

Efeitos vocais e o trinômio texto-som-imagem de Elis Regina em *Como nossos pais*, de Belchior ¹

Vocal effects and the trinomial text-sound-image of Elis Regina in Belchior's "Como nossos pais" [Like our Parents]

Alfredo Ribeiro

Universidade Federal de Minas Gerais
Alfredo.ribeiros@gmail.com

Fausto Borém

Universidade Federal de Minas Gerais
faustoborem@gmail.com

Resumo: Análise das relações entre o poema, a música e os gestos na performance da canção *Como Nossos Pais*, do compositor-cantor Belchior (1946-2017), realizada em 1976 pela cantora Elis Regina (1945-1982). O método de pesquisa, de natureza analítica, descritiva e comparativa, foi desenvolvido em três etapas: (1) análises espectrográficas de sete efeitos vocais (*vibrato*, *portamento* ascendente/descendente, *scoop*, *yodel*, *drive*, crepitação e tremor) em trechos relevantes, aos quais podem estar conjugados efeitos rítmicos (*rubato* e *rallentando*); (2) análise descritiva dos gestos de Elis Regina nos trechos correspondente às análises espectrográficas; e (3) comparações entre as análises dos espectrogramas e as análises dos gestos. Os resultados revelam que a intérprete construiu sua performance com base em um planejamento minucioso, criando ênfases de sincronia e estabelecendo relações entre o texto, os sons e as imagens no palco. Os gestos de Elis Regina não apenas exercem uma função cênica, mas também auxiliam a produção e articulação sonora de seus efeitos vocais.

Palavras-chave: Performance musical de Elis Regina; música brasileira e política; efeitos vocais na música; análise espectrográfica de áudios de música; análise de vídeos de música.

Abstract: Analysis of the relationship between the poem, music and gestures in the performance of Brazilian singer Elis Regina (1945-1982) in the song "*Como nossos pais*" [Like Our Parents] (1976) by Brazilian composer-singer Belchior (1946-2017). The analytical, descriptive and comparative research method was developed in three stages: (1) spectrographic analyses of eight vocal effects (*vibrato*, ascending *portamento*, descending *portamento*, *scoop*, *yodel*, *drive*, *fry*, and *tremor*) in relevant excerpts, to which rhythmic effects (*rubato* and *rallentando*) may be associated; (2) descriptive analysis of the gestures of Elis Regina in the sections corresponding to the spectrographic analyses; and (3) comparisons between the analyses of the spectrograms and the analyses of the gestures. The results reveal that the performer constructed her performance based on meticulous planning, creating sync emphases and establishing relationships between text, sounds and images on stage. The gestures of Elis Regina not only exert clear theatrical functions, but also aid the sound production and articulation of her vocal effects.

Keywords: Elis Regina's musical performance; vocal effects in music; Brazilian music and politics; spectrographic analysis of music; analysis of music videos.

¹ Agradecemos ao fonoaudiólogo, cantor e professor da UEMG Diego da Almeida Pereira pelos esclarecimentos sobre efeitos vocais.

[Éster Salomão pergunta:] "... Até que ponto pode ser profundo e honesto o Jogo da Verdade sobre a sua carreira e a música popular brasileira?..." [Elis Regina responde:] "... Até o ponto em que a pessoa possa ou ache que deva se desnudar completamente perante as pessoas. Eu acho que a gente faz parte de um grande teatro [grifo nosso]. Cada um tem o seu papelzinho e cada um tem um curinga gravado, guardado dentro da manguinha, aqui, para fazer sua canastra na hora que precisa..." (REGINA e SALOMÃO, 1982, em [0:50-1:20])

1 - Introdução

A busca pela compreensão, construção e realização musicais mais bem fundamentadas tem motivado estudos científicos sobre as práticas de performance no contexto de diversos estilos (LEECH-WILKINSON, 2009, p.791). Nesse universo, as fontes primárias mais ricas são constituídas de gravações de áudio e de vídeo, e as ferramentas mais apropriadas envolvem a análise qualitativa e quantitativa dos sons e do gestual realizados pelo performer. Destas ferramentas analíticas, os espectrogramas de áudio e a descrição da corporalidade do performer podem revelar informações preciosas do ponto de vista da realização musical. Geralmente, estas informações não são imediatamente acessíveis, pois não estão notadas na partitura, ou podem não se repetir de performance para performance ou, na maioria das vezes, não são facilmente reconhecidas auditivamente.

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 performance musical, ao ampliar a compreensão 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 limita e, mesmo, constrange a espontaneidade dos artistas-músicos (BORÉM, 2016, p.15, 19), permite, por outro lado, o emprego de técnicas de controle da imagem e do som, como a adição de efeitos especiais, a repetição e edição das

tomadas, a inclusão de mais de um ponto de vista para o espectador, a proximidade e o afastamento por meio de *zooms*, as montagens através de cortes da imagem, a inclusão de imagens e letreiros, etc.

Elis Regina (1945-1982) é reconhecida como um dos baluartes da interpretação musical de todos os tempos no Brasil. Sua carreira, que se estendeu por quase 22 anos (entre 1960 e 1982), foi prodigiosa e versátil em interpretações com grande apelo cênico-musical. 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 se tornou o artista brasileiro mais bem pago nesta mídia em 1967 (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, 2014b, p.39-40). Simultaneamente, logo após sua chegada ao Rio de Janeiro, ela se aproximou do coreógrafo, dançarino, ator e cantor norte-americano Lennie Dale, 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 refletem no seu planejamento extremamente cuidadoso na construção de suas performances (BORÉM e TAGLIANETTI, 2014b, p.42-43). Elis passou a incluir elementos de outras artes performáticas na música, como o teatro, dança e artes plásticas, na sua performance musical, como observam BORÉM e PEROTTI (2006, 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.

Neste capítulo, apresentamos um estudo de caso de Elis Regina na performance em vídeo da canção *Como Nossos Pais* (REGINA, 1976a), do compositor-cantor Antônio Carlos Belchior, contida no LP *Alucinação*, que o consolidou profissionalmente.² Esta gravação é parte do

² 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).

programa televisivo Fantástico da TV Globo, em 1976, e está disponível no Youtube como *Elis Regina – “Como Nossos Pais” (1976)*, no link <https://youtu.be/wzXWIWPPHU0>, com duração total de 5 minutos e 21 segundos. O vídeo começa com uma apresentação do ator Reinaldo Gonzaga em [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. . .”

Nesta gravação, 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], baseada apenas em acordes arpejados suaves realizados por uma guitarra elétrica e uma craviola³ com efeito *flange*,⁴ cria a atmosfera instropectiva da **Seção A** ([0:41-2:14]).⁵

Cantada como uma balada blues por BELCHIOR (1976b, lado A, faixa 3), a canção *Como nossos pais*, como muitas outras canções do compositor-cantor, “. . . busca confrontar o velho, o que é passado, como o novo...” (MOREIRA, 2015, p.33), com letras que são “. . . extensas e discursivas. . .” e que “. . . dialoga com outros universos. . .”, como aponta a especialista em Belchior, Josely TEIXEIRA CARLOS (2015). Em *Como nossos pais*, este diálogo se dá por meio de citações indiretas. 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, de 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 (TEIXEIRA CARLOS, 2007, p.142). Finalmente, o trecho da letra “. . . na parede da memória, é o quadro que dói. . .” 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 (TEIXEIRA CARLOS, 2007, p.152).

³ 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).

⁴ O efeito *flange* resulta da superposição de duas ondas de sinais sonoros idênticos, ligeiramente defasados (menos de 20 milissegundos), muito comum no rock.

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, optamos por este por sua melhor qualidade de imagem e som.

Belchior canta *Como nossos pais* no tom de Lá Bemol Maior. Já Elis Regina a canta um trítono acima, no tom de Ré Maior, fazendo 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),⁶ conferindo grande dramaticidade à sua interpretação. Na construção de sua performance, Elis se sentia, de fato, coautora da música nas suas interpretações. 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, 2014b, p.65-67). Em *Como nossos pais*, ela troca muitas notas da melodia original de Belchior, aumentando intervalos, cujo resultado é uma expansão da tessitura vocal original. Um exemplo marcante desta expansão de intervalos melódicos, que Elis faz para dar mais ênfase ao alerta contido na letra, ocorre no salto ascendente do verso “... **por isto** cuidado, há perigo na esquina. . .”), quando transforma a 8^a justa da gravação original de Belchior (do Lá bemol₂ ao Lá bemol₃, em [0:42] na gravação do cantor) em uma 11^a justa (8^a justa + 4^a justa, do Lá₂ ao Ré₄, em [1:33]), como mostra a Figura 3, mais abaixo. Já em relação às mudanças na letra (veja todas estas alterações entre colchetes na Figura 1), para sair da narrativa masculina de Belchior (“... Para abraçar **meu** irmão e beijar **minha** menina na rua, é que se fez o **meu** braço. . .”), Elis busca 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 se refere a música. 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 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 *embroglio* com Henfil (BORÉM e TAGLIANETTI, 2014a, p.46-47), e já denunciava 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).

⁶ 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.

Os arranjos de ambos Belchior e Elis Regina trazem dois índices do blues explicitamente. Primeiro, a utilização do efeito *bend*⁷ na guitarra solo (com os guitarristas Antenor Gandra na gravação de Belchior em [0:50, 1:10 etc.] e Nathan Marques na gravação de Elis em [1:52, 2:43 etc.]). Em segundo lugar, as *blue notes* (a terça abaixada da tônica maior) que aparecem na linha do canto. Belchior canta, ainda que sem muita ênfase, Dós bemóis em [2:26-2:28], na frase "... os mesmos e vivemos... como nossos pais". Já Elis, canta enfaticamente um Fá natural em [5:04] e novamente, de maneira ainda mais exagerada, com *portamento* e *marcato*, na linha descendente Si-Lá-Fá natural em [5:11]. Ela ainda repete a *blue note* (o Fá natural) em [5:12], antes de chegar à tônica de Ré maior.

Mas se ambos arranjos compartilham reminiscências do gênero blues, as atmosferas destas duas interpretações são bem contrastantes. O arranjo de BELCHIOR (1976a) é um blues-balada, e sua interpretação tende para uma nostalgia resignada, cujo índice de tristeza pode ser ouvido na crepitação de sua voz em "... É o quadro que dói mais..." (em [2:07]) e, novamente, em "... como nossos país..." (em [2:32]). Os refrões de Belchior também não têm clímaxes. Ao contrário, o clima depressivo aparece também no *rubato* de sua voz que é acompanhada por toda a banda em *diminuendo* (ocorrendo no primeiro Refrão em [2:21] e, no segundo Refrão, em [3:48]). Por outro lado, Elis Regina e banda (teclados, guitarra elétrica, craviola, contrabaixo elétrico e bateria) optaram por um arranjo blues-rock, o que a permitiu construir uma performance com base nos sentimentos crescentes de indignação e raiva, e que se tornam cada vez mais aparentes na instrumentação, no tom e na articulação da voz e dos gestos, cada vez mais agressivos.

A letra completa que Belchior escreveu para a canção pode ser apreciada na Figura 1, cujo Refrão aparece em negrito ("**Minha dor é perceber**..."). Esta letra canção sugere uma forma binária repetida (**I - II - I' - II**), ou seja, dois grupos de estrofes (**Seção I**: Estrofes 1 a 5 e, depois,

⁷ Segundo GRIMES (2014, p.2), o efeito *bend*, típico dos instrumentos de cordas dedilhadas, é o resultado da "... aplicação de uma força perpendicular ao espelho sobre a corda que, apesar de aumentar ligeiramente o comprimento de corda vibrante, aumenta [ao invés de diminuir] sua frequência devido à tensão final sobre a corda". Analisando a técnica de guitarra de B. B. King, RICHARDSON (2013, p.91) distingue dois tipos de *bend*: de um semitom ou de um tom.

Seção I': Estrofes 6 a 8), cada qual seguido pelo Refrão (**Seção II**). Entretanto, na interpretação de Elis Regina, diferentemente, percebemos uma forma binária simples (**Seção A - Seção B**), que não segue a forma da letra. Esta forma de realização musical é baseada no 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 discretamente, as duas sozinhas, cujo 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 de ataque (ou *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 na cor **magenta**), que segue até o final da gravação.

<p style="text-align: center;">(Estrofes 1, 2 e 3 – blues)</p> <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 style="text-align: center;">(Estrofes 4 e 5- rock)</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 Essa lembrança é o quadro que dói mais</p>	<p style="text-align: center;">(Refrão – rock)</p> <p style="text-align: center;">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 style="text-align: center;">(Estrofes 6 e 7- rock)</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> <p style="text-align: center;">(Refrão – rock)</p> <p style="text-align: center;">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 1: Letra da canção *Como nossos pais*, de Belchior, cuja performance de Elis Regina, em duas partes, sugere uma seção de blues (Estrofes 1, 2 e 3, na cor azul), seguida de uma seção de rock (Estrofes 4 e 5, Refrão, Estrofes 6, 7 e 8, Refrão, na cor magenta). Os *timings* das estrofes e refrões e as mudanças na letra na gravação de Elis estão entre colchetes.

A letra desta canção 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 Brasil

⁸, após o golpe militar de 1964. O compositor tece uma crítica à apatia e conservadorismo após 12 anos do golpe militar (“... Na parede da memória essa é a lembrança que dói mais...”).

Neste estudo, focaremos na análise de uma série de sete tipos de efeitos vocais que Elis Regina elege para personalizar sua interpretação em pontos cruciais da canção, estabelecendo relações estreitas entre seus efeitos sonoros, seus gestos, e palavras/significados do poema. Quanto à naturalidade com que um intérprete pode demonstrar em um vídeo de música, consideramos esta gravação como uma “performance quase-espontânea” (BORÉM, 2016, p.8). Isto pode ser observado no planejamento cênico cuidadoso de Elis Regina, com uma coreografia de gestos rigorosamente ensaiada e concatenada com a música, ao mesmo tempo em que há também uma relativa imprevisibilidade, observada em trechos com variações na realização rítmica e nas ênfases de elementos sonoros e visuais dentro do que foi planejado e ensaiado de antemão.

O método e as ferramentas de análise aqui utilizados são de natureza analítica, descritiva e comparativa, tendo sido propostos pelo segundo coautor do presente capítulo (BORÉM, 2016). Os procedimentos metodológicos foram desenvolvidos em três etapas: (1) análise espectrográfica de trechos de áudio, extraídos da fonte primária, constituída pelo vídeo da canção, (2) análise descritiva do gestual no vídeo e (3) comparação entre as análises de áudio e de vídeo, descritos a seguir:

(1) 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 manuais utilizando o software de edição de áudio *Adobe Audition*. A análise espectrográfica dos dados sonoros possibilita a extração de vários dados quantitativos: (a) intervalos melódicos percorridos (em semitons); (b) *timing* (em frações de segundo) de eventos; (c) flexibilizações rítmicas; (d) andamentos; (e) tipologia de *portamenti* (inicial, intermediário ou final, como tipologizado por RIBEIRO e BORÉM, 2012); (f) taxa de *vibrato* (o número de ciclos completos por segundo em torno da frequência fundamental de uma nota,

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.”

dado em Hz); (g) profundidade de *vibrato* (distanciamento, ou modulação, da frequência fundamental acima e abaixo da nota, dada em St, ou seja, frações de semitons); e (h) intensidades (em decibéis, ou dB). A análise espectrográfica ainda permite colher dados qualitativos, como transições entre registros vocais, articulações do envelope sonoro (ataque, *sustain* e *decay*), e delineamento de contornos melódicos.

(2) Foram realizadas análises descritivas das expressões faciais (EKMAN e KELTNER, 2003; EKMAN e FRIESEN, 1986) e de gestos corporais maiores (MAGILL, 2000; SCHMIDT e WRISBERG, 2001; SCHMIDT, 1993) de Elis Regina em cada trecho correspondente às análises espectrográficas. Os fotogramas para as análises destes gestos e expressões foram extraídos dos vídeos e permitiram a elaboração de MaPAs (Mapas de Performance Audiovisual) e EdiPAs (Edições de Performance Audiovisual) ⁹ (BORÉM, 2016), os quais serão utilizados na confecção de uma EdiPA completa da gravação inteira da canção.

(3) Nesta última etapa, foram realizadas comparações entre os resultados das análises espectrográficas e das expressões e gestos da cantora.

⁹ MaPA (Mapa de Performance Audiovisual) é uma representação gráfica (fotogramas de vídeo, fotos, espectrogramas, desenhos etc.) de elementos constitutivos (gestual, elementos cênicos, efeitos sonoros etc.) de uma performance musical. EdiPA (Edição de Performance Audiovisual) é uma partitura com elementos visuais (MaPAs, fotogramas de vídeo, fotos, espectrogramas, desenhos etc.) que expressam conteúdos relevantes de uma performance musical.

2 - Efeitos vocais (e rítmicos)

Na gravação de 1976, Elis utiliza sete diferentes efeitos vocais: *vibrato*¹⁰, *portamento* ascendente/descendente¹¹, *scoop*¹², *yodel*¹³, *drive*¹⁴, crepitação¹⁵ (veja nota de rodapé 4 acima) e tremor¹⁶. Além disso, outra prática de performance importante neste estudo é o seu tratamento do ritmo, especialmente com o *rubato*¹⁷ e o *rallentando*¹⁸, efeitos de flexibilização rítmica que, na música popular, podem estar associados à chamada “divisão” (realização rítmica) que caracteriza os estilos de muitos cantores, comumente descritos como o “cantar para frente” (ou, seja, antecipar os ritmos no tempo) ou o “cantar para trás” (ou seja, atrasar os ritmos no tempo). Ou ainda, a combinação destas duas práticas, que Martha ULHÔA (2006, p.1) conceituou como métrica derramada, ou seja, a “. . . quase independência do canto em relação

¹⁰ O efeito vocal *vibrato* é uma modulação contínua para cima e para baixo da frequência fundamental de uma nota que, em vários estudos sobre a voz (SUNDBERG, 1994; CASTELLENGO e COLLAS, 1991; HAKES, DOHERTY e SHIPP, 1990 e 1987) têm taxas médias que variam entre 5 a 7 Hz (número de ondulações 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 da *extensão*.

¹¹ O efeito vocal *portamento* (descendente ou ascendente) é a conexão entre duas notas, passando-se de maneira audível pelas frequências intermediárias. Neste trabalho o *portamento* é categorizado em 2 tipos: (1) *portamento inicial* (que tem, grosso modo, início imediato na nota de origem e estabilização da frequência ao atingir a nota-alvo e (2) *portamento conclusivo* (que tem seu início na porção final da nota de origem e, cuja frequência também se estabiliza somente ao atingir a nota de chegada).

¹² O efeito vocal *scoop* é uma técnica vocal onde o cantor inicia a nota com afinação sutilmente abaixo da mesma e gradativamente atinge a afinação correta, passando pelas frequências intermediárias.

¹³ 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, como, por exemplo, música country e folk (WISE, 2007).

¹⁴ 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). Neste estudo, a ocorrência de *drives* em notas mais agudas, ajuda a diferenciá-lo da crepitação.

¹⁵ O efeito vocal da *crepitação* ou *fry* (ou ainda som basal, ou *creak* ou *strobass*) é obtido fisiologicamente por constantes e rápidas contrações no mecanismo laríngeo M0 (KOB et al, 2011, p.363, 366), especialmente no músculo laríngeo tiroaritenóideo (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 aguda da voz) e rock (especialmente na região grave da voz, como no *rhythm and blues*, *heavy metal* e *punk rock*). Neste estudo, a ocorrência da crepitação em notas mais graves ajuda a diferenciá-lo do *drive*.

¹⁶ 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.

¹⁷ No presente artigo, *rubato* é o efeito rítmico de compensação, em que o solista adianta e atrasa a melodia sem que o pulso da música se altere.

¹⁸ No presente artigo, *rallentando* é a diminuição proporcional do andamento para todos os músicos durante uma performance musical.

ao acompanhamento. . .”. Essa pesquisadora demonstrou existir uma enorme variedade na realização rítmica de Elis Regina na gravação de *Amor até o fim* de Gilberto Gil (LOPES e ULHÔA, 2005, p.116; ULHÔA, 1999a, p.3-5; ULHÔA, 1999b, p.54).

A leitura que Elis faz da letra original de *Como nossos pais* se dá dentro de um clima de argumentação enérgica e, mesmo, de indignação. Isto a inspirou, nesta gravação, em uma realização rítmica predominantemente antecipada (ou “para frente”). Em diversos momentos, é como se seu discurso se inflamasse e sua fala não esperasse a fala do outro, ou não permitisse espaço para uma réplica. Com interlocutora, ao argumentar que o tema do amor é, infelizmente, mais atraente que a realidade da vida (“Viver é melhor que sonhar. . .” em [1:13]), Elis faz uma realização adiantada, antecipando muito a entrada do verso seguinte (“. . . **E eu sei** que o amor é uma coisa boa. . .”) em [1:16], na Figura 2. Ainda na Figura 2, podemos comparar a realização deste trecho na interpretação ritmicamente mais previsível do compositor-cantor em [0:22] e a estratégia de Elis de comprimir ritmos, para deixar muitas pausas na linha melódica e usá-las cenicamente (BORÉM e TAGLIANETTI, 2014b, p.63, 66). Outro exemplo do apressamento do tempo por Elis pode ser apreciado na Figura 3, em que ela substitui um dos grupos de quiálteras de 3 notas de Belchior por um grupo de 4 semicolcheias para realizar a palavra “**cuidado**”.

Belchior [0:22]

6ª maior

Vi - ver é me - lhor - que so - nhar E eu - sei que o a - mor

Elis Regina [1:13]

8ª justa

Vi - ver é me - lhor que so - nhar E eu sei - que o a - mor

Figura 2: EdiPA de métrica derramada de Elis Regina em *Como nossos pais*, com aumento e diminuição de pausas (“para trás” e “para frente”, em **vermelho**) e troca de notas melódicas (em **verde**) comparada com a realização original (em **azul**) do compositor-cantor Belchior.

Mas Elis também opta por uma realização atrasada (ou “para trás”), quando quer criar expectativas. Por exemplo, ao respirar após a palavra “**Viver** . . .”, ela divide intencionalmente o

verso (veja o *timing* [1:33] na Figura 2 acima), criando uma longa pausa antes de comunicar o sentido da frase. Em outro exemplo, também bastante diferente da gravação de Belchior (Figura 3, em [0:42]), acontece após cantar em *fortíssimo* e *a tempo* o verso "... **Por isso**, cuidado, meu bem. . .". Aqui, Elis espera bastante tempo (quase uma pausa de semibreve), em [1:33], para explicar didaticamente e baixinho no verso seguinte, em dinâmica *piano*, como se fosse uma subversiva naquele momento político, o porquê deste alerta: "... **há** perigo na esquina. . ." (em [1:38]).

The figure displays two musical staves. The top staff, labeled 'Belchior' and '[0:42]', is in 4/4 time and features blue annotations. A blue circle highlights the 8th measure, labeled '8ª justa'. Red dashed arrows indicate rhythmic shifts. The bottom staff, labeled 'Elis Regina' and '[1:33]', is also in 4/4 time. It features red dashed annotations for rhythmic changes and green annotations for melodic changes. A green circle highlights the 11th measure, labeled '11ª justa'. Lyrics are written below the notes for both performers.

Figura 3: EdiPA de métrica derramada de Elis Regina em *Como nossos pais*, com realização rítmica “para trás”, “para frente” e “para trás” (em **vermelho**), ênfase no salto de 11ª justa e troca de notas melódicas (em **verde**), comparada com a realização original (em **azul**) do compositor-cantor Belchior.

Uma real e perceptível mudança de andamento ocorre no final da canção, quando Elis e banda fazem um *rallentando* súbito, cuja semínima = 86 predominante em toda a gravação cai bruscamente para semínima = 62 em [4:58]. Este andamento cai mais ainda até a fermata da banda no acorde final [5:08-5:15], mas a intensidade em *fortíssimo* é mantida e com acentos na voz ainda mais enfáticos. Por outro lado, Belchior leva a música em andamento mais rápido, com semínima em cerca de 92 bpm. Ele também faz um *rallentando*, em [4:20], mas com a intenção de dissipar o som e enfraquecer o final da performance, cujo *decrescendo* leva a uma dinâmica *piano* e um andamento com semínima = 68.

Dentre os efeitos vocais citados acima, o *vibrato* foi, de longe, o efeito mais utilizado por Elis. Em segundo lugar vem o *portamento* que, segundo sua direção, o dividimos entre *portamento*

descendente ou ascendente: 29 ocorrências no total, sendo, sendo 21 descendentes ¹⁹ e 8 ascendentes ²⁰. Continuando, em ordem de recorrência, tivemos 15 *scoops* ²¹, 4 *drives* ²², 3 *yodels* ²³, 2 tremores ²⁴ e 1 crepitação ²⁵.

Como discutido acima, a letra da canção poderia ser formalmente dividida em quatro seções, ou seja, dois grupos de estrofes, cada um seguido do mesmo Refrão (veja as estrofes numeradas e refrões na Figura 1 acima). Mas na gravação de Elis, a letra de *Como nossos pais* é dividida em duas seções apenas (Figura 4 logo abaixo), segundo características dos gêneros blues e rock (as cores azul e magenta, respectivamente, na Figura 1 acima), gêneros aos quais estão associados os efeitos vocais, as intensidades e os gestuais. Recapitulando, a primeira seção, ou **Seção A**, em [0:41-2:14], tem uma introdução instrumental com apenas uma guitarra elétrica e uma craviola com dinâmicas mais suaves e efeito *flange* em [0:41-0:50] seguida de uma parte cantada [0:50-2:14], que é acompanhada por estes instrumentos. O segundo trecho da performance de Elis, ou seja, a **Seção B** em ([2:14-5:16]) faz contraste com a **Seção A**, com a voz acompanhada por toda a banda (teclados, duas guitarras elétricas, contrabaixo elétrico e bateria), com dinâmicas mais intensas (como mostra o espectrograma geral da gravação na Figura 4). Assim, o gestual de Elis na **Seção B** torna-se muito mais dramático e a quantidade e qualidade dos efeitos de Elis são muito mais marcantes. A distribuição dos efeitos vocais no decorrer da gravação, como mostra a Figura 4 (o efeito vocal do *vibrato* não é mostrado porque acontece extensivamente em toda a gravação), revela uma grande coerência de Elis ao utilizar as técnicas de caráter mais agressivo ou mais exageradas expressivamente (*drive*, *yodel*, crepitação e tremor) apenas na **Seção B**.

¹⁹ Os *portamenti* descendentes ocorreram na gravação em [0:55], [1:06], [1:17], [1:19], [1:27], [1:55], [2:09], [2:39], [2:57], [3:03], [3:08], [3:26], [3:37], [4:03], [4:04], [4:05], [4:33], [4:36], [4:40] e [4:56].

²⁰ Os *portamenti* ascendentes ocorreram em [0:58], [1:07], [1:10], [1:16], [1:33], [2:41], [3:11], [5:09] e [5:12].

²¹ Os *scoops* ocorreram em [1:08], [1:30], [1:51], [2:20], [2:52], [2:53], [3:38], [4:12], [4:22], [4:23], [4:42], [4:43], [4:44], [5:45] e [5:03].

²² Os *drives* ocorreram em [4:08], [4:20], [4:39] e [4:41].

²³ Os *yodel* ocorreram em [3:01], [5:10] e [5:11].

²⁴ Os tremores ocorreram em [4:48] e [4:59].

²⁵ A crepitação ocorreu em [1:38].

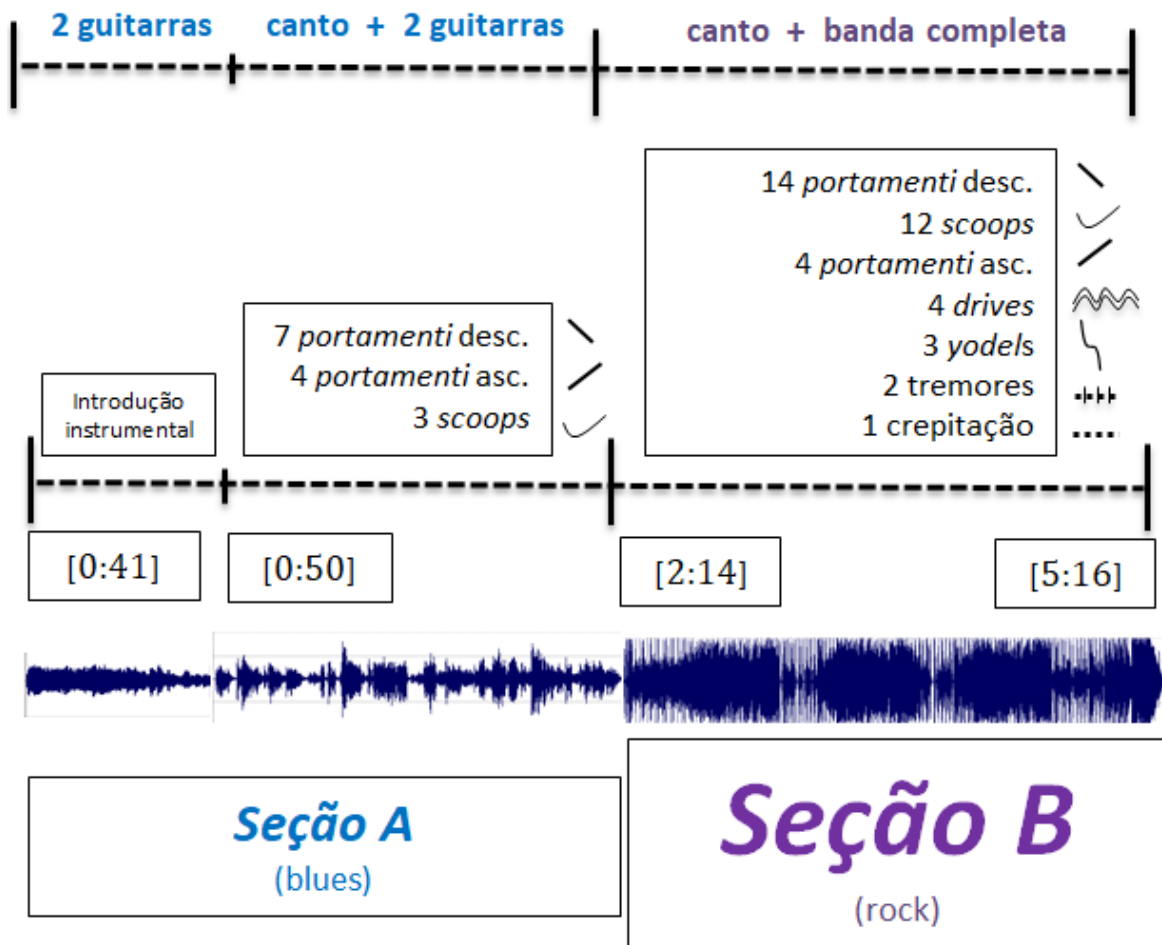


Figura 4: MaPA com o esquema formal da performance de *Como Nossos Pais* por Elis Regina: **Seção A (blues)** e **Seção B (rock)** com respectivos espectrogramas, *timings*, efeitos vocais com simbologia para posterior elaboração de uma EdiPA (Edição de Performance Audiovisual) completa e instrumentação.

Agora, faremos uma análise de ocorrências relevantes dos efeitos vocais. Discutiremos também os efeitos rítmicos do *rubato* e do *rallentando* quando estes estiverem juntos aos efeitos vocais e concorrerem para a compreensão das relações que Elis Regina estabelece entre a poesia e a música de Belchior com sua interpretação no palco, por meio de sua voz, expressões faciais e gestos corporais maiores.

2.1 - *Vibrato*

Como era de se esperar, o *vibrato* é o efeito vocal mais empregado por Elis Regina na gravação em vídeo de *Como nossos pais*, pois cantar sem *vibrato*, tanto em música popular quanto na música erudita, é um estilo de performance muito raro. Praticamente em todas as frases de Elis, tanto nesta quanto em outras gravações, seu *vibrato* ocorre (1) em notas longas, (2) nos finais de frases, (3) e com profundidade regular nos trechos de maior intensidade dinâmica e emocional. Elis gradua de forma discreta os dois parâmetros mais audíveis no *vibrato*: a taxa e a profundidade, de acordo com as ênfases que quer comunicar. Outra característica dos *vibrati* de Elis é que ela os constrói com bastante regularidade tanto em relação à profundidade quanto em relação à taxa. Quando Elis recorre ao *vibrato* lírico, de maior profundidade, geralmente tem um objetivo claro, como satirizar a performance, quando canta, por exemplo, a ária *Senza tetto, senza cuna* do 3º Ato da ópera *O Guarani* (1870) de Carlos Gomes (REGINA, 1976b, em [2:31-3:40]). Mas, em geral, ela usa o recurso do *vibrato* de maneira mais natural e espontânea, como no vídeo de *Como nossos pais*. Mais automatizado, o seu *vibrato* não apresenta alterações com uma função cênica digna de nota. De fato, os valores coletados das profundidades e taxas dos *vibrati* de Elis nesta gravação são muito próximos uns dos outros, e geram médias que são de 1,28 St e 6,35 Hz, respectivamente.

Na Figura 5 observamos, lado a lado, os *vibrati* de menor e maior profundidades de Elis Regina em toda a gravação. O *vibrato* de menor profundidade (em [1:30], sobre a sílaba “a” da palavra “pessoa”) tem uma modulação de 1,01 St. Por outro lado, o *vibrato* de maior profundidade (em [1:59], sobre a sílaba “iar” da palavra “beijar”) tem uma modulação de 1,49 St (ou seja, quase 75% de um tom inteiro). Isto representa uma diferença de 47,52% entre o menor e o maior *vibrato*, o que permite à cantora uma gama de variações significativa no estilo de seu *vibrato*. Ao mesmo tempo, é importante observar que a profundidade máxima do *vibrato* de Elis se situa bem abaixo dos limites esteticamente aceitáveis em qualquer estilo musical, que é por volta de 2 St. Em um exemplo extremo do *vibrato* exagerado, SCHULTZ-COULON e BATTMER (1981) mencionam uma soprano cujo *vibrato* atingiu a profundidade máxima de 7,8 St. (ou seja, quase uma 6ª menor!), o que exemplifica o “soar mal” que SUNDBERG (1994, p.57) compara a “... um cantor ou cantora que possuíram uma voz maravilhosa na juventude”). Podemos observar também uma grande regularidade

de Elis Regina em relação às taxas de seus *vibrati*. Quando comparamos estes *vibrati* em notas com durações semelhantes (ou seja, que apresentam diferença de apenas 10,1%), suas taxas se diferenciam minimamente: apenas 3,84% Hz, o que é quase imperceptível ao ouvido humano.

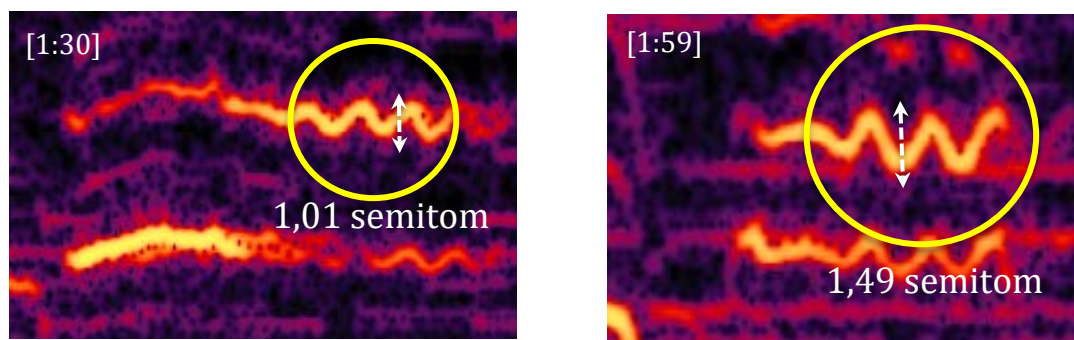


Figura 5: Espectrogramas dos *vibrati* de Elis Regina com a menor profundidade (1,01 St) e a maior profundidade (1,49 St) na gravação de *Como nossos pais*.

A análise de 3 amostras da nota Mi_3 selecionadas em diferentes momentos da gravação não deixa dúvidas de que os *vibrati* de Elis possuem um padrão claramente reconhecível. Este padrão reforça a ideia de que quando ela não planeja destacar uma palavra ou comunicar uma intenção específica na sua performance, a cantora tende a adotar um *vibrato* com profundidade e taxa padronizadas, o que sugere uma automatização deste efeito, o que é comum entre cantores. Na Figura 6 podemos notar que as 3 amostras do *vibrato* de Elis têm profundidades e taxas muito semelhantes: (1) profundidade de 1,30 St e taxa de 6,13 Hz em [2:41], sobre a palavra “**pais**”; (2) profundidade de 1,16 St e taxa de 6,39 Hz em [3:03], sobre a palavra “**mais**”; e (3) profundidade de 1,07 St e taxa de 6,09 Hz em [3:28], novamente sobre a palavra “**pais**”.

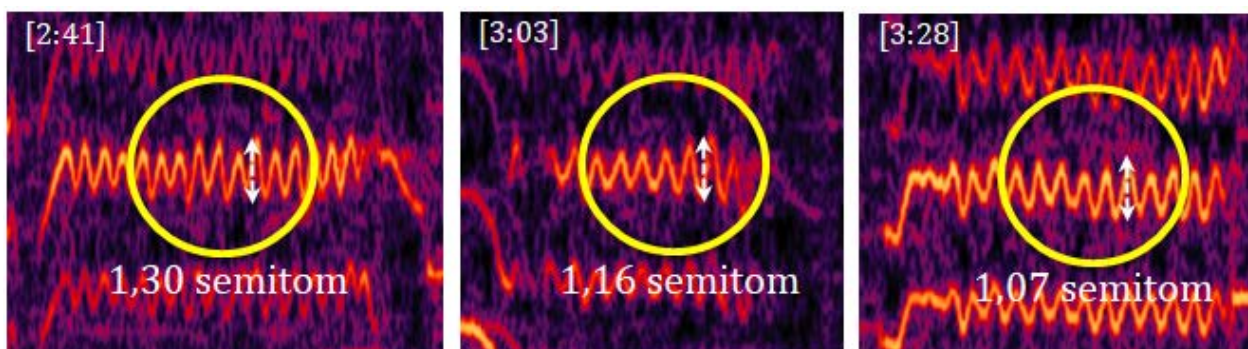


Figura 6: Espectrogramas de três *vibrati* da gravação sobre a nota Mi_3 , mostrando grande consistência de Elis Regina na construção deste efeito vocal.

2.2 - Portamento (*descendente e ascendente*)

Ao contrário dos *vibrati*, os *portamenti* nesta gravação são planejados e aparecem quando Elis Regina quer carregar de nuances emocionais a letra da música. 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. Discutiremos alguns exemplos.

