A teatralidade da canção *Surabaya Johnny* nas vozes de Suzana Salles e Cida Moreira

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Deborah Ferraz Neiva Gontigo
UNICAMP – deborahferrazng@gmail.com

Resumo: Este artigo investiga a teatralidade da canção *Surabaya Johnny*, composta por Bertolt Brecht e Kurt Weill para a peça *Happy End*, de Elisabeth Hauptmann, para além do contexto cênico. Assim, a partir de parâmetros da semiótica da canção, foram analisadas duas gravações - uma de Suzana Salles (em alemão) e outra de Cida Moreira (em português brasileiro, versão por Duda Neves e Sílvia Vergueiro) -, buscando identificar os gestos interpretativos e os comportamentos vocais de cada uma delas e revelar elementos inscritos na canção.

Palavras-chave: Voz. Teatralidade. Surabaya Johnny. Cida Moreira. Suzana Salles.

The theatricality of the Song "Surabaya Johnny" in the Voices of Suzana Salles and Cida Moreira

Abstract: This article investigates the theatricality of the song *Surabaya Johnny*, composed by Bertolt Brecht and Kurt Weill for the piece *Happy End*, by Elisabeth Hauptmann, in addition to the scenic context. Thus, from the song's semiotics parameters, two recordings were analyzed - one by Suzana Salles (in German) and the other by Cida Moreira (in Brazilian Portuguese, version by Duda Neves and Sílvia Vergueiro) -, seeking to identify the interpretative gestures and the vocal behaviors of each one of them and reveal elements inscribed in the song.

Keywords: Voice. Theatricality. Surabaya Johnny. Cida Moreira. Suzana Salles.

1. *Surabaya Johnny*

> Bertold Brecht gostava de dar nome de lugares a muitas de suas canções feitas para o teatro. No caso da canção "Surabaya", comenta-se que seria uma alusão à prostituição e aos desregramentos presentes em uma cidade portuária [na Indonésia] [...] A anti-heroína da canção, com apenas 16 anos, é encantada pelo discurso de um marinheiro que nega sua profissão, dizendo-se ferroviário. Isso deixa claro que o relacionamento com um homem do mar seria fatalmente um caminho de dissabores, talvez na permissiva Surabaya. [...] o título da canção [...] pode apresentar constatação de desalento, de espanto, de incredulidade e de censura. (PITTHAN, 2017: 110)

Surabaya Johnny é uma canção escrita para *Happy End* – uma peça de teatro musical escrita por Elisabeth Hauptmann, com letras de Bertold Brecht e música de Kurt Weill, com estreia de 1929. Nesta obra, é representada a "comercialização do corpo e do espírito" (PITTHAN, 2017, p. 110) – fé e violência se misturam, através de um confronto entre gângsteres e o Exército da Salvação, que resulta na corruptibilidade de ambos.

No contexto da obra, esta canção é cantada por Aleluia Lilian, líder do Exército da Salvação, para Bill Cracker, um perigoso gângster, com o intuito de entretê-lo e impedi-lo de assaltar um banco na noite de Natal – Lilian obtém êxito e o bandido fica aos prantos ao final

de sua performance. Dessa forma, a canção em si não retrata algo que esteja acontecendo na dramaturgia principal na peça, mas é utilizada como um recurso de distanciamento – a fim de provocar um estranhamento no público, de despertar nele a consciência de que se encontra diante de uma ilusão teatral. Ao ser interpretada e gravada deslocada desse contexto[1], a canção recobra outra teatralidade, através de uma estrutura narrativa completa, carregada de imagens que envolvem o ouvinte com o drama do eu-lírico.

> A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o "real" ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade. (ZUMTHOR, 2000: 41).

