"Non! Je ne regrette rien..." Apontamentos sobre memória da mídia, pelo estudo da canção[1]

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO SEMIÓTICA MUSICAL: NOVAS FRONTEIRAS

Heloísa de A. Duarte Valente
PPGCOM -UNIP; PPGMUS-USP/ MusiMid
e-mail: musimid@gmail.com

Resumo: Esta comunicação pretende abordar os conceitos de nomadismo e movência, propostos por Paul Zumthor para considerar aspectos relativos a memória, longevidade (ou descarte) no âmbito da cultura (cf. Zumthor), tendo como estudo de caso a canção, pois esta constitui sistema sígnico de forte presença na cultuara midiática. Pretende-se contribuir para os estudos semióticos da canção a partir dos autores mencionados.

Palavras-chave: Canção. Memória. Nomadismo. Movência.

"Non! Je Ne Regrette Rien..." Appointments About Media Memory, From The Study Of Song.

Abstract: This communication intends to analyse the concepts of nomadism and movence, proposed by Paul Zumthor to consider aspects related to memory, longevity (or discarding) in the context of culture (cf. Zumthor), considering the study the song, since it constitutes a sign system of strong presence in the media culture, The aim is to contribute to the semiotic studies of the song from the mentioned authors.

Keywords: Song. Memory. Nomadism. Movence

1. *Cet air qui sait tout par cœur…* (A canção romântica francesa)

Este texto pretende apesentar o projeto de pesquisa *Sous le ciel de Paris: memória e nomadismo da canção francesa no Brasil***,** no período compreendido desde a década de 1940 e, em particular, entre 1960-1975. No Brasil, esse período foi marcado pela forte presença da canção internacional, sobretudo italiana, a ponto de dominar as paradas de sucesso, e ser responsável por expressiva vendagem de discos (MORELLI, 2009, p. 62). Mais que um conjunto de canções de natureza lírico-amorosa, atendendo à categoria *romântica*, este repertório estabeleceu um contraponto importante com o cancioneiro nacional em voga, caracterizado pelo gênero dançante do *sambão-joia*, emblema sonoro dos anos do período de repressão política, os "anos de chumbo".

Esta investigação consiste num subprojeto de pesquisa de longa duração[2], envolvendo aquilo que denominei *canção das mídias* (VALENTE, 2003). Sucintamente elucidando, trata-se daquela canção concebida para a linguagem formato audiovisual ou que, ao menos, tenha-se adaptado a ela. Acrescento que a canção (como toda música midiática) é passível de se converter a outras tecnologias - o que, aliás, ocorre com frequência. A relevância do projeto justifica-se pelo fato de que a canção constitui a linguagem mais presente, na vida cotidiana, desde o surgimento das mídias: nos programas jornalísticos, publicidade, dramaturgia, rádio, televisão, cinema, internet.... A despeito disso, os estudos são, ainda, modestos não obstante o seu papel relevante.

A gênese da pesquisa se deu quando, em projeto anterior, ao entrevistar Dick Danello[3], italiano radicado em São Paulo. Foi um dos protagonistas do auge da canção internacional italiana, repertório mais vendido nas rádios, informação endossada pela antropóloga Rita Morelli, como exposto acima. Ao que parece, trata-se de uma tendência internacional, verificável em outros países, na mesma época, conforme sustentam os pesquisadores Juan Pablo González, Oscar Ohlsen e Claudio Rolle (2009, p. 477).

Ocorre que é difícil conhecer todo o repertório que foi gravado e irradiado pelas ondas radiofônicas. Dentre as diversas razões, encontram-se incêndios, desmanches de gravadoras, quando da fusão delas. Ainda, a falta de critério na organização dos materiais de acervo, nem sempre contando com pessoas competentes para a empreitada. Os poucos catálogos remanescentes tampouco contêm informações completas, quando não equivocadas. Por essas razões, as informações acabam dispersas e incompletas. Estas perdas e desaparecimentos já constituem, por si só, um crivo de seleção que garante a perenidade dos sucessos.... ou esquecimentos. Apesar das dificuldades, é preciso seguir adiante, a partir da coleta de fragmentos em fontes diversas.