Na Figura 7, a personagem da canção, com uma linguagem corporal nitidamente contida, estabelece um clima confessional. Praticamente imóvel e introspectiva, com o braço direito pendendo ao lado do corpo, quase catatônica, ela se prepara corporalmente para falar negativamente sobre a alienação dos jovens diante da gravidade político-social durante a ditadura militar. Por isto, ela inicia o canto se recusando a falar de temas inerentes ao cotidiano dos jovens, como o amor e outras experiências: “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 (ou seja, mais para o final da nota alvo) sobre a sílaba “**coi**” da palavra “**coisas**”, abrangendo o intervalo de uma 2ª maior descendente (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 em acordo com sua intenção de construir um clima mais reflexivo e introspectivo para o trecho.



Figura 7: MaPA de Elis Regina com postura mais estática e respectivo espectrograma com *portamento conclusivo* discreto sobre a sílaba “**coi**” da palavra “**coisas**”.

Elis enfatiza o alerta de Belchior para que os jovens não se descuidassem nas ruas do Brasil que, naquele momento, se tornavam palco de sequestros pelas forças repressivas do governo. No cenário bem iluminado, pode-se ver vários fantoches (objetos de cena) ao fundo, assentados como se fossem o povo brasileiro. Na sílaba “**por**” da frase “. . . **por** isso cuidado, meu bem, há perigo na esquina. . .”, realizando virtuosisticamente um salto ascendente de 11^a justa [8^a justa + 4^a justa, do Lá₂ ao Ré₄] e duração de 0,11 segundos em [1:33-1:34], Elis começa com um *portamento* inicial que culmina em um forte acento na sílaba “**is**”, enfatizando assim a gravidade do momento político. Na Figura 8, pode-se notar um grande aumento da dinâmica, cuja intensidade é explicitada no espectrograma pela coloração que se torna intensamente amarela. De fato, o ataque do envelope acústico da nota de chegada (o Ré₄) mostra uma clara e duradoura acentuação, 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 podemos ver Elis, em frações de segundo, franzindo a testa, se preparando para o salto de 11^a justa, olhando fixa e diretamente para o *camera man*, 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 e do acento na voz, da expressão facial, do gesto do braço direito para comunicar a emoção complexa²⁶ que envolve indignação, impedimento e perigo do texto. O gesto balístico do braço auxilia na produção do som com o acento.

²⁶ Uma emoção complexa é a combinação de uma ou mais das seis emoções básicas (surpresa, alegria, tristeza, raiva, medo e nojo) e/ou suas nuances descritas por EKMAN e KELTNER (2003).



Figura 8: MaPA 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”.

Na Figura 9, em [3:01], ocorre um dos trechos mais dramáticos da performance de Elis, que resume o tom indignado com que Elis canta a música. Com os versos “. . . Na parede da memória essa lembrança é o quadro que dói mais. . .”, ela narra, pesarosa, o fato de não mais ver pelas ruas os jovens que antes se rebelavam 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 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* pode ser classificado como *inicial* descendente, tendo uma duração de 0,75 segundos (855% maior que o primeiro exemplo) e um âmbito de segunda menor [Sol₃-Fá#₃]. Este *portamento* também agrega a sensação de pesar e sofrimento à voz de Elis, sensação que, associada ao comportamento corporal e ao *vibrato* de grande profundidade (que será abordado posteriormente) na nota de chegada, contribui para a expressão emocional sugerida pela letra.



Figura 9: 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”.

Nos dois próximos exemplos (Figuras 10a e 10b), analisamos a combinação de efeitos vocais aplicados na sílaba “**ber**” da palavra “perce**ber**” em duas ocorrências (em [3:08] e [4:39]) do primeiro verso do Refrão: “. . . Minha dor é perce**ber** 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 constatar uma juventude repetindo o mesmo comportamento alienado e conformista de seus pais. Nos dois refrões ([3:08] e [4:39]), Elis combina três efeitos vocais sucessivamente: um *drive*, seguido de um *portamento* descendente, seguido de uma forte inspiração ruidosa de ar. Ambos *portamenti* pertencem ao tipo *portamento conclusivo* descendente e têm início na nota Lá₃. Mas eles não têm uma nota de chegada precisa, o que pode ser explicado pelo fato de que estes *portamenti* terminam em respirações fadigas propositalmente que tornam ruidosas o final da expiração e o início da inspiração,²⁷ e que resultam em um arfar da respiração. Isto torna os *portamenti* ainda mais parecidos entre si: o primeiro tem duração de 0,34 segundos e o segundo, 0,36 segundos (uma diferença de apenas 8,2%).

Uma possível razão para que Elis tenha antecipado estes *portamenti* tão semelhantes com um efeito vocal tão agressivo quanto o *drive*, é o contraste de dinâmicas (*piano* e *forte*) que imprime aos dois trechos, utilizando no segundo trecho um *drive* mais agressivo. Logo em seguida, o *portamento* é realizado, abrangendo a parcela final das notas de origem, enquanto a intérprete

²⁷ Considerando a apurada técnica vocal e extensa experiência de Elis no manuseio de microfones, podemos supor que a captação desta intensa respiração foi uma escolha interpretativa e não decorrente de fadiga vocal ou física.

diminui a dinâmica da sua voz consideravelmente. Esta sequência de técnicas, unida a uma forte respiração intencional após o *portamento*, evidencia a frustração e desesperança sentidas pela personagem. Em relação à cenografia, apesar da mudança do ângulo da câmera, que no primeiro momento mostra Elis de perfil e no segundo de frente, não existem diferenças consideráveis em sua postura corporal. Em ambos ela permanece com os braços bem juntos ao corpo, que está levemente inclinado para frente. Seu semblante permanece sério, com a testa e sobrancelhas contraídas. A racionalidade das escolhas de Elis nestes trechos pode ser atestada pelo resultado sentimental e interpretativo absolutamente coerente com o texto e momento da canção. A consistência destas escolhas pode ser observada pela similaridade de caráter e características das técnicas aplicadas nos dois momentos diferentes da canção.

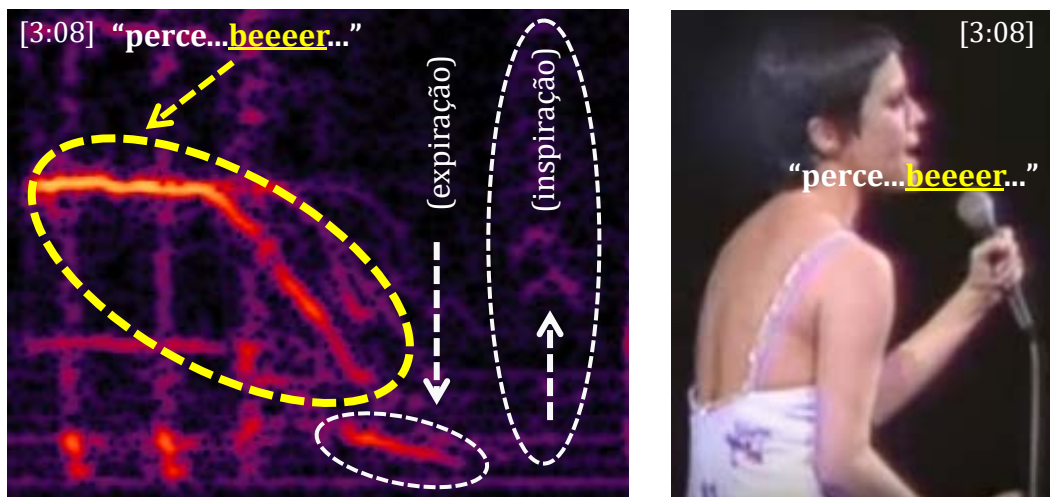


Figura 10a: MaPA de Elis Regina com postura levemente inclinada para a frente e com semblante sério; respectivo espectrograma em que se observa a combinação dos efeitos *portamento* e *drive* sobre a sílaba “**ber**” da palavra “perce**ber**”.

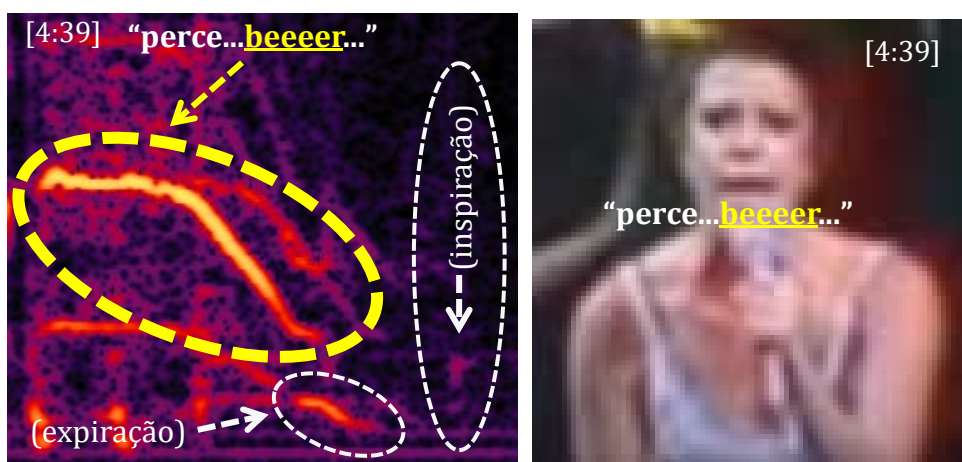


Figura 10b: MaPA de Elis Regina com semblante e postura corporal semelhantes ao exemplo anterior e respectivo espectrograma com combinação dos efeitos *portamento* e *drive* também sobre a sílaba “**ber**” da palavra “perce**ber**”.

2.3 - *Scoop*

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, atinge a afinação correta, passando pelas frequências intermediárias. Elis utiliza largamente este efeito, porém sua maior concentração acontece na **Seção B** da música.

No exemplo da Figura 11 [2:21], observamos Elis realizar um *scoop* sobre a nota Fá₃ na sílaba “**di**” do trecho “**di**go 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, o *scoop* valoriza a sílaba e, conseqüentemente a palavra, onde acontece. Isso ocorre devido ao seu tamanho considerável em relação à nota e a sua progressão gradual e perceptível pelas frequências intermediárias. Infelizmente, neste momento da gravação, devido ao ângulo aberto da câmara, não é possível observar a expressão facial da cantora. Mas é possível ver que Elis realiza curtos e rápidos movimentos cênicos com o braço e punho direitos, que não afetam o resultado sonoro, mas que aproximam o público de seu discurso.

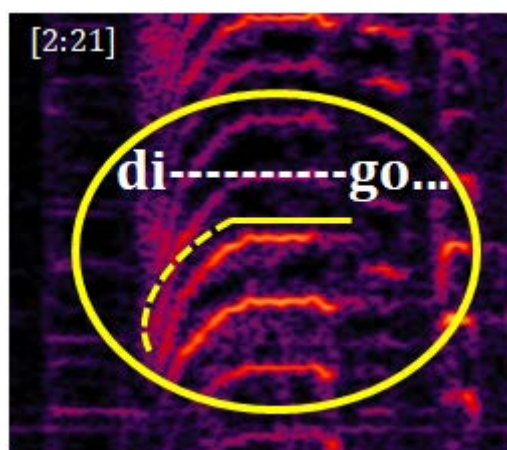


Figura 11: Espectrograma do efeito *scoop* de Elis Regina sobre a sílaba “**di**” da palavra “**di**go”.

No exemplo da Figura 12, em [3:38], observamos um *scoop* incidir novamente sobre a nota Fá₃, porém, agora sobre a palavra “**não**” da frase “as aparências **não** me enganam não”. Neste momento, o *scoop* tem duração de 0,75 segundos e ocupa totalmente a nota em que é realizado. Por esta razão, é ainda mais perceptível auditivamente do que no exemplo anterior, da Figura

11. Cenicamente, Elis enfatiza a palavra “não” realizando um “não” com o pescoço virando a cabeça de um lado para o outro, negativamente, ao mesmo tempo em que com uma postura um tanto agressiva, com a coluna ereta, a cabeça levemente inclinada para frente e expressão de raiva no rosto (EKMAN e KELTNER, 2003, rostos na parte de baixo da Figura 37), escancara a boca para cantar.



Figura 12: MaPA com fotogramas de Elis Regina em expressão de raiva, balançando a cabeça de um lado para o e respectivo espectrograma com o efeito *scoop* sobre a palavra “nã”.

Como último exemplo de *scoop* trazemos o trecho no qual Elis utiliza este efeito vocal 4 vezes consecutivas, todas elas na sílaba “tu” da palavra “tudo”. Esta palavra é repetida 4 vezes no interior do verso “Minha dor é perceber que apesar de termos feito tudo, tudo tudo tudo o que fizemos” (Figura 13 [4:43]). Consistentemente, Elis aplica o *scoop* somente na primeira porção da nota em cada recorrência e de maneira mais discreta que nos exemplos discutidos anteriormente. Esta repetição do *scoop*, sempre na mesma sílaba da mesma palavra cria uma

grande ênfase na sua assertividade, que aproxima o canto do discurso falado. Cenicamente, é possível observar que Elis mantém a mesma postura corporal inclinada para frente, o rosto tenso e cada recorrência do *scoop* acompanhada de movimentos balísticos (BORÉM, 2011, p.34, 38-39) do braço direito com a mão aberta, como se desse o diálogo por encerrado, pendendo o braço ao lado do corpo, no final. Ainda no espectrograma, podemos observar como Elis, após a pronunciar a primeira ocorrência da palavra “**tu**do” com uma nota bastante articulada e estável, deixa as outras três seguintes menos definidas, o que lhe poupa energia em uma performance tão exaustiva.

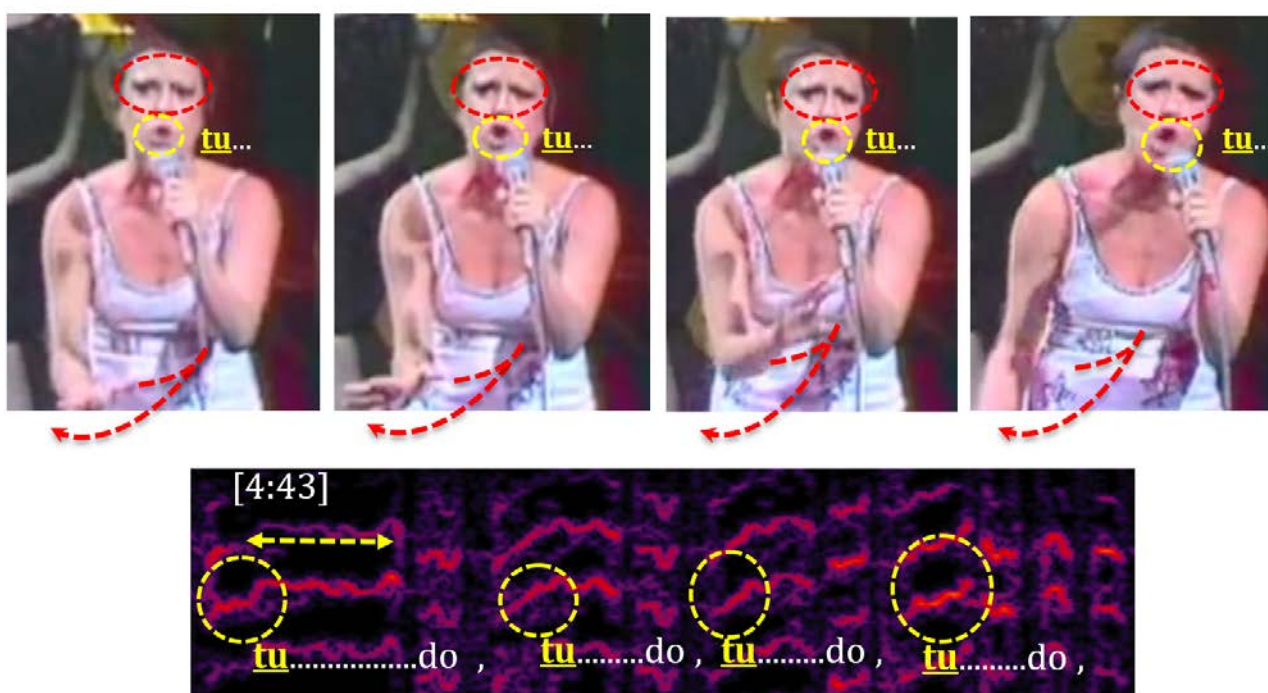


Figura 13: MaPA com fotografias de Elis Regina mostrando o rosto e pescoço tensos, movimentos balísticos do braço e mão aberta e respectivos espectrogramas dos 4 *scoops* consecutivos sobre a sílaba “**tu**” da palavra “**tu**do”.

2.4 - Drive

A dramaticidade construída ao longo da performance de Elis Regina em *Como nossos pais* cresce nos últimos versos (Verso 7 e Verso 8) e último Refrão da gravação (em [4:17-5:16]). Isto ocorre tanto por meio do aumento de intensidade das dinâmicas, quanto pelo *groove* de rock pesado da banda, quanto pela entrega emocional da cantora. Aqui, Elis carrega sua interpretação vocal com diversas nuances de agressividade, criando uma sequência de gestos de cabeça, tronco,

braço direito e expressões faciais mais exagerados do que as anteriores, ocupando ao máximo a sua cinesfera (LABAN, 1978; RENGEL, 2001, p. 30, 83, 85; BORÉM, 2017, p.73-74). É neste ambiente carregado emocionalmente que Elis encontra o momento ideal para utilizar o efeito vocal mais agressivo da gravação, o *drive*. Este efeito na voz cantada provavelmente foi inspirado no efeito de modulação *drive* comumente utilizado no rock e gêneros derivados do mesmo. Auditivamente, o *drive* na voz se assemelha a uma guitarra elétrica com efeito de distorção. Elis recorre ao *drive* 4 vezes na porção final da música: A primeira recorrência aparece na Estrofe 7, no salto de oitava em “**É você** que ama o passado. . .” ([4:08]). Ocorre uma segunda vez, na Estrofe 8 em “. . . quem me deu **a ideia** de uma nova consciência. . .” ([4:20]). Depois, o *drive* aparece duas vezes no Refrão final. Primeiro, em “. . . minha **dor** é **perceber** . . .” ([4:39]), trecho que discutimos na Figura 10b acima, na seção sobre *portamenti*, em um contexto que, para criar mais ênfase, Elis realiza dois *drives* com diferentes níveis dinâmicos e de agressividade. O último *drive* da gravação aparece em “Que **apesar** de termos feito tudo. . .” ([4:41]).

Cenicamente, dentro do intervalo de [4:02-4:09], Elis Regina realiza o primeiro *drive* dentro de uma sequência de expressões faciais (Figura 14, 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 (ou superioridade, por não aceitar a alienação) à raiva (que colore seu tom acusativo). A arrogância pode ser apreciada no fotograma 1, em [4:02] (o olhar impassível e superior, a boca fechada com os cantos caídos, o queixo contraído; EKMAN e FRIESEN, 1986, p.161-163, figuras 1, 2 e 3; Elis mostra, também, indícios de raiva no poscoço contraído). Nos fotogramas 2 e 3, podemos vislumbrar uma indignação levando à raiva, com a contração das comissuras da boca e o levantamento da musculatura da testa (ECKMAN e KELTNER, 2003, figura 31), em que os olhos se arregalam exatamente no momento em que Elis pronuncia o verbo “**vê**” (em [4:06]), no dramático salto de oitava Lá₂-Lá₃, que é seguido de um notável *portamento* inicial descendente, como quem diz à juventude: “Acorda!”. A raiva pode melhor apreciada no fotograma 4, quando Elis reforça a frase anterior, pronunciando silabicamente “**É vo-cê**” em [4:08] com a testa e boca ainda contraídas, (ECKMAN e KELTNER, 2003, figuras 34A e 34B) simultaneamente ao gesto rápido e ríspido de adução seguida de abdução 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 (ECKMAN e KELTNER, 2003, figuras 37D e 41C), ao pronunciar a sílaba “sa” da palavra “passado”.

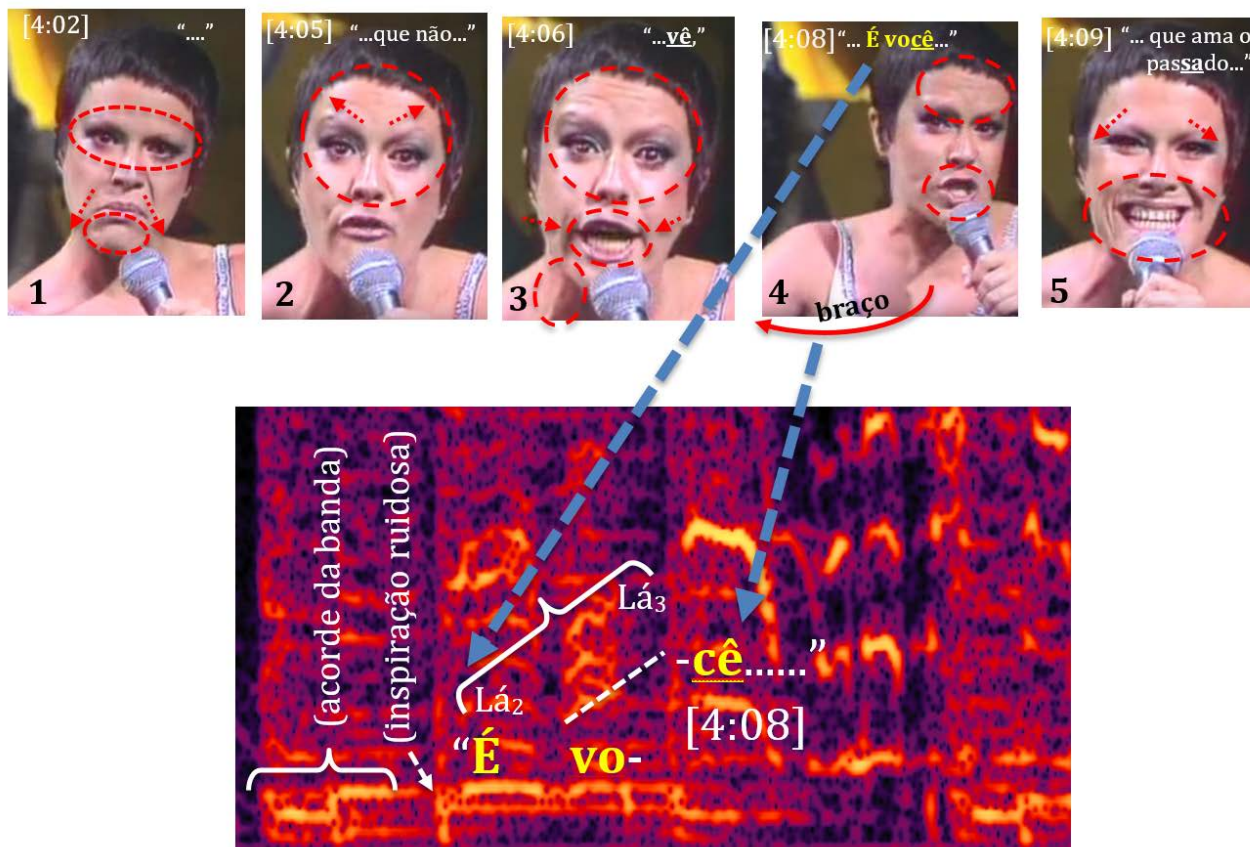


Figura 14: MaPA com 5 fotogramas de Elis Regina com progressão de suas expressões faciais que misturam as atmosferas de arrogância, indignação e raiva e contém o primeiro *drive* vocal (“É você...”, a oitava Lá₂-Lá₃) em *Como nossos pais*, de Belchior.

Elis volta a utilizar o movimento corporal enérgico do braço direito à frente do corpo, mas agora em um plano mais baixo, repetindo o mesmo movimento de adução/abdução que termina em um golpe (Figura 15), ao pronunciar a sílaba “sar” no trecho “...que apesara”, em [4:41]. Ela utiliza mais uma vez este “socar de Laban” (BORÉM, 2017, p.85) como elemento de auxílio na produção sonora do *drive* vocal com um acento bem pronunciado. Esta integração entre som e gesto sublinha a atmosfera de intensa indignação que cria nas suas expressões faciais de todo o trecho.

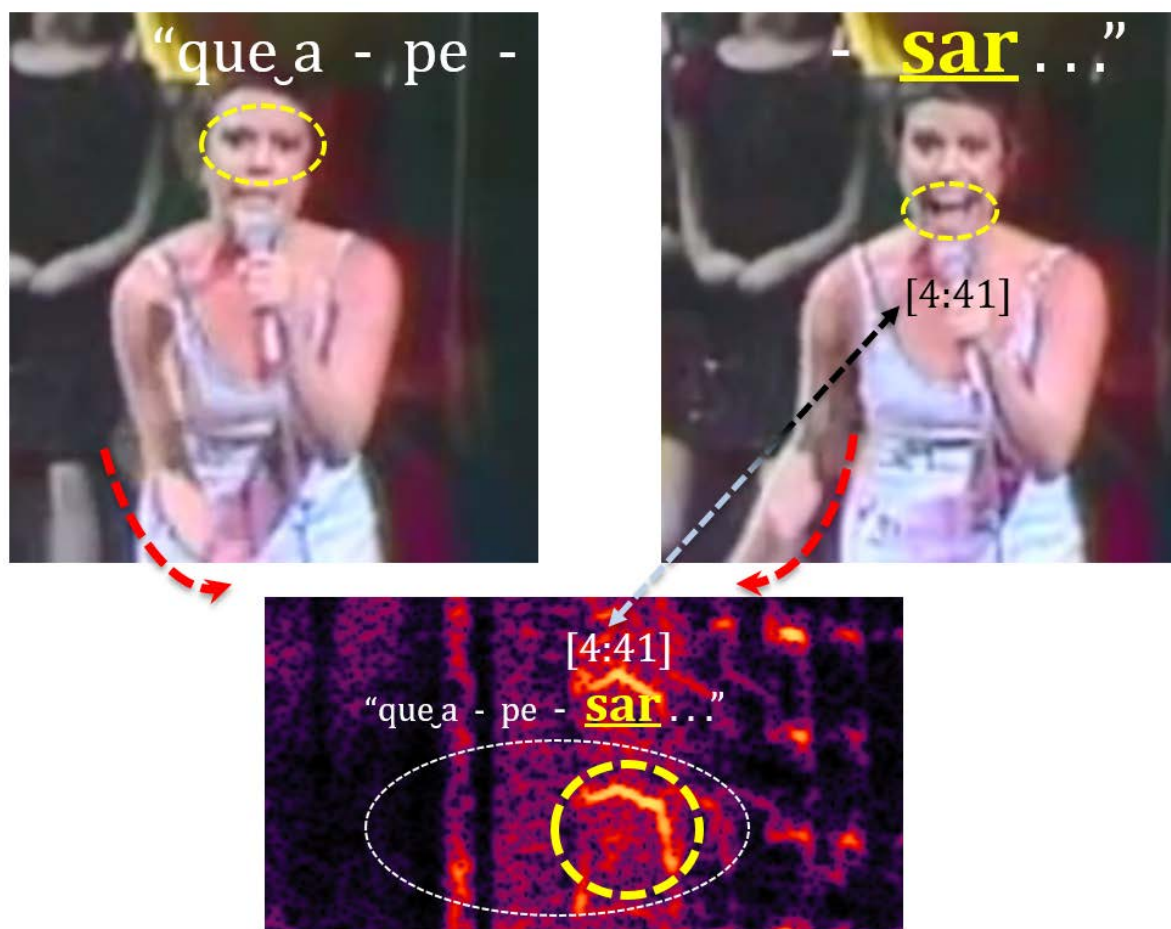


Figura 15: MaPA de Elis Regina realizando um movimento enérgico de adução seguido de abdução do braço direito à frente do corpo, ao mesmo tempo em que escancara a boca e arregala os olhos em atmosfera de indignação. No respectivo espectrograma, o *drive* sobre a sílaba “sar” no trecho “que apesar”.

O próximo efeito vocal mais utilizado é o *yodel*, mas o apresentaremos como o último, devido à sua importância para o planejamento cênico que Elis reservou para o final de sua performance.

2.5 - Tremor

Elis reserva o tremor, efeito vocal muito marcante, para o final da gravação de *Como nossos pais*. Primeiro, no último Refrão, sobre a sílaba “so” em [4:48], ao cantar “Nós ainda somos os mesmos. . .”, ela imprime um tremor rápido e bastante profundo, com o qual faz a nota soar fragmentada e com uma afinação baixa, sugerindo um início de riso sarcástico, como que agregando o sentimento de reprovação à alienação dos jovens. No espectrograma deste tremor (Figura 16), podemos observar sua diferença do *vibrato* característico de Elis, pois em uma

duração de apenas 0,18 segundos consegue incluir 3 ciclos completos e irregulares. Com sua profundidade de 1,85 St, este tremor é 44,5% maior do que a profundidade média geral dos *vibrati* realizados por Elis na gravação. Sua taxa de 12,6 Hz é 98,4% maior do que a taxa média (6,35 Hz), ou seja, quase o dobro mais rápido que os *vibrati*. Quanto à expressão facial durante este efeito, notamos as sobrancelhas contraídas para baixo, quase tapando os olhos, o que pode ser um índice de tristeza (ver figuras 51, 52 e 60 de EKMAN e KELTNER, 2003). Por outro lado, comissuras da boca estão apertadas nos cantos e a própria boca está comprimida no gesto típico de quem tenta rir e falar ao mesmo tempo. Mas este riso não é associado à emoção básica da tristeza, mas sim um traço que pode ser observado na expressão da arrogância (ver figuras 1, 2 e 3 de EKMAN e FRIESEN, 1986, p.161-163). Assim, dentro da complexidade emocional da personagem que Elis constrói, podemos apreciar sentimentos contraditórios nas regiões superior e inferior do rosto: ao mesmo tempo admiradora e condenadora dos jovens, ao mesmo tempo triste e raivosa, ao mesmo tempo séria e sarcástica.



Figura 16: MaPA de Elis Regina com expressões contraditórias: tensão na testa e no pescoço versus boca esboçando riso sugerindo sarcasmo, com respectivo espectrograma de tremor sobre a sílaba “so” de “Ainda somos os mesmos”.

Apenas 11 segundos após o exemplo anterior, Elis utiliza outro tremor em [4:59] (veja a Figura 17) com uma profundidade muito semelhante ao primeiro tremor: 1,82 St, ou seja, apenas 1,65% inferior. Embora a repetição deste tremor seja novamente sobre a sílaba “so” da palavra “somos”, sua taxa é muito menor: 6,80 Hz, ou seja, 46,3% de diferença. Isto é um reflexo do momento em que o andamento da música cai bruscamente. No arranjo, da banda, busca colocar a voz de Elis em maior evidência, acompanhando-a com uma convenção rítmica de *tutti* em

semínimas, deixando a cantora com liberdade para finalizar a canção. É visível a semelhança da expressão facial de Elis na realização dos dois tremores, com as mesmas contrações na testa, sobrelanceiras, bochecha e lábios.



Figura 17: MaPA com fotograma de Elis Regina mostrando a mesma expressão contraída na testa e mesmo esboço de riso sarcástico da Figura 16, com espectrograma com tremor mais evidente, sugerindo construção meticulosamente planejada da performance.

2.6 - Crepitação

A crepitação, efeito que agrega rouquidão e aspereza à voz, geralmente é realizada no registro vocal grave e em baixas dinâmicas, o que dificulta a identificação da frequência fundamental da nota na qual é empregado. Em espectrogramas, as irregularidades da onda sonora na crepitação podem ser identificadas visualmente como granulações. Assim, era de se esperar que Elis utilizasse este efeito vocal na **Seção A** ([0:41-2:14]) da gravação, ou seja, na seção mais branda e menos dramática de sua interpretação. De fato, a única ocorrência de crepitação se dá em [1:38] sobre o verbo "**Há**", para colorir, com uma atmosfera de fragilidade e insegurança, a frase "**Há** perigo na esquina. . .". Corporalmente, a fragilidade e insegurança sugeridas no texto motivam Elis em um gestual parco, quase congelado, com (1) a mão direita em sinal de "pare!", pairando no ar por cerca de 6 segundos ([1:34-1:40], veja fotogramas 1 e 2 da Figura 18), durante toda a frase "por isto cuidado, meu bem... há perigo na esquina"), (2) permanecendo cerca de 2 segundos de em silêncio, com a boca fechada e com suas expressões faciais quase inertes (veja fotograma 1 da Figura 18) e (3) abrindo a boca levemente e sem expressão para crepitar ao dizer "Há" (veja fotograma 2 da Figura 18). Com este gestual comedido, toda a cena se concentra na boca da cantora, cujas irregularidades da crepitação tornam sua advertência mais crível.



Figura 18: MaPA da crepitação de Elis Regina em *Como nossos pais*.

2.7 - Yodel

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 mudança 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 19), em [3:01], Elis parece recorrer a este efeito por uma questão técnica. Sobre o verbo “é” da frase “é o quadro que doi mais”, ela realiza um *yodel* descendente cujo a nota não pode ser precisada pela análise espectral ou auditiva devido a sua duração tão curta (apenas 0,4 segundos). Nestas condições, uma conexão brusca dos dois registros facilitaria o ataque da nota mais aguda. Em tempo tão exíguo, seria praticamente impossível conectar as duas notas mantendo a mesma qualidade tímbrica, seja com um *legato* ou um *portamento*. Neste momento, não se nota nenhum conteúdo semântico na expressão facial de Elis, o que parece confirmar uma utilização apenas técnica do efeito vocal, e não expressiva.

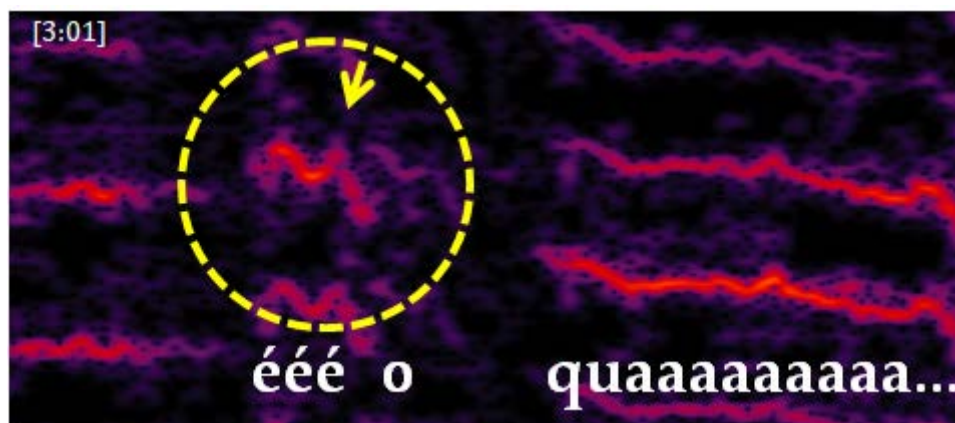


Figura 19: Espectrograma do *yodel* de Elis Regina com duração de 0,4 segundos sobre a palavra “é” na frase “é o quadro que dói mais.”

Por outro lado, já no final apoteótico de sua performance, Elis utiliza *yodels* com uma finalidade claramente expressiva, impregnando de dramaticidade o melisma sobre a última palavra da letra, “**pais**”. A análise deste trecho, que é detalhada na EdiPA da Figura 20, revela uma coreografia minuciosamente planejada com a letra da música e com a sequência de efeitos vocais. Em [4:58], a cantora e a banda iniciam o súbito e pronunciado *rallentando* (a semímina cai de 86 para 61 bpm), no qual Elis soletra energética e didaticamente “**Ain-da-so-mos-os-mes-mos-e-vi-ve-mos-co-mo-nos-sos** . .”. O gestual correspondente (veja fotograma 1 na Figura 20) é composto pela expressão dos olhos de tristeza (EKMAN e KELTNER, 1986) e mão direita que expressam um grande despondimento com os jovens. Então, há uma cesura geral da banda e da cantora (veja, sincronizados na Figura 20, o vão escuro vertical no espectrograma, a cesura na pauta e a boca fechada de Elis no fotograma 2) para atacarem em *tutti* na palavra “**pais**”, em [5:07], cuja nota Lá₃ na voz é sincronizada com o rápido gesto do braço direito da cantora virando-se subitamente para trás e apontando acusadoramente para os bonecos de pano sentados na arquibancada no fundo do palco. 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 sobre a *blue note* (Fá natural) no tom de Ré Maior. 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 20), que vai até o final da gravação, em [5:16]. Dentro deste melisma, Elis ainda consegue aumentar a

carga emocional do trecho fazendo um *portamento* ascendente do Lá₃ para o Si₃ (em [5:09] abrangendo um tom). Mas, ainda neste melisma, ela reserva uma sequência de três *yodels* descendentes consecutivos para o clímax deste longo melisma 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 espacializado) e são muito perceptíveis tanto auditivamente quanto no espectrograma (na Figura 20, 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 o fato de que, psicoacusticamente, vemos Elis utilizar neste portamento o mesmo golpe de cabeça que ela utiliza nos *yodels*. O fotograma 4 da Figura 20 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 fazer a nota mais grave no registro de peito. Finalmente, após finalizar o canto em [5:16], Elis se vira subitamente em [5:17], virando as costas para o público do teatro, e encarando de frente o público de “pais” na arquibancada no fundo do cenário. Assim, ela permanece um bom tempo, como em uma fermata após a música, “congelada”, para usarmos um termo da postura cênica dos cantores de musicais ao fim de canções, com a finalidade de não quebrar a atmosfera de clímax final.

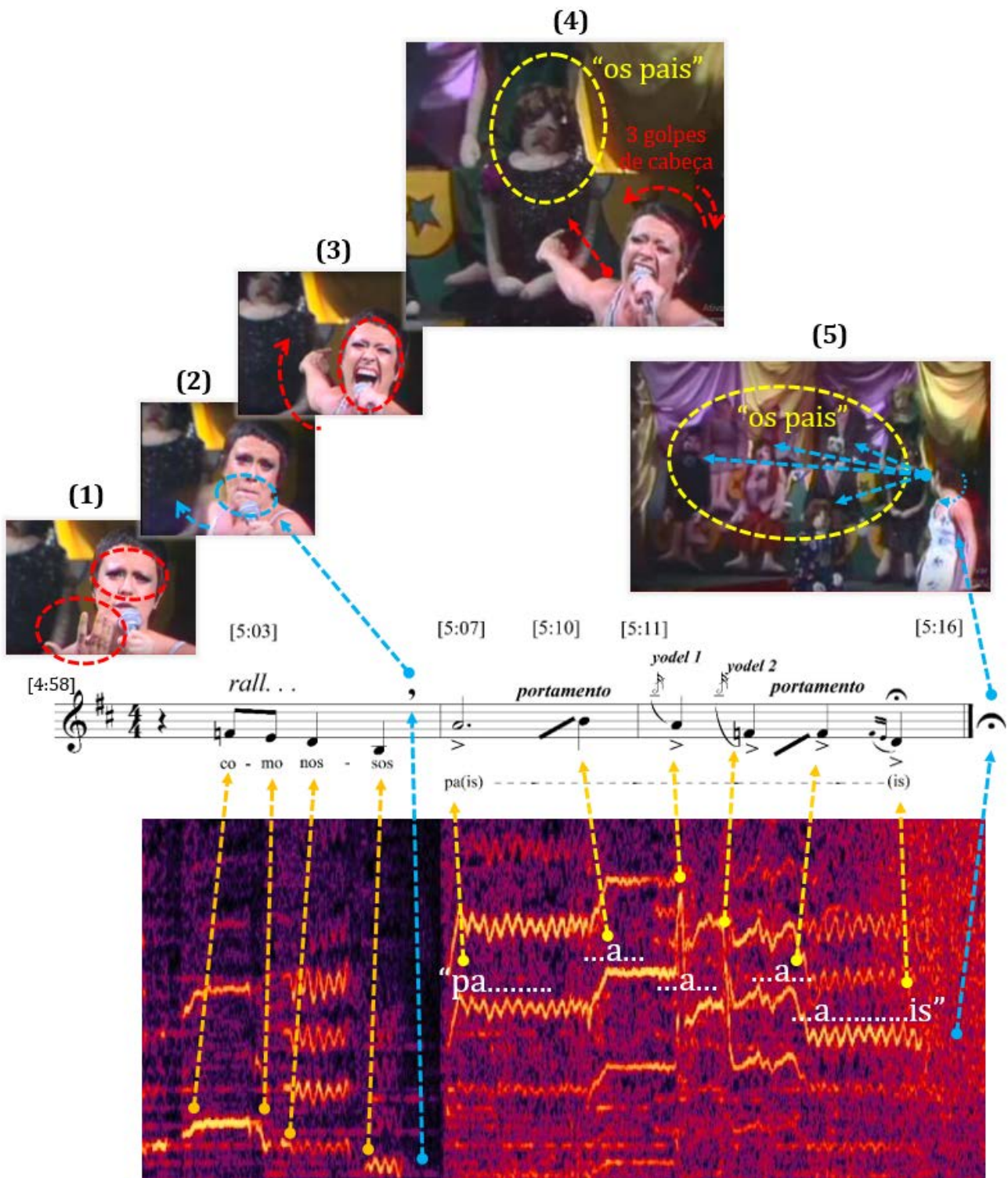


Figura 20: EdiPA do final da performance de Elis Regina em *Como nossos pais*, com espectrograma, transcrição da gravação e 5 fotogramas explicitando: (1) olhos e mão de desapontamento; (2) boca preparada para consoante explosiva “p” na palavra “pais” (3) boca com abertura máxima na palavra “pais” e braço acusativo apontado para os “pais” no fundo do palco (4) três golpes de cabeça consecutivos para a produção de *yodels* e (5) virada de costas cênica após final da música com olhar acusativo para os “pais”.

3 - Considerações finais

A análise da interpretação em vídeo de Elis Regina da canção *Como nossos pais*, de Belchior, revela um minucioso planejamento da cantora para integrar o conteúdo da letra da música com os sons que emite e as imagens que cria no palco. A comparação entre as interpretações da cantora e do compositor-cantor mostra a liberdade com que Elis Regina se torna coautora da obra na sua performance, alterando notas, deslocando ritmos e pausas, criando ênfases por meio de articulações e dinâmicas e, principalmente, recorrendo a 7 tipos de efeitos vocais: *vibrato*, *portamento* descendente/ascendente, *scoop*, *yodel*, *drive*, crepitação e tremor. Elis evidencia mais ainda o conteúdo central de argumentação e indignação da música contra o quadro político do Brasil na década de 1970 ao coadunar estes efeitos vocais com realizações rítmicas predominantemente “para frente”. Mas, também, quando necessita enfatizar momentos mais reflexivos ou de apreensão, como advertir sobre a violência da ditadura militar, utiliza uma realização rítmica “para trás”. Assim, com esta flexibilidade rítmica, Elis demonstra em *Como nossos pais* uma sofisticada métrica derramada, que é atrelada a significados inspirados pela letra.

Para melhor elucidar a relação do trinômio texto-som-imagem, utilizamos a análise espectral dos efeitos vocais realizados por Elis, revelando que muitas ênfases que tornaram esta performance memorável e marcante para o público resultam da sincronia de sons (a voz sublinhada pela banda) e gestos (expressões faciais e movimentos corporais mais amplos) com sílabas e significados específicos da letra. Mais do que isto, o gestual planejado por Elis se torna parte integrante e facilitador dos efeitos vocais, como o gesto balístico do braço direito no *scoop* em [1:34], no *drives* em [4:07], [4:39] e [4:41] e na crepitação em [4:07], as contrações do tronco nos acentos dos *yodels* em [4:31] e [4:33], e o “não enganam não” da letra, refletido no movimento de negação da cabeça e no *scoop* em [3:38].

A cuidadosa construção da performance de Elis Regina se dá não apenas por meio dessas sincronias em níveis locais, mas também se reflete na macro forma. Ao invés de seguir a forma sugerida pela letra da canção (I-II-I'-II, ou seja, “Versos – Refrão – Versos – Refrão”), Elis e banda optam por um arranjo em apenas dois níveis contrastantes: **Seção A** e **Seção B**. A sequência

destas duas seções sugere que, após expor sua visão de forma mais calma, a personagem de Elis perde a paciência com seus interlocutores, os jovens, e esbraveja a alienação na qual se acomodaram. Estes dois níveis emocionais são expressos por meio de contrastes providos por gênero musical (blues *versus* rock), instrumentação (2 guitarras *versus* banda completa), intensidade (menos forte *versus* mais forte), efeitos vocais (efeitos mais suaves *versus* efeitos mais agressivos ou marcantes) e amplitude de gestos do rosto, cabeça, tronco e membros superiores (poucos e contidos *versus* amplos e enérgicos).

A **Seção A**, (em [0:41-2:14]), é construída dentro da atmosfera do blues, sugerindo um clima mais argumentativo e de preocupação (com os jovens). Este clima se reflete na instrumentação, que se inicia com apenas uma guitarra e uma craviola (em [0:41]), às quais se junta voz (em [0:50]). Pode ser observado também no fato de que é o trecho mais comedido emocionalmente, pois tem dinâmicas mais baixas, tem poucos e suaves efeitos vocais (*portamento* e *scoop*), tem uma menor recorrência destes efeitos (apenas 14) e tem gestos mais contidos.

Já a **Seção B**, (em [2:14-5:16]), é construída dentro da atmosfera do rock, em um clima de ostensiva indignação, protesto e acusação (contra os jovens). A instrumentação se amplia com a entrada da banda completa (guitarras, teclado, baixo e bateria), a dinâmica atinge patamares bem mais altos, tem um número bem maior e mais agressivos de efeitos vocais (*drive*, *yodel*, tremor e crepitação, além de *portamento* e *scoop*), tem um número bem maior de ocorrências destes efeitos vocais (38), e tem expressões faciais e gestos do braço direito muito mais amplos.

O efeito vocal que Elis mais utiliza na gravação é o *vibrato*, que ocorre praticamente durante todo o canto, predominando o *vibrato* nos finais das frases musicais, em notas longas e com um aumento gradual da profundidade. A análise espectral de diversas amostragens do canto revela, nesta performance, um *vibrato* com muita pouca diversidade, sugerindo que Elis o utiliza como um componente inerente e automático do canto e não com estratégias específicas de expressão, por exemplo, conectando-o semanticamente ao texto, como o faz com todos os outros efeitos vocais. De fato, a análise espectral da menor e maior taxa do *vibrato* de Elis Regina em *Como nossos pais* revela uma variabilidade de apenas 3,84%, enquanto que a análise espectral da menor e maior profundidade mostra uma variabilidade de 47,52%, o que também não significa um contraste significativo.

O segundo efeito vocal que Elis mais utiliza na gravação (29 ocorrências) é o *portamento*, e sua grande diversidade pode ser observada ao compararmos o menor portamento (em [0:56], com duração de 0,78 segundos), com o maior portamento (em [3:01], com duração de 0,75 segundos), o que mostra uma variabilidade de 855%. Deste recurso, ela prefere o *portamento* do tipo descendente, utilizando-os para construir ou realçar nuances emocionais por meio da variação de intensidade, duração, sentido e, também, pela combinação com outros efeitos vocais, como a crepitação e o *drive*.

Quanto ao *scoop*, o terceiro efeito vocal mais utilizado por Elis, com 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 (como em “**tu**do, **tu**do, **tu**do”), como se estas fossem palavras-chave para se compreender sua interpretação.

Elis recorre aos demais efeitos vocais, juntamente com aquele utilizados anteriormente, para impregnar a **Seção B** da gravação com uma maior carga dramática. O tremor é utilizado apenas duas vezes. Em uma delas, porém, pode-se observar uma estreita relação entre a produção do efeito sonoro e a intenção de colorir, sobre a sílaba “**so**”, o *mea culpa* da protagonista que conclui a performance resumindo a letra da canção com um riso sarcástico: “Ainda **so**mos os mesmos e vivemos como nossos pais”. Uma das ocorrências dos *yodels* de Elis é reservada para ocorrências consecutivas em que o tronco inteiro cantora se move energicamente e coincide com o principal clímax da **Seção B**. Já a crepitação e o *drive*, efeitos que normalmente estão associadas à agressividade do gênero rock, Elis os utiliza em trechos associados à desesperança, frustração e revolta.

Observamos que em seu sofisticado planejamento cênico, Elis Regina inclui também outros elementos teatrais, como os objetos cênicos. No início da performance, fica claro que o espetáculo *Falso Brilhante* usa o circo, diretamente (a alegria ingênua, as histórias contadas ao longo do show) ou alegoricamente (o brilho falso do Brasil, um país sob um a ditadura violenta) como mote de sua cenografia e roteiro. Em [0:52], o guitarrista Nathan Marques aparece com roupa e maquiagem circense (Figura 21a); em [0:55], Elis aparece cantando à frente da banda, que está acomodada sob uma tenda de circo, que poderia representar o Brasil (Figura 21b); em

[5:20], já no final da performance, após terminar de cantar, Elis permanece imóvel, de costas para o público, mas encarando a arquibancada em que se veem, assentados, bonecos de pano (Figura 21c). Estes bonecos de pano se constituem na solução cênica para compor o público (ou o povo brasileiro) que assiste, além da plateia real, ao espetáculo do circo. Como objetos de cena versáteis nas arquibancadas, eles têm uma mobilidade de significado central para a performance de Elis Regina em *Como nossos pais*. Eles não são mais o público do circo, mas se transformam nos pais da canção de Belchior, ou seja, o modelo negativo para os jovens alienados durante a ditadura.



Figuras 21a, 21b e 21c: Entrelinhas da cenografia do show *Falso Brilhante* de Elis Regina em 1976:
(1) músicos vestidos e maquiados como artistas de circo (o povo brasileiro);
(2) Elis Regina à frente da tenda do circo (o Brasil);
(3) Elis Regina à frente da arquibancada com bonecos de pano (os pais dos jovens alienados).

Finalmente, apesar da crença ainda corrente de que a enorme competência, sucesso e reconhecimento de Elis experimentado em toda a sua carreira derivam espontaneamente de seu talento, podemos perceber, na base de sua performance de *Como nossos pais*, um planejamento cênico minucioso, ilustrado aqui neste estudo com MaPAs e EdiPAs. Como coautora de Belchior, 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 construía suas performances firmemente ancorada nas relações do trinômio formado pelo texto (ou contexto), pelo som e pela imagem.

Referências de Texto

1. ARASHIRO, Osny. (1995) **Elis por ela mesma**. Coleção o autor por ele mesmo. Org. Osny Arashiro. São Paulo: Martins Claret.
2. BORÉM, F. (2017). A Cinesfera da voz e do corpo da cantora-atriz Martha Herr. In: **Corporeidade e Educação Musical**. Org. por Patrícia Furst Santiago, Betânia Parizzi e Jussara Fernandino. Belo Horizonte: CMI/PPG MUS UFMG. p.71-98.
3. BORÉM, F. (2016) MaPA e EdiPA: Duas Ferramentas Analíticas para as Relações Texto-Som-Imagem em Vídeos de Música. **Musica theorica**. Salvador: TeMA, p.1-37.
4. BORÉM, F. **Um sistema sensório-motor de controle da afi nação no contrabaixo: contribuições interdisciplinares do tato e da visão na performance musical**. 187p. Tese (Pós-Doutorado em Performance Musical). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
5. BORÉM, F.; TAGLIANETTI, A. P. (2014a) A Trajetória cênico-musical de Elis Regina. **Per Musi**. n.29. Belo Horizonte: UFMG, p.39-52.
6. BORÉM, F.; TAGLIANETTI, A. P. (2014b). 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**. n.29. Belo Horizonte: UFMG, p.53-69.
7. CANCIAN, R. (2008) **Ditadura militar (1964-1985): breve história do regime militar**. Uol, Educação, Pesquisa Escolar. In: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/ditadura-militar-1964-1985-breve-historia-do-regime-militar.htm> (Acesso em 2 de janeiro, 2018).
8. CASTELLENGO, Michelle; COLLAS, D. (1991) Etude acoustique de la realisation et de la perception du trill vocal. **Voice Conference**. Besançon, France (Trabalho publicados pelos autores).
9. CIELO, C. A. (2011) et al. Músculo tiroaritenóideo e som basal: uma revisão de literatura. **Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia**. São Paulo, v. 16, n. 3, p.362-369.
10. COOK, N. (2013) **Beyond the score: music as performance**. Oxford: Oxford University Press.
11. EKMAN, Paul; KELTNER, Dacher. (2003) **Unmasking the face: A guide to recognizing emotions from facial expressions**. Los Altos, California: Malor Books.
12. EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace V. (1986) A New pan-cultural facial expression of emotion. **Motivation and emotion**. v.10, n.2. Plenum Publishing. p. 159-168.

13. GRIMES, David Robert. (2014) String Theory: The Physics of guitar-bending and other electric guitar techniques. **Plos One**. In: <https://pdfs.semanticscholar.org/b56c/cb972fae43ec11dddbc15e4b8fa2cc223ac9.pdf> Julho, v.9, n,7. e102088 (Acesso em 19 de janeiro, 2018).
14. HAKES, J.; DOHERTY, T.; SHIPP; T. (1987). Acoustic properties of straight tone, vibrato, trill and trillo. **Journal of Voice**. v.1, p.148-57.
15. HAKES, J.; DOHERTY, T.; SHIPP; T. (1990). Trillo rates exhibit by professional early music singers. **Journal of Voice**. v.4, p.305-308.
16. KOB, M. (2011) et al. Analysing and Understanding the Singing Voice: Recent Progress and Open Questions. **Current Bioinformatics**, v.6 , i.3 , p.362-374.
17. LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
18. LEECH-WILKINSON, D. (2009) **Music's Intellectual History: Founders, Followers & Fads**. Nova York, p.791-804.
19. LOPES, M.; ULHÔA, M. T. de. (2005) Amor até o fim com Elis Regina: em busca de uma metodologia para a análise da performance musical gravada. **Cadernos do Colóquio**. Rio de Janeiro: Unirio, p.107-117.
20. MAGILL, R. A. *Aprendizagem motora: conceitos e aplicações*. 5. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.
21. MARIA, J. (2014) **Em casa com Elis: projeto leva turistas para uma tarde de MPB na mansão que foi de Elis Regina**. O Estado de São Paulo, Cultura. In: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,em-casa-com-elis-imp-,1139098>. 10 de março, 2014.
22. MOREIRA, Raul Furiatti. (2015) **Um “sem-lugar” em Belchior: uma escuta de Alucinação**. Juiz de Fora: UFJF, 20 (Dissertação de Mestrado em Letras).
23. PECORARO, G.; DUPRAT, A.; BANNWARTH, S. F.; SILVA, M. A. (2010) Cantores de rock: ajustes dinâmicos de trato vocal, análise perceptivo-auditiva e acústica das vozes ao longo de cinco décadas. In: **Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia**, 18, Curitiba.
24. PEROTTI, D.; BORÉM, F. (2016) As relações texto-música-imagem de Elis Regina em Me deixas louca. **Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance**. v.1. Belo Horizonte: UFMG.
25. PLAZA, J. (2003) **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 217p.
26. RENGEL, Lenira Peral. (2001) **Dicionário Laban**. 138p. Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2001. (Dissertação de Mestrado em Artes).

27. RIBEIRO, A.; BORÉM, F. (2012) *Portamento e vibrato* no Andante do Concerto Op.3: práticas de performance do contrabaixista-compositor-regente Serge Koussevitzky. In: **Anais do 12º Congresso da ANPPOM**. João Pessoa: ANPPOM. p.1832-1840.

28. RICHARDSON, Jerry (2013). **B. B. King: Analysis of the Artist's Evolving Guitar Technique**. Pro Quest LLC/Amerocan Music Reserach Center. In: <https://www.colorado.edu/amrc/sites/default/files/attached-files/0506-1996-006-00-000004.pdf> (Acesso em 19 de janeiro, 2018).

29. SCHMIDT, Richard A. *Aprendizagem e performance motora: dos princípios à prática*. São Paulo: Movimento, 1993.

30. SCHMIDT, Richard A.; WRISBERG, Craig A. *Aprendizagem e performance motora: uma abordagem da aprendizagem baseada no problema*. Trad. Ricardo Petersen. 2.ed. São Paulo: Artmed, 2001.

31. SUNDBERG, Johan. (1994) Acoustic and psychoacoustic aspects of vocal vibrato. Speech Research Summary Report STL-QPSR, v.35, n2/3. p.45-67. In: <https://pdfs.semanticscholar.org/78e0/99dd7f5c4cc49b0b5ab8ace3bcc7514345b1.pdf> (Acesso em 22 de janeiro, 2018).

32. SCHULTZ-COULON e BATTMER (1981). Die quantitative Bewertung des Sängervibratos. *Folia Phoniatica e Logopaedica*, v.33, p.1-14.

33. TEIXEIRA CARLOS, Josely (2007) **Muito além de “Apenas um rapaz latino americano vindo do interior”**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará (Dissertação de mestrado em Linguística).

34. ULHÔA, M. T. de. (2006) Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular. In: **Anais do 7º Congresso da IASPM-AL**. Havana, Cuba: Casa de las Américas, 2006. p.1-9 Disponível em: [http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MetricaDerramadaRubatoGestualidade\(Havana2006\).pdf](http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MetricaDerramadaRubatoGestualidade(Havana2006).pdf) (Acesso em 22 de janeiro, 2018).

35. ULHÔA, M. T. de. (1999b) Métrica Derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. In: **Anais do 7º Congresso da IASPM-AL**. Rio de Janeiro: Brasiliana, Revista da Academia Brasileira de Música. Maio. p.48-56. Disponível em: <https://www.academia.edu/9542615/ULHOA-1999-Metrica-Derramada-Prosodia-Musical> (Acesso em 22 de janeiro, 2018).

36. ULHÔA, M. T. de. (1999a) A pesquisa e análise da música popular gravada. In: **Anais do 7º Congresso da IASPM-AL**. Havana, Cuba: Casa de las Américas, 2006. p.1-8. Disponível em: [http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MusicaPopularGravada\(Havana2006\).pdf](http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MusicaPopularGravada(Havana2006).pdf) (Acesso em 22 de janeiro, 2018).

37. WISE, T. (2007) **Yodel species: a typology of falsetto effects in popular music vocal styles**. *Radical Musicology*. International Centre for Music Studies, Newcastle University, v.2.

Referências de Áudio e Vídeo

1. BASTOS, R. (2012) 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
2. BELCHIOR, A. C. (1976a). **Belchior - Como Nossos Pais.** Áudio de 4 minutos e 36 segundos da música *Como nossos pais* de Belchior cantada por Belchior. Disponível em <https://youtu.be/P9sNAGHG0rs?list=RDP9sNAGHG0rs> Postado por Cida Carvalho em 16 de setembro, 2015. (Acesso em 22 de janeiro, 2018).
3. REGINA, E. (1976b) **Carlos Gomes – O Guarani por Elis Regina.** Vídeo de trecho do show Falso Brillhante. Postado por Instituto Carlos Gomes em 17 de julho, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4aJczboqsuc> (Acesso em 22 de janeiro, 2018).
4. BELCHIOR, A. C. (1976b) Como Nossos Pais. In: **Alucinação.** Áudio da música de Belchior cantada por Belchior com participação de diversos músicos. Phillips-Polygram, lado A, faixa 3. (Disco LP 6349160)
5. REGINA, E. (1976) **Como Nossos Pais.** In: Falso Brillhante. Áudio da música de Belchior cantada por Elis Regina com participação de diversos músicos. Phonogram, lado A, faixa 1. (Disco LP número 2006349159).
6. REGINA, E. (1976a) **Elis Regina - “Como Nossos Pais” (1976).** Vídeo contendo a música *Como nossos pais* de Belchior, cantada por Elis Regina, retirado do do Show Falso Brillhante. Vídeo de 5 minutos e 21 segundos postado por Caludinho em 16 de novembro, 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wzXWlWPPHU0> (Acesso em 2 de janeiro, 2018).
7. REGINA, E; ÉSPER, S. (1982) **Elis Regina 1 Jogo da Verdade.** Entrevista de Salomão Éesper com Elis Regina da Série Jogo da Verdade da TV Cultura exibida em 5 de janeiro de 1982. Vídeo de 49 minutos e 19 segundos postado por Leandro Ferreti em 23 de novembro, 2012. Disponível em: <https://youtu.be/u62f-0Lhqz4> (Acesso em 3 de janeiro, 2018).
8. BASTOS, R. (2012) 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 54 segundos. 2012. Postado no Youtube por Elis EuamoElis em 11 de março, 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=s8NnAzXvP8o> (Acesso em 19 de janeiro 2018).
9. TEIXEIRA CARLOS, J. (2015) **Josy Teixeira - Depoimento sobre a obra de Belchior - Aniversário do artista.** Vídeo de 2 minutos e 33 segundos postado por Josy Teixeira em 25 de outubro, 2015. Disponível em: <https://youtu.be/dv5T2EWwjL8> (Acesso em 31 de dezembro, 2017).

Notas sobre os autores

Alfredo Ribeiro é Bacharel, Mestre e Doutorando em Música (performance musical – Contrabaixo acústico) pela UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais e Bacharel em Música com habilitação em Contrabaixo pela mesma instituição. Atua como instrumentista, compositor, pesquisador, produtor musical e educador. Como contrabaixista, ocupa os cargos de chefe de naipe e solista das Orquestra Sinfônica de Betim e Orquestra Sinfônica de Itabira. Participou de masterclasses com importantes nomes do contrabaixo mundial como Fausto Borém, Diana Gannet, Mark Morton, Volkan Ohon e Frank Proto. Ainda como contrabaixista, estreou internacionalmente (Dallas-TX, Nova Iorque-NY, Rochester-NY, Fort Collins-CO) obras de compositores como João Pedro de Oliveira e Fausto Borém. Como compositor, recebeu a Menção Honrosa, em 2014 no *Musicanova Competition*, em Praga (República Checa) um dos mais importantes concursos de composição eletroacústica. Em 2015 e 2017, participou como programador eletroacústico nas obras *Sinatra's Serenade* e *Jarreau Frevaux Five* de Fausto Borém, nos Congressos da ISB (*International Society of Bassists*) na University of Colorado e no Ithaca College. Como pesquisador, publicou artigos nos principais congressos de pesquisa em música do Brasil. Em 2015, recebeu Menção Honrosa como coautor na *Research Competition* da *International Society of Bassists* (Fort Collins, Colorado). Como educador, atua no ensino de contrabaixo acústico e elétrico há 17 anos, além de matérias teóricas como Percepção Musical, Arranjo e Filosofia da Arte, tendo sido professor de instituições como CTMDT – Centro de Treinamento Ministerial Diante do Trono e CPN – Cristo Para as Nações. Atualmente, é professor de contrabaixo acústico, elétrico e percepção musical da Escola Livre de Música de Itabira e dirige um curso preparatório para vestibular de música em Belo Horizonte.

Fausto Borém é Professor Titular da UFMG, onde criou o Mestrado em Música e a revista *Per Musi* (Qualis A1 na CAPES e indexada no SciELO). Como solista no contrabaixo, tem representado o Brasil nos principais eventos internacionais do instrumento desde a década de 1990 (Berlim, Paris, Londres, Edimburgo, Avignon e as principais universidades de música nos EUA), nos quais apresenta suas composições, arranjos e transcrições. É pesquisador do CNPq desde 1994 e líder dos grupos de pesquisa multidisciplinares ECAPMUS (Estudos em Comportamento e Aprendizagem Motora na Performance Musical) e PPPMUS (Pérolas e Pepinos da Performance Musical). Publicou dezenas de artigos sobre práticas de performance das músicas erudita e popular, muitos dos quais utilizando suas ferramentas de análise de áudios e vídeos de música. Acompanhou músicos eruditos como Yo-Yo Ma, Midori, Menahen Pressler, Yoel Levi, Fábio Mechetti e Arnaldo Cohen e músicos populares como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Henry Mancini, Bill Mays, Kristin Korb, Grupo UAKTI, Toninho Horta, Juarez Moreira, Tavinho Moura, Roberto Corrêa, Túlio Mourão e Paula Fernandes. No campo da música antiga, publicou diversos artigos, foi professor e recitalista do Festival Internacional de Música Antiga e Música Colonial Brasileira de Juiz de Fora (2005 a 2008, 2015) e contrabaixista em 5 CDs com a Orquestra Barroca do Festival Internacional de Juiz de Fora (2005 a 2009; incluindo o Prêmio Diapason D'or do Brasil), que incluem sinfonias de W. A. Mozart e J. Haydn, Suites de Bach e a *Sinfonia a Grand Orchestra* de S. Neukomm. Restaurou e publicou as lições do método de contrabaixo e as modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847). Foi o contrabaixista do 4º CD da Orquestra Barroca do Amazonas (2016).