chora com seu penteado impecável e joias em meio a uma festa.

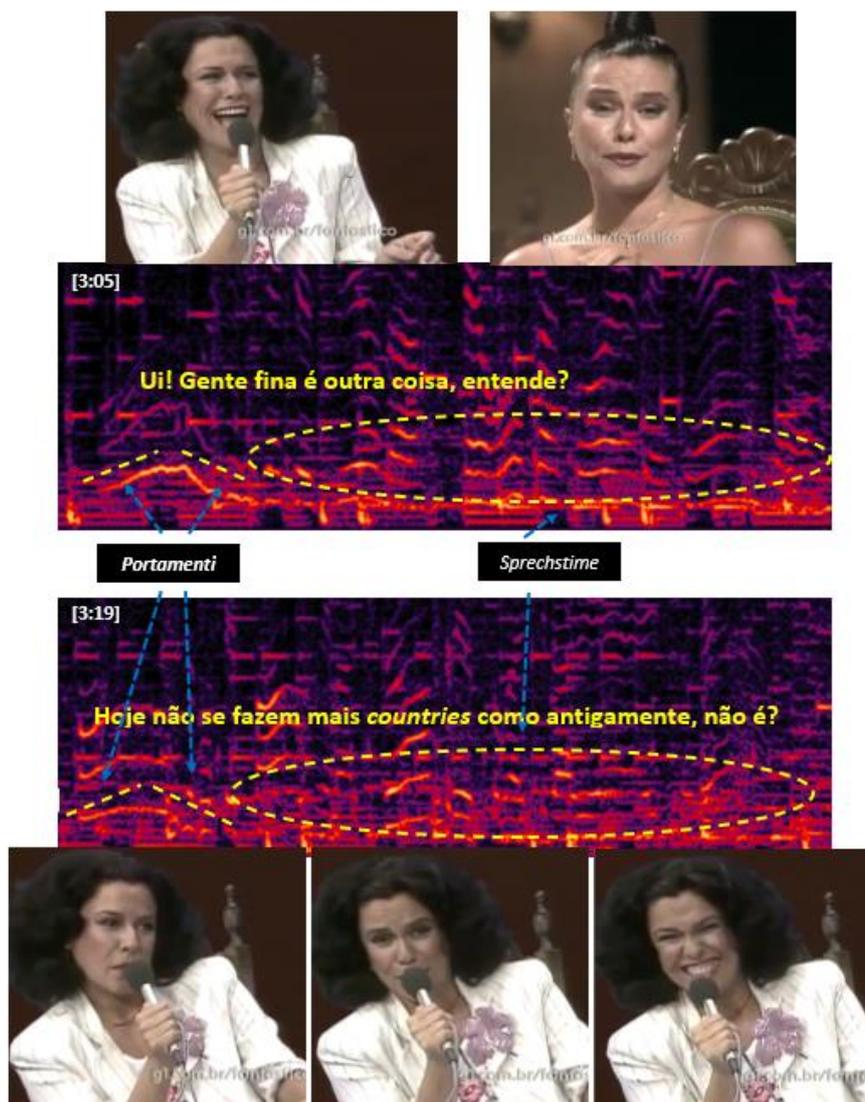


Figura 98: *EdiPA* das modulações timbrísticas e *sprechstíme* realizados por Elis Regina durante a repetição da Seção B em [3:05 e 3:19] de *Alô, Alô, Marciano*. (Link para o exemplo: <https://drive.google.com/file/d/1i79F082FZe2D9tvvUP4KPewJhkuVVCeC/view?usp=sharing>)

No terceiro e último exemplo das modulações timbrísticas de Elis Regina em *Alô, Alô, Marciano*, podemos observar Elis realizar uma citação direta à gravação da canção *High Society Calypso* (1956), de Cole Porter, na voz de Louis Armstrong. Na Figura 99 podemos observar a clara proximidade melódica na citação de Elis Regina e na performance original de Louis Armstrong. Embora em tonalidades distintas (a versão de Elis em Ré maior e a de Armstrong em Mi Maior) e com pequenas adaptações, a citação se torna evidente quando introduzida na gravação de *Alô, Alô, Marciano*, principalmente por se tratar de um material melódico novo e contrastante. O timbre característico e expressão facial de Elis nos permite uma associação imediata com o

cantor americano. Elis recorre a uma alta granulação/crepitação ruidosa através de *drives* supraglóticos. Este efeito vocal utiliza o apoio diafragmático juntamente com distorções do som produzidas pelas pregas vocais e laringe. Cenicamente Elis utiliza esta citação e as expressões faciais de Armstrong, cujo o sorriso exagerado se tornou um símbolo, para, mais uma vez, debochar da personagem “representante da alta sociedade”.

The figure illustrates the analysis of timbral modulations in Elis Regina's performance. It features a photograph of Louis Armstrong with a red dashed circle around his face, a musical score with blue arrows pointing to a spectrogram, and three photographs of Elis Regina with red dashed circles around her face. The spectrogram shows the lyrics "hi..soci... hi..soci... hi...soci...ieeh" with a yellow oval highlighting a specific timbral modulation.

Figura 99: *EdiPA* das modulações timbrísticas usadas por Elis Regina em *Alô, Alô, Marciano* na imitação do timbre característico de Louis Armstrong. (Link para o exemplo: https://drive.google.com/file/d/1aMWNtca792IWTZ74h4_TD5GqXuHcmfL/view?usp=sharing)

5.3.5. Considerações finais sobre as onomatopeias, modulações timbrísticas, *yodels* e ruídos de Elis Regina

Vocalizações e ruídos são elementos largamente utilizados por Elis em toda a sua carreira. Como observado anteriormente, a intérprete utiliza tais recursos vocais na expansão dos significados da letra e na construção de timbres, que funcionam como instrumentos adicionais em suas gravações. A facilidade com que Elis utiliza tais recursos nos faz refletir sobre o planejamento extra musical em suas performances, revelando um olhar sempre voltado à atuação de personagens implícitos nas canções.

Na gravação realizada por Elis da canção *Upa, Neguinho*, de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, a intérprete utiliza as vocalizações de duas formas distintas – Uma mais ligada à interpretação e expansão da mensagem do texto e uma desconectada a isso. (1) Na primeira delas, Elis utiliza sua voz como um instrumento adicional, de timbre que se posiciona entre o do piano e o da guitarra na execução do tema melódico principal. Na construção deste timbre, a intérprete utiliza *scoops* e vocalizações de sílabas, dando origem a onomatopeias que simulam um mordente de piano (pela incidência da consoante “r no vocábulo “tri”) e um *bend* de guitarra (pela incidência e repetição de *scoops*). Unido a isso, existe uma construção dinâmica, onde cada *scoop* tem seu próprio *crescendo* e *diminuendo*, que torna a execução mais complexa e o timbre mais distante da voz cantada e mais próxima de um instrumento. A similaridade na interpretação deste tema por Elis, em diferentes momentos da gravação, evidencia o planejamento e a consistência interpretativa da cantora. (2) O outro elemento, mais ligado ao texto da canção, são as modulações timbrísticas, que são usadas na aproximação do timbre de Elis Regina ao dos pretos escravizados. Este recurso permite que a intérprete demonstre a surpresa e a latente revolta de seu personagem cantando desacompanhada as duas repetições da frase mais dolorosa de toda a canção: “E já cumeça apanhá” (sobre a criança escravizada que acaba de dar seus primeiros passos e já começa apanhar pelo simples fato de ter nascido preta).

Na gravação de *O sonho*, de Egberto Gismonti, observamos uma canção feliz, porém com uma *coda* triste, que se revela através de oito repetições do verbo “choro”. Em cada uma destas repetições, Elis realiza onomatopeias que emulam um choro doloroso. A intérprete constrói estas onomatopeias a partir da combinação dos efeitos *portamenti*, *yodels* e modulações timbrísticas sobre três diferentes sílabas, trazendo assim uma atmosfera de diversidade e naturalidade ao choro. Em outro momento, utilizando também as modulações timbrísticas, Elis faz referência direta a nossa construção cultural do que são “sons robóticos” ao escolher um timbre metálico, que nos lembram sons sintetizados no ostinato realizado sobre a palavra “lugar” [1:12 – 1:16].

Já no final da performance de *Como Nossos Pais*, de Belchior, Elis utiliza os *yodels* com uma finalidade claramente apoteótica, impregnando de dramaticidade o melisma sobre a última palavra da letra: “pais”. O efeito vocal, que se repete 3 vezes, é potencializado pelo gestual da intérprete no videoclipe, que revela movimentos balísticos, quase convulsivos, em cada um dos *yodels*, enquanto Elis aponta agressivamente para os bonecos de pano que compõem o cenário. O simbolismo destes bonecos e sua referência a uma geração que se conformou com a ditadura militar e já não tem mais voz coroa de dor e drama uma performance engajada emocionalmente.

Na gravação de Elis Regina da canção *Alô, Alô, Marciano*, observamos uma das performances mais debochadas produzidas e veiculadas pela grande mídia naquele momento. O interesse desta grande mídia no trabalho (e resultados) de Elis pode ser observado por meio do emprego inédito de tecnologia neste videoclipe. Esta tecnologia possibilitou uma obra com duas personagens caricatas em tela simultaneamente, interpretadas pela própria Elis Regina, em ambientes e situações jocosas, que enriquecem o significado do texto de Rita Lee e Roberto de Carvalho. Acompanhando a grande produção do videoclipe, Elis traz uma interpretação vocal requintada e versátil timbristicamente falando, que beira ao surrealismo. A intérprete utiliza as multipossibilidades de sua voz para impregnar de estereótipos as duas personagens. Na personagem denominada “locutor”, Elis utiliza modulações

timbrísticas para construir o ambiente de deboche, usado, principalmente, quando se refere ao personagem “representante da alta sociedade”. Neste segundo personagem, as modulações ocorrem, essencialmente, para demonstrar a instabilidade emocional, psicológica e intelectual da própria personagem na visão de Elis. Esta personagem também utiliza o recurso de alterações rítmicas na voz cantada, se aproximando da voz falada (*sprechstíme*), para carregar de ironia e construir o estereótipo de madame em frases como “Ui! Gente fina é outra coisa, entende?”. Por último, Elis ainda recorre a uma referência direta a outra obra icônica, a fim de expandir o significado de *Alô, Alô, Marciano*, ao imitar a voz de Louis Armstrong na icônica gravação de *High Society Calypso*, de Cope Porter.

5.4. Os drives e crepitações de Elis Regina

Os *drives* e crepitações têm papel fundamental na performance vocal de Elis Regina. A intérprete recorre a estes efeitos em muitas das suas gravações mais icônicas. Tais efeitos são empregados com duas finalidades específicas: (1) na interpretação de sentimentos como raiva, revolta, agressividade, e até mesmo sensualidade, narrados de forma explícita, ou mesmo implícitos na letra da canção e (2) na criação de timbres característicos e estereótipos de personagens.

Observaremos a seguir algumas gravações de Elis Regina, nas quais os *drives* e crepitações são exemplares: *Upa, Neguinho* (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri), *Black is Beautiful* (Paulo Sergio Valle e Marcos Valle), *Como Nossos Pais* (Belchior) e *Alô, Alô, Marciano* (Rita Lee e Roberto de Carvalho).

5.4.1. Os drives de Elis Regina em *Upa, Neguinho*

O exemplo a seguir (Figuras 100a e b) contém dois trechos correspondentes ([00:34 - 00:38 e 1:32 - 1:36]) com performances muito similares, construídas por Elis através da combinação de *drives* (círculos amarelos) e modulações timbrísticas (círculos azuis). Esta combinação se conecta perfeitamente ao momento do texto - que tem o

conteúdo mais violento, expondo o sofrimento e sina do menino que mal começou a andar, “E já começa apanhá”. O *drive*, efeito enérgico de grande impacto auditivo, traz uma característica ruidosa ao trecho e é aplicado como forma de traduzir a indignação¹³ da intérprete frente a esta situação lamentável. Elis o realiza na conjunção coordenativa da palavra “e” para, em seguida, abruptamente, chocar o ouvinte. Este choque vem com a revelação do desfecho de uma criança, que até então evoluía naturalmente como ser humano, ganhando seus primeiros ares de independência ao conseguir se manter de pé, mas que é ferido pela violência da realidade da qual não teve escolha. O *drive* pode ser observado no espectrograma como uma granulação em formato de nuvem, onde os harmônicos (linhas horizontais) se misturam e não são mais distinguíveis. Logo após o *drive*, nas palavras “já começa a apanhá”, Elis altera o timbre da sua voz para um timbre mais escuro (menos incidência dos harmônicos superiores) e anasalado. Tal timbre é produzido por uma boca semifechada (projeção entre os dentes, que sugere o sentimento de raiva), um enrijecimento da língua, com o foco de reverberação na região da cavidade nasal. Como resultado, é possível perceber, paralelamente, a revolta já sugerida pelo *drive* e a desesperança pela situação de Neguinho.

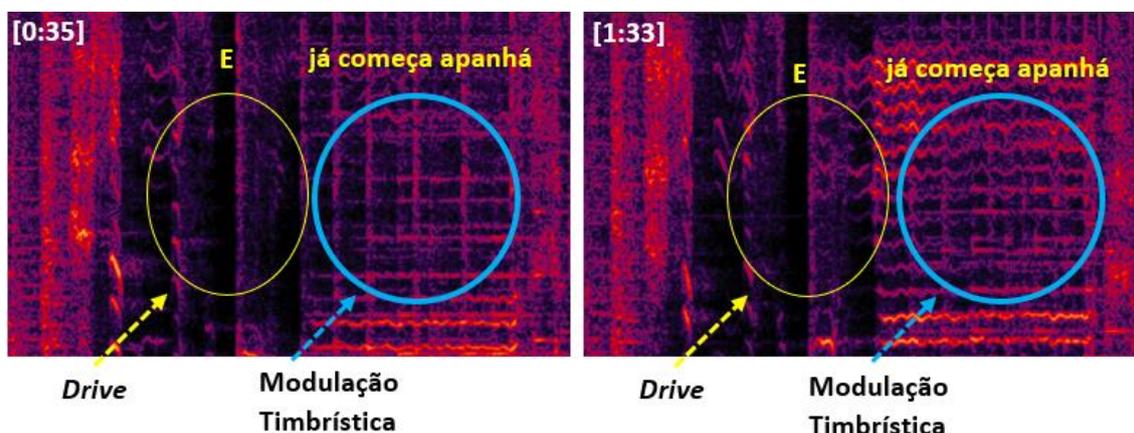


Figura 100a e b: *Drive* (círculos amarelos) seguido de Modulação Timbrística (círculos azuis) em trechos equivalentes [00:34-00:38 e 1:32-1:36] de *Upa, Neguinho*. (Link para o exemplo: https://drive.google.com/file/d/1THUoRCtzTyLz6c7fy-mvzbU8QEnEB4_/view?usp=sharing)

¹³ Dor, indignação e raiva são comumente realizados por Elis com o efeito *drive*. Exemplo disso é a gravação de *Como Nossos Pais* (RIBEIRO e BORÉM, 2017).

Em mais um exemplo do uso dos *drives* na demonstração de revolta e na construção estereotipada do preto escravizado (Figura 101a e b), observamos Elis realizar de forma similar o efeito em 3 pontos do trecho final da Seção B [0:49 - 0:56] e de sua repetição [1:47 - 1:55]. Neste momento da letra, o possível tutor ou tutora de Neguinho lista e oferece ajuda através de uma série de ensinamentos de habilidades que, provavelmente seriam a esperança de sobrevivência da criança. O trecho traz uma série de perguntas e respostas: “Capoeira? Posso ensiná. Ziguizira? Posso tirá. Valentia? Posso emprestá.”. O primeiro *drive* é realizado sobre a sílaba “ca” da palavra “capoeira” [0:50 e 1:48], o segundo, sobre a segunda sílaba “zi” da palavra “Ziguizira” [0:52 e 1:50] e o terceiro e último, sobre a sílaba “va” da palavra “valentia” [0:54 e 1:52].

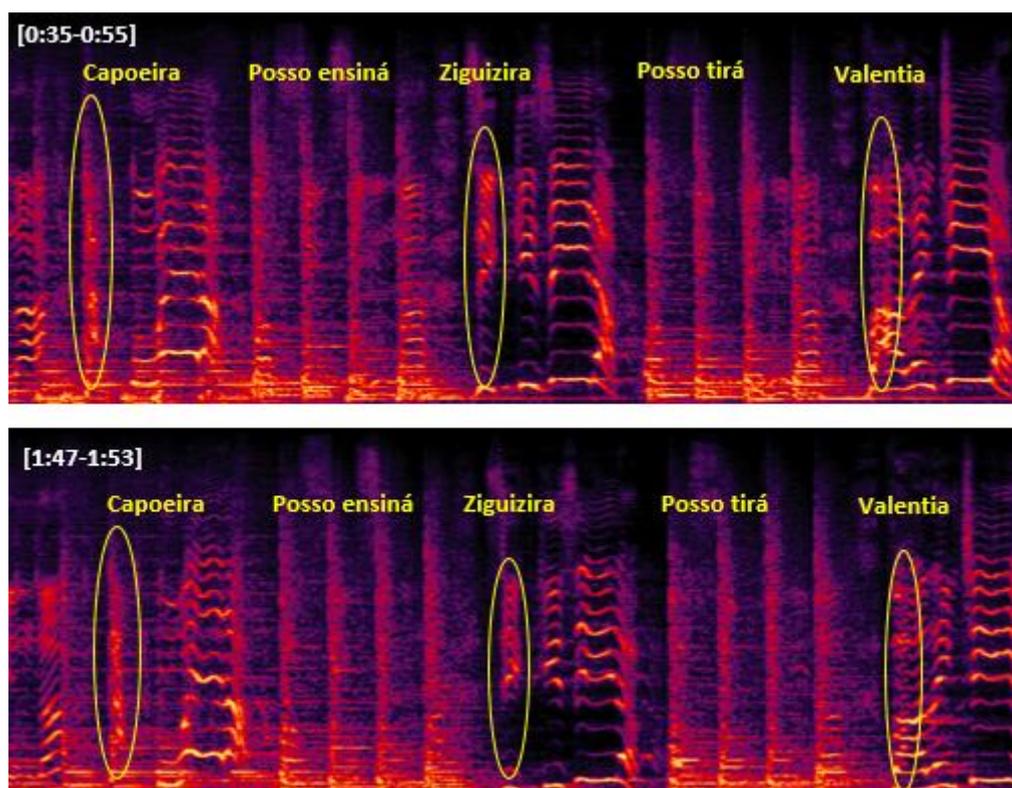


Figura 101a e b: *Drive* (círculos amarelos) em trechos equivalentes da Seção B e sua repetição [0:35-0:55 e 1:47-1:53] de *Upa, Neguinho*. (Link para o exemplo: https://drive.google.com/file/d/1aQ0n0VPDjL7gPiCWxcAselYVTp_skAsX/view?usp=sharing)

A similaridade do uso dos *drives* em trechos correspondentes da gravação de *Upa, Neguinho* (como demonstrado nos dois exemplos acima), mais uma vez revela, não espontaneidade (embora naturalidade), intenção e planejamento sistemáticos por parte de Elis na realização de seus efeitos vocais.

5.4.2. As crepitações de Elis Regina em *Black is Beautiful*

Assim como os *portamenti* e *scoops*, as crepitações tem papel fundamental na construção da interpretação sensualizada de Elis Regina em *Black is Beautiful*. O efeito é largamente utilizando em inícios e finais de frases, na simulação de gemidos, o que, de forma coerente ao texto, imprime uma conotação com nuance sexual à personagem. É possível, inclusive, observar um crescente uso das crepitações acompanhando também a crescente atmosfera sexual no decorrer da canção. Nas Figuras 102, 103 e 104, são comparados 3 trechos correspondentes. No primeiro deles, na Seção A (Figura 102 [29:05-29:14]), enquanto a intérprete canta a frase “Hoje cedo na Rua do Ouvidor” é possível observar Elis utilizar a crepitação na primeira sílaba, “ho” da palavra “hoje” com duração de 0,15 segundos. Neste trecho, a letra ainda mostra a personagem em processo de observação, de admiração e descobrimento de seu desejo por um “homem de cor”. Cenicamente, observamos Elis refletir esta atmosfera sensualizada, iniciando o trecho com olhos semicerrados e cabeça levemente inclinada para a direita. Durante a pronúncia da sílaba “ce” da palavra “cedo”, Elis intensifica a sensualidade de sua expressão, franzindo a testa e contraindo as bochechas, para, então, voltar à expressão de início da cena durante a pronúncia do restante da palavra. A análise detalhada das unidades de ativação das microexpressões faciais e das manifestações emocionais de Elis Regina nesta gravação, estão no subcapítulo 4.2.1.

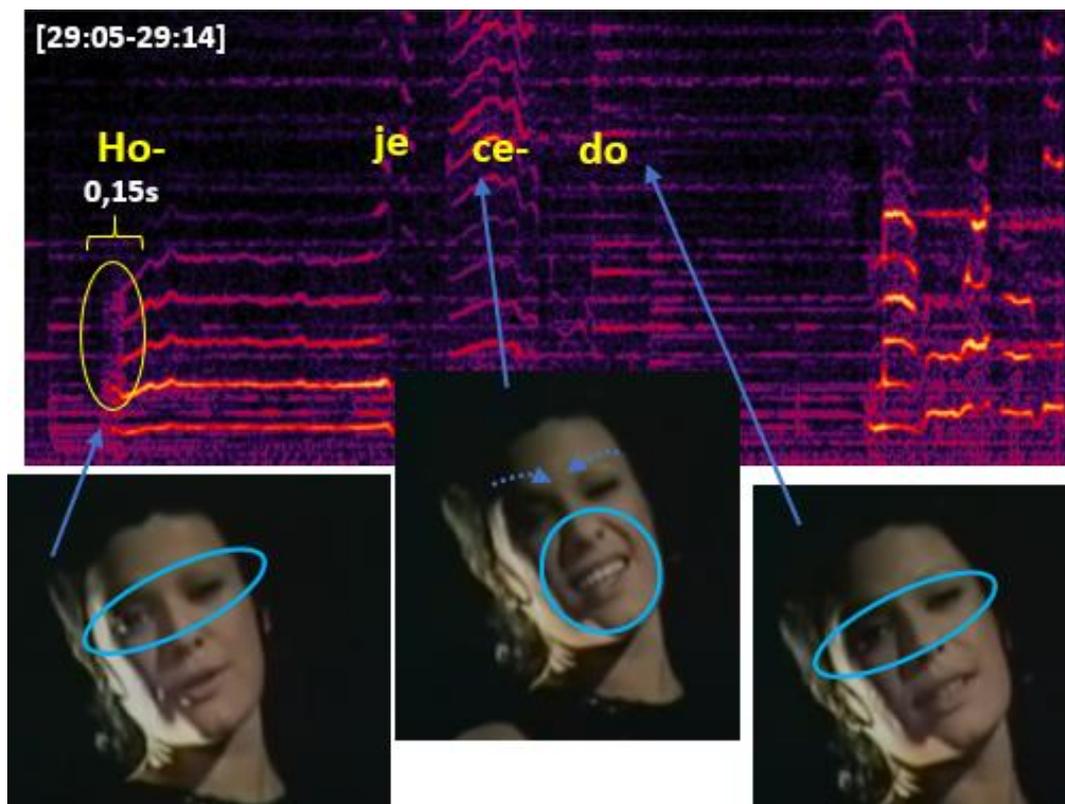


Figura 102: *MaPA* demonstrando o uso da crepitação por Elis Regina na primeira sílaba, “ho” da palavra “hoje” com duração de 0,15 segundos. (Link para o exemplo: <https://drive.google.com/file/d/1Ej032k1FngWh7qUPY6cs5UAtBF5uNX7k/view?usp=sharing>)

A Figura 103 [30:55-31:05] representa o primeiro verso da Seção A', com a personagem, agora de forma mais direta, dizendo “hoje à noite, amante negro, eu vou enfeitar meu corpo no teu”. Este trecho demonstra que a personagem não mais só observa, mas segue para realizar seu desejo sexual. Obviamente, este é um momento de maior excitação em comparação ao exemplo anterior (Figura 102), e Elis segue este raciocínio, demonstrando tal excitação através da execução de 3 crepitações mais duradouras e, conseqüentemente, mais audíveis. A primeira delas incide sobre o mesmo ponto do exemplo anterior, na sílaba “ho” da palavra “hoje” e tem duração de 0,26 segundos (73% mais duradoura do que no exemplo anterior). A segunda crepitação incide sobre a sílaba “a” da palavra “amante” e tem duração de 0,28 segundos, e a terceira incidência, sobre a sílaba “en” da palavra “enfeitar” tem duração de 0,86 segundos. Cenicamente podemos observar que Elis já não se encontra sozinha, mas rodeada por figurantes em penumbra. Como forma de intensificar a atmosfera sensualizada do último exemplo, Elis inclina completamente sua cabeça

para trás durante a frase “hoje à noite” e, como se se contorcesse, gira sua cabeça para os lados duas vezes ao cantar “amante negro, eu vou”. Na frase final deste trecho, Elis abre os braços e levanta os ombros, como se iniciasse um abraço e canta “enfeitar meu corpo no teu”.

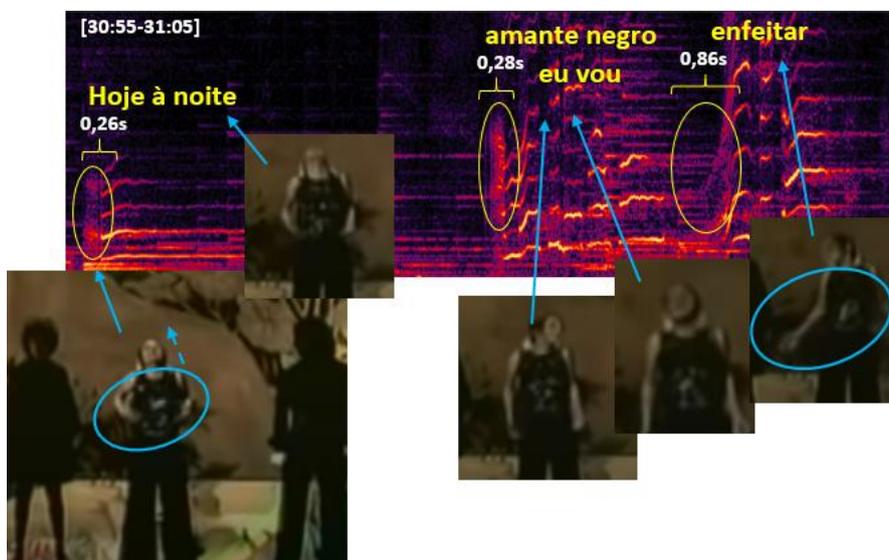


Figura 103: *MaPA* demonstrando a execução de 3 crepitações mais duradouras e, consequentemente, mais audíveis, devido ao maior indício de excitação da personagem. (Link para o exemplo: https://drive.google.com/file/d/1RDdXE6KM4oV7fZc-K3D9_AHuicF7peiU/view?usp=sharing)

Em [31:28] (Figura 104) ocorre a repetição da frase “hoje à noite, amante negro, eu vou enfeitar meu corpo no teu” no fim da Seção A’ e, mais uma vez, é possível observar Elis subir um degrau de excitação em sua personagem. Neste terceiro trecho, Elis realiza a crepitação também sobre a sílaba “ho” da palavra “hoje” e esta tem duração de 0,30 segundos (o dobro da duração do primeiro exemplo). A segunda crepitação incide também sobre a sílaba “a” da palavra “amante” e tem duração de 0,37 segundos. A terceira e última crepitação do trecho, sobre a sílaba “en” da palavra “enfeitar”, tem duração de 0,70 segundos. Mais uma vez sozinha no enquadramento do videoclipe, observamos o arco sensual realizado por Elis. Ao cantar a frase “Hoje à noite”, Elis permanece de olhos fechados, cabeça inclinada para frente e para a direita e lábios contraídos em alusão a um beijo. Logo em seguida a intérprete ergue as mãos pra cima. Antes de cantar a sílaba “a” da palavra “amante” Elis realiza uma abertura contundente do maxilar, contraindo os lábios em uma alusão ao prazer sexual. Ao

cantar a palavra “enfeitar”, Elis dá um sorriso discreto com a cabeça totalmente inclinada para trás.

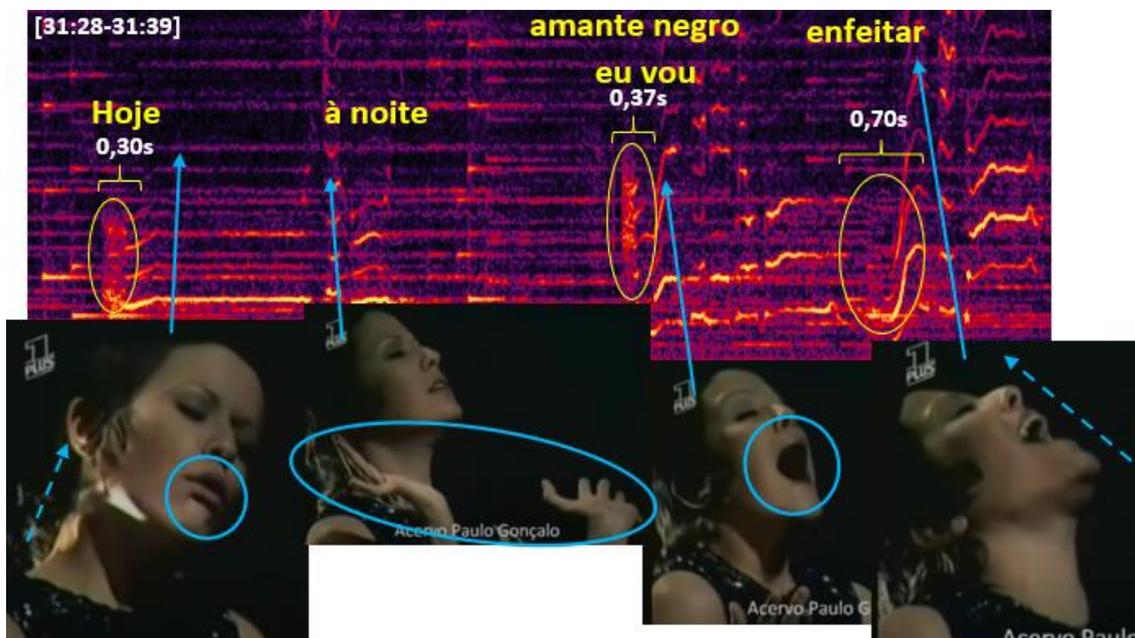


Figura 104: *MaPA* demonstrando a execução de 3 crepitações mais duradouras e, conseqüentemente, mais audíveis, devido ao maior indício de excitação da personagem. (Link para o exemplo: https://drive.google.com/file/d/1uwzf-6j_EqMWYtkuRNk2UY2xLGC0sh4g/view?usp=sharing)

Como dito, as crepitações fazem parte de uma construção sensualizada de Elis que recorre também a outros efeitos vocais. A Figura 105, contém um exemplo desta complexa construção através da combinação de efeitos vocais no mesmo trecho demonstrado no exemplo anterior (final da Seção A'). Em 12 segundos Elis realiza 3 crepitações (já descritas acima), 4 *portamenti*, 2 *scoops*, e uma respiração ruidosa. A combinação ágil destes efeitos culmina no ambiente sensual que a letra indica. É possível também observar uma tradução deste ambiente no gestual de Elis que, enquanto realiza esta combinação de efeitos, tensiona e rotaciona ombros, estende o pescoço, rotaciona a cabeça e leva as mãos as laterais do corpo, todos movimentos que no imaginário comum remetem a sensualidade e excitação sexual.

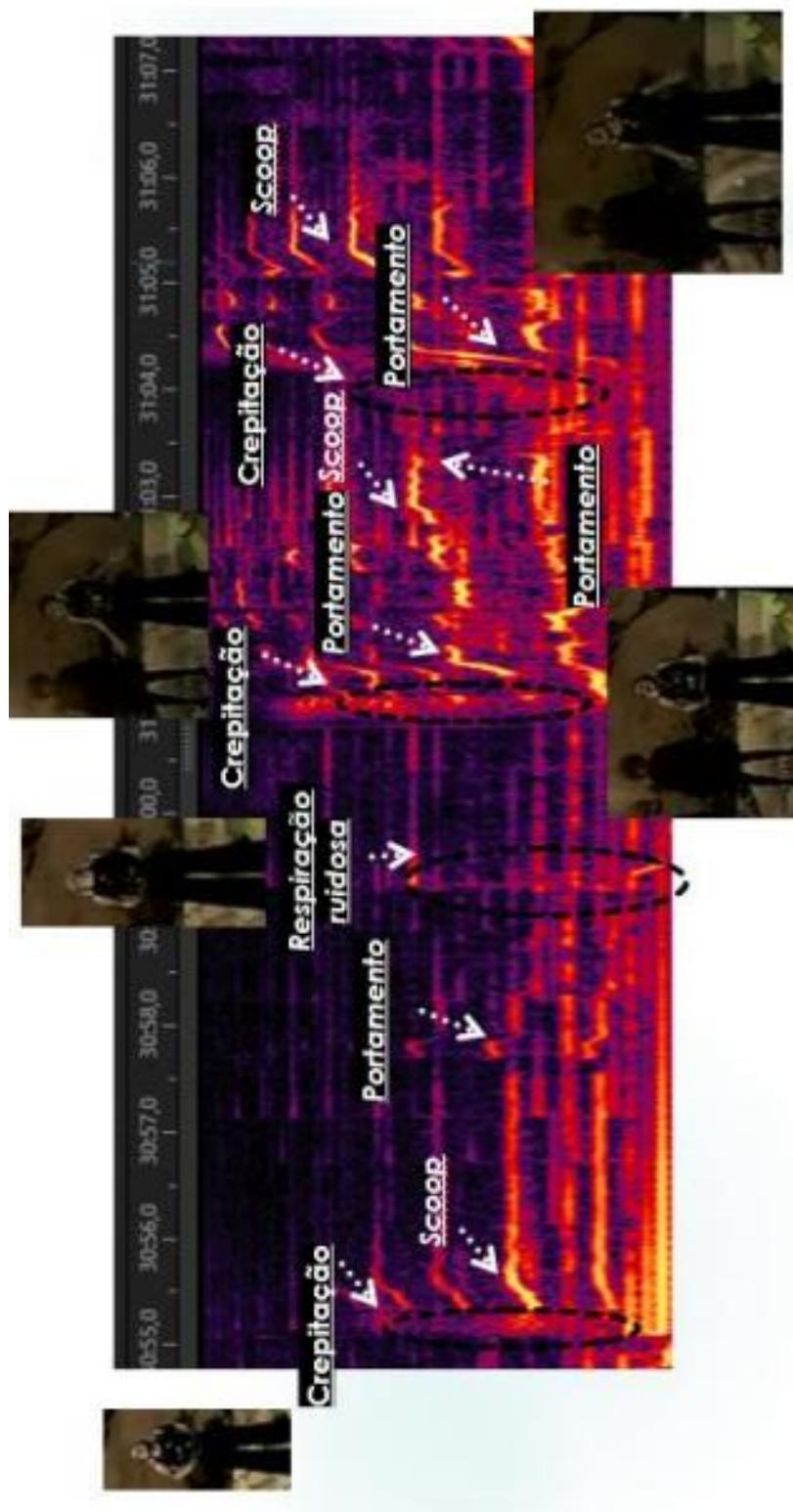


Figura 105: *MaPA* contendo combinação de efeitos realizados por Elis nos momentos finais da Seção A' na gravação de *Black is Beautiful*. (Link para o exemplo: https://drive.google.com/file/d/1RDdXE6KM4oV7fZc-K3D9_AHuiC77peiU/view?usp=sharing)

5.4.3. Os *drives* e crepitações de Elis Regina em *Como Nossos Pais*

A dramaticidade construída ao longo da performance de Elis Regina em *Como Nossos Pais*, cresce nos últimos versos (Verso 7 e Verso 8) e, principalmente, último Refrão da gravação (em [4:17 - 5:16]). Isto ocorre tanto por meio do aumento de intensidade das dinâmicas, quanto pela atmosfera mais pesada do rock e pela entrega emocional da cantora em sons e gestos. Aqui, Elis carrega sua interpretação vocal com diversas nuances de agressividade, criando uma sequência de movimentos de cabeça, tronco, braço direito e expressões faciais mais exagerados em comparação com o decorrido até aqui, ocupando ao máximo a sua cinesfera. É neste ambiente carregado emocionalmente que Elis encontra o momento ideal para utilizar o efeito vocal mais agressivo da gravação, o *drive*.

