

## MARLENE DIETRICH E O LIED

LUCILENE LISBOA-REHBERG\*

Segundo Budinski (1996), Marlene Dietrich foi a mais importante *chansonnière* da língua alemã, sendo considerada uma das maiores do mundo na atualidade. Numa das noites de gala apresentadas na TV de Londres com um papel assumido pela Marlene Dietrich, já na época um pouco idosa, Bovenchen (1979) observa:

Um produto de arte apareceu no palco: cada movimento era perfeito, cada trejeito bem trabalhado, pré-planejado; cada mímica calculada esteticamente, cada passo, o girar da cabeça, o movimento das mãos com artifício poupado. A soma de detalhes e a impressão geral: dezenas de anos de experiência levam à precisão. Nas velhas e conhecidas canções - na verdade ela nem sabia cantar - o público se empolgava - a intérprete “cool”; com leve ironia - ao mesmo tempo demonstrava emoção, tentava simular sua espontaneidade - tudo era calculado (p. 133)

Assim ela cantava: mais falando do que cantando, floreando, confundindo e “borrando” o estribilho das canções - também isso não era novidade, sua segurança externava-se: “*na verdade, isso vocês já conhecem, se lhes agrada, quando eu canto ...*” (id.ib).

Segundo Max Brod (*apud* Reismann, 1978), a voz de Marlene Dietrich “*parece vir da mais profunda corda vocal*”. Podem-se destacar outras críticas. Em decorrência da voz, o seu nome chega a ser uma nação, à parte das metrópoles dos cinemas. Além da mídia televisiva que se encarrega da nova distribuição de seus filmes, revistas de todos os tipos apareciam em diferentes lugares, mostravam fotos de Marlene Dietrich, mas especialmente suas fotos do *show business*, uma vez que o *le tour de chants* já se tornava assunto de destaque.

Reismann (1978:27) ressalta a voz grave de Dietrich, cantando ou falando. Como diz o físico “*tais frequências se dirigem às células nervosas, que se encontram nas áreas do estômago e das costas*”:

Diferente das vozes graves das cantoras de blues, a voz de Dietrich tem um efeito erótico.

---

\* Bacharel e licenciada em Letras – Português / Inglês com habilitação p/ Tradutor e Intérprete. Especialista em Marketing International. Ambos pela UNIP/SP. Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie/SP.

Sua expressão não é tirada do próprio corpo, vem de dentro dela: “cool” e fechada. O efeito fica do outro lado, com o espectador. (id.ib)

Frieda Grafe (*apud* Reismann) chamou a atenção para a diferença da linguagem entre o *Anjo Azul* e os filmes americanos:

*Os textos das canções e a voz modificam-se de igual modo: com relação ao enredo, as canções do varieté dos anos 30 eram trabalhadas tradicionalmente com perfeição: tratava-se da mulher sexualmente liberada e cheia de erotismo (“Ich bin die fescche Lola”, “Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt”). Daí, se originaram os songs, cuidadosamente trabalhados para o público americano. O erotismo da voz se torna sempre mais congelado (unterkühlt), o texto torna-se cada vez mais sem importância (I’m the laziest gal in town). (Grafe, Apud Reismann, 1979:27)*

Se levarmos em conta também as canções do “*front*”, uma expressão de diversos fenômenos, veremos que esses *songs* ofereciam múltiplos significados para apoiar o moral – ao menos para fazer esse efeito. *Lili Marleen* é um ótimo exemplo para isso. Os aspectos que merecem destaque são desde a situação financeira de Marlene Dietrich, ligação com a infância, o exército e até os soldados como os consumidores cada vez mais agradecidos pela técnica que suas músicas ofereciam.

Na opinião de Marlene Dietrich, essa fase de sua carreira foi uma realização com reconhecimento como cantora de shows fazendo *shows* internacionais. Sua voz e, sobretudo, sua apresentação como cantora deram continuidade ao seu mito, quando sua carreira artística já tinha encerrado.

E o mito mais uma vez se impõe. Tanto por meio dos filmes, em que a sua eficiente e sedutora voz sempre terá o seu lugar especial, quanto em relação à sua fisionomia que remete a uma voz denunciadora do mistério de sua aparência.

## LIED OU CHANSON

Segundo BUDZINSKI (1996: 60), a palavra *chanson* vem do francês significando canção, canto. O *chanson* tem uma longa e multifacetada tradição na França. Ele abrange das canções de guerra do império franco (na língua latina) através do canto dos trovadores que elogiavam desde eventos históricos ou lendas, até as canções para Revolução Francesa dos dois lados das bastilhas. Canções políticas de escárnio, principalmente de Pierre Jean de

Béranger, do tempo do II Reino Imperial. Uma parte desta evolução entrou nos clubes literários da terceira república desde 1871 e depois como elemento constituinte no *cabaret artistique*.

Desde meados do século XIX, o *chanson* popular se desviou para o segmento de canções erótico-vulgares ou para as canções chauvinistas *Kitsch* nos cafés *chantant* e nos *cafésconcerts*. Deste ponto de vista, *Yvette Guilbert* elevou o *chanson* com sua apresentação para um novo nível literário.

Paralelamente, *Aristide Bruant* deu novos impulsos ao *cabaret artistique* em seus textos e formas de apresentação, resultando numa nova categoria do *chanson* literário de *cabaret* na percepção de hoje em dia (cf. Budzinski, 1996).

O primeiro tem suas origens na Idade Média; é mais antigo que o coral, ao qual ele dará origem. O segundo aparece por volta da metade do século XVII; Heinrich Albert passa por seu organizador, senão por seu inventor. Os primeiros *Kunstlieder* participam às vezes do *Volkslieder* e da ária italiana. Porém, é somente por volta do final do século XVIII que os mestres do além-Rhin interessam-se por essa forma. Gluck, Haydn, Mozart lhe dão bem pouca atenção.

Beethoven anuncia o *Lied* romântico, que atinge num primeiro golpe o seu apogeu na obra de Schubert, e renova-se da maneira mais feliz com Schumann. Um e outro não hesitam em tomar seus textos emprestados dos maiores poetas do momento: Goethe, Schiller, Heine. Encontra-se assim, a realização desse raro casamento da poesia mais inspirada e da música mais sensível. Com Brahms, cumpre-se a grande época do *Lied* romântico alemão. Mas Hugo Wolf e Mahler, em seguida Schönberg, Berg e Weber iniciam uma renovação considerável: em Mahler, a orquestra toma o lugar do piano de acompanhamento; Schönberg faz evoluir o *Lied* em direção à música de câmara e à música dramática : Pierrot Lunaire, com sua *Sprech-melodie* (canto falado) e seu pequeno grupo instrumental, estão a meio caminho da cantata.

Quanto à estrutura, o *Kunstlied* ou *Lied* artístico correntemente toma do *Volkslied*, a construção estrófica, onde o texto somente se modifica a cada copla (estrofe de canção, em geral de dois versos), a música permanecendo a mesma. A este tipo simplista, Schubert

permanece parcialmente fiel: *um grande número de suas Lied são estróficas*. A estrutura estrófica pode compreender, no que se refere ao texto, refrão e coplas; no entanto o refrão não é indispensável; tanto em um quanto no outro, a parte musical permanece imutável.

Porém, com maior frequência Schubert não hesita em introduzir, cada vez que o texto o convida, modificações de detalhes, às vezes muito importantes, na linha melódica ou no acompanhamento de uma copla: assim nasce a construção estrófica com variações (*Bonne Nuit*).

Uma terceira estrutura é a chamada composição contínua, em que o compositor se permite toda liberdade para seguir o desenvolvimento do poema (*Le Roi des Aulnes*). Às vezes até mesmo o recitativo pode intervir (*Le Sosie*). Enfim, uma quarta estrutura, funda-se sobre a retomada do período inicial, após a inserção de um episódio central de carácter geralmente mais violento que lhe faz contraste (*Lê Portrait de l'Aimée*); não se encontra aqui a forma ABA da ária italiana, que tanto influenciou os países germânicos nos séculos XVII e XVIII. Além disso, é curioso notar além disso que essa disposição ABA é essencialmente aquela que na música instrumental é designada pelo nome de forma *Lied*.

A parte do piano, cuja importância cresce e se propaga no início do século XIX, encontra nos ciclos de *Lied* o terreno mais favorável à sua expansão. O prelúdio e sobretudo o poslúdio schumanianos são mais que simples transições destinadas a juntar um *Lied* ao outro : seu comprimento, freqüentemente igual ao da parte cantada, leva a considerá-los como verdadeiros comentários musicais. Quanto à construção cíclica das coletâneas, ela é apenas indicada: Beethoven na *A La Bien-aimée Lointaine*, Schumann em *L'Amour et La Vie d'une Femme* limitam-se a relembrar, no curso do último lied, alguns elementos do primeiro.

No que se refere à *melodia*, responde à mesma definição que o *Lied*: uma peça vocal, a uma voz, geralmente acompanhada ao piano, e destinada a pôr em relevo um poema curto. Tendo-se imposto o uso de *Lied* às obras especificamente alemãs, utiliza-se o termo melodia para designarem-se as obras de música de câmara cantadas que fogem às diversas escolas germânicas. A melodia tem vários aspectos comuns com o *Lied*, notadamente o lirismo íntimo – completamente oposto ao lirismo cênico da ópera - que é sua essência. As duas formas separam-se, entretanto, sobre um ponto de relevante importância: enquanto o

*Lied* alemão está ligado às suas origens populares (*Volkslied*), a melodia francesa é absolutamente aristocrática, refinada, engenhosa, elaborada.

#### FRIEDRICH HOLLÄNDER: PRINCIPAL COMPOSITOR DE DIETRICH

O livro de Bemmann (1990), foi escrito a partir de Friedrich Holländer, ao considerar suas músicas não mais pertencentes a si próprio, mas sim a Marlene Dietrich, que, com sua voz, levou suas composições à fama mundial.

Sudendorf (1977:107-8) ao apresentar a opinião de Holländer sobre a questão do filme musicado registra que esse tipo de trabalho oferecia oportunidade para uma perfeita gravação musical artística. Para ele, a possibilidade de se fazer filmagens repetidas, eliminaria os problemas de garganta ou mau humor de artistas. Essa estratégia geraria uma apresentação perfeita, apesar das muitas repetições.

Além disso, eram oferecidos muitos caminhos para criação:

Nada estimula mais a fantasia de um compositor do que os fatos, que ocorrem na tela sem interferência de leis de filmagem que na época ainda não existiam. Tanto os concretos como os abstratos fatos da filmagem tendem de um modo geral para a musicalidade. Eles podem até ser promovidos e enobrecidos no seu desenvolvimento pela construção musical.

O próprio Holländer assume ter explorado, na prática, tal descoberta da música no UFA-Film “O Anjo Azul”. O diretor von Sternberg, um artista muito sensível, expressou, consciente de sua missão, o desejo de conhecer a composição de Holländer antes de começar o seu cenário. Já com a música “*Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt*” – o caráter do papel de Marlene Dietrich, a cantora de cabaré “Lola-Lola”, foi tão fortemente esboçado que a partir deste *chanson* já foi adquirida a linha base para sua futura atuação.

Este *chanson* criou instantaneamente a atmosfera, cujo tema pedia imperiosamente. O tema dessa melodia foi, segundo Holländer, predestinado para ser motivo principal dos acontecimentos mais íntimos, o tema do destino do professor seduzido (Professor Rath – Emil Jannings). O mesmo motivo acompanha uma realização sinfônica, a atuação até a catástrofe (id.ib.).

A música de Holländer era às vezes suave, às vezes crítica, ou polêmica – sendo seu repertório bastante contraditório, porque também acompanhava as tendências da moda.

Holländer andou sem rumo pelos anos 20 sob crises econômicas e políticas na República de Weimar, época que, de forma equivocada é lembrada como tempo de ouro.

Contraditoriamente, o povo queria se divertir: esta época conturbada significava o primeiro momento em que as pessoas tentavam retomar suas vidas, depois de tantas mortes em decorrência da Primeira Guerra Mundial (cf. Kühn, 1996).

Friedrich Holländer é apontado por (Kühn,1996:382) como um cético crente, pois, para ele a solidão está naturalmente dentro de cada um. Estar a dois só seria praticável até certo limite. A música também era assim. Suas melodias alteravam entre tom maior e tom menor, como se ele não pudesse decidir. Era um "*pessimista com signo positivo*" ("*Pessimist mit optimistischen Vorzeichen*"). Um melancólico sorridente, que está em eterna desarmonia com os dois opostos. Não acreditava, contudo, na teoria de Schopenhauer, sobre o sofrimento ser um estado normal e a alegria simplesmente uma ruptura desta situação (cf. Kühn, 1996). O comportamento paradoxal também é visto em suas Composições:

#### **Wenn ich mir was wünschen dürfte**

Was ich mir denn wünschen sollte: O que afinal deveria desejar para mim ?	
Einen schlimme oder gute Zeit ?	Uma época boa ou má
Wenn ich mir was wünschen dürfte,	Se eu pudesse desejar algo
Möchte ich etwas glücklich sein	Eu gostaria de ser um pouquinho feliz
Denn sobald ich gar zu glücklich waere	Porque assim que eu estivesse realmente feliz,
Hätt ich Heimweh nach dem	Teria, então saudade da
Traurigsein...	tristeza ...

#### **Ich Weiss nicht zu wem ich gehöre**

Ich weiss nicht,	Não sei
Zu wem ich gehöre	A quem pertença
Ich bin doch zu Schade	Seria um desperdício,
Für alle nur einen allein	Ser para todos uma só.
Wenn ich jetzt gerade Dir Treue schwöre,	Se prometo justamente a fidelidade,
Wird wieder ein anderer ganz unglücklich sein	Um outro ficará infeliz
Ja, so Schönes einem gefallen	Ainda que algo tão belo possa agradar

Seu ceticismo apresentava-se até em relação à morte, pois acreditava sempre ver o fim se aproximar: "*Não se morre de repente*" disse o mestre numa entrevista, pouco antes da sua morte:

a partir de um determinado dia começa-se a morrer. Perde-se algo, perde-se alguém. Não é verdade que se morre de repente. Isto é só uma impressão para a mesmice. (Kuehn, 1996:382)

O *chanson* *Wenn ich mir was wünschen dürfte* tem um refrão introspectivo e melancólico. Na interpretação de Marlene Dietrich, quando sua voz se movimenta ainda mais lenta, pode-se observar que no fim de cada verso, ao iniciar o próximo verso carrega o sentimento de angústia profunda (cf. Bemmann, 1990).

**Wenn ich mir was wünschen dürfte.**

(refrain)	(refrão)
Wenn ich mir was wünschen dürfte,	<i>Se eu pudesse desejar algo</i>
Käm ich in Verlegenheit	<i>eu ficaria na dúvida</i>
Was ich mir denn wünschen sollte:	<i>O que afinal deveria desejar para mim:</i>
Einen schlimme oder gute Zeit?	<i>Uma época boa ou uma má?</i>
Wenn ich mir was wünschen dürfte,	<i>Se eu pudesse desejar algo</i>
Möchte ich etwas glücklich sein	<i>Eu gostaria de ser um pouquinho feliz</i>
Denn sobald ich gar zu glücklich wäre,	<i>Porque assim que eu estivesse realmente feliz</i>
Hätt ich Heimweh nach dem Traurigsein...	<i>Teria então saudade da tristeza...</i>

Hanut (idem,1998:126) enfatiza a intesidade da interpretação de Marlene Dietrich, que é permeada em sua maioria trágicas, ambíguas ou sugestivas. Devido a este domínio do seu canto falado, pode-se chorar com a narradora, tal como apontado em *Wenn ich mir was wünschen dürfte* em que usa de muita determinação, seguida de certa resignação.

O desempenho que é bastante adequado para expressar tanta melancolia, que tem origem na capacidade interpretativa de Dietrich. Manfred Georg (*apud* BEMMANN, 1990) relata que, em 1930 pouco antes de Friedrich Holländer deixar a Alemanha, nos estúdios de *Babelsberg* ouvira Marlene cantando em voz baixa *Wenn ich mir was wünschen dürfte* .

Inspirado na interpretação dela, Holländer compôs, no ato a melodia no piano. Em fevereiro de 1930, esta canção de Holländer foi gravada pela primeira vez em disco de vinil, e já naquela época foi visto com características próprias de Marlene Dietrich. Era possível, através da interpretação, encontrar a essência dietrichiana:

Tanto em termos de voz como de sentimento de amor ao próximo, nela encontramos os tons agudos claros e bem firmes junto com o som tipicamente berlinense sentimental, mesmo com todos os sentimentos mais entristecedores oscilando junto. Ali se encontra o tom roco

arrastando-se na compreensão mais sensual, com essas caídas de repente até o abismo de soluços. (Georg apud Bemmann,1990:204)

O musicólogo Geitel (2000:129) aponta a rejeição de Marlene Dietrich à arte de Holländer: “Esta rejeição é justificada através da desatualização do estilo de Holländer, que Dietrich comparava ao blow-up de Bacharach, por quem fascinou-se, sujeitando-se a sua veemência instrumental no palco”.

Geitel elucida o deslocamento musical de Dietrich no período dos anos 20 aos para os 60: “Quando se falava do “o” Show de Dietrich, tinha-se como objetivo somente a pequena troca de números no seu permanente repertório” (Geitel, 2000:129).

### **Ich weiss nicht, zu wem ich gehöre ...**

Ich weiss nicht,	Não sei
Zu wem ich gehöre	A quem pertença
Ich bin doch zu Schade	Seria um desperdício,
Für alle nur einen allein	Ser para todos uma só.
Wenn ich jetzt gerade Dir Treue schwöre,	Se prometo justamente a fidelidade,
Wird wieder ein anderer ganz unglücklich sein	Um outro ficará infeliz
Ja, so Schönes einem gefallen	Ainda que algo tão belo possa agradar
Die Sonne, die Sterne gehören doch auch allen...	O sol e as estrelas também pertencem a todos...

Holländer formou a imagem de Dietrich pelo lado musical, assim como Sternberg a formou no cinema. Porém no cinema, com uma mudança: Dietrich seguia fielmente a direção de Sternberg, mas não mais a de Holländer. É verdade que ela cantava desde as suas músicas mais originais das canções de *Anjo Azul* às de *Destry Rides Again (The boys in the backroom, Black Market e I've got that look)* (Geitel:2000).

Foram os arranjos de Bacharach que lançaram Dietrich numa grande carreira, levando-a a grandes mudanças, para grandes teatros com milhares de espectadores. Sem querer, Dietrich caiu nas mãos de um *Karajan* do entretenimento musical, ao lado do qual Holländer parecia um Johann Sebastian. Com seus seus novos arranjos, Dietrich reconquistou a juventude, o frescor de vida da atualidade. Ela sabia que para acompanhar essa mudança, deveria por cores mais vivas na sua interpretação. (id.133)

Bacharach transformou Dietrich, e conseguiu que ela se tornasse famosa mundialmente. A sua ajuda foi recíproca, porque com o sucesso dela, Bacharach adquiriu (assim como Holländer) a sua maior fama no *branche* musical, que chegou até a superar a dela. A intensidade com que Dietrich acompanhou Bacharach, é justificada pelas cores mais vivas em sua interpretação até aqui discutida por Geitel, pode ser confirmada em seu discurso introduzido o cantar *Falling in love again*:

One day, there was a knock on um door, and I saw this masculine silhouette. ‘My name is Burt Bacharach’, he told me. He was very young, very handsome, and had the bluest eyes I had ever seen. He walked up to the piano and asked to see my first song. It was the Mitch Miller number. He studied the music and said, ‘You can’t sing it like this!’ Then he played the song the way he thought it should have been before declaring, ‘I’ll see you in the morning, ten o’clock sharp!’ From that day forth I lived only to sing for him, and to please him. He had so little of the world, and we travelled far and wide together – he working on my arrangements, and myself washing his socks and shirts”. (apud Bret, 1993:152)

A partir daí, explicamos a razão da segunda parte da nossa coletânea, que além das músicas do compositor Friedrich Holländer reunidos na primeira parte na coletânea CD *As cores na voz de Dietrich*, compõem sob o item Outros compositores que somam 11 faixas dentre compositores segmentados nos idiomas: alemão, inglês e hebraico:

<b>Música</b>	<b>Compositor(es)</b>
18. Sag mir wo die Blumen sind, arranjo Bacharach	Max colpet
19. Die Antwort weiss ganz allein der Wind	Bob Dylan
20. Lili Marleen	Leib/Norbert
21. Paff, der Zauberbrachen, arranjo Bacharach	Yarrow/Lipton
22. Wenn die Soldaten, arranjo Bacharach	Pronk
23. Shir, Hatan	Sahan
24. I can’t give you anything but love, arranjo Bacharach	McHugh/Fields
25. Go way from my window, arranjo Bacharach	autor desconhecido

Concluimos a partir das explicações apresentadas, que Marlene Dietrich carregava uma nova performance no palco, resultado de sua experiência dos anos vinte e trinta, porém com uma *roupagem* nova, que Bacharach lhe dirigia. Dietrich situa-se nos extremos. Portanto, seria injusto, não apontar a grande mudança ocorrida com os arranjos de Bacharach. As mudanças ocorrem de fato nas composições que Dietrich regravou de

Friedrich Holländer: Dietrich ainda canta Holländer, porque os demais compositores elegidos para suas interpretações eram até então inéditos.

Além disso, Bemmann (1990) indica seus primeiros sucessos vinculados a Friedrich Holländer, quando canta suas músicas de cabaré em filmes e discos. Frequentemente o seu estilo foi indicado como o modelo de Holländer:

Dez por cento de seu repertório de aproximadamente 160 títulos , pertencia a F. Holländer. Contudo, eram aquelas músicas que fizeram maior sucesso, como nenhum outro compositor Iher escreveu (p. 24)

A imagem fixada por Dietrich é, como diria Barthes, mais significativa, mais premente do que qualquer escrita. Somos, portanto, espectadores da passagem de Dietrich enquanto ser “*de existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade*” (Barthes, 1999:131).

É a mitificação se fazendo, do momento presente e único para a generalização e eternidade. Para encerrarmos este arco-iris que forma o repertório de Marlene Dietrich, faremos uma breve apresentação de seu canto em outras facetas musicais.

#### DIETRICH E OUTRAS FACETAS MUSICAIS

##### **Die Antwort weiss ganz allein der Wind ...**

Wie viele Strassen auf dieser Welt	Quantas estradas neste mundo
Sind Strassen von Tränen und Leid	São estradas de lágrimas e dor
Wie viele Meere auf dieser Welt	Quantos mares neste mundo
Sind Meere der Traurigkeit	São mares de tristeza
Wie viele Mütter sind lang schon allein	Quantas mães há muito tempo estão só
Und warten und warten noch heut´	E esperam e esperam até hoje ...
Die Antwort, mein Freund,	A resposta, meu amigo,
weiss ganz allein der Wind	paira no ar
Die Antwort weiss ganz allein der Wind.	A reposta paira no ar.

Quando acabou a Segunda Guerra, Marlene relata em sua autobiografia que a tristeza era geral. Tristeza de ambos os lados. Era o mesmo desespero da primeira guerra, a mesma depressão, o mesmo canto fúnebre.

Digam-me, oh, digam-me sim, por que fui à guerra? Esta mesma revolta existia para os soldados, que tinham medo do futuro, o medo de retornar para casa e serem obrigados a descobrir que a mulher e os filhos tornaram-se estranhos. Existia medo da solidão, de ficar sozinho como antes, de não ter mais companheirismo, de não poder dividir lágrimas e aflições. O que conversar com sua mulher e filhos um soldado que volta da guerra, quando estas passaram o dia inteiro ouvindo rádio? (Dietrich, 1990:215)

Quanto a Marlene Dietrich do pós-guerra, (Bemmann, 1990:139) relata que, foi principalmente uma artista do palco. Da Marlene Dietrich dos anos 30 não ficou apenas a criação de Josef von Sternberg com sua equipe de produção e iluminação, mas a “*Dietrich pós-guerra*”, uma personalidade forte e sem comparação que primeiramente mostrou-se versátil junto às tropas e nos turnês de concertos. A principal regra do teatro é “*não desperdiçar nada*”, e esta foi respeitada por Dietrich com a habilidade de uma estrela.

Em 1943, Marlene Dietrich incluiu *Lili Marlene* no seu repertório, conforme consente Bemmann (1990). De todas as canções de Marlene Dietrich, esta é a mais antiga de seu repertório, e também sua favorita.

**Lilie Marleen**

Underneath the lantern  
by the barrack gate,  
darling, I remember  
the way you used to wait  
't was there that you whispered tenderly  
that you lov'd me, you'd always be  
my Lili of the Lamplight,  
my own Lili Marlene.  
my own Lili Marlene.

O historiador de filmes belga, Johan Daisne (apud Bemmann, 1990:115) chegou numa conclusão interessante, no que diz respeito à música Lili Marlene, afirmando-a tão poética como de Charles Trenet: “Marlene Dietrich ao cantar “Lili Marlene” com todo seu sentimentalismo, transforma-o num verdadeiro *chanson*.”

As flores cantadas por Marlene Dietrich em *Sag mir wo die Blumen sind* não são exatamente uma flor, mas uma flor cantada em nome do luto, da dor e da perda, investida de complacências históricas, resultado da perda de entes queridos depois de uma guerra. Em suma é um uso social que se acrescenta à pura matéria.

Esta música foi incluída no repertório de Marlene Dietrich, início da década 60. Trata-se então, da música de Pete Seeger, *Sag mir wo die Blumen sind* que é uma seqüência do mesmo segmento de *Lili-Marlene* (ANEXO 1:17). Sob o contexto social, antiguerra, usam-se flores – *Blumen* – como metáfora do significado luto:

Sag mir, wo die Blumen sind,  
Wo sind Sie geblieben?  
Sag mir, wo die Blumen sind  
Mädchen pflueckten sie geschwind.  
Wann wird man je versteh´n,  
Wann wird man je versteh´n?  
Sag mir, wo die Mädchen sind,  
Wo sind Sie geblieben?  
Sag mir, wo die Mädchen sind,  
Was ist gescheh´n?  
Sag mir, wo die Mädchen sind,  
Männer nahmen sie geschwind.  
Wann wird man je verstehn,  
Wann wird man je verstehn?  
Sag mir, wo die Männer sind,  
Wo sind Sie geblieben?  
Sag mir, wo die Männer sind,  
Was ist geschehn?  
Sag mir, wo die Männer sind,  
Zogen fort, der Krieg beginnt.  
Wann wird man je versteh´n,  
Wann wird man je versteh´n?  
Sag, wo die Soldaten sind,  
Wo sind sie geblieben?  
Sag, wo die Soldaten sind,  
Was ist gescheh´n?  
Sag, wo die Soldaten sind  
Ueber Gräben weht der Wind,  
Wann wird man je versteh´n,  
Wann wird man je verstehn?  
Sag mir, wo die Gräber sind,  
Wo sind Sie geblieben?  
Sag mir, wo die Gräber sind,  
Was ist geschehn?  
Sag mir, wo die Gräben sind,  
Blumen bluehn im Sommerwind,  
Wann wird man je verstehn,  
Wann wird man je verstehn?  
Sag mir, wo die Blumen sind,  
Wo sind Sie geblieben?  
Sag mir, wo die Blumen sind,  
Was ist gescheh´n?  
Sag mir, wo die Blumen sind,  
Mädchen pflückten sie geschwind.  
Wann wird man je versteh´n,  
Wann wird man je versteh´n?

### **Sag mir, wo die Blumen sind**

Diga-me, onde estão as flores.  
Onde elas ficaram?  
Diga-me, onde estão as flores  
As meninas as colheram depressa.  
Quando se compreenderá.  
Quando se compreenderá?  
Diga-me onde estão as meninas,  
Onde elas ficaram ?  
Diga-me, onde estão as meninas,  
O que aconteceu?  
Diga-me, onde estão as meninas,  
Os homens as conquistam depressa.  
Quando se compreenderá.  
Quando se compreenderá?  
Diga-me, onde estão os homens,  
Onde eles ficaram?  
Diga-me, onde estão os homens,  
O que aconteceu?  
Diga-me, onde estão os homens,  
Foram embora, a guerra começa  
Quando se compreenderá.  
Quando se compreenderá?  
Diga-me, onde estão os soldados,  
Onde eles ficaram?  
Diga-me, onde estão os soldados,  
O que aconteceu?  
Diga-me, onde estão os soldados,  
Sobre túmulos sopram os ventos,  
Quando se compreenderá.  
Quando se compreenderá?  
Diga-me, onde estão os túmulos,  
Onde eles ficaram?  
Diga-me, onde estão os túmulos,  
O que aconteceu?  
Diga-me, onde estão os túmulos?  
Estão floridos na brisa do verão,  
Quando se compreenderá.  
Quando se compreenderá?  
Diga-me, onde estão as flores,  
Onde elas ficaram?  
Diga-me, onde estão as flores,  
O que aconteceu?  
Diga-me, onde estão as flores?  
As meninas as colheram depressa.  
Quando se compreenderá.  
Quando se compreenderá?

Essa canção foi um dos maiores sucessos mundiais na década de 60, e tinha um efeito político no mundo todo. Pete Seeger, compositor e autor, nascido 1919 em Nova

Iorque, tinha quarenta anos, quando a Fall River Music Inc, Nova Iorque, comprou os direitos desta canção<sup>1</sup>. Seeger liga importante significado de belas melodias a um ritmo interessante, tendo mencionado em certo momento seu gosto musical: *Eu amo canções, que contem uma história ou respondam a uma pergunta, que naquele momento mexa comigo ou com meu público*” (Bemmann, 1990: 174).

Similar a essa declaração, Dietrich responde a uma jornalista em Warschau/ Polônia, em 1966, ser sua preocupação maior com a humanidade o motivo pelo qual ela tanto gosta da canção *Sag mir wo die Blumen sind* :

Onde estão todas as flores? Foram colhidas pelas meninas. – Mas onde as meninas? Apanhadas” pelos meninos. – E os próprios meninos? Estes, morreram na batalha. – Só restam às meninas colocarem então as flores sobre seus túmulos. Tudo terminou. Tudo acabou (*apud* Bemmann, 1990:175)

No que concerne à estrutura de texto da canção, é tão simples quanto fácil de ser decorada, o que para BEMMANN reflete um aspecto positivo: a simplicidade, que é o segredo da arte.

O efeito no ouvinte resulta do princípio de constantes repetições da linha principal e inicial: *Sag mir wo die Blumen sind* separado só pelas curtas entrelinhas, que ficam perto do tema.

O refrão, que contém a pergunta adverte o público, *Wann wird man je versteh’n, Quando isso se compreenderá. Wann wird man je versteh’n? Quando isso se compreenderá.?* que será também repetida constantemente. Assim os ouvintes estarão sendo confrontados continuamente com a pergunta chave da canção. Já a linha melódica entre a voz e o instrumento banjo limita o foco da canção repetidamente, demonstrando inquietude e grande resignação, onde a passividade não é encontrada. Tal como a música de Pete Seeger *Sag mir die Blumen sind*, a lamentação também acontece em *Shir Hatan*. Trata-se de uma música cantada em hebraico pelo choro de crianças famintas que refletia a situação do

---

<sup>1</sup> Na época, o nome Seeger já era conhecido pelo título “*We shall overcome*”, que era a hino nacional da juventude americana. Pelos pais, o pai era um conhecido cientista de música e a mãe uma violinista – Pete Seeger achou muito cedo um caminho para a música, que o inspirou a deixar um estudo de jornalismo na universidade de Harvard e dedicou-se unicamente na profissão de composição de canções. Pete apresentou concertos junto com Woody Guthrie, com o qual ele fundou em 1941 os “*Almanac Singers*” e influenciou Pete para o *Revival* do *Folksong*, no ambiente de guerra de sindicatos e o “*Civil Rights Movement*” defendendo os direitos dos negros nos Estados Unidos.

período entre guerras.

Neste mesmo contexto de dor pela perda de entes queridos pela guerra, Marlene Dietrich cantou seu compositor mais jovem, Bob Dylan que abriu este *item*:

**Die Antwort weiss ganz allein der Wind!**

Wie viele Menschen sind heut´	<i>Quantas pessoas hoje</i>
Noch nicht frei	<i>Não são livres</i>
Und würden es so gerne es sein?	<i>E gostariam de sê-lo?</i>
Wie viele Kinder gehen Abends zur Ruh	<i>Quantas crianças à noite vão para cama</i>
Und schlafen vor Hunger nicht ein?	<i>E não conseguem dormir de fome?</i>
Wieviele Träume erlehen bei Nacht?	<i>Quantos sonhos suplicam à noite?</i>
Wann wird es fuer uns anders sein ?	<i>Quando será diferente</i>
Die Antwort, mein Freud,	<i>A resposta, meu amigo, paira no ar</i>
weiss ganz allein der Wind.	
Die Antwort weiss ganz allein der Wind.	<i>A resposta paira no ar...</i>

Admiradores de Dietrich podem eleger entre algumas facetas de seu canto falado. Sua voz não é considerada de *vamp*, como assente GEITEL (2000:132), que com exceção do filme *Marroco*, seu primeiro americano, quando cantou em tom de contra-alto, com a voz rouca e grave: *Quand l'amour Muert*.

A sua voz esgotava as bilheterias. BEMMANN (1990:140), lembra de seu disco de vinil Dietrich in Rio, gravado no Rio de Janeiro quando excursionou com seu show pela América do Sul em 1959. Este disco inclui a interpretação de Marlene Dietrich cantando em Língua Portuguesa: *Luar do Sertão*. Dietrich não perdia o seu amor ao próximo. Sua generosidade era algo inusitado para fins dos anos 50, quando por esta turnê na América do Sul vendia seus beijos a preços altos. A renda era revertida para as crianças como fim beneficente. Contudo, para as crianças Dietrich também cantou. Marlene Dietrich usou o canto falado para cuidar de seus netos.

A canção *Paff der Zauberdrache* (*Paff, o dragão mágico*) de 1963, insere-se no seu repertório para as crianças. O segredo do efeito interpretativo do *chanson* era o uso de sua personalidade rica e calorosa. Os dois autores da canção contam a história de uma amizade entre um menino e um dragão, que estão sendo separados com muita dor. Um dia, o menino não pode mais visitar o dragão por ele não existir mais. O dragão perde o seu melhor amigo, e se fecha numa gruta, de onde nunca mais sairá. O refrão tenta levar a história para o bonito reino de fadas e deixar de lado a tristeza que se sente ao perder um amigo (cf. BEMMANN, 1990).

**Paff, der Zauberdrachen,**

Paff, der Zauberdrachen,	Paff, o dragão mágico,
Lebte am Meer,	Vivia à beira mar,
Auf einem Inselparadies,	Num paraíso de ilhas
Doch das ist schon lange her.	Mas isso já faz muito tempo
Der kleine Jackie Paper,	O pequeno Jackie Paper
Liebte den Paff so sehr,	Adorava tanto o Paff
Und ritt auf Paff vergnügt und froh	Que montava todo alegre e feliz
Oft über Land und Meer.	Muitas vezes sobre a terra e o mar ...

Oh, (refrain)  
Und lockte sie die Ferne,  
Schwamm Paff bis nach Shanghai  
Von seinem Rücken rief dann  
Laut der Jackie froh:  
Die Schiffe der Piraten,  
die nahmen gleich Reis  
aus Und alle riefen: Paff in Sicht,  
Wir segeln schnell nach Haus.  
Oh, (refrain)  
Ein Drache, der lebt ewig,  
Doch kleine boys, oh nein  
Und so kam für den Paff der Tag  
Und er war ganz allein.  
Jackie kam nie wieder,  
Einsam lag Paff am Strand  
Und hieb mit seinem  
Drachenschwanz  
Hoch in die Luft den Sand.  
Er weinte Drachentränen,  
Traurig war sein Blick  
Doch seine Tränen  
brachten ihm den Jackie nicht zurück  
Weil er mit Klein-Jackie  
den besten Freund verlor,  
Schloss er sich in die Höhle ein  
Und kam nie mehr hervor.  
Oh, (refrain)

Oh, (refrão)  
E quando batia a vontade de viajar,  
Paff nadava até Shangai.  
E montado nas suas costas  
Ahoi! Jackie gritava: Olá, a bordo!  
O navio dos piratas fugia na hora  
  
e todos gritavam: - Paff à vista!  
Vamos depressa para casa.  
Oh, (refrão)  
Um dragão vive eternamente.  
Mas os pequenos meninos, oh não  
E assim chegou o dia  
Em que Paff ficou sozinho.  
Jackie nunca mais voltou.  
Paff fiocu sozinho na praia  
E levantou com o seu rabo de dragão  
  
a areia pro alto  
Chorou lágrimas de dragão.  
Triste era seu olhar  
Mas suas lágrimas  
Não traziam de volta seu Jackie  
E com o pequeno Jackie,  
perdeu seu melhor amigo,  
Ele se fechou numa caverna  
E nunca mais apareceu.  
Oh, (refrão)

Com o *Kinderlieder*, do alemão, música para as crianças, Marlene Dietrich percorre mais um caminho para o *chanson*. Encerra uma fase, talvez o arco-íris dos seus cantos. Mesmo não sendo uma obra de arte literária a destacar, é sim um canto de amor, no qual ela está tão enraizada, ela prova ao traduzir amor de mãe como a forma mais pura e apaixonada (cf. Dietrich, 1985).

Mais um vestígio é deixado com esta fase, porque o mito não se define, como assente Barthes (1999) pela canção em si, mas pela maneira como Dietrich a profere: “*O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais*” (Barthes, 1999: 131).

Coincidem portanto, o encerramento desta fase dietrichiana com o desnudamento de mais uma matéria-prima utilizada na constituição do mito.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEMMANN, Helga. *Marlene Dietrich. Ihr Weg zum Chanson*. Berlin: Musikverlag, 1990.

BOVENSCHEN, Silvia. “Mythos in eigener Regie”. in JACOB, Lars. *Marlene Dietrich*. Frankfurt: Verlag Neue Kritik, 2000, pp.133-5

BUDZINSKI, Klaus und HIPPEN, Reinhard *Metzler Kabarett Lexikon*. Weimar: Metzler, 1996.

GEITEL, Klaus. Effektivvoll und üppig. In JACOB, Lars. *Marlene Dietrich*. Frankfurt: Verlag Neue Kritik, 2000, pp.129-132

HANUT, Eryk. *Desejo-lhe Amor*. Conversas com Marlene Dietrich. São Paulo: Editora Mandarim, 1998.

LISBOA-REHBERG, Lucilene. *O mito Marlene Dietrich*, 2001, p.85.

REISMANN, Renate. *Assoziationen aus der Provinz*. in: SUDENDORF, Werner. *Marlene Dietrich*. Teil 2. München: Carl Hanser Verlag, 1978, pp. 25-48.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.  
This page will not be added after purchasing Win2PDF.