A canção apresenta três partes distintas A B e C (refrão). De maneira geral, ocorre uma alternância de procedimentos entre os regimes de integração entre melodia e letra[2]. O fato de a forma se repetir três vezes e se estabelecer um refrão são elementos de tematização, porém os regimes predominantes são a passionalização (ocorre a disjunção entre sujeito e objeto, são adotados recursos para o desenvolvimento da melodia como saltos, gradações, ascendências e descendências, há lugares para alongamentos de notas e frases, vibratos e ênfases em componentes dramáticos do canto) e a figurativização, visto o amplo espaço que há para o intérprete para entonações próximas à fala, presença de elementos dêiticos (como vocativos – Johnny, cachorro, porco – e demonstrativos que indicam tempo e localizam a personagem no espaço).

Na partitura disponível no livro de canções de Kurt Weill (HARSH; STEIN, 1999: 140 e 141), há um indicativo de que o andamento seja *sehr ruhig* (do alemão: muito calmo) e ritmo *blues* - o que é evidenciado em ambas as gravações, que analisaremos a seguir, a partir da acentuação nos tempos 2 e 4 feitas pelos pianos e teclados. A parte A deve ter uma dinâmica *piano* de forma a crescer para que a B inicie em *mezzoforte*, retornado ao *piano* em C. As partes A e B estão com a fórmula de compasso em 4 por 4, e na parte B há uma mudança para 3 por 4, além das utilizações de semicolcheias, que tornam o texto de B mais dinâmico e já mais próximo à fala. Há, ainda, indicações de *Gespräch* (do alemão: conversa)[3] em alguns compassos tanto de B quanto de C.

A parte A se desenvolve a partir da região médio-grave e aos poucos se expande pelo campo da tessitura. Há nela um percurso melódico que se compatibiliza com as narrações da personagem, revelando o desenrolar de sua relação com Johnny desde o começo, quando ela estava com 16 anos, e à medida que foi envelhecendo, até, por fim, ser abandonada. A

parte B se desenvolve a partir da região médio-aguda alcançando o ápice da tessitura para o agudo – tratam-se dos momentos em que a personagem indaga Johnny sobre suas mentiras, traições e abandono, e por isso se exalta, chegando à região mais aguda. E a parte C começa com a nota mais grave da tessitura finalizando em uma região aguda, é quando se estabelece o refrão, em que ocorrem mais notas longas, com espaço para vibratos, de grande carga dramática.

É interessante observar que a versão de Duda Neves e Sílvia Vergueiro tem o cuidado de manter a melodia original, fazendo poucos ajustes em relação às figuras rítmicas e escolhendo textos condizentes com as curvas entoativas propostas pela melodia. Observei apenas um melisma em "aa lua você me jurou", como no trecho a seguir, em que vemos também as curvas das entonações do diálogo entre os personagens:

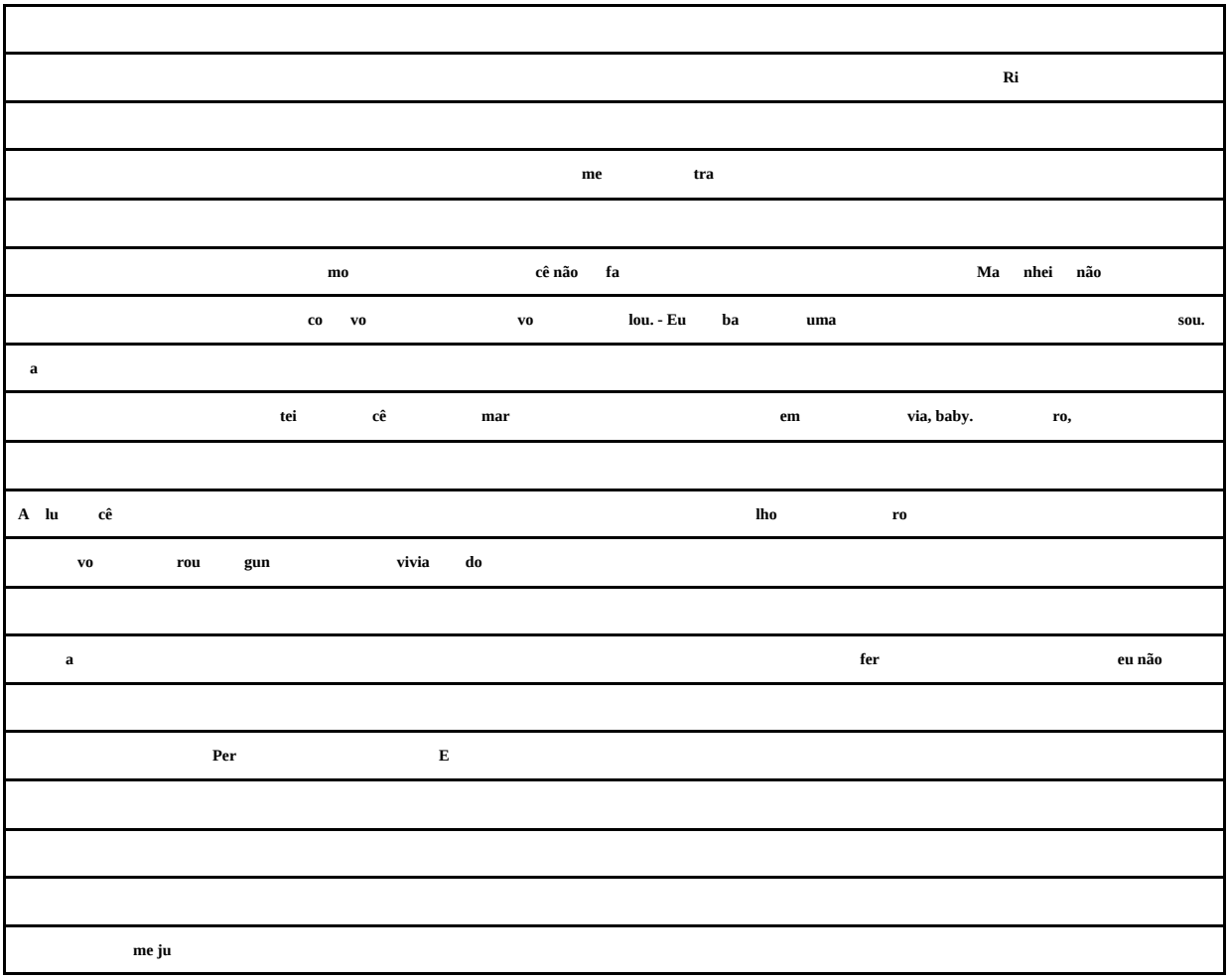

Fig.1. *Surabaya Johnny* - diagrama dos versos 4-8. (transcrição de Deborah Ferraz)

1. Análise do comportamento vocal

> (...) a música-gestus é a música que permite ao ator mostrar certos gestus básicos no palco. A chamada música barata, particularmente a de cabaré e a opereta, é uma espécie de música gestus. A música "séria", entretanto, permanece presa ao lirismo e cultiva a expressão pela expressão. (BRECHT apud JÚNIOR, 2014: 85).

	Suzana Salles[4]	**Cida Moreira**[5]
Andamento	108 bpm	120 bpm
Tonalidade	Mi bemol (com polarizações em Dó menor e Lá menor)	Mi bemol (com polarizações em Dó menor e Lá menor)
Tessitura	19 semitons (Dó bemol 2 – Sol bemol 3)	18 semitons (Dó bemol 2 – Fá 3)
Forma	A B C A B C A B C	(intro) A B C A B C A B C (coda)
Instrumentação	Voz: Suzana Salles; Piano: Lincoln Antonio, Vera Vacaro; Baixo acústico: Walter Muller; Guitarra: Chico Pinheiro; Percussão: Fernando Rocha; Bateria: Armando Yamada; Sax e flauta: Rogério Costa e Celso Marques Clarinete; Sax: J.G., Zezinho Pitoco; Trompete: Claudio Faria e Roberto Gastaldi; Trombone: Emerson Juliano.	Piano e voz: Cida Moreira; Guitarra Havaiana: Faísca; Teclados: Zé Rodrix.
Arranjo	Lincoln Antonio	Zé Rodrix
Álbum / Ano	Concerto Cabaré - Bertolt Brecht & Kurt Weill / 1996	Abolerado Blues / 1983

Tab.1. Aspectos estruturais destacados nas gravações de Suzana Salles e Cida Moreira.

Suzana Salles opta por gravar com a letra original em alemão, enquanto Cida Moreira escolhe a versão em português brasileiro de Duda Neves e Sílvia Vergueiro (as duas letras, com os versos numerados, encontram-se disponíveis na Tabela 2 ao final deste trabalho). Ambas as intérpretes escolhem cantar na mesma tonalidade, que coincide com a da partitura disponível no livro de canções de Kurt Weill. Quanto ao andamento, a variação entre as versões também não é muito considerável, sendo o de Suzana um pouco mais lento. Há, porém, uma diferença quanto à instrumentação e à forma – o arranjo de Zé Rodrix para Cida é mais conciso quanto aos instrumentos e apresenta uma breve introdução e coda representando o som de um apito de navio chegando (ou partindo). Já o de Lincoln Antonio remete mais aos climas de cabarés, como o próprio nome do álbum já indica. Assim, podemos considerar também uma teatralidade dos arranjos que criam ambiências muito distintas e de franco diálogo com as gestualidades vocais das intérpretes.

Cida Moreira opta por distinguir bem cada parte da canção, sendo as partes A e C sempre cantadas e a B falada. O que muda principalmente ao longo da canção, com suas repetições, são as manipulações feitas no timbre, bem como os registros e as emissões escolhidas – com uma presença muito marcante do *bel canto* na voz. Assim, na primeira

exposição da forma, em A e B ouvimos uma voz mais "infantilizada", um pouco aerada, carregando certa inocência/ingenuidade de quando a personagem tinha 16 anos e foi enganada e levada para longe por Johnny. Já no C, a voz ganha mais corpo, mas ainda é frágil, não se mostrando com grande potência e, assim, se estabelece o refrão no tempo presente da personagem, já mulher, conversando diretamente com seu interlocutor – Johnny – e conosco também, e finaliza utilizando uma voz mais empostada, alongando a última vogal em "que não chora por mim", com vibrato. Na segunda exposição, o A é cantado com uma voz de peito/mista, retratando uma mulher mais velha – vemos ainda um tom de deboche em "19 No começo era tudo certinho, 20 desde que eu te fizesse carinho", anasalando a voz neste trecho, e o B é falado de maneira mais agressiva, principalmente em "28 você queria dinheiro" e em "32 tire esse cachimbo da boca, seu rato", e o C está ainda mais encorpado, a fragilidade só é percebida em "36 amando assim meu Johnny". Na terceira repetição, o A é realizado retomando certa infantilidade do início, e realiza uma variação da melodia em "40 e isso bastava pra mim", aproximando-a mais à fala. O B, por sua vez, é falado de forma mais serena e, ao mesmo tempo, sensual, quase sussurrado, como se quisesse mostrar uma mulher com mais controle/consciência da sua condição e relação. O último C começa com uma dinâmica mais baixa que os anteriores e uma frase é falada "52 meu amor não tem fim", para depois voltar a crescer a dinâmica e novamente prolongar a vogal na última frase "54 que não chora por mim", intensificando o vibrato.

Suzana Salles, por sua vez, também diferencia as partes A e C como predominantemente cantadas, porém com inserções de fala em algumas palavras ou frases. As partes Bs são, em sua maioria, faladas, mas com algumas frases cantadas. Utiliza principalmente o registro vocal modal, nas regiões médio e aguda, sem tantas variações timbrísticas, mas ora com emissões mais próximas à estética da MPB, principalmente nas regiões médio-graves, ora próximas ao *bel canto*, nas mais agudas, com predominância de harmônicos agudos. De forma geral, os As são iniciados de forma mais suave, com uma dinâmica *piano*, como indicado na partitura citada, sendo realizado um crescente ao longo dos mesmos para começar o B mais forte. Nos As, algumas transições que ocorrem de algo cantado para palavras ou frases faladas não são tão abruptas, dando a sensação mais de um limiar entre canto-falado ou fala-cantada do que especificamente de canto ou fala isolados. Como exemplos desse recurso: "4 Du kämest für alles auf", "6 Du sagtest, so wahr ich hier steh / 7 Du hättest zu tun mit der Eisenbahn", 21 Aber schon nach zwei Wochen", "23 Hinauf und hinab auf den Pandschab", "39 Aber auf der ganzen langen Küste", "43 Und du gehst, ohne etwas zu sagen". Já os Bs são falados (o primeiro mais sereno, o segundo e o terceiro

mais agressivos, sendo o último com uma manipulação de timbre maior para intensificar essa agressividade) e tanto no primeiro quanto no terceiro há uma frase cantada de acordo com a partitura – momentos em que se atinge o ápice da tessitura –, com uma emissão frontal e com presença de vibrato, em: "12 Ich hasse dich so, Johnny" (Eu te odeio tanto, Johnny) e "48 Ich liebe dich doch, Johnny" (Eu te amo, contudo, Johnny) – reforçando o caráter passional desse trecho. Em todos os Cs (refrões predominantemente cantados) há duas partes que são sempre faladas – *mein Gott* (meu Deus) e "Johnny" –, como vocativos e súplicas por alguma piedade e para que o interlocutor a escute.

> Utilizam-se de modo amplo as terminologias "suja" e "limpa" para identificar aspectos referentes a um índice maior ou menor de ruído na produção vocal. Uma voz "suja" é aquela na qual se ouve, além das alturas expressas pela linha melódica, um pequeno chiado, uma projeção de ar ou mesmo um ligeiro tensionamento que resulta numa quase rouquidão. Por oposição, uma voz "limpa" é aquela na qual se ouve apenas a pureza das alturas da melodia expressas pelo timbre. (MACHADO, 2012: 140)

Podemos dizer que Cida Moreira opta em muitos momentos por uma voz mais "suja" – deixando aparecer chiados, manipulando o timbre com ar, por exemplo, gerando uma voz rouca – e suas mudanças de fala para o canto são mais bruscas; enquanto a de Suzana Salles seria mais "limpa", de forma a transitar entre fala e canto (e ficar nesse limiar de canto-falado), com menos arestas. De toda forma, ambas criam contrastes que indicam certa histeria e certo descontrole da personagem.

3. Considerações finais

Cida Moreira e Suzana Salles utilizam-se de gestos vocais que sugerem a teatralidade que a canção demanda, realizando escolhas que transitam entre os regimes de integração entre melodia e letra predominantes – passionalização e figurativização. Cada uma à sua maneira deixa transparecer o conteúdo emotivo da canção, colocando-se a serviço da mesma e revelando a personagem, bem como seus sentimentos, cheios de conflitos e contradições, por Johnny - ódio, mágoa, decepção, mas, ainda, amor.

As análises comparativas de gestos interpretativos vocais das cantoras buscam expandir os estudos sobre voz e sobre componentes de teatralidade dentro de uma performance cancional. Assim, podem ser ampliados os limites dos processos criativos, pela perspectiva tanto dos intérpretes como dos compositores e arranjadores, que podem vislumbrar novos campos de atuação, como as regiões de fronteira entre teatro e música, entre fala e canto, explorando sonoridades diversas, do silêncio ao ruído.

Das Lied vom Surabaya Johnny	***Surabaya Johnny***
Bertolt Brecht e Kurt Weill	**Versão: Duda Neves e Sílvia Vergueiro**
1 Ich war jung, Gott, erst sechzehn Jahre 2 Du kamest von Birma herauf 3 Und sagtest, ich solle mit dir gehen 4 Du kämest für alles auf 5 Ich fragte nach deiner Stellung 6 Du sagtest, so wahr ich hier steh 7 Du hättest zu tun mit der Eisenbahn 8 Und nichts zu tun mit der See 9 Du sagtest viel, Johnny 10 Kein Wort war wahr, Johnny 11 Du hast mich betrogen, Johnny, in der ersten Stund 12 Ich hasse dich so, Johnny 13 Wie du da stehst und grinst, Johnny 14 Nimm doch die Pfeife aus dem Maul, du Hund! (Chor) 15 Surabaya-Johnny, warum bist du so roh? 16 Surabaya-Johnny, mein Gott, ich liebe dich so. 17 Surabaya-Johnny, warum bin ich nicht froh? 18 Du hast kein Herz, Johnny, und ich liebe dich so. 19 Zuerst war es immer Sonntag 20 So lang, bis ich mitging, mit dir 21 Aber schon nach zwei Wochen 22 War dir nichts mehr recht an mir 23 Hinauf und hinab auf den Pandschab 24 Den Fluß entlang bis zur See. 25 Ich sehe schon aus im Spiegel 26 Wie eine Vierzigjährige 27 Du wolltest nicht Liebe, Johnny 28 Du wolltest Geld, Johnny 29 Ich aber sah, Johnny, nur auf deinen Mund 30 Du verlangtest alles, Johnny 31 Ich gab dir mehr, Johnny 32 Nimm doch die Pfeife aus dem Maul, du Hund! (Chor – 33, 34, 35 e 36) 37 Ich habe es nicht beachtet 38 Warum du den Namen hast 39 Aber auf der ganzen langen Küste 40 Warst du ein bekannter Gast 41 Eines morgens in einem Sixpencebett 42 Werd ich donnern hören die See 43 Und du gehst, ohne etwas zu sagen 44 Und dein Schiff liegt unten am Kai 45 Du hast kein Herz, Johnny 46 Du bist ein Schuft, Johnny 47 Du gehst jetzt weg, Johnny, sag mir den Grund 48 Ich liebe dich doch, Johnny 49 Wie am ersten Tag, Johnny 50 Nimm die Pfeife aus dem Maul, du Hund. (Chor – 51, 52, 53 e 54)	1 Dezesseis anos só eu tinha 2 E pra longe você me levou 3 E dizendo que a sorte era minha 4 A lua você me jurou 5 Perguntei como você vivia 6 E do mar você não me falou 7 "Eu trabalho numa ferrovia, baby 8 Marinheiro não, eu não sou" 9 Você falou muito, Johnny 10 Nenhuma palavra era verdade, Johnny? 11 Você me traiu desde o começo 12 Eu te odeio, Johnny 13 Não fique aí parado com essa cara (hum) 14 Tire esse cachimbo da boca, cachorro! (Refrão) 15 Surabaya Johnny, não me trate assim 16 Surabaya Johnny, meu amor não tem fim 17 Surabaya Johnny, sou tão infeliz 18 Amando assim meu Johnny, que não chora por mim 19 No começo era tudo certinho 20 Desde que eu te fizesse carinho 21 Mas o tempo passou e a vida 22 O vento do mar me levou 23 A imagem perdida no tempo 24 Da cidade, do cais e do mar 25 Aparece na frente do espelho 26 Refletindo meu próprio olhar 27 Você não queria amor, Johnny 28 Você queria dinheiro, Johnny 29 Você pediu tudo, Johnny, eu te dei até mais (hã) 30 Eu te odeio, Johnny 31 Não fique parado com essa cara 32 E tire esse cachimbo da boca, seu rato (Refrão – 33, 34, 35 e 36) 37 Eu jamais descobri teu mistério 38 Nem por quê te chamavam assim 39 Mas as noites e os hotéis eram nossos 40 E isso bastava pra mim 41 Acordar numa cama barata 42 E ouvir o barulho do mar 43 Teu navio partindo pra longe 44 Indo embora pra qualquer lugar 45 Você não presta, Johnny 46 Você é um canalha, Johnny 47 Por que você me abandonou, Johnny? 48 Você pode me dizer por quê? 49 Eu te odeio quando você me olha assim 50 Tire esse cachimbo da boca, seu porco! (Refrão – 51, 52, 53 e 54)

Tab.2. *Surabaya Johnny*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, em alemão, e versão em português brasileiro, por Duda Neves e Sílvia Vergueiro.

Referências bibliográficas

HARSH, Edward; STEIN, Dave (compil.)**.** *Kurt Weill songs*: a centennial anthology**.** Miami, FL: Warner Bros. Publications, 1999. Partitura.
JÚNIOR, Geraldo Martins Teixeira. *Dramaturgia, gestus e música* – Estudos sobre a colaboração de Bertolt Brecht, Kurt Weill e Hanns Eisler, entre 1927 e 1932. 2014.
MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira*: um estudo sobre a Vanguarda Paulista. Cotia, SP: Ateliê, 2011.
MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo*: análise semiótica do canto popular brasileiro. São Paulo: Doutorado – USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2012.
MURGEL, *Ana Carolina Arruda de Toledo et al. Alice Ruiz, Alzira Espindola, Tete espindola e Na Ozzetti*: produção musical feminina na vanguarda paulista. São Paulo: Mestrado - Unicamp, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2005.
PITTHAN, Iran Nascimento et al. *A voz e a mediação de leitura*: Partiturização, Performance e Provocação. 2017.
ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

Referências fonográficas

SURABAYA JOHNNY. Bertolt Brecht (compositor da letra). Kurt Weill (compositor da música). Cida Moreira (intérprete). Álbum: Abolerado Blues. Lira Paulistana. LP. 1983. (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sLyboi6PVf8>. Acesso em: 17/06/2019)
SURABAYA JOHNNY. Bertolt Brecht (compositor da letra). Kurt Weill (compositor da música). Suzana Salles (intérprete). Álbum: Concerto Cabaré - Bertolt Brecht & Kurt Weill. Dabliú. CD. 1996. (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FUgG_jy0_tU>. Acesso em: 17/06/2019)

Notas

[1] *Surabaya Johnny* teve dezenas de gravações (talvez também pela sua independência da obra como um todo), realizadas por cantores de diversos países, como: Lotte Lenya, Nina Hagen, Ute Lemper, Bette Midler, Evelyn Künnek, Marlene, Thiago Pethit, Cida Moreira e Suzana Salles.
[2] Tatit (apud MACHADO, 2012: 46-47) destaca a presença de três tipos diferentes de integração entre melodia e letra, partindo de uma análise cancional pelo viés da semiótica, que seriam: passionalização (melodias de grandes tessituras, em que as distâncias revelam geralmente uma disjunção entre sujeito e objeto, comumente realizadas em andamentos lentos), tematização - "pouca expansão no campo da tessitura e predominância de repetição de motivos melódicos, que muitas vezes se caracterizam como refrãos" -, e figurativização (há espaços ampliados para "entonações mais próximas à fala, conferindo veracidade e atualidade ao canto).
[3] Influência do *Sprechgesang* - "Canto falado", recurso explorado no séc. XX por compositores como Arnold Schoenberg (exemplo: *Pierrot Lunaire*,1912) e Alban Berg (Exemplo: *Wozzeck*, 1914). "Observamos aqui a utilização da voz no universo da música erudita sendo refeita a partir de novas referências composicionais geradas pelo rompimento com o tonalismo, e, no caso do *sprechgesang*, pela incorporação de elementos da fala na música (MACHADO, 2011: 19). Este recurso também foi grande influência para a chamada "vanguarda paulista", na década de 1980 no Brasil.
[4] Suzana Salles é uma cantora e compositora que na década de 80 estava no epicentro do que se convencionou chamar "Vanguarda Paulista", atuando ao lado de Itamar Assumpção (banda Isca de Polícia), Arrigo Barnabé (banda Sabor de Veneno), Luiz Tatit, Ná Ozzetti, Vânia Bastos, Virgínia Rosa, dentre outros. Atuou, ainda, como atriz de televisão.
[5] Cantora, atriz, pianista (e psicóloga), Cida Moreira (1951), aos 5 anos já tocava e cantava na rádio Paraguaçu, mas consagrou-se nos palcos na década de 1970. "Os discos da cantora são repletos da atriz, ela toma o palco com sua interpretação não se abstém à voz: o corpo, a expressão do rosto, o toque no piano – Cida Moreira canta inteira." (MURGEL, 2015: 227).