

PARLANDO D'AMORE” :A canção romântica italiana como construto da memória midiática

The Italian romantic song in the construction of memory in the media

Heloísa de Araújo Duarte Valente¹

Resumo: Partindo do pressuposto de que na canção das mídias anterior ao advento da televisão, os signos musicais eram acusmáticos, transmitidos pelo rádio e pelo disco, pretendo abordar, neste texto, as relações entre escuta, corpo, voz, como memória da canção, bem como os elementos constituintes da canção que podem atuar como formadores da memória cultural, a partir das mídias. Para tanto, após a exposição de conceitos essenciais, analiso a canção “Io che non vivo senza te” e “Canzone per te”. Como referências teóricas, serão adotados os conceitos propostos por Paul Zumthor e R. Murray Schafer.

Palavra chave: Memória cultural. Canção das mídias. Performance. Cultura das mídias. Paisagem Sonora.

Abstract: Considering that media song before the arrival of television offered an acousmatic experience, broadcasted by radio and record, this text intends to discuss the relations among listening, body, voice and memory of song, as well as the song morphological components considered aspects of cultural memory by the media. For this purpose, after the explanation of some especial concepts, I will analyze the song “Io che non vivo senza te” and “Canzone per te”. For this purpose, the main theoretical approaches will be Paul Zumthor’s and R. Murray Schafer’s concepts.

Keywords: Cultural memory. Media song. Musical performance. Media culture. Soundscape.

1. Siamo qui noi soli (Sobre música, mídia e memória):

Este texto dá seguimento a uma pesquisa de longa duração, intitulada “A canção das mídias: memória e nomadismo”. Venho estudando as relações entre música (através da canção); sua permanência ou esquecimento, como processo ativo na cultura midiática. 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, insumos tecnológicos. Por que a escolha da canção? Porque constitui a linguagem mais presente, na vida cotidiana, desde o surgimento das mídias – fato que parece comum a todas as culturas de tradição ocidental, nas linguagens audiovisuais (programas jornalísticos, publicidade, dramaturgia) e em todas as mídias existentes, até o momento (rádio, televisão, cinema, internet...).

Não obstante afetarem diuturnamente a vida das pessoas, estudos interdisciplinares em linguagens da música e da comunicação não vêm sendo contemplados com na medida da sua importância e carga simbólica. Sua presença se faz, geralmente, através de projetos de pesquisa desenvolvidos por professores universitários. Na maioria dos casos, estes se orientam pelo que se convencionou denominar, por várias razões, de “música popular”.

Minha abordagem se dedica ao estudo da música das mídias e, em particular, à canção (VALENTE, 2003). Este domínio engloba todo tipo de produção musical que, se já não nasceu após o surgimento das mídias (sonoras, audiovisuais), pelo menos pôde ser adaptada ao seu formato, forma de veiculação e circulação. A música midiática e, em particular, a canção, são passíveis de se converter em outras versões, atendendo a padrões estéticos mutantes e valores sociais flutuantes. Neste estudo, o exemplo de Enrico Caruso surge como marco fundador da música mediatizada, uma vez que passou dos cilindros de cera ao disco, em suas várias tecnologias, até chegar à “nuvem” da Internet.

Eis que cada formato tem características diferenciadas, oferecendo diferentes condições de fruição e recepção. Alguns deles exigem a presença física do ouvinte num determinado espaço, enquanto que outras permitem o transporte do som, através de um objeto palpável – o disco que, por sua vez, propaga-se pelas ondas eletromagnéticas – o rádio. A qualidade acústica, capacidade de uso (duração da fonte de alimentação elétrica) ou armazenamento de informações sonoras também determina as possibilidades de recepção, criando rituais particulares de escuta. Outro aspecto reside no uso social dedicado ao repertório: ocorre, por exemplo, que obras que nasceram para as paradas de sucesso tenham sido adotadas em aspecto simbólico, relacionado a eventos diversos.

Dada a presença e importância da música, em sua forma mediatizada tecnicamente, na vida do século XX em diante, é relevante atentar para o seu papel na constituição da memória cultural. Nesse aspecto, certos gêneros musicais tendem a estabelecer relações imediatas com países ou cidades, tal é o caso do fado (Lisboa), tango (Buenos Aires), bolero (México, Cuba). Em cidades como São Paulo, a força da música “importada” pelos imigrantes do início do século até a década de 1930 tornou-se a trilha sonora das turísticas e pitorescas *trattorias*, ao qual se mesclam outros ingredientes *exóticos*, como o linguajar de bairros característicos, como Brás, Bexiga e Mooca, mas

também acompanhou a vida dos imigrantes nas suas atividades cotidianas[1]. Mas essa não será a única marca cultural musical: a canção romântica da década de 1960 criou um gosto específico e um mercado para o seu consumo. Estas razões motivaram-me a desenvolver um projeto de pesquisa, intitulado *Una musica dolce suonava...: memória e nomadismo na canção ítalo-paulistana*[2].

