

## O corpo e a voz indissociáveis em três performances de Elis Regina

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

*Alfredo Ribeiro*  
UFMG – [Alfredo.ribeiros@gmail.com](mailto:Alfredo.ribeiros@gmail.com)

*Fausto Borém*  
UFMG – [fborem@musica.ufmg.br](mailto:fborem@musica.ufmg.br)

**Resumo:** Estudo sobre as interações entre efeitos vocais e a corporalidade de Elis Regina. Análises espectrográficas de trechos de três vídeos de música da cantora revelaram um padrão de amálgamas bem planejados nos quais interagem estreita e intensamente elementos textuais, sonoros e imagéticos. Elis intensifica os sentidos e significados em suas performances recorrendo a efeitos vocais, aqui ilustrados por técnicas estendidas (*fry*, *yodel*, *scoop*, *drive* e *sprechstimme*) ou tradicionais (*portamento*, *vibrato* e *rubato*), tanto isoladamente quanto de forma combinada.

**Palavras-chave:** Performance musical de Elis Regina. Técnicas vocais estendidas e tradicionais. Análise espectrográfica. Análise de vídeos de música.

### **The Inseparable Body and Voice in Three Elis Regina's Performances**

**Abstract:** Study about the interactions between vocal effects and the corporeality of Elis Regina. Analyses of spectrographic excerpts from three music videos of the singer revealed an amalgam pattern well planned in which textual elements, sound and imagery interact closely and intensely. Elis Regina intensifies the senses and meanings in her performances resorting to vocal effects, here illustrated by extended vocal techniques (*fry*, *yodel*, *scoop*, *drive* and *sprechstimme*) or traditional ones (*portamento*, *vibrato* and *rubato*), either alone or combined.

**Keywords:** Music performance by Elis Regina. Extended and traditional vocal techniques. Spectrographic analysis. Analysis of music videos.

### **1. Introdução**

Estudos que buscam a compreensão das práticas de performance na realização musical têm contribuído para a construção de performances mais bem fundamentadas (LEECH-WILKINSON, 2009: 791). A análise de música gravada, considerada por COOK (2004: 251–252) a grande “virada etnográfica” da musicologia, permite a extração de informações diversas, que geralmente não são acessadas nas análises tradicionais que envolvem apenas a partitura. Tanto do ponto de vista da composição, quanto, e principalmente, do ponto de vista da realização musical, a análise da música gravada permite observar práticas de performance que não são notadas. Se a pesquisa a partir de arquivos de áudio já está bastante consolidada, estudos a partir de arquivos de vídeo de música ainda são emergentes. Entretanto, este tipo de fonte primária guarda elementos visuais que tornam a performance musical muito mais significativa, como as expressões faciais, outros gestos

corporais (como movimentos de cabeça, braços e tronco, principalmente), objetos cênicos, iluminação, etc. Com o advento do videoclipe, formato que deu agilidade à divulgação da música na televisão, os *videomakers* passaram a incorporar técnicas cinematográficas, as quais, se por um lado diminuíram a espontaneidade dos artistas-músicos nas imagens em movimento, por outro permitiram a inclusão de técnicas como efeitos especiais, superposições, tomadas em vários ângulos, zooms (in e out), fragmentação de imagens etc.

Durante toda a sua carreira, que se estendeu por quase 22 anos (entre 1960 e 1982), Elis Regina (1945-1982) orientou suas performances segundo uma grande integração entre seus recursos musicais e cênicos. Ainda adolescente, devido a pressões de sua gravadora, precisou imitar a estrela do rock dançante Cely Campelo tanto musical quanto visualmente (REGINA; ÉSPER, 1982 [02:20-06:30]). Assim que chegou ao Rio de Janeiro, em 1961, se aproximou do eclético artista da *Broadway*, Lennie Dale, com quem desenvolveu características que marcariam toda a sua carreira. Primeiro, a inclusão de elementos de outras artes performáticas (roteiro, encenação e coreografia) na performance musical. Segundo, um rigoroso planejamento e disciplina de ensaios na construção da performance. Do ponto de vista imagético, Elis Regina foi também muito influenciada pelo surgimento da televisão no Brasil, que ocorreu em 1950. Logo em seguida à sua vitória no Festival da TV Excelsior (LOPES, 2012), entre 1965 e 1967, ela se tornou apresentadora do programa de TV “O Fino da Bossa” juntamente com Jair Rodrigues, tornando-se em seguida o artista mais bem pago na mídia massiva naquele período. Abordando o frequente trânsito da cantora entre as diferentes artes midiáticas, Borém e Taglianetti (2014) falam do potencial de tradução intersemiótica (PLAZA, 2003) de seus shows, lembrando que ela:

... 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.

Neste estudo, que pretende ser o primeiro de uma série que busca uma visão panorâmica do estilo vocal de Elis Regina, apresentamos três estudos de caso: as performances da cantora em vídeo das canções *Como Nossos Pais* (REGINA e BELCHIOR, 1976) e *Trem Azul* (REGINA, BASTOS e BORGES, 1981) e da performance em áudio da canção *Vou Deitar e Rolar* (REGINA, PINHEIRO e POWELL, 1970). Com relação à naturalidade do intérprete em gravações de vídeo de música, estas gravações se enquadram na categoria “performance quase espontânea” proposta por BORÉM (2016) onde é possível observar um grande planejamento cênico e uma coreografia gestual ensaiada concatenados

com a música, mas preservando um espaço para a improvisação ou, minimamente, uma variação de elementos sonoros e visuais a cada reapresentação da performance.

A metodologia aqui utilizada é de natureza analítica, descritiva e comparativa. Os procedimentos metodológicos foram desenvolvidos em três etapas. Na primeira etapa, foram realizadas análises espectrográficas das técnicas vocais de Elis Regina em trechos selecionados de dois vídeos e um áudio. Estes trechos, cuja clareza de seus estratos sonoros permitiram uma observação quantitativa dos efeitos vocais, foram separados em amostras no formato de arquivos *AIFF 24/48* e passaram por medições espectrográficas manuais utilizando o *software* de edição de áudio *Adobe Audition*. Na segunda etapa, foram realizadas análises descritivas do gestual de Elis Regina em cada trecho correspondente às análises espectrográficas. Fotogramas explicitando estes gestos foram extraídos dos vídeos e permitiram a elaboração de MaPAs - Mapas de Performance Audiovisual e EdiPA - Edição de Performance Audiovisual (BORÉM, 2015), cujas imagens ilustram o presente trabalho. Na terceira etapa, foram realizadas comparações entre a análise dos espectrogramas e a análise dos gestos da cantora.

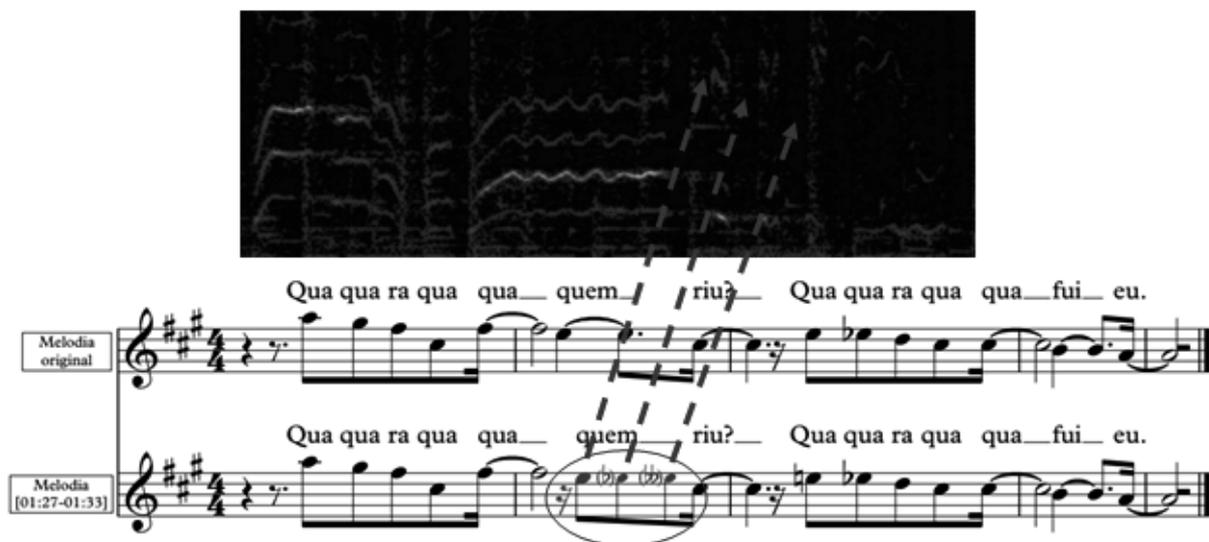
A análise espectrográfica dos dados sonoros permite verificar a justaposição ou simultaneidade de técnicas vocais. Nestas técnicas, permite colher dados quantitativos – como intervalos melódicos percorridos (em semitons), *timing* (em milissegundos) de eventos e flexibilizações rítmicas, velocidade e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

