OS EFEITOS VOCAIS DE ELIS REGINA EM "*UPA, NEGUINHO*" DE EDU LOBO E GIANFRANCESCO GUARNIER: UM INSTRUMENTO DE PROTESTO

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

Leonardo Lopes
Universidade Federal de Minas Gerais
leodoublebass@gmail.com

Resumo: A cantora Elis Regina gravou a canção "*Upa, Neguinho*", dos compositores Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri no LP "*Dois na Bossa número 2*" (1966). Este estudo apresenta uma análise de 5 efeitos vocais (onomatopeia, *vibrato*, *scoop*, *drive* e modulação timbrística) e a análise espectrográfica de ocorrências relevantes destes efeitos na gravação. Os procedimentos metodológicos utilizados são de natureza qualitativa (com base na literatura de fonoaudiologia e performance musical) e quantitativa (intensidade, taxa e amplitude dos *vibrati*, frequências inicial e final de articulação no espectro sonoro dos *scoops*). Os resultados revelam que a utilização dos efeitos vocais ou de sua combinação por Elis Regina em um mesmo gesto musical, é fruto de um planejamento minucioso que é central na construção de sua performance. A simetria observada entre as repetições de um mesmo efeito vocal revela coerência e unidade resultantes de: (1) comunicação de diferentes nuances emocionais, obtidas por meio de efeitos vocais. (2) expansão do contexto e significado de protesto proposto pelo texto da canção e (3) grande coerência e unidade nas repetições simétricas de um mesmo efeito vocal.

Palavras-chave: Efeitos vocais de Elis Regina. Canção de protesto. *Upa, Neguinho*.

Elis Regina's vocal effects in Edu Lobo and Gianfrancesco Guarnier's "Upa, Neguinho": an instrument of protest

Abstract: The singer Elis Regina recorded the song *Upa, Neguinho*, composed by Edu Lobo and Gianfrancesco Guarnieri on LP "Dois na Bossa número 2" (1966). This study presents the study of 5 vocal effects (onomatopoeia, *vibrato*, *scoop*, *drive* and timbre modulation) and the spectrographic analysis of relevant occurrences of these in the recording. The methodological procedures used are qualitative (based on the speech and musical *performance* literature) and quantitative (*vibrati* intensity, rate and amplitude, initial and final articulation frequencies in the *scoops* sound spectrum). The results show that the use and the combination of Elis Regina's vocal effects in the same musical gesture is the result of careful planning and that is protagonist to the construction of her *performance*. The symmetry observed between repetitions of the same vocal effect reveals coherence and unity resulting: (1) communication of different emotional nuances, performed through vocal effects (2) the context and meaning expansion of the protest proposed by the song text and (3) coherence and unity in symmetrical repetitions of the same vocal effect.

Keywords: Elis Regina vocal effects. Canção de protesto. *Upa, Neguinho*.

INTRODUÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO

Compreender de forma mais bem fundamentada a realização e escolhas musicais de grandes intérpretes, tem motivado diversos estudos científicos com enfoque nas práticas de performance (LEECH-WILKINSON, 2009, p. 791). Neste tipo de estudo, as fontes primárias mais precisas são gravações realizadas por estes artistas e as ferramentas mais apropriadas envolvem a análise qualitativa e quantitativa destes materiais. Citada como a grande "virada etnográfica" da musicologia no século XXI (COOK, 2013, p. 213-214), a análise da música gravada, possibilita uma compreensão mais completa da performance musical. No caso de

gravações de áudio, a análise espectral de faixa ampla (os espectrogramas) pode revelar informações singulares do ponto de vista das escolhas e realizações musical. Uma vez que estas informações não são notadas em partituras ou mesmo em transcrições tradicionais (baseadas somente em audição), por mais detalhadas que sejam, devido às limitações naturais da análise puramente auditiva.

