

# 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

**Fausto Borém** (UFMG, Belo Horizonte, MG)  
fborem@ufmg.br

**Ana Paula Taglianetti** (Estrela Corpo Arte e Terapias, São Paulo, SP)  
anatag@yahoo.com

**Resumo:** Dois estudos de caso sobre a relação texto-música-imagem em performances com atmosferas diametralmente opostas de Elis Regina nas canções *Ladeira da Preguiça*, de Gilberto Gil e *Atrás da porta*, de Chico Buarque e Francis Hime. A partir de uma adaptação da correspondência música-movimento proposta por HAGA (2008), as análises de gravações de vídeo históricas (REGINA e GIL, 1973; REGINA, BUARQUE e HIME, 1973; REGINA, BUARQUE e HIME, 1973/2006) e *lead sheets* (GIL, 1992; BUARQUE e HIME, 1999) revelam as interações entre os elementos textuais, musicais e cênicos a partir dos quais a cantora planeja e consolida seu gestual no palco de maneira estruturada e planejada, contrapondo ou reforçando diversos universos emocionais.

**Palavras-Chave:** interpretação de Elis Regina; relação texto-música-imagem; performance musical e corporalidade; música popular brasileira; análise de multimídia de música.

## **Text-music-image of Elis Regina: an analysis of *Ladeira da Preguiça* by Gilberto Gil and *Atrás da porta* by Chico Buarque and Francis Hime**

**Abstract:** Two case studies about the text-music-image relationship in diametrically opposed performance atmospheres by Brazilian singer Elis Regina, in the songs *Ladeira da Preguiça* by Gilberto Gil and *Atrás da porta* by Chico Buarque and Francis Hime. Departing from an adaptation of the music-movement correspondence proposed by HAGA (2008), the analyses of historical video recordings (REGINA e GIL, 1973; REGINA, BUARQUE e HIME, 1973; REGINA, BUARQUE e HIME, 1973/2006) and lead sheets (GIL, 1992; BUARQUE e HIME, 1999) reveal the interaction between textual, musical and stage performatic elements. Based on these interactions, Elis Regina plans ahead and consolidates her stage gestures in a structured and planned manner, contrasting or reinforcing different emotional moods.

**Keywords:** interpretation by Elis Regina; text-music-image relationship; musical performance and body gesture; Brazilian popular music; analysis of musical multimedia.

Fausto Borém dedica este artigo a Carmen Macedo Pinheiro e Albertina Sônia de Alencar Moraes que lhe ensinaram a ler nas entrelinhas das letras de música.

Ana Paula Taglianetti dedica este artigo ao filósofo P. R. Sarkar e à cantora Valborg Werberck-Svadström, que lhe mostraram como perceber a canção muito além de sua melodia, harmonia e texto, indicando o caminho para a percepção supra-sensível da música.

## 1 – Introdução

Embora o termo *performance musical* ainda seja objeto de conceituação e utilização polêmicas (KUEHN, 2012; KAPP, 2002; MONTEIRO, 2010), parece haver uma concordância de que é um termo mais abrangente do que *interpretação musical* ou *práticas interpretativas*, dentre outros, por incluir diversos aspectos da realização musical além da técnica e da expressão musicais, a exemplo da gestualidade do intérprete e dos elementos cênicos (MONTEIRO, 2010; BERTHERAT e BERNSTEIN, 1977) e de sua integração à música (ARAÚJO, 2012; HAGA, 2008; DEER e DAL VERA, 2008; FERNANDINO, 2008; STANISLAVSKI, 2006; STANISLAVSKI e RUMANTSEYEV, 1975).

A análise de música gravada, uma das principais vertentes da recente musicologia que atrai interesse internacional (COOK e CHAN, 2007), tem permitido uma compreensão dos objetos musicais no momento da sua realização, ultrapassando a visão limitada de observá-la apenas dentro do suporte tradicional e estanque da partitura. Partituras trazem símbolos que sintetizam as ideias do compositor, mas são insuficientes para revelar a colaboração do intérprete, implícita na sua realização. São muitas as searas de criação do intérprete: a ênfase em notas ou frases por meio de gradações sutis de timbre; dinâmicas ou realização rítmica; as conduções melódicas e harmônicas em função das progressões ou agógica; o maior ou menor grau de improvisação (da ornamentação à criação de linhas e harmonias diferentes do original) a partir dos símbolos da notação no papel; a movimentação ou disposição corporal do músico em função de uma cenografia que se quer transmitir para o público. Dentro desta última perspectiva, abordada por COOK (1998, p.41-49, 147-173, 263) na sua abordagem de *musical multimedia*, a corporalidade do intérprete expressa em uma realização musical no palco é fundamental para tornar a música uma experiência emocional mais rica para o público.

A literatura deixada pelo teatrólogo russo Constantin Stanislavski (1863-1938) para treinamento de atores,<sup>1</sup> especialmente no processo de comunicação da "verdade do texto" ao público, ainda é considerada referencial no meio do teatro. Mas tem sido objeto de estudo também em outras áreas. Aline ARAÚJO (2012) recorreu ao sistema proposto por Stanislavski, adaptando-o na construção cênica da música de câmara erudita. Embora esteja lidando com um ambiente musical geralmente refratário à utilização de recursos cênicos, ela propôs, a partir de 29 princípios do teatrólogo, a elaboração de uma "partitura corporal" para a realização integrada de música, texto e concepção cênica na canção erudita. No presente artigo, ao invés de propor uma síntese desses elementos, propomos o caminho inverso, no sentido de dissecar analiticamente a performance já realizada e documentado em vídeo.

Partindo do pressuposto de uma natural similaridade entre música e movimento, e fazendo parte do *Musical Gestures Project* do Departamento de Musicologia

da Universidade de Oslo, Egil Haga estudou a correspondência qualitativa entre parâmetros técnicos da música e dos movimentos livres de dança. A partir dos conceitos de Esforço (*Effort*) do coreógrafo e dançarino húngaro Rudolf Laban e do Contorno de Ativação (*Activation Contour*) do psiquiatra norte-americano Daniel Stern, HAGA (2008, p.10-11; 238-239) propõe a interação de cinco elementos entre música e movimento: (1) Contorno de Ativação (*Activation Contour*, ou seja, as mudanças nos níveis de atividade ou energia que caracterizam um Segmento do gesto musical); (2) Cinemática (*Kinematics*, que se relaciona à trajetória e mudança de velocidade); (3) Dinâmica (*Dynamics*, ou seja, as forças para iniciar ou constringer um movimento); (4) Segmentação (*Chunking*, que é a segmentação de trechos maiores em unidades menores, bem demarcadas); e (5) os Pontos de Sincronização (*Synch-Points*, que são pontos de sincronização entre música e movimento). Ele defende que o *Synch-Point* cria um "amalgama especial" entre música e movimento, gerando uma ênfase audiovisual por meio dos "*non-arbitrary factors*" (articulação, força, *timing*, padrões e efeitos de interação; veja HAGA, 2008, p.251). Propomos, nesse estudo, uma adaptação da perspectiva de Egil Haga para a análise de música gravada em vídeo, cujos elementos paradigmáticos podem ser observados durante praticamente toda a trajetória de Elis, em filmagens tanto em palcos, ao vivo, quanto em estúdios (veja artigo de BORÉM e TAGLIANETTI, 2014, às p.39-52 desse número de *Per Musi*).

Este artigo aborda a relação texto-música-imagem da cantora Elis Regina em dois estudos de caso: suas performances nas canções *Ladeira da Preguiça* (1971) de Gilberto Gil e *Atrás da porta* (1972), de Chico Buarque e Francis Hime,<sup>2</sup> canções que são diametralmente opostas nos sentimentos retratados por suas temáticas, quais sejam as diversas nuances emocionais que permeiam os campos da alegria e da tristeza. As fontes primárias utilizadas são as *lead sheets* dos compositores (GIL, 1992; BUARQUE e HIME, 1999) e, principalmente, os vídeos da cantora nessas canções em gravações históricas: uma de *Ladeira da Preguiça* (REGINA e GIL, 1973) e duas de *Atrás da porta*; primeiro, uma em preto e branco (REGINA, BUARQUE e HIME, 1973) e outra, também de 1973, mas colorida (REGINA, BUARQUE e HIME, 1973/2006), vídeos que podem ser assistidos também no Youtube.<sup>3</sup> No vídeo em preto e branco de 1973, a cantora é entrevistada antes de cantar cada canção e provê informações relevantes. Elis canta *Ladeira da Preguiça* em Dó Maior (dentro da tessitura de uma décima menor, indo do Fã#<sub>2</sub> ao Lã<sub>3</sub>), tom original da *lead sheet* de Gil. Já a canção *Atrás da porta*, originalmente em Dó menor na *lead sheet* de Chico e Francis Hime, é cantada por Elis um semitom abaixo, ou seja, na tonalidade de Si Menor (coincidentemente, ocupando também a tessitura de uma décima menor, indo do Sol<sub>2</sub> ao Sib<sub>3</sub>). Para facilitar a leitura, Almir Chediak transcreveu e editou essas *lead sheets* com a melodia anotada uma oitava acima do que realmente devem soar.

Nesse artigo, a localização dos exemplos musicais é dada pelos números de compasso das *lead sheets* e pela notação padrão de localização temporal (por exemplo, [00:45:13], que significa um evento iniciando a 45 minutos e 13 segundos do início da gravação) dos eventos nos vídeos.