Dentro do intervalo de [4:02-4:09], Elis Regina realiza o primeiro *drive* dentro de uma sequência de expressões faciais (Figura 106, fotogramas de 1 a 5) nas palavras “É você” (em [4:08]), no início da repetição do verso (“Mas é você que ama o passado e que não vê; É você que ama o passado. . .”). Estas expressões faciais revelam componentes emocionais que progridem da arrogância (que reflete um sentimento de superioridade, por não aceitar a alienação dos jovens) à raiva (que intensifica seu tom acusativo). Elis mostra, também, indícios de raiva no pescoço contraído. Nos fotogramas 2 e 3, é possível observar a contração das comissuras da boca, o levantamento da musculatura da testa e o arregalar dos olhos exatamente no momento da pronúncia do verbo “vê” (em [4:06]), no dramático salto de oitava Lá₂-Lá₃, que é seguido de um *portamento* inicial descendente, enfatizando o convite subliminar, que parece dizer “acordem!”. No fotograma 4, Elis reforça a frase anterior, pronunciando silabicamente “É vo-cê”, em [4:08], com a testa e boca ainda contraídas. Simultaneamente, ao gesto rápido e ríspido do braço direito à frente do corpo (que não pode ser visto claramente no fotograma devido à sua velocidade). E ainda, no fotograma 5, em [4:09], a raiva transparece nos olhos apertados e a boca mostrando os dentes, exagerada e ameaçadoramente, ao pronunciar a sílaba “sa” da palavra “passado”. Uma análise detalhada das microexpressões faciais e manifestações

emocionais de Elis Regina da gravação de *Como Nossos Pais* conta no subcapítulo 4.2.2.

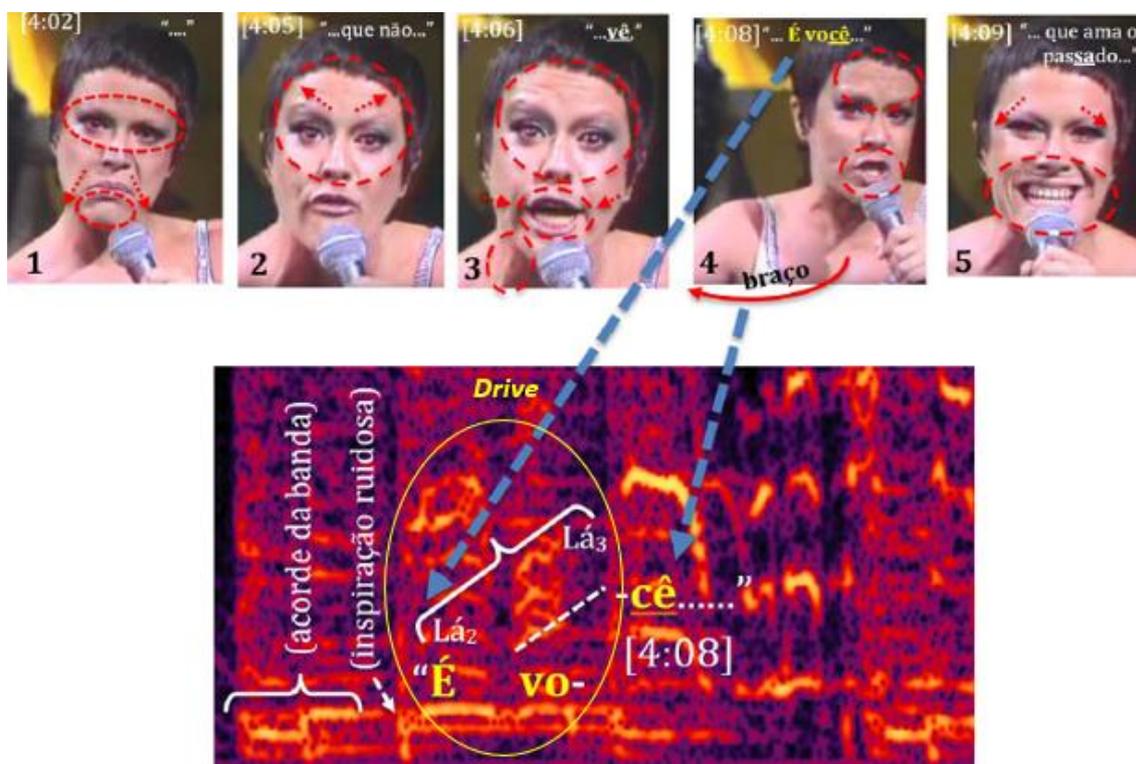


Figura 106: *MaPA* com 5 fotogramas de Elis Regina com progressão de suas expressões faciais contendo o primeiro *drive* vocal na sílaba “cê” da frase “É você...” em *Como Nossos Pais*, de Belchior. (Link para o exemplo: https://drive.google.com/file/d/1QzsOHRpQmxrjivhEQoAJds_Cw2YIK6j9/view?usp=sharing)

Os três últimos *drives* da gravação ocorrem no último refrão, nas frases “. . . minha dor é perceber que apesar . . .” (Figura 107 [4:38]), em um contexto que, para criar mais ênfase, Elis realiza dois *drives* com diferentes níveis dinâmicos e de agressividade. Na palavra “dor”, o *drive* incide sobre uma nota com dinâmica de -20db. Na palavra “perceber” o *drive* é realizado somente sobre a sílaba “ber” e tem uma dinâmica 25% maior do que o *drive* anterior. Por fim, é possível observar Elis voltar a realizar o efeito *drive* unido a uma agressiva movimentação do braço, ao pronunciar a sílaba “sar” no trecho “...que apesar”, em [4:41]. Este gesto agressivo do “socar” descrito na tipologia de Laban (citado por BORÉM, 2017, p.85) é utilizado como elemento de auxílio na produção sonora de um acento rítmico que acompanha o *drive*. Esta integração entre som e gesto sublinha a atmosfera de intensa indignação criada por Elis através de suas

expressões faciais de todo o trecho, destacando a ideia máxima (que apesar de tudo, “ainda somos os mesmos”) da argumentação de sua personagem neste diálogo.

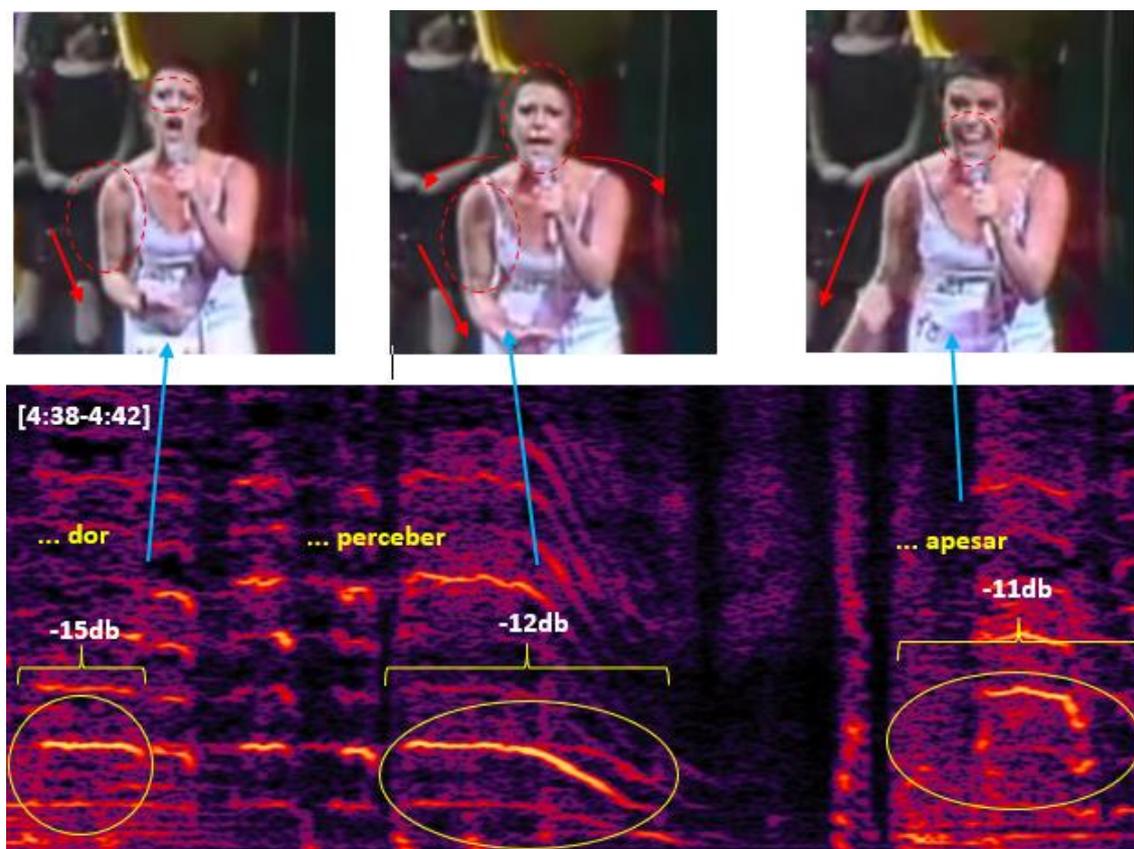


Figura 107: *MaPA* de Elis Regina realizando um movimento enérgico de adução seguido de abdução do braço direito à frente do corpo, ao mesmo tempo em que escancara a boca. No respectivo espectrograma, o *drive* sobre a palavra “dor” e as sílabas “ber” e “sar” no trecho “Minha dor é perceber que apesar. . .”. (Link para o exemplo: <https://drive.google.com/file/d/1kYXacsfc0CzokDjp6MxlxVVOZk67yokZ/view?usp=sharing>)

Como dito anteriormente, a crepitação tem como característica acústica uma granulação/rouquidão e normalmente é utilizada em registros graves. Na maioria das vezes se mostra como um efeito vocal sutil e, por isso, era de se esperar que Elis utilizasse este efeito na seção menos dramática e de instrumentação e dinâmicas mais brandas da gravação, Seção A ([0:41-2:14]). De fato, a única ocorrência de crepitação se dá em [1:38] sobre o verbo “Há” (Figura 108a e b), para colorir com uma atmosfera de fragilidade e insegurança, na frase “Há perigo na esquina. . .”. Corporalmente, a fragilidade e insegurança sugeridas no texto motivam Elis em um gestual minimalista, quase catatônico, com (1) a mão direita em sinal de “pare!”, pairando no ar por cerca de 6 segundos ([1:34-1:40], veja Figura 108a e b), durante toda a frase “por isto

cuidado, meu bem... há perigo na esquina”), (2) permanecendo cerca de 2 segundos em silêncio, com a boca fechada e com suas expressões faciais quase inertes (Figura 108a) e (3) abrindo a boca levemente e sem expressão para crepitar ao dizer “Há” (Figura 108b). Com este gestual comedido, toda a cena se concentra na boca da cantora, cujas irregularidades da crepitação tornam sua advertência mais crível.



Figura 108: *MaPAs* demonstrando movimentação do braço de Elis enquanto a intérprete realiza uma crepitação em sua gravação de *Como nossos pais*. (Link para o exemplo: https://drive.google.com/file/d/1FyE3gDKIZ9kNQ2icTsP6_5Uul80RYtyS/view?usp=sharing)

5.4.4. As crepitações de Elis Regina em *Alô, Alô, Marciano*

Elis Regina integra a sua performance de *Alô, Alô, Marciano* um grande número – e diversidade – de crepitações. A atmosfera construída ao longo da gravação pelos diferentes personagens proporciona inúmeras oportunidades para que Elis use o efeito de forma diversificada: ora como um índice de lamentação, vinculado ao personagem narrador na letra, que PEROTTI (2014) identificou como “O locutor”, ora, arrogância, vinculada ao personagem que nasce através da interpretação de Elis Regina, também sugerido por PEROTTI, “representante da alta sociedade”. Elis recorre as crepitações 21 vezes, distribuindo o efeito de forma semelhante no decorrer de toda a gravação.

Neste primeiro exemplo (Figura 109) demonstro a utilização das crepitações como signo de lamentação, intuindo observar a existência de planejamento na realização dos efeitos e como estes se relaciona com o texto, já que todos os quatro trechos são interpretados pelo mesmo personagem (o “locutor”). Estão emparelhados os segundos

versos correspondentes melodicamente e ritmicamente das seções A, A', A'' e A''''. Nos quatro trechos (Seção A [0:21], Seção A' [1:05], Seção A'' [1:48] e Seção A''' [2:39]), Elis realiza as crepitações de forma muito semelhante (mesmos pontos rítmicos e características acústicas), porém estas não incidem sobre uma palavra, mas são usadas na produção de um discreto gemido de sofrimento, que se ampara no contexto tragicômico do verso que antecede imediatamente a este gemido: “aqui quem fala é da terra”. Esta escolha consistente de Elis em todos os quatro momentos correspondentes, revela um minucioso planejamento do uso das crepitações e encontra amparo não somente naquele momento específico da letra, mas também em várias outras frases ao longo da canção, como: “A crise está virando zona... [crepitação]. Cada um por si todo mundo na lona.” (Seção A' [1:01-1:07]), “A coisa tá ficando russa... [crepitação]. Muita patrulha muita bagunça” (Seção A'' [1:45-1:51]) e “Aqui quem fala é da terra... [crepitação]. Pra variar estamos em guerra” (Seção A''' [2:35-2:41]). Cenicamente observamos uma sobreposição de Elis interpretando o personagem “locutor” e, sempre ao fundo, a representação da vida luxuosa da alta sociedade, com mobiliário de luxo, massagens, bebidas, tratamentos estéticos e etc. A figura de Elis e sua expressão mais contida, satiriza a situação “problemática” da elite.



Figura 109: *EdiPA* demonstrando o efeito crepitação sendo usado de forma similar em 4 momentos correspondentes melódica e ritmicamente na gravação de *Alo, Alo, Marciano*. (Link para o exemplo: https://drive.google.com/file/d/1EPf_GR8-mpFokvgkO-gsgdegXP9pqB15/view?usp=sharing)

No segundo exemplo, Figura 110, é possível observar agora as crepitações serem combinadas por Elis com outros efeitos e usadas na hiper esteriotipação do personagem “representante da alta sociedade”. Ao cantar pela terceira vez a frase do refrão “*down, down, down the high society*” [0:46-0:48], Elis combina dois *portamenti* iniciais, um ascendente e um descendente sobre as palavras “*the high*”, uma

modulação timbrística e uma crepitação na sílaba “ci” da palavra “*society*” com granulação muito audível. A crepitação no trecho tem duração de 0,7 segundos, uma duração 483% maior do que a média demonstrada no primeiro exemplo. A combinação destes efeitos, faz referência em nosso imaginário a uma figura aristocrata dos estereótipos construídos por filmes, novelas e videoclipes. Alguém “pomposo” e “altivo”.

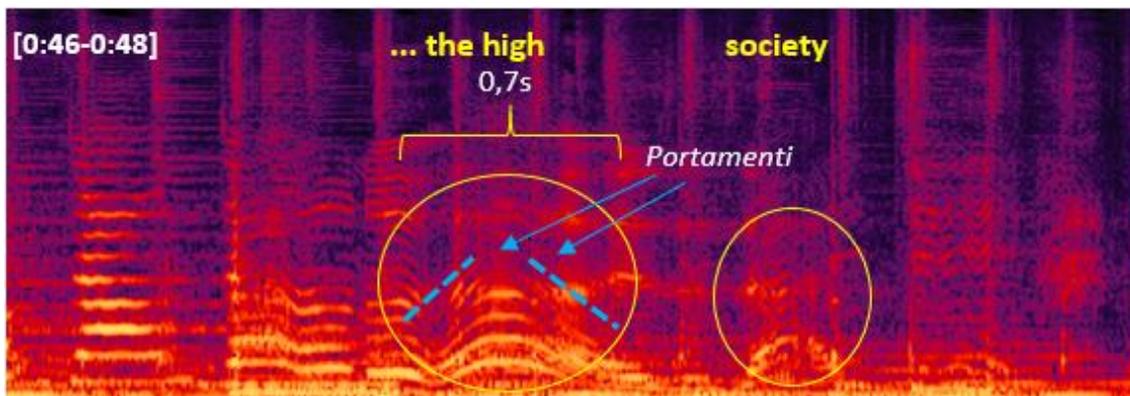


Figura 110: *EdiPA* demonstrando o efeito crepitação sendo usado de forma similar em 4 momentos correspondentes melodicamente e ritmicamente na gravação de *Alo, Alo, Marciano*. (Link para o exemplo: <https://drive.google.com/file/d/1xpZ1UxSEsFZd5kZWB7xomr5uO4iv0BMV/view?usp=sharing>)

No terceiro exemplo (Figura 111 e 112) é possível observar Elis utilizando crepitações na construção de sua referência/imitação do cantor, instrumentista e ator Louis Armstrong na gravação de *Alô, Alô, Marciano*. Tal referência nasceu como homenagem a uma gravação icônica de Armstrong da canção de Cole Porter, *High Society Calypso* no filme *High Society* (1955), como bem pontua Perotti: “Elis Regina utiliza-se da alusão e da estilização para conectar sua performance à de Louis Armstrong em uma obra com temática semelhante”. Elis, em um primeiro momento (Figura 111), ao cantar a palavra “*Society*” na frase “*down, down, down the high society*” [2:05-2:07] nos dá uma pequena amostra da caracterização vocal que faria em referência à Armstrong na gravação. Neste trecho, Elis realiza duas crepitações, uma sobre a palavra “*high*” [2:05] com duração de 0,6 segundos e a segunda, mais proeminente, na sílaba “*ci*” da palavra “*society*” [2:06] com duração de 0,3 segundos. Cenicamente observamos o personagem “representante da alta sociedade” sendo interpretado por

Elis é com gestos característicos ligados a altivez e soberba. No primeiro fotograma é possível observar Elis com cabeça erguida, olhos semifechados em sinal de desprezo e uma leve inclinação da cabeça para a esquerda. Nos fotogramas 2 e 3, Elis faz um gesto tradicional de desdém ao colocar a mão sob o nariz e, subitamente, “jogar” sua ponta para cima. Não é possível notar neste ponto do vídeo uma referência direta a Louis Armstrong.

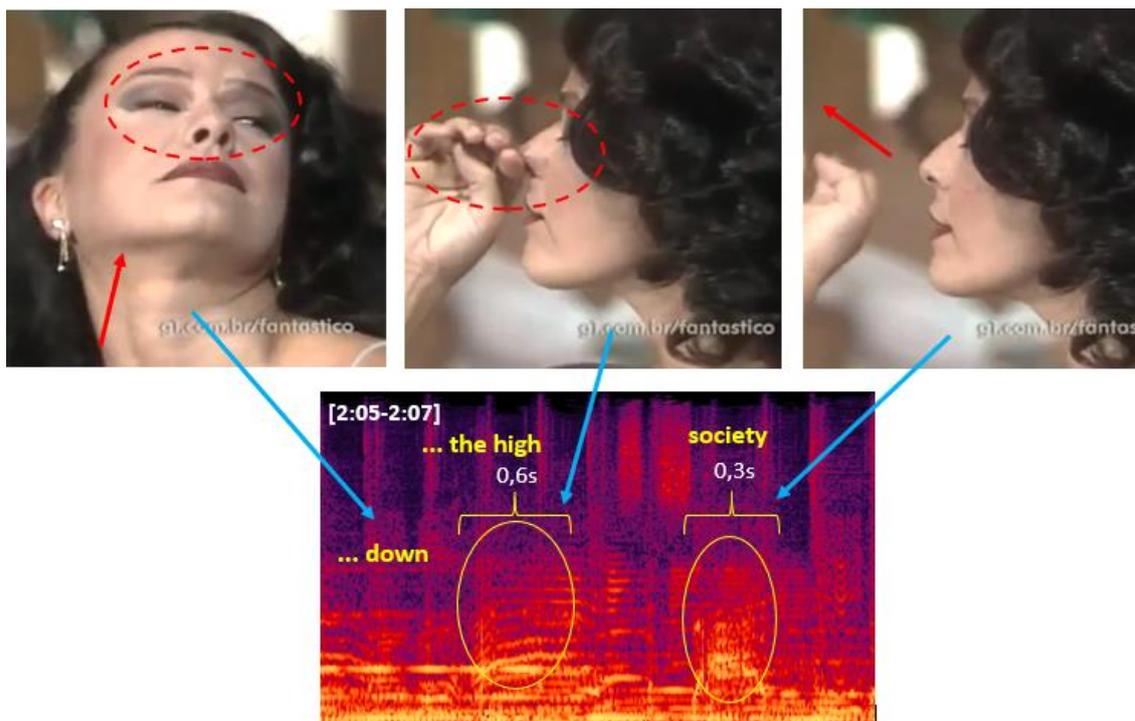


Figura 111: *EdiPA* demonstrando o uso das crepitações na construção da referência/imitação de Elis Regina a Louis Armstrong na gravação de *Alo, Alo, Marciano*. (Link para o exemplo: https://drive.google.com/file/d/1-h3Hdooty_xRG2_Tc2ZZqbTTcGfrWWFn/view?usp=sharing)

Já em [3:24-3:32] (Figura 112) é possível observar a caracterização completa de Elis em um trecho de caráter improvisatório baseado, melódica e ritmicamente, na gravação de Armstrong. Uma análise detalhada da fisiologia e demais efeitos responsáveis pela modulação timbrística deste trecho, se encontra no subcapítulo 5.3.4. Elis realiza 7 crepitações no trecho (círculos amarelos), sendo 6 de curta duração sobre as palavras “*High*” e “*society*” e a última (sobre vocalize) com duração de 2 segundos (A segunda maior crepitação da gravação). Cenicamente observamos agora Elis interpretar ambos os personagens: De um lado da mesa, Elis enquanto “locutor”, faz referência direta a

expressão facial memorável de Louis Armstrong – que rendeu ao músico o apelido de *Satchmo* (boca de sacola em tradução livre) - com largo sorriso e dentes cerrados (Fotograma 1 da Figura 112). Esta expressão cumpre perfeitamente a função de deboche do personagem neste trecho. Do outro lado da mesa a “representante da alta sociedade” externa o “sofrimento” da alta sociedade simulando um choro.



Figura 112: *EdiPA* demonstrando o uso das crepitações na construção da referência/imitação de Elis Regina a Louis Armstrong na gravação de *Alo, Alo, Marciano*. (Link para o exemplo: https://drive.google.com/file/d/1aMWNtca792lWTZ74h4_TD5GqXuHcmfIL/view?usp=sharing)

Como último e mais um exemplo da importância da crepitação nesta gravação, é possível observar Elis escolher este efeito para impregnar completamente a sua demorada despedida nesta performance. Como última palavra cantada em *Alô, Alô, Marciano*, Elis entoou um sonoro e demorado “adeus”. Esta despedida tem como característica uma sílaba “a” atingida por um *portamento* inicial descendente, sendo prolongada por quase 5 segundos (a nota mais longa de toda a gravação) seguida pelo

restante da palavra, a sílaba “deus” de forma discreta e rápida (com duração de apenas 0,8 segundos). Este “adeus”, além de uma literal despedida, também representa a desistência de ambos os personagens diante de um cenário tão caótico, quase como um “fui para Marte, adeus”. O protagonismo da crepitação nesta simbólica despedida pode ser observado na Figura 113. O vídeo clipe, por motivos comerciais, é finalizado através de um *fade out* momentos antes desta despedida, por isso não consta no exemplo a análise paralela do vídeo.

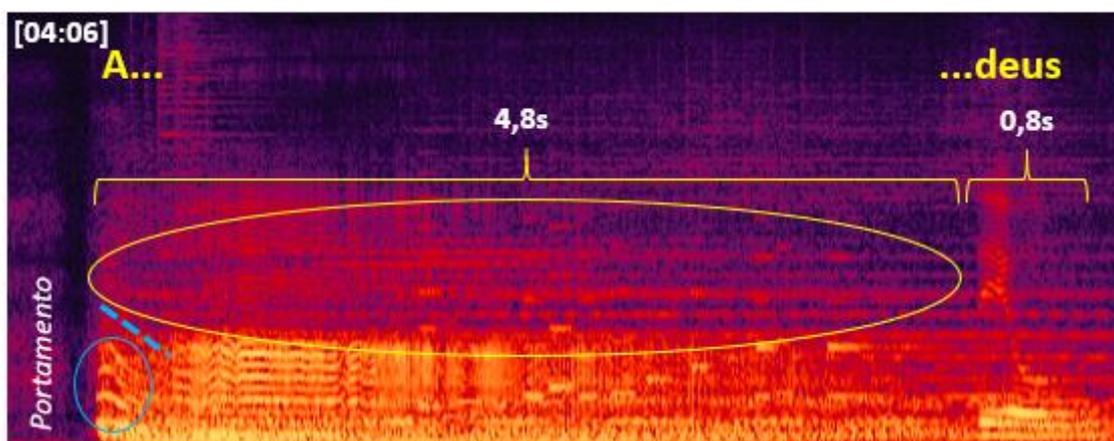


Figura 113: *EdiPA* demonstrando a despedida de Elis Regina através da palavra “Adeus” nos momentos finais de *Alo, Alo, Marciano*. (Link para o exemplo:

5.4.5. Considerações finais sobre os *drives* e crepitações de Elis Regina

Como dito anteriormente, Elis Regina utiliza largamente os efeitos *drive* e crepitação na construção de emoções, timbres e intensidades de suas performances. A intérprete utiliza os recursos de formas muito diversificadas, indo da expressão de fúria à construção de uma atmosfera sensual e afetiva. Além disso, estes efeitos são parte essencial de sua elaboração de personagens caricatos. Mais uma vez, a coerência entre música, texto e efeito é observada, o que revela um minucioso planejamento no uso dos *drives* e crepitações.

Na gravação de *Upa, Neguinho*, Elis recorre aos *drives* para duas finalidades: (1) para expressar a indignação do personagem frente a violência sofrida pela criança, que mal dá seus primeiros passos e já começa a apanhar, somente pela sua condição de escravizada. (2) Na construção do timbre estereotipado do preto escravizado que canta a canção. O efeito é peça fundamental na construção deste timbre específico e foi utilizado na valorização de sílabas específicas nas perguntas e respostas realizadas pelo tutor, ou tutora, de neguinho (“... Capoeira? Posso ensiná. Ziguizira? Posso tirá . . .”).

Na gravação de *Black is Beautiful*, Elis utiliza, largamente, as crepitações na construção de sua personagem sensualizada. O efeito é utilizado na simulação de gemidos, o que, de forma coerente ao texto, imprime excitação sexual à personagem. O uso do recurso aumenta gradativamente, acompanhando também a crescente atmosfera sensual do texto da canção. Quando o texto, inicialmente, narra o processo de observação e construção do desejo da personagem, as crepitações são usadas discretamente. Quando ocorre a completa entrega da personagem ao seu desejo sexual, as crepitações são mais longas e mais audíveis.

Na gravação de *Como Nossos Pais*, Elis imprime várias nuances de agressividade, acompanhando também a crescente tensão dos últimos versos e do último refrão. Isso ocorre em consonância com toda a banda, que utiliza dinâmicas mais altas e texturas mais densas nestes momentos finais. A performance é dominada por uma entrega emocional da cantora e uma imersão no texto da canção. Elis borda através dos *drives* a sua visão revoltada com uma geração anestesiada pelo tempo, que já não mais se posiciona ou combate uma ditadura opressora.

A importância das crepitações na performance de Elis Regina de *Alô, Alô, Marciano* é inegável e essa afirmativa se sustenta de várias formas: por meio do alto número de ocorrências, pela similaridade do uso do efeito em momentos equivalentes, por sua utilização alinhada com o significado do texto e pela diversidade de resultados emocionais trazidos pelo timbre característico deste efeito nos diferentes personagens desta narrativa. Recorrendo 21 vezes ao efeito, Elis expressa a lamentação e o

deboche do personagem “Locutor”, deixando clara a profundidade da mensagem implícita no texto. Em outros momentos, o uso do efeito ajuda a extravasar a arrogância do personagem “Representante da alta sociedade”. Ainda é possível observar Elis utilizando as crepitações na construção de sua referência/imitação do cantor, instrumentista e ator Louis Armstrong, cantando uma referência direta da gravação de *High Society Calypso* no filme *High Society* (1955).

Conclusões

A análise das cinco fontes primárias abarcadas nesta tese possibilitou o levantamento de dados objetivos quanto a padronizações e planejamentos em performances icônicas em áudio e vídeo de Elis Regina ao longo de sua carreira. Através da análise espectral do som, análise dos videoclipes, das expressões faciais e do gestual da cantora, tornou-se possível compreender um pouco mais de seu estilo interpretativo. As descobertas dessa pesquisa revelaram construções de performance vocais e cênicas conscientes, planejadas e sistemáticas. Essas construções também se refletem na concepção e escolha de cenários, figurinos, objetos de cena, iluminação e, especialmente, em uma colaboração com os diretores dos videoclipes.

Utilizando métodos de análise de natureza analítica, descritiva e comparativa, além do método de análise das microexpressões faciais (FACS), logamos aprofundar e mergulhar no conteúdo musical e cênico da carreira de Elis. Se a arte acontece na junção entre a técnica e a emoção, tornou-se evidente a maestria e expertise da cantora, visível ao longo de seu legado, tanto na variedade de efeitos vocais nos diversos gêneros musicais que abordou, quanto na riqueza do trinômio texto-som-imagem que criou nas colaborações com seus vídeo *makers*.

As análises da gravação de áudio de Elis Regina da canção *Upa, Neguinho*, de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri revelam uma performance vocal minuciosamente planejada com elementos que visavam enriquecer a mensagem da letra e a

caracterização do emissor. Na gravação, observamos Elis utilizar efeitos vocais e recursos interpretativos na construção de um personagem escravizado, de descendência africana. Este personagem narra o sofrimento vivido por uma criança, de quem é tutor, que ao dar seus primeiros passos já é castigado pela sua condição de escravizada. Este personagem também se se prontifica a, através de habilidades, aliviar um pouco da dor da criança.

Em *Upa, Neguinho*, a análise espectral do canto de Elis Regina revelou o uso consciente dos efeitos vocais orientados pelo resultado interpretativo que a cantora desejava. Pudemos observar a intérprete abrir mão completamente do uso tradicional dos *vibrati*, adotando uma estética mais próxima ao canto folclórico afro-brasileiro. Elis afastou seu canto do timbre tradicional e rebuscado comum na música cantada de rádio da década de 1960 e se aproximou de uma voz que, em última análise, grita. Elis utiliza as onomatopeias como um efeito para inserir um timbre adicional, como se fosse um instrumento musical, realizando em uníssono, com o piano, o tema melódico sempre presente na introdução e em suas reexposições. Sobre as modulações timbrísticas, observei uma estreita ligação ao texto da canção, sugerida na aproximação do timbre da cantora com a voz de descendentes de escravos. Este recurso permite que a intérprete manifeste a surpresa e revolta de seu personagem ao relatar o sofrimento e tortura vividos por neguinho logo após seus primeiros passos. Este recurso foi ainda potencializado pelo uso do efeito *drive*, que é determinante na demonstração de furor e revolta deste personagem frente a este cenário desumano. Por meio de uma performance planejada e mergulhada em empatia, além de uma profunda preocupação com a caracterização vocal de um personagem singular, Elis constrói a performance de *Upa, Neguinho* com laços estreitos entre o binômio texto-música

As análises de vídeo da gravação de Elis Regina de *O Sonho* nos revelaram uma “performance não-espontânea” com planejamento cênico cinematográfico. Porém, há pouca expansão do sentido da letra da canção. No videoclipe pudemos observar Elis fugir de uma performance humanizada, emulando um semblante fixo em seu rosto durante toda a gravação. Com um meio sorriso, Elis não demonstra nuances ou outras

manifestações sentimentais - mesmo nos momentos finais da canção - onde a personagem chora repetidas vezes pelo término do sonho.

Ao contrário de uma quase frágil ligação entre música e vídeo, a estreita relação entre texto, música e efeitos vocais na gravação de *O Sonho*, por Elis Regina, pode ser percebida por meio da análise espectrográfica dos sons, pois a intérprete utiliza os efeitos vocais ao longo da gravação sempre orientada pelo contexto da canção e de forma altamente planejada e coerente.

O efeito vocal que Elis mais utiliza na gravação é o *vibrato*, majoritariamente, nos trechos de menor intensidade da canção. A análise também revelou que Elis escolhe este efeito vocal em função do texto e atmosfera do trecho, usando o Tipo 1 em trechos de baixíssima intensidade e o Tipo 2 em trechos de grande dramaticidade. O segundo efeito vocal mais utilizado por Elis é o *portamento*, predominantemente ascendente, o que sublinha a mensagem otimista da letra, que também fala do progresso tecnológico e desejo de amor. Elis também recorre a *portamenti* consecutivos, criando uma flutuação da afinação para sugerir a sensação de voo ou ausência da gravidade. O terceiro efeito mais utilizado foi o *scoop*, sendo este realizado na valorização de palavras específicas escolhidas pela *performer*, chegando a ocupar toda a duração de sílabas. Em outros momentos, Elis utiliza os *scoops* na composição das onomatopeias de choro, fazendo com que o efeito se somasse a outros na construção do momento de sofrimento pelo despertar do sonho que a intérprete estava vivenciando. As 5 onomatopeias utilizadas na gravação ocorreram como forma de ilustrar a porção final da letra. A modulação timbrística realizada pela intérprete no final da gravação tem papel fundamental no adensamento dinâmico deste trecho, construindo uma ponte entre uma seção mais reflexiva (Seção C) e uma agitada seção A''. A utilização do ostinato de segunda menor com um complexo e gradativo ajuste na musculatura vocal, levou de um timbre mais similar à instrumentos de madeira para um timbre mais metálico. Através de escolhas conscientes e elaboradas, Elis Regina se apropria do trinômio texto-som-imagem em *O Sonho* para a criação de significados sutis e profundos. Através de sua voz e de uma produção audiovisual de pouca complexidade técnica, mas de grande significância artística, a

obra ganha um enredo que sintetiza a admiração de Gismonti pelo cenário de crescimento vertiginoso das tecnologias na década de 1960.

As análises do videoclipe de Elis Regina da canção *Black is Beautiful*, dos irmãos Paulo Sergio Valle e Marcos Valle, revelam uma performance vocal embebida em sensualidade, ao mesmo tempo em que protesta contra o racismo não só no Brasil, mas em nível internacional (o gênero blues da música), dois temas fato pouco comuns no cenário midiático daquela época. No canto de Elis observamos a utilização de efeitos vocais na construção de uma personagem sensualizada, que ensaia sobre seu desejo em ter um parceiro “deus negro”. Enfrentando a resistência da mídia e da censura da ditadura militar, Elis levou à Europa uma letra que, não só exalta a beleza natural da pele preta, como também desdenha dos “brancos horríveis” vistos na Rua do Ouvidor.

Utilizando a análise espectral do canto de Elis Regina nesta canção, dois efeitos vocais foram estudados, os *vibrati* e as crepitações. Quanto ao *vibrato*, foi constatado que o efeito é usado de forma tradicional e automatizada, não significando que seja inadequado ou de mau gosto. Elis utiliza o recurso, majoritariamente, em finais de notas longas e em trechos de maior dinâmica, mostrando uma relação proporcional de velocidade e profundidade com a nuance emocional que a cantora desejava. Quanto às crepitações, Elis utiliza este efeito largamente na construção de sua personagem sensualizada. O efeito é utilizado na simulação de gemidos, imprimindo excitação sexual, coerente ao texto da canção. O uso deste efeito aumenta, gradativamente, à medida que a personagem se entrega aos seus desejos e deixa de somente desejar estar sexualmente com um homem preto, mas começa a planejar sua noite, enfeitando o corpo de seu amante “deus negro” com seu corpo. Neste ponto, a intérprete utiliza as crepitações de forma mais longa e audível.

Na performance de *Como Nossos Pais*, podemos observar Elis regina quase como uma “coautora” da canção, alterando notas, deslocando ritmos e pausas, criando ênfases por meio de articulações e dinâmicas e, principalmente, recorrendo a 7 tipos de efeitos vocais, dos quais 5 foram tratados nesta tese: *portamento*, *scoop*, *yodel*, *drive* e

crepitação. Elis evidencia, ainda, o conteúdo central de argumentação e indignação da música contra o quadro político do Brasil na década de 1970 ao sincronizar estes efeitos vocais com uma sofisticada métrica derramada, que é ligada a semântica da canção.

O efeito vocal que Elis mais utiliza em *Como Nossos Pais* é o *vibrato*, que ocorre durante todo o canto, predominando em finais de frases musicais, em notas longas e com um aumento gradual da profundidade. A análise espectral de diversas amostragens nesta performance, revelou um *vibrato* pouco diverso, sugerindo que Elis utiliza o efeito como um componente inerente e automático do canto e não com estratégias específicas de expressão, por exemplo, sincronizando-o semanticamente ao texto, como o faz com todos os outros efeitos vocais. O segundo efeito vocal que Elis mais utiliza na gravação (29 ocorrências) é o *portamento*, que é realizado de forma diversa de acordo com a nuance emocional que a intérprete queria imprimir ao trecho. Quanto ao *scoop*, o terceiro efeito vocal mais utilizado por Elis, houve o total de 15 ocorrências. Todos têm direção ascendente e realçam sílabas ou palavras dentro das frases, colocando em relevo o seu significado, como reforçando a ênfase já criada pela repetição de palavras. As mais importantes ocorrências de *yodels* nesta gravação ocorrem sincronizadamente à consecutivos movimentos enérgicos de tronco inteiro da cantora no principal clímax da Seção B. Já a crepitação e o *drive*, efeitos que normalmente estão associados à agressividade do gênero rock, são utilizados em trechos associados a desesperança, frustração e revolta. Embora Elis Regina deixasse espaço para o imprevisível e para a improvisação no palco, a análise de sua interpretação revela que Elis construiu sua performance desta canção firmemente ancorada nas relações do trinômio texto-som-imagem.

