



# SOUS LE CIEL DE PARIS

A presença da canção francesa no Brasil

Heloísa de A. Duarte Valente  
Raphael F. Lopes Farias

ORGANIZADORES





# SOUS LE CIEL DE PARIS: A presença da canção francesa no Brasil

Heloísa de A. Duarte Valente

Raphael F. Lopes Farias

ORGANIZADORES



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida  
Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Thais Porlan de Oliveira  
Vice-Diretor: Rogério Duarte do Pateo

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Coordenador: Carlos Frederico de Brito d'Andréa  
Sub-Coordenadora: Ana Carolina Vimieiro

SELO EDITORIAL PPGCOM

Bruno Souza Leal  
Juarez Guimarães Dias

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Carolina Escosteguy (PUC-RS)	Jorge Cardoso (UFRB   UFBA)
Benjamim Picado (UFF)	Kati Caetano (UTP)
Cezar Migliorin (UFF)	Luis Mauro Sá Martino (Casper Libero)
Elizabeth Duarte (UFMS)	Marcel Vieira (UFPB)
Eneus Trindade (USP)	Mariana Baltar (UFF)
Fátima Regis (UERJ)	Mônica Ferrari Nunes (ESPM)
Fernanda Duarte (NCSU/EUA)	Mozahir Salomão (PUC-MG)
Fernando Gonçalves (UERJ)	Nilda Jacks (UFRGS)
Frederico Tavares (UFOP)	Renato Pucci (UAM)
Iluska Coutinho (UFJF)	Rosana Soares (USP)
Itania Gomes (UFBA)	Rudimar Baldissera (UFRGS)

---

[www.seloppgcom.fafich.ufmg.br](http://www.seloppgcom.fafich.ufmg.br)

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, sala 4234, 4º andar  
Pampulha, Belo Horizonte - MG. CEP: 31270-901  
Telefone: (31) 3409-5072



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

S725

Sous le ciel de Paris [livro eletrônico]: a presença da canção francesa no Brasil/Organizadores Heloísa de A. Duarte Valente, Raphael F. Lopes Farias. - Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFGM, 2024.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-85915-10-6

1. Comunicação. 2. Música francesa - Crítica e interpretação.

I. Valente, Heloísa de A. Duarte. II. Farias, Raphael F. Lopes.

CDD 780

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

CRÉDITOS DO E-BOOK

© PPGCOM/UFGM, 2024.

CAPA E PROJETO GRÁFICO

DIAGRAMAÇÃO

Atelier de Publicidade UFGM

Daniel Borges

Bruno Guimarães Martins

Iara Mendes dos Santos

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

COMUNICAÇÃO E DIVULGAÇÃO

Bruno Guimarães Martins

Hannah Luiza Patrocínio Baudson

Daniel Melo Ribeiro

Rannyson da Silva de Moura

PRODUÇÃO DE CAPA

ASSISTENTE EDITORIAL

Roberto Bispo

Prussiana Araujo Fernandes Cunha

Esta obra foi selecionada pelo Conselho Editorial do Selo PPGCOM/UFGM após avaliação por pareceristas ad hoc.

O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite dos termos de uso do Selo PPGCOM/UFGM, disponíveis em: <https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/termos-de-uso/>

A publicação desta obra foi possível graças ao financiamento da **Vice-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa da Universidade Paulista (UNIP)** e foi viabilizada pelo **Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UNIP**, aos quais agradecemos pelo apoio.



## ■ SUMÁRIO

Sobre o Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid)	9
<b>PREFÁCIO</b>	
Um intermezzo no binômio música/literatura	15
<i>Bernadette Lyra</i>	
<b>AVANT-PROPOS</b>	
Une certaine vision de la France qui chante	19
<i>Didier Francfort</i>	
<b>APRESENTAÇÃO</b>	
<i>Sous le ciel de Paris...</i> A canção francesa no Brasil	23
<i>Heloísa de A. Duarte Valente</i>	

## **A PRESENÇA FRANCESA NO BRASIL**

*Que reste-t-il de nos amours?* Memória da canção francesa no Brasil 37  
*Heloísa de A. Duarte Valente*

A presença e influência da música francesa na estrutura  
do teatro musical contemporâneo 67  
*Rafael Roso Righini*

A música francesa se impõe no Brasil: Darius Milhaud e a hegemonia  
cultural da França durante a Primeira Guerra 89  
*Lina Maria Ribeiro de Noronha*

## **LETRA E MÚSICA**

Flanando com as músicas francesas mais populares no Brasil (1940 - 1970) 105  
*Vanessa Ferreira de Oliveira*

Entre pausas e notas intermitentes: memória e nomadismo  
da canção francesa na voz dos brasileiros 157  
*Nancy Alves*

Aspectos formais e estilísticos da canção francesa 205  
*Marcos Julio Sergl*

## **A CANÇÃO FRANCESA NAS CAPAS DE DISCOS**

*Mater dolorosa*: Édith Piaf e a representação da amargura em imagens 229  
*Fedro Leal Fragoso*

Charles Aznavour: O embaixador da canção francesa em imagens 247  
*Roberto Bispo dos Santos*

## **A CANÇÃO FRANCESA NO CINEMA E NA TELEVISÃO**

A canção francesa na história da telenovela brasileira (1960 - 1970) 279  
*Márcia Carvalho*

A canção francesa no cinema da *Nouvelle Vague* dos anos 1960  
e para além 297  
*Luíza Beatriz A. M. Alvim*

## **PERSONALIDADES E CANÇÕES**

*O barquinho vai, ne me quitte pas...* Maysa, entre bossas e *chansons* 315  
*Raphael F. Lopes Farias*

Três tempos de Tuca em Paris 335  
*Ricardo Santhiago*

*Alouette*: uma canção e seus signos audiovisuais 349  
*Yuri Behr*

## **DOS BOLACHÕES ÀS PLATAFORMAS DIGITAIS**

A canção francesa, em tempos de plataformas digitais 363  
*Fernando Pedro de Moraes*

## **ENTREVISTA INÉDITA**

*Chansons d'amour...* Gilbert Stein, sotaque francês no cancioneiro 381  
*Marta de Oliveira Fonterrada*

Sobre os autores e autoras 393



# Sobre o Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid)

HELOÍSA DE A. DUARTE VALENTE

Este livro é a décima obra publicada pelo MusiMid – Centro de Estudos em Música e Mídia, ao longo de seus mais de vinte anos de existência. Este Grupo de Pesquisa iniciou suas atividades informalmente no XIII Encontro Nacional da Anppom<sup>1</sup>, em março de 2001, como Grupo de Trabalho *Música e Mídia*. Terminado o evento, o GT continuou suas atividades, organizando sessões de comunicações em congressos, palestras, travando discussões à distância.

A partir de 2003, as atividades do Grupo formalizaram-se, com a criação do então denominado *Núcleo de Estudos em Música e Mídia – MusiMid*. Vinculado a instituições universitárias, surgiram os financiamentos, pelos órgãos de fomento à pesquisa, bem como os intercâmbios nacionais e internacionais. Com apoio das agências, o MusiMid desenvolveu o projeto *A canção das mídias: memória e nomadismo*, que teve, dentre resultados publicados, o projeto *Canção d’Além-Mar*<sup>2</sup>, *concluído em 2009*; *Donde estás, corazón? O tango no Brasil, o tango do Brasil*<sup>3</sup>; *Trago o fado nos sentidos: cantares de um imaginário Atlântico*<sup>4</sup>; *“O sole mio!” memória e nomadismo*

na música da “terra da garoa” teve, dentre outros resultados, o documentário “O sole mio!” *Música paulistana, na terra da garoa*<sup>5</sup>. Como desdobramento deste último projeto, lançou-se, em seguida, *A canção romântica no Brasil dos “anos de chumbo” - Paisagens sonoras e imaginário na cultura midiática*<sup>6</sup> e, agora, este, que tenho a satisfação de apresentar.

No sentido de propiciar um diálogo amplo e interdisciplinar, *MusiMid* desenvolve pesquisas nas diversas modalidades em que a linguagem musical atua, no âmbito do processo comunicativo sociocultural e histórico. Um dos pontos cruciais das investigações centra-se nos conceitos de *performance*, *paisagem sonora*; analisa-se o *papel das mídias*, na constituição de suas interfaces com outras linguagens artísticas e outras mídias; a música na mídia como elemento de *memória cultural e musical*; os cruzamentos possíveis de gêneros (fusão, *cross over*, hibridismo, mestiçagem entre outros); as relações entre criação artística, público e políticas culturais; as questões de identidade (valores locais aos globalizados, gêneros, grupos sociais específicos); a música e seu papel crucial como elemento privilegiado da indústria do entretenimento e na arte.

Visando a ampliação do diálogo entre pesquisadores e a ampliação dos estudos nesse campo de pesquisa, o MusiMid criou os *Encontros de Música e Mídia*, iniciados em setembro de 2005<sup>7</sup> e as *Jornadas de Estudos em Música e Mídia*, que começaram em 2009. Além das reuniões científicas – que a cada ano atraem um maior número de pesquisadores do Brasil e do exterior, vêm sendo promovidas oficinas e palestras, a cargo de prestigiados intelectuais. Somem-se, ainda, as seguintes publicações, que coordenei: *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção* (Via Lettera / FAPESP, 2007); *O Brasil dos Gilbertos notas sobre o pensamento (musical) brasileiro* (Letra e Voz, 2011) e *Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada* (Letra e Voz, 2012), os dois últimos, organizados em parceria com Ricardo Santhiago e Juliana Coli, respectivamente; *A música como negócio: políticas públicas e direitos de autor* (Letra e Voz, 2014) , com a colaboração de Cristina Schmidt e Rosália Prados. Em 2017, organizei, com Simone Luci Pereira *Com som.... Sem som! Liberdades políticas; liberdades poéticas* (Le-



tra e Voz; FAPESP), coletânea resultante dos debates ocorridos por ocasião do 10º Encontro (2014). Em 2018, *A canção romântica no Brasil dos anos de chumbo: paisagens sonoras e imaginário na cultura midiática*, resultado parcial de projeto financiado pelo CNPq. Em 2020, *Uma vereda tropical: A presença da canção hispânica, no Brasil* (Letra e Voz, 2020), coorganizado por Simone Luci Pereira e Raphael F. Lopes Farias.

Encontram-se, neste presente volume, além de projetos individuais de pesquisa, resultados de projetos de pesquisa de mestrado e doutoramento, realizados junto ao Programa de Pós-Graduação em Cultura Midiática da Universidade Paulista (UNIP), com apoio financeiro das agências de fomento – CAPES e CNPq, às quais agradeço, em nome da equipe. Além de pesquisadores do MusiMid, participam pesquisadores vinculados a outras instituições de ensino e outros profissionais e artistas especializados no tema desta obra.

Estou certa de que esta nova obra representa uma importante contribuição para os estudos acadêmicos sobre um tema de importância capital, não apenas no campo acadêmico, como também no que tange às práticas do profissional em música. Lamentamos que não possam saudar o lançamento desta obra os colegas Christian Marcadet e Nancy Alves, que vieram a falecer prematuramente. Registro meu reconhecimento à sua valiosíssima contribuição, com extremo empenho e entusiasmo. Esta obra a eles é dedicada, *in memoriam*.

Dito isto, não me resta senão convidar o leitor a se debruçar sobre estas páginas. Estou certa de que a canção-título nos remeta a uma viagem – imaginária, mas também intelectual - que nos conduza a um entusiasmado debate. Como sempre, a música é a protagonista principal.

## Notas

Clique sobre os números para retornar ao texto

1. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. O XIII Encontro realizou-se em Belo Horizonte, nas dependências do Deptº. de Música da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais).

2. Respectivamente, o livro *Canção d'Além-Mar- o fado e a cidade de Santos* (Realejo; CNPq, 2008); o documentário *Canção d'Além-Mar- o fado na cidade de Santos, pela voz de seus protagonistas* (Pletora Filmes, 2008); e o hipertexto *Canção d'Além-Mar o fado, na cidade de Santos: sua gente, seus lugares* (Realejo; FAPESP, 2009). Os trabalhos desdobraram-se em outro projeto, recentemente concluído: *Trago o fado nos sentidos: memória e significado nos trajetos de uma canção nômade*, igualmente financiado pelo CNPq.

3. Publicado pela Via Lettera, com apoio do CNPq.

4. Publicado pela Letra e Voz, com apoio da FAPESP.

5. Realejo Filmes. Direção: Pedro Miguez. Argumento, pesquisa e entrevistas: Heloísa de A. Duarte Valente e Marta Fonterrada. 2013.

6. Publicado pela Letra e Voz, 2018.

7. Os textos das atas encontram-se na página do MusiMid na web: [www.musimid.mus.br](http://www.musimid.mus.br). São eles: *As múltiplas vozes da cidade* (2005); *Verbalidades, musicalidades; temas, tramas e trânsitos* (2006); *As imagens da música* (2007); *O Brasil dos Gilbertos* (2008); *E(s)téticas do som* (2009) e *Música: De/ Para* (2010), *Música e memória: temas em trânsito* (2011); *Tão longe... Tão perto... A música migrante* (2012); *O gosto da música* (2013); *Com Som. Sem som. Liberdades políticas; liberdades poéticas* (2014); *Uma vereda tropical: aproximações, percursos e disjunções na cultura brasileira e suas*

*latinidades conexas* (2015) *Viver sua música* (2016); *Os sons que vemos; as imagens que ouvimos: Música e Audiovisual* (2017).



PREFÁCIO

## Um intermezzo no binômio música/literatura

BERNADETTE LYRA

A música e a literatura existem e sempre existiram como uma interligada produção cultural. Cada uma, porém, se estabelece por si só, em sua autonomia. Descobrir e apreciar um *intermezzo* passível de existir entre elas é uma experiência preciosa. Abre-se um espaço singular em que a zona de trocas e confluências importa, para além da naturalidade isolada e original de cada uma dessas duas artes. Ao se apossar, a um só tempo, da letra da narrativa e da voz de quem canta, a canção é uma depositária da magia decorrente dessa experiência.

Esmiuçar canções, dedilhá-las em espírito científico, situá-las no reino de seus paradoxos artísticos e midiáticos é o que se faz neste livro, apropriadamente titulado *Sous le ciel de Paris*. A bela canção, imortalizada por Édith Piaf, é o espelho em que estudiosos, professores e pesquisadores se miram para compor um amálgama de princípios e conceitos comunicacionais e estéticos, materializados sob a forma de estudos, artigos e en-

tendimentos sobre as canções de origem francesa, sempre tão próximas à vivacidade da natureza e da emoção.

No percurso histórico que faz fundo a essa mirada sobre o estatuto literomusical das canções, subsiste um legado essencial: música e literatura são artes que se desenvolvem no tempo, enquanto as artes plásticas (arquitetura, escultura e pintura) se fazem no espaço. A ligação etimológica entre elas também não é nova. A cultura greco-romana ocidental atribuiu às musas (*mousikê*) a denominação “música”, e “literatura” vem do latim *littera* (letra).

Em um tempo muito anterior, porém, esses dados da etimologia não tinham razão de existir. A literatura não possuía a letra como matéria. Ela era “voz”. Era feita para ser ouvida a par com a música, que também culturalmente ainda não era considerada uma arte patrocinada pela musa Euterpe.

Nesse sentido, todas as grandes civilizações primevas do mundo deixaram documentos e vestígios. Desde os sumérios, que tiveram o auge de sua cultura na Mesopotâmia, há milhares de anos antes de Cristo; os egípcios, que usavam harpas, percussão, diferentes formas de flautas, tambores, trompetes para acompanhar o que cantavam, em suas cerimônias militares e religiosas; os chineses e indianos, que há mais de 3.000 a.C acreditavam que as preces musicadas tinham poderes mágicos.

Talvez não seja delírio imaginar que histórias e narrativas eram contadas, contadas e traduzidas pelas músicas tocadas por esses povos tão antigos. Na própria Antiguidade grega e romana, obras literárias eram recitadas nas praças e todo e qualquer poema tinha de se adaptar à cadência de um acompanhamento musical. Assim se deu com a *Odisseia*, de Homero e com tragédias como *Édipo Rei* e *Antígona*, de Sófocles. Também não é à toa que existe a lenda de Nero recitando versos ao som da harpa, enquanto incendiava Roma.

Há que notar ainda que os trovadores da Idade Média eram poetas e músicos a um só tempo. Nos séculos XI e XII, andavam por castelos, aldeias e vilas cantando seus poemas acompanhados por alaúdes. Verdadeiros donos de competência profissional (*mestier*), seus *vers* aludem ao texto a ser vocalizado com acompanhamento musical.

Era um tempo em que a escrita e a escuta se mesclavam ao canto e à audição, como observa Hans Ulrich Gumbrecht ao falar em patologias no sistema da literatura, em seu livro *Corpo e Forma*. Segundo o mesmo pesquisador, no século XIII, a corporação dos mestres cantores urbanos (os *Puys*, do norte da França) compunha poemas para serem cantados, encenando a cultura cortesã nas praças, em feriados e noites de espetáculo.