Estudamos os traços que caracterizam a denominada *canção romântica francesa*, a partir de uma análise musical (formal, arranjo etc.), performática (especialmente do cantor) o conteúdo das letras, a fim de se poder traçar um lugar-comum dos elementos de imaginário, especialmente o midiático**.** Outra vertente de análise está na iconográfica das capas de *long-plays*, uma vez que estas permitem verificar como o projeto gráfico revela elementos de imaginário dominantes, a partir da exibição de cenas do cotidiano, paisagens, retratos de pessoas, dentre outros aspectos. Para tanto, baseio-me no trabalho empreendido pelos estudiosos em *design* gráfico e linguagens visuais André Rezende e Edson Pfutzenreuter (2018).

Em suma, o sucesso desta canção que chegou ao país por meio do rádio e sobreviveu por mais de uma década, numa época em que a indústria fonográfica a colocava no *hit parade* dos programas radiofônicos, estratégia mercadológica para a comercialização de *long-plays* coincide com o auge, por exemplo, do *Festival de San Remo*.

2. *Cet air qui m'obsède jour et nuit…*

Metodologicamente falando, o projeto se inicia com o levantamento de materiais discográficos e bibliográficos em acervos públicos e particulares. Numa etapa seguinte, são selecionadas fontes complementares (cf. MARCADET, 2007). Os materiais selecionados permitem não apenas traçar uma linha do tempo, destacando nomes mais frequentes, canções mais comentadas, vendidas etc.: conhecer como se formou o gosto estético de uma época sobre a qual muito se tem falado; ainda: as relações entre audiência e memória, a partir de programas radiofônicos e o consumo de discos; as iniciativas e estratégias da indústria fonográfica e o consequente impacto da permanência de obras estrangeiras nas paradas de sucesso, bem como das excursões dos artistas pelo país.

Todavia, para se reconstituir paisagens sonoras e musicais (SCHAFER, 2001), faz-se necessário, igualmente, levantar *pontos de escuta*, *testemunhos auditivos* (SCHAFER, 2001) de memorialistas. Isso tanto se faz imperativo à medida que o período coincide com a vigência da ditadura militar. Muito da paisagem sonora de então era marcada sucessos de grandes proporções que, hoje, passam totalmente ignorados, tal é o caso do *sambão-joia* e a canção romântica estrangeira – justamente, objeto da atual pesquisa. Várias razões podem ser atribuídas a esse fato; dentre eles, uma falta de interesse pelos estudiosos devido à baixa complexidade dessas canções, sob o aspecto composicional, ou mesmo à orientação político-ideológica de tais artistas. Ademais, *as culturas preservam sua memória esquecendo parte dela*, isto é, desprezando uma parte do seu conteúdo para manter outro (ZUMTHOR, 1997b). Faz-se imperativo, assim, uma incursão teórica, no sentido de desvendar os processos de seleção que optaram por relegar alguns signos ao esquecimento, enquanto outros permaneceram no quadro da memória.

Com o apoio teórico da semiótica da cultura, desenvolvido para os estudos da canção (VALENTE, 2003) torna-se possível compreender o funcionamento dos mecanismos de manutenção ou exclusão de peças de repertório ou de artistas, o que permite avaliar o quanto a canção francesa terá sido incorporada à cultura brasileira. No presente momento, está em

análise o período compreendido entre as décadas de 1940-1950, para como período de surgimento e fixação da canção midiática em língua francesa, por artistas franceses.

Cabe verificar, sob outro aspecto, em que medida a canção romântica deve a sua popularidade a uma notável *alienação* política, por tratar exclusivamente de conteúdos sentimentais, individual(istas), justamente numa época em que dominavam o *sambão-joia* e a canção de protesto.

Dentre os elementos privilegiados de estudo, encontra-se a *performance* dos instrumentistas e cantores, a partir de alguns aspectos particulares como indumentária, aspectos cênicos e vocais, dentre outros possíveis (VALENTE, 2003), o que se pode ser efetuado a partir da observação das capas de disco e da escuta das obras. Para tal análise, adotamos a metodologia proposta por Marcadet (2007).

O apoio de fontes audiovisuais, encontráveis no canal Youtube, tem sido de grande importância para a obtenção de materiais para pesquisas sobre a *performance* do canto. Uma análise comparativa em uma sequência de gravações, de uma mesma canção, por diferentes intérpretes, de uma mesma época; ou, ao contrário, versões aparentemente díspares, que vão surgindo ao longo do tempo, em suas reconfigurações ou, melhor dizendo, versões *moventes* (ZUMTHOR, 1997) permite encontrar aproximações e distanciamentos, mais ou menos contrastantes.

Dentre os elementos analisáveis, destacam-se, 1) forma, variações de andamento, *tempo* (metronômico); tonalidade o arranjo, instrumentação; 2) os componentes da *mídia primária* : a qualidade vocal, fraseado, respiração, acentuação prosódica, pronúncia, articulação fonética, elementos paralinguísticos, interjeições; vestimenta e mobilidade física que esta propicia; corte e cor dos cabelos, perucas, maquiagem, adereços, máscaras; prática da dança ou elementos coreográficos, gestos particulares; 3) condições espaciais e local em que a *performance* ocorre (sala de concertos, *music hall*, ar livre, ambiente doméstico); a espacialização criada em estúdio; 4) condições de transmissão da mensagem poética: presença ou não de microfone, câmeras de vídeo, tipo de iluminação (*spots* direcionais, luz difusa, solar, velas etc.); 5) condições de recepção (emotivas, intelectuais, físicas) do artista e do receptor: O artista mira a plateia? Canta de olhos fechados? Expressa emoções, facialmente? Comunica-se diretamente com ela? Uma combinação destes elementos (e ainda outros) comporá a *performance* da canção, na sua totalidade. Não raro, são detalhes ínfimos que marcam a diferença – às vezes, abissal- entre as versões.

No geral, tais canções compartilham de uma comunicabilidade imediata e são apreciadas até por ouvintes habituados à escuta do signo complexo, a despeito de uma frequente presença

de elementos de redundância, banalidade, um lirismo exacerbado, com letras profusas de elementos de lugar-comum. Estas características se verificam nos exemplos que selecionei, em virtude de das semelhanças entre ambos, bem como pela representatividade que granjearam em território brasileiro.

Considerando que uma das respeitadas e longevas intérpretes da canção francesa, no Brasil, foi a atriz-cantora Abigail Izquierdo Ferreira (1922-2019), conhecida como Bibi Ferreira, dedicamos as páginas seguintes a algumas considerações sobre o seu trabalho como intérprete do repertório de Édith Piaf.

3. *Traîné par cent mille musiciens, un jour cet air me rendra folle (Bibi canta Piaf)*

Édith Piaf era uma típica cantadeira de rua, atividade que adotou desde a infância. Na adolescência inicia a carreira em cabaré (1935). Como tal, precisava projetar a voz para que pudesse alcançar um amplo espaço na paisagem sonora. O emprego do vibrato, a "metalização" da voz seriam antes uma opção estética, um hábito adquirido pela educação, ou necessidade técnica? Deixando as duas primeiras questões para serem respondidas em outra ocasião, fiquemos com esta última. Não havendo microfones, essa impostação é um recurso de expansão da voz. Passada para o disco, a voz de Piaf tornou-se emblemática, guardando tais traços performáticos, mesmo quando passou a adotar o microfone de amplificação.

Uma das vozes que marcaram as décadas de 1940-50, Piaf faria várias excursões, sobretudo aos Estados Unidos. Ao assimilar gêneros locais, contribuiu para uma espécie de universalização de alguns deles, como o foxtrote: a célebre *La vie en rose* é um foxtrote lento; *Milord* apresenta um refrão no mais típico modelo da *tap dance*...Uma das possíveis tópicas da canção parisiense, a *valse musette*, aparece em *Padam, padam, La foule*, às quais foi incorporada a sinfonieta. Esta, por sua vez é uma adaptação (1957) de *Que nadie sepa mi sufrir*, valsa peruana (ou *criolla*) composta pelo argentino Angel Cabral (1936) – o que sinaliza importante processo de *movência* da obra original. Já *Bravo pour le clown* guarda resquícios da oralidade, da fala coloquial e pouco letrada das músicas cantadas nas ruas e nas praças: há trechos em recitativo com várias interjeições. Esta obra demanda uma teatralidade que, na voz de Ferreira ganha na dramaticidade considerável.

Em fevereiro de 2004, reprisando o sucesso de 1983 e homenageando a cantora francesa, 40 anos após sua morte, Bibi Ferreira se apresentou Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro, em apenas dois dias (27 e 28 de janeiro), obtendo, novamente, vultuoso sucesso. A que se atribui

o largo sucesso? Acreditamos em algumas razões, todas elas embasadas na teoria da oralidade proposta por Paul Zumthor.

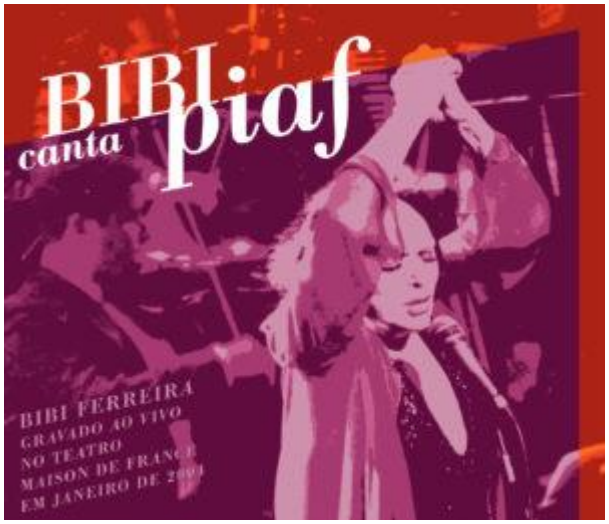

Figura 1Bibi canta Piaf (Biscoito Fino)

Primeiramente, Bibi Ferreira é cantora formada, com domínio de idiomas estrangeiros. Afora uma musicalidade desenvolvida desde cedo (estudou piano e violino), sua voz potente de contralto tem potência e extensão. Além disso, é atriz dramática com pleno domínio do palco: é um corpo-voz, que não necessita de microfones para ser ouvida em qualquer parte da plateia; sua gestualidade, sua formação como atriz atravessam em sua presença física, o que lhe confere a autoridade da performance.

Em segundo lugar, a opção pelos palcos, sem microfone (ainda que este tenha se incorporado, posteriormente), sempre foram a opção estética da artista. E, lembra Zumthor que apenas numa situação ao vivo garante é possível se obter a *tatilidade* e a *presentidade* da performance (ao passo que aquela mediatizada tecnicamente é apenas uma extensão...).

Some-se a tudo isso que o repertório Piaf[4] é quase todo (senão todo) ele composto de canções de cunho lírico-amoroso e que, em vários casos, tem letra baseada em fatos vividos, de fato (*Hymne à l'amour*, por exemplo). Poderíamos seguir adiante, uma vez que as questões em torno da voz e da canção parecem infindáveis...

J'irais jusqu'au bout du monde **(Considerações finais)**

A despeito da presença da cultura francesa na brasileira - fator que ultrapassa de longe o imaginário dos cafés parisienses, da Meca da moda, de uma suposta vida governada pelo

atendimento aos prazeres da vida: a comida, a arte, as aventuras amorosas - são pouco numerosos os estudos relativos à canção urbana oriunda da França e sua presença na paisagem sonora brasileira. É importante poder recuperar a sua história que amalgamou a cultura brasileira, sobretudo a partir da II Guerra Mundial, até o momento em que a música de origem europeia cede praticamente seu posto para as criações anglo-saxônicas e, no final da década de 1970, o mercado fonográfico abre as portas para artistas advindos de outras regiões do país, sobretudo do Nordeste.

Ainda assim, certos nomes permanecem vívidos na memória auditiva de muitos ouvintes, mesmo os mais jovens, que não viveram a época em que tais obras foram verdadeiros *hits.* É bem verdade que a teledramaturgia retoma as obras como música incidental ou tema de abertura. Mas nem sempre isso ocorre... Quais seriam os mecanismos de memória que preservam tais lembranças? Será que num futuro próximo o astro da atualidade David Ghetta terá a mesma presença que Yves Montand, ou Charles Aznavour? Para além dos hábitos de escuta e estratégias de fixação da memória, há também um processo de formação de um repertório de *clássicos*, quer pela sua qualidade estética, quer por uma série de associações simbólicas de natureza diversa que se remetem à obra musical. É por tais direções que a presente pesquisa caminha.

Optamos por dedicar estas breves páginas a Bibi Ferreira, por se tratar uma das personalidades que conseguiram, em sua longa e elogiável carreira, trazer aos palcos a canção francesa mais icônica: o repertório de Édith Piaf. Ao fazê-lo, tornou memorável não apenas as canções do repertório da *la Môme*, mas também seu modelo de canto, os gêneros em voga presentes em seus discos e recitais. Ferreira reproduz, com o seu talento dramático inquestionável, todos os gestos e trejeitos da cantora. Não obstante, não deixa apagar a *sua* performance particular, com a *autoridade do vocalizador*, que realiza com competência em sua bela e encorpada voz. Morta neste ano de 2019, Bibi Ferreira não terá falecido, mas deixado sua trilha numa longa e bem-sucedida trajetória, na paisagem musical brasileira.

Referências:

BIBI FERREIRA CANTA PIAF. Bibi Ferreira. Diversos compositores. Rio de Janeiro : Biscoito Fino, 2004. Compact Disc.

DANELLO, Dick (Filippo d'Anello). 2013. Entrevista a Heloísa Valente e Marta Fonterrada. São Paulo. 24.out. 2012. Áudio. Inédito

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

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN. *http://dicionariompb.com.br/bibi-ferreira*. Acesso em 29 mar 2019.

G1. Disponível em: *https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/02/13/bibi-ferreira-morre-no-rio.ghtml*. diva dos musicais brasileiros, morre aos 96 anos. Acesso em 29 mar 2019. Duração 3m 45s.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970.* Santiago: Ediciones UC, 2010.

MARCADET, Christian. 2007."Fontes e recursos para a análise das canções e princípios metodológicos para a constituição de uma fonoteca de pesquisa" In: Valente, Heloísa (org.) *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera; FAPESP.

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

REZENDE, André; PFUTZENREUTER, Edson. "Tendências criativas nas capas de discos do Festival de Sanremo" . In: VALENTE, Heloísa (org.) *A Canção Romântica No Brasil Dos "Anos De Chumbo: paisagens sonoras no imaginário midiático.* São Paulo: Letra e Voz, 2018.

SCHAFER, R. Murray. 2001. *A Afinação do mundo***.** São Paulo: Editora da Unesp, 2001.

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

WIKIPEDIA. Disponível em: *https://es.wikipedia.org/wiki/Que_nadie_sepa_mi_sufrir#La_Foule. Que nadie sepa mi sufrir*. Acesso em 29 mar 2019

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

_____ 1997b. 1997. *Tradição e esquecimento*. São Paulo: Hucitec.

_____ 2005. *Escritura e nomadismo: Entrevistas e ensaios* Cotia: Ateliê Editorial.

Notas:

[1] Este trabalho conta com o apoio financeiro do CNPq (Bolsa de Produtividade e Pesquisa).

[2] *A canção das mídias: memória e nomadismo*, iniciada há vários anos. Nela estudo as relações entre música (através da canção), sua permanência ou esquecimento, como processo ativo nos mecanismos da cultura. Em outros termos, analiso o repertório que se consolidou na paisagem sonora (SCHAFER, 2001) e seus mecanismos de manutenção ou abandono, pelas instâncias as mais diversas: criação de novos gostos/modas; investimentos da indústria fonográfica, dentre outros.

[3] Nome artístico de Filippo d' Anello, cantor, produtor e radialista.

[4] Este é o estudo de caso, neste trabalho, mas poderíamos nos remeter a outros projetos, tal como o Amália Rodrigues, Carlos Gardel ou o Frank Sinatra.