A análise da interpretação em vídeo de Elis Regina da canção *Alô, Alô, Marciano*, de Rita Lee e Roberto de Carvalho, revela um complexo produto audiovisual com uma construção de narrativa paralela, mas coerente, com a semântica da canção e a performance vocal da cantora. Assim como na gravação de *Como Nossos Pais*, Elis assume um papel de coautora da obra através de sua performance estilizada e caricata, além da inserção de falas e referências a outros artistas. Foram abordados 5

efeitos presentes na gravação de *Alô, Alô, Marciano: portamento, scoop, yodel, drive* e crepitação, nos quais Elis enriquece a comunicação da mensagem de desespero e sátira às classes mais altas da sociedade, construindo uma performance vocal coerente a semântica e uma obra audiovisual complexa tecnologicamente e divertida.

O enriquecimento da mensagem da letra de Rita Lee e Roberto de carvalho acontece por meio de uma produção audiovisual rebuscada e com tecnologia de ponta naquela época. As técnicas de edição da época possibilitaram a junção de imagens de forma que as duas personagens interpretadas por Elis Regina contracenassem na tela. Representando as duas classes sociais sugeridas na letra da canção, Elis interpreta a “locutora” com figurino simples e uma madame com figurino e maquiagem sofisticados, aqui tratada como “representante da alta sociedade”. Elis utiliza da presença simultânea das duas personagens para, através do personagem “locutor”, zombar dos pseudo “sofrimentos” vividos pela alta sociedade em quatro diferentes ocasiões e ambientes comuns a esta classe. Já como o personagem “representante da alta sociedade”, demonstra frustração, raiva, altivez e tristeza por estar vivendo as “mazelas” de uma vida “difícil.”

Os *portamenti* e *scoops* tem grande influência na construção da performance de Elis Regina em *Alô, Alô, Marciano*. Elis usa o efeito abundantemente para evidenciar sílabas e saltos melódicos variados. Elis evidencia estes dois efeitos na construção da atmosfera debochada e de desdém de seu personagem "Locutor" e, de forma caricaturesca, usa o recurso para demonstrar as atitudes mimadas e fúteis do (também seu personagem) "representante da alta sociedade". Outro efeito determinante na construção da performance vocal de Elis na canção é a modulação timbrística, que é levada ao exagero. A intérprete utiliza sua técnica e versatilidade vocal para impregnar de estereótipos suas personagens. Enquanto interpreta a “locutora”, as modulações timbrísticas constroem o ambiente de deboche, usado, principalmente, quando se refere ao personagem “representante da alta sociedade”. Na interpretação do “representante da alta sociedade”, a intérprete recorre a este efeito ao nos apresentar sua instabilidade emocional, psicológica e intelectual. Por último, as modulações timbrísticas são usadas por Elis ao referenciar diretamente a voz de Louis Armstrong

em sua icônica gravação de *High Society Calypso*, de Cope Porter. Quanto as crepitações, elas são usadas largamente por Elis nesta performance e de forma totalmente planejada. Isso se revela através da análise de trechos correspondentes que mostram o efeito sendo usado de maneira similar e pelo seu uso alinhado com a semântica da canção. A intérprete utiliza o recurso em diferentes dosagens na construção de suas duas personagens. Nas principais manifestações de deboche do personagem “locutor”, o recurso é usado ao extravasar a arrogância do personagem “representante da alta sociedade”. Por último, o efeito vocal é primordial na referência do cantor e ator Louis Armstrong.

Finalmente, apesar da crença ainda corrente de que a enorme competência, sucesso e reconhecimento que Elis experimentou em toda a sua carreira derivam espontaneamente de seu talento, é possível perceber, com base em suas performances, não espontaneidade, mas a naturalidade de quem planeja, constrói e ensaia muito o que vai ser apresentado ao público. Como coautora em suas performances, ela transforma a letra da canção em um roteiro, fazendo escolhas de como sua voz deve soar e como o restante de seu corpo deve expressar os conteúdos que escolhe privilegiar nas sílabas, palavras e frases. Embora Elis Regina deixasse espaço para o imprevisível e para a improvisação no palco, a análise de sua interpretação revela que ela construiu sua performance destas canções firmemente ancorada nas relações do trinômio texto-som-imagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADOLPHS, Ralph. Cognitive neuroscience of human social behaviour. **Nature Reviews Neuroscience**, [S. l.], v. 4, n. 3, p. 165–178, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1038/nrn1056>. Acesso em: 13 out. 2019.

ANDERSON, Claud e CROMWELL, Rue L. “Black is Beautiful” and the Color Preferences of Afro-American Youth. **The Journal of Negro Education**, [S. l.], v. 46, n. 1, p. 76, 1977. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/2966874>

ARANHA, Raquel. **Mensagem de Raquel Aranha a Alfredo Ribeiro em 05 de agosto de 2020**. Rio de Janeiro: [s. n.], 2020.

ARASHIRO, Osny. **Elis por ela mesma. Coleção o autor por ele mesmo**. São Paulo: Martins Claret, 1995. *E-book*.

ARAÚJO, Aline Soares. **CONSTRUÇÃO CÊNICA PARA A CANÇÃO: Principios de Stanislavski numa proposta de expressão cênico-musical**. 2012. - UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais, [s. l.], 2012.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **DICIONÁRIO TEÓRICO E CRÍTICO DE CINEMA**. Paris: [s. n.], 2003. *E-book*.

BASTOS, Ronaldo. **Depoimento de Ronaldo Bastos em [em 00:49:58]**. In: **Elis Regina especial: Viva a música popular brasileira e tb Especial Video Show. Direção de Beto Ruschel; apresentação de Othon Bastos e Eliana Mattos. Vídeo de 01 hora 19 minutos e 55 segundos**. [s. l.], 2012.

BELCHIOR. **Belchior - Alucinação**. São Paulo: Polysom / Philips, 1976.

BISPO, Cristiano. Black is beautiful : o discurso sobre a África na antiguidade clássica *. **INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIENCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA NÚCLEO DE ESTUDOS DA ANTIGUIDADE**, [S. l.], 2003.

BJORN, Vance *et al.* Anatomy of Face. In: **Encyclopedia of Biometrics**. Boston, MA: Springer US, 2009. p. 16–23. *E-book*. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-0-387-73003-5_190. Acesso em: 14 out. 2019.

BORÉM, Fausto. Por uma análise da performance em vídeos de música, um “Mapa Visual de Performance” (MVP) e uma “Edição de Performance Audiovisual” (EPA). [S. l.], 2014.

BORÉM, Fausto. MaPA e EdiPA : duas ferramentas analíticas para as relações texto-música-imagem em vídeos de música. **MUSICA THEORICA**, [S. l.], p. 1–37, 2016.

BORÉM, Fausto. **mAAVm: um Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música e suas Ferramentas**. Belo Horizonte: [s. n.], 2018. *E-book*.

BORÉM, Fausto e PEROTTI, Deniele. As relações texto-música-imagem de Elis Regina em Me deixas louca. **Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance**, [S. l.], v. 1, 2016.

BORÉM, Fausto e RAY, Sonia. PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL NO BRASIL NO SÉCULO XXI: PROBLEMAS, TENDÊNCIAS E ALTERNATIVAS. **ANAIS DO II SIMPOM**, [S. l.], p. 48, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>

BORÉM, Fausto e RIBEIRO, Alfredo. Sensualidade e sexo de Elis Regina em Me Deixas Louca, de Armando Manzanero. **XXX Congresso da Anppom**, [S. l.], 2020.

BORÉM, Fausto e TAGLIANETTI, Ana Paula. Trajetória do canto cênico de Elis Regina. **Per Musi**, [S. l.], v. 29, p. 39–52, 2014 a. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-75992014000100006>

BORÉM, Fausto e 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. **Per Musi**, [S. l.], v. 29, p. 53–69, 2014 b. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-75992014000100007>

CAMPOS, ANA LUCIA LAPOLLI. **“Com Uma Canção Também Se Luta” O Negro Nas Letras Da Canção Brasileira Nos Anos 60 E 70**. 2010. - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, [S. l.], 2010.

CANCIAR, Renato. **Ditadura militar (1964-1985): breve história do regime militar**. [S. l.], 2008. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/ditadura-militar-1964-1985-breve-historia-do-regime-militar.htm>. Acesso em: 20 jul. 2020.

CARLOS, JOSELY TEIXEIRA. **MUITO ALÉM DE APENAS UM RAPAZ LATINO- AMERICANO VINDO DO INTERIOR : investimentos interdiscursivos das canções de Belchior**. 2007. - UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, [S. l.], 2007.

CARLOS, Josy Teixeira. **Josy Teixeira - Depoimento sobre a obra de Belchior - Aniversário do artista. Vídeo de 2 minutos e 33 segundos**. [S. l.], 2015. Disponível em: <https://youtu.be/dv5T2EWwJL8>. Acesso em: 31 dez. 2017.

CASTELLENGO, Michelle e COLLAS, D. Etude acoustique de la realisation et de la perception du trill vocal. **Voice Conference Besançon, France**, [S. l.], 1991.

CIELO, Carla Aparecida *et al.* Músculo tiroaritenóideo e som basal : uma revisão de literatura. **Rev Soc Bras Fonoaudiologia**, [S. l.], v. 16, n. 3, p. 362–369, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1516-80342011000300020>

CONNOLLY, Terry e ZEELENBERG, Marcel. Regret in Decision Making. **Current Directions in Psychological Science**, [S. l.], v. 11, n. 6, p. 212–216, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/1467-8721.00203>. Acesso em: 13 out. 2019.

COOK, Nicholas. *Beyond the score: music as performance*. **Oxford University Press.**, [S. l.], 2013.

DAMASIO, Antonio R. **Descartes’ error : emotion, reason, and the human brain**. [S. l.]: Penguin Books, 1995. *E-book*.

DU, Shichuan e MARTINEZ, Aleix M. The resolution of facial expressions of emotion. **Journal of Vision**, [S. l.], v. 11, n. 13, p. 1–13, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1167/11.13.24>

DUCHENNE, G. B. e CUTHBERTSON, R. Andrew. **The mechanism of human facial expression**. Cambridge: Cambridge University Press, 1862. *E-book*. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511752841>. Acesso em: 13 out. 2019.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário : introdução a arquetipologia geral**. [S. l.]: Martins Fontes, 2002. *E-book*. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/As_estruturas_antropológicas_do_imagin.html?id=e5xOQwAACAAJ&source=kp_book_description&redir_esc=y. Acesso em: 24 jun. 2019.

EKMAN, Paul. **A Linguagem das Emoções**. São Paulo: Lua de Papel, 2003. *E-book*.

EKMAN, Paul e FRIESEN, Wallace. **Pictures of Facial Affect**. Palo Alto - CA: Consulting Psychologists Press, 1976. *E-book*.

EKMAN, Paul e FRIESEN, Wallace. **Facial action coding system: A technique for the measurement of facial movement**. Palo Alto - CA: Consulting Psychologists Press, 1978. *E-book*.

FRANCO, Edson e VALLE, Marcos. **Marcos Valle (Bloco 3)**. [S. l.], 2013.

GISMONTI, Egberto. **Sonho 70**. Rio de Janeiro: Polydor, 1970.

GISMONTI, Egberto. **ORFEO NOVO**. Rio de Janeiro: Corona Music Jazz, 1971.

GISMONTI, Egberto. **Re: "Sonho" e "O Sonho". E-mail de Egberto Gismonti a Fausto Borém em 5 de julho, 2018**. [S. l.: s. n.]

GISMONTI, Egberto e OS 3 MORAIS. **LP III FESTIVAL INTERNACIONAL DA CANÇÃO POPULAR**. Rio de Janeiro: CBS, 1968.

HAKES, J. e DOHERTY, T. e SHIPP, T. Acoustic properties of straight tone, vibrato, trill and trillo. **Journal of Voice**, [S. l.], v. 1, n. 15, p. 148–157, 1987.

ISHERWOOD, Nicholas. Vocal Vibrato : New Directions. **Journal of Singing**, [S. l.], v. 65, n. 3, p. 271–283, 2009.