2. So che tu vuoi dirmi?

A música italiana que se fixou no Brasil ao longo do século XX polarizou-se em alguns eixos principais: a canção napolitana, as árias de ópera da denominada “canção romântica”, surgida após a II Guerra Mundial, juntamente com o cinema. Intérpretes e *cantautores* (3) como Sérgio Endrigo, Domenico Modugno, Rita Pavone, Mina, Nico Fidenco (dentre tantos outros) teriam forte presença na paisagem sonora. O largo sucesso fomentaria o gosto estético por esse repertório, além de induzir a novos tipos de comportamento e introduziu um filão do mercado discográfico de características formais muito precisas, sob o aspecto musical.

A canção italiana da década de 1960 veio a se tornar parte da paisagem sonora da cidade de São Paulo e pode ser considerada legítima representante desse período da história brasileira. Atingiu o ápice das paradas de sucesso, nas emissoras de rádio e nas vendas, na categoria “música internacional”, esclarece o radialista Dick Danello. Em entrevista concedida (DANELLO, 2012), Danello afirmou que a efervescência da música italiana se deve a particularidades próprias da canção romântica e seu sucesso se deu, também devido ao declínio da música hispânica. A canção italiana veio a ocupar o seu posto, endossa a antropóloga Rita Morelli (2009, p.62). Ao que parece, tal panorama foi uma tendência internacional, verificável em outros países, conforme sustenta o musicólogo Juan Pablo González (2010: 477).

Diferentemente da música *di montagna* e *di vapore* que chegou ao país, trazida na bagagem do imigrante italiano do começo do século XX, a canção dessa época chegou ao país por meio do rádio e sobreviveu por mais de uma década, como autêntica representante de uma “cultura de massa”. A indústria fonográfica a apresentava como *hit parade* nos programas radiofônicos, com o intuito de comercializar *longplays*, os conhecidos discos de vinil de doze polegadas. A florescência da canção italiana se deu no período compreendido entre o início do evento que veio a se tornar fenômeno mundial, o Festival de San Remo (iniciado oficialmente em 1958)[4], na cidade

homônima, estendendo-se até 1974 (MORELLI, 2009, pp. 64-65), coincidentemente, ano de estreia, em São Paulo, do programa radiofônico *Parlando d'amore*, produzido e apresentado por Dick Danello.

3. *Parlando d'Amore*: corpo, voz, memória, mídia:

Ao se tratar de canção faz-se necessário, antes de prosseguir, esclarecer algumas questões acerca da sua natureza, *performance* e recepção e como se fixa como memória. Começemos pela voz: O que se pode dizer das vozes que falam e cantam na mídia? Que traços detêm para que se façam memoráveis, tanto no mundo artístico como na comunicação corriqueira do dia-a-dia? Que narrativas e conteúdos de imaginário sustentam a sua permanência? Quando o rádio predominava a paisagem sonora (SCHAFER, 2001)[5], eram as vozes *acústicas*[5] que acompanhavam a rotina dos núcleos urbanos e rurais. Após o surgimento da televisão, estas fizeram o corpo visível. É importante verificar o papel das vozes dos cantores, tal como foram e são fonofixadas (CHION, 1994) nos discos, fitas magnéticas e outros suportes tecnológicos e as maneiras pelas quais acabam por constituir tramas da memória social, pela mídia. Para essa empreitada, faz-se imprescindível recorrer à teoria sobre a *performance*, desenvolvida por Paul Zumthor (1997). Sua importância fundamental consiste no fato de que todos os parâmetros do eixo comunicacional se fazem presentes e têm função específica e ativa. Em outros termos, a *performance* é resultado não apenas do trabalho do emissor da mensagem, mas também do emissor e dos meios de transmissão, nos quais se incluem o espaço e a tecnologia.

Zumthor elaborou um estudo acerca dos níveis de aproximação da linguagem escrita com a oral, classificando a comunicação poética em níveis, de acordo com a maior ou menor afinidade com a escrita: na tipologia que criou, destaca a “oralidade tecnicamente mediatizada” - segmento em que se desenvolve a canção das mídias (VALENTE, 2003). Ainda segundo a perspectiva do erudito, os meios eletrônicos e audiovisuais rompem com o presente cronológico, porque o conteúdo que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico, pelo seu signo correspondente; por conseguinte, fixam como memória aquilo que transmitem. Saliente-se, ainda: as manipulações tecnológicas que os sistemas de fonofixação oferecem hoje permitem às mídias apagar as referências espaciais da voz ao vivo, no seu espaço de enunciação, transportando-se para um espaço criado artificialmente nos estúdios de gravação. Com isso, abole-se o caráter efêmero da *performance*, sobretudo a *tatilidade* (ZUMTHOR, 2001, pp.17-18). Com a perda da *tatilidade*,

perde-se, em grande medida, a “corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão” (ZUMTHOR, 2001, p.19).

Dito isto, é importante compreender melhor a circunscrição do conceito de *corpo*, para Zumthor: este deve ser entendido como a materialização daquilo que é efetivamente vivido, que estabelece relação com o mundo. Outros autores, como o estudioso alemão Harry Pross e o ecocomunicólogo Vicente Romano desenvolveram definiram o corpo como *mídia primária*, ou seja, aquela mídia que realiza processos comunicativos através do próprio corpo humano: pela voz, gestos (incluindo-se mímica, movimento e postura), vestuário, maquiagem, máscaras, penteados etc. (ROMANO, apud VALENTE, 2003). A tatilidade, o peso, o volume, elementos centrais na caracterização da *performance* ao vivo são, pois, componentes da mídia primária. Romano cita outras duas instâncias comunicativas: as mídias secundárias e terciárias. As secundárias transportam a mensagem ao receptor sem que este necessite de um aparelho para sua decodificação, enquanto que as terciárias necessitam de aparelhos tanto para a emissão, quanto a recepção da mensagem (ROMANO apud VALENTE, 2003, p.97).

Nesse âmbito, a canção das mídias e sua *performance* constituem, sobretudo, mídias primária e terciária, ficando a mídia secundária mais próxima à cultura escrita (cifras, partituras, no caso). Esta classificação é importante para que possamos distinguir singularidades da *performance* vocal e suas circunstâncias; em particular os elementos gestuais que, por sua vez podem ser automatizados, proprioceptivos[7] ou aprendidos, no âmbito de uma cultura particular[8]: assim, a observação da gestualidade composta segundo códigos culturais é necessária para a compreensão e (re)composição de determinados modelos de *performance*.

Outro aspecto importante a levar em consideração no tocante à canção das mídias diz respeito às referências espaciais, quer na *performance* ao vivo, quer na mediatizada tecnicamente. Não apenas a distribuição de canais ou a posição em cena, mas também efeitos de reverberação, eco, filtros, microfonia acabam por interferir no timbre e nos modos de ataque. Importante é ressaltar, ainda: elementos constituintes como o arranjo e a instrumentação denotam não apenas escolhas estéticas do compositor, mas também seleções feitas por uma comunidade (os próprios ouvintes, os profissionais das gravadoras). Acrescente-se que gosto estético também é culturalmente estabelecido, mediante critérios variáveis.

Se considerarmos o produto que está fonofixado nos discos, outros elementos da *performance* entram em jogo, como a emissão vocal. A “mímica vocal” (FONÁGY, 1983)[9], desempenha um papel muito relevante, justamente por trazer informações precisas acerca de como se proferem as vozes nas *performances*, na época em que foram os registros efetuados. Nesse sentido, é particularmente interessante verificar as mudanças ocorridas na pronúncia, ao longo dos anos. Estas se dão por motivos os mais diversos: desde alterações de origem orgânica (modificação na dentição do intérprete; ingestão de substâncias químicas que alteram a sonoridade da voz) até meramente técnicas, decorrentes de um gosto estético particular da época, ou mesmo padronização idealizada pela gravadora, visando ampliação do público consumidor[10].

4. *Vieni qui, ascoltame!* Vozes acusmáticas e *performance* da canção:

O teor acusmático das vozes do rádio de antigamente pode-se dizer um tanto relativo, uma vez que muitas das vozes conhecidas por essa mídia tinham corpo e rosto, retratados nas revistas especializadas. Mas revistas não abarcam o movimento – algo somente viável no cinema e, posteriormente, na televisão. Nesses termos, a imaginação e o imaginário do ouvinte atuavam sob um estímulo muito forte, na elaboração do signo audiovisual.

As mídias audiovisuais fornecem informações importantes para a construção da *performance* e, com isso, permitem uma análise mais acurada sobre a canção e suas circunstâncias, conforme orienta Christian Marcadet. Para o estudioso francês, a canção é um “fato social total” e deve ser estudada em todas as suas circunstâncias: desde a obra em si, seus autores e intérpretes, mas também em todas as suas formas de divulgação e de existência: nos programas de espetáculo, nas notas de imprensa, nas capas dos discos, dentre outros (MARCADET, 2007). Para apresentar um exemplo consistente, permito-me relatar uma experiência pessoal. Há anos buscava conhecer “visualmente” cantores cuja *performance* me despertava interesse; intérpretes que eu jamais havia visto. Dentre eles, Eydie Gormé. Intérprete de boleros memoráveis (*Nosotros; Sabor a mi, Luna lunera...*) acompanhada pelo *Trío Los Panchos* marcou musicalmente o imaginário de uma época... Sua maneira peculiar de impostar a voz, os momentos pouco usuais escolhidos para a respiração, desenvolvendo frases longas me impressionavam e tentava reconstruir, pela mímica vocal, os procedimentos técnicos, os gestos, a postura do corpo. Não sendo estas informações sonoras suficientes, busquei, através de fotografias e informações paralelas, componentes que delimitariam

a sua ação cênica: penteados, roupa, maquiagem, modelo do microfone etc. Ainda no domínio “boleresco”, buscava ver Lucho Gatica em cena: sua *performance* chamava-me a atenção pelos ouvidos, graças a seu *sotto voce* característico, inconfundível[11]. Além do mais, assim como Frank Sinatra e Yves Montand, Gatica demonstrava habilidade notável no uso do microfone[12]. Tendo em conta que a competência na *performance* da canção midiática reside, em grande medida, na maneira de usar o aparato, necessitava ver o cantor chileno em cena, para comprovar algumas suposições que desenhado mentalmente, a partir da escuta, sobre sua técnica e estilística particular.

A oferta de pequenos filmes no sítio Youtube.com possibilitou-me, depois de muitos anos, observar a *performance* de tais ícones do canto, de modo a poder dar continuidade à minha investigação com o embasamento empírico necessário. Em tempos mais recentes, minha análise da *performance* dos cantores italianos me levou a um interesse maior sobre os cantores românticos italianos. Acreditando que as qualidades particulares da *performance* do cantor constitui instrumento de pesquisa privilegiado para o estudo de produtos e de processos culturais, em suas formas de diversas formas de recepção, representação e criação de identidades na cultura das mídias, tomarei alguns aspectos concernentes à *performance* da canção romântica italiana, tendo em conta suas múltiplas relações com as esferas tecnológicas, sociais, econômicas e históricas – ainda que estas não venham a ser analisadas no âmbito deste ensaio.

5. *E tu, tu mi dirai che io sto cambiando...*(Alguns elementos para uma análise comparativa das canções):

O estudo da *performance* da canção cantada, nas mídias passou a contar com um importante recurso, a partir do surgimento do canal Youtube, uma vez que permite analisar as obras a partir não apenas da escuta, mas também da ação cênica. Costumo observar, em uma sequência de gravações, de uma mesma canção, por diferentes intérpretes, de uma mesma época, diferenças; ou, ao contrário, procuro semelhanças em versões aparentemente díspares; versões distanciadas da obra original, que vão surgindo ao longo do tempo, em seus atravessamentos múltiplos; ou, melhor dizendo, versões *nômades* (ZUMTHOR, 1997; VALENTE, 2003).

Nesse jogo entre aproximações e afastamentos, mais ou menos contrastantes, verifico um conjunto de traços particulares. Para tanto, adoto os parâmetros apontados por Zumthor (1997), para quem a *performance* engloba o papel ativo do emissor e também do receptor da mensagem

poética, levando em conta as suas formas de transmissão (tempo, espaço, instrumentos tecnológicos). No caso do cantor, ator, orador, a voz exerce papel proeminente.

A análise da canção midiática pede, pois, uma análise musical: forma, variações de andamento, *tempo* (metronômico); tonalidade[13] o arranjo, instrumentação. Itens como variação de andamento e arranjo instrumental podem sinalizar traços relevantes acerca da paisagem sonora, tecnologia disponível (incluindo os instrumentos musicais), produção financeira e estética (modas e modismos) e modos de vida cotidiana.

Quanto à *performance* do intérprete, é imprescindível o estudo dos componentes da mídia primária - o corpo. Começando pela voz, os aspectos são múltiplos. A sua produção envolve a qualidade vocal, fraseado, respiração, acentuação prosódica, pronúncia, articulação fonética, elementos paralinguísticos, interjeições, grito, choro... Ao nível verbal, é de verificar-se se o artista dialoga verbalmente com o seu público, lança piadas, conversa com os músicos, convida a cantar junto, intercala com recitativos etc. Além do mais, é frequente que, em cena, o cantor pratique outras ações, como beber e fumar.

O estudo do corpo na *performance* reúne ainda a análise da vestimenta e mobilidade física que esta propicia; corte e cor dos cabelos, perucas, penteado, maquiagem, adereços, máscaras; prática da dança ou elementos coreográficos, gestos particulares (alguns, marcas pessoais distintivas do intérprete). Também ações resultantes do próprio organismo: o intérprete sua aos borbotões? Bafeja? Dá sinais de embriaguez?

No que tange às condições de recepção, devem se considerar as emotivas, intelectuais, orgânicas tanto do artista quanto do receptor: O artista mira a plateia? Canta de olhos fechados? Expressa emoções, facialmente? Como o receptor reage às investidas do intérprete? Do silêncio nas poltronas de veludo do teatro aos gestos sincronizados pela plateia em pé, num estádio esportivo há muitas variantes... Este parâmetro remete inevitavelmente ao tempo-espaço em que a *performance* ocorre: o local (sala de concertos, *music hall*, ar livre, ambiente doméstico). Mas também o espaço é criado como “efeito” de espacialização, quando a *performance* mediatizada tecnicamente, em estúdio. As condições de transmissão da mensagem poética requer análise dos equipamentos tecnológicos envolvidos: microfone, câmeras de vídeo, tipo de iluminação (*spots* direcionais, luz difusa, solar, velas etc.).

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. Expostos estes parâmetros de análise, passo para o exemplo da *performance* da canção italiana romântica para evidenciar como uma análise nesse nível pode contribuir para os estudos da memória da cultura midiática, a partir da música.

No geral, a canção romântica italiana goza de uma comunicabilidade imediata, sendo apreciada até por ouvintes habituados à escuta do signo complexo[14], 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 nas obras que estudei, durante a execução do projeto de pesquisa. Para este ensaio, selecionei, em virtude de das semelhanças entre ambos e também pela representatividade que granjearam em território brasileiro: *Io che non vivo senza te* (Pino Donaggio e Vito Pallavicini) e *Canzone per te* (Sergio Endrigo). Na impossibilidade de oferecer uma análise musical detalhada, opto pelos traços marcantes, que servirão de base para as considerações finais.

Sob o aspecto musical, os exemplos selecionados apresentam, em comum uma introdução razoavelmente longa, cujo arco melódico é bastante extenso; a harmonia adota progressões herdadas da música barroca de concerto. As peças iniciam-se em modo menor, alterando para o modo maior no refrão; a melodia é acompanhada pelo naipe de cordas, os violinos duplicando a linha do canto; um contracanto pelos metais (trompete, saxofone) ou madeiras (flauta, oboé) tem a

harmonia de base desenvolvida pelos instrumentos eletroacústicos (guitarra, órgão, baixo) em tercinas arpejadas; a inclusão da bateria completa a formação do grupo de rock. Assim como uma grande quantidade das canções dessa época, inclui-se um coro (feminino ou misto), entoando vocalizes no contracanto, pronunciando os versos, ao final, juntamente com o cantor. Na transição da estrofe para o estribilho, criam-se efeitos de clímax, com a divisão dos valores rítmicos na percussão; há um *crescendo*, marcado pelo chimbau. O final (*gran finale*), com um bis do refrão, às vezes um tom acima, geralmente inclui um uma coda, com *ritardando*, *ritenutto* nas as notas finais (a escansão dos versos é notória), após alguns floreios melódicos. Passemos, a seguir, a uma breve análise sobre a *performance* em seus elementos vocais e cênicos.

Io che non vivo senza te: A obra *Io che non vivo senza te*, de Pino Donaggio e Vito Pallavicini concorreu ao *Festival de San Remo* (1965). Muito embora não tenha sido a grande premiada, pelo menos a participação no Festival resultou numa permanência longa nas paradas de sucessos (FRÓES, 2004, p. 83)[15]. Reproduzo, abaixo, a letra original[16]:

Siamo qui noi soli

come ogni sera

ma tu sei più triste

ed io lo so perché.

So che tu vuoi dirmi

che non sei felice

che io sto cambiando

e che mi vuoi lasciar.

Io che non vivo

più di un'ora senza te

come posso stare una vita senza te

sei mia, sei mia

mai niente lo sai

separarci un giorno potrà.

Vieni qui ascoltami

io ti voglio bene

te ne prego fermati

ancora insieme a me.

A versão inaugural de Pino Donaggio, estudante de violino naquela época, está dentro da afinação e ritmo esperados, mas numa maneira lentificada (para usar uma nomenclatura da fonoaudiologia). Podem se observar alguns traços peculiares na sua maneira de pronunciar as palavras. A máscara facial define boa parte da projeção e qualidade vocal. Percebe-se no fraseado de Donaggio denota a fase intermediária entre os estudos de projeção de voz de um cantor ainda iniciante e sem a habilidade e segurança de um artista mais experiente. A casaca, o colarinho alto e a gravata borboleta do *smoking* garantem a postura ereta, enrijecida, própria para o tom solene do evento. A movimentação do tronco fica limitada. Não obstante, percebe-se na segunda parte da obra, uma atitude emotiva mais relaxada, quando Donaggio esboça um sorriso para as câmeras, na última estrofe. No bis do refrão, o olhar e os gestos do cantor se voltam à plateia. A mesma situação parece repetir-se em apresentação à Rádio e Televisão Italiana (RAI)[17]. A diferença, no caso, é a ausência do microfone possibilitando o uso dos membros superiores para a demarcação de gestos expressivos.

O que me chamou a atenção, de modo muito especial, foi um pequeno detalhe: a maneira como Donaggio pronuncia e entoa as vogais “a” e “e”, sobretudo na transição entre o “o” e o “a”, da palavra “ora”, no verso: “*Io che non vivo più di un'ora senza te*”. A mímica vocal – perceptível na escuta dos discos- espécie de trejeito, macete estilístico inventado pelo cantor e que parece ter sido absorvido por uma grande parte dos cantores que adotaram essa obra em seu repertório. Em registros posteriores, percebe-se uma mudança no fraseado e na prosódia, num lirismo mais próximo a Sergio Endrigo. A adaptação em língua inglesa, no gênero rock apresenta alguns

contrastes[18].

You don't have to say you love me: Contraponto à apresentação de Donaggio, a versão de Presley[19] não conta com uma introdução longa. O tempo é ligeiramente acelerado, a marcação rítmica mais evidenciada. O caráter da obra é dançante, não obstante o conflito passional (o texto em inglês é diverso do original italiano, mas trata igualmente da separação amorosa); incluem-se interjeições (*oh!oh!*). A emissão vocal, carregada no *vibrato*, não evidencia estridências, a cobertura estando mais próxima do canto lírico. O microfone compõe a *performance*, fazendo da mão esquerda, “bailarina” e regente. Elvis Presley gesticula; a perna esquerda marca incessantemente a subdivisão do tempo; passos coreográficos característicos nas passagens instrumentais, ainda que curtas, enfatizam o motivo melódico-rítmico. O traje lustroso aumenta visualmente a dimensão dos movimentos em diagonal (calças “boca de sino”, gola alta e larga), em direção aos músicos, ao fundo do palco, o vaivém dos cabelos. A ausência de colarinho e gravata acentuam os movimentos da cabeça e músculos do pescoço.

Canzone per te: Roberto Carlos, já cantor famoso no Brasil, apresenta-se sob uma gestualidade contida- muito próxima a uma grande quantidade dos cantautores, tal Sergio Endrigo, aliás, compositor da canção que lhe valeu o primeiro lugar no Festival de San Remo (1968), o que veio a impulsionar a sua carreira internacional (FRÓES, 2004: 198). À falta do característico violão, Roberto Carlos tem as mãos livres e, contrariamente à sua fase artística mais madura, não toma o(s) microfone(s) às mãos – o que permite alguns gestos acompanhadores e sinalizadores[20]. Em termos gerais, considerações já apresentadas acerca obra de Donaggio, podem ser aplicadas (e replicadas) neste caso, o que comprava a existência de uma “fórmula” que garante a eficácia retórica. O contraste entre a *performance* de Donaggio e Roberto Carlos fica por conta do uso de uma emissão vocal menos volumosa, de menor intensidade, com fraseado mais curto.

6. *Io che non vivo senza una canzone per te:* Algumas conclusões parciais.

Após a escuta e visualização da *performance* de distintas versões da mesma canção, podem-se constatar algumas informações importantes e que atentam para itens relacionados à composição da memória pela canção, em seu teor morfológico:

1) visualmente se observa que o traje condiciona a emissão vocal dos cantores, bem como a sua gestualidade e expressão emotiva;

2) o espaço físico em que a canção é ser executada (salão de baile, sala de concerto, estádio olímpico, praia, cassino etc.), bem como o horário e a estação do ano modelam, em grande medida, as formas de transmissão da mensagem poética e o comportamento da plateia;

3) aspectos corporais do intérprete (etnia, idade, estatura e compleição física, idade), bem como outros, decorrentes da sua orientação sexual, personalidade criam aproximações e diferenças. Roberto Carlos está mais próximo de Sergio Endrigo que de Pino Donaggio... e Elvis Presley de um barítono da música lírica.

A prática no reconhecimento do trabalho em estúdio de gravação permite localizar cronologicamente as matrizes fonográficas, com maior facilidade, em razão de sonoridades particulares. O conhecimento a respeito do repertório sobre a história da música popular (de maneira formal ou pela experiência de vida) permite identificar, pelo timbre, os instrumentos mais utilizados em determinadas épocas ou, ainda, o que caracterizam morfologicamente o gênero – no presente caso, a canção romântica.

Fotografias podem, igualmente, oferecer indícios para o reconhecimento do gênero musical ou seu uso; a época em que foi tomada. (Mas, sabemos, é possível envelhecer e recuperar imagens técnicas; deste modo, a descoberta nem sempre é fácil...) Na maioria das vezes, as referências são feitas por analogia e comparação, de maneira estereotipada. Por isso é que outros signos, como as capas de disco (entenda-se o projeto gráfico, incluindo diagramação, letras, cores, imagens, título do álbum etc.) e a sua relação entre gênero musical e intérprete pode aludir a uma informação mais precisa.

Como conclusão parcial, podemos inferir que a relação entre o gênero musical e sua concepção audiovisual é signo de forte impacto semântico: o canto tende a seguir os modelos cristalizados (pronúncia, sotaque, grau de nasalização etc.). Já a identidade vocal, livre de traços reconhecíveis como pronúncia ou sotaque, não é facilmente detectável, mesmo por investigadores experientes. Se o reconhecemos, terá sido em virtude de suas marcas pessoais de *performance*... Daí pode-se depreender, mesmo que provisoriamente, que a materialidade da voz ainda resiste a

classificações predeterminadas e insiste na sua singularidade.

A *performance* de gêneros musicais particulares não se limita a algo que se inscreve e se escreve na música, nos arranjos, nas cifras; tampouco se restringe à temática das letras: é algo que envolve as particularidades do “som” (DELALANDE; 2007; VALENTE, 2003), as maneiras de expressão do corpo, as modalidades de enunciação vocal – apenas para citar alguns itens. Ademais, como mencionei anteriormente, o conhecimento sobre o *savoir faire* de alguns intérpretes reitera a experiência acusmática: procedemos, invariavelmente, a construções mentais, a partir da escuta e de referenciais prévios. No meu caso pessoal, poder ter “descoberto” visualmente Eydie Gormé e Lucho Gatica, no sítio Youtube, foi uma experiência muito proveitosa: Além de confirmar minhas hipóteses acerca da mímica vocal, praticada por ambos, pude verificar que a gesticulação empregada pelos cantores, bem como seu figurino, o cenário, corroboraram minhas informações.

Por outro lado, nomes como Gatica, Danello e tantos outros são ícones do seu tempo, componentes de uma memória que se fixam na paisagem sonora. A canção midiática permanece como importante instrumento de reconhecimento, uma vez que as memórias que a canção retém são, em grande medida, de ordem afetiva. O ouvinte conhece o tempo e se reconhece nele, em suas representações físicas (as unidades da duração) e simbólicas (os signos, em suas interfaces).

Por último, parece certo concluir que a canção das mídias é um texto audiovisual – ainda que o elemento visual exista acusmáticamente, oculto no imaginário de cada pessoa, ou mesmo de um grupo social. Nesse ponto, todo o estudo, sobre a canção das mídias, deve ter a *performance* como elemento primordial de análise. Nesse sentido, as fontes audiovisuais para o estudo da canção (aliás, como qualquer manifestação musical) podem contribuir para um estudo mais consistente acerca da sua *performance* no âmbito da linguagem musical - e, conseqüentemente, no estudo da *performance* como memória.

¹ pós-doutorado, PPGCOM/UNIP, whvalelnt@terra.com.br

¹ Curiosamente, estudos sobre a música que os italianos e ítalo-descendentes ainda são modestos, pouco ambiciosos, quando não restritos a algumas personalidades e não se estendem, para além das primeiras décadas do século XX.

² Projeto contemplado com financiamento do CNPq (Edital Universal).

³ O termo *cantautor* não é muito frequente em língua portuguesa, ao contrário do que costuma ocorrer em outros países, sobretudo hispânicos. Como o próprio vocábulo sugere, trata-se do compositor/autor que executa as próprias obras, a maioria das vezes, acompanhado de violão.

⁴ Danello atesta: “A canção italiana tem dois momentos: antes e depois de Domenico Modugno, que venceu o festival de

San Remo de 1958 com *Nel blu te pinto de blu (Volare)*, uma das canções mais cantadas no mundo. (...) Antes havia os cantores ‘alla italiana’, ou seja, com aquela melodia mais tradicional como Carla Boni, Luciano Taiolli, Claudio Villa, enfim, assim por diante. (...) Aí começaram *i urlatori*, os que cantavam gritando” (DANELLO, 2012).

⁵ Sucintamente, o conceito refere-se a todo e qualquer ambiente acústico, não importando a sua natureza.

⁶ Termo criado por Pitágoras e retomado por Pierre Schaeffer, designando o som que é ouvido sem se poder ver a fonte emissora do som. Corresponde, em certa medida, ao conceito de esquizofonia, elaborado por R. Murray Schafer (2001).

⁷ Por automatizada, incluo gestos manuais como a mão voltando-se contra o peito, para identificar o “eu” falante, ao passo que, como gestos culturais são convencionais e mutáveis ao longo dos tempos.

⁸ O hábito, como o cantar de olhos fechados e punhos cerrados, no caso dos cantores de fado; o cantar coreografado, imprescindível nos grupos vocais que cantam de maneira sincronizada, como *The Platters*, *The Supremes* etc.

⁹ Mímica vocal é uma expressão proposta pelo foniatra Ivan Fonágy que designa a gesticulação facial executada ao se pronunciar os fonemas, perceptível no ato da escuta. Foi através de experimentos que Fonágy concluiu que a visualização da mímica e os gestos faciais poderiam ser reconstituídos pelo ouvinte: “Durante a aquisição da fala, a criança deve adivinhar as posições dos órgãos fonadores tão somente pela escuta dos sons produzidos, a fim de produzir, de sua parte, sonoridades adequadas. Parece que os adultos não são menos capazes disso”, afirma o autor (FONÁGY, 1983, pp. 51-55).

¹⁰ Nesse sentido, é inconteste, no caso brasileiro a “carioquização” da pronúncia de cantores oriundos de outras regiões do país – tal como se verifica, por exemplo, em Adriana Calcanhoto. Em termos internacionais, a mesma padronização tem atingido cantoras as portuguesas mais jovens, especialmente as que se encontram na lista *dohit parade*.

¹¹ Lucho Gatica oscila basicamente entre dois ajustes de qualidade vocal: um de voz soprosa e outro com constrição de faringe, laringe abaixada e abaixamento de língua. Além disso, parece ser característica dessa interpretação, notas longas associadas a *vibratos*. O ajuste preferencial é o da expansão da faringe, corpo da língua abaixado e mandíbula aberta, apesar de que, em alguns momentos, apareçam ajustes de constrição faríngea.

¹² No texto *El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa* (2000) o musicólogo Juan Pablo González descreve o uso do microfone pelos cantores. Num primeiro momento, os intérpretes tinham origem no belcanto, tendo de adaptar-se à sensibilidade do equipamento, então novidade. É o caso de Juan Arvízu – “o tenor com voz de seda”, Pedro Vargas e muitos outros. O caso de Gatica é diverso: praticamente iniciou sua carreira no estúdio de gravação. O microfone tornou-se, assim como para Sinatra, parte da composição de sua *performance*.

¹³ Considere-se que a imensa maioria do repertório compõe-se de obras compostas no sistema tonal.

¹⁴ Tal opinião é compartilhada por músicos eruditos, populares, musicólogos que entrevistei para a realização de um documentário, como parte dos resultados do já mencionado projeto de pesquisa.

¹⁵ De acordo com o autor, a obra encabeçou as paradas de sucesso por duas semanas consecutivas, no início de 1966 e foi lançado pela Odeon, pelo número MOFB 328. Fonte: <http://www.discosvinil.com.br/produto/9053/pino-donaggio>. Consulta: 17 fev. 2013.

¹⁶ Estamos aqui sozinhos/como cada noite/mas você é mais triste/e eu sei o porque./Sei que quer dizer-me/que não é feliz/que eu estou mudando/e que quer me deixar/Eu que não vivo/ mais de uma hora sem você/ como posso estar uma vida sem você/ você é minha, é minha/nunca algo, o sabe,/nos separar um dia poderá/Venha cá, escute-me/ eu lhe quero bem/lhe peço fique ainda comigo.

Tradução disponível em: <http://italiasempre.com/verpor/iochenonvivo2.htm>. Consulta 17 fev 2015.

¹⁷ Até a conclusão deste texto, não foi possível obter a fonte completa.

¹⁸ A letra *You don't have to say to me* foi escrita por Vicki Wickham e Simon Napier-Bell: *When I said I needed you/You said you would always stay/It wasn't me who changed but you/And now you've gone away/Don't you see/That now you've gone/And I'm left here on my own/That I have to follow you/And beg you to come home?/You don't have to say you love me/Just be close at hand/You don't have to stay forever/I will understand/Believe me, believe me/I can't help but love you/But believe me/I'll never tie you down/Left alone with just a memory/Life seems dead and so unreal/All that's left is loneliness/There's nothing left to feel/.*

Disponível em: http://www.lyricsfreak.com/d/dusty+springfield/you+dont+have+to+say+you+love+me_20044060.html
Consulta 17 fev 2015.

¹⁹ A versão consultada é da década de 1970, senão do mesmo ano. Não foi possível verificar a fonte, até a conclusão deste texto.

²⁰ Faço a distinção entre os gestos que enfatizam a fala, o discurso e aqueles que suprem a falta de um objeto, ou apontam para um que não se encontra nas mãos. No presente exemplo, os dedos tocando o peito, referindo-se ao “eu”.

Referências bibliográficas:

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

DANELLO, Dick (Filippo d’Anello) : **Entrevista a Heloísa Valente e Marta Fonterrada** 24.out. 2012. 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.

FÓNAGY, Ivan . **La vive voix: essais de psycho-phonétique**. Paris: Payot, 1983.

FRÓES, Marcelo. **Jovem Guarda: em ritmo de aventura**. São Paulo: Editora 34, 2004.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa. In: **Revista musical chilena**, v.54 n.194 Santiago, jul. 2000.

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

MARCADET, Christian: “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, 2007.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Edunesp, 2001.

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

_____ Olhe aqui, preste atenção - a canção das mídias: entre o audível e o visível). In: Revista Ghrebh-, v. 2, n. 14, 2009. Disponível em:

<http://revista.cisc.org.br/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=view&path%5B%5D=57>.
Acesso em 24 set.; 2011.

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

_____ **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ, 2007.

Fontes na internet:

A letra da canção *Io Che non vivo senza te*:
http://www.lyricsfreak.com/d/dusty+springfield/you+dont+have+to+say+you+love+me_20044060.html
Consulta 17 fev 2015.

Pino Donaggio no **Festival de San Remo** (1965).
<https://www.youtube.com/watch?v=N3W7qlMZTXY>. Consulta 17 fev 2015

Elvis Presley : *You don't have to say you love me*.
<https://www.youtube.com/watch?v=6vx183adJm4>. Consulta 17 fev 2015

Roberto Carlos: *Canzone per te*. Festival de San Remo, 1968.
<https://www.youtube.com/watch?v=MKVgxTas43Q>. Consulta 17 fev 2015

Arquivo PDF gerado pela COMPÓS