

No cambi mai... O “hit” musical como persistência da memória

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: SEMIÓTICA MUSICAL:NOVAS FRONTEIRAS

Heloísa de A. Duarte Valente
PPG-COM – UNIP; PPG-MUS/ ECA-USP
musimid@gmail.com

Resumo. “A performance de uma obra poética encontra (...) a plenitude de seu sentido na relação que a liga àquelas que a precederam e àquelas que a seguirão” (Zumthor, 1997: 267). Nesse processo, alguns traços formais contribuem para que a canção se mantenha como memória da linguagem musical e da cultura. A canção “Parole, parole” soma algumas particularidades: presença de texto declamado e cantado, elementos estéticos contrastantes (etc.); mostra como, a partir de elementos “moventes” (Cf. Zumthor) a obra é composta. Para este estudo, elegeram-se as variantes (adaptações/traduições) da letra. A partir de conceitos de Zumthor, apontam-se elementos que atestam mudanças a sensibilidade estética e que configuram a paisagem sonora do período.

Palavras-chave: Canção das mídias. Memória. Movência.

Title. *No cambi mai... The Musical “Hit” as a means of memory preservation*

Abstract. “The performance of a poetic work finds (...) the fullness of its meaning in the relationship that links it to those which have preceded it and those which will follow it” (Zumthor, 1997: 267). In this process, some formal features contribute to the song being maintained as a memory of musical language and culture. The song “Parole, parole” adds some peculiarities: the presence of a recited and sung text; contrasting aesthetics elements; it shows how, based on “movent” elements (Cf. Zumthor) the work is composed. For this study, we elected lyrics variants (adaptations; translations). We point out elements that attest changes in aesthetic sensitivity and that outline the soundscape of the period, applying Zumthor concepts.

Keywords. Media song. Memory. Movement.

1. Por que certas canções permanecem na memória?¹ (Introdução)

No caso do cancionista erudito ou *de invenção*, a resposta pode ser um pouco mais objetiva: as características intrínsecas da obra respondem a determinados preceitos de natureza estética, respeitando-os, ou os desintegrando, o que resulta na abertura de novas perspectivas para o surgimento do signo novo. Mas o que dizer da canção supostamente destinada a uma vida efêmera, plena de clichês, com poucos elementos de novidade? Aqui, um dos fatores que favorece a permanência reside na *memória*: de natureza psicológica, que estabelece vínculo da obra a situações vividas, coletiva ou individualmente, de natureza íntima ou social (VALENTE, 2003). Não menos importante é a memória musical, que adota a repetição de elementos composicionais (refrões, palavras de ordem etc.), dentre outros.

No âmbito dos estudos da “canção massiva” ou, como a denominou Umberto Eco, “canção de consumo”, engendradora “por uma indústria da canção para vir ao encontro de algumas tendências que esta individua e (e cultiva) no mercado” (ECO, 1979, p. 295), a

vitalidade de certas obras surpreende; pode-se mesmo afirmar que se tornam populares clássicas, assumindo *status* de obra erudita (VALENTE, 2007). É de se indagar que elementos seriam responsáveis por esse processo de memorização. Há inúmeros, dentre parâmetros de análise os mais variados, em vários níveis: desde as qualidades intrínsecas da obra (composição musical), sua *performance* (as variantes), o discurso constituído pelo conteúdo da letra, em seus diversos níveis de registro; a inserção da obra no contexto da dinâmica da indústria fonográfica (criação de ídolos, formas de circulação e divulgação). Ainda, a recepção da obra e seus diferentes públicos, tendo em conta as culturas locais.

Para este trabalho, selecionei *Parole, parole*. Opto por analisar as variantes performáticas e suas relações com os traços particulares culturais. Tomarei a canção em sua forma original (italiana), seguida pela variante francesa, uma vez que, tendo sido lançada seguidamente à primeira, acabou sendo confundida, em primazia, com a original. Dedicarei uns parágrafos à adaptação brasileira (Maysa e Raul Cortez), com a finalidade de avaliar em que medida referenciais embasados em contextos culturais servem de balizas, no processo de nomadismo (cf. ZUMTHOR, 2005), instaurando mudanças significativas, sob o aspecto semântico e, conseqüentemente, na sensibilidade estética.

2. *Che cosa sei? Non vorrei parlare!* (A genealogia de um hit.)

Antes de iniciar a análise, fazem-se necessárias algumas precisões conceituais. Em se tratando de canção popular, devem-se considerar alguns aspectos que a diferem da canção culta, escrita em partitura, ou a de natureza oral, posto que ambas mantêm vínculos com leis estéticas ou tradições particulares. Neste estudo, consideremos a canção popular como *canção das mídias* (VALENTE, 2003), tendo, dentre características comuns, a ocorrência de processos de nomadismo, pois a obra é maleável, em vários parâmetros. Isso se dá pela capacidade de *movência*, propriedade inerente aos textos, que lhes permite converterem-se em novas formas poéticas. A *movência* se dá pelas *variantes*. Considerando-se a canção *fonofixada* (cf. CHION, 1994) como a realização de uma *performance mediatizada tecnicamente*, tal apropriação é coerente para o estudo da *canção das mídias* (cf. VALENTE, 2003). Em geral, percebe-se, em *Parole, parole* uma tentativa de reproduzir a matriz italiana (original) mantendo-se os parâmetros musicais (arranjo, andamento etc.), performáticos e do *som* (cf. DELALANDE, 2007) nas versões nômades. O que varia moderadamente é a letra, que aparece em traduções aproximadas para idiomas

estrangeiros, interpretadas por cantoras e atores conhecidos. Note-se, ainda, que num mesmo idioma podem surgir versões diferentes.

Composta em 1972, regravada de tempos em tempos, *Parole, parole* surpreende pelo poder de se fixar na memória. É constantemente lembrada por pessoas que sequer a conheceram quando surgiu nas paradas de sucesso. O refrão, especialmente, é cantarolado por pessoas de diversas faixas etárias, formação intelectual, gosto estético etc. Foi lançada em abril de 1972, logo após a estreia. A *performance* de Mina e Alberto Lupo é a matriz geradora da canção que rodaria o mundo, sendo retomada, periodicamente. Logo passaria por um processo de nomadismo (cf. ZUMTHOR, 2005), fazendo surgir a versão francesa. Esta viria a competir em repercussão e sucesso, a ponto de ser erroneamente entendida por muitos como a obra original. A partir daí, sucessivas versões seguiram. A versão francesa, por Dalida e Alain Delon (1973), resultou em um estrondoso sucesso com mais de 200 000 exemplares vendidos.

A canção tomou conta da paisagem sonora² mundial. Encontram-se gravações em versão espanhola (Carmen Sevilla e Francisco “Paco” Rabal), húngara (Viktória Vincze e Sándor Lukács), japonesa (Akiko Nakamura e Toshiyuki Hosokawa, 1973), portuguesa (Tonicha e João Perry, 1972), brasileira (Maysa e Raul Cortez, 1972), holandesa (Liesbeth List e Ramses Shaffy, 1973), turca (Ajda Pekkan e Cüneyt Turel, 1973), eslovena (Elda Viler e Boris Cavazza). Apesar de ter sido concebida como um *hit*, a peça já pode ser enquadrada entre os *standards*: volta e meia ela é retomada, segundo a concepção original, ou em releituras, às vezes, em concepção estética muito afastada, ainda que o texto se mantenha em sua forma original (italiana ou francesa). É o que se verifica, por exemplo, na página do Facebook *Ma chanson française*³.

3 *Non cambi mai, non cambi mai, non cambi mai ?*

O original italiano de *Parole, parole*, em fá menor, desenvolve-se num *som* (Cf. DELALANDE, 2007) muito próximo à Bossa Nova. É composto de uma camerata (seção de madeiras e cordas), que se soma a um quarteto de jazz (violão, piano, bateria, baixo); episodicamente é introduzido órgão eletrônico, na função de contracanto. A sonoridade predominante da base do acompanhamento é em *portato* e *staccato*, sendo as seções de corda e madeiras encarregadas de pontuar partes expressivas com frases em *legato*. No geral, o sistema concebido para a gravação adota sonoridades que restringem a reverberação (*abafadas*), de modo a construir o espaço acústico interno e fechado, com materiais absorventes de vibrações, tais como tapetes, estofados e cortinas – o que possivelmente tenha sido propositalmente pensado com o objetivo de criar o ambiente da intimidade – tal como o

caracterizou Mc Luhan, a propósito da alta-fidelidade (1974), permitindo a confidencialidade, privacidade, como sugere o conteúdo da letra. Na versão de Dalida, uma pequena diferença: o final é marcado por reverberações do canto.

O conteúdo da letra atende a um lugar comum: as disjunções amorosas entre um homem e uma mulher: ele, tenta a reconciliação; ela, recusa, mostrando-se enfadada. Isso é o que a letra informa, mas não necessariamente o que a *performance* revela⁴. Refiro-me, mais uma vez a Zumthor, que define o *conceito de performance* como a realização da obra poética no aqui-agora, que envolve, simultaneamente, os atos de emissão, recepção e circunstâncias: ao vivo, mediatizada tecnicamente; espaço em que se dá, elementos técnicos diversos etc. Na *performance* da canção, as qualidades materiais da voz do cantor e do ator serão de extrema relevância destaca o autor.

A voz do cantor amolda fisicamente aquilo que ela diz; mais ainda, quando canta, poderíamos dizer que ela reproduz, em sua própria vocalidade, em sua espessura física, nos ritmos do seu canto o fato que ela conta. Ela o expande no seu próprio espaço-tempo vocal. De modo que a força do discurso o talento do cantor fundam definitivamente a realidade do que é dito (ZUMTHOR, 2005, p. 101).

Na sequência de reconfigurações pelos quais a obra passa, estabelece-se um elo entre passado e futuro. Então, a *performance* de uma obra poética “encontra, assim, sua plenitude de seu sentido na relação que liga aquelas que a precederam e aquelas que a sucederão” (ZUMTHOR, 1997, p. 265). Especialmente no caso da obra registrada em linguagem audiovisual, o fonograma converte-se em *modelo* performático e referencial de escuta – um marcador temporal-, já que o *som* remete a uma época específica.

Tendo postos estes conceitos, proponho examinar como as duplas (cantora/ator) dão conta do seu *métier*. As gravações foram feitas em poucos canais, com ênfase na região média, justamente para destacar a voz. Mina (Anna Maria Mazzini, 1940-), é cantora de sucesso ainda hoje. Sua voz potente e equilibrada, seu domínio técnico e tessitura vocal lhe permitem a *performance* de um repertório amplo. Alberto Zoboli (1924- 1984), ou Alberto Lupo foi ator de cinema e televisão. No disco, Lupo declama a sua fala, simulando uma conversa, com elementos de sopro na voz, em alguns momentos, de modo a sugerir proximidade física. A escuta da obra, pelo disco, dá a impressão de que ele fala ao pé do ouvido da cantora. Mina, de sua parte, canta, incorporando o fraseado no modelo da fala coloquial. Faz uso de um vibrato em alguns ditongos e finais de frase (mai/ noi/ dai/ sei).

Dalida, (1933-1987), de sua parte, é meio-soprano e usa a região grave e média da voz, igualmente com emissão sopro, em toda a extensão. Muitas palavras são pronunciadas com sotaque italiano (o /r/ vibrante /efe/) agrega um elemento simbólico de exotismo, para

além de seu prestígio como cantora de sucesso. Não por acaso emprega essa empostação muito possivelmente com o objetivo de introduzir um elemento de *je ne-sais-quoi* que garanta o charme do estrangeiro/exótico/ sensual. Alain Delon (1935-), ainda artista em ascensão à época, declamou as partes faladas da canção com competência, conferindo autenticidade ao seu discurso, carregado de elementos que caracterizam sensualidade: a voz soprosa e sussurrada, interjeições; tecnicamente, aproxima-se do microfone, tal como se estivesse cochichando segredos (VALENTE, 2003).

Em ambos os casos, o conteúdo da letra parece não ter despertado reações negativas do seu público. Muitas das frases ditas pelo ator tentam recuperar fórmulas da linguagem galante e cortês, mas deriva para um lirismo *kitsch*, devidamente enfatizado no arranjo, com *crescendi* nas cordas. É de se avaliar se isso se deve, pelo menos, em parte, a uma tradição comportamental europeia, em elementos residuais de uma sociedade de corte: *Tu sei come il vento che porta i violini e le rose; Si spegne nei tuoi occhi la luna e si accendono i grilli...*

A versão adaptada por Maysa e Raul Cortez reproduz quase todos os elementos da composição, salvo a *performance*. De acordo com Vítor Berriel (2010) a ideia de gravar o sucesso veio da própria Maysa Monjardim e ela própria tenha feito o convite ao ator Raul Cortez. Esta versão guarda muito do texto original o que, no seio da cultura brasileira da época e no contexto da carreira artística de Maysa aparece como *estranhamento*. A dupla confere tom de ironia, ante o tom vetusto, pomposo, anacrônico. Mas, para além do conteúdo da letra, é a voz da cantora e o ator que fazem desta versão uma paródia incutem o humorismo de tom ácido. Para além do que pode ser expresso por meio do código linguístico, há os elementos de natureza verbal que não se encontram anotados nem na partitura.

Aqui, novamente, faz-se necessário recorrer a Zumthor (1997), que endossa a relevância e a *autoridade do vocalizador*, na performance da obra poética: ela que ultrapassa a técnica, o cuidado com a pronúncia e respeito à prosódia, mas também se configura pelo carisma pessoal, obtido, em grande medida, pela forma de comunicação do vocalizador com o público, sua teatralidade, sua presença cênica. Muito embora o exemplo analisado tenha sido registrado em som, é possível captar, pela escuta, vários elementos de oralidade: desde a presença de interjeições, tons de voz.

Não é possível, nas dimensões deste estudo estabelecer uma análise exaustiva sobre a letra da canção, seguindo os preceitos da teoria do discurso ou mesmo da retórica poética. Por isso, opto por destacar dois aspectos, tão somente: 1) a preocupação, na maior

parte dos casos, de elaborar uma versão muito próxima à obra original, mantendo, o quanto possível, vocabulário e nível de linguagem semelhantes; na versão de Maysa, preferem-se algumas mudanças (*cafonices*, ao invés de *balinhas e chocolates*); 2) há uma delicada mudança de registro, se comparadas às letras italiana e francesa. Nesta última, o esforço de se aproximar a formas de galanteio cortês estão mais presentes, pela busca de um linguajar mais figurado.

4. *Parole, parole, soltanto parole, parole tra noi* Permanência, longevidade e memória da canção (Conclusões parciais).

A canção popular italiana da década de 1960-70 tomou de assalto boa parte da paisagem sonora de todo o mundo. Foi um fenômeno internacional, conforme sustentam Juan Pablo González, Oscar Ohlsen e Claudio Rolle (2009, p. 477). No Brasil, não seria diferente: atingiu o pico das paradas de sucesso, nas emissoras de rádio e nas vendas, na categoria *música internacional*, afirma Dick Danello (VALENTE, 2008). Seu sucesso veio a ocupar o lugar da canção em língua castelhana, a mais popular dentre aquelas de temática amorosa, conforme apontam dados levantados pela antropóloga Rita Morelli (2009, p.62). Em outros termos, foi-se desenvolvendo um gosto por escutar o idioma, na voz dos artistas, com os tipos de arranjos normalmente criados. *Parole, parole* é um caso exemplar.

Ao ouvir a gravação dessa canção, bem como uma extensa lista de sucessos que chegavam pelas ondas radiofônicas e se punham a ouvir nos toca-discos recupera-se, imediatamente, a paisagem sonora de uma época e o imaginário que esta carrega: padrões de desejo de consumo, valores pequeno-burgueses se pronunciando, em contraponto a uma sociedade sob pressão psicológica nos *anos de chumbo*: se o Tropicalismo anunciava a *geleia geral*, a canção de protesto clamava o punho cerrado. A intimidade, as juras de amor, queixumes eram canalizados pelas baladas, especialmente o *pop italiano*, pelas ondas do rádio ou nos bailinhos de fim de semana, quando a juventude realizava seus sonhos eróticos, ao som das tais canções edulcoradas e individualistas.

Nesse ponto, para além do que *tante parole* que a linguagem verbal carrega, a voz dos cantores tem papel preponderante – não por acaso, muitos ícones se firmaram no período. A conquista do som em alta definição (*hi-fi*), a estereofonia e a simulação de verossimilhança trouxeram a ilusão de que os artistas podiam adentrar os nossos lares e a nossa intimidade (cf. MC LUHAN, 1974, p, 316). Sim, de fato, se considerarmos que sob a forma de signos.

A *performance* da canção de amor é carregada de valores simbólicos, que são ajustados pelos intérpretes, segundo o seu estilo e dotes vocais. Na canção de amor, o que a voz diz ultrapassa o conteúdo do texto: A energia desta voz emana do corpo, emanção profunda, intensa, transbordante, carregadas de valores inconscientes que fazem com que ela seja um meio de transmissão, da mensagem erótica, muito mais direto, mais agressivo, mais aliviador do que poderia ser escrita, tão mais intensa também, sem dúvida, mais diretamente ‘chocante’ do que poderia ser o olhar (ZUMTHOR, 2005, p.67).

Ao compreender todas essas qualidades simbólicas que a voz carrega, surgem algumas chaves de leitura para entender por que há canções que *insistem em não morrer*. O ouvinte quer a repetição; os artistas a reinventam – vide as versões nômades lançadas entre 2019-20⁵: mudam-se os estilos, adotam-se modas e modismos. Talvez seja desta maneira que se poderia interpretar o perpétuo recomeço dessas canções. E o fato de elas se constituírem sobre um fundo de lugares comuns “(...) as faz sempre eficazes em qualquer nível, para qualquer um que tenha certa sensibilidade. A canção de amor é a forma de poesia de massa mais notável, isto justamente porque repousa sobre uma reiteração indefinida; mas esta reiteração é a do desejo”. (ZUMTHOR, 2005, p.68)

Em 1964, Umberto Eco afirmava que na canção de consumo seria “(...) ‘aplicada’, de evasão e entretenimento” (ECO [1964], 1979, p. 302): “ (...) uma das características do produto de consumo é que ele nos diverte não por revelar-nos algo de novo, *mas por repertir-nos o que já sabíamos, o que já sabíamos, o que esperávamos ansiosamente ouvir e repetir, que é a única coisa que nos diverte...*” (ECO [1964], 1979, p. 298). O erudito italiano estava, pois, atento ao momento em que a indústria fonográfica prosperava, fazendo da canção popular produto de segunda categoria, sob o aspecto artístico. De outra parte, Eco não levou em conta aspectos sobre os quais Zumthor se debruçaria, por várias décadas, ao iniciar seus estudos sobre a poética trovadoresca e que revelariam outros tantos elementos a serem estudados para entender a permanência de uma canção – como o exemplo aparentemente singelo de *Parole, parole...* É certo que este ensaio não esgota as possibilidades de análise que a canção suscita. Pelo menos, espero que tenha servido para alertar para o fato de que os produtos da cultura midiática e, de modo particular, as canções, são signos multifacetados e densos e nele se depositam muitas informações, que se transmitem ao longo do tempo. *Parole soltanto parole, parole tra noi...*

Referências

BERRIEL, Vítor. Maysa. Coluna: *Disco da semana: Palavras*. Publicado em 6 jul 2010. Disponível em: <http://maysamonjardimoficial.blogspot.com/2010/07/coluna-disco-da-semana.html>. Acesso em 13 fev. 2020.

CHION, M. *Musiques: médias et technologies*. Paris: Flammarion, 1994.

DELALANDE, François. De uma tecnologia a outra: cinco aspectos de uma mutação da música e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas. In: VALENTE, H.(org.): *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2007.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

GONZÁLEZ, Juan. Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile (1950-1970)*. Santiago: Ed. Universidade Católica do Chile, 2009.

MC LUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MORELLI, Rita C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

VALENTE, Heloísa. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2003.

_____. Canção artística, canção popular, canção das mídias: memória e nomadismo. IN: VALENTE, H.(org.): *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Educ/ Hucitec, 1997.

_____. *Escritura e nomadismo*. São Paulo, Ateliê, 2005.

Discos:

MINA- Alberto Parole-Parole. (Compositores: Gianni Ferro; Leo Chiosso; Giancarlo Del Re). Mina; Alberto Lupo. PDU – 2C 006-93815, 45 RPM, compacto simples, 1973.

DALIDA. (Compositores: Gianni Ferro; Michaelé). Dalida; Alain Delon. Records/Orlando Sonopresse/ Barclay IS 45 711, 45 rpm, compacto simples. 1973.

MAYSA: Palavras, palavras (Parole, parole). (Compositores: Gianni Ferro; Maysa). RCA Victor, Compacto simples, 1972.

Notas:

¹ Este texto é resultado parcial de projeto de pesquisa *Sous le ciel de Paris: memória e nomadismo da canção francesa, no Brasil*. Financiamento: FAPESP (Auxílio Pesquisa, processo 2018/11766-8).

² A expressão refere-se ao conceito criado pelo compositor R. Murray Schafer ([1977]1997), designando todo e qualquer meio-ambiente acústico, não importando sua natureza.

³ Respectivamente, nos seguintes sítios: <https://www.facebook.com/watch/?v=2472466383072550> e <https://www.facebook.com/watch/?v=878114745938078>

⁴ Na versão de Mina e Lupo, percebe-se que o corpo não reafirma o conteúdo da letra...

⁵ Vide a publicação da canção na página do Facebook *La chanson française*.