JOHAN SUNDBERG e GLAUCIA LAIS SALOMAO. **Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto - Johan Sundberg, Glaucia Lais Salomao - Google Livros**. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2015. v. 1 *E-book*. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Ciência_da_voz.html?id=fwALswEACAAJ&source=kp_book_description&redir_esc=y. Acesso em: 12 abr. 2021.

JOHN LAVER. **The Phonetic Description of Voice Quality**. Cambridge : Cambridge Studies in Linguistics, 2009. v. 1 *E-book*. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Phonetic-Description-Voice-Quality/dp/0521231760>. Acesso em: 12 abr. 2021.

JOHNSON, Randolph B. e HURON, David e COLLISTER, Lauren. Music and Lyrics Interactions and their Influence on Recognition of Sung Words: An Investigation of Word Frequency, Rhyme, Metric Stress, Vocal Timbre, Melisma, and Repetition Priming. **Empirical Musicology Review**, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 2, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.18061/emr.v9i1.3729>

KATRIN SADOLIN. **Complete Vocal Technique**. 3. ed. Copenhagen: Denmark, 2012. v. 1 *E-book*. Disponível em: https://www.academia.edu/29636009/Katrin_Sadolin_Complete_Vocal_Technique. Acesso em: 12 abr. 2021.

KOB, Malte *et al.* Analysing and Understanding the Singing Voice: Recent Progress and Open Questions. **Current Bioinformatics**, [S. l.], v. 6, n. 3, p. 362–374, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.2174/157489311796904709>

KREIMAN, Jody e VANLANCKER-SIDTIS, Diana e GERRATT, Bruce R. Perception of Voice Quality. *In: The Handbook of Speech Perception*. [S. l.]: John Wiley and Sons, 2008. p. 338–362. *E-book*. Disponível em: <https://doi.org/10.1002/9780470757024.ch14>. Acesso em: 12 abr. 2021.

LEDOUX, Joseph E. Emotion Circuits in the Brain. **Annual Review of Neuroscience**, [S. l.], v. 23, n. 1, p. 155–184, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1146/annurev.neuro.23.1.155>. Acesso em: 13 out. 2019.

LEECH-WILKINSON, Daniel. Performance style in Elena Gerhardt's Schubert song recordings. **Musicae Scientiae**, [S. l.], v. XIV, n. 2, p. 57–84, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/102986491001400203>

5 NA BOSSA. Direção: Edu LOBO. São Paulo, Brasil: Philips Records, 1965.

A MÚSICA DE EDU LOBO. Direção: Edu LOBO. Brasil: Elenco Records, 1965.

SERGIO MENDES PRESENTS LOBO. Direção: Edu LOBO. EUA: A&M Records, 1970.

LIMITE DAS ÁGUAS. Direção: Edu LOBO. França: Kardum, Iris Music, 1976. Disponível em: <https://www.discogs.com/Edu-Lobo-Limite-Das-Aguas/release/1753293>. Acesso em: 3 ago. 2019.

LOPES, Andrea M. Vizzotto A. Do Arena para o Olympia: “Upa, neguinho” e as transformações musicais na trajetória de Elis Regina. **Dia-Logos**, [S. l.], n. 8, 2014.

LOPES, Andrea Maria Vizzotto Alcântara. A construção de memória e identidade na trajetória de Elis Regina. **ANAIIS DO XV ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO**, [S. l.], 2012.

LUIZ TATIT. **Cancionista, O: Composição de Canções no Brasil**. 2. ed. São Paulo: EduSP, 2012. v. 1E-book. Disponível em: <https://www.edusp.com.br/livros/cancionista/>. Acesso em: 12 abr. 2021.

LUNARDI, Rafaela. **Em busca do “Falso Brillhante”. Performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976)**. 2011. - Universidade de São Paulo, [S. l.], 2011.

MARIA, Julio. Em casa com Elis: projeto leva turistas para uma tarde de MPB na mansão que foi de Elis Regina. **Estadão**, [S. l.], 2014. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,em-casa-com-elis-imp-,1139098>. Acesso em: 3 ago. 2019.

MASSEY, Douglas S. A Brief History of Human Society: The Origin and Role of Emotion in Social Life: 2001 Presidential Address. **American Sociological Review**, [S. l.], v. 67, n. 1, p. 1, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3088931>. Acesso em: 13 out. 2019.

MILSOM, David. **Portamento**. [S. l.], [S. d.]. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e5292>. Acesso em: 16 mar. 2016a.

MILSOM, David. **vibrato in Oxford Music Online**. [S. l.], [S. d.]. Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7129?q=vibrato&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit. Acesso em: 8 out. 2014b.

MOREIRA, Raul Furiatti. **Um “sem-lugar” em Belchior: uma escuta de Alucinação**. 2015. - UFJF, [S. l.], 2015.

NACKED, Rafaela Capelossa. Identidades Em Diáspora: O Movimento Black No Brasil. **revista dEsEnrEdoS**, [S. l.], v. 4, n. 12, p. 1–11, 2012.

PAIXÃO, Leticia Aparecida da. Valente em lugar tenente: o movimento da música de protesto. **Revista Urutágua - acadêmica multidisciplinar - DCS/UEM**, [S. l.], n. 27, 2013.

PECORARO, Guilherme *et al.* Cantores de rock: ajustes dinâmicos de trato vocal, análise perceptivo-auditiva e acústica das vozes ao longo de cinco décadas. **Anais do Congresso de Fonoaudiologia**, [S. l.], 2010.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. E-book.

PENTLAND, A. Looking at people: sensing for ubiquitous and wearable computing. **IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence**, [S. l.], v. 22, n. 1, p. 107–119, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1109/34.824823>. Acesso em: 13 out. 2019.

PEROTTI, Deniele. **Texto, música e cena de Elis Regina em Alô, Alô, marciano de Rita Lee e Roberto de Carvalho Texto**. 2014. - UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais, [S. l.], 2014.

PEROTTI, Deniele. **Três estudos de caso de Elis Regina: o trinômio texto-som- imagem nos vídeos de**

Black is Beautiful (1970) Onze Fitas (1979), Essa Mulher (1979). 2018. - Universidade Federal de Minas Gerais, [s. l.], 2018.

PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica. **Perspectiva**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2003.

PLUTCHIK, Robert. **The Emotions**. New York: University Press of America, 1991. *E-book*.

PORTER, Cole e ARMSTRONG, Louis. **High Society Calypso**. Nova York: Capitol, 1956.

RAY, Sonia. Os Conceitos de EPM, potencial e interferência, inseridos numa proposta de mapeamento de estudos sobre performance musical. In: RAY, Sonia (org.). **Performance musical e suas interfaces**. Goiânia: Editora Vieira, 2006. p. 36–64. *E-book*.

REGINA, Elis. **Elis - Como & Porquê**. Rio de Janeiro: Philips, 1969. Disponível em: <https://doi.org/R765.080L>

DOIS NA BOSSA NÚMERO 2. Direção: Elis REGINA, Jair RODRIGUES. [S. l.]: Philips, 1966. Disponível em: <https://doi.org/P632.792L>. Acesso em: 3 ago. 2019.

RIBEIRO, Alfredo. Elis Regina em Black is Beautiful (1970), de Marcos Valle e Paulo Sergio Valle. **Anais da VI SIMPOM**, [S. l.], 2020. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppgm/simpom/2020>

RIBEIRO, Alfredo e BORÉM, Fausto. Portamento e vibrato no Andante do Concerto Op.3: práticas de performance do contrabaixista-compositor-regente Serge Koussevitzky. **XXII Congresso da ANPPOM**, João Pessoa, n. XXII, p. 1832–1840, 2012.

RIBEIRO, Alfredo e BORÉM, Fausto. XXVI ANPPOM “O corpo e a voz indissociáveis em três performances de Elis Regina”. **XXVI CONGRESSO DA ANPPOM**, [S. l.], p. 2016, 2016.

RIBEIRO, Alfredo e BORÉM, Fausto. Efeitos vocais e o trinômio texto-som-imagem de Elis Regina em Como nossos pais, de Belchior. In: BORÉM, Fausto; MONTEIRO, Luciana (org.). **DIÁLOGOS MUSICAIS NA PÓS-GRADUAÇÃO. PRÁTICAS DE PERFORMANCE N.2**. Belo Horizonte: UFMG/Minas Som, 2017. p. 1–43. *E-book*.

RIBEIRO, Alfredo e BORÉM, Fausto. Os Sonhos na voz de Elis Regina em O Sonho, de Egberto Gismonti. **Anais do III Encontro da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical, TEMA**, [S. l.], p. 67–76, 2018.

RIBEIRO, Alfredo e BORÉM, Fausto e ROCHA, Edite. Variações de timing e escolhas estéticas na gravação histórica do Andante do Concerto Op. 3 de Serge Koussevitzky. **XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Vitória, 2015.

RIBEIRO, Alfredo e LOPES, Leonardo. OS EFEITOS VOCAIS DE ELIS REGINA EM “UPA, NEGUINHO” DE EDU LOBO E GIANFRANCESCO GUARNIER: UM INSTRUMENTO DE PROTESTO. **PERFORMUS’19 ABRAPEM**, [S. l.], 2019.

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

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: Aplicações na hipermídia**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005. *E-book*.

SCHMIDT, K. L. e COHN, J. F. Human facial expressions as adaptations: Evolutionary questions in facial expression research. **American journal of physical anthropology**, [S. l.], v. Suppl 33, p. 3–24, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1002/AJPA.2001>. Acesso em: 13 out. 2019.

SILVA, José Eduardo de Carvalho. **TREMOR E VIBRATO HUMANOS: MEDICAO DE TAXA, PROFUNDIDADE E REGULARIDADE NO MOVIMENTO DE MEMBROS, NA VOZ E NO CONTRABAIXO ACÚSTICO**. 2010. -

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, [s. l.], 2010.

SOUZA, Pedro. Elementos Para a Escuta E Análise Do Jogo Da Voz No Simbólico. **Reflexão e Ação**, [S. l.], v. 23, n. 1, p. 221, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.17058/rea.v23i1.5640>

SUNDBERG, Johan. **The Science of the Singing Voice**. Dekalb, Illinois: Northern Illinois University Press, 1994. *E-book*.

TIAN, Ying Li e KANADE, Takeo e COHN, Jeffrey F. Recognizing lower face action units for facial expression analysis. **Proceedings - 4th IEEE International Conference on Automatic Face and Gesture Recognition, FG 2000**, [S. l.], v. 23, n. 2, p. 484–490, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1109/AFGR.2000.840678>

WISE, Timothy. Yodel species: a typology of falsetto effects in popular music vocal styles. **Radical Musicology**, [S. l.], v. 2, n. 2007, p. 57, 2007.

Referências de Vídeo

REGINA, Elis. **O SONHO**. Brasil, 1971. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Mj_9LgY6xJVYvaw8lqMvDyVqmcW8Sf16/view?usp=sharing vídeo de 2 minuto e 25 segundos publicado no Google Drive por “Alfredo Ribeiro” em 10 de janeiro de 2018, acesso em 10 de janeiro de 2018.

REGINA, Elis. **Black is Beautiful**. Brasil, 1972. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/117eJlP8pzRH7e6Kqv2YHBa9mhr7R3hI0/view?usp=sharing> vídeo de 5 minuto e 43 segundos publicado no Google Drive por “Alfredo Ribeiro” em 10 de janeiro de 2018, acesso em 10 de janeiro de 2018.

REGINA, Elis. **Como Nossos Pais**. Brazil, 1976. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1OfKh-tTKmQrcyV-CsgENV7IfvDsqCDfU/view> vídeo de 5 minuto e 21 segundos publicado no Google Drive por “Alfredo Ribeiro” em 10 de janeiro de 2018, acesso em 10 de janeiro de 2018.

REGINA, Elis. **Alô, Alô, Marciano**. Brasil, 1980. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1zPhoAaAeUQRaFHNhrWPsW-svg1Em-Mra/view?usp=sharing> vídeo de 4 minuto e 06 segundos publicado no Google Drive por “Alfredo Ribeiro” em 10 de janeiro de 2018, acesso em 10 de janeiro de 2018.

Referências de áudio

REGINA, Elis. **Upa, Neguinho**. Brasil, 1965. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1uWCxdECODtEI5Iq3gR1UKXQKdCNPeBb9/view?usp=sharing> vídeo de 2 minuto e 19 segundos publicado no Google Drive por “Alfredo Ribeiro” em 10 de janeiro de 2018, acesso em 10 de janeiro de 2018.