### **1. Corpo e voz de Elis Regina em Vou Deitar e Rolar**

A performance de Elis Regina da canção *Vou Deitar e Rolar* foi gravada em áudio em 1970 (REGINA, PINHEIRO e POWELL, 1970), no LP *Em Pleno Verão* com direção de Erlon Chaves e com uma duração de [3:22]<sup>1</sup>. Esta canção foi escrita por Paulo César Pinheiro e Baden Powell especialmente para Elis Regina em 1969, refletindo uma das muitas separações entre ela e o seu, até então, marido, Ronaldo Boscoli (RITA, 2012). Apesar de o casamento entre eles ter acabado definitivamente apenas 2 anos após a gravação vir à tona, podemos observar o tom provocativo da intérprete.

Na gravação desta canção. Elis busca valorizar a atmosfera da malandragem carioca, sugerida nas muitas gírias e ditados populares.<sup>2</sup> Primeiro, a onomatopeia “quaquaraquá!” do refrão aparece em diversos pontos da gravação<sup>3</sup>. Na ocorrência desta

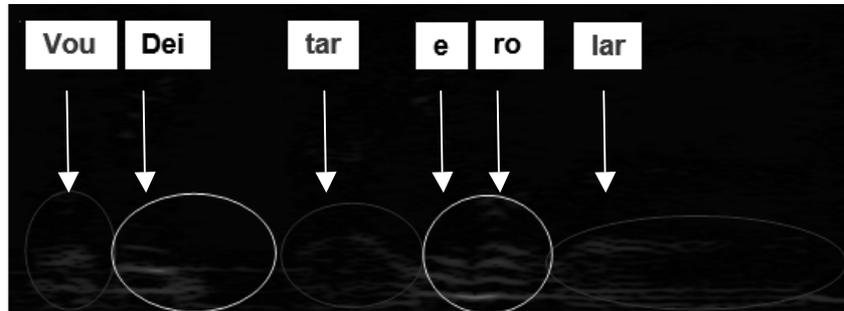
onomatopeia em [01:27], a intérprete gargalha ao interpretar o jogo provocativo de pergunta e resposta (“Quem riu?” e “Fui eu!”). Aqui se observa a combinação de dois efeitos que alteram consideravelmente o timbre - função da quantidade de ar utilizado pela cantora - e a articulação – em função da fragmentação da coluna de ar que gera uma emissão sonora com um envelope de ataque mais percussivo. Isto pode observado no espectrograma (Exemplo 1) pela presença predominante dos harmônicos superiores (até 4000hz). Em [1:27-1:33] é também possível observar como Elis altera o ritmo original da melodia ao gargalhar, aproximando-o de uma rítmica não controlada, o que é típico em uma gargalhada espontânea, porém resultando em uma sincopa brasileira (SODRÉ, 1998). Simultaneamente, a cantora abaixa a afinação sutilmente em cada uma das três notas da sincopa, o que pode ser observado no espectrograma pela indicação das três setas.



Exemplo 1 – *EdiPA* com efeitos vocais (voz soprosa, gargalhada, scoop e rítmica espontânea) de Elis Regina na performance de *Vou Deitar e Rolar* (REGINA, PINHEIRO e POWELL, 1970).

Em um outro momento desta gravação (Exemplo 2, em [01:54-01:56]), Elis canta a gíria “...vou deitar e rolar...”, que dá nome ao título da música, em *sprechstimme*<sup>4</sup>. Isto reforça a sua maneira de interpretar a postura do “malandro”, inerente ao personagem que narra os eventos na primeira pessoa do singular. No mesmo trecho, ela superpõe outra técnica vocal, o *fry*<sup>5</sup> em algumas sílabas. Nesta frase, Elis está *a cappella*, sem o acompanhamento da banda, o que torna o efeito sonoro da técnica auditivamente muito claro. Ao mesmo tempo, esta simplificação na instrumentação deixa Elis livre para cantar o trecho com oscilações na afinação, deixando prevalecer a rouquidão resultante da vibração incompleta das cordas vocais, típica deste efeito. Ainda no Exemplo 2, os círculos e sílabas vermelhos indicam os pontos onde a técnica vocal *fry* é empregada, e que são caracterizados no espectrograma pelas

nuvens de harmônicos turvas e com baixa definição. Já as sílabas e círculos amarelos indicam os pontos em que a voz tradicional é utilizada, visualmente reconhecíveis no espectrograma pelas linhas paralelas bem definidas.



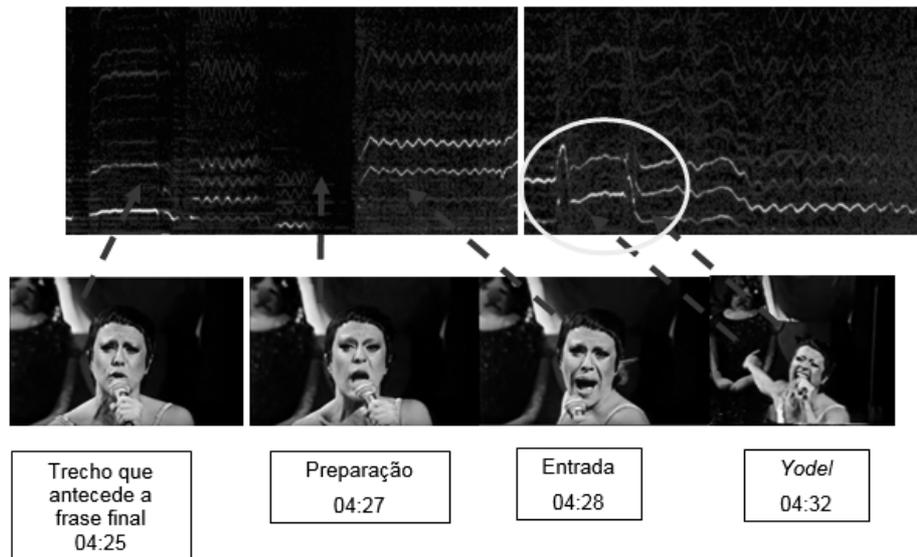
Exemplo 2 – *MaPA* com efeitos vocais (*sprechstimme* em todo o trecho e *fry* nos círculos mais escuros) de Elis Regina na performance de da canção *Vou Deitar e Rolar* (REGINA, PINHEIRO e POWELL, 1970).

### 3. Corpo e voz de Elis Regina em *Como Nossos Pais*

A canção *Como Nossos Pais* (REGINA e BELCHIOR, 1976), composta por Belchior em 1976, teve a performance de Elis Regina gravada em vídeo como parte do programa televisivo *Fantástico* da TV Globo em 1976 e disponibilizada no Youtube no link <https://youtu.be/2qqN4cEpPCw> com duração de [04:50]. A temática desta canção reflete o contexto histórico-social em que foi escrita. Belchior fala, ao mesmo tempo, de questionamentos dos jovens sobre a herança cultural familiar e da tensão devido ao acirramento da ditadura no Brasil que se iniciou com o golpe militar de 1964. No trecho “...Já faz um tempo eu vi você na rua, cabelo ao vento, gente jovem reunida. Na parede da memória essa é a lembrança que dói mais...”, o compositor tece uma crítica à juventude que se manifestava insatisfeita nos primeiros momentos da ditadura e que após 12 anos (ano de composição da canção) se mostrava conservadora e apática “...como nossos pais...”.

Nos momentos finais da performance desta canção, em [04:24], Elis inclina seu tórax calma e expressivamente para frente, arregala os olhos e, sem deixar de encarar o público, gira o braço direito bruscamente para trás, apontando para os bonecos de pano do cenário (que representariam “nossos pais”; veja Exemplo 3), ao mesmo tempo em que, sincronizadamente, a banda em *tutti* ataca um acorde *fortissimo*. Neste momento de grande intensidade musical e emocional, a expressão facial de Elis se torna tensa – a musculatura da face se contrai e a boca se escancara completamente, como se um grande esforço físico fosse necessário para se cantar esta última frase. Na sequência, a intérprete realiza dois acentos recorrendo à técnica vocal *yodel*<sup>6</sup> cobrindo um intervalo melódico de sétima maior ascendente (Si<sup>4</sup> a Lá#<sup>5</sup>) em [04:31,915] e, depois, cobrindo um intervalo de oitava ascendente (Lá4 a Lá5)

em [04:33,092]. Simultaneamente e sem sair de sua posição, mantendo o tórax inclinado para frente, Elis faz movimentos enérgicos e bruscos para baixo, semelhante aos movimentos convulsivos de uma tosse. Este gesto coreográfico gera uma movimentação brusca do pescoço e da cabeça, facilitando assim a execução dos *yodels*, que acabam recebendo dois acentos bastante percussivos. A complexidade na integração das intenções cênicas e sonoras de Elis pode ser apreciada no espectrograma da Figura 3.



Exemplo 3 – *MaPA* com expressões faciais preparatórias, efeitos vocais (*yodels* e acentos convulsivos do tórax indicados no círculo) e gesto com braço de Elis Regina na performance de da canção *Como Nossos Pais* (REGINA; BELCHIOR, 1976).

#### 4. Corpo e voz de Elis Regina em *Trem Azul*

A canção *Trem Azul*, composta por Ronaldo Bastos e Lô Borges em 1972, teve a performance de Elis Regina gravada em vídeo em 1981 (REGINA, BASTOS e BORGES, 1981), como parte do especial *Trem Azul* da TV Record com direção de Fernando Faro e disponibilizada no Youtube no link <https://youtu.be/isqlhykeOw8> e com duração de [04:53]. A canção, escrita no ápice da ditadura militar, faz referência a um trem europeu que Ronaldo Bastos utilizava constantemente em suas viagens de Amsterdã a Paris (BORGÊS, 2011) e que remete à eterna busca do ser humano pelo novo (BRITO, 2011).

Na última recorrência do refrão desta canção, podemos observar Elis realizando dois *portamenti* iniciais<sup>7</sup> (RIBEIRO; BORÉM, 2012) simultaneamente com o efeito vocal *drive*<sup>8</sup>, nas sílabas “na” e “ca” (em “...o sol na cabeça) em [04:18-04:24]). Na primeira sílaba analisada, “na”, em [04:20,628], pode-se observar um *portamento* mais discreto, com uma duração de 89 milissegundos e com uma dinâmica menos intensa (-18db). Já na segunda sílaba, “ca”, em [04:21,065], é realizada com um *portamento* 257% mais longo (duração de

229 milissegundos) que na primeira e com uma dinâmica mais intensa (-15db). Analisando o gestual de Elis Regina neste trecho, pode-se observar a cantora colocar a mão direita sobre a cabeça, como se protegesse do sol (elemento presente na letra e sincronizado musicalmente com o gesto). É possível observar que a linguagem corporal e facial da intérprete se modifica na sílaba de maior intensidade, ao mesmo tempo em que abaixa sua cabeça, abre mais sua boca e aumenta sua a inclinação corporal, o que reforça, visualmente a sensação de *portamento*. Se já havia um reforço de intensidade entre as duas ocorrências dos efeitos vocais, que ocorre tanto no aumento da dinâmica quanto no aumento do deslizamento entre as duas frequências do *portamento*, o gestual planejado por Elis Regina como solução cênica concorre dramaticamente para a construção deste clímax. No espectrograma, pode-se observar a superposição e intensificação destes efeitos vocais na granulação dentro dos círculos, visíveis como “buracos” escuros nas linhas inclinadas (*portamenti*).



Exemplo 4 – MaPA de efeitos vocais (portamenti iniciais e drive) e gestos de Elis Regina do refrão final da canção Trem Azul (REGINA, BASTOS e BORGES, 1981).

## 5. Conclusão

A estreita relação entre texto, música e aspectos cênicos nas performances gravadas de Elis Regina é evidenciada na análise das três canções aqui apresentadas. Buscamos evidenciar o trinômio texto-música-imagem através da seleção de espectrogramas com pontos de sincronização com efeitos vocais e expressões faciais ou movimento corporais mais amplos significativos. A análise do gestual nas gravações nos permite afirmar que a intérprete utilizava movimentos corporais planejados e coerentes com a construção de suas

performances musicais. Considerando que o canto, do ponto de vista expressivo, ultrapassa os movimentos musculares do aparelho fonador, reconhecemos que os movimentos corporais de Elis tem impacto direto sobre a produção sonora. Dessa forma, o gestual na performance de Elis Regina exerce não só a função cênica, como também auxilia na execução musical. Evidências extraídas de dados quantitativos e qualitativos da relação trinomial texto-música-gesto foram reconhecidas na interpretação de Elis Regina em técnicas vocais expandidas (*sprechstimme, fry, yodel e drive*).

### Referências de texto

- BORÉM, F. MaPA e EdiPA: duas ferramentas analíticas para as relações texto-música-imagem em vídeos de música. p. 60–70, 2015.
- BORÉM, F.; PEROTTI, D. As relações texto-música-imagem de Elis Regina em Me deixas louca. *Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance*, v. 1, 2016.
- BORÉM, F.; TAGLIANETTI, A. P. Trajetória do canto cênico de Elis Regina. *Per Musi*, v. 29, p. 39–52, 2014.
- BORGÊS, L. *Metrópolis - História da Música: Trem Azul*. BrasilTv Uol, 2011. Disponível em: <<http://tvuol.uol.com.br/video/metropolis--historia-da-musica-trem-azul-04028D1C376AE0912326/>>
- BRITO, E. Z. A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NOS CONTURBADOS ANOS DE CHUMBO: ENTRE O ENGAJAMENTO E O DESBUNDE. *Música e Artes - Projeto História*, n. 43, p. 139–160, 2011.
- CIELO, C. A. et al. Músculo tiroaritenóideo e som basal: uma revisão de literatura. *Rev Soc Bras Fonoaudiologia*, v. 16, n. 3, p. 362–9, 2011.
- GRIFFITHS, P. *sprechstimme*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26465>>. Acesso em: 17 mar. 2016.
- KOB, M. et al. Analysing and Understanding the Singing Voice: Recent Progress and Open Questions. *Current Bioinformatics*, v. 6, n. 3, p. 362–374, 2011.
- PECORARO, G. et al. Auditiva E Acústica Das Vozes Ao Longo De Cinco Décadas. *Anais do Congresso de Fonoaudiologia*, 2010.
- RIBEIRO, A.; BORÉM, F. Portamento e vibrato no Andante do Concerto Op.3: práticas de performance do contrabaixista-compositor-regente Serge Koussevitzky. *XXII Congresso da ANPPOM*, n. XXII, p. 1832–1840, 2012.
- SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad Editora LTDA, 1998.
- WISE, T. Yodel species: a typology of falsetto effects in popular music vocal styles. *Radical Musicology*, v. 2, n. 2007, p. 57, 2007.

### Referências de vídeo

- REGINA, Elis; BELCHIOR. (1976). Como nossos pais. In: <https://www.youtube.com/watch?v=wzXWIWPPHU0>. Vídeo de 05 minutos e 21 segundos disponibilizado no Youtube por “calulinho” em 16, novembro, 2012 (Acesso em 16 de março 2016)
- REGINA, Elis; BASTOS, Ronaldo; BORGES, Lô. (1981). Trem Azul. In: <https://www.youtube.com/watch?v=isqlhykeOw8>. Vídeo de 04 minutos e 53 segundos disponibilizado no Youtube por “marcioedt” em 29, agosto, 2010 (Acesso em 16 de março 2016)

## Referências de áudio

PINHEIRO, Paulo Cesar; POWELL, Baden. Vou deitar e rolar: quaquaraquaa. In: REGINA, Elis. *Em pleno verão*. Philips, 1970. 1 LP. Faixa 1.

<sup>1</sup> Na localização pontual de eventos, como “em [4:24]”, por exemplo, significa algo ocorrendo a 4 minutos e 24 segundos a partir do início do vídeo. Já a indicação de tempo de duração de um trecho do vídeo, como “em [4:24-4:38]”, por exemplo, significa algo ocorrendo entre 4 minutos e 24 segundos e 4 minutos de 38 segundos a partir do início do vídeo, ou seja, com duração de 14 segundos.

<sup>2</sup> As muitas gírias e ditados da malandragem carioca aparecem em “... não dá mais pé...” (no verso 1 da estrofe 1), “... fica na tua...” (verso 2 da estrofe 3, logo após o refrão 1), “...vai ser fogo me aturar...” (verso 4 da estrofe 3), “... quem cai na chuva, só tem que se molhar...” (versos 5 e 6 da estrofe 3), “... quem te viu e quem te vê...” (verso 3 da estrofe 4), “...deu no pira...” (verso 2 da estrofe 5), “...dando colher de chá...” (verso 2 da estrofe 6), “...vou deitar e rolar...” (verso 3 da estrofe 6), “...volta pro mandingueiro a mandinga de quem mandingar...” (versos 3 e 4 estrofe 7).

<sup>3</sup> A onomatopeia “quaquaraquaa!” acontece na gravação de *Vou Deitar e Rolar* em [00:35], [00:39], [00:43], [00:48], [01:19], [01:22], [01:27], [01:31], [02:20], [02:24], [02:29], [02:33], [02:54], [02:59], [03:03], [03:07], [03:11], [03:16] e [03:20].

<sup>4</sup> O Sprechstimme é a técnica vocal que busca uma entonação intermediária entre a fala e o canto, resultando também em afinação não exata do trecho cantado com esta técnica. (GRIFFITHS, [s.d.]).

<sup>5</sup> Sobre o *fry*, sabe-se que é obtido fisiologicamente por constantes e rápidas contrações do músculo laríngeo tiroaritenóideo (CIELO et al., 2011), resultando em rouquidão característica. É realizado mais facilmente no registro grave da voz e é prática comum na música popular (BORÉM, 2015).

<sup>6</sup> O *yodel* consiste em saltos melódicos resultantes de uma repentina mudança de registro vocal entre a voz de cabeça e de peito (KOB et al., 2011). É utilizado em uma variedade de gêneros da música popular, como por exemplo música *country* e *folk* (WISE, 2007).

<sup>7</sup> O *Portamento* inicial substitui a nota de origem devido ao seu início imediato e só se estabiliza ao atingir a nota-alvo. De forma geral é o *portamento* mais longo e por isso, mais audível.

<sup>8</sup> O *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 Rock e em suas derivações, porém também é utilizado pontualmente em diversos outros gêneros musicais. (PECORARO et al., 2010)