## 2 - A relação música-texto-imagem de Elis Regina em *A Ladeira da Preguiça*

Como tantos outros filhos que saem de casa para centros urbanos maiores em busca de uma vida profissional melhor, Elis Regina e Gilberto Gil saíram de perto dos pais para seguir suas carreiras profissionais. Elis saiu de Porto Alegre para tentar a vida como cantora em São Paulo em 1960 (ARASHIRO, 1995, p.41-42) e, depois, no Rio de Janeiro em 1964 (ECHEVERRIA, 1985, p.21). Gil, depois de ter se graduado em Administração em 1965, mudou-se de Salvador para São Paulo em 1965 (GÓES, 1982). Os dois migrantes se encontraram e, a partir daí, surgiu uma grande admiração mútua: "... [no último disco] gravei quatro músicas do Gil, mas poderia ter gravado umas dez ou as doze... *Ladeira da Preguiça* o Gil fez pra mim. Eu telefonei pra ele e pedi pra ele fazer uma música pra mim. Ele fez essa e eu gostei muito..." (REGINA e GIL, 1973, em [00:09:00]). A canção *Ladeira da Preguiça* poderia ser vista por um viés autobiográfico (tanto de Gil quanto de Elis), pois fala do filho(a) que saiu de casa, que recebe ajuda para "...pagar as contas...", mas se esquece de "...mandar notícias para a família...". Elis a gravou pela primeira vez em áudio no disco *Elis* de 1973<sup>4</sup> (KFOURI, 1985, p.327). A atmosfera da interpretação de Elis, fiel ao que diz a letra de Gil, é de alegria e deslumbramento. De fato, observa-

se no vídeo (REGINA e GIL, 1973) um permanente sorriso no rosto da cantora iluminado pelas luzes de cena. Ela sorri ora mais, ora menos, mas sua encenação culmina com uma gargalhada ao final, lembrando-se do ditado de tempos ingênuos e despreocupados em que "se amarrava cachorro com linguíça".

Do tempo total de 2 minutos e 52 segundos (de [00:09:16] a [00:12:08]) que dura a música, destacamos dois momentos - começando em [00:09:45] e [00:10:49] - em que o mesmo trecho da letra e melodia é cantado com duas realizações gestuais diferentes, mas progressivamente conectadas no sentido de ampliação dos gestos e de reforço da solução cênica que Elis Regina propõe. Para falar da "Preguiça" de "sempre" de escrever para os familiares, Gilberto Gil utiliza a malemolência de uma melodia descendente totalmente sincopada, cuja rítmica vai se escorando nos tempos fortes por meio de ligaduras (Ex.1).

Mas o "corpo mole" (literal e figurado) de Elis para cumprir essa obrigação com a família à espera de notícias logo dá lugar a uma euforia da filha deslumbrada, que descobre o mundo, a "maravilha" da cidade grande, e que Gil expressa em uma frase ascendente, em cujo final as síncopes dão lugar a uma acentuação que cai em parte forte do tempo (Ex.2)

Veremos agora como Elis Regina interpreta corporalmente essas relações texto-música que sugerem duas disposições corporais opostas (preguiça e ânimo), mas pertencentes ao mesmo contexto de alegria (de descobrir o mundo ao sair de casa). Recorremos ao conceito de Contorno

c.17

*Pre-gui-ça* queeu ti-ve *sem - pre* dees-cre-ver - pa-raa-fa-mí - lia -

Ex.1 - Relação texto-música em *Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil: frase descendente e sequência de apoios em síncopes que refletem a "preguiça" e "malemolência" sugeridas na canção.

c.23

Quees-se mun - doé u - ma *ma - ra-vi-lha*

Ex.2 - Relação texto-música em *Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil: frase ascendente com acento ao final reflete animação e deslumbramento na letra da canção.

de Ativação na interface entre música e movimento (HAGA, 2008), mas também com o viés original da área de saúde mental, conceito que é descrito por MASSUMI (2003, p.4) como "... um ritmo contínuo de acelerações e desacelerações conectadas e sem costuras, acréscimos e decréscimos em intensidade, inícios e chegadas...", e por BERNARDI (2007) como "... pautas de natureza dinâmica e amodal (ou seja, não relacionadas a uma modalidade sensorial específica), e refletem os estados motivacionais e as tensões do organismo que percebemos como estado subjetivo." Atento ao clima de deslumbramento do filho que sai de casa – e que pode ser visto como o Contorno de Ativação da música –, Gil faz a rima rica de "família" com "maravilha". Ao cantar pela primeira vez esse trecho "... Preguiça que eu tive sempre de escrever para a família..." em [00:09:45], Elis inicia este Segmento colocando a mão no rosto – um movimento de adução com a mão esquerda, aproximando-a e colocando-a sobre o rosto sorridente, como quem diz brincando "é, sou uma filha desnaturada mesmo, não aprendo!" (Ex.3a). Em seguida, para sublinhar os dizeres "... que esse mundo é uma maravilha..." em [00:09:52], Elis faz um movimento oposto, de abdução da mão esquerda, que é lançada à frente com um gesto enérgico (Ex.3b e 3c). Todo o gestual é concluído com um Ponto de Sincronização da mão saindo do rosto que coincide com o clímax melódico da frase e com a exclamação natural implícita no texto.

Mais à frente na gravação, em [00:10:49], no trecho paralelo que tem a mesma letra ("...Preguiça que eu tive

sempre de escrever para a família..."), Elis coloca não apenas uma mão, mas as duas, como que tampando os ouvidos (Ex.4a), reforçando a ideia de que "É, realmente, não tenho jeito" ou da filha que tapa os ouvidos para não ouvir a verdade de "filha ingrata, que não escreve". Em seguida, Elis coloca as duas mãos sob o queixo (Ex.4b), preparando-se para confirmar que este "... mundo é uma maravilha..." e, então, amplia muito o gesto que conclui a cena, em cujo clímax ela lança as duas mãos à frente e abre os braços em [00:10:58], com muito mais energia que da primeira vez, como se, finalmente, mandasse, ali mesmo durante a performance, notícias pra família. O gesto é tão rápido e enérgico que não é possível ver com nitidez suas mãos saindo do enquadramento da tela (Ex.4c). Esse trecho pode ser tomado como uma segunda Segmentação, paralela à primeira Segmentação formada pelo trecho descrito no parágrafo anterior. Nessa segunda Segmentação, podemos observar um acréscimo significativo nos parâmetros Dinâmica (duas mãos, e não apenas uma, nos ouvidos e contrações do rosto sorridente) e Cinemática (as mãos mais velozes saindo do queixo para fora do vídeo).

Voltando à relação texto-música, Gil constrói a *Coda de Ladeira da Preguiça* com o mesmo material melódico da introdução e reserva, para a última frase da música, a melodia sinuosa de "... essa é a Ladeira da Preguiça", que oscila dentro do intervalo de uma oitava, entre as notas Lá<sub>2</sub>, Mi<sub>3</sub> e Lá<sub>3</sub>, notas que são as terças oscilando acima e abaixo da tônica Dó (Ex.5).



Ex.3a, b, c - Contorno de Ativação (mão colocada e saindo do rosto) de Elis Regina em Segmento de *Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil (REGINA e GIL, 1973).



Ex.4a, b, c - Ampliação do gestual (Dinâmica e Cinemática) de Elis Regina na repetição de Segmento paralelo (veja Ex.3a, b, c acima) em *Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil (REGINA e GIL, 1973).



teve tempo para burilar sua performance em *Atrás da porta* entre as duas gravações de vídeo (como veremos á frente), mas também antes delas. Roberto Menescal, seu novo produtor após Nelson Motta, quis preparar uma gravação não comercial pra estimular Chico a terminar a letra. Assim, Elis gravou a **Seção A** ("Quando olhaste bem...") e a **Seção B1** ("E me arrastei...") acompanhada no estúdio apenas pelo piano de César Camargo Mariano. Nelson MOTTA (2000, p.244) relata esta experiência como uma "... extraordinária emoção, com a voz tremendo e intensa musicalidade... [ao final] estavam todos mudos...".

A letra de Chico Buarque trata da separação de uma relação amorosa a partir do ponto de vista da mulher submissa, amargurada pela auto piedade, rancor e dor; dor que, segundo Elis, "É uma dor que não cabe no mundo..." (REGINA, BUARQUE e HIME 1973, em [01:02:30]). A dor na vida real de Elis é narrada por Nelson MOTTA (2000, p.243-244), que havia sido seu produtor:

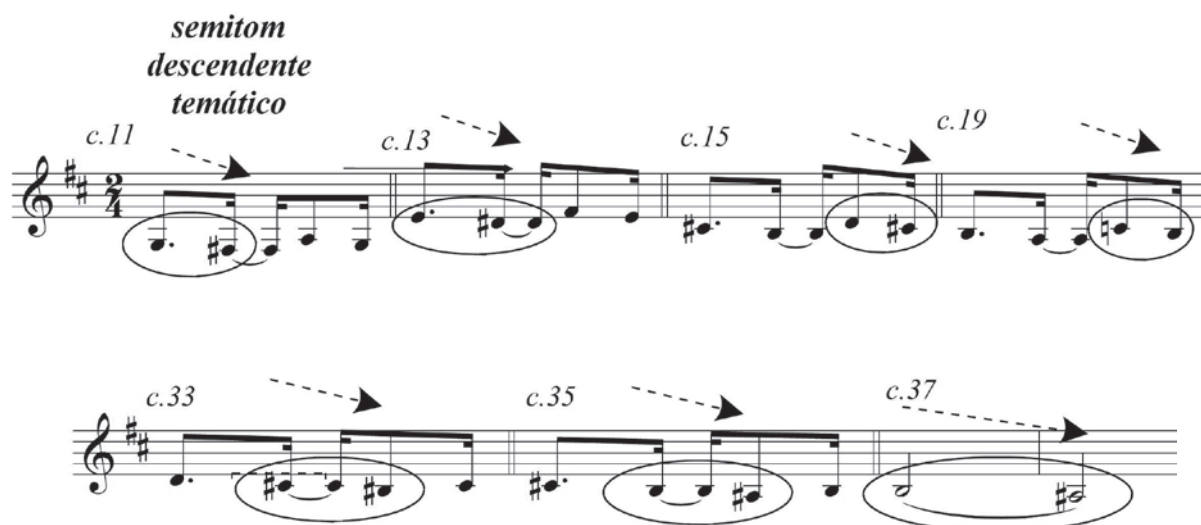
No fim do verão de 1972, Elis se separou mesmo de Ronaldo [Bôscoli], num divórcio tão previsível quanto tempestuoso... [em *Atrás da porta* Elis] explode emoção como nunca e se derrama, chora e soluça as palavras de "*Atrás da porta*", uma de suas maiores performances em disco... Extravasando seus sentimentos, misturando as dores da separação com as esperanças de um novo amor [César Camargo Mariano].

Embora a atmosfera predominante da música seja sublinhada pela tristeza, sua interpretação pode, potencialmente, dar margem a um coquetel de emoções com muitas nuances, que fazem grandes demandas de envolvimento por parte de quem pretende cantar essa música. É o que realiza Elis Regina quem, de acordo com CHEDIK (1999, p.83), era "... dona de um dos mais completos repertórios já reunidos por qualquer cantor brasileiro". Elis passava com facilidade do sorriso à dor. Em *Atrás da porta*, convencida seus fãs de que literalmente chorava ao interpretar essa canção.

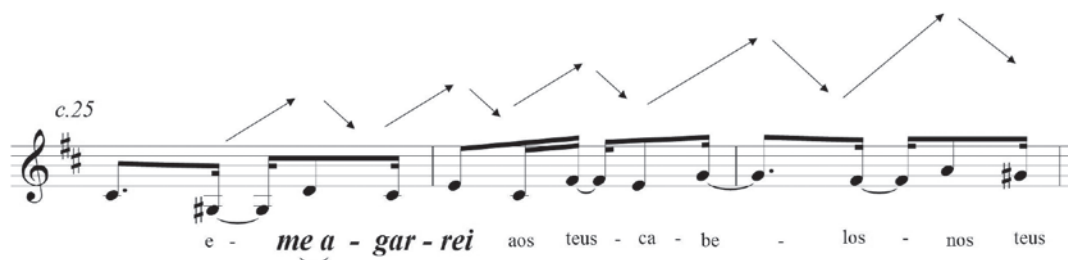
Podemos observar como Elis Regina, mesmo já sendo uma cantora experiente, acompanhada por uma banda que João Marcelo BÔSCOLI (1973/2006, em [00:01:23] do depoimento no vídeo) chama de "Quarteto Mágico" (César Camargo Mariano, teclados; Hélio Delmiro, guitarra; Luizão Maia, contrabaixo elétrico; Paulinho Braga, bateria), amplia suas vivências em uma mesma música. Podemos observar isto em uma análise comparativa entre duas gravações realizadas em um mesmo ano, 1973. Essas diferenças caracterizam um processo aberto de interpretação, no qual são acrescentadas e refinadas sutilezas típicas do amadurecimento da performance. *Atrás da porta* foi gravada comercialmente por Elis em áudio pela primeira vez no disco *Elis* de 1972 (KFOURI, 1985, p.327). Depois, essa canção recebeu dela duas gravações em videoteipes em 1973 (quando usava os cabelos bem curtos), que são utilizadas no presente artigo. A primeira, com direção de Fernando Faro, em preto e branco e com duração de 4 minutos e 11 segundos (de [00:58:14] a [01:02:25]), foi incluída como a faixa 10 do Programa Ensaio da TV Bandeirantes (ECHEVERRIA, 1985, p.141), programa que, depois, foi comercializado no vídeo *Elis Regina: MPB Especial, 1973* (REGINA, BUARQUE e HIME, 1973). A segunda, com direção de Roberto de Oliveira, em cores e durando 3 minutos e 49 segundos (de [00:44:47] a [00:48:36]), foi incluída mais tarde como a faixa 14 do vídeo em cores *Na Batucada da vida* (REGINA, BUARQUE e HIME 1973/2006), gravado no teatro Maria Della Costa (ECHEVERRIA, 1985, p.141).

Diversas relações entre o texto da letra de Chico Buarque e a melodia e harmonia de Francis Hime aparecem em *Atrás da porta*. A atmosfera geral de tristeza, sugerida pela letra, é estabelecida pela tonalidade menor (Si menor na performance de Elis Regina, tom que será considerado nessa análise, e não o tom de Dó menor original na *lead sheet*). Tematicamente, dois contornos melódicos se destacam na canção, apresentados logo no seu início: descendente por graus conjuntos e ascendente por saltos. O contorno

Ex.7 – Contorno melódico temático em *Atrás da porta* de Chico BUARQUE e Francis HIME (1999): descendente por graus conjuntos (índice do "apoio dolorido"), e ascendentes por salto (índice do "olhar").



Ex.8 – Recorrências temáticas da segunda menor descendente que inicia a canção *Atrás da porta* de Chico BUARQUE e Francis HIME (1999).



Ex.9 – Contorno melódico ascendente fragmentado antes dos clímax em *Atrás da porta* de Chico BUARQUE e Francis HIME (1999).

descendente, geralmente finalizado com uma *apojatura* (= apoio), termo significativo para o contexto da letra da canção e que pode ser visto como um índice relacionado ao "apoio doloroso" que a protagonista busca na música (Ex.7; c.11 na *lead sheet*, logo após a Introdução instrumental). Em contraposição, podemos associar um índice de "ímpeto" ao salto intervalar ascendente, que sugere o levantar da cabeça como um gesto correspondente da letra ao "... olhaste bem nos olhos meus..." (Ex.7; c.12-13) ou , mais à frente, à sequência de saltos ascendentes em "... E me a-garrei aos seus cabe-los ..." (veja Ex.9 à frente) ou ainda em "... E me vingar a qual-quer preço...".

Mas é o semitom descendente – primeiro intervalo da música e que desce imediatamente à nota mais grave da música, o F $\sharp_2$  (veja Ex.7) – que se constitui no motivo temático predominante, e que pode recorrer com figuras

rítmicas menores (colcheias e semicolcheias, nos c.11, 13, 15, 19, 33, 35) ou em aumento (mínimas, no c.37-38), como mostrado no Ex.8.

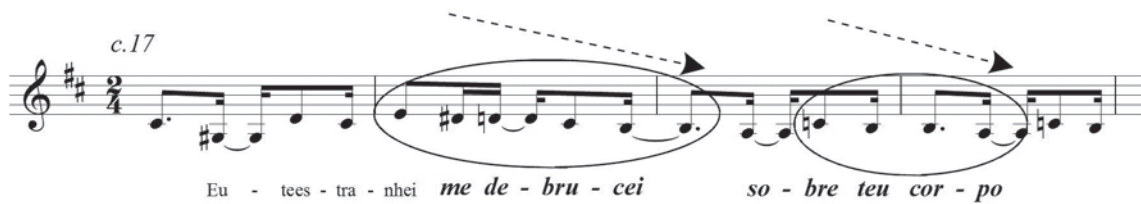
Essa predominância de movimentos descendentes é compensada esporadicamente por Francis Hime por saltos melódicos ascendentes, como foi visto no Ex.7. Esses saltos – que podem ser de 6<sup>a</sup> maior (c.12-13), trítone (c.17, c.25), 4<sup>a</sup> justa (c.26) e 3<sup>a</sup> menor (c. 26-27) – servem para a personagem ganhar altitude e poder cair novamente. Isso é especialmente notável na sequência de saltos antes dos clímax da canção, o que gera um contorno melódico ascendente fragmentado (em forma de zig-zag), do grave para o agudo (Ex.9). Aqui podemos ver ainda como esse contorno fragmentado sugere a tentativa da personagem de sair do fundo do poço e se salvar, de buscar segurança, de se agarrar ao ser amado.

Voltando à segunda menor descendente - intervalo comumente associado à dor tanto na música popular quanto erudita -, ela se torna o germe que vai gerar o trecho cromático descendente que sublinha a letra sugestiva em "... Me debrucei sobre o teu corpo..." com duas descendentes apoiadas ao final (Ex.10).

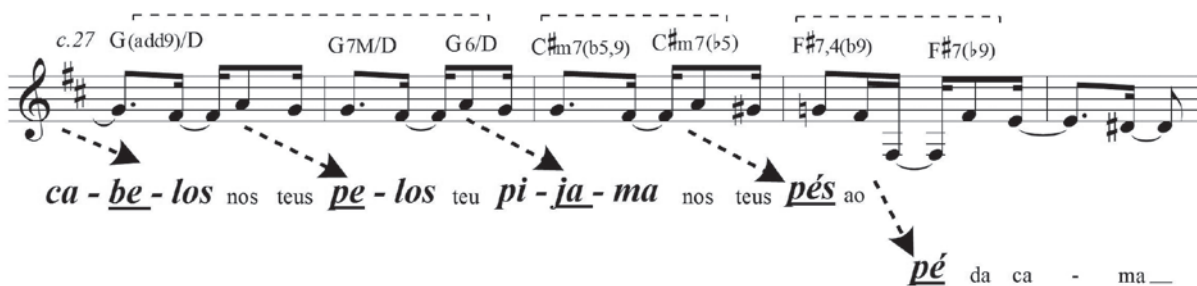
Mas este cromatismo temático de *Atrás da porta* atinge seu ápice depois, caracterizando os dois clímax da música (c.27-30 e c.47-50), os quais coincidem com os trechos mais agudos da canção. Na letra de Chico Buarque, a mulher - a personagem abandonada e obsessiva da canção - tenta se manter de pé, agarrando-se ao que é possível no corpo do seu amado: cabelos, pelos, pijama e pés, quase todas palavras paroxítonas que se apoiam em *apojaturas* (Ex.11). Atento a esse drama que se desenrola, Francis Hime consegue manter o clímax por três compassos (c.27-29) por meio da repetição da linha descendente por três vezes e por meio de uma quase-repetição de harmonias: G(add9)/D → G7M/D → G6/D; e depois C#m7(b5, 9) → C#m7(b5) (Ex.11). Mas no desfecho desse drama, a mulher cai inexoravelmente e, como se não bastasse cair aos pés de seu homem - que não a quer -, ela cai em seguida, com um *glissando* de uma oitava com crepitação na voz, "... Ao pé da cama...". Novamente, Francis Hime está atento ao potencial da relação texto-música proporcionado pela poesia de Chico Buarque, pois a queda da mulher ao pé da cama é acompanhada por uma "queda" literal na melodia, queda explicitada pelo intervalo descendente de uma oitava (Fa#<sub>3</sub> - Fa#<sub>2</sub>, veja Ex.11).

A submissão doentia da mulher em *Atrás da porta* atinge seu ponto máximo em seguida, quando Chico Buarque a descreve como se fosse um cachorro "... Sem carinho, sem coberta / No tapete, atrás da porta...", reclamando "baixinho" com um semitom descendente (veja c.37 no Ex.8 acima), humilhada, mas sempre ali por perto, fiel ao seu dono.

Vejamos agora como essas relações texto-música de Chico Buarque e Francis Hime são valorizadas pela musicalidade, gestual e cenografia de Elis, dentro de um grande planejamento (explicitado na integração do som com a imagem) e disciplina (explicitada na repetição deliberada de elementos cuidadosamente ensaiados) que integram mãos e tronco, expressões faciais, iluminação e objetos de cena. Inicialmente, uma comparação entre as duas gravações de vídeo revela que elas compartilham muitos elementos entre si, o que aponta para uma disciplinarização da performance (sem que se torne rígida), que se ancora firmemente em padrões estruturais: (1) o mesmo arranjo da banda, com a instrumentação de trio de jazz; (2) os mesmos músicos: César Camargo no piano; Luizão Maia no contrabaixo elétrico e Paulinho Braga na bateria; (3) a mesma introdução de 8 compassos (com 6 compassos de piano solo em estilo *rubato* de César Camargo Mariano + 2 compassos em que a bateria entra com um *groove* de balada); (4) as mesmas dinâmicas (especialmente os *crescendi* seguidos de *piano subito* na **Seções B1 e B2**), mesmas texturas (*comping* de piano semelhantes); (5) o mesmo *groove* 2/4 ||: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ || do par piano-bateria no c.15; (6) os mesmos *tremuli* de mão esquerda do piano; (7) o mesmo contraponto na mão direita do



Ex.10 - Cromatismo descendente de Francis Hime, sublinhando o movimento descendente do debruçar, sugerido na letra de Chico Buarque em *Atrás da porta* (BUARQUE e HIME, 1999).



Ex.11 - Relação texto-música entre palavras (cabelos, pelos, pijama, pés) nas quais a protagonista de *Atrás da porta* (BUARQUE e HIME, 1999) tenta se agarrar mas cai (ao pé da cama) e sustentação do clímax por meio de repetição do contorno melódico descendente e quase-repetição de harmonias, mas cujo desfecho é uma queda de uma oitava na melodia.



piano em oitavas na região aguda); (8) o mesmo *vocalise* em *boca chiusa* dobrado pelo piano após a *Coda* da *lead sheet* original; (9) realizações rítmicas muito semelhantes entre si (apesar de passarem a impressão de improvisações devido à sua fluidez e complexidade). Os andamentos também são muito semelhantes: Elis e sua banda realizaram a métrica binária 2/4 da *lead sheet* original como uma balada lenta de *feeling* quaternário (colcheia = 59 na primeira gravação, e colcheia = 64 na segunda). A realização rítmica de Elis pode ser descrita como "atrasada" (*behind time, lay back*) em ambas as gravações (veja partitura da realização às p.70-74), gravações que compartilham também da mesma correspondência entre forma musical e realização cênica concebida por Elis.

A forma musical de *Atrás da porta* resulta do conteúdo dos versos da poesia (BUARQUE e HIME, 1999; de acordo com o *Songbook* editado por Almir Chediak), que podem ser organizados em três seções formais principais:

#### Seção A:

*Quando olhaste bem nos olhos meus  
E o teu olhar era de adeus  
Juro que não acreditei  
Eu te estranhei  
Me debrucei sobre o teu corpo  
E duvidei*

#### Seção B1:

*E me arrastei  
E te arranhei  
E me agarrei nos teus cabelos  
Nos teus pelos  
Teu pijama  
Nos teus pés  
Ao pé da cama  
Sem carinho, sem coberta  
No tapete, atrás da porta  
Reclamei baixinho*

#### Seção B2:

*Dei pra maldizer o nosso lar  
Pra sujar teu nome, te humilhar  
E me entregar a qualquer preço  
Te adorando pelo avesso  
Pra mostrar que 'inda sou tua*

#### Coda:

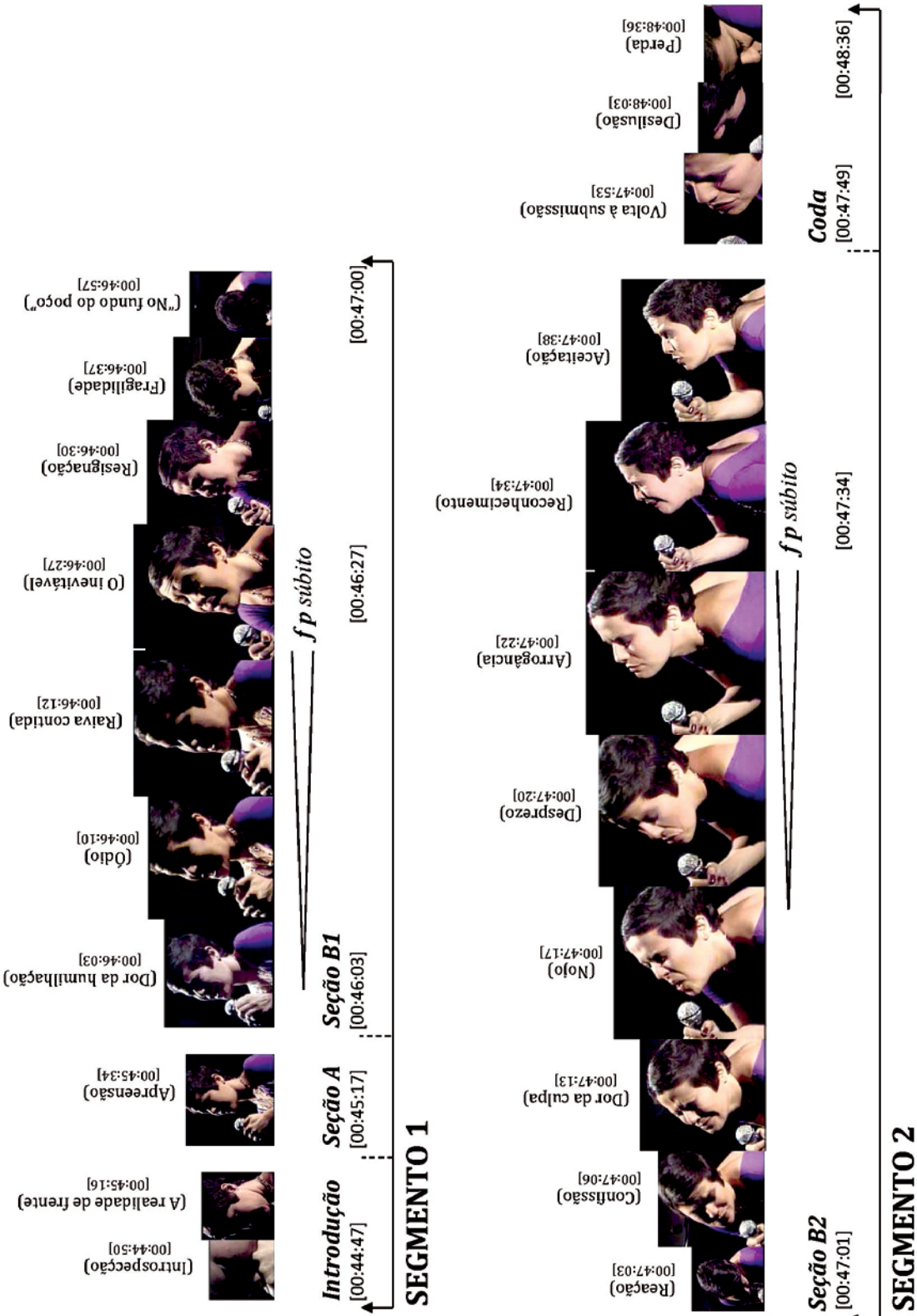
*Só pra provar que 'inda sou tua  
Só pra provar que 'inda sou tua*

A poesia de Chico narra – na primeira pessoa – três momentos do ponto de vista da mulher submissa. A *Seção A* fala do processo de consciência do fim da relação amorosa. A *Seção B1* fala do seu desespero para manter a relação que acabou. Na *Seção B2*, a personagem reage agressivamente contra o parceiro, embora conserve seu perfil submisso e inferiorizado (e daí, a calúnia e a vingança), o que é confirmado na *Coda*, que Elis canta com um tremor e rouquidão na voz que lembra as irregularidades de uma

traquifonia (PIETROBON, s.d.). Elis altera a letra de Chico Buarque. Primeiro, ao invés de cantar "Nos seus pelos..." na *Seção B1*, ela canta "No seu peito...". Depois, na *Seção B2*, Elis substitui "E me entregar..." por "E me vingar...", adicionando uma forte nuance psicológica à personagem criada por Chico Buarque. Finalmente, Elis não canta o texto original da *Coda*: troca "Só pra provar..." por "Até provar..." na primeira frase, e substitui a segunda frase (uma repetição da primeira) por um *vocalise* sem letra em uníssono com o piano.

Assim, refletindo a forma poética, a forma musical é um *A ||: B :||* precedido de uma *Introdução* instrumental e finalizado por uma *Coda* (ou, esquematicamente, *Intro - A - B1 - B2 - Coda*). Embora traduzam conteúdos emocionais diferentes e progressivos, as *Seções A* (c.11-22 na *lead sheet*), *B1* (c.23-38) e *B2* (c.39-52) são musicalmente muito parecidas, pois são construídas com os mesmos e concisos materiais temáticos (veja Ex.7, 8, 9, 10 e 11 acima). Mas as *Seções B1* e *B2* contêm a sequência de saltos ascendentes (veja Ex.9 acima) que eleva a voz para realizar o clímax da canção, clímax que é caracterizado por três trechos cromáticos descendentes repetidos na região mais aguda (veja Ex.11 acima).

Na sua realização corporal da forma musical, Elis divide *Atrás da porta* em apenas dois Segmentos. No Segmento 1, inclui a *Introdução* [00:44:47], a *Seção A* [00:45:17] e a *Seção B1* [00:46:03]. No Segmento 2, inclui a *Seção B2* [00:47:01] e a *Coda* [00:47:49]. Refletindo uma concisão de movimentos no seu gestual – oposta aos excessos que motivaram tantas críticas no início de sua carreira na mídia televisiva – Elis se guia nos dois Segmentos com o mesmo Contorno de Ativação, que se inicia com a postura ensimesmada e depressiva, de cabeça baixa, compenetrada na sua dor e se apoiando no microfone (no vídeo em preto-e-branco) ou na própria mão (no vídeo colorido), como mostrado no início dos Segmentos no mapa do Ex.12 (ou com mais clareza nas fotos dos Ex.16 e Ex.17). Então, ela continua o Contorno de Ativação realizando o movimento de sobe-e-desce do conjunto tronco-cabeça, que reflete a ascensão-clímax-declínio que também se observa em ambos conteúdos da letra e melodia. A luz de cena também é utilizada na marcação de Pontos de Sincronização: no início e final dos Segmentos, em que a letra é menos intensa, o rosto de Elis se encontra na penumbra, enquanto que no meio dos Segmentos, Elis olha para cima e tem seu rosto iluminado frontalmente. Com essa solução cênica, aliada à sua realização rítmica fluida e repleta de silêncios (veja partitura às p.70-74 desse número de *Per Musi*) e utilização da luz de palco, Elis fica livre para incorporar à cena, expressões faciais sem canto que extraem conteúdos emocionais não explicitados diretamente pela letra de Chico Buarque. No Ex.12, propomos um mapa de performance que busca sintetizar a "forma musical" da performance de Elis em *Atrás da porta* (na segunda gravação), a partir da correspondência som-movimento de HAGA (2008). Esse mapa de performance busca dar



Ex.12 – Mapa de performance (texto-música-movimento) de Elis Regina (REGINA, BUARQUE e HIME, 1973/2006), a partir dos elementos de HAGA (2008): dois Segmentos paralelos com Contornos de Ativação semelhantes (cabeça baixa-alta-baixa), Pontos de Sincronização idênticos (rosto na penumbra e na luz, *piano subito* após climax com a cabeça para o alto), e Cinemática (movimentos de boca e expressões faciais) e Dinâmicas (intensidade das expressões faciais) semelhantes e crescentes.

uma visão macro que reflita a integração dos eventos musicais com o conteúdo emocional da letra traduzido nas soluções cênicas de Elis.

Um dos elementos reconhecidamente revolucionários nas performances de Elis é a sua realização rítmica (ou "divisão", como se diz no meio da música popular). São os "... ritmos ainda impercorridos da canção..." de que fala Nelson MOTTA (1995, p.143-146) ou "... o ritmo [de Elis e que é]... uma reunião de coisas que nunca vi em pessoa nenhuma" com o qual se espanta Milton NASCIMENTO (2012, em [00:21:47]). De fato, ao transcrevermos a linha melódica de Elis no seu segundo vídeo de *Atrás da porta* e compará-la com a linha melódica original da *lead sheet* editada por Almir Chediak (BUARQUE e HIME, 1999), verificamos não só sua grande liberdade para abordar a rítmica original - que podemos associar à flexibilidade e independência da métrica derramada, proposta por ULHÔA (2006) - , mas também como Elis recorre a uma realização relaxada (*behind of time, lay back*), quase sempre atrasada em relação à *lead sheet*, gerando grupos rítmicos complexos (uma combinação de notas e pausas de mínimas, semínimas, colcheias, semicolcheias e fusas), com muitos silêncios entre as intervenções sonoras, ao mesmo tempo fluidos e orgânicos. Isso dá certa imprevisibilidade quanto ao início e ao fim das intervenções de Elis, gerando eventos circundados por silêncios significativos, apropriados

para a atmosfera introspectiva e instável da música (Ex.13, REGINA, BUARQUE e HIME, 2014; veja a partitura completa àsp.70-74).

Estes silêncios de maior duração ocorrem em ambos os vídeos, mas são essenciais no segundo vídeo (REGINA, 1973/2006) para a apresentação das expressões faciais que Elis lança mão nos momentos em que não está cantando. Como marcações de cena em uma peça teatral, as grandes pausas, prenes de significado, são a deixa para Elis utilizar seu rosto para transmitir ao público uma combinação de sentimentos muito intensos, expressos especialmente nas **Seções B1 e B2**, logo antes dos dois clímax. Antes, na **Seção A**, o sentimento de aprensão da personagem fica evidente, ao perceber que "... O teu olhar era de adeus... duvidei...", quando Elis emite um *vibrato* em *boca chiosa* em [00:45:49], que soa com a inflexão<sup>5</sup> de um soluço ("hum..."). Então, a personagem de Elis progride, na **Seção B1** (Ex.14a, b, c) para uma sequência cujo gestual integra três momentos: a dor da humilhação ao dizer "E me arrastei..." com a testa e boca contraídas em [00:46:03] (Ex.14a); que se transforma no ódio de "... E te arranhei..." com a testa franzida e as comissuras labiais abduzidas em [00:46:10] (Ex.14b); ódio que não se alivia e que prossegue com a raiva contida dos lábios e comissuras contraídos sobre os dentes em [00:46:12] (Ex.14c). Pode-se observar ainda que o microfone é utilizado como objeto de cena para nas mãos de Elis, que

c.11

Lead sheet editada por Almir Chediak

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

Realização de Elis Regina

Quandoo-lhas te bem - Nos - o-lhos meus Eo teu o-lhar - e -

Ex.13 – Comparação entre a realização rítmica ("divisão") de Elis Regina no início de *Atrás da porta* e a melodia da *lead sheet* original de Chico Buarque e Francis Hime, editada por Almir Chediak (veja partitura completa às p.70-74).



Ex.14a, b, c - Sequência de expressões faciais de Elis Regina (REGINA, BUARQUE e HIME, 1973/2006) na **Seção B1** de *Atrás da porta*, sublinhando relações texto-música: sentimentos intensos de dor da humilhação, ódio e raiva contida.

progridem de uma expressão mais relaxada – sugerindo súplica, na **Seção A**, para movimentos crispados, sublinhando sua agressividade na **Seção B1**.

Já na **Seção B2**, ainda do segundo vídeo, Elis escolhe uma sequência de expressões faciais (Ex.15a, b, c) que integra: a dor da culpa, ao franzir o cenho após a confissão “Dei pra maldizer o nosso lar...” em [00:47:13] (Ex.15a); mas que dá lugar ao nojo e desprezo, quando diz “Pra sujar teu nome...” em [00:47:17] (Ex.15b); e que progride para a explícita arrogância, com o nariz empinado e rosto impassível na luz aberta em [00:47:22] (Ex.15c), após ter dito “... te humilhar...” e anunciar sua vingança “... a qualquer preço...”.

Há também diferenças dignas de nota entre as **Introduções** dos dois vídeos. Embora ambas sejam muito emocionantes, Elis amplia seu gestual no segundo vídeo. Na **introdução** do primeiro vídeo (em preto e branco), Elis, de cabeça pendida, apoia a mão direita no microfone – que é utilizado como objeto de cena (pois a personagem insegura da canção diz “... Me debrucei sobre o teu corpo / E duvidei...” em [00:45:47]) – e canta o tempo todo assim, demonstrando certa passividade corporal (Ex.16a, b, c).

Já no segundo vídeo (colorido), Elis inicia a cena (Ex.17a, b, c) com a boca apoiada sobre a mão fechada (em [00:44:50]), prenunciando a compreensível dificuldade de falar sobre o tema da separação, como

que organizando seus pensamentos antes de comunicá-los. Aos poucos ela se apossa do microfone com as duas mãos, que não estão passivas (agarram o microfone, como numa súplica), levanta a cabeça (em [00:46:16]) para iniciar sua dolorida declaração, olhos nos olhos, quando diz “Quando olhaste bem nos olhos meus / O seu olhar era de adeus...” em [00:45:18].

Se por um lado a realização rítmica de Elis é fluida na maior parte do tempo, por outro lado escolhe apenas alguns poucos momentos de seu canto para coincidir a métrica do poema com os tempos fortes da métrica binária. Isso ocorre em apenas 8 compassos do total de 59, cujas coincidências marcam momentos importantes da música: c.19 (**Seção A** “Me debrucei...”), c.23 (início da **Seção B1**, “E me arastei...”), c.28-29 (clímax da **Seção B1**, “No teu peito / Teu pijama...”; veja c.28-29 do Ex.18), c.38 (final da **Seção B1**, “...baixinho...”), c.49-50 (clímax da **Seção B2**, “... pelo aves - so...”, veja c.49 do Ex.18), e c.56 (início do *vocalise* sem letra na **Coda**).

As alterações rítmicas inseridas por Elis têm ainda a função de estender ao máximo os dois clímax de *Atrás da porta* antes de seus declínios, o que pode ser observado em ambas as gravações. Depois do contorno melódico em zig-zag ascendente, há um *crescendo* do *tutti* instrumental (em intensidade e textura: *tremoli* no piano, arpejos e oitavas na região aguda) para se chegar



Ex.15a, b, c – Sequência de expressões faciais de Elis Regina (REGINA, BUARQUE e HIME, 1973/2006) na **Seção B2** de *Atrás da porta*, sublinhando relações texto-música: sentimentos intensos de dor da culpa, nojo e arrogância.



Ex.16a, b, c – Elis Regina na cena inicial (**Seção A**) do primeiro vídeo (preto e branco) de *Atrás da porta* de Chico Buarque e Francis Hime (REGINA, BUARQUE e HIME, 1973): rosto na penumbra e mão presa ao microfone.



Ex.17 a, b, c - Elis Regina na cena inicial (**Seção A**) do segundo vídeo (colorido) de *Atrás da porta* de Chico Buarque e Francis Hime (REGINA, BUARQUE e HIME, 1973/2006): rosto na penumbra e expressão mais ativa e significativa das mãos com e sem microfone.

Ex.18- Dinâmicas e alterações de ritmos e de notas de Elis Regina na performance de *Atrás da porta* (REGINA, BUARQUE e HIME, 1973/2006), gerando ênfase e contraste nos dois clímax da música: cromatização de intervalos diatônicos na repetição da expressão de dor (c.28-29, c.48); dinâmica *piano subito* com rosto sob luz frontal (c.29, c.48); alongamento do ritmo (c.29-31, c.49-50); e Pontos de Sincronização de ritmo (c.28, 29, 30, 48, 49 e 50).

ao clímax, onde ocorrem os repetidos cromatismos descendentes sobre apojeturas. Os clímax são valorizados por Elis, quando ela altera a melodia original, incluindo a nota Sol # de maneira que todos os intervalos do trecho se tornem cromáticos (c. c.28-29, c.48, Ex.18). Isso gera uma redundância melódica (assim, o cromatismo é repetido duas vezes), que enfatiza os momentos mais dolorosos da canção. Após esses cromatismos descendentes, marcando o final do clímax e o início de seu declínio, Elis e sua banda realizam uma das soluções cênico-musicais mais marcantes de sua carreira, procedimento que aparece em

ambos os vídeos (preto-e-branco e colorido) de 1973: um *piano subito* combinado com uma redução imediata da atividade rítmica (*tutti sem groove*) (c.29, c.48, Ex.18) em que ela segura ainda mais as notas longas na sua realização rítmica: "... Nos teus **pés** / **Ao** pé..." em [00:46:27] (ou c.29-30 da *lead sheet*) na **Seção B1** e "... pelo **avesso**..." em [00:47:35] (ou c.49-50 da *lead sheet*) na **Seção B2** (Ex.18). Mas não é só isso. Ocorre aí uma complexa combinação de elementos textuais, musicais e cênicos (veja fotos do Ex.18), que podem ser descritos assim: (1) a relação texto-música em que o cromatismo repetido



Ex.19a, b, c – Nuanças do choro na voz e expressão facial de Elis Regina na gravação ao vivo de *Atrás da porta* (REGINA, BUARQUE e HIME, 1980).

em dinâmica *forte* traduz a infundável "dor que não cabe no mundo", que a própria Elis reconheceu em si; (2) o rosto apontado para o alto, como numa súplica que não é atendida no drama que se desenrola; (3) a iluminação frontal no rosto da personagem, lhe desvelando a crua realidade que não quer aceitar; (4) as notas longas com a dinâmica *piano subito* no agudo (c.29-31, c.49-50), ao final do clímax, como uma tomada de consciência e resignação (coincidentemente, essa nota iluminadora é um Sol), cujos Pontos de Sincronização de ritmo (c.28, 29, 30, 48, 49 e 50) exemplificam o amálgama entre som e movimento que propõe HAGA (2008).

Finalmente, é preciso mencionar a gravação ao vivo de *Atrás da porta* (REGINA, BUARQUE e HIME, 1980) com Elis Regina na série *Grandes Nomes* da TV Globo, dirigida por Daniel Filho<sup>6</sup> em outubro de 1980 (KFOURI, 1985, p.302), na qual ela mantém, sete anos depois dos dois vídeos de 1973, a mesma solução cênica da música em dois Segmentos (*Intro* + *Seção A* + *Seção B1*, seguido de *Seção B2* + *Coda*) e os mesmos Contornos de Ativação para esses Segmentos: a progressão a partir da posição introvertida (de cabeça baixa) para o clímax (de cabeça erguida) retornando à posição inicial (de cabeça baixa). Entretanto, esse vídeo coincide com o período de separação da cantora do marido e pianista César Camargo Mariano, período emocionalmente conturbado, que Natan Marques, outro músico de sua banda, comenta: "Elis estava numa encrenca danada com o César, e isso estava começando a passar para o palco. Era o inferno..." (ECHEVERRIA, 1985, p.224). Essa gravação se tornou mais conhecida pela espontaneidade do que por um planejamento cênico minucioso ou uma realização precisa (como nos vídeos de 1973). Nela se destacam suas nuanças de um choro real na voz (com a contração involuntária da laringe ao cantar "... E duvidei.." em [00:00:59]), a voz trêmula do choro segurado (com as repetidas falhas da voz ao cantar "...E me arrastei / E te arranhei..." em [00:01:08] ou "...Reclamei baixinho..." em [00:01:48]) e, o que talvez tenha marcado profundamente seu público, as lágrimas que derrama ao final da canção, em [00:03:22]. Assim, verifica-se que a Cinemática, a Dinâmica e os Pontos de

Sincronização de Elis nessa gravação são menos variados, demarcados e estruturais, se refletindo na redução da variedade de seus movimentos cênicos e expressões faciais, que aqui se concentram mais nas nuanças da dor, ao invés de entrelaçar vários sentimentos.

#### 4 – Conclusão

O nível de envolvimento corporal de músicos *experts* atuando no palco varia dentro de uma gama que vai de um extremo (em que predomina a ausência de gestos corporais além daqueles essenciais à produção sonora) até o outro extremo (em que os movimentos parecem ser excessivos e ultrapassam a função de sublinhar a expressão musical). No presente estudo, observamos como Elis Regina, na sua maturidade, atinge um equilíbrio em que cada expressão cênica conecta-se ao que os compositores, aqui analisados, sugerem nas letras (primeiro Gilberto Gil e, depois, Chico Buarque) parte musical (primeiro Gilberto Gil e, depois, Francis Hime).

Embora para muitos fãs Elis Regina transmita principalmente emoção, pudemos observar como ela planeja e constrói sua performance em cada canção como uma cena teatral bem estruturada, com inícios e finais de seções bem demarcados, clímax bem preparados e uma riqueza de gestos, cujos movimentos corporais incluem o tronco, braços, mãos, cabeça e, especialmente, expressões faciais, gerando um "...contraponto genuíno com a música" (COOK, 1998, p.263). A solução cênica de Elis para *Atrás da porta* é dividir sua forma musical em apenas dois Segmentos (Segmento 1: *Intro* + *Seção A* + *Seção B1* e Segmento 2: *Seção B2* + *Coda*), caracterizando-os como o mesmo Contorno de Ativação: o movimento em arco que se inicia na penumbra com cabeça baixa (seus), atinge um clímax com a cabeça alta e iluminada, para depois retornar à posição inicial. Elis pontua momentos importantes dos Segmentos com Pontos de Sincronização<sup>7</sup> nos inícios ou término das seções formais, de construção dos clímax e nas pausas quando inclui uma combinação de expressões faciais intensas e complexas sem o canto, ampliando e amalgamando aí o papel de atriz na canção, o que enriquece o contexto psicológico da personagem.

Quando canta, Elis recorre a técnicas vocais diversas, sempre relacionadas ao conteúdo emocional da letra, em inflexões da voz com tremor, crepitação, *glissando* e diversos tipos de vibrato (ou sua ausência).

Com sua complexa realização rítmica em relação à *lead sheet* (veja p.70-74), em que alterna intervenções e silêncios, Elis consegue, ao mesmo tempo, tornar a melodia fluida e não previsível em relação à métrica e discursar o poema da letra de forma mais natural, próximo da fala humana. Para isso, estrategicamente, reserva poucos compassos para coincidir a métrica do poema com a métrica da música. E quando o faz, é por razões estruturais (marcando as seções da forma) ou de ênfase (para intensificar os climas). Elis ainda recorre aos efeitos de iluminação (penumbra, luz direta) e objetos de cena (microfone) para compor sua personagem, integrando-os à música, letra e cena. Como performer completa, ela combina magistralmente intuição e planejamento.

Se a própria história de Elis nos palcos revela um planejamento e experimentação dos gestos, embora excessivos no início de sua carreira (BORÉM e TAGLIANETTI, 2014), as análises de suas performances em vídeos reforçam a ideia de um amadurecimento de sua postura profissional. De fato, uma clara identificação dos parâmetros analíticos de HAGA (2008; Segmentação, Contorno de Ativação, Cinemática, Dinâmica e Pontos de Sincronização) revela um alto grau de consciência e predeterminação na sua disposição corporal no palco.

Os dois estudos de caso aqui apresentados mostram como Elis Regina não apenas estava atenta às relações texto-música das canções que interpretava, como também lançava mão de sua corporalidade para sublinhar, ilustrar, ampliar, responder, antecipar ou, mesmo, acrescentar o indizível nas entrelinhas e no óbvio das letras. As duas músicas analisadas – *Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil e *Atrás da porta* de Chico Buarque e Francis Hime – mostram como Elis aborda universos emocionais tão díspares, com a mesma competência técnica e expressiva, planejando com cuidado a integração texto-música-cena. Já uma comparação entre as duas gravações de vídeo da mesma música – *Atrás da porta* – em 1973, revela que, para Elis, a interpretação era um processo aberto e de contínuo refinamento, que incluía decisões permanentes (como a estrutura básica de sua Segmentação, Contornos de Ativação e os principais Pontos de Sincronização, e suas opções de mudar a melodia e a letra do original) e mudanças de atitude entre uma performance e outra (como a intensificação da Cinemática e Dinâmica de seus movimentos e expressões faciais e mudanças de alguns Pontos de Sincronização).

Elis Regina, aqui exemplificada com trechos dos vídeos das músicas *Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil e *Atrás da porta* de Chico Buarque e Francis Hime, personifica, com maestria, o ideal do performer, para o qual a expressão corporal e a ocupação do espaço cênico se integram à relação música-texto como um todo, unitário.

## Referências de texto

- ARASHIRO, Osny. *Elis por ela mesma*. Coleção o autor por ele mesmo. Org. Osny Arashiro. Prefácio de Martin Claret. São Paulo: Martin Claret, 1995.
- ARAÚJO, Aline Soares. *Construção cênica para a canção: princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênica musical*. Belo Horizonte: UFMG, 2012 (Dissertação de Mestrado). 277p.
- BERNARDI, Ricardo. Transtornos de humor bipolar: uma visão integradora. *Revista de Psiquiatria do Rio Grande do Sul*. v.29, n.3. Porto Alegre: Sociedade de Psiquiatria do Rio Grande do Sul, 2007. Disponível em [www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-81082007000300003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-81082007000300003) (Acesso em 21 de abril, 2013).
- BERTHERAT, Thérèse; BERNSTEIN, Carol. *The Body Has Its Reasons*. New York: Phantom Books, 1977.
- BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana Paula. A trajetória cênico-musical de Elis Regina. *Per Musi*. n.29. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p.39-52.
- CHEDIAK, Almir. Comentário introdutório de *Atrás da porta*. In: *As 101 melhores canções do século XX: Chico Buarque*. Idealização, produção e edição de Almir Chediak. v.4, 8ªed. São Paulo: Cara Nova Editora Musical Ed., 1999. p.38.
- CLARET, Martin. Elis Regina: discografia. In: *Elis Regina por ela mesma*. Coleção o autor por ele mesmo. Org. Osny Arashiro. Prefácio de Martin Claret. São Paulo: Martin Claret, 1995. p.181-189.
- COOK, Nicholas. *Analysing musical multimedia*. Oxford: Oxford Univeristy Press, 1998.
- COOK, Nicholas; CHAN, Carol. *Anais do CHARM RMA Annual Conference: Musicology and Recordings*. Egham, inbglaterra: Royal Holloway, University of London: CHARM, 2007.
- DEER, Joe; DAL VERA, Rocco. *Acting In Musical Theatre: A Comprehensive Course*. New York, Routledge, 2008.
- ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*. Cronologia e discografia de Maria Luiza Kfoury. Apresentação de Hamilton Almeida Filho. 7ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985.
- FERNANDINO, Jussara R. *Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*. 151f. Dissertação

- (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2008.
- GÓES, Fred. *Literatura Comentada: Gilberto Gil*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- HAGA, Egil. *Correspondences between music and body movement*. Oslo: University of Oslo, Faculty of Humanities, 2008 (Tese de Doutorado).
- KAPP, Reinhard. *Performance bei Arnold Schönberg und John Cage*. In: *Aufführungslehre der Wiener Schule*. Ed. Reinhard Kapp e Markus Grassl. Viena: Böhlau, 2002, p.455-468.
- KFOURI, Maria Luiza. Discografia. In: *Furacão Elis*. Livro de Regina Echeverria. Apresentação de Hamilton Almeida Filho. 7ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985.
- KUEHN, Frank Michael Carlos. Interpretação, reprodução musical, teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). *Per Musi*. v.26. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p.7-20.
- MASSUMI, Brian. The archive of experience. In: *Information is alive: art and theory on archiving and retrieving data*. Ed. Joke Brouwer e Arjen Mulder. Rotterdam: V2 Organisatie/EU European Culture 2000 Program, 2003. (p.142-151) p.1-14.
- MONTEIRO, Keila Michelle Silva. *Corpo e Performance na Poesia Cantada*. In: *Palimpsesto*. v.9, n.9. Rio de Janeiro: UERJ, 2010. 17p.
- MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. O Canto revolucionário de uma mulher de um povo. In: *Elis por ela mesma*. Coleção o autor por ele mesmo. Org. Osny Arashiro. São Paulo: Martin Claret, 1995. p.143-146. (Publicado anteriormente no jornal O Globo, em 25 de outubro de 1978).
- NASCIMENTO, Milton. Depoimento de Milton Nascimento em [00:21:47]. 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. 2012. Postado no Youtube por "BlogElisaestrela" em 11 de março, 2012. Vídeo de 01 hora 19 minutos e 55 segundos (Acesso em 08 de janeiro 2013).
- PIETROBON, Cláudia. *Mini Dicionário de termos usados em fonoaudiologia*. Compilação a partir dos livros 1.000 Perguntas em Fonoaudiologia de R.C. M. Cupello e Fonoaudiologia Geral de A. Amorim. Brasília: Estimular, s.d. In: [www.fonoefisiomocilio.com.br/artigos.php](http://www.fonoefisiomocilio.com.br/artigos.php) (Acesso em 20 de abril, 2013).
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do Ator*. Trad. de Pontes de Paula Lima (a partir da tradução norte-americana de Elizabeth Reynolds Hapgood). 23ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- STANISLAVSKI, Constantin; RUMANTSEYEV, Pavel. *Stanislavski on Opera*. Trad. e ed. de Elizabeth Reynolds Hapgood. Londres: Routledge, 1998.
- ULHÔA, M. T. Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular. In: *Anais do 7º Congresso da IASPM-AL*. [www.hist.puc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/MarthaUlloaMetrica.pdf](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/MarthaUlloaMetrica.pdf). Havana: Casa de las Américas, 2006. (Acesso em 1 de abril, 2013).

## Referências de partitura

- BUARQUE, Chico; HIME, Francis. In: *As 101 melhores canções do século XX: Chico Buarque*. Idealização, produção e edição de Almir Chediak. v.4, 8ªed. São Paulo: Cara Nova Editora Musical Ed., 1999. p.38-40.
- GIL, Gilberto. Ladeira da Preguiça. In: *Soongbook: Gilberto Gil*. Idealização, produção e edição de Almir Chediak. v.2, 3ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 1992. p.96-97.
- REGINA, Elis; BUARQUE, Chico; HIME, Francis. Partitura da performance de Elis Regina em *Atrás da porta*, de Chico Buarque e Francis Hime. Transcrição, edição e metodologia de análise de Fausto Borém. *Per Musi*, n.29. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p.70-74.

## Referências de vídeo de música (veja abaixo nota de fim 3)

- REGINA, Elis; BUARQUE, Chico; HIME, Francis. *Atrás da porta*. In: *Elis Regina: MPB Especial, 1973; Programa Ensaio*. De [00:58:14] a [01:02:25]. Direção de Fernando Faro. Com Elis Regina (canto, entrevistas); César Camargo Mariano (piano); Hélio Delmiro (guitarra); Luizão Maia (contrabaixo); Paulinho Braga (bateria), entre outros (1973, DVD com duração de 01 hora 19 minutos e 36 segundos).
- \_\_\_\_\_. *Atrás da porta*. In: *Na batucada da vida*. De [00:44:47] a [00:48:36]. Direção de Roberto de Oliveira. Com César Camargo Mariano (piano); Hélio Delmiro (guitarra); Luizão Maia (contrabaixo); Paulinho Braga (bateria); Tom Jobim (voz); entre outros; Marcelo Bôscoli, depoimento (1973/2006, DVD com duração de 01 hora 01 minuto e 17 segundos).
- \_\_\_\_\_. *Elis Regina: Atrás da porta ao vivo*. In: [www.youtube.com/watch?v=35FPZR24djg](http://www.youtube.com/watch?v=35FPZR24djg). Vídeo de 03 minutos e 39 segundos de 1980 (da serie Grandes Nomes da TV Globo) postado no Youtube por "ennie" em 18 de abril de 2004. 1980 (Acesso em 21 de abril, 2013).
- REGINA, Elis; GIL, Gilberto. Ladeira da Preguiça. In: *Elis Regina: MPB Especial, 1973; Programa Ensaio*. De [00:05:16] a [00:12:08]. Direção de Fernando Faro. Com Elis Regina (canto, entrevistas); César Camargo Mariano (piano); Hélio Delmiro (guitarra); Luizão Maia (contrabaixo); Paulinho Braga (bateria), entre outros (1973, DVD com duração de 01 hora 19 minutos e 36 segundos).



## Referências de vídeo de entrevistas

- BUARQUE, Chico. Depoimento sobre *Atrás da porta*. *A História da música Atrás da porta: Chico Buarque, Francis Hime e Elis Regina*. Vídeo de 05 minutos e 36 segundos postado no Blog Dr. Zem em 21 de janeiro, 2011. In: [www.drzem.com.br/2011/01/historia-da-musica-atras-da-porta-chico.html](http://www.drzem.com.br/2011/01/historia-da-musica-atras-da-porta-chico.html) (Acesso em 5 de abril, 2013).
- BÔSCOLI, João Marcelo. Depoimento João Marcelo Bôscoli em [00:01:23]. In: *Na batucada da vida*. Com César Camargo Mariano (piano); Hélio Delmiro (guitarra); Luizão Maia (contrabaixo); Paulinho Braga (bateria); Tom Jobim (voz); Marclo Bôscoli, depoimento (1973/2006, DVD).

## Notas

- 1 Entre as fontes deixadas por Stanislavski com tradução para o português, destacam-se: *Minha vida na arte* (tradução de Moia Jiz V. Iskústsv, 1989), *Manual do Ator* (tradução de Jefferson Luiz Camargo, 2001), *A criação de um papel* (tradução de Pontes de Paula Lima, 2002), *A construção da personagem* (tradução de Pontes de Paula Lima, 2001), *A preparação do Ator* (tradução de Pontes de Paula Lima, 2006) e Stanislavski on Opera (em co-autoria com P. I. Rumyantsev; tradução de Elizabeth Reynolds Hapgood).
- 2 O presente artigo amplia texto de comunicação anteriormente apresentado no 21º Congresso da ANPPOM (Uberlândia, 2011).
- 3 Esses quatro vídeos podem ser assistidos alternativamente no Youtube, cujas referências são:  
REGINA, Elis; BUARQUE, Chico; HIME, Francis. Elis Regina - "Atrás da porta" - Ensaio - MPB Especial. In: <https://www.youtube.com/watch?v=02VJ-Y1IXzl>. 1973. Postado no Youtube por "Trama TV" em 16 de outubro, 2007. Vídeo de 4 minutos e 12 segundos (Acesso em 22 de março, 2013).  
REGINA, Elis; BUARQUE, Chico; HIME, Francis. Elis Regina - Atrás da porta - 1973. In: [www.youtube.com/watch?v=SJ2JatcXQx0](http://www.youtube.com/watch?v=SJ2JatcXQx0). 1973. oestado no Youtube por "Jordão Qualquer" em 27 de setembro de 2007. Vídeo de 3 minutos e 50 segundos (Acesso em 22 de março, 2013).  
REGINA, Elis; BUARQUE, Chico; HIME, Francis. Elis Regina: Atrás da porta ao vivo. In: [www.youtube.com/watch?v=35FPZR24djg](http://www.youtube.com/watch?v=35FPZR24djg). Vídeo de 03 minutos e 39 segundos de 1980 (da serie Grandes Nomes da TV Globo) postado no Youtube por "ennie" em 18 de abril de 2004. 1980 (Acesso em 21 de abril, 2013).  
REGINA, Elis; GIL, Gilberto. *Elis Regina - "Ladeira da Preguiça" - Ensaio - MPB Especial*. In: [www.youtube.com/watch?v=gNXz5flgWhQ](http://www.youtube.com/watch?v=gNXz5flgWhQ). 1973. Postado no Youtube por "Trama TV" em 15 de outubro, 2007. Vídeo de 2 minutos e 53 segundos (Acesso em 22 de março, 2013).
- 4 Elis Regina lançou diversos álbuns com o nome Elis. Sintomaticamente, na capa do Elis de 1972, que contem Ladeira da Preguiça, ela está ao ar livre, sentada em uma grande cadeira de palhinha (CLARET, 1995, p.184). No Elis de 1973, que contem Atrás da porta, ela está em ambiente fechado, assentada de frente com o rosto e quase todo o corpo na penumbra (CLARET, 1995, p.184).
- 5 O termo "inflexão", no campo da fonoaudiologia, significa "modulação da voz que sugere significações não contidas na ideia estrita da palavra." (PIETROBON, s.d.).
- 6 Esse vídeo de 1980 é parte da série Grandes Nomes da TV Globo, lançado depois pela Trama como Elis Regina Carvalho Costa, com Direção de Daniel Filho, Elis Regina, (voz), César Camargo Mariano (teclado/arranjos), Sérgio Henriques (teclado de apoio), Nonô Camargo (trompete), Cláudio Faria (trompete), Octavio Bangla (sax tenor), Don Chacal (percussão), Paulo Garfunkel (sax alto/flautas/clarineta), Chiquinho Brandão (flautas), Natan Marques (guitarra/violão), Kzama Gama (baixo e violão), Bocato (trombone), Picolé (bateria), Lino Simão (sax tenor), coral e bailarinos. Inclui entrevista com Daniel Filho.
- 7 Veja todos esses Pontos de Sincronização (c.19, 23, 28, 29, 30, 31, 32, 37, 38, 41, 43, 44, 48, 49, 50 e 56) na partitura às p.70-74.

Fausto Borém é Professor Titular da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde criou o Mestrado e a *Revista Per Musi*. É pesquisador do CNPq desde 1994 e seus resultados de pesquisa incluem dois livros, três capítulos de livro, dezenas de artigos sobre práticas de performance e suas interfaces (composição, análise, musicologia, etnomusicologia e educação musical) em periódicos nacionais e internacionais, dezenas de edições de partituras e recitais nos principais eventos nacionais e internacionais de contrabaixo. Recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior como solista, teórico, compositor e professor. 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 e Túlio Mourão.

Ana Paula Taglianetti é Licenciada em Educação Musical pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (2010), Mestre em Performance Vocal pela City University of New York (2011), pós-graduada em Biopsicologia: ciência corpo-mente pela Faculdade de Direito de Itu/Instituto Visão Futuro (2013). Possui também Cursos de Especialização pela *Juilliard School*, *Mannes College of Music* e *Lee Strasberg Theater Institute*. É fundadora da Casa de Artes OperÁria, instituição da qual foi Diretora Artística de 2004 a 2012. Protagonizou diversas óperas e musicais no Brasil e no exterior. Sua montagem do musical *A Palavra* recebeu o prêmio de Melhor Espetáculo e indicações para os prêmios de Melhor Direção e Melhor Iluminação do Festival de Limeira de 2007. Recebeu o premio de Atriz Revelação em 1987 ao ser dirigida por Gabriel Villela em *A Capital Federal*. De 2008 a 2010, coordenou o *Projeto Teatro Musical na UFMG*, em Belo Horizonte. Versionou o texto para o português e dirigiu a ópera *A Serva Patroa* de Pergolesi. Participou do programa *VOICExperience* com Sherrill Milnes. Atualmente, estuda no Instituto Sagres – Escola Rafael de Canto e Cantoterapia, em Florianópolis. Canta no Grupo Musa Brasilis e coordena o espaço Estrela Corpo, Arte e Terapias, onde atua como Cantoterapeuta e Biopsicóloga da Voz.