

Elis Regina: uma voz no espectrograma – do primeiro ao último fonograma

MODALIDADE: MÚSICA

SUBÁREAS: ESTÉTICA, MUSICOLOGIA E SONOLOGIA

Gabriel Fabbri

Faculdade Souza Lima – fabbrisp@yahoo.com.br

Resumo: A cantora Elis Regina é tida como uma das mais influentes intérpretes de todos os tempos no Brasil. Seu trabalho é reconhecido em diversos países da Europa e da América do Sul. Este trabalho se propõe a analisar o registro vocal de Elis Regina, focando na extensão vocal da cantora, bem como resgatando princípios básicos da fonação humana. Por fim, o trabalho mostra por meio de um espectrograma uma comparação entre os ornamentos vocais da cantora nas músicas *Dá Sorte* (Eleu Salvador), lançada no seu primeiro disco, de 1961, e *Se eu quiser falar com Deus* (Gilberto Gil), do seu último disco (1980), comparando, assim, quase 20 anos de carreira.

Palavras-chave: Elis Regina. Ornamentos vocais. Extensão vocal. Análise de espectrograma.

Elis Regina: a voice on spectrogram

Abstract: Elis Regina is one of the most remarkable and influents Brazilian singer of all times. She is known as well in many countries of Europe and South America. This paper intends to analyze Elis Regina's vocal register, focusing on her vocal extension and some basic principles on human phonation. On the end, the author analyzes on a spectrogram Elis Regina vocal ornament's on two famous songs: *Dá Sorte* (Eleu Salvador), 1961, and *Se eu quiser falar com Deus* (Gilberto Gil), 1980. Thus this article intends to compare Elis' vocal improvement during 20 years.

Keywords: Elis Regina. Vocal ornaments. Vocal extension. Spectrogram Analysis.

1. Introdução

Se Luiz Carlos Miéle, um dos principais produtores artísticos do Brasil dos anos 60, ainda estivesse vivo, possivelmente teria repetido mais algumas diversas vezes a frase que proferiu em muitas das entrevistas que concedeu: “Elis Regina foi a única artista com cujo talento não me acostumei, o meu Frank Sinatra.” (FABBRI, 2008, p. 215). Sempre que perguntado quais as três melhores cantoras que o Brasil já teve, Miéle era taxativo: “Elis é a primeira, a segunda e a terceira maior cantora do Brasil. Nunca houve voz como a dela.” (FABBRI, 2008, p. 217). Considerando-se a história da música brasileira, Elis foi (e ainda é) um fenômeno a ser estudado. Nascida em Porto Alegre, a 17 de março de 1949, Elis se criou musicalmente ainda no Rio Grande do Sul. Surgiu como caloura do programa de auditório de rádio Clube do Guri, apresentado por Ary Rego, onde conseguiu desbancar a infante-veterana dos pampas Maria Helena Silveira. Elis desembarca no Rio de Janeiro, no histórico dia 31 de março de 1964, fatídico dia da promulgação do Golpe Militar. Participou de programas de televisão, venceu o I Festival da Música Popular Brasileira, da TV Excelsior e logo se tornou um dos principais expoentes da música de protesto.

Elis desponta na contra-mão da bossa-nova, com sua postura expansiva, sua voz e com seu pensamento.

A voz de Elis destoava radicalmente do caráter intimista da Bossa Nova, onde o verbo cantar era conjugado com suavidade, no feminino. Bossa Nova, para a linguagem do jazz, era cool. A voz de Elis era hot. Diferente, como água e vinho. Era uma voz viril. (...) Ela era diferente de todas as outras cantoras: a gestuália, a voz, o modo de cantar, o repertório. (ECHEVERRIA, 1994, p.45)

Um dos motivos para tal mudança na interpretação da música brasileira era a forma de Elis pensar a música. Quando criança teve aulas de piano, o que lhe deu noções de teoria, mas cantava de forma intuitiva. Para Luis Chaves, contra-baixista do Zimbo Trio, “Elis pensava como um músico. Sabia que conhecia menos de música que nós, mas nós também sabíamos que ela sabia o que queria. Ela não era apenas uma solista, era mais um músico no grupo”. (ECHEVERRIA, 1994, p.65)

Com menos de 20 anos de carreira, com 36 anos de idade, Elis gravou 31 discos e se tornou uma das cantoras mais cultuadas e imitadas até hoje.

2. A técnica

É inevitável esbarrar no quesito técnica, quando se fala em Elis Regina. Ao mesmo tempo, é praticamente impossível não pensar em emoção na interpretação. Assim sendo, é justamente na dualidade deste binômio que se forma a técnica *elisiana*.

Pensando em técnica vocal, vale lembrar os fundamentos da chamada voz cantada, utilizada por profissionais da área. A fonação acontece a partir da interação das pregas vocais com o fluxo de ar; isto é, o ar expelido de forma voluntária (ao contrário da respiração), passa pela traquéia e encontra, na laringe, a barreira das pregas vocais (resistência conhecida como subglótica). As pregas se movimentam rapidamente de forma que transformam a energia aerodinâmica em energia acústica. (PINHO e PONTES, 2008, pg. 8) A partir daí, uma série de músculos (intrínsecos e extrínsecos) é ativada para a produção do som. Entre os principais músculos estão os músculos intrínsecos tensores. São eles os Tireoaritenóideos (TA), responsáveis por aduzir e relaxar as pregas, propiciando sons mais graves, e os Cricotireóideos (CT), que alongam as pregas, gerando sons mais agudos. Há ainda os músculos intrínsecos adutores (Aritenóideos e Cricoaritenóideos Laterais), que trabalham no fechamento da glote.

Um segundo ponto importante antes de analisarmos a voz de Elis, é o estudo feito em cima dos registros vocais, “tons homogêneos que se caracterizam por um especial timbre sonoro, consistindo de faixas de frequências vocais” (PINHO e PONTES, 2008, pg. 49). Os registros vocais diferem em homens e mulheres. Aqui, tratarei, apenas, dos registros femininos:

são eles: Basal, Modal e Elevado. Entre os dois últimos, há, ainda, os subregistros, peito, médio e cabeça e flauta e assobio. Estudos anteriores já suplantados acreditavam que os registros estavam muito mais ligados à zona de ressonância. Porém, com a crescente utilização da Eletromiografia de Superfície, a chamada EMG, (exame não invasivo que identifica a atuação dos músculos fonadores), descobriu-se que os registros se relacionam mais intimamente com a contração de músculos específicos. Em outras palavras, em trabalho publicado em 1988, Minoru Hirano cria um diagrama associando as atividades dos músculos TA e CT com a mudança de registros (MATTOS apud HIRANO,2014, pg. 39).

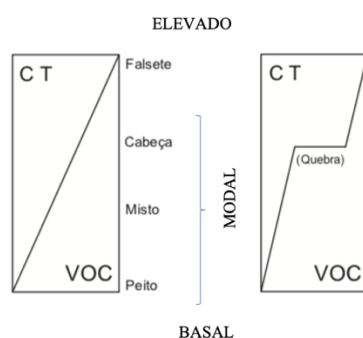


Figura 1: O Diagrama de Hirano traz a relação da atividade muscular e os registros vocais

O Diagrama de Hirano nos faz entender que o registro basal traz por si uma predominância da ação do músculo TA, promovendo encurtamento das pregas (o que gera espessamento das pregas), intensidade baixa do som, produzindo um som grave. Já no registro modal, é necessário avaliar caso a caso dos subregistros. A voz de peito, por exemplo, traz laringe mais baixa, maior ação do músculo TA em detrimento do CT; a voz mista ou média traz ajustes intermediários; por fim, a voz de cabeça tem o som a partir da laringe alta e, por consequência, o alongamento das pregas, e a predominância do CT, sobre o TA. O registro de elevado não tem aplicação na música brasileira. É muito usado no pop internacional, muito divulgado por Mariah Carey e seu assobio (em inglês, *whistle tone*). Quanto maior predominância de TA, maior a densidade das pregas, isto é, quanto mais relaxadas as pregas, mais elas se encostarão. Quanto mais alongadas as pregas, ou seja, quanto mais utilização do CT, menos elas terão contato entre si.

Partindo de outro estudo importante, de Sundberg (1987), chega-se à faixa básica de frequência de cada um dos registros em mulheres. Até 400Hz, equivalente a um Sol3, no piano, o registro usado é o modal, nos subregistros peito e misto. De 400Hz a 660Hz (Mi4), registro modal, no subregistro de cabeça.

As classificações vocais, por sua vez, acontecem, assim como nos instrumentos, de acordo com a gama de notas tímbricas características, isto é, baixos, E2-D4; barítonos, G2-F4; tenores, C3-A4; contraltos, F3-D5; mezzo-sopranos, A3-F5; sopranos, C3-A6 (BENNETT, 1990, pg.45), considerando-se o C3, como o dó central.

Em entrevista dada a Nelson Motta, à ocasião do 13º Festival de Jazz de Montreux, em 20 de julho de 1979, Elis disse: “Eu sou contralto. Si, numa boa. Dó já vai coçar e eu já estou com a garganta cansada” (REGINA, apud MOTTA, 1979). Embora, talvez, tenha sido classificada dessa forma, Elis possuía de forma segura, em seus discos da fase considerada madura (entre 1972 e 1981), notas de mezzo-soprano. Analisando os 20 fonogramas lançados por Elis, encontram-se alguns exemplos. Entre suas notas mais agudas na voz de peito está *Estrada do Sol* (Dolores Duran e Tom Jobim), do disco *Ela*, na improvisação do refrão “eu quero ver o sol” (REGINA, 1971, [em 1:56]), em que Elis chega num E5, sustentado. Na voz de cabeça, ela vai muito além. Entrando nos registros elevados, Elis atinge um B6, em *Zazueira*, de Jorge Ben, na improvisação final (REGINA, 1969, [em 2:16]).

Analisando o ponto oposto, as notas mais graves, da tessitura vocal, em *Jardins de Infância*, de João Bosco e Aldir Blanc (REGINA, 1976, [em 2:45]), a cantora chega a um E2, na frase “e você aprendeu”, de forma soprosa e pouco sustentada.

3. Elis, do primeiro ao último fonograma

Quando se pensa na carreira de Elis, nem sempre se dá a devida atenção aos seus primeiros fonogramas, na fase anterior a sua chegada ao Rio de Janeiro e, portanto, antes de despontar nacionalmente com *Arrastão*, em 1964. Contudo, antes mesmo de se mudar para o sudeste, Elis já tinha no currículo um contrato com a Rádio Farroupilha e quatro discos lançados: *Viva a Brotolândia* (Continental, 1961), *Poêma* (Continental, 1962), *Ellis Regina* (CBS, 1963) e *O Bem do Amor* (CBS, 1963). Os discos traziam uma gama de músicas bastante diferente do que Elis estava acostumada a cantar nos programas de auditório da Rádio Farroupilha. Os boleros, os sambas-canção, a influência de Cauby Peixoto e Ângela Maria deram lugar para o que as gravadoras exigiram: o rock inocente e moderno da juventude do começo dos anos 60.

O país estava mudando e uma juventude que fazia seus pais comprarem discos havia sido descoberta. Elis era a artista que a Continental mandaria para o front com a missão de derrubar ninguém menos do que Celly Campello. (...) [Celly] Falava com os jovens, não com seus pais. Elis, então, saíria do universo de Ângela Maria para o mundo de Celly Campello. O texto que Carlos Imperial fez para a contracapa do disco

deixava claro que Elis, aos 15 anos, era ‘um broto cantando música de broto, para você, broto, ouvir e dançar’”. (MARIA, 2015).

Ao todo, *Viva a Brotolândia*, com arranjos do maestro Severino Filho, emplacava “seis rocks ingênuos, quatro sambas-canção e um calipso” (MARIA, 2015, pg. 35). Ouvindo o disco fica clara a influência do rock do início dos anos 60, mas com uma certa empostação na voz, que não ornava com o que estava sendo cantado. À época, com quinze anos de idade, percebe-se uma cantora novata, afinada, mas com técnica ainda em evolução. O disco tenha um repertório curiosamente pitoresco. Como exemplos, o famoso jazz à charleston de 1928 *Baby Face* (Davis e Kast), relançado em rock em 1958 por Little Richard, *Garoto Último Tipo*, versão também de Fred Jorje, para *Puppy Love*, sucesso de Paul Anka, e ainda *As coisas que eu gosto*, versão de Fernando Cesar para *My Favorite Things*, do musical *A noviça rebelde* (Rogers e Hammerstein II).

Depois, com a carreira já consagrada, Elis passou por diversos gêneros, cantou de rock ao pop. Em seu último disco, Elis, madura, com a técnica mais afiada do que nunca, fugiu do conforto dos arranjos que estava acostumada e quis mirar no sucesso das recém-criadas rádios FM, com uma linguagem instrumental moderna para o começo dos anos 80. Elis, por sua vez, usa e abusa dos recursos estéticos vocais, os chamados filtros. Entre as músicas do disco *Elis* (EMI-Odeon, 1980), *Rebento* (Gilberto Gil), *Aprendendo a Jogar* (Guilherme Arantes), *Vento de Maio* (Márcio Borges e Telo Borges), *O Trem Azul* (Lô Borges e Ronaldo Bastos), entre outras cinco músicas. Elis, à época da gravação de seu último disco, com vinte anos de carreira, trinta e um discos lançados, trinta e seis anos de vida, demonstra um vasto conhecimento sobre seu trato vocal e sobre sua técnica. Isso fica evidente ao ouvir o disco com mais acurácia. Elis, que, muitas vezes, durante a carreira levou o título de cantora mais técnica e menos emocionante, como Maria Bethânia (intérprete com menos técnica), quis balancear, em seu último disco toda sua técnica com emoção. Assim como em toda sua carreira, cada gravação em áudio perpassa o mero registro e atinge a performance completa. Mesmo sem ter a imagem presente, o ouvinte consegue distinguir as nuances que ela quis passar. É o que explica o autor Paulo Zumthor:

A interpretação de Elis Regina sugere que o intérprete também produz sentidos quando executa uma obra. (...) A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca. Entretanto, esse conceito não se refere apenas à forma de interpretar ou executar uma obra, mas a uma ação complexa em que a música (texto) é simultaneamente transmitida e percebida, colocando em comunicação e confronto emissor, música (texto) e receptor. (ZUMTHOR, apud LOPES, 2012)

Ouvindo as duas músicas que serão analisadas abaixo, é possível dizer que em seu primeiro disco, Elis utiliza sua voz plena de forma doce, sem grandes extravagâncias vocais, ao contrário do seu último disco, em que a cantora leva sua voz de peito ao limite (comprometendo a longo prazo sua própria saúde vocal).

À vista disso, Elis também lança mão de recursos nem sempre conhecidos tecnicamente pelo grande público: os ornamentos vocais. Assim como em outros instrumentos, os ornamentos aparecem como “notas extras, usadas para enriquecer uma linha melódica” (BENNETT, 1990, pg 23). Entre os mais conhecidos na música popular estão os *vibrati*, os melismas, as *appoggiaturas*, os *yodelings*, os *drives*, a *crepitação*, os tremores vocais, os portamentos, os *scoops*, os acentos, as sibilacões, as onomatopeias, entre vários outros, menos recorrentes na música brasileira. Alguns desses efeitos vocais acompanharam a carreira de Elis desde a gravação de seu primeiro disco adulto (*Samba eu canto assim*, de 1965), como os portamentos, os drives, os scoops e os vibrati. Abaixo, duas análises espectrográficas: *Dá Sorte*, Eleu Salvador, lançada no primeiro compacto simples de Elis, em 1961 (e relançada no LP *Viva a Brotolândia*, do mesmo ano) e *Se eu quiser falar com Deus*, de Gilberto Gil, versão à capella, relançada em edição especial do disco *Elis*, de 1980 (REGINA, 1980, EMI). Ambas foram analisadas no formato WAVE, passadas pelo software de edição de áudio *Adobe Audition 14.4*. Nele, consegue-se extrair além das características *waveforms*, informações precisas assentes nas exibições espectrais de frequência do som e do ritmo.

4. Análise espectrográfica

Os áudios supracitados apresentam diferenças substanciais separados por dezenove anos de carreira. Em *Dá Sorte*, Elis se vale de poucos filtros vocais como recurso estilístico, na sua estreia. Ao longo dos 2'13" de música, observamos, em ordem de uso, 16 tremulatos; 12 *portamenti*, sendo, destes, 6 ascendentes e 6 descendentes; 7 vibratos e 1 *scoop*. Por sua vez, em *Se eu quiser falar com Deus*, são observados, também quantitativamente na ordem, 21 *portamenti*, 20 descendentes e 1 ascendente; 19 vibratos; 14 tremulatos; 14 *appoggiaturas*; 13 *scoops*; 6 crepitações e 4 *yodelings*.

4.1. Os *Portamenti*

O portamento é, talvez, o ornamento vocal mais utilizado em músicas da língua portuguesa-brasileira, independente do gênero. Pode-se identificar muitos *portamenti* em músicas da Era de Ouro da música popular, na interpretação de Ângela Maria, Cauby Peixoto, Carmen Miranda, passando por Elis, Gal Costa, Zizi Possi e chegando aos dias atuais com Daniel, Paula Fernandes, Anitta, Pablllo Vittar e tantos outros. Como vemos, o portamento aparece em gêneros musicais nacionais variados.

O efeito vocal portamento (descendente ou ascendente), é a conexão entre duas notas passando-se de maneira audível pelas frequências intermediárias. Categorizado em dois 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-alvo, e cuja frequência também se estabiliza somente ao atingir a nota de chegada. (RIBEIRO e BORÉM, 2017, pg. 11)

Da análise feita em *Dá Sorte*, Elis usa 6 *portamenti* ascendentes nas frases “creio no supremo poder” [0’39” e 1’30”]; “serei tudo que quero ser” [0’49”e 1’40”]; “gosto de quem gosta de mim” [0’44 e 1’37”] e 2 descendentes em “que eu fiz para ser feliz” [0’38”], em “creio no supremo poder” [0’49” e 1’33”] e em “que eu quero bem” [0’58”e 1’03”]. Os dois *portamenti* descendentes acontecem na primeira vez em que aparecem na música. Em suas repetições, Elis suprime esse recurso.

No salto temporal que leva esta análise a 1980, em *Se eu quiser falar com Deus*, Elis atua com 1 portamento ascendente na rearticulação da frase “se eu quiser falar com Deus” [3’53”] e com 20 *portamenti* descendentes. São eles: “se eu quiser falar com Deus” [0’02”, 1’15”, 2’26”e 3’49”]; “Tenho que apagar a luz” [0’21”]; “Tenho que encontrar a paz” [0’36” e 1’25”]; Tenho que perder a conta [0’58”]; “Ter a alma e o corpo nus” [1’05”]; “tenho que comer o pão” [1’32”]; “Tenho que virar o cão” [1’47”]; “Tenho que lamber o chão” [1’55”]; “Alegrar meu coração”[2’21”]; “Tenho que subir ao céu” [2’42” e 2’46”]; “Do que eu pensava encontrar” [3’35”] e “Se eu quiser falar com Deus” [3’53”]. Curiosamente, Elis coloca os *portamenti*, em quase os mesmos lugares da música, na primeira repetição, na segunda e na terceira repetição, com intensidades diferentes.

4.2 Os scoops

O *scooping* é um ornamento vocal muito utilizado no jazz e consiste em o cantor iniciar a nota com a afinação sensivelmente mais baixa e gradativamente atinge a afinação correta, passando pelas frequências intermediárias (RIBEIRO e BORÉM, 2017, pg. 11). No

caso do *scooping*, Elis se apropria deste ornamento vocal uma única vez em *Dá Sorte*, na frase inicial “dá sorte fazer o que eu digo” (0’16”) e 13 vezes em *Se eu quiser falar com Deus*: “tenho que calar a voz” (0’28”); “Tenho que me aventurar” (2’35”); “Tenho que subir aos céus” (2’44”); Na próxima frase, Elis usa quatro *scoops* em seguida em “tenho que dizer adeus” (2’56”) e finaliza com mais um *scoop* em “Pela estrada que ao findar vai dar em nada” (3’22”).

4.3 Os vibrati

Dos ornamentos vocais usados na música brasileira, o mais controversos deles é justamente o vibrato. Isso acontece porque quando mal utilizado, deixa a música com uma roupagem nem sempre muito adequada ao estilo interpretado. Por outro lado, quando feito de maneira correta, traz “riqueza, leveza e emoção. Sem ele, a voz torna-se achatada, inexpressiva e sem calor humano.” (PINHO e PONTES, 2008, pg. 55)

Em tese, cantores iniciantes de música popular aprendem a vibrar alternando rapidamente duas notas, numa frequência contínua e regular.

Sob o ponto de vista fisiológico, o vibrato é considerado uma flutuação regular da frequência, da intensidade e da qualidade vocais. Fisiologicamente falando, atribui-se grande importância aos músculos cricotireóideos na produção do vibrato. Atribui-se à atividade conjunta das musculaturas respiratória e laringea, as discretas tremulações do trato vocal, resultando em modulações de frequência (5 a 7 Hz), acompanhadas por variações sincrônicas da intensidade de 2 a 3 dB e da tonalidade (1/4 de tom e 1/2 tom). (PINHO e PONTES, 2008, pg. 55)

Esse é o principal motivo pelo qual o vibrato denota cada vez mais profissionalismo de quem interpreta. Ou, melhor dizendo, um vibrato lento demais, como era utilizado nos anos 30 e 40, denota um som antigo. Um vibrato rápido demais relembra o vibrato usado por cantores sertanejos.

Já Elis, apresenta em *Dá Sorte* 7 vibratos: “Dá sorte fazer o que eu digo/ dá sorte querer seu amor/ dá sorte cantar comigo” [0’14”, 0’19”, 0’24”, 0’26”]; também se utiliza do vibrato nas frases “crejo no supremo poder/ gosto de quem gosta de mim” [0’39”e 0’45”]. Por sua vez, em *Se eu quiser falar com Deus*, Elis aproveita muito melhor as notas longas com vibratos regulares. Eles aparecem em: “Se eu quiser falar com Deus [0’05”], tenho que ficar a sós (0’14”)/ tenho que apagar a luz [0’22”], tenho que calar a voz [0’28”]/ tenho que encontrar a paz” [0’38”]. Ainda na primeira estrofe: “ter a alma e o corpo nus” [1’10”].

Na segunda estrofe, Elis repete o recurso praticamente nos mesmos lugares: “Se eu quiser falar com Deus, tenho que aceitar a dor [1’20”]/ tenho que comer o pão [1’37”] que o diabo amassou [1’41”]/ tenho que virar o cão [1’50”], tenho que lambe o chão dos palácios

suntuosos do meu sonho [2'03"]". Termina a estrofe com um vibrato longo em "alegrar meu coração" [2'19"]].

A última parte tem menos vibratos, devido a outros recursos utilizados e descritos nas outras sessões do artigo. Os vibratos aparecem em: "sem cordas pra segurar" [2'50"]; "tenho que dizer adeus" [3'01"] "pela estrada que ao findar vai dar em nada [3'37"]/ do que eu pensava [3'31"] encontrar [3'35"]/ se eu quiser falar com Deus [3'55"]".

4.4 Os *yodelings*

Outro ornamento bastante usado nos últimos discos de Elis é o *yodel*. Tal efeito vocal consiste em saltos melódicos resultantes de uma repentina mudança no registro vocal, ligando a voz de peito à voz de cabeça (KOB et al, 2011, apud RIBEIRO e BORÉM, 2017, pg. 11). Esse efeito é muito específico de um tipo de canto advindo das regiões montanhosas da Alemanha e amplamente difundido pelo cantor Franzl Lang. No Brasil, o *yodeling* é bem utilizado por Xororó. Elis, desde seus primeiros discos da fase adulta, Elis usa o yodel como forma de extravasar um sentimento, às vezes, também ligado à comicidade da música. Por se tratar de uma técnica bastante difícil para um principiante, na gravação de *Dá Sorte* não é possível encontrar nenhum *yodeling*. Em *Se eu quiser falar com Deus*, eles aparecem em uma quantidade considerável se compararmos com outras músicas brasileiras da mesma época. Embora bastante usado nos anos finais da carreira de Elis, não é de praxe ter o uso de *yodelings* na música brasileira. Eles aparecem na frase: "Tenho que comer o [1'32"] pão que o diabo amassou, tenho que virar o cão" [1'47"]. Aparecem no vocalize final da música duas vezes seguidas, na minutagem 4'01".

4.5 Tremores vocais

Os tremores vocais aparecem em 16 momentos de *Dá sorte* e em 14 momentos de *Se eu quiser falar com Deus*, e são, na verdade, vibratos mais curtos, com taxas mais altas e, geralmente, ciclos incompletos e irregulares. Na primeira música aparecem em: "cante [0'31"]", então, a [0'34"] canção que eu fiz para ser feliz" e nas repetições com outra letra "sou [0'55; 1'44"; 1'59"] feliz, tenho [0'58"; 1'49"; 2'00"] alguém que me quer e eu quero bem".

Em *Se eu quiser falar com Deus*, os tremulatos acontecem quantitativamente e proporcionalmente em menor incidência, se considerarmos que a música tem quase o dobro da primeira analisada. Os momentos são: "tenho que folgar os nós dos sapatos, da gravata, dos desejos, dos receios [0'48"] / tenho que esquecer a data/ tenho que perder a conta [1'00"]/ tenho que ter mãos vazias [1'04"]/ ter a alma [1'07"] e o corpo nus."

Na segunda estrofe também aparece na repetição: “tenho que lamber o chão dos palácios [1’57”], dos castelos suntuosos [2’01”] do meu sonho/ tenho que me ver tristonho/ tenho que me achar medonho [2’11”] / e apesar de um mal tamanho [2’15”], alegrar meu coração. Se eu quiser falar com Deus [2’31”].

Na última estrofe, aparecem em quantidade muito menor, apenas em uma frase: “Dar as costas, caminhar decidido [3’07”] pela estrada [3’09”].”

4.6 Appoggiaturas

Assim como em outros instrumentos, as *appoggiaturas* aparecem em forma de uma nota extra na melodia. Em canto, são também comumente conhecidas como *notas duplas*. As *appoggiaturas* não aparecem em *Dá sorte*, mas aparecem 14 vezes em, *Se eu quiser falar com Deus*: logo no início da música, Elis dobra a nota em “se eu quiser falar com De-eus” [0’05”]; “Tenho que apagar a-a luz” [0’20”]. De volta a frase inicial, na repetição Elis faz uma dobra de nota quatro vezes, acompanhada de um vibrato longo em “se eu quiser falar com De-e-e-e-us” [1’16]; “tenho que comer o pão-ão” [1’35”], também acompanhado de um vibrato.

Bem como na estrofe anterior, Elis dobra a mesma nota de Deus três vezes: “se eu quiser falar com De-e-eus” [2’30”]. Por fim, um dos momentos mais icônicos da música, no trecho final antes da modulação, em que Elis repete vigorosamente: “caminhar decidido pela estrada que ao findar vai dar em nada, na-ada, na-ada nada. [3’13”].” Uma última *appoggiatura* pode ser ouvida no vocalize final, na minutagem 4’00”.

4.7 Crepitação

A crepitação leva também o nome de *fry* entre cantores e estudantes do pop. Trata-se, na verdade, de um som basal, colocado sem força, com pequenas contrações no músculo TA, com massa de bordas de pregas (afinal elas estão relaxadas). Tais contrações, fazem as pregas vibrarem lentamente, dando a impressão de rouquidão. Um exemplo característico é a voz da personagem Professor Raimundo (interpretado por Chico Anysio).

No caso de *Dá Sorte*, esse efeito não é usado nenhuma vez. Já em *Se eu quiser falar com Deus*, Elis aposta no uso em seis momentos da música: “se eu quiser falar com Deus, tenho que ficar a sós [0’10”; 0’11”]; “se eu quiser falar com Deus, tenho que calar a voz” [0’28”]; “e apesar de um mal tamanho, alegrar meu coração” [2’17”]. Aparece, também, no final da música, antes da modulação: “caminhar decidido pela estrada que ao findar vai dar em nada do que eu pensava encontrar” [3’30”].

4.7 Juntando todos os ornamentos no espectrograma

Abaixo, podemos analisar visualmente o espectrograma do trecho inicial de *Dá sorte*. Nele, Elis inicia com scoops (1), um vibrato curto (2) e de alta taxa de amplitude. Esses mesmos ornamentos se repetem nas outras estrofes e repetições da música.

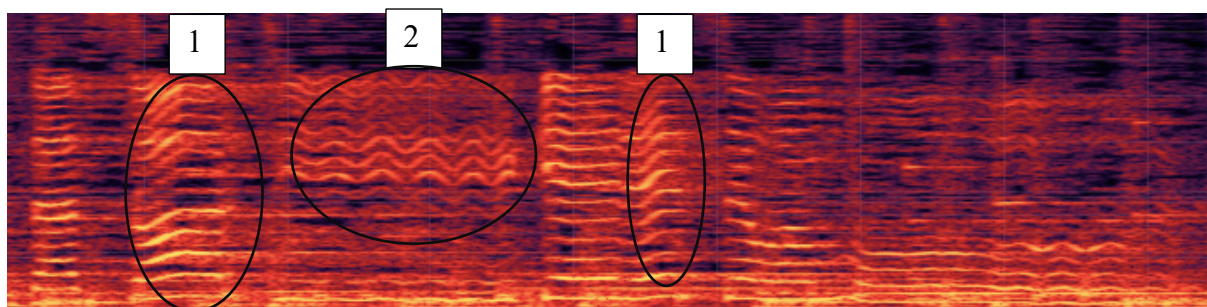


Figura 1: Trecho inicial de *Dá sorte*: “Dá sorte fazer o que eu digo” [0’12]

Na próxima figura é possível ver o portamento ascendente (1) e o portamento descendente (2) no trecho de “creio no supremo poder” [1’30”]. Ainda é possível ver no trecho um vibrato médio (3) e um scoop (4).

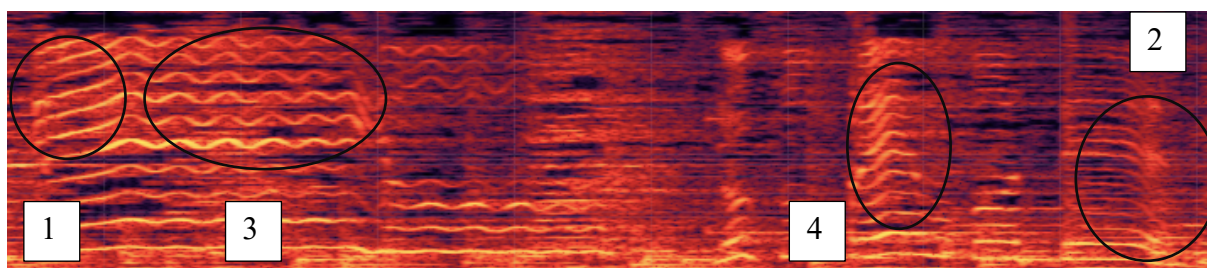


Figura 2: portamento ascendente e portamento descendente no trecho da minutagem 1’30”

Na parte B, Elis opta pelos tremulatos (1), que têm uma taxa de amplitude menor, como se pode ver na figura abaixo, além um portamento descendente (2), no fim da frase.

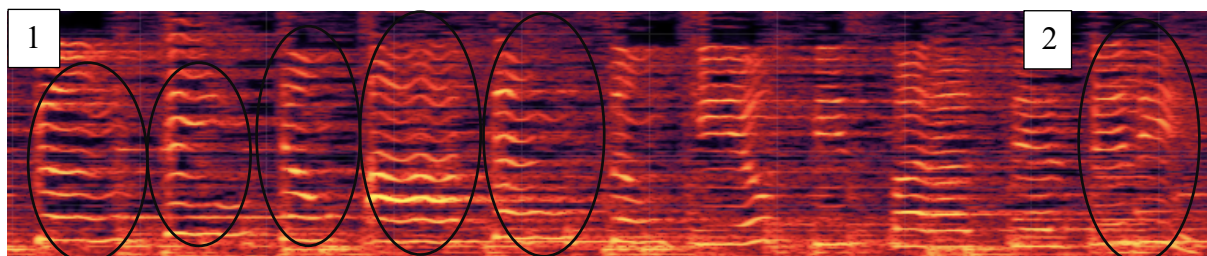


Figura 3: Trecho de *Dá sorte*: “cante, então a canção que eu fiz para ser feliz” [0’31]

Como dito acima, os recursos vocais usados no primeiro disco de Elis são escassos em comparação aos do último disco da cantora. Abaixo, trechos da música *Se eu quiser falar com Deus*, iniciando com a parte inicial da música, em que Elis utiliza portamentos descendentes (circulados como 1 e 2) e um vibrato longo e preciso (3).

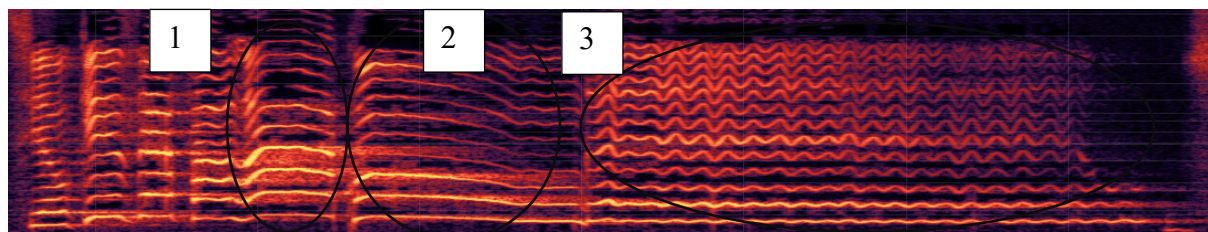


Figura 4: Trecho inicial de *Se eu quiser falar com Deus* [0'02]

É possível ver em outro trecho a junção de outros ornamentos vocais importantes: um portamento descendente (1), dois vibratos (2) e dois scoops (3).

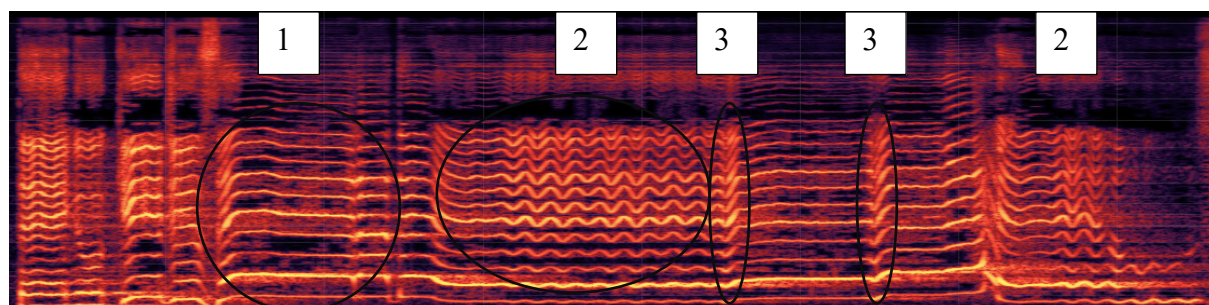


Figura 5: “Tenho que dizer adeus” [2'56”]

As appoggiaturas (1) também estão presentes por quatro vezes seguidas no trecho “se eu quiser falar com Deus”, da minutagem 1'16”, e aparecem ao lado de dois portamentos (2) descendentes (nos mesmos lugares das outras estrofes). As appoggiaturas aparecem quebrando um vibrato (3), que, teria, em tese, 4 segundos.

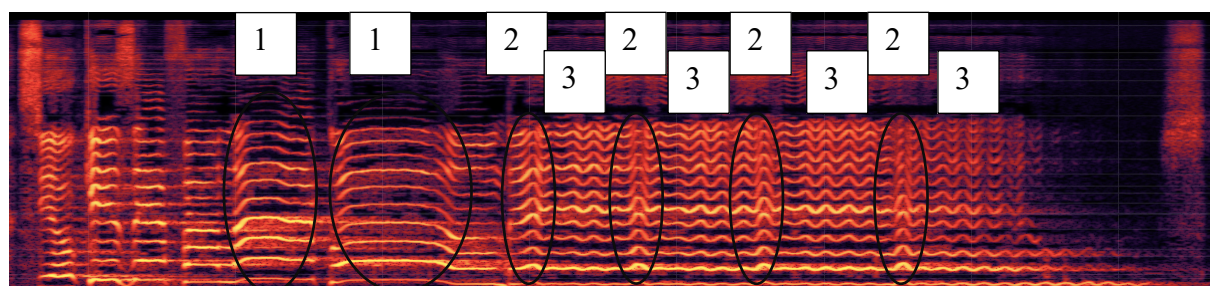


Figura 6: “Se eu quiser falar com Deus” [1'16”]

Recursos também muito utilizados por Elis em *Se eu quiser falar com Deus*, os tremulatos (1) aparecem no exemplo abaixo na frase “tenho que folgar os nós dos sapatos, das gravatas, dos desejos, dos receios”, em 0’48”.

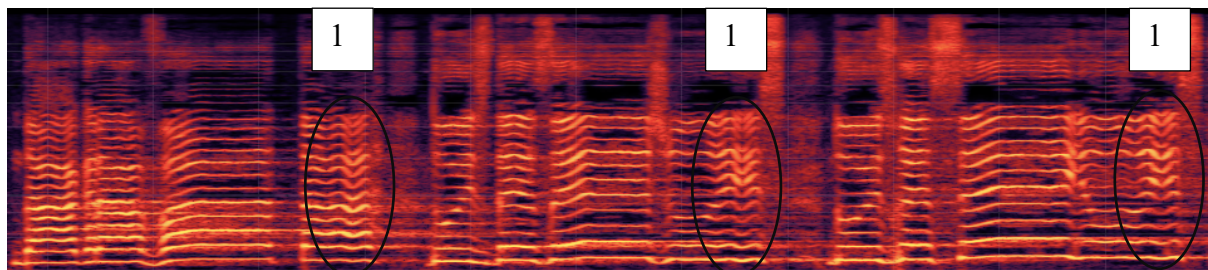


Figura 7: Trecho onde aparecem três tremulatos em seguida [0’48”]

Por fim, há ainda dois ornamentos vocais usados em *Se eu quiser falar com Deus*: a crepitação e os yodelings. Abaixo, a crepitação, recurso usado a partir da voz basal, atingida pela vibração das pregas por meio do sopro de ar. É possível notar como Elis aplica bem a partir da respiração que antecede:

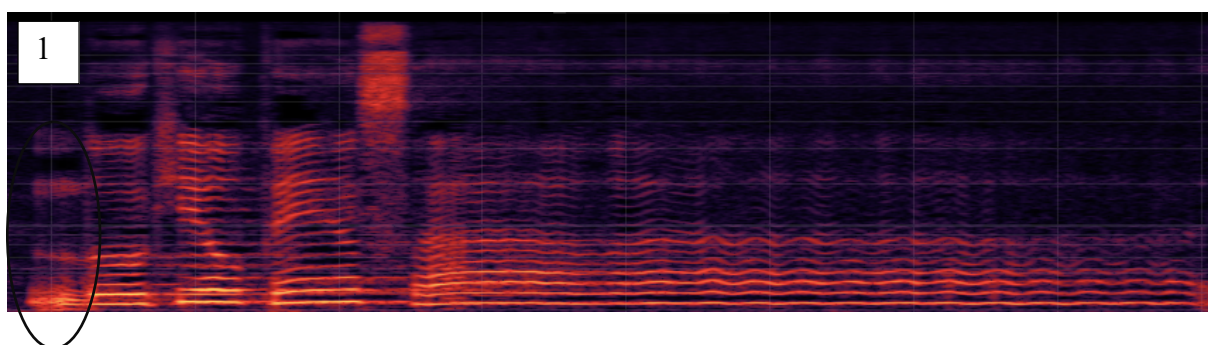


Figura 8: crepitação [3’30”]

Para que o *yodeling* (1) aconteça, é necessária uma passagem laríngea muito rápida da voz de cabeça para a voz de cabeça, gerando uma interrupção de fração de segundo no som, praticamente imperceptível no ouvido, mas facilmente observável no espectrograma.

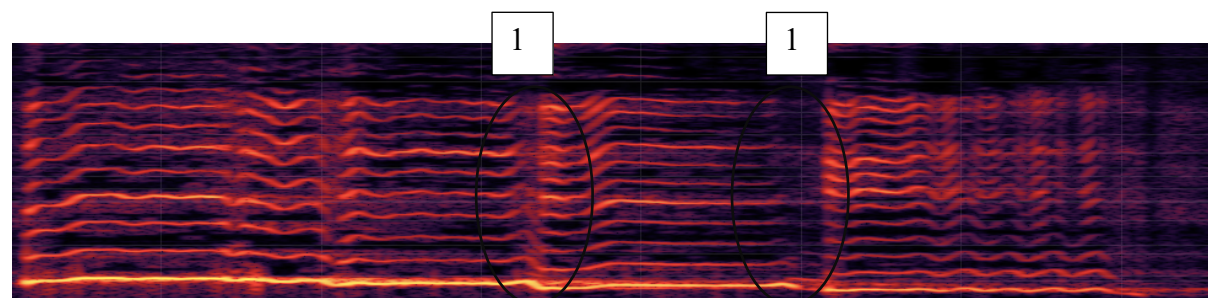


Figura 9: trecho do vocalize final, com duas amostras de *yodelings* [4’01”]

5. Conclusão

É inegável, independente do gosto de cada um, que Elis é uma das principais intérpretes que o Brasil já teve. Isso se dá, entre outras coisas, pelo extenso conhecimento no seu aparelho vocal. Mesmo sem nunca ter estudado fisiologia, Elis parecia conhecer seu instrumento de trabalho. Isso fica claro no uso intencional de cada um dos ornamentos utilizados em *Se eu quiser falar com Deus*. É interessante parar para ouvir sem ver a imagem e imaginar cada um dos gestos que ela teria feito em conjunto com a voz, afinal de contas, Elis não era somente intérprete, era uma performer. Dona de uma afinação praticamente impecável, Elis prova que é possível aliar técnica e emoção, sem perder a consciência do que estava fazendo.

Se compararmos quantitativamente os recursos vocais utilizados nas músicas *Dá Sorte* e *Se eu quiser falar com Deus*, teremos a seguinte tabela:

	DÁ SORTE	SE EU QUISER FALAR COM DEUS
PORTAMENTI	12	21
VIBRATI	1	13
SCOOPS	7	19
YODELINGS	0	4
TREMULATOS	16	14
APPOGGIATURAS	0	14
CREPITAÇÕES	0	6

Tabela1: comparativo entre os recursos vocais das músicas *Dá sorte* e *Se eu quiser falar com Deus*

Analisando a tabela acima fica impossível precisar se na época da gravação do seu primeiro disco Elis não tinha condições técnicas de realizar determinados recursos vocais, como *yodelings* e crepitações, ou se foi uma escolha da direção musical do maestro Severino Filho. Contudo, é possível apontar um caminho de que, de fato, faltasse técnica necessária que Elis adquiriu ao longo dos 19 anos que sucederam sua carreira. Isso fica um pouco mais claro se compararmos a quantidade de tremulatos em relação aos vibratos na música que, aqui, representa o primeiro trabalho gravado de Elis. Como se sabe, os tremulatos são, por assim dizendo, vibratos curtos, irregulares e inconclusos.

Por outro lado, *Se eu quiser falar com Deus*, do último disco (e do último compacto) lançado em vida por Elis, traz recursos vocais bastante difíceis, em menor quantidade se compararmos com outras músicas do mesmo disco, como *O Trem Azul* (FABBRI, 2022).

	O TREM AZUL	SE EU QUISER FALAR COM DEUS
PORTAMENTI	39	21
VIBRATI	9	13
SCOOPS	36	19
YODELINGS	9	4
TREMULATOS	7	14
APPOGGIATURAS	6	14
CREPITAÇÕES	1	6
DRIVES	3	0

Tabela 2: comparativo entre os recursos vocais das músicas *O trem azul* e *Se eu quiser falar com Deus*

A comparação entre duas músicas do mesmo disco mostra que com o evoluir dos anos, Elis adquiriu precisão e acurácia técnicas necessárias para colocar e tirar os recursos tímbricos de acordo com a emoção que ela queria dar para cada música, bem como um autoconhecimento para avançar com a voz plena até seu limite.

Referências

- ALVES, Luciano. *O melhor de Elis Regina*. São Paulo: Editora Irmãos Vitale, 2000
- ARAÚJO, Marconi. *Belting contemporâneo: aspectos técnicos-vocais para Teatro Musical e Música Pop*. Brasília: Editora MusiMed Edições Musicais, 2013
- BENNETT, Roy. *Elementos básicos da música*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar Editor, 1990
- ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Globo, 1994
- FABBRI, Gabriel. *Elis Regina: Saudade no Brasil*. São Paulo, 2008. 584 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso da Faculdade Cásper Líbero – Habilitação em Jornalismo.
- FABBRI, Gabriel. *Elis Regina uma voz no espectrograma*. São Paulo, 2022. Faculdade Souza Lima – Pós graduação em Processos Criativos em Musica Popular e Empreendedorismo.

LAUDARES, Cláudio. *Songbook Lô Borges*. São Paulo: Editora Tratore, 2015

LOPES, Andrea Maria Vizzoto Alcântara. *A construção de memória na identidade na trajetória de Elis Regina*. Anais do XV Encontro Regional de História da ANPUH-Rio. Rio de Janeiro, 2012.

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

MATTOS, Wladimir Farto Cortesini de. *Cantar em Português: um estudo sobre a abordagem articulatória como recurso para a prática do canto*. São Paulo, 2014. Tese de doutorado em música. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Instituto de Artes.

PACHECO, Matheus de Andrade. *Milton Nascimento: num canto do mundo, o conto do Brasil*. Brasília, dezembro de 2014. Tese de doutorado em história. Universidade de Brasília. Instituto de Ciências Humanas

PINHO, Sílvia e PONTES, Paulo. *Músculos intrínsecos da laringe e dinâmica vocal – volume I*. Rio de Janeiro: Editora Revinter, 2008.

RANGEL, Maria Lúcia. “Elis Regina: é o requinte que está no palco”. *Jornal do Brasil*, 23 de março de 1980

REGINA, Elis. Entrevista à Rádio Nacional, em 1980. Rio de Janeiro. (fita K-7 acervo pessoal do autor)

REGINA, Elis, Entrevista ao jornalista Hélio Ribeiro, no programa O Poder da Mensagem. Rádio Bandeirantes. São Paulo. Julho de 1976. (fita K-7 acervo pessoal do autor).

RIBEIRO, Alfredo e BORÉM, Fausto. *Efeitos vocais e o trinômio texto-som-imagem de Elis Regina em Como Nossos Pais, de Belchior*. IN. *Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance n°3*. Org. e ed. Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, pg. 143.

SUNDBERG, Johan. *The Science of the singing voice*. Estados Unidos. Northern Illinois University Press. Janeiro de 1980.