Este artigo investiga os efeitos vocais que compõem a performance gravada da música "*Upa, Neguinho*" (REGINA; RODRIGUES, 1966), por Elis Regina (1945-1982), que é reconhecida como um dos baluartes da interpretação musical de todos os tempos no Brasil. Sua carreira, que se estendeu por quase 22 anos (entre 1960 e 1982), foi prodigiosa e versátil em interpretações com grande apelo cênico-musical. Com a consolidação da TV na década de 1960 no Brasil, a cantora passou a ocupar este espaço, que se mostrou perfeito para veicular sua voz e imagem, e se tornou a artista brasileira mais bem pago nesta mídia, em 1967 (MARIA, 2014). Desde cedo, Elis precisou se ajustar cenicamente a demandas diversas. Em 1961, aos 15 anos, precisou imitar a voz e o gestual da estrela do rock dançante Cely Campelo, para atender aos planos comerciais de sua gravadora, a Continental (ÉSPER e REGINA, 1982, em em [4:42]; BORÉM; TAGLIANETTI, 2014, p. 39-40). Pouco depois, logo após sua chegada ao Rio de Janeiro, Elis se aproximou do coreógrafo, dançarino, ator e cantor norte-americano Lennie Dale. O contato com Dale possibilitou à intérprete equipar-se com estratégias cênicas, absorvendo características da Broadway que marcariam toda a sua carreira. Com Dale, aprendeu uma rigorosa rotina e disciplina nos ensaios, que refletiu em seu planejamento extremamente cuidadoso na construção de suas performances (BORÉM; TAGLIANETTI, 2014, p. 42-43). Elis passou a incluir elementos de outras artes performáticas na música, como o teatro, a dança e as artes plásticas, na sua performance musical (BORÉM; PEROTTI, 2016, p. 22).

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

Edu lobo, que ao longo de sua carreira adotou uma postura ativa política-social, compôs várias outras obras que compartilham das críticas diretas e indiretas contidas em "*Upa, Neguinho*". Como exemplo, Ponteio (1970), Repente (1976), Reza (1965a) e Aleluia (1965b). Todas elas notadamente moldadas em um pragmatismo e didatismo que provocava a "euforia da audiência através de críticas sociais ou ao populismo de direita" (PAIXÃO, 2013). Especificamente em "*Upa, Neguinho*" (letra completa no Ex.1), a temática social referia-se ao trabalho escravo e à opressão social que mantinha muitas crianças naquela situação. A interjeição "upa" confere graça e amorosidade ao falar do menino que tropeça com os primeiros passos, mas que quase imediatamente, tem que aprender a se levantar e a lutar pela sua liberdade. Afinal, "começando a andar e já começa apanhar" indica que apesar do sofrimento, era necessário sobreviver. O português coloquial dos verbos no infinitivo ("andá", "cantá", "ensiná", "tirá", "emprestá", "esperá" e apanhá) sugere uma narrativa do ponto de vista dos escravizados.

[1] Gênero reconhecidamente ligado as denúncias sociais e usado como ferramenta na conscientização do povo pobre através de críticas contundentes, sobre a situação do favelado e do sertanejo.

Upa, neguinho na estrada	**Upa** neguinho	Mas muito te posso **ensiná**
Upa, pra lá e pra cá	Começando a **andá**	Mas muito te posso **ensina**
Virge!	Começando a **andá**	Capoeira!
Que coisa mais linda!	Começando a **andá**	Posso **ensiná**
Upa neguinho	**E já começa apanhar**	Ziquizira!
Começando a **andá**		Posso **tirá**
Começando a **andá**	Cresce, neguinho	Valentia!
Upa, neguinho na estrada	E me abraça	Posso **emprestá**
Upa, pra lá e pra cá	Cresce e me ensina a **cantá**	**Mas liberdade**
Virge!	Eu	Só posso **esperá**
Que coisa mais linda!	Vim de tanta desgraça	

Ex. 1: Letra de "*Upa, Neguinho*", de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnier.

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

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

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

"*Upa, Neguinho*" era considerada uma canção inexpressiva por Edu Lobo (LOPES, 2014) e tinha arranjo comedido com acompanhamento de flauta, violão e percussão. Na releitura de Elis e do conjunto Bossa Jazz Trio durante o programa *O Fino da Bossa*, Elis imprimiu nuances e recursos interpretativos que, no futuro, permeariam como sua marca registrada, por exemplo: (1) breques percussivos juntamente com toda a banda antes dos versos "capoeira / posso en-

siná / ziquizira / posso tirá / valentia / posso emprestá". (2) bater palmas em uníssono ao piano na quarta repetição da introdução (00:00). (3) interpretar versos suprimindo o "r" dos finais dos verbos, valorizando o fonema "á", o que afasta a pronúncia dos padrões da norma culta do português, mas faz referência direta a dialetos africanos.

OS EFEITOS VOCAIS DE ELIS REGINA NA GRAVAÇÃO DE "*UPA, NEGUINHO*"

Na gravação de 1966, Elis Regina utiliza 8 tipos de efeitos vocais: o *vibrato*[2], o portamento[3], o *scoop*[4], a sibilação[5], o *drive*[6], os acentos rítmicos[7], a modulação timbrística[8] e a onomatopeia[9]. Destes, o *scoop* é o efeito mais recorrente (53 vezes), o que é, inclusive, refletido por ornamentos no arranjo instrumental, que citaremos posteriormente. O segundo efeito mais recorrente é o *portamento* com 20 ocorrências. Continuando, em ordem de recorrência, se observam 7 ***drives***, 7 sibilações, 7 *vibrati*, 5 acentos, 2 **modulações timbrísticas** e 2 **onomatopeias**. Neste artigo falaremos a respeito somente dos *scoops*, dos *drives*, das onomatopeias e das modulações timbrísticas.

AS ONOMATOPEIAS DE ELIS EM "*UPA, NEGUINHO*"

Elis Regina recorre a vocalizações chamadas de onomatopeias em sua gravação de "*Upa, Neguinho*" (1966). Este efeito vocal é conscientemente planejado é recorrente em muitas de suas performances emblemáticas (RIBEIRO; BORÉM, 2018), estabelecendo relação direta com as "linguagens híbridas" que SANTAELLA (2005, p. 20) cita como interação entre as três matrizes de comunicação: verbal, visual e sonora. Durante a carreira da cantora, observamos o efeito ser usado, ora para expandir a mensagem entregue pela letra, ora para trazer abstração a esta mesma mensagem e hora para contribuir timbristicamente no contexto musical geral (co-

[2] O efeito vocal *vibrato* é uma modulação contínua para cima e para baixo da frequência fundamental de uma nota que, em vários estudos sobre a voz (SUNDBERG, 1994; CASTELLENGO e COLLAS, 1991; HAKES, DOHERTY e SHIPP, 1990 e 1987) têm taxas médias que variam entre 5 a 7 Hz (número de ciclos completos por segundo) e uma profundidade média de ± 1 St (semitom), ou seja, 0,5 St acima e 0,5 St abaixo da fundamental. Em outras palavras, no *vibrato*, a profundidade é o dobro da extensão.

[3] O efeito vocal portamento (descendente ou ascendente) é a conexão entre duas notas, passando-se de maneira audível pelas frequências intermediárias. Neste trabalho, o portamento é categorizado em 2 tipos apenas: (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).

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

[5] A sibilação é um desvio fonético produzido ao se pronunciar fonemas como "s" e "z".

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

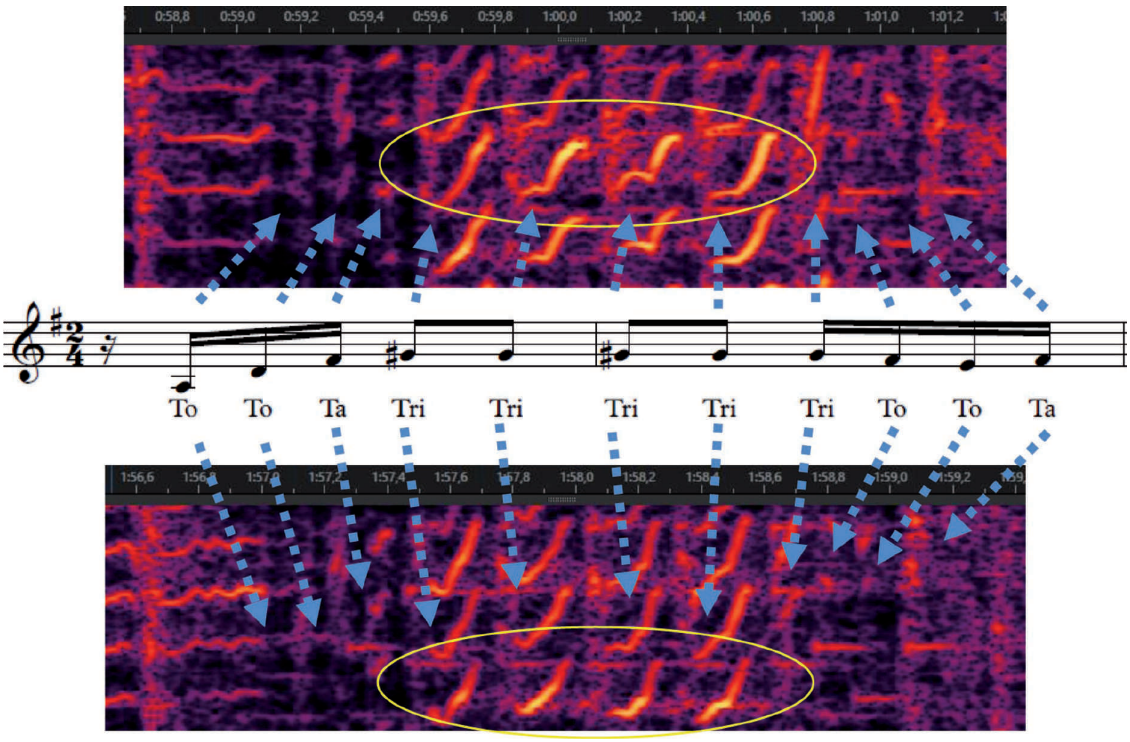
[7] O acento rítmico é aquele que incide sobre determinadas sílabas do vocábulo estabelecendo um ritmo específico ao verso ou cadência de dicção. Estabelece concordância entre a frase musical e a poética.

[8] A modulação timbrística consiste em uma clara mudança de timbre durante a realização de uma nota ou de um trecho musical, tendo por finalidade enfatizar palavras e agregar dramaticidade.

[9] A Onomatopeia é um efeito vocal da fala que consiste na sugestão ou imitação de sons existentes como ruídos, vozes de animais, fenômenos da natureza etc.

mo um instrumento musical adicional). Em "*Upa, Neguinho*", a intérprete se aproxima desta última opção, construindo o efeito com uma combinação de sons percussivos e melódicos que imitam o tema instrumental realizado pelo piano. O tema é exposto já na primeira introdução [0:00-0:10] e consiste em uma sequencia de 11 notas curtas do piano, distribuídas em dois compassos 2/4, acompanhado pelo restante da banda.

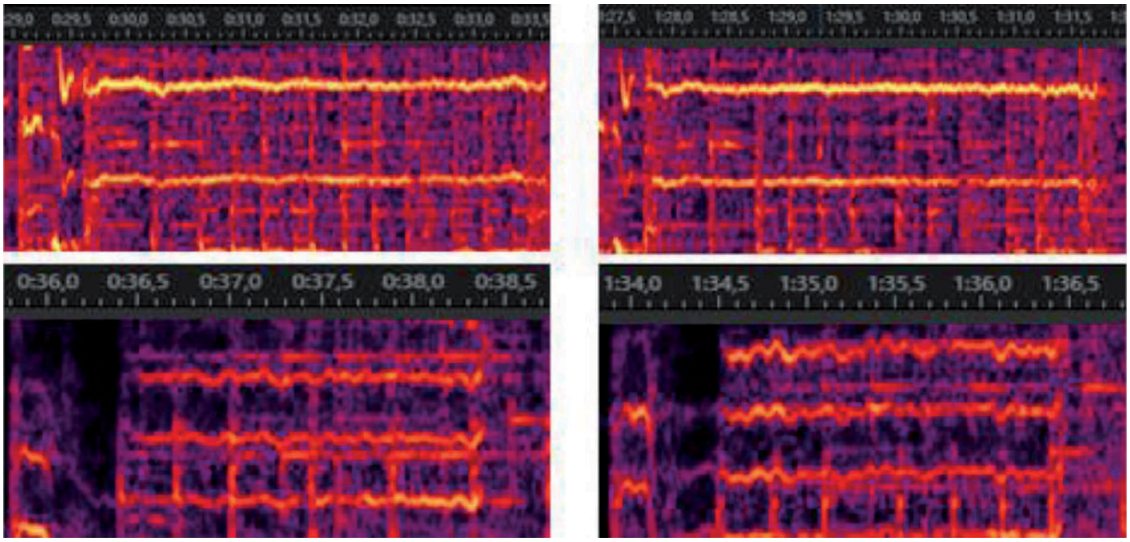
Com o intuito de acrescer timbres a gravação, Elis realiza o tema em uníssono com o piano nas duas reexposições deste tema [0:59 e 1:57] usando recursos vocais diferentes e específicos nas semicolcheias e outro nas colcheias. Nas primeiras três semicolcheias (como demonstrado no Ex. 2a e b), Elis realiza os vocábulos "To", "To", "Ta" e nas últimas 4 semicolcheias, os vocábulos "Tri" (4 vezes), "To", "To", "Ta" de forma bem seca e articulada (em staccato). Nas colcheias, Elis realiza consecutivamente 4 vezes o fonema "Tri" sobre o efeito vocal Scoop. A junção destes dois elementos dá origem a onomatopeias que imitam a mordentes dando origem a um timbre intermediário entre mordentes de piano (pela incidência da consoante "r no vocábulo "tri") e a um *bend* de guitarra (pela incidência do *scoop*). Os *scoops* deste trecho possuem similaridade notável, com variação melódica e rítmica máxima de apenas 26%. A intérprete sempre ataca um semitom abaixo da nota alvo (Sol#), passando gradativamente pelas frequências até estabilizar a afinação. Cada um dos *scoops* possui um movimento dinâmico de crescendo e diminuendo, o que torna a onomatopeia mais complexa tecnicamente, mais distante da voz tradicional e mais próxima de um instrumento musical. No Ex. 2, é possível comparar as duas reexposições do tema. A comparação entre os dois trechos revela grande similaridade e, mais uma vez, a consistência e o planejamento da intérprete em suas escolhas interpretativas.



Ex.2 a e b: Trechos equivalentes [0:58-1:01 e 1:56-1:59] da gravação de Elis Regina de *Upa, Neguinho* e evidente similaridade na realização dos efeitos vocais. As setas azuis indicam as articulações das sílabas e o círculo, os *scoops*.

O *VIBRATO* DE ELIS REGINA EM "*UPA, NEGUINHO*"

De forma geral, Elis Regina tem um estilo específico no uso dos *vibrati*, que pode ser observado na análise de várias outras de suas gravações (RIBEIRO; BOREM, 2017, 2018). A intérprete escolhe usar o efeito majoritariamente em notas longas e em dinâmicas menos intensas. Na gravação de "*Upa, Neguinho*", Elis utiliza muito pouco o recurso, (somente 7 vezes). Destas, a cantora escolhe realizar *vibrati* com pouca profundidade (desafinação), poucos ciclos (duração). Tal motivo pode ser percebido como uma escolha interpretativa da cantora em aproximar seu canto na gravação ao canto folclórico negro enquanto, consequentemente, se afasta do canto tradicional dos grandes festivais e artistas de radio da época. Nos Ex 3 a, b, c e d (em sentido horário), vemos quatro *vibrati* de Elis sobre notas longas com profundidade quase nula. Estes *vibrati* ocorrem em trechos correspondentes Ex 3 a e b [0:29 e 1:27 – Lá3], e Ex 3 c e d [0:36 e 1:34 – La2]. Em Ex 3 c e d, Elis realiza as notas em dinâmica forte, porém com pouquíssimo *vibrato* (profundidade de 0,1 St (em semitons) e unido a isso, a intérprete afasta o microfone da boca, colocando a voz em segundo plano, enquanto a banda toma a frente na mixagem. Afastar ou aproximar o microfone da boca era um recurso corriqueiro em gravações desta época, devido as limitações dos processos de pós-produção, porém, Elis eleva ao limite esta ferramenta, deixando de usá-la não somente para pequenos ajustes de equilíbrio dinâmico, mas para deslocar o foco da mixagem da voz para os instrumentos neste momento. A similaridade na realização destes trechos substancia o planejamento e o controle técnico de Elis Regina.



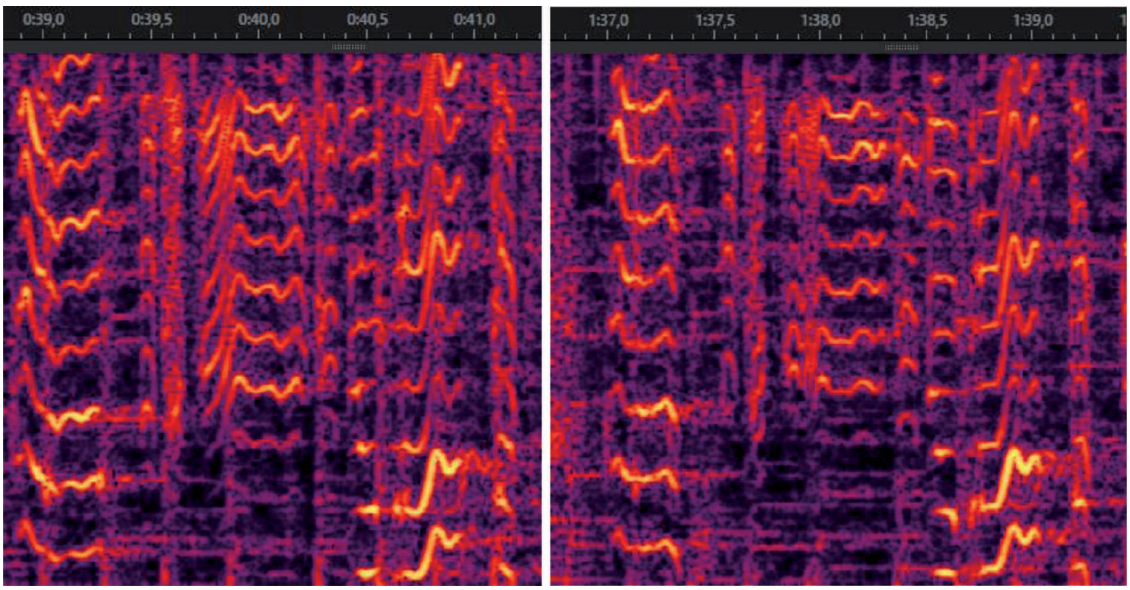
Ex.3 a, b, c e d: *Vibrati* em trechos equivalentes [0:29 e 1:27 – La2] e [0:36 e 1:34 La3] de "*Upa, Neguinho*" onde é possível observer uma quase nula profundidade (desafinação) em notas longas.

SCOOPS, DE ELIS REGINA EM "*UPA, NEGUINHO*"

A busca de Elis Regina por uma interpretação específica é clara na gravação de "*Upa, Neguinho*". De forma coerente ao texto da canção, a intérprete escolhe uma série de elementos específicos e caricatos do canto escravo. Como exemplo, podemos citar novamente a supres-

são da letra "r" nos finais dos verbos. Ou os acentos em fortíssimo sobre a expressão "virge" e o pronome "eu", gerando afastamento completo da impostação e suavização do canto formal europeu. E por fim, um efeito vocal que acompanha toda a gravação: Os *scoops*. Não é exagero afirmar que em "*Upa, Neguinho*", Elis beira substituir o *vibrato* (efeito intrínseco ao canto popular, folclórico e lírico) pelos *scoops*. Além da proporção de vezes que a intérprete realiza o efeito (53 vezes contra somente 7 *vibrati* – em maioria muito discretos), existe através do *scoop* um resultado sonoro que imprime informalidade a gravação e nos remete diretamente a referências de canto africano e de lavadeiras.

Elis realiza os *scoops* sempre atacando aproximadamente um semitom abaixo da nota alvo com variabilidade mínima, o que demonstra domínio do efeito vocal. Outra característica interessante notada é que a intérprete, na grande maioria dos *scoops*, realiza também um crescendo dinâmico que fortalece o efeito de apoio (tensão) e chegada (relaxamento) na nota alvo. No trecho do Ex. 4. a e b, observamos, lado a lado, dois trechos correspondentes de letra "Cresce neguinho e me abraça" [0:39-0:47 e 1:37-1:40] que revelam grandes similaridades. Existe uma variabilidade dinâmica mínima nos dois trechos (apenas 17%) e uma ainda maior similaridade na duração dos *scoops*. No primeiro trecho, os *scoops* tem duração de 72 milissegundos na sílaba "cre" da palavra "cresce, 79 milissegundos na sílaba "gui" da palavra "neguinho" e também 79 milissegundos na sílaba "bra" da palavra "abraça". No segundo trecho nós temos, respectivamente 72, 92 e 92 milissegundos. Uma variabilidade de apenas 10,5%.



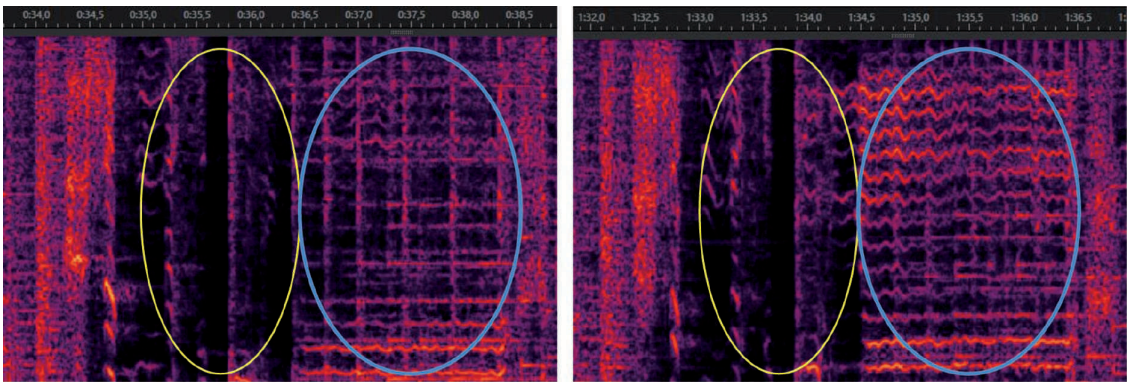
Ex.4 a e b: *Scoops* em trechos equivalentes [0:39-0:47 e 1:37-1:40] de "*Upa, Neguinho*" onde é possível observer uma grande similaridade na construção do efeito (variabilidade dinâmica minima e timing similar).

DRIVES E MODULAÇÕES TIMBRÍSTICAS DE ELIS EM "*UPA, NEGUINHO*"

No exemplo a seguir (Ex.5 a e b) observamos dois trechos correspondentes [00:34-00:38 e 1:32-1:36] com grande similaridade, construídos por Elis com os efeitos *drive* (círculos ama-

relos) e modulações timbrísticas (círculos azuis). Esta combinação serve perfeitamente ao momento da música, que tem sua frase mais forte, expondo o sofrimento do menino que mal começou a andar "E já começa apanhá". O *drive*, efeito enérgico de grande impacto auditivo, traz uma modulação ruidosa ao trecho e é aplicado como forma de traduzir a indignação e espanto[10] da intérprete frente a esta situação lamentável. Elis o realiza na conjunção coordenativa "E" justamente para, abruptamente, chocar com o menino que até então evoluía naturalmente como ser humano ao conseguir se manter de pé e ganhara os primeiros ares de independência, mas agora é roubado pela violência e realidade da que não escolheu viver. O *drive* pode ser observado no espectrograma como uma granulação em formato de nuvem, onde os harmônicos (linhas horizontais) se misturam e não são mais distinguíveis.

Logo após o *drive*, nas palavras "já começa a apanhá", Elis altera o timbre da sua voz para um timbre mais escuro (menos incidência dos harmônicos superiores) e anasalado. Tal timbre é produzido por um uma boca semi-fechada (entre os dentes), enrijecimento da língua e um foco de reverberação na região do nariz. Como resultado, temos uma continuação do espanto já introduzido pelo *drive* enquanto estabelece uma referencia direta a fonemas de dialetos africanos.



Ex.5 a e b: *Drive* (círculos amarelos) seguido de Modulação Timbrística (círculos azuis) em trechos equivalentes [00:34-00:38 e 1:32-1:36] de "*Upa, Neguinho*".

CONCLUSÃO

As escolhas interpretativas e a construção da performance de Elis Regina na gravação de "*Upa, Neguinho*" pode ser elucidada através da análise espectrográfica de sua voz, especialmente nos efeitos vocais de grande impacto na gravação (onomatopeias, *vibrato*, *scoop*, *vibrato*, *drive* e modulações timbrísticas). Esta análise também nos permite afirmar que a intérprete utiliza os efeitos vocais sempre orientada pelo contexto da canção e de forma altamente planejada e coerente ao longo da gravação. O efeito vocal que Elis mais utiliza na gravação é o *scoop*, com 53 ocorrências, distribuídas por todas as seções da canção. Este efeito é o grande responsável pela estética escolhida pela cantora, que envolve uma imitação da maneira não escolarizada dos escravizados falarem o português. Com seus apoios ascendentes e um delineamento crescendo dinâmico, Elis cria um ambiente ríspido, porém ainda carregado de inocência. Tam-

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

bém observamos uma predileção no uso dos *scoops* em detrimento dos *vibrati*. Os *vibrati* da gravação são contidos e pouco audíveis (devido a tímida profundidade), revelando a intenção da intérprete em cantar de forma mais plana, o que reforça o distanciamento de Elis do canto de rádio e festivais e uma aproximação com dialetos africanos.

"*Upa, Neguinho*" possui uma letra contundente que tece críticas sócio-políticas profundas à realidade brasileira. Um dos momentos mais tocantes é a afirmação que a criança que até então se desenvolvia no andar, é agredida, começando a apanhar. Elis, como forma de expandir o significado, recorre a dois efeitos vocais, o *drive* e a modulação timbrísticas. A união destes dois efeitos traduz a agressividade e o absurdo desta situação.

Elis, de forma minuciosamente planejada, já na década de 60, no início de sua careira, realiza uma de suas mais importantes gravações como intérprete. Elis Regina imprimiu sua personalidade como um apoio fundamental à uma causa tão essencial aos compositores da canção de protesto deste período da MPB, como Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri. E o fez, em grande parte, com os efeitos vocais do principal instrumento de luta que dispunha: sua voz.

REFERÊNCIAS

BORÉM, F.; PEROTTI, D. As relações texto-música-imagem de Elis Regina em Me deixas louca. *Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance*, v. 1, 2016.

BORÉM, F.; TAGLIANETTI, A. P. Trajetória do canto cênico de Elis Regina. *Per Musi*, v. 29, p. 39-52, 2014.

COOK, N. Beyond the score: music as performance. *Oxford University Press.*, 2013.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário:* introdução a arquetipologia geral. [s.l.] Martins Fontes, 2002.

LEECH-WILKINSON, D. Musicology and performance. *Music's Intellectual History:* Founders, Followers & Fads, p. 791-804, 2009.

LOBO, E. *5 na Bossa*. São Paulo, Brasil Philips Records, 1965a.

LOBO, E. *A música de Edu Lobo*. Brasil, Elenco Records, 1965b.

LOBO, E. *Sergio Mendes Presents Lobo*. EUAA&M Records, 1970.

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

LOPES, A. M. V. A. A construção de memória e identidade na trajetória de Elis Regina. *ANAIS DO XV ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO*, 2012.

LOPES, A. M. V. A. Do Arena para o Olympia: "Upa, neguinho" e as transformações musicais na trajetória de Elis Regina. *Dia-Logos*, n. 8, 2014.

MARIA, J. Em casa com Elis: projeto leva turistas para uma tarde de MPB na mansão que foi de Elis Regina. *Estadão*, 2014.

PAIXÃO, L. A. DA. Valente em lugar tenente: o movimento da música de protesto. *Revista Urutágua - acadêmica multidisciplinar - DCS/UEM*, n. 27, 2013.

REGINA, E.; RODRIGUES, J. *DOIS NA BOSSA NÚMERO 2*. Philips, 1966. Disponível em: <https://immub.org/album/dois-na-bossa-numero-2-elis-regina-e-jair-rodrigues>. Acesso em: 3 ago. 2019

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

RIBEIRO, A.; BORÉM, F. Os Sonhos na voz de Elis Regina em O Sonho, de Egberto Gismonti. *Anais do III Encontro da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical, TEMA*, p. 67-76, 2018.

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

SOUZA, P. Elementos Para a Escuta e Análise do Jogo da Voz no Simbólico. *Reflexão e Ação*, v. 23, n. 1, p. 221, 2015.