No Renascimento, dos séculos XIV a XVII, as mudanças na literatura e na música ocorreram em um padrão de coincidência. Foi a época em que a cultura ocidental tinha pretensões de reviver a literatura greco-romana. Surgem os chamados gêneros literários, como o poema, o romance, a epopeia. Concomitantemente, ocorrem transformações na música. Foram adotados novos estilos, novas métricas, novos assuntos. O drama passou a ter importância literária e musical, sendo a ópera um dos resultados dessas novidades renascentistas.

Mais tarde, nos anos do Romantismo e do Simbolismo (época dos grandes compositores: Schubert, Schumann, Berlioz, Wagner, Bach e outros) floresce o pensamento de que todas as artes tendem a acercar-se da condição de música. Ou seja, a música seria a verdadeira arte universal, uma síntese de todas as outras. Mas a literatura sai privilegiada dessa definição. Poetas se esmeravam em arrancar sons das palavras aproximando-as de sons de instrumentos musicais. Um exemplo são versos de poemas simbolistas, como *Chanson d'autone*, de Paul Verlaine (1844-1896) e *Violões que choram*, de Cruz e Souza (1861-1898). Neste último, o uso do fonema “v” aparece de forma reiterada para imitar o som de um violão:

*Vozes veladas, veludosas vozes,  
Volúpia de violões, vozes veladas,  
Vagam nos velhos vórtices, velozes,  
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.*

De resto, as formas literárias mais diversas sempre foram passíveis de acoplamento a formas musicais. Um caso marcante dessa paridade é o poema *Ode à alegria*, de Schiller, traduzido por Beethoven no Quarto Mo-

vimento de sua 9ª Sinfonia. E como não lembrar os poetas populares do Nordeste brasileiro, dedicados à tradição do cordel e do coco de embolada? Patativa do Assaré, por exemplo tem versos explicitamente feitos para serem musicados. Mais atualmente, inúmeros compositores como Caetano, Gil, Chico Buarque, Marina e outros fazem letras que já nasceram músicas. Com destaque para Vinícius de Moraes, que inundou de poemas a criação de um gênero musical, a Bossa Nova.

É notável que, mais recentemente, no ano de 2016, um músico, Bob Dylan, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura. No caso, justificava-se a propriedade com que o senso das letras de seu conjunto de poemas se vê traduzido pelo tom e, de modo muito especial, pelo ritmo de suas canções. O que confere validade à escolha, uma vez que o ritmo - um dos três elementos essenciais de uma música, ao lado da melodia e da harmonia (como sabe qualquer estudante das artes musicais) - por si só é uma presença mais que clara da música na expressão literária.

Após esse rápido périplo em torno da historiografia, resta dizer que dos mais variados entendimentos, das mais sutis às mais explícitas maneiras, este livro valida o intuito de conceder, à canção o papel preenchedor de interstícios entre música e literatura, ainda que metaforicamente. Para isso, contribuem a criatividade, a sensibilidade e a competência de autoras e autores desses textos sobre canções com filiação nos territórios postos sob o céu de Paris e da França, mas que fazem vibrar a corrente de energia, de valores, de emoções e de sentimentos que pulsam em seres humanos de todo o planeta.



AVANT-PROPOS

## Une certaine vision de la France qui chante

DIDIER FRANCFORT

On a pris l'habitude de répéter une formule selon laquelle « en France, tout finit par des chansons » et l'on oublie ainsi qu'il s'agit d'une reprise simplifiée et modifiée de la fin du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais:

*Or, messieurs, la co-omédie,  
Que l'on juge en cè-et instant  
Sauf erreur, nous pein-eint la vie  
Du bon peuple qui l'entend.  
Qu'on l'opprime, il peste, il crie,  
Il s'agite en cent fa-açons:  
Tout fini-it par des chansons. (Bis)*

On présenterait ainsi, en « nationalisant » la place de la chanson, une spécificité bien française liée à un mode d'être léger ou même irrévérencieux. Ainsi la chanson française aurait quelque chose d'original, d'intraduisible, bien éloigné du Lied allemand ou des songs anglo-saxons. Voire! On oublie souvent, grâce au travail des paroliers, que bien des chansons françaises du répertoire des plus grands, de Piaf aux rockers des années

60, sont des reprises et des adaptations de chansons venant d'autres pays, de l'Amérique du Nord à la Russie, de l'Italie à l'Angleterre. La chanson française actuelle est bien différente de celle de l'époque de Beaumarchais. On chantait alors en France *Il pleut, bergère*. Il faut attendre la fin du XIXe siècle pour que le café-concert offre un cadre de sociabilité urbaine nouveau (à peu près contemporain des premiers music-halls britanniques ou des cabarets viennois) permettant que se déploie un genre inédit avec une association originale de paroles et de musiques nouvelles. Ce furent souvent des chansons patriotiques après la défaite de 1871 qui sont devenues populaires. Et la chanson est devenue paradoxalement à la fois une culture urbaine très localisée se livrant fréquemment à la célébration d'une ville (combien de chansons sur Paris peut-on recenser?) Et un objet de circulation internationale et d'appropriations multiples et contradictoires.

Les chemins de la circulation des chansons ne correspondent pas aux schémas univoques caractérisant les échanges culturels comme de simples reflets des phénomènes de domination politique et économique. Reprenant le concept de *soft power* élaboré à la fin de la Guerre froide par Joseph Nye, on a insisté sur la diffusion hégémonique des productions culturelles des grandes puissances. C'est une vision tout à fait réductrice quand il s'agit de la chanson. Comment caractériser comme une conséquence d'une domination politico-économique l'adaptation allemande d'un succès populaire français ou une chanson italienne reprise en Grèce ? De la même manière, il faut manier avec infiniment de précautions l'idée d'une appropriation culturelle se limitant à un pillage de type post-colonial. La circulation des chansons, leur adoption ou leur adaptation plus ou moins fidèle, la place des interprètes, des paroliers, des circuits de distribution ne peut donner lieu, dans l'état de la recherche, à des idées générales adaptées à tous les contextes. Les travaux d'Anaïs Fléchet sur la réception de la MPB en France sont un exemple de ces approches qui, dépassant le cadre monographique, permettent en fait de construire patiemment une approche théorique globale des circulations culturelles perceptibles dans l'importation-exportation de chansons et dans leur adaptation aux sociétés les recevant. Il est temps de passer, si

l'on peut dire, au match retour ou, si l'on veut une autre métaphore, aux phénomènes de contre-transferts.

Ce volume comble donc un vide dans l'étude des transferts de cultures populaires. Il relance les approches interdisciplinaires de ces chansons que l'on fait siennes sans en déposséder personne. Les transferts culturels dans le domaine des cultures populaires ont pu être dissymétriques et irréguliers sans se réduire à des formes de domination. Ce livre est à cet égard un rappel salutaire de la part du rêve et de l'imaginaire dans l'évocation d'autres mondes que l'on s'approprie sans aucunement les piller. Cela n'est pas sans évoquer une histoire d'amour...



APRESENTAÇÃO

*Sous le ciel de Paris...*

A canção francesa no Brasil

HELOÍSA DE A. DUARTE VALENTE

Composta por Hubert Giraud e Jean Dréjac, *Sous le ciel de Paris* teve sua estreia pela voz de Jean Bretonnière, no filme de Julien Duvivier (1951). O filme percorre diversos bairros e monumentos da capital francesa (Campo de Marte, Chaillot, rua Mouffetard, o Marais, avenida Champs-Élysées, o vilarejo de Bercy, rua Ménilmontant, os Inválidos, Montmartre). Foi logo registrada por Édith Piaf, Yves Montand, Juliette Gréco. A canção ganharia o mundo, fazendo surgir novas versões, em outros idiomas.

O tema gira em torno de situações e quadros sobre o cotidiano parisiense, num único dia, em várias situações que ocorrem na vida de algumas pessoas que se unem por meio da narrativa: a velha pobre senhora, atacada pelos gatos, após ter passado o dia à procura de comida, em vão, ganha uma recompensa por ter encontrado a menina que havia se perdido da mãe; a jovem que recusou “conceder sua mão” ao amigo de infância, em nome de um amante sádico, que a golpeia com facadas; o policial que fere acidentalmente um trabalhador grevista, é socorrido por um cirurgião novato que havia sido reprovado nos exames... A valsa que encerra o longa metragem

serviu de inspiração para este trabalho: não apenas pela sugestão do título, mas por ser uma valsa *musette*. Tornou-se, assim, um guia para o projeto que agora se consolida como livro. Sob o céu de Paris.... Quantas referências diretas e alusões metafóricas podemos enredar, a partir desta imagem?

É inquestionável a forte presença da cultura francesa na brasileira, fator que ultrapassa de longe o imaginário dos cafés parisienses, da *Meca* da moda, de uma suposta vida governada pelo atendimento aos prazeres da vida: a comida, a arte, as aventuras amorosas. Os valores da cultura francesa radicaram-se na cultura brasileira, durante o Reinado e o Império, expressando-se no tocante à educação formal, à adoção de formas de comportamento e boas-maneiras (etiqueta) à produção científica, artística (literária, em particular), pelo menos até a década de 1930, quando a cultura estadunidense passa a tomar o protagonismo. Ainda assim, a França permanece a referência em setores específicos, tais como a gastronomia, a arte e a alta costura.

No entanto, ainda são pouco numerosos os estudos relativos à música e, menos ainda, à canção urbana francesa, assim como sua presença na paisagem sonora brasileira. Há estudos, sim, mas não partem de repertórios musicais tendo as músicas como eixo sobre o qual as reflexões se pautam; antes, encontramos biografias, *fait divers*, curiosidades. Era importante poder recuperar uma faceta da história que moldou a cultura brasileira, desde o final do Império até o momento em que a música de origem europeia cede praticamente seu posto para as criações anglo-saxônicas e, no final da década de 1970, o mercado fonográfico abre as portas para artistas advindos de outras regiões do país, sobretudo do Nordeste.

Este livro representa a continuidade de um projeto que iniciei há vinte anos, como pesquisa de pós-doutoramento. Deriva de uma pergunta aparentemente simples: “Por que existem canções que insistem em *não morrer*”? Já na segunda década do terceiro milênio, talvez a indagação pareça despropositada, sobretudo se considerarmos a infinidade de tecnologias (nomeadamente as digitais) que surgiram e a capacidade de armazenamento de informações que estas possibilitam. Mas, há de se convir, conforme

atestam os teóricos da semiótica da cultura, que um apanhado de conteúdos não é informação. Cá estamos para desbravar esta floresta de signos!

Há canções que simplesmente, talvez por obra do acaso, gozam de longevidade na sua esfera cultural; outras necessitam de algum tipo de “nutriente” para se manterem presentes – geralmente aquelas relacionadas a eventos ritualísticos, com repetição periodizada. Mas, para a grande maioria das canções, são as características intrínsecas à obra, seus intérpretes ou os consumidores-ouvintes que fazem com que elas se preservem. Daí o projeto-matriz, iniciado há vinte anos intitular-se “A canção das mídias: memória e nomadismo”. Denomino “canção das mídias” (Valente, 2003) aquela que nasceu já para ser veiculada pelas mídias sonoras e/ ou audiovisuais; ou que, pelo menos seja adaptável a reprodução em tais mídias (as árias de ópera registradas por Enrico Caruso, no começo dos 1900, por exemplo). A canção das mídias passa por um processo de transformação contínua - o nomadismo (cf. Zumthor, 1997), que lhe permite permanecer na paisagem sonora (Schafer, 2001) por um tempo variável, podendo desaparecer e voltar, de quando em quando. Após vários ter abordado alguns gêneros de origem estrangeira<sup>1</sup>, chegou o momento de tratar da canção francesa.

As canções populares urbanas na mídia (disco e rádio, prioritariamente) revelam-se como elemento privilegiado de conhecimento não apenas da música, mas também para a análise de questões de natureza diversa, que contribuem para a compreensão de dinâmicas sociais, dada sua presença no cotidiano. Assim como outros gêneros, as canções francesas, “compõem” as histórias de vida das pessoas; favorecem e estimulam a criação de um imaginário, diretamente ligado à memória afetiva decorrente da escuta desse repertório, que é desfrutado no ambiente doméstico (rádio, toca-discos e todos os dispositivos subsequentes), mas também em atividades de entretenimento e lazer (shows, festivais, filmes etc.). Aqui, o papel dos programas de rádio (e, posteriormente, também os televisivos) tem importância decisiva na fixação de gêneros e gostos, na composição de paisagens sonoras no cotidiano cidadão. Também o cinema, com suas canções-tema,

promove a difusão das obras que, registradas em discos (não raro em versões em língua local) tocam nos programas radiofônicos.

O presente livro parte, por essa razão, da análise de repertórios discográficos, a partir de bancos de dados<sup>2</sup>, de listagens de *hits*, muitos deles apontados por Gilbert Stein<sup>3</sup> - o que nos permitiu estudar - falo em nome da equipe de pesquisadores - avaliar a permanência do repertório na memória cultural, o impacto da permanência de artistas estrangeiros, no Brasil, assim como a criação/ incorporação de versões “locais” (no idioma original ou adaptado para o português).

A canção francesa dá origem também à criação de versões “nômades” (cf, Zumthor, 1997)<sup>4</sup>. Para entender como surgiram e se fixaram, no Brasil, foi necessário colher informações de diversas maneiras: além de formas de existência concreta (gravações, partituras), foram consultadas matérias jornalísticas (notas de imprensa, crônicas sobre programas televisivos ou radiofônicos, cartazes, publicidade etc.), realização de entrevistas; a escuta analítica de gravações em disco; a visualização de obras cinematográficas – *musicais* – sobretudo aquelas cuja canção-tema tiveram repercussão nos programas radiofônicos e outros (*Um homem e uma mulher; Les demoiselles de Chérhourg* etc.).

A pesquisa se debruçou sobre os vários componentes da canção, a fim de identificar em seus aspectos morfológicos, o que a define ou a difere em relação a canções populares originárias de outros países, num mesmo período; ainda, como as variações na performance dos artistas; os referenciais estéticos sobre os quais se baseiam acabam por gerar diferentes formas de recepção. Considera-se, aqui, o acesso à língua francesa, sua sonoridade particular; assim como os temas predominantes nas letras.

Ademais, acreditamos que existe um projeto artístico que se dá a conhecer pelo projeto discográfico. Para além do registro de uma composição e a respectiva performance do artista, estão em jogo o trabalho no estúdio de gravação, a concepção do projeto gráfico das capas dos discos. Este último tem papel fundamental: como parte integrante do projeto do *álbum* fornece dados sobre o imaginário (Baitello, 2014) que se delinea em



torno do artista, da obra e mesmo do país de origem. Todo este trabalho de criação do artista de sucesso e seus *hits* objetiva a criação de um padrão de gosto, idealizado pelas gravadoras, responsáveis por todo o processo de existência do disco, desde a sua concepção, sua fabricação até a presença nos pontos de venda.

Os capítulos que compõem esta obra procuraram trazer maiores informações sobre a canção francesa do período correspondente ao pós- II Guerra Mundial<sup>5</sup> até o final da década de 1970. Justamente aquele em que, conforme destaca a antropóloga Rita Morelli (2009), corresponde ao auge do mercado fonográfico, com expressivo número de vendas. Procuramos contextualizar os antecedentes históricos e estéticos que embasaram o gosto pela canção francesa, esta entendida no âmbito de outros valores e códigos culturais e artísticos da cultura da França. Tendo em conta essa diversificada lista de temas, a obra foi dividida em cinco seções.

A obra se inicia com dois prefácios, gentilmente escritos por Bernadette Lyra e Didier Francfort. Lyra, conhecedora profunda da língua francesa, assim como cinema, frisa os laços que unem literatura e música. Francfort, musicólogo e historiador, situa a canção francesa e suas formas de circulação e apropriação, sobretudo as de origem popular e como estas se mantêm no cerne da cultura francesa, estendendo-se a outros países.

Na primeira parte, apresentamos textos que exploram a presença francesa, no Brasil, desde o final do século XIX. Após um panorama sobre a canção francesa e seus contextos simbólicos, dispostos cronologicamente, elaborado por esta autora, colocam-se sem pauta algumas questões sobre os modelos performáticos predominantes. Ainda que os nomes mais emblemáticos sejam os de Édith Piaf e Charles Aznavour, que adotam uma voz projetada, o mesmo modelo não é reproduzido pela grande maioria dos demais intérpretes. Um grande número deles adota o sussurrado, *parlato*- especialmente, as cantoras. Tais traços característicos- que justamente constituem a identidade peculiar dessa estética- é que vêm a imprimir camadas de imaginário à semântica das canções. Seguem os capítulos elaborados por Lina Noronha e Rafael Righini, que apresentam um detalha-

do cenário que o gosto francês promoveu. A musicóloga e oboísta Lina Noronha analisa, com precisão, o momento em que Darius Milhaud, que chegou ao Brasil em 1917, onde permaneceria por dois anos, tornou-se uma espécie de leitor privilegiado do país. Incumbido de relatar à França a influência do “germanismo”, atestou, pessoalmente, o quanto a cultura da *Belle Époque* estava presente no cotidiano carioca. Este testemunho é particularmente importante para podermos entender como a força da cultura francesa perseverou, ainda nos anos seguintes. Este mesmo gosto importado da França ao Brasil também se expressa no domínio de uma cultura de tendência menos erudita, o gosto das encenações de caráter ligeiro; da *opereta* ao *vaudeville* até que os musicais no modelo estadunidense (nas últimas décadas novamente em voga), se estabelecessem – pesquisa desenvolvida por Righini, violonista, regente, compositor e produtor musical.

O segundo grupo de textos aborda as relações que se estabelecem entre os elementos constituintes da canção: letra e música. A partir de uma listagem das canções mais divulgadas no Brasil, Vanessa Fernandes convida o leitor a “flanar” sobre as letras. Sua abordagem dá a conhecer os temas mais frequentes e como estes se apresentam, como uma *mise-en-scène*, é a realização de um pequeno drama, de uma duração de em torno de três minutos, por uma voz que *diz* uma mensagem de conteúdo semântico, de forma mais ou menos direta, em registros variáveis de complexidade formal do idioma. Professora de francês e estudiosa da cultura francesa, Vanessa Oliveira abraça a lista de *hits* apontados por Gilbert e outros, apresentando uma análise do conteúdo das letras, bem como suas circunstâncias. A autora opta por um texto em primeira pessoa, agrupando canções pelos temas expressos nas letras: o amor, a natureza, a França (Paris, sobretudo) e a palavra. De sua parte, Nancy Alves, mestre em letras, cantora e pesquisadora nas relações interculturais entre a França e o Brasil, analisa vários exemplos, ao longo de décadas e tendências estéticas em que cantores brasileiros adaptaram canções francesas segundo sua dicção e estilo pessoal; como se deram os processos de movência de algumas obras, seus processos de territorialização; como os artistas brasileiros se apropriaram de canções

francesa e como desenvolveram suas versões “nômades” - recorrendo a um conceito fundamental de Paul Zumthor. Conclui o bloco Marcos Julio Serogl, musicólogo e regente coral, com uma análise musicológica dos termos mais recorrentes utilizados pelos compositores e que constituem o idioleto particular da canção francesa, no âmbito da cultura midiática, marcada por uma padronização estética, atendendo aos pressupostos das gravadoras.

A encenação da obra não se esgota em sua performance ao vivo: ela se transporta para as imagens do artista; o que vale dizer, não somente em seu corpo, sua emissão vocal, gesticulação (etc.), mas também em sua representação iconográfica. Nesse sentido, é relevante considerar as capas de disco como extensão da performance; como forma de identificação do artista à sua estética. Considerando a relevância deste aspecto, selecionamos dois dos maiores vultos da música francesa, que se espalharam mundo afora – no Brasil, inclusive: Édith Piaf e Charles Aznavour. A partir da representação iconográfica destes artistas, coube a Fedro Fragoso e Roberto Bispo, mestres em Comunicação, especialistas em *design* gráfico, apresentarem seus estudos sobre Édith Piaf e Charles Aznavour a partir de um exaustivo levantamento de materiais. O primeiro estabelece uma relação entre um dos atributos simbólicos conferidos à cantora – mártir e de que maneira esta simbologia se assenta sobre a cultura do país de origem. O capítulo seguinte aponta como se apresentam as imagens visuais de Aznavour, em sua longa e bem-sucedida carreira; as escolhas que as gravadoras fizeram para retratá-lo publicamente. Dessa forma, ambos os textos contribuem para entender mais detalhadamente como a construção semântica do imaginário em torno destes artistas se dá, a partir da iconografia dos artistas., bem como o imaginário criado acerca da canção francesa - e suas repercussões no Brasil.

Uma quarta seção apresenta como a canção francesa esteve presente nas linguagens audiovisuais, apresentados por Márcia Carvalho e Luíza Alvim, estudiosas em música e linguagens audiovisuais. Márcia Carvalho se debruça sobre a presença da canção francesa nas telenovelas das décadas de 1960 e 1970, justamente no momento que a televisão se consolida como

mídia mais relevante e a telenovela, seu produto mais importante. As canções que compõem a trilha musical representarão uma importante movimentação no mercado fonográfico. Situação diversa ocorre com o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Luíza Alvim estuda estas vertentes estéticas para avaliar o quanto a canção francesa se faz presente. Curiosamente, apesar da grande influência cultural francesa no cotidiano brasileiro no período, é irrisória. A situação somente mudaria 50 anos após, possivelmente remetendo a nostalgia, mobilizadora de memórias de afeto.

Um quinto grupo de textos - *Personalidades e suas canções*- analisa estudos particulares de casos: Raphael Farias analisa como Maysa, conhecida cantora de peças melodramáticas consagrou-se como respeitada cantora de obras canônicas do repertório francês. Um exemplo notável é a sua interpretação de original *Ne me quitte pas*, de Jacques Brel. Seu *modus vivendi*, sua personalidade se espelha no cerne da canção de Brel, imprimindo-lhe autenticidade. Há de se registrar também diálogos e intercâmbios artísticos e culturais, como os empreendidos pela brasileira Tuca e a francesa Françoise Hardy, ensaio a cargo de Ricardo Santhiago. O comunicólogo e historiador faz um importante relato de como a carreira artística pode ser esquecida, abandonada ou mesmo manipulada, de acordo com as instâncias nos quais o artista se insere no mercado fonográfico. E, além dos intercâmbios, as querelas e embates que esbarram em questões socioculturais, como a política. E, além dos intercâmbios, as querelas e embates que esbarram em questões socioculturais, como a política. Yúri Behr empreende uma análise semiótica sobre as relações entre imaginário criadas em *Alouette*, da brasileira Denise Emmer, interpretada em francês, seguindo o modelo performático das cantoras francesas em voga. A partir dessa canção, o semioticista e musicólogo se dedica a analisar como determinados estilemas da canção francesa estão presentes na obra, de modo a desenhar as *tópicas* musicais.

Enfatizemos que todo o repertório aqui estudado, refere-se a um período em que o consumo de música se dava unicamente por meio de discos e fitas cassete, ouvidos em aparelhos domésticos, ou transmitidos pelos

programas de rádio, que corresponde à época áurea do disco analógico. Considerando-se que o consumo de música se dá, nos últimos anos, preferencialmente, em formatos digitalizados por meio de plataformas de *streaming*, é possível avaliar se o ouvinte de há 50 anos continua a consumir seu repertório de um novo modo. Esta questão desemboca em outras, como: o usuário de plataformas digitais tem o hábito de escutar canções francesas mais antigas? Numa seção única, intitulada: *Dos bolachões às plataformas digitais*- Fernando Moraes aponta como se dão as variações de hábitos de consumo da canção – aqui entendida como produto midiático.

O livro se encerra com uma entrevista inédita de Gilbert Stein, o “Embaixador da Canção Francesa”, no Brasil. aqui editada e transcrita por Marta Fonterrada, radialista e radioartista. Destacado cantor, radialista, produtor, relata episódios relevantes sobre sua carreira, assim como as preferências do repertório francês pelo público brasileiro. Consideramos uma fonte relevante para deixar nestas páginas alguns aspectos de sua vivência e memórias.

Acreditamos que sob o céu de uma Paris, necessariamente imaginada, soem muitas canções, capazes de evocar novas ideias, trazendo contribuições relevantes, não apenas para os estudos interdisciplinares da música, mas também para os interessados em geral.

Não poderia deixar de concluir estas linhas sem deixar meus expressos agradecimentos a Raphael F. Lopes Farias, comunicólogo especializado em música que, com muito empenho e competência colaborou comigo na organização desta obra.

## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Nestes vinte anos, foram objeto de estudo gêneros da música normalmente reunidas num amplo espectro classificado como “populares”. Estas chegaram ao Brasil por intermédio da imigração ou pela importação de traços vinculados a músicas estrangeiras, logo encapsuladas pela indústria fonográfica para implementar a máquina de sucessos. Foram objeto de estudo o fado, o tango, a canção hispânica, a canção romântica italiana das décadas de 1960-70.

2. Inicialmente, pretendíamos partir de uma busca pelos acervos das rádios. O desmantelamento dos acervos, assim como o surgimento da epidemia de Covid19 obrigou uma nova estratégia. Dessa forma, a pesquisa baseou-se, essencialmente, no banco de dados mantido por Dick Danello, o catálogo NOPEM, bem como os bancos de dados do portal IMMUB e Discogs.

3. Um dos mais representativos nomes da canção francesa, no Brasil: cantor, radialista, produtor, Gilbert é o nome mais longo no cultivo da canção francesa popular dos séculos XX e XXI. Concedeu uma entrevista em 19 de novembro de 2019.

4. Dentre as possibilidades de nomadismo da obra, encontram-se as versões em outros idiomas, em outros gêneros ou arranjos instrumentais.

5. Ainda que este estudo não se dedique ao período anterior à década de 1970, verificamos que um extenso repertório desse período foi e continua sendo ouvido e praticado – sobretudo as peças cantadas por Édith Piaf.

## Referências

BAITELLO JR. Norval. Imagem e emoção: movimentos exteriores e interiores. In: BAITELLO JR., Norval; WULFF, Christoph. (org.): *Emoção e imaginação: Os sentidos de as imagens em movimento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

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

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

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

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





# A PRESENÇA FRANCESA NO BRASIL



# *Que reste-t-il de nos amours?* Memória da canção francesa no Brasil<sup>1</sup>

HELOÍSA DE A. DUARTE VALENTE

*A Christian Marcadet  
In memoriam*

## ***Sous le ciel de Paris s'envole une chanson... (Introdução)***

Com música de Hubert Giraud e letra de Jean Dréjac, assim surgiu a canção *Sous le ciel de Paris*, que faz parte da trilha musical do filme homônimo (Julien Duvivier, 1951). Uma valsa estilo *musette*, em que a letra enuncia uma ode à cidade e seus moradores ou visitantes. Aqui são evocados alguns dos lugares-comuns, tais como os personagens que circulam pelos bairros (os apaixonados, o filósofo sentado, os músicos de rua, o mendigo), os locais de memória (os dois séculos de amor pela Ilha de São Luís, onde nasceu a cidade; a Ponte de Bercy, Catedral de Notre Dame). O tempo traz tempestades passageiras, mas logo oferece aos amantes encharcados um belo arco-íris. Esta é uma das maneiras como Paris se deu a conhecer ao mundo e que figura, com algumas variações, dos cartões postais turísticos. Tomo esta canção bastante conhecida como convite para um *sobrevo*, como diz a letra, para um convite a uma viagem musical. Ao

invés de cartões postais visíveis, proponho a escuta de cartões postais sonoros (Valente, 2007).

A canção francesa popular que inauguraria aquilo que denomino “canção das mídias” (Valente, 2003)<sup>2</sup> tem sua origem nos cafés-concerto (Caf’ Conc’) de Montmartre, chegando aos grandes bulevares e seus *music halls*, antes da I Guerra Mundial. No período entre-guerras, em que a paisagem sonora é dominada pelo swing, a canção francesa consagra-se nos teatros de revista. Paris é uma festa! – escreveu Ernest Hemmingway sobre a década de 1920. Os “anos loucos” atraem estrangeiros para viver a vertigem da modernidade que se descortina. Nesses ambientes, de celebração à vida misturam-se canções com números de mágica, sketches circenses, comediantes, dançarinos, acrobatas. Tudo isso junto, consagram-se as grandes soirées de entretenimento. Maurice Chevalier, Josephine Baker, Mistinguett; Édith Piaf, Fréhel.

Mas com a Ocupação, durante a II Guerra Mundial, uma mudança cabal sucederá. Impõe-se um limite à liberdade de expressão, não permitindo aos artistas e autores mencionarem fatos de natureza política. Nesse panorama surge uma das figuras-mito de todos os tempos: Édith Piaf. Presença frequente em *music-halls* como Bobino, ABC, ela estará presente também nos campos de concentração para confortar os soldados, ao lado de Charles Trenet (Salachas; Bottet, 1989, p.62).

As décadas de 1950-60 testemunharão o surgimento da canção de autor, ao mesmo tempo em que as tecnologias do som apresentam sensíveis progressos, permitindo o registro e recepção do som *hi-fi*. Já em 1949 surgia o disco em 45 rotações; em 1957 a gravação em 78 rotações será abandonada e, em 1968 o som estereofônico tornando-se predominante (Robine, 2004, p. 234). Muitos destes artistas trocarão o *music-hall* por espaços menores, promovendo um contato mais direto e íntimo com seu público. Saint-Germain-des-Près e os cabarés *Rive Gauche* passam a ser o ponto de encontro da intelectualidade e dos artistas. As canções são escritas sobre textos poéticos refinados. Além daqueles de engajamento político, anti-burgueses estão também presentes os de cunho existencialista (vide a influência de

Jean-Paul Sartre, neste meio). Nomes como Juliette Gréco, Charles Aznavour e Yves Montand despontam nessa época (Salachas; Bottet, 1989, p. 67). (Voltaremos a este tema).

Este período conhecerá nomes que se notabilizarão em todo o mundo, com importante presença no Brasil. Numerosos intérpretes serão frequentadores assíduos de salas de concertos e prateleiras de lojas de discos. Alguns deles se fixarão temporariamente no país, como Jean Sablon<sup>3</sup> e Henri Salvador<sup>4</sup>; ou estabelecerão parcerias com compositores brasileiros. Claude Nougaro será um caso exemplar<sup>5</sup>. Talvez, dentre eles, o mais representativo tenha sido Charles Aznavour (1924- 2018)<sup>6</sup>. Com vasta produção discográfica e conhecido em palcos de todo o mundo, Aznavour pode ser considerado o embaixador da canção francesa: de *parolier* transforma-se em *crooner* -e talvez esta condição lhe tenha proporcionado a manutenção da saúde vocal, permitindo-lhe levar adiante sua longa carreira artística com muito sucesso.

Contemporâneo a Aznavour, destaca-se Yves Montand. Iniciou a carreira nos *music-halls* de Marselha, imitando Chevalier, Trenet e Astaire. Com o auxílio de Piaf, sua carreira parisiense prosperaria sensivelmente. Os êxitos serão inúmeros e o seu talento não se restringirá à música, estendendo-se à arte cinematográfica. A soma do grande *performer* (no sentido pleno), aliado a um repertório de excelência farão de Montand um epígono da canção francesa.

O advento do rock anglo-saxão incentivará artistas franceses a seguirem a nova estética, que também instituirá uma nova forma de comportamento. Dos diversos nomes que se difundirão pelo exterior, muitos deles chegarão ao Brasil, sendo grandes vendedores de discos. Alguns deles obtêm grande repercussão nas paradas de sucesso e em suas carreiras artísticas: Claude François, Salvatore Adamo, Johnny Halliday, Françoise Hardy, Alain Barrière, Gilbert Bécaud, Nino Ferrer, Sylvie Vartan, Sheila, Serge Gainsbourg. Este último, devido à repercussão da proibição pelas rádios de *Je t'aime, mois non plus*, prolongará sua estadia na lista dos *top hits* por alguns anos seguidos.

Antes de prosseguir, é importante ressaltar que, muito embora a quantidade de artistas franceses (compositores e intérpretes) seja muito extensa e diversificada, não serão objeto de maiores comentários aqueles que não foram encontrados na presente investigação. Daí a justificativa para a ausência de nomes importantes, como Léo Ferré, Georges Brassens, Georges Moustaki, Mireille Mathieu, Mouloudgy, Eddy Mitchell, Boris Vian, Renaud, Mylène Farmer. E tampouco será possível tecer maiores comentários sobre períodos anteriores ou posteriores àquele dedicado no projeto de pesquisa ou pertencentes a gêneros como rock, ou canção de protesto.

### ***Boom! A canção francesa, no Brasil: à escuta dos discos.***

Levando em conta que a música – e, neste caso particular, a canção – são a versão *esquzofônica* (Schafer, 2001)<sup>7</sup> segundo a qual a obra, bem como sua *performance* existem, é relevante considerar o que ficou registrado em fonogramas, filmes e outras mídias como uma aproximação a um determinado tempo-espço. A conformação de um inventário de repertórios musicais envolve o traçado de cartografias, constituição de arquivos e paisagens sonoras que, por sua vez, são moldadas por contextos diversos (sociopolítico, mercadológico, políticas públicas etc.).

É tendo em conta estes aspectos que analisamos a presença da canção popular francesa, no Brasil. Fenômeno que aparece com pujança nos anos pós II Guerra Mundial até meados da década de 1970, quando a canção lírico-amorosa, denominada “canção romântica internacional” ganha grande receptividade, não apenas no Brasil, mas em todo o mundo (Morelli, 2009, p. 62).

A despeito de sua importância, há poucos registros acerca da presença da canção francesa, no Brasil. Muitos registros foram perdidos, coleções foram desfeitas; muitas gravadoras não conservaram seus catálogos; as emissoras de rádio não disponibilizam a consulta pública, além de descartarem catálogos de acervo e programação<sup>8</sup>. Tampouco aficionados-colecionadores franqueiam o acesso às suas coleções de discos ou outros materiais

de interesse sobre o assunto. Para realizar a investigação, foi preciso recorrer a livros e periódicos para obter informações a respeito.

Sendo assim, como ponto de partida, remetemo-nos a *A canção no tempo*, compilação elaborada por Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano (1998; 1999). A obra destaca sucessos desde a década de 1930<sup>9</sup>: *Vous qui passez sans me voir* (Charles Trenet); *J'attendrai* (Rina Ketty, 1940); *La mer* (Charles Trenet, 1948); *Pigalle* (Georges Ulmer, 1945); *Douce France* (Charles Trenet, 1949); *La vie en rose* (Édith Piaf, 1949); *Dance avec moi* (1949)<sup>10</sup>; *C'est si bon* (Jean Sablon, 1950). A partir da década de 1950, foram muito ouvidas *Feuilles mortes*, *Sous le ciel de Paris* (Édith Piaf, 1954), *Cérissier rose et pommier blanc* (Tino Rossi, 1955)<sup>11</sup>, *La goulante du pauvre Jean* (Édith Piaf, 1956), *L'Hymne à l'amour* (Édith Piaf, 1959). Como se pode observar, a presença de Piaf é bastante forte neste período. Nas décadas seguintes obtiveram muito sucesso *Larlequin de Tolède* (1962)<sup>12</sup>, *Ma vie* (Alain Barrière, 1965), *Aline* (Christophe, 1966), *Comme d'habitude* (Claude François, 1969), *Le bruit et les vagues* (Pascal Sevran, 1968), *Un jour un enfant* (Frida Boccara, 1969), *Je t'aime moi non plus* (Serge Gainsbourg, 1970), *Mélancholie* (Sheila, 1977)<sup>13</sup>.

Outra fonte, o estudo elaborado por Eduardo Vicente ressalta que "(...) os anos que vão de 1965 a 1979 marcam tanto a implantação ou consolidação no país das principais empresas mundiais do setor como uma fase de expansão vigorosa e ininterrupta da indústria. Os dados da ABPD (Associação Brasileira dos Produtores de Discos) (ABPD), disponíveis desde 1966, apontam para vendas de 5,5 milhões de unidades naquele ano e de 52,6 milhões em 1979" (Vicente, 2008, p. 105). Uma amostragem das canções denominadas "românticas"<sup>14</sup> e internacionais leva a crer que boa parte das canções internacionais é de natureza "romântica". Destaca ainda Vicente (2008, p.107) que a partir da listagem dos 50 discos mais vendidos ao ano inventariados pelo NOPEM<sup>15</sup> encontram-se em destaque alguns sucessos franceses: *Ma vie* (Alain Barrière, 1965). *La Bohème* (Charles Aznavour, 1966) *L'amour toujours l'amour* (Four Seasons, 1967), *Um homem e uma mulher* (Maurice; Vander, 1967) *Irrésistiblement* (Sylvie Vartan, 1969),

*Sans amour* (Gilbert, 1976) – este último, composto no Brasil, pelo artista de natureza egípcia radicado no Brasil.

De todo modo, este *hit parade* se propagava por todo mundo, inclusive no seu país de origem. Se tomarmos a experiência pessoal de André Midani, podemos mesmo afirmar que algumas das canções faziam sucesso também na França. O futuro produtor da Philips relata, em suas memórias imaginar que ao chegar ao Brasil em 1957, o público brasileiro estaria ávido de se deleitar com canções como *Les feuilles mortes*, *Vous qui passez sans me voir*, *Clopin clopant*, *La mer*, *L'âme des poètes* e intérpretes como Charles Trenet, Jean Sablon, Henri Salvador, Boris Vian, Juliette Gréco (Midani, 2015, p.78).

Se os dados coletados sobre a vendagem de discos não permitem aferir o número de vezes em que estas peças eram ouvidas pelas estações de rádio -ou postas a tocar pelos aparelhos de som domésticos ou públicos-, pelo menos é possível afirmar que essas mesmas obras participaram da “orquestração” da paisagem sonora (cf. Schafer, 2001)<sup>16</sup> daquele tempo.

Não se pode desprezar a importância do cinema, na difusão da canção francesa: Muitos dos *hits* faziam parte da trilha musical de filmes – tal é o caso dos musicais *Guarda-chuvas do amor* (*Les parapluies de Cherbourg*), *Duas garotas românticas* (*Les demoiselles de Rochefort*); *Um homem, uma mulher* (*Un homme une Femme*), compostas por Jacques Demy (1931-1990). Michel Legrand (1932--2019), além, das trilhas musicais do repertório da *nouvelle vague*. Esses filmes em longa-metragem fizeram grande sucesso no Brasil e ainda são bastante lembrados, sendo frequentemente incorporados ao repertório dos cantores que se especializaram no gênero. Mas é à teledramaturgia que se deve creditar o maior índice de sucesso, por trazer à cena, como tema de amor dos protagonistas uma série de peças adaptadas para tal função (Righini, 2004)<sup>17</sup>.

Como se pode avaliar, o sucesso da canção francesa (assim como tantas outras) não pode ser atribuído ao mercado fonográfico, isoladamente. É certo que em alguma medida, o gosto pela canção francesa estará ligado a estratégias de *marketing* das gravadoras. É de se salientar que esse é o período de maior sucesso da gravação analógica, no formato *long-play* e da,



a denominada “canção internacional”, que dominava o mercado (Morelli, 2009, p. 62). De todo modo, a canção está inserida em um amplo espectro que aciona vários setores da cultura midiática, especialmente da indústria do entretenimento voltada à cultura do lazer (shows, certames, festivais, programas de calouros etc.). Dessa maneira, a permanência e reiteração das obras nas diversas mídias contribuiria para que várias destas canções se configurassem como paisagem sonora de determinado período, fazendo emergir uma *memória da cultura midiática* (Valente, 2003).

A partir da década de 1960, a influência francesa decaiu drasticamente nos hábitos e no modo de vida pequeno-burgueses. Por exemplo, o ensino da língua francesa desaparece gradativamente, até ser extinto da grade curricular da escola básica. Dessa forma, é muito possível que a escuta das canções a partir dessa época já se fizesse sem que o ouvinte tivesse familiaridade com a língua. Ainda assim, alguns fatores contribuiriam para a popularidade, dada sua insistente difusão. Postas estas observações passemos, neste momento, a abordar aspectos relacionados às poéticas de criação e à *performance* dos intérpretes.

### ***Je chante!* Performance e semântica**

Partindo do pressuposto de que canção é um signo que agrega simultaneamente texto linguístico e música costuma-se tomar, como ponto de partida, para a sua fruição, o conteúdo expresso pelo primeiro, uma vez que o teor das letras carrega um conteúdo semântico de apreensão mais direta e codificada<sup>18</sup>, e, por seguinte, de maneira precisa:

A canção é uma forma plural, feita de palavras e notas simultâneas; texto e melodia, mas também feita de ritmos, de orquestração de voz; e em cena, de corpos, de iluminação... Todos esses elementos se imbricam e se misturam; eles se constituem como uma trança semântica, em que as mechas se entrecruzam para constituir o sentido: uma mecha linguística, uma mecha melódica, uma mecha rítmica, uma mecha gestual etc. (Calvet, 2013, p. 254)<sup>19</sup>.

A canção romântica se dá a reconhecer, pelas palavras, no momento da escuta: mensagens de caráter sentimental e amoroso, envolvendo perda, nostalgia, solidão etc.<sup>20</sup>. É fato que a letra constitui a parte escrita; invariável; mas, ao mesmo tempo permite ao intérprete uma certa liberdade, na qual ele imprime, pela *performance*, sua individualidade. Na performance da canção, participam marcadores linguísticos, gestuais, expressões faciais e, sobretudo, a voz, como acabamos de afirmar: “A voz é presença. A performance não pode ser outra coisa senão presente” (Zumthor, 2005, p. 83).

No que diz respeito à partitura, esta pode adotar mudanças, algumas delas bastante contundentes. A adaptabilidade às modas possibilita mudanças no arranjo, na formulação rítmica, no *som*. Dessa maneira, o processo de *movência* – a capacidade interna que o signo é dotado, que lhe permite passar por novas versões, e que lhe garantirá à canção uma vida nômade-, fará com que as canções possam transladar-se para tempos e contextos socioculturais diversos. Este traço que, ao mesmo tempo, permite a longevidade da obra, também pode resultar num abalo semântico radical (Valente, 2003; Calvet, 2013, p. 255)<sup>21</sup>.

O fato de que a semântica musical se dê mediante o estabelecimento de camadas de associações faz com que ela acabe sendo apreendida em segundo plano (a exceção do ouvinte especializado, que elabora a sua análise, durante a escuta). Isso se deve à própria natureza da música, que tem como única referência concreta, como lei, a série harmônica. É autorreferente. Por isso, é incapaz de expressar coisa alguma por si própria.

Ocorre que o hábito, o desejo de estabelecer vínculos semânticos levou os compositores a desenvolverem modelos para esse fim. Como afirma o musicólogo Diósnio Machado Neto: “A música é vetor de significados e valores, que se formam a partir de estruturas musicais”. Algumas delas se cristalizaram ao longo do tempo, garantindo sua permanência na contemporaneidade, no sentido de manter representações simbólicas de personagens, sentimentos, ações, lugares etc. (Machado Neto, 2020, p. 46)<sup>22</sup>.

Na canção francesa, tais estruturas também se encontram presentes. A composição musical, os arranjos instrumentais têm papel primordial para

a aceitação e gosto estético. Dentre os elementos composicionais frequentes, costumam figurar a *valse musette*<sup>23</sup> e o estilo *parlato*, sobre o qual teceremos algumas considerações.

Antes de prosseguir, cabe apresentar, mais detalhadamente, a definição do conceito de *performance*, estabelecido por Paul Zumthor: “A performance é ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, e circunstâncias (...) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis” (Zumthor, 1997, p. 33) Seu ponto de partida e de chegada é o corpo do intérprete: Na *performance* ao vivo de uma obra poética vocal (narração, declamação, canto), o processo comunicativo entre poeta/músico (emissor da mensagem) e público (receptor) coloca-se em jogo toda a realidade psicofisiológica (processos térmicos e químicos, cinéticos) de ambas as partes, além da decodificação pelos órgãos dos sentidos:

Nada, do que faz a especificidade da poesia oral é concebível de outro modo, a não ser como parte sonora de um conjunto significante, onde entram cores, odores, formas móveis e imóveis, animadas e inertes; e, de modo complementar, como parte auditiva, de um conjunto sensorial em que a visão, o olfato, o tato são igualmente componentes (Zumthor, 1997, p. 164).

De acordo com Zumthor, a performance reúne elementos formais das poéticas da oralidade (canto, narração de histórias, teatro etc.). Por essa razão, gestos, entoação da voz, olhar, respiração estabelecem uma situação comunicativa que põe em ação o emissor, o texto e o receptor nessa particular ação comunicativa<sup>24</sup>. A voz -sobretudo, do cantor- desponta como o elemento central:

A voz do cantor molda fisicamente o que ele diz; mais ainda: quando a voz canta, podemos dizer que ela reproduz, na sua própria vocalidade, na sua espessura física, nos ritmos de seu canto, o fato contado. Ela se espalha no próprio espaço-tempo vocal. De modo que a força do discurso, o talento do cantor, fundam definitivamente, a realidade daquilo que é dito (Zumthor, 1990, p. 89).

O ato da *performance* mediatizada não exclui essas características, muito embora não possa preservar a *tatilidade* física, no processo. De outra parte, quando mediatizada tecnicamente, os registros sonoros e/ou visuais acabam por configurar uma poética muito particular, ao estabelecer padrões de realização e captura do ato performático. Dessa maneira, a *performance* não apenas se conforma às linguagens audiovisuais; ela as cria e as modela<sup>25</sup>. Chegando a este ponto, cabe traçar algumas características particulares da canção francesa.

### ***C'est une chanson qui nous ressemble ... (letra e música)***

*A canção? É teatro, é um filme, um romance, uma ideia, um slogan, um ato de fé, uma dança, uma festa, um canto de amor, uma arma de combate, um produto perecível, uma companhia, um momento, a vida. A VIDA.*  
(Georges Moustaki)

Estas palavras de Georges Moustaki parecem sintetizar a canção e, mais particularmente, a canção francesa. A canção francesa popular revela, em várias obras, sua natureza verbal: uma forte presença do falado, que não raro escapa do arco melódico para interpor-se como recitativos; muitas vezes, o ouvinte tem a impressão de que há tantas palavras, que mal cabem no enquadramento formal da estrofe e da métrica prosódica...

A hipótese que levantamos é que esse traço característico tenha uma dupla herança: de um lado, a própria tradição culta (a cultura do letramento, da literatura e do teatro) e, de outro, uma de matriz popular (Zumthor, 1997; 2005), advinda do teatro de variedades, do *vaudeville*. Seguindo uma ou outra tradição, em comum encontra-se a fala declamada. Outras obras também apresentam vestígios notáveis da *chanson* – gênero de forte expressão no Romantismo; mais próximas ao domínio da música erudita, portanto. Dentre elas *Feuilles mortes* (Kosma/ Prévert) seja talvez a mais conhecida entre todas. Para compreender mais acuradamente tal panora-

ma, vale citar alguns apontamentos a partir da obra de Jean-Louis Calvet, linguista e especializado nos estudos sobre a canção francesa, dentre os quais uma obra abrangendo um período de cem anos (1907-2007). O autor apresenta um percurso histórico da canção popular francesa que assim nos permitimos resumir:

O cabaré, tal o conhecemos hoje, data do final do século XIX, mas tem suas origens remotas nas *goguettes* da Idade Média. Depois surgiu o *caveau*, o café-cantante, o café-concerto. Dessa gama surgida ao final do século XIX, encontram-se, primeiramente, os locais aonde se vem para assistir a uma apresentação, acompanhando-se de uma bebida. *Le Chat noir*, *Les Noctambules*, *l'ABC* tomam o lugar dos cabarés de Montmartre. (Calvet, 2013, p.112). O surgimento do *music-hall* implica numa mudança significativa: paga-se para assistir ao espetáculo, sem necessariamente bebida incluída (*Olympia*, *Bobino*, 1920...). Contudo, o surgimento da Sétima Arte acaba por transformar muitas dessas casas de espetáculo em cinema. Os cabarés retornam à cena a partir do final da década de 1949, em vários bairros de Paris (*Le Cheval d'Or*, *Le Bateau Ivre*, *La Colombe*, *Chez Patachou*). Sobre os Cabarés *Rive-Gauche*, comenta Calvet: “Trata-se de um estabelecimento onde se pode consumir bebidas ou uma refeição, assistindo a um espetáculo de canções ou *sketches*” (...) Aqui a canção com texto representa de 30 a 70% do espetáculo” (Calvet, 2013, p. 113).

O cabaré dá origem a um gênero (*chanson à texte*) e a uma espécie (ACI: autores-compositores-intérpretes) – o que nos países latino-americanos usa-se denominar por *cantautores*-, que se apresentam sozinhos, acompanhados do violão. Neste ambiente acanhado, que comporta entre 30 e 100 pessoas, cheio de fumaça de cigarro, frequenta um público ávido de poesia e literatura. Aqui, o artista não é mais um animador, mas um *criador*. Um caso típico é Georges Brassens (Calvet, 2013, p. 117). Essa imagem do cabaré *Rive Gauche* projetará esse gênero de canção em todo o mundo. Calvet aponta variantes nessa modalidade de espetáculo ao longo das décadas seguintes. Aqueles artistas que surgiram nesse período e conquistaram prestígio passariam a ter seus músicos acompanhadores, ou mesmo orquestras

inteiras. Surgem as salas de espetáculo para 5000 lugares, a exemplo de Zénith, Palais Ominisports. Dentre esses artistas, tornadas estrelas internacionais, incluem-se os nomes de Charles Aznavour, Barbara, Jacques Brel, Jean Ferrat, Pierre Perret, Léo Ferré, Georges Moustaki, além do já citado Georges Brassens (Calvet, 2013, p. 124-129).

A partir desse estágio, atinge-se o que Calvet denomina *clipização* da canção. É quando do pequeno teatro, em que o artista com uma cortina ao fundo passa-se a um *telão* que multiplica o corpo do cantor – agora percebido como uma imagem técnica e não mais um corpo. Calvet destaca a profunda *mutação topológica e organológica* que ocorre com a apresentação em grandes casas de espetáculo: serão incluídos bateria, contrabaixo, piano, percussão; o canto *a cappella*, dá lugar à voz mediatizada pelo microfone. A prevalência da voz, na gravação – tal como ocorria na década de 1930 – dá lugar à gravação de 16 e posteriormente, 32 pistas. Com isso, a espacialização pode ser planejada de forma diferente, distribuindo os canais de modo mais equânime, dando a ouvir outros timbre e partes da obra com maior nitidez. Um outro fator a acrescentar reside nas influências vindas de fora (*rock, reggae, salsa, ritmos africanos*) gerando uma mestiçagem de gêneros. Dessa maneira, o paradigma que caracteriza a canção *Rive Gauche* vai perdendo força. Ainda assim, não se pode negar a marca histórica deixada por tal gênero de canção: “Ela deu origem a um gênero novo, a canção sobre texto (*chanson à texte*), forjando uma imagem da canção francesa no estrangeiro, participando da difusão do francês ao estrangeiro” (Calvet, 2013, p. 135).

### ***Tous les visages de l'amour : Charles Trenet, Édith Piaf, crooners ... e Lolitas***

A partir do momento em que Paris se tornou inspiração para uma criação de um sem-número de canções, convém encontrar os temas que procuram exaltar a cidade. Parafraçando o título de uma canção de Léo Ferré (*Paris c'est une idée*), Marcadet pontua uma Paris no seu cotidiano, ao longo do dia: do alvorecer, em que as pessoas se põem a trabalhar: jornalheiros, lei-

teiros, feirantes.... Mas é também a Paris noturna, na qual o passeante tenta esquecer as mazelas da vida num *music hall*, acompanhado de bebida etílica (2014, p. 154-197). Christian Marcadet, especialista em canção francesa e colecionador destaca as canções que falam dos personagens que habitam ou circulam em cada bairro, as atividades que caracteriza cada *Quartier*. As odes a Paris se manifestam por meio de temas recorrentes, mesclando sentimentos de nostalgia, saudades, partidas, despedidas e eternos retornos.

Os autores de canções se mostram comprometidos a descrever Paris como o teatro da vida, das cenas melodramáticas ou fantasiosas; lugares, ambientes particulares e atmosfera sentimental que paira nos ares da tão adulada metrópole. Marcadet enumera e analisa canções em que Paris é o tema central, com o fim de conhecer a representação eminentemente subjetiva da cidade, por parte dos autores e que os intérpretes – particularmente os cantores, por meio das letras levaram mundo afora. As peças revelam um estado de espírito particular, misto de ternura e senso crítico se desenrolam numa cidade moderna e animada que, ao mesmo tempo, presencia um sem-número de dramas que compõem a vida cotidiana e sentimental das pessoas: “O particular de Paris, reside na dimensão simbólica das suas atmosferas. Do dia e da noite, o seu caráter festivo, a dimensão amorosa inerente à personalidade e a melancolia surda que rege esta cidade” (Marcadet, 2014, p. 154).

Como esta idealização da capital francesa se faz, para além do que dizem as palavras? Considerando-se o disco como um signo complexo, que envolve a gravação, em si - modelos de performance, técnicas de produção do disco; critérios estéticos escolhidos na produção, trabalho no estúdio – e sua representação visual (a capa)<sup>26</sup> resultam numa *imagem do* artista e num *imaginário sobre* o artista, seu lugar e seu tempo (Baitello Jr, 2014)<sup>27</sup>.

Como já antecipei, nas primeiras páginas, foi muito difícil encontrar dados sobre a canção popular francesa dos anos após a II Guerra Mundial até meados da década de 1970. Diante disso, decidi efetuar uma busca na plataforma Discogs<sup>28</sup>. Como ponto de partida tomei palavras-chave de caráter geral, em português e francês (canção francesa, *chanson française*) no

período delimitado entre 1940 e 1970 para verificar que títulos de canções e intérpretes itens apareciam com maior frequência e em maior número. Este critério é importante, pois, a presença mais efetiva de um intérprete pode estar vinculada ao imaginário que se cria em torno de sua *persona midiática*<sup>29</sup>, mas também da França, metonimicamente. Fazia-se necessário compreender alguns dos meandros das representações que a canção francesa e sua *performance* adotaram; os elementos de imaginário que se tornaram memória, tendo como referência, sobretudo, seus intérpretes.

À medida que uma listagem de obras se configurava, verifiquei uma predominância de discos lançados com peças de repertório de Édith Piaf e Charles Trenet, em vários países. Praticamente contemporâneos, ambos remetem a uma França que existe nos *cartões postais sonoros* (Valente, 2007) descritos por Marcadet (2014). Na iconografia, Charles Trenet (1913-2001) aparece sempre saltitante e sorridente, com seu chapéu característico, - *Le fou chantant* -, é compositor de um vastíssimo repertório de canções. Seu semblante remete a uma atmosfera de alegria. Édith Piaf (1915-1963), é a personificação do sombrio - mesmo quando sorri.

O que dizer acerca do imaginário que Trenet e Piaf transmitem? Esta questão se faz relevante, se levarmos em conta de que a persistência destes artistas no universo de escuta corrobora o imaginário que se criou sobre a França – Paris, em particular – e os franceses; um imaginário acerca de seu país, criado e universalizado, por meio do disco, há mais de 70 anos. Em Trenet, o passado é constituído de lembranças ternas, embebidas numa nostalgia que se faz ouvir na *performance*, sobretudo na pronúncia e na prosódia. As letras das canções o reafirmam. Édith Piaf (1915-1963), La Môme criou sua *persona midiática* em uma heroína que tudo supera: corpo franzino, martirizado pelas mazelas ao longo de sua vida (infância pobre, maus-tratos, desilusões amorosas, morte trágica do seu grande amor...). Sua morte precoce, aliada à competência performática incrementarão a sua *persona midiática*.

Ambos farão muito sucesso no mundo todo e adotarão a estética do *swing* estadunidense, muito em voga na década de 1940. Suas canções são declarações de amor romântico e à resistência, durante a Ocupação, e can-



tarão para os soldados nos campos de guerra. *Vedettes* de primeira grandeza, Piaf e Trenet ocupam a paisagem sonora (Schafer, 2002) e cantam uma Paris como o lugar do mundo em que se vive plenamente. É verdade que parte dessa construção simbólica já vem da literatura. Com o surgimento do disco, do rádio e do cinema, tais traços seriam fortemente reforçados e reiterados. A experiência sensível da escuta do disco – endossada pelas imagens nas capas – propicia e favorece a criação de imagens e de um imaginário que as vozes carregam.

Um outro grupo de artistas se destaca pela sua performance, propriamente dita. Não se trata, necessariamente da personalização da beleza física; antes disso, a teatralidade, manifestada pelo carisma, a competência cênica, o domínio na sua dicção, da técnica vocal; entrosamento com os músicos acompanhantes. Dentre tantos nomes a se citar, destaquem-se Yves Montand e Charles Aznavour. Aqui estes se assemelham a outros cantores de natureza semelhante, encontráveis em vários países: os *crooners*. Geralmente artistas de palco, que cantam acompanhados de pequenos agrupamentos musicais ou grande orquestra, gesticulam sem fazer coreografias de grande esforço e movimentação intensa em cena, com gestos bruscos ou coreografias acrobáticas. É o ato de proferir as palavras em uma música o que conta; sem imperfeições e ruídos. Resultado de uma tradição que se desenvolveu com o surgimento da alta-fidelidade acústica e que permanece até hoje.

Uma outra categoria diz respeito a um número muito representativo de cantoras que entoam a meia-voz, quando não sussurrando. Pouca demanda na coluna de ar, frases muitas vezes entrecortadas por falta de ar para emitilas na sua totalidade. Estas cantoras exibem, não raro, uma imagem associada a uma imagem infantilizada, frágil. Mesmo a sua aparência física se espelha na menina pré-escolar, com a franja curta caindo sobre a testa. A emissão vocal é feita de maneira e produzir uma sonoridade mais aguda, sugerindo inocência. A exceção de Juliette Gréco, uma lista interminável de sopranos se espalha nos catálogos fonográficos, sendo possível preencher o abecedário: Anna Karina, Brigitte Bardot, Carla Bruni, Charlotte Gainsbourg, Claudine

Longet, France Gall, Françoise Hardy, Jane Birkin, Marie Laforêt, Nicoletta, Sheila, Sylvie Vartan, Zazie. São cantoras e atrizes que cantam.

Não menos importante são os cantores-*diseurs*, isto é, mais declamadores que entoadores de notas fixas. Aqui os exemplos se estendem a diferentes estéticas e períodos, de Georges Brassens a Serge Gainsbourg: Barbara, Léo Ferré, Gilbert Bécaud, Jacques Brel, dentre tantos outros.

### ***C'est si bon!***

Uma outra vertente do imaginário acerca da França, em suas canções, é aquela que estabelece liames entre erotismo, quando não pornografia sem qualquer sutileza. Este fenômeno aflora, a despeito da inexistência de relações diretas com as canções e, em particular, nas letras. É o que encontramos em compilações como *Erotissima*. O disco, em formato long-play foi lançado em 1969 pela Square, sob o título de *Erotissima* Banido pelo regime militar, recebeu capa diferente em 1974<sup>30</sup>. Mas o que de tão erótico existe na compilação que inclui, além da canção-título, *La promenade, Toi et moi, Chanson d'amour, Le couple, Je t'aime, moi non plus, Le telephone, Un homme et une femme, Love is blue, Les amants?* Este é um dos exemplos encontrados em que a relação entre erotismo em uma versão pouco glamurosa aparece. Os encontros nos lupanares, *bas-fonds* das cidades grandes. Diametralmente afastado das lembranças inocentes das canções de Trenet ou as experiências doridas entoadas por Piaf. A aproximação a Gainsbourg é enviesada, desprezando a verve transgressora do artista. O apelo ao pornográfico deve ser percebido de outra forma... (mas para um desavisado sobre o pensamento estético de Gainsbourg, a percepção resvala para interpretações deste tipo).

Não tendo a oportunidade de apresentar justificativas consistentes sobre essa relação causal, poderia levantar algumas suposições. Acredito que as produções literárias, pictóricas e cinematográficas foram responsáveis por fomentar narrativas, ainda que de maneira branda, ou mesmo satírica, sobre temas em que a sensualidade e erotismo constituem tela de fundo.

É de se observar, ainda, o ideário sobre a França por parte de criadores estrangeiros, notadamente os diretores do cinema estadunidense – tal é o caso de *Folies Bergères* (Roy del Ruth, 1935), *Gigi* (Vincent Minelli, 1958), *Moulin Rouge* (John Houston, 1952), *Can-Can* (Walter Lang, 1960), *Irma la Douce* (Billy Wilder, 1962) Ou, mesmo antes disso, os cabarés de Pigalle, Montmartre e seus Can-cans, retrato da “devassidão” e desrespeito aos “bons costumes”, tão bem retratados por Toulouse Lautrec.

Muito diferentemente da triste saga de Mimi, a *Bohème* glorificada por Puccini. No mundo boêmio criado por Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, a partir do romance de Henri, Murger e suas experiências como escritor pobre. Nesta ópera, os sortilégios de amor de estudantes de poucos recursos financeiros, sonhando com o mundo da arte dividiriam o imaginário dos seus ouvintes com outros temas não necessariamente tristes e amargos e tampouco eróticos. Não obstante, o imaginário persiste<sup>31</sup>...

### ***Que serais-je sans toi? (Considerações finais)***

Concordando com a afirmação de Miche Bühler de que a canção seja o menor produto cultural<sup>32</sup>, devido à sua duração (Calvet, 2013, p. 291), é de se considerar a importância da canção francesa na paisagem sonora brasileira; ou- como preferem outros estudiosos, na cena cultural.

Se a presença da canção francesa não é tão vigorosa como a italiana, ou a caribenha, é fato que ela mantém um nicho significativo: o Brasil tem representantes fidedignos da canção francesa, que deixaram, como legado, interpretações antológicas – ainda que pouco numerosas<sup>33</sup>. Sabe-se que Maysa registrou uma versão notável de *Ne me quitte pas*, de Jacques Brel, supervisionada pelo próprio Brel. O biógrafo Lira Neto descreve o dia em que ela estreou a peça, a plateia do Olympia foi tomada de assalto (Lira Neto, 2007, p.196). A grande dama do teatro Bibi Ferreira (Abigail Izquierdo Ferreira, 1922-2019) é outra intérprete que se esmerou na interpretação de canções estrangeiras e, dentre elas, viver Piaf foi experiência que lhe concedeu, em 1985, homenagem do governo francês<sup>34</sup>. O espetáculo foi

repetidamente reprisado, sempre com sucesso. A última vez, em 2013, por ocasião dos 50 anos de morte de Piaf (Colombo, 2013).

Há também as vozes que permanecem vívidas na memória auditiva de muitos ouvintes, mesmo os mais jovens, que não viveram a época em que tais obras foram verdadeiros *hits*. É bem verdade que a teledramaturgia toma canções como música incidental ou tema de abertura, repetindo-as à exaustão durante meses. Mesmo que o intérprete tenha tido sucesso efêmero – o que parece ser o caso de Alain Barrière- as pessoas guardam em suas mentes a experiência sensível da escuta.

Chegando a este ponto, reconhecemos que esta memória não se refere apenas os artistas e sua performance; as obras em si mesmas, se constituem como *memória da cultura midiática*, porque *a memória da cultura midiática é também memória da cultura*. A obra se *inscreve no tempo* (às vezes até se desconhecendo sua origem) assim como *descreve o (seu) tempo*. Os artistas aqui tomados a título de ilustração, descrevem temas, poéticas composicionais, modelos de performance, gêneros em voga que perduraram por meio século e ainda permanecem, podendo ser percebidos pela escuta.

Permanência, duração, longevidade são atributos do signo, que se configuram como memória, no seio de uma dada cultura<sup>35</sup> (Lotman; Uspenski, 1981). Esta, de sua parte, incorpora elementos novos, codificando-os, traduzindo-os para outros sistemas de signos. É de se avaliar que mecanismos da cultura favorecerão a permanência do repertório de canções às quais nos referimos ao longo destas páginas (e, certamente, as tantas outras que não puderam ser aqui sequer citadas). Claude François, Salvatore Adamo, Johnny Halliday, Françoise Hardy, Alain Barrière, Gilbert Bécaud, Nino Ferrer, Sylvie Vartan atestam que a sua sobrevivência na cultura midiática é possível, mesmo após um longo tempo do seu lançamento. A impactante *Je t'aime, mois non plus*, de Serge Gainsbourg ficará guardada na memória, pela sua ousadia na concepção da obra e, sobretudo, pela sua *performance*.

Que mecanismos de memória que preservarão as canções, considerando que o tempo se comprime e os modos de vida abolem a experiência (também estética) de maior duração? Será que num futuro próximo nomes

como Louane, Clara Luciani ou Juliette Armenet terão a mesma presença que Yves Montand, Charles Aznavour, Édith Piaf ou Juliette Gréco? Tais artistas se destacaram num período em que sua atuação contínua, sua parceria com compositores, letristas, produtores e músicos permitiu a formação de um repertório de “clássicos”, quer pela sua qualidade estética, quer por uma série de associações simbólicas de natureza diversa que se remetem à obra musical. No caso do Brasil, parece terem dominado os cantores “a plena voz”, como Piaf e Aznavour, incluindo algumas em *sotto voce*, à maneira de Adamo, ou Gilbert.

Como aponta Zumthor (1997), que a canção passa por processos tradutórios, ressurgem de maneira ressignificada. A propriedade de movência das obras o permite. Surgem, então, as versões nômades, em contextos às vezes imprevistos, que se tornam habituais. Aí *Tous les visages de l'amour*, de Charles Aznavour acompanhará, a entrada da noiva, em seu casamento, na sua tradução para a língua inglesa, *She*. Aliás, a letra da canção parece caber para a canção midiática (e não apenas a francesa):

*Toi, parée de mille et un attrails  
 Je ne sais jamais qui tu es  
 Tu changes si souvent de visage et d'aspect  
 Toi, quel que soit ton âge et ton nom  
 Tu es un ange ou le démon  
 Quand pour moi tu prends tour à tour  
 Tous les visages de l'amour<sup>36</sup>*

*(tous les visages ...de la chanson !)*

## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. O presente capítulo é resultado parcial de projeto de pesquisa com os subsídios do CNPq (Bolsa de Produtividade em Pesquisa).

2. Assim denomino os repertórios musicais que, ou nasceram para ingressar no mercado do disco, assim como as obras anteriores ao surgimento do som gravado poderiam ser adaptadas para este formato – o que permite a inclusão, por exemplo, das árias de ópera. Acrescente-se que, sob esta perspectiva, Enrico Caruso é um dos primeiros “ídolos pop” do começo do século XX.

3. O jornalista Luis Nassif (2011) informa: “Morou no Rio de Janeiro e ficou muito conhecido e festejado no circuito dos casinos e boates da moda, lançou estilo de vestir, a camisa para fora da calça (...) "a 'moda Jean Sablon”. Jean Sablon marcou sua época e teve o nome ligado ao Brasil, país que adorava e aonde voltou muitas vezes até falecer em 1994, com 88 anos. Foi muito imitado no Brasil e seu principal cover foi o famoso Ivon Curi”.

4. Na década de 1949, Salvador fez uma turnê pela América Latina com a orquestra de Ray Ventura e acabou permanecendo no Brasil por quatro anos, durante a II Guerra Mundial. Sua influência no movimento da Bossa Nova é marcante.

5. Claude Nougaro realizou versões de canções brasileiras, tais como *Brésilien, mon frère d'armes* (*Viramundo*, de Gilberto Gil e Capinan; *Tu verras (À flor da pele)*, de Chico Buarque; *Bidonville* (Berimbau), de Baden Powell e Vinicius de Moraes, com considerável sucesso.

6. Em entrevista a Henrique Terra, o radialista Márcio de Paula afirma que Aznavour era tão popular e querido que às vezes acontecia de o disco chegar na emissora de rádio já sem a capa.

7. Schafer descreve o fenômeno da *esquizofonia* como a separação da produção do som em relação à sua fonte. É o que ocorre com a música mediatizada tecnicamente, no estúdio de gravação. Ela passa a existir em qualquer tempo-espaço, desde que haja os aparatos para sua reprodução e transmissão.

8. Um levantamento das obras mais frequentes se encontra em Valente (2023).

9. A coletânea menciona os autores das canções, sem fazer referência a intérpretes. Sendo de interesse desta pesquisa destacar os intérpretes e seus modelos performáticos, buscamos em diversas fontes – especialmente IMMUB e Discogs os intérpretes que muito possivelmente correspondem às gravações de sucesso aferidas por Homem de Mello e Severiano. Para facilitar a compreensão, optamos por manter as informações fornecidas pelos pesquisadores, citando os intérpretes ao lado do título da canção e ano.

10. Em 1949, Ivon Curi lançou *Danse avec moi* (Francis Lopez e André Hornez) em francês.

11. A canção foi traduzida por Júlio Nagib para *Cerejeira rosa* (Louiguy; Jacques Larue) e gravada por Zezé Gonzaga.

12. Na página do IMMUB, há mais de 60 registros dessa canção na sua discoteca, instrumentais e cantadas. A mais antiga delas, de Zilá Fonseca (1956). (Veja-se o verbete “Jean Drejac”, em: [https://immub.org/compositor/83077/?order\\_by=midia&order=asc](https://immub.org/compositor/83077/?order_by=midia&order=asc) Angela Maria gravou versão em português (*O Arlequim de Toledo*) em 1962. Na versão original destaca-se a de Dalida, no mesmo ano.

13. *Mélancolie* aparece em gravação por Sidney Magal sob o título *Meu sangue ferve por você* (1977).

14. A conceituação do que venha a ser, exatamente, “canção romântica” é problemática. Martha Ulhôa reconhece que a denominação “música romântica” é bastante vaga. Para realizar um estudo sobre canções de Roberto Carlos, - classificadas como “românticas” - considerou alguns traços constantes: “tendência para um andamento mais lento; uso de timbres vocal e instrumental suaves, incluindo violinos; a balada e o bolero como ritmos/textura predominantes; e, finalmente, a temática amorosa. A letra das canções geralmente, mas não necessariamente, fala de amor” (2016, p. 126).

15. Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado, instituto destinado a atender a interesses particulares da indústria fonográfica, para estudar a segmentação do mercado.

16. Consideramos “paisagem sonora” como conceito, tal qual o define Schafer: todo e qualquer meio-ambiente acústico, não importando sua natureza. Está descartada, assim, uma alusão metafórica aludindo a esta expressão.

17. Vide, neste livro, o capítulo elaborado por Márcia Carvalho.

18. É importante destacar que a canção popular é sujeita a várias versões, que não respondem apenas pelas características performáticas, mas aceitam a transposição para outros gêneros, mudanças em praticamente todos os parâmetros da composição.

19. As traduções dos textos em língua estrangeira são de responsabilidade da autora, servindo tão-somente ao presente texto.

20. Para uma apreciação mais detalhada, consulte-se o texto de Vanessa Oliveira, neste volume.

21. Esse fenômeno é muito frequente. A título de exemplo, cito um estudo anterior “*Grândola, vila morena, o povo unido jamais será vencido! Algumas notas sobre a canção de protesto*” (Valente, 2017). Neste texto pode-se compreender como a obra de Sergio Ortega, migrou para várias apropriações e contextos distintos – da ode



em apoio a Salvador Allende às torcidas de futebol, nos estádios. O nomadismo se deve às propriedades internas que a obra oferece,

22. Um dos recursos composicionais está nas “tópicas musicais”, prossegue o autor (Machado Neto, 2020, p. 46). Mas há de se considerar, por exemplo, o emprego do modo menor e o andamento mais lento para simbolizar melancolia ou tristeza, assim como para o seu polo oposto, o sentimento de alegria, andamentos mais rápidos e modo maior. Frisamos que estas relações são hábitos arbitrários e não um dado endógeno da música.

23. Pierre Monichon, Billard e Roussin (1991, p. 19-29), esclarecem que o acordeão-musette representa o “espírito parisiense). Proliferaram-se os “bailes musette” na primeira metade do século XX. Sua origem, contudo, advém da Auvérnia, em finais do século XIX. Geograficamente, o ponto central era as imediações da Rue de la Lappe.

24. Em termos funcionais, verificam-se cinco operações: 1. produção; 2. transmissão; 3. recepção; 4. conservação; 5. (em geral) repetição. A performance abrange as fases 2 e 3; no caso de improvisação, as fases 1, 2 e 3 (Zumthor, 1997: 33-34).

25. Esta problemática é ampla, envolvendo elementos que não poderão ser totalmente abordados nas dimensões deste trabalho. Vale citar algumas situações: como a canção concebida para os musicais, ao vivo, transita para o disco, para ser ouvido por meio de alto-falantes; a conformação das possibilidades interpretativas delimitadas pela tecnologia, reduzindo-as ou as expandindo. Estas ideias vêm sendo objeto de nossa atenção em vários estudos particulares (Vide, por exemplo, Valente, 2003).

26. Esta mesma metodologia foi aplicada nos estudos de Roberto Bispo dos Santos e Fedro Leal Fragoso, presentes neste livro.

27. Assim define Baitello Jr.: “As imagens que se incubam dentro do homem, em suas vísceras, sua pele, seus músculos ou seu cérebro, quando emergem, criam ambientes

de sociabilidades – parcerias, complementariedades, cumplicidades – e de cultura – crenças, imaginários, comunhões – que, por sua vez, alimentam e estimulam a geração e incubação de mais imagens. A este processo chamamos de imaginação: a geração de imagens a partir de sentimentos, sensações, percepções, e seu oposto, a geração de sentimentos e sensações a partir de imagens, ou ainda a criação de imagens a partir de imagens, imagens sobre imagens, que por sua vez, com sua capacidade de captura, evocam sempre emoções, novas ou revistadas, explosivas ou silentes” (Baitello Jr, 2014, p.22).

28. Trata-se de uma plataforma em que os dados da gravação e gravadora são mencionados. Ademais, a plataforma comercializa gravações em todos os formatos, oferecendo informações sobre registros feitos em todo o planeta.

29. Embora a expressão tenha se tornado corrente, cabe conferir o crédito a Luís Carlos Lopes, em sua obra: O culto às mídias: interpretação, cultura e contatos São Carlos: EdUFSCar, 2004.

30. Disponível em Discogs: <https://www.discogs.com/release/2715602-Super-Er%C3%B3tico-Super-Er%C3%B3tico>

31. Não é possível tecer maiores considerações, nas dimensões deste texto. Ainda assim, gostaria de chamar a atenção de que os filmes estadunidenses tendem a apresentar aspectos de um moralismo “edificante”, de natureza religiosa – e isso não se restringe à França. Pude estudar mais detalhadamente estas particularidades ao estudar alguns longa-metragens italianos, em projeto anterior.

32. No original : PPPC, le plus *petit produit culturel*.

33. Para maiores informações sobre os intérpretes brasileiros de canções francesas, consulte-se o texto de Nancy Alves, neste volume.

34. Em reconhecimento à sua magistral interpretação de Piaf, Bibi recebeu a Comenda da Ordem do Mérito das Artes e das Letras da República Francesa, entregue em mãos pelo então Ministro da Cultura da França, Jacques Lang, em visita ao Brasil.

35. De acordo com a teoria semiótica da Escola de Tártu, cultura não significa acúmulo de informações. Trata-se de um mecanismo altamente organizado de conservação e descarte dos textos, como textos culturais (1981).

36 - *Você, adornada com mil e uma atrações/ Eu nunca sei quem você é/ Você muda tanto seu rosto e sua aparência/ Você, não importa sua idade e seu nome/ Você é um anjo ou o demônio/ Quando para mim/ você toma por sua vez/ Todas faces do amor.*

## Referências

- BAITELLO Jr, Norval. Imagem e emoção: movimentos exteriores e interiores. In: BAITELLO Jr., Norval; WULFE, Christoph. 2014. *Emoção e Imaginação: os sentidos e as imagens em movimento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2004.
- BILLARD, François; ROUSSIN, Didier. *Histoires de l'accordéon*. Castelnau-le-Lez ; INA, 1991.
- BONNIEUX, Bertrand; CORDEREIX, Pascal; GUILIANI, Élizabéth . 2004. *Cent ans de chanson française*. Paris : Gallimard, 2004.
- CALVET, Louis-Jean. 2013. *Chansons bande-son de notre histoire*. Paris: l'Archipel.
- COLOMBO, Patrícia 2013. “50 anos sem Édith Piaf: Bibi Ferreira comenta relação com a obra da cantora”. In: UOL *Entretenimento/ Música*. São Paulo, 10/10/201308h00. Acesso em 10 out.2023.
- DELALANDE, François. “The invention of sound” *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia*, vol. 1, nº 1, 2020. Disponível em: <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/5/6>. Acesso em 10 out.2023.
- FERNÁNDEZ, José Luis. *Plataformas mediáticas*. Elementos de análisis y diseño de nuevas experiencias. Buenos Aires: Crujía, 2018.
- FLÉCHET, Anaïs. “Si tu vas à Rio...” *La musique populaire brésilienne en France au XXe. siècle*. Paris: Armand Colin, 2013.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa. In: *Revista Musical Chilena*. Santiago, v. 54, nº 194, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Pensando a música a partir da América Latina – Problemas e questões*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

HORNER, Olivier. “Henri Salvador, couleurs Brésil”. *Le temps*. 31 out. 2006. Disponível em: <https://www.letemps.ch/culture/henri-salvador-couleurs-bresil>. Acesso em 10 out.2023.

LIRA NETO. *Maysa: só numa multidão de amores*. São Paulo: Editora Globo, 2007.

LOPES, Luís Carlos. *O culto às mídias: interpretação, cultura e contatos* São Carlos: EdUFSCar, 2004.

LOTMAN, Iúri; USPENSKI, Bóris. Sobre o mecanismo semiótico da cultura. In: LOTMAN, I.; LOTMAN, Iúri; Uspenski, Bóris. *Ensaio de semiótica soviética*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

MACHADO NETO, Diósnio. Sobre sombras, tempestades... e bruxas: um ensaio sobre as permanências na semântica musical. *MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 46–70, 2020. Disponível em: <http://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/4>. Acesso em 10 out.2023.

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

\_\_\_\_\_. *Paris em chansons*. (livro-catálogo referente a exposição homônima, realizada naquele ano). Paris : Galerie des Bibliothèques ; Ville de Paris, 2012.

MARTIN-BARBERO, Jesús 1997. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MIDANI, André. *Do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

MIQUEL, Olivier. *Henri Salvador – l’enchanteur*. Paris: La Poceh du Moment, 2014.

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

NASSIF, Luis. “Jean Sablon, o francês que se abrigou”. *GGN*, 3 abr. 2011. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/musica/jean-sablon-o-frances-que-abrigou/>. Acesso em 10 out.2023.

PEREIRA, Simone. “Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina”. In: ULHÔA, Martha. PEREIRA, Simone (orgs.). *Canção romântica. Intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2016.

RIGHINI, Rafael R. *A trilha sonora da telenovela brasileira: da criação à finalização*. São Paulo: Edições Paulinas, 2004.

ROBINI, Marc. *Il était une fois la chanson française des origines à nos jours*. Paris : Fayard, 2004.

SALACHAS, Gilbert ; BOTTET, Béatrice. *Le guide de la chanson*. Paris: Syros ; Alternatives, 1994.

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

SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. (1998) *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 1: 1901-1957*. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 2 : 1958-1985*. São Paulo : Editora 34, 1999.

SURMONT, J. N. *Vers une théorie des objets-chansons*. Lyon : ENS Editions, 2010.

TAGG, Philip. ¿Para qué sirve un musema? Antidepressivos y la gestión de la angustia. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana María (orgs.): *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

ULHÔA, Martha. *Ele canta lindamente as dores e os amores: Gestualidade musical nas canções de Roberto*. In: ULHÔA, Martha.

PEREIRA, Simone (orgs.). *Canção romântica. Intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2016.

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

\_\_\_\_. “Canção artística, canção popular, canção das mídias”. In: *Música e mídia. Novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2007.

VALENTE, Heloísa de A. Duate Grândola, vila morena, o povo unido jamais será vencido! Algumas notas sobre a canção de protesto. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte D; PEREIRA, Simone (orgs.). *Com som. Sem som. Liberdades políticas. Liberdades poéticas*. São Paulo: Letra e Voz, 2017.

\_\_\_\_. C'est la romance de Paris, sous le ciel de Paris! as formas de mediatização da música e os mecanismos de memória” In: SPENCER, C.; TEJEDA, D. *Fronteiras, caminhos, horizontes nas músicas latinoamericanas. Atas do XV Congresso Internacional da IASPM*. Valparaíso, Chile, 2022. <https://drive.google.com/file/d/1VmnL3ihQO9A15epl8RrfXCXeuJwf23a8/view?pli=1>, p. 152-161. Acesso em 10 out.2023.

VICENTE, Eduardo. “Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999”. In: *ArtCultura* v. 10, n. 16. Uberlândia, jan.-jun. 2008, p. 103-121

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

\_\_\_\_. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

### Fontes digitais e audiovisuais

Bibi Ferreira canta Piaf (2004). Rio de Janeiro: Biscoito Fino

Centre de la chanson. <http://www.centredelachanson.com>. Acesso em 31 ago. 2023.

Philip Tagg [www.tagg.org.br](http://www.tagg.org.br). Acesso em 31 ago.. 2023.

DISCOGS.[Discogs.com.br](http://Discogs.com.br). Acesso em 31 ago.. 2023.

Piaf: Um hino ao amor (La Môme: La Vie en Rose) (2007). Direção e roteiro: Olivier Dahan. Produção: Alain Goldman. Europa Filmes.

Morre cantor francês Henri Salvador, inspirador da bossa nova... - Veja mais em <https://musica.uol.com.br/noticias/bbc/2008/02/13/morre-cantor-frances-henri-salvador-inspirador-da-bossa-nova>. **Uol**, 13 fev. 2008. Disponível em: [https://musica.uol.com.br/noticias/bbc/2008/02/13/morre-cantor-frances-henri-salvador-inspirador-da-bossa-nova.htm](https://musica.uol.com.br/noticias/bbc/2008/02/13/morre-cantor-frances-henri-salvador-inspirador-da-bossa-nova.htm?cmpid=copiaecola). Acesso em 10 out.2023



# A presença e influência da música francesa na estrutura do teatro musical contemporâneo<sup>1</sup>

RAFAEL ROSO RIGHINI

## As origens

É incontestável que o surgimento da ópera mudou o curso da História da Música e das Artes. Apesar de ter sido engendrada no final do período renascentista, o fato é que a Ópera se estabelece mesmo no período Barroco (Righini, 2004). E torna-se um gênero popular. Nasceu nos palácios burgueses, mas foi aclamada pelo povo, como a expressão de sua própria voz. E é em 1637, que se dá um marco histórico muito importante, a Ópera agora deixa de ser uma obra de arte exclusiva de uma classe restrita e realmente torna-se uma conquista do povo, quando é fundado em Veneza o primeiro teatro para ópera, o *Teatro San Cassiano*.

Para Pahlen, a Ópera se transforma num verdadeiro “feitiço sob forma de música, palavra mágica, harmonia de todas as artes, obra artística completa, festa dos olhos, dos ouvidos e da alma!” (Pahlen, 1958, p.60). Prossegue, ainda, o autor: “(...) a ópera é um divertimento poético, dramático, musical. Campo de atividade de poetas, compositores, regentes, empresá-

rios, músicos, pintores, cenaristas, diretores, dançarinos, enfim um exército de profissionais!” (Pahlen, 1958, p.60). Aliás, há outro exército, invisível para muitos, mas, não menos importante do que todos os envolvidos na construção de uma produção, são eles: alfaiates, sapateiros, cabeleireiros, maquinistas, eletricitas, e muitos, muitos outros.

Até 1641, já temos os Teatros *San Giovanni*, *San Paolo* e o *San Mosè* (Cross, 1983). Serão mais quinze até fins do século. Segundo Cross, a ópera se espalha por toda a Itália. Depois da península, o novo gênero musical conquistará a Europa e, por fim, o mundo. (Cross, 1983, p.10). A Alemanha foi o país seguinte a ter sua Ópera. O compositor Henrich Schütz compõe *Dafne*, a partir do mesmo libreto de Rinuccini, agora traduzido para a língua germânica e, a leva à cena na cidade de Dresden em 1627 – apesar de ser uma Ópera criada integralmente sob o molde italiano. (Andrade, 1980, p.85)

O ano de 1629 marca o ano da estreia da Ópera na Espanha, o próximo país a ser conquistado pelo novo gênero. A corte de Felipe IV assistiu a uma comédia musical *La Selva sin Amor* (Cross, 1983) que teve o libreto de Lopes da Vega. Já a França, demoraria mais um pouco para ser arrebatada pela nova música. Isso vai se dar no ano de 1661, quando o poeta Pierre Perrin e o músico Robert Cambert fazem representar em Issy, próximo à Paris, no *Castelo de La Haye*, uma pastoral com o título *Primeira Comédia Francesa em Música*. (Cross, 1983, p.11)

Entretanto, quem realmente é considerado o grande e verdadeiro criador da Ópera Francesa, é Giovanni Battista Lully (1637-1687) – italiano de nascença, educado na França, que aliás, afrancesou a escrita de seu nome para *Lully*. Segundo Pahlen, Lully foi o fundador de uma escola nacional, que desde o início, se distinguiu pelo *ballet* (Pahlen, 1958, p.68)

É importante salientar, que a ópera vai resistir como gênero forte ao longo dos séculos seguintes. Todavia, é relevante ressaltar que ela sofreu diversas influências e modificações, porém, sem perder jamais sua essência: a de integrar num mesmo espetáculo, os mais diversos segmentos das artes numa única obra.

Muito tempo depois, o século XIX se destacará como uma época de enormes transformações no comportamento da sociedade de então e pródiga no surgimento de grandes compositores da ópera, denominada nessa nova fase como “Ópera Romântica”. Temos, entre muitos exemplos, Ponchielli, Giordano, Mascagni, Leoncavallo, Rossini, Gounod, Bizet, Donizetti, Bellini, Boito, Mascagni e muitos outros. Entretanto, surgem os compositores mais populares de Ópera do mundo: primeiramente Giuseppe Verdi (1813-1901) e, já na segunda metade do século XIX, Giacomo Puccini (1858 – 1924). (Cross, 1983, p.15). Em pesquisa anterior, sobre o tema, destaquei que:

A Revolução Francesa provocou uma radical modificação na vida social dos povos europeus (...) O chamado Romantismo na arte musical significa o abandono às regras e à disciplina do Classicismo; a expressão, numa linguagem tumultuosa, sem ordem e medida, procura traduzir os sentimentos do compositor (Righini, 2004, p.27)

Mario de Andrade é taxativo ao afirmar que para os românticos a música se torna sistematicamente a “a arte de exprimir os sentimentos por meio de sons” (Andrade, 1980, p.135). No entanto, o século XIX testemunha o nascimento, o florescimento e a consagração daquele que é considerado a maior figura de toda a História da Ópera: Richard Wagner (Cross, 1983).

Wagner, nascido em Leipzig (Alemanha) – curiosamente, no mesmo ano de 1813, data de nascimento de Giuseppe Verdi – abandona as antigas formas para sempre. A contribuição do compositor é uma das mais notáveis em toda a história da música.

O mestre fala de uma ‘Gesamtkunstwerck’ (obra de arte integral), entendendo por ela um espetáculo que abarca a totalidade das manifestações artísticas do homem (...) e cria o ‘leitmotiv’, símbolo musical para uma infinidade de coisas. Nenhum outro compositor imaginou reformas tão profundas e renovadoras. Nenhum outro pregou tão obstinadamente a verdade dramática. Mais do que ninguém conseguiu fundir palavra e a ideia no som musical e sua maestria técnica permitiu fazer o que pensava realizar. (Cross, 1983, p.15-16)

O sentido norteador de Wagner era a retomada de um conceito criado na Grécia antiga, ou seja, conceber a música no sentido artístico totalizado de fusão de todas as artes: a Arte das Musas (Andrade, 1980). E o único lugar possível dessa fusão era o teatro.

Entretanto, entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX, surgem outros formatos importantíssimos, quase que como filhotes, ou irmãs da grande ópera. Estamos falando da opereta, também chamada de Ópera Bufo, um novo gênero – para alguns, considerada como subgênero, já que descendente direta da Ópera – que revelou importantes compositores e que vai se espalhar numa velocidade impressionante por muitos países do mundo e influenciá-los de forma indelével.

Em Paris e em Viena assistimos ao nascimento da opereta, irmã menor e mais graciosa da ópera, que conquistou rapidamente o mundo, talvez até mais rapidamente que a irmã mais séria. Às vezes procura imitá-la, e consegue-o tão bem que os limites mal são visíveis. (Pahlen, p.274, 1958)

Na França, a figura de maior destaque foi Jacques Offenbach, considerado um paladino da opereta e o precursor do Teatro Musical moderno. Em sua primeira opereta, ou ópera bufo *Orfeu no Inferno*, apresenta o espírito humorístico e o divertimento da vida parisiense, onde se destaca o famoso *Cancã (cancan)*, um de seus mais famosos temas, que atingiria notoriedade internacional. Ao longo de sua carreira, Offenbach comporia 90 os, cuja maioria atingiu grande sucesso.

Desta feita, podemos afirmar que a opereta – como o próprio nome já diz, significa uma ópera curta – é uma precursora da comédia musical. Na opereta encontramos a estrutura da narrativa desenvolvida em forma de canto, como na velha e séria Ópera, porém, mais curta, mais leve e mais divertida e, que admite partes faladas, ou recitativas (diferentemente da grande ópera, essencialmente cantada) como na *Singspiel* de origem germânica. Já, na Comédia Musical, a narrativa se dá mais para uma estrutura teatral, ou seja, uma peça teatral cantada, se aproximando do *vaudeville*.

É inegável afirmar, portanto, que a ópera “séria” – ainda que chamada de Drama Musical por Richard Wagner – é uma das bases fundamentais para a compreensão do surgimento do Teatro Musical que se estabelecerá ao longo do século XX e que encontrará na *Broadway*, seu lugar mais fecundo e, que virá a se tornar o *Broadway Musical Theatre*. No entanto, é importante salientar que existem características que, segundo o pesquisador Gerson Steves, apesar de todas as letras serem cantadas (podendo haver ou não diálogos), a Ópera aproxima-se mais da definição de teatro musicado do que do teatro musical propriamente dito (2015, p.23). Para Steves, a diferença é que a Ópera se apoia fundamentalmente na música para dar suporte à narrativa.

Steves (2015) explorou em sua pesquisa as características da Ópera em diferentes países europeus. Ele mostra que há basicamente duas grandes divisões: obras mais complexas, com temas pesados e de duração maior; e obras mais leves, cômicas, focadas na diversão do público e com músicas de maior apelo popular.

Na Itália, essa distinção se dá entre a *ópera “séria”* (formatos mais densos) e a *ópera “buffa”* (cômica e mais curta). Na França, elas são a *tragédie opéra* e a *opéra comique* (focada em diálogos falados). Já na Alemanha, trata-se da *singspiel*, um formato focado em textos falados.

O autor destaca que as diferenças tratavam da duração do espetáculo, do tema e das relações entre música e texto. Porém, de modo geral, a principal característica de uma ópera era sua grandiosidade, sendo uma obra “no mínimo surpreendente, quando não espetacular” (Steves, 2015, p.24).

Steves prossegue explicando que o gênero mais influente sobre as produções norte-americanas foi a opereta francesa (literalmente, uma ópera reduzida). O objetivo desse tipo de espetáculo era trazer mais leveza para o palco, tanto nos temas abordados quanto nas produções, que eram focadas em danças e músicas envolventes.

O sucesso da opereta foi tamanho que resultou na sua exportação para diversos países durante o século XIX. Como já dissemos anteriormente, Jacques Offenbach (1819-1880) se destacou como o principal criador de obras nesse

formato. Ele é uma das referências da *Belle Époque*, um período de grandes transformações artísticas e urbanas em Paris, na França. Suas obras foram encenadas em várias cidades da Europa, além de Estados Unidos e Brasil.

Assim, ainda durante aquele século, o teatro começou a ganhar corpo e cativar o público em solo americano. Inicialmente, as produções vinham da Europa e eram menos profissionais. Eram espetáculos que intercalavam esquetes (ou *sketches*) de canto, dança e anedotas sem a necessidade de uma ligação lógica entre si.

Segundo Steves, as origens do *American Entertainment* e do *Broadway Music Theatre* tiveram suas raízes em quatro formatos europeus de menor duração. São eles:

- **Vaudeville:** segundo Patrice Pavis, cuja obra *Dicionário de Teatro* é citada por Ogando (2016), o vaudeville surge na França ainda no século XV, com canções, acrobacias e monólogos. Na virada do século XIX para o XX, o gênero fez muito sucesso nos Estados Unidos e no Canadá. Lá, ganhou números pitorescos envolvendo mágicos, imitadores e até animais treinados - o que mais tarde deu origem ao circo - para entreter o público;
- **Varieté:** originado no século XVIII, no Teatro de Variedades francês, também se trata de um espetáculo dividido em quadros ou esquetes não conectados entre si. Em meados do século XX, com a adaptação do formato para a televisão, o *variété* ganhou um apresentador para marcar o fim de um número e o início de outro;
- **Revue:** o chamado Teatro de Revista também tem origem francesa. Ele buscava tratar de forma leve os acontecimentos relevantes de um determinado ano, uma forma de passá-los a limpo. Foi um formato bastante adotado com a popularização do teatro no Brasil;

- **Minstrel:** gênero popular e pouco profissionalizado que surgiu na Europa ainda durante a Idade Média. Era caracterizado por trupes de artistas itinerantes que cantavam canções populares e encenavam pequenos números em trio ou quarteto. Nos Estados Unidos, o gênero também ganhou performances com animais. Os artistas que executavam as peças eram brancos, mas pintavam o rosto de preto para aludir a danças africanas (*blackface*).

De modo geral, as produções nos Estados Unidos e no Canadá eram pouco profissionalizadas, dando mais destaque aos artistas que delas participavam do que aos shows em si. Mesmo assim, o *vaudeville* fez tamanho sucesso que se tornou um verdadeiro negócio, atraindo tanto o interesse das massas quanto o de empresários. Essa forma de produzir espetáculos em série e com finalidade comercial se tornou conhecida no século XX como indústria do entretenimento, ou show business.

Muitos artistas, coreógrafos, diretores e produtores americanos famosos começaram sua carreira em espetáculos de Vaudeville, migrando depois para os musicais, para o rádio, para o cinema e para a televisão.

### **As matrizes do Teatro Musical: do *vaudeville* ao burlesco**

Como vimos anteriormente, a ópera foi o gênero que lançou as bases do teatro musical contemporâneo. Suas principais características são o canto lírico e o recitativo e a densidade da narrativa. O propósito é trazer romances e conflitos intensos para o palco em busca de um resgate da mitologia greco-romana.

Sua adaptação para diferentes públicos foi o que deu origem à opereta, um dos formatos mais populares no século XIX. Diferente da ópera clássica, que durava entre duas e três horas<sup>2</sup> e tinha um final trágico, os espetáculos eram mais curtos, focados no entretenimento e com finais cômicos.

O resultado é que a opereta caiu no gosto das massas e, com o tempo, ganhou o status de gênero teatral, tal como a ópera. Steves (2015) relata

que a opereta evoluiu a partir da ópera bufa francesa, que frequentemente lançava mão da sátira para tratar dos mesmos temas que a *ópera séria*.

A partir da obra de Jacques Offenbach, um outro gênero começou a despontar, ainda mais afiado no humor: a *burleta*. Do italiano *burla* (brincadeira, zombaria), o burlesco é um gênero que se baseia no exagero e na sensualidade para criar personagens e histórias que provocam o riso. Steves destaca que, muitas vezes, as produções eram de gosto duvidoso e despertavam o distanciamento do público em relação ao enredo e seus participantes.

Ogando relata que o burlesco americano era baseado no gênero inglês: usava diálogos rimados e trocadilhos para tratar da vida das elites em um pano de fundo social e econômico (Ogando, 2016). A autora diz que a crítica social em forma de comédia era o que divertia as classes mais baixas.

O burlesco deu origem ao cabaré (*cabaret*), um estilo nascido na França na segunda metade do século XIX. As performances também tinham foco no entretenimento popular e eram executadas em boates ou *night clubs*. Steves (2015) relata que a principal característica do cabaré é o ambiente intimista e sensual típico do *Moulin Rouge* - boate francesa inaugurada em 1889, famosa por apresentações do gênero. Foi no cabaré francês, aliás, que nasceram as dançarinas de Cancã.

A Comédia Musical ou *opéra comique* foi outra subdivisão da pera. Evoluiu a partir da popular *commedia dell'arte* italiana do século XVI, que é notória pelas clássicas figuras de Arlequim, Colombina e Pierrot.

Os números eram inicialmente apresentados por atores nos intervalos das óperas tradicionais. O objetivo era entreter o público enquanto este aguardava o próximo ato da apresentação principal. Segundo Steves (2015), suas principais características eram o diálogo falado e a forte teatralidade.

Por sua abordagem leve e recheada de humor das insatisfações populares, a Comédia Musical caiu no gosto do público e evoluiu até se tornar um gênero independente que, por sua vez, se desdobrou em outras variantes.

O *vaudeville* é uma dessas variantes. Gênero nascido e desenvolvido na França, popularizou-se na América do Norte na virada do século XIX para



o século XX. A expressão “*voix de ville*” (em francês, voz da cidade) era uma gíria para designar canções populares (Ogando, 2016, p.56).

Os shows eram compostos por diversos números sem nenhuma conexão entre si. Cada esquete podia trazer canto, dança, palestras, truques com animais, acrobacias, ilusionismo ou algum personagem bizarro (humanos ou animais com algum tipo de anomalia, o que deu origem ao chamado circo de horrores, ou *freak show*). As apresentações tinham a participação de atletas e celebridades, o que aumentava ainda mais a sua popularidade.

Por outro lado, o gênero também foi escola para grandes nomes do teatro e do cinema nos Estados Unidos. A atriz Judy Garland, que eternizou a figura de Dorothy na versão de 1939 de *O Mágico de Oz* para o cinema, começou sua carreira no *Vaudeville* aos dois anos de idade. O cineasta Charles Chaplin e o ator e coreógrafo Gene Kelly, famoso pelo filme *Cantando na Chuva* (1952), também deram seus primeiros passos no gênero.

Executado em espaços públicos, museus e teatros (inclusive na própria *Broadway*), o *vaudeville* se tornou um verdadeiro negócio nos Estados Unidos, sendo um embrião do *show business* americano. Seus principais produtores foram Joseph Weber e Lew Fields, que fundaram o teatro Broadway Musical Hall em 1896.

Outro gênero relevante para a história do teatro musical é o Teatro de Revista (*Revue*, em francês). Este era um gênero que buscava literalmente passar em revista os acontecimentos de um ano. Segundo Ogando, os espetáculos eram compostos por um conjunto de quadros inicialmente desconexos, mas que se uniam ao final. A crítica bem-humorada era um fator em comum com os demais gêneros que vimos até aqui e ajudou o formato a se popularizar nos Estados Unidos.

No Brasil, aliás, o teatro de revista foi o gênero que deu origem aos primeiros musicais nacionais. Apesar de ser visto como inferior em relação aos gêneros clássicos, ele teve um importante papel na formação de um teatro musical genuinamente nacional.

O trabalho da pesquisadora Neyde Veneziano, especialista em teatro de revista, foi essencial para elucidarmos como se deu esse processo. Baseado

no teatro de revista francês e português, a versão brasileira do gênero consistia em espetáculos formados por quadros curtos que mesclavam música, canto e dança. Esses quadros traziam histórias que não necessariamente eram conectadas entre si, chamados de esquetes. O objetivo do espetáculo era passar em revista os acontecimentos do ano anterior.

Nessas apresentações, predominavam figuras caricatas em situações que tinham como pano de fundo a crítica social ou política. Falando especificamente sobre esses tipos, Veneziano explica:

Então, em São Paulo, germinou um teatro de costumes povoado por personagens típicos quase ingênuos. Mas dispostos a trabalhar e a lutar por seus direitos. Diferentes do malandro carioca, para quem o carnaval era a solução de todos os males. Diferente do português inocente e burro de quem o colonizado se vingava nas piadas. Italiano, no Rio, no máximo se chamava Spaghetti ou Maccarrone. (Veneziano, 2006, p. 67)

Dessa forma, num jeito ora sarcástico, ora comedido, num momento bem-humorado e irreverente, em outro amoroso, o nosso Teatro de Revista ia se firmando entre as platéias brasileiras, que de certa forma, se viam retratados nos palcos. Assim se deu o caminho inicial para a busca de uma identidade brasileira.

### **Como surge, se estabelece e se desenvolve o Teatro Musical da Broadway**

O *Broadway Musical Theatre* - como o conhecemos hoje - não surgiu quando o teatro chegou aos Estados Unidos, ainda em meados do século XVIII. Foi, porém, criado a partir da inovação e do aperfeiçoamento dos espetáculos com base em fórmulas que já faziam sucesso junto ao público.

As primeiras apresentações de teatro nos Estados Unidos aconteceram ainda em meados do século XVIII, quando companhias teatrais inglesas aportaram em Nova York e em Charleston, na região da Carolina do Sul.

Em sua enciclopédia virtual *Musicals 101*, o pesquisador John Kenrick relata que as apresentações teatrais foram desencorajadas e até proibidas durante

a Guerra de Independência dos Estados Unidos (1765-1783), que até então era uma colônia britânica. Isso fez com que muitas companhias deixassem o país.

Porém, as apresentações de teatro não foram extintas. Ogando (2016) cita que voluntários se apresentavam em locais dominados pelas tropas britânicas e executavam obras ao gosto inglês, com destaque para a Ópera e suas variações, especialmente as comédias. Em paralelo, o *minstrel* se desenvolvia nos circos para agradar os norte-americanos, apelando para o pitoresco.

Nessa época, as apresentações em Nova Iorque já aconteciam no entorno da *Broadway*, avenida que corta *Manhattan* de norte a sul e se estende até o *Bronx*. Ela teve seu nome inspirado na forma britânica de denominar ruas largas.

Durante o século XIX, Nova Iorque passou por uma profunda transformação urbanística devido ao *Comissioner's Plan*, um projeto que começou a ser executado em 1811. Seu objetivo era dividir *Manhattan* em ruas e avenidas perpendiculares. Assim, seria possível aproveitar melhor os espaços públicos e facilitar a localização. A única avenida que escapou dessa lógica foi a *Broadway*.

A partir da segunda metade do século XIX, começaram a surgir os primeiros teatros na região da *Broadway* como a *42nd. Street*. Devido à grande concentração de casas de espetáculo no local (hoje são 43 localizados entre a *6th* e a *8th Avenue* e entre a *41st.* e a *54th. Street*), a região se tornou conhecida como *Theatre District*.

Nessa época, também surgiram os circuitos *Off-Broadway* (teatros para até 499 pessoas) e *Off-Off-Broadway* (até 99 lugares), cujos teatros também fazem parte do *Theatre District*, mas estão localizados nas proximidades dos principais teatros da *Broadway*. Menores, eles exibem peças em caráter experimental. As produções mais populares desses circuitos costumam ser apresentadas também na *Broadway*.

Com o fim da guerra, Nova Iorque se beneficiou do desenvolvimento econômico, tornando-se uma cidade rica e passando a oferecer diversas oportunidades de trabalho. Ogando (2016) diz que os musicais caíram no gosto das classes mais baixas, principalmente os imigrantes. O público se

via representado em comédias que fugiam do estereótipo preconceituoso sobre cada etnia e falavam de amores difíceis, tensão racial, corrupção e violência entre gangues. Apesar dos temas, era a leveza das peças que fazia sucesso junto ao público.

Em 1866, o primeiro musical estréia na *Broadway*. Trata-se de *The Black Crook*, encenado pela primeira vez no *Niblo's Garden*. Foi produzido por William Wheatley, ator frustrado que se tornou um dos maiores produtores da época ao assumir a administração do *Niblo's*. *The Black Crook* era uma evolução do típico espetáculo *vaudeville*, trazendo para o palco canções e danças populares, porém unificadas com o enredo da peça. Após suas 474 apresentações na *Broadway* - um recorde para a época - o show se tornou itinerante e ganhou diversas releituras.

Além dos teatros, outra típica diversão dos americanos no início do século XX eram as boates ou casas noturnas (*night clubs*). Nelas, o *burlesco* e o *cabaré* se tornaram gêneros bastante populares, com suas dançarinas em performances extravagantes e música ao vivo.

A profissionalização, o luxo e a técnica empregada nas produções teatrais só começaram a ser vistos a partir da segunda década do século XX, com o musical *Show Boat*. A crise financeira de 1929 nos Estados Unidos afetou de forma significativa a produção de musicais (Ogando, 2016). Assim, os espetáculos tiveram cortes em seus orçamentos e produtores tiveram de improvisar para executar trabalhos de qualidade com menos recursos. Mesmo assim, espetáculos não cessaram e passaram a exigir ainda mais criatividade de seus produtores.

Nessa época, a crítica socioeconômica tornou-se recorrente nos palcos, assim como os temas políticos. O comunismo era tema recorrente nos palcos, com atores e diretores que defendiam um sistema de distribuição de renda mais igualitário. Enquanto isso, em 1933, Franklin Roosevelt colocava em prática o seu *New Deal*, acabando com a Lei Seca e trazendo regulamentações para diversos setores da indústria, além de salário-mínimo e seguridade social para a população. As medidas aliviaram a recessão até 1937, quando a economia voltou a piorar e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) estava prestes a eclodir.

O cinema era um formato que despontava, lançando suas primeiras produções coloridas e com som no fim da década de 1920. Ele se inspirou fortemente nos espetáculos da *Broadway* para atrair o público. Os musicais se proliferaram nesse formato, tanto que o processo usado para colorir as produções (Technicolor) foi por muito tempo associado à produção de obras do gênero. Um expoente dessa técnica é a versão de 1939 de *O Mágico de Oz* para o cinema.

A década de 1940 é considerada a Era Dourada dos musicais na *Broadway*. *Oklahoma!* é a obra que dá o pontapé inicial nesse movimento, inovando no formato e no uso de recursos narrativos para trabalhar mais profundamente com as emoções da platéia. Os próprios artistas também passam a escrever e produzir seus musicais.

Nos anos 1950, a televisão entra em cena e os musicais passam a ser seu recurso para ganhar popularidade. As canções mais famosas ganham versões em dueto e passam a tomar conta também das paradas de sucesso no rádio. O *rock n'roll* começa a despontar entre os ritmos do momento, causando uma verdadeira revolução cultural, com Elvis Presley (1935-1977) na condição de Rei do Rock.

A partir dos anos 1960, outra revolução nos costumes toma conta do mundo com o movimento *hippie*. A Guerra do Vietnã (1959-1975) divide as opiniões da população. Os protestos por igualdade de direitos civis para brancos e negros se intensificam, com Martin Luther King Jr. fazendo o seu icônico discurso *I Have a Dream* em 1963, na Marcha sobre Washington. Na *Broadway*, os musicais ficam mais caros e há uma exigência maior de grandes bilheterias (Ogando, 2016).

Nos anos 1970, as reedições (ou *revivals*) de grandes sucessos começam a ganhar mais espaço. A revolução sexual começa a trazer temas como drogas e pornografia e outros temas adultos para os palcos. Já nos anos 1980, a epidemia de AIDS ganha destaque na mídia e a homossexualidade passa a fazer parte dos temas tratados nos musicais. Podemos citar como exemplo o musical *RENT*, obra de Jonathan Larson que tem como temática o desemprego, a homossexualidade, a liberação sexual, o uso de drogas e a AIDS.

O conceito de franquia de musicais da *Broadway* começa a se desenvolver nos anos 1990, na esteira da globalização. As primeiras peças começam a ser ex-

portadas junto com uma série de especificações e exigências para a reprodução da obra, desde detalhes sobre as roupas e a forma de executar a peça até especificações sobre iluminação, sonorização, número de artistas no palco e cantores de apoio, músicos na orquestra e até o número de profissionais no *backstage*.

Tantas exigências lembram um esquema *Big Mac* de reprodução de espetáculos, como afirma Steves (2015). Nessa lógica, não importa em que lugar do mundo o musical seja apresentado, a sensação do público deve ser sempre a de estar em um teatro da *Broadway*.

Também é nessa época que a divulgação dos espetáculos ganha uma nova roupagem, com o emprego de mais técnicas de marketing na divulgação e maior cuidado estético com logos e chamadas. Por fim, os anos 2000 são a era das bilheterias bilionárias, reflexos do trabalho de divulgação intensificado e do sucesso do modelo de franquias.

Atualmente, a Broadway é o ramo da indústria do entretenimento mais lucrativo dos Estados Unidos. Em uma crítica de 2016 do musical *Hamilton*, matéria do jornal O Estado de S. Paulo registra que nunca um filme de Hollywood fez uma bilheteria de um bilhão de dólares<sup>3</sup>, ao passo que *O Fantasma da Ópera*, *O Rei Leão* e *Wicked* atingiram juntos essa marca. Cabe considerar, é claro, que esses espetáculos ficaram em cartaz por muitos anos, sendo que os dois primeiros são encenados no *Theatre District* até hoje.

## O início do teatro musical no Brasil: a opereta e a burleta

A Opereta é considerada a matriz do “teatro musical brasileiro”, pois é exatamente no Rio de Janeiro que vão desembarcar várias companhias francesas que trouxeram para nossas terras a opereta e o *vaudeville*: “Os dramaturgos nacionais começaram rapidamente a produzir paródias e versões de títulos consagrados oferecendo ao público a possibilidade de saborear simultaneamente operetas francesas e versões brasileiras” (Steves, 2015, p.25).

Considerado o primeiro musical apresentado no Brasil, *As Surpresas do Sr. José da Piedade*, de Figueiredo Novaes, foi encenado em 1859. A obra marcou a fundação do Alcazar Lyrique (Alcazar Lírico), grupo composto

por artistas franceses que se apresentavam no Teatro Ginásio, no Rio de Janeiro. Em formato de opereta, a peça relatava os acontecimentos do ano anterior, satirizando a censura, os jornais e a polícia. Segundo Fernando Marques (2014), professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), a obra ficou em cartaz por apenas três dias e foi acusada de atentar contra a moral e os bons costumes.

Em paralelo ao desenvolvimento da ópera no Brasil, os gêneros mais leves começaram a surgir nos intervalos das apresentações dramáticas. Inicialmente, os números eram apresentados com o objetivo de aliviar a tensão do público em meio às emoções provocadas pelos espetáculos principais. No entanto, de uma maneira bastante semelhante à vista na Europa, a opereta e a comédia passaram a ganhar mais corpo e se tornaram gêneros independentes.

O fato é que devido à grande popularidade e sucesso das operetas aqui no Brasil, desenvolveu-se terreno fértil e próspero para o surgimento de outro gênero, também novo e híbrido e, que se tornará a matriz de um teatro musical genuinamente brasileiro: a burlleta.

Um dos grandes nomes brasileiros nesse campo é o dramaturgo Martins Pena (1815-1848). Sua principal obra, a comédia *O Juiz de Paz na Roça*, foi apresentada pela primeira vez em 1838 no teatro João Caetano, no Rio. O autor tornou-se conhecido como o *Molière* brasileiro ao trazer para o país a comédia de costumes (apresentações caracterizadas pela crítica bem-humorada ao comportamento da sociedade, principalmente os membros da elite). É a partir daí que os tipos brasileiros comuns passam a ganhar representação nos palcos. Segundo Steves (2015), o maior mérito de Pena é incorporar a chamada “cor local” às suas peças, traduzindo o espírito leve e sem compromisso do carioca: “Funcionando como entreatos, essas farsas eram originariamente portuguesas e foi Pena quem as abrasilhou aumentando sua extensão tanto em termos de duração quanto de aprofundamento temático, dando origem à nossa genuína comédia de costumes”. (Steves, 2015, p.51). De fato, é essa tipificação do brasileiro, em especial a do espírito do carioca – leve, zombeteiro e volúvel – que fará o sucesso das Revistas e musicais do final do século XIX.

As décadas finais do século XIX são apontadas como os anos de efervescência e grandes transformações do teatro no Brasil, especialmente o musical. No campo sociopolítico, a abolição da escravidão (1888) e a chegada dos primeiros imigrantes já causava impactos na sociedade: a formação de favelas e guetos.

Foi nesse momento que o teatro se consolidou como forma de entretenimento, apesar de ainda buscar suas próprias definições temáticas, de estilo, de abordagem e de estética musical. A composição musical em particular é descrita por Steves (2015) como uma necessidade “crônica e histórica” do teatro no Brasil até a chegada do século XXI. No entanto, há uma exceção: a maestrina Chiquinha Gonzaga (1847-1935), primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil, autora da marcha *Ô Abre Alas* (1899): “A primeira marcha escrita para o carnaval brasileiro, “Ó Abre Alas”, expressa a amalgamação de ritmos e de idéias das diversas culturas que se instalaram no Brasil, assumindo e anunciando a identidade do espetáculo carnavalesco”. (Fernandes, 1995, p.197)

Chiquinha (Francisca Gonzaga) estreou na opereta em 1885, compondo a música para a peça *A Corte na Roça*. Sua obra mais famosa do gênero é *Forrobodó* (1912), que teve 1.500 apresentações seguidas no Rio de Janeiro, um recorde para a época.

Desenvolvida em três atos, a obra se autointitulava uma *burlata* de costumes carioca. *Forrobodó* - uma expressão que designa tanto um baile popular como uma confusão - fazia um retrato das populações mais pobres do Rio de Janeiro em um tempo em que o teatro europeu dominava os palcos. Foi escrita por Luís Peixoto e Carlos Bittencourt, dois estreantes que, inicialmente, tiveram seu trabalho subestimado, mas que alcançaram grande sucesso a partir da peça. O enredo trata do roubo de galinhas do dono de um clube enquanto penétras tentam invadir o salão de baile, causando uma grande confusão. A obra foi inovadora por trazer ao palco gírias e expressões faladas pelas populações menos instruídas, um ato de ousadia em tempos de conservadorismo na produção teatral:



Na Burlata Forrobodó, as combinações se deram com outras tintas, sendo abordado um tema estritamente brasileiro: a mistura de raças, do exótico, do outro. A peça celebra o resultado dessa mistura, enquanto a música expressa o tema do texto. Os números musicais contemplam maxixes, valsas, polcas, marcha de carnaval, modinha, desafio, todos em perfeita sintonia, convivendo pacificamente nas raízes da nossa música popular. (Fernandes, 1995, p.197)

A virada do século XIX para o século seguinte, assiste a um conflito bastante interessante: buscar acima de tudo a “qualidade artística”? Ou fazer “concessões ao gosto popular”? Nesse sentido, os gêneros ligeiros ganham força junto ao grande público, e, obviamente dos produtores – por questões econômicas, claro: ‘São as operetas, as mágicas, os cafés-concerto, os chopes berrantes e as revistas que irão imprimir uma nova cena teatral no país e revelarão ‘um novo negócio: uma indústria da cena’’. (Steves, 2015, p.62)

A paródia torna-se bastante difundida. Diversas obras estrangeiras ganham versões nacionais de sucesso. Steves (2015) explica que a música original era mantida, mas o libreto era adaptado aos temas locais. Ele atribui essa prática ao “gosto do brasileiro pela picardia, a irreverência e a iconoclastia” das adaptações.

Havia ocasiões em que era possível ver encenados tanto a obra original quanto a sua sátira. A peça *Orfeu na Roça* (Francisco Corrêa Vasques, 1868) é um exemplo e chegou a fazer mais sucesso do que a obra original, *O Orfeu no Inferno* (de Jacques Offenbach, 1858).

A chamada invasão estrangeira era fortemente criticada por intelectuais, inclusive Machado de Assis, que ainda se tornaria presidente da Academia Brasileira de Letras em 1897. O argumento era de que a encenação e as versões de obras estrangeiras eram um movimento de aculturação e descaracterizavam o “bom teatro nacional” (Steves, 2015). Essa discordância acabou por afastar intelectuais da produção teatral nessa época.

Em meio a esse debate, o dramaturgo Artur Azevedo (1855 - 1908) ascendeu como uma das principais referências.

Deveria aparecer um autor experiente, capaz de juntar essa sintaxe brasileira desorganizada, jovem e atrevida, às convenções estruturais da tradicional francesa. Foi então que apareceu (...) o grande Arthur Azevedo. Depois disso, à revista se renderam outros tantos artistas. E o gênero vingou, criticando e cantando, no século XX. (Veneziano, 2015, p.72)

Azevedo escreveu 19 peças de teatro de revista, além de uma centena de obras de outros gêneros e paródias de operetas estrangeiras. De acordo com Steves (2015), suas peças chegaram a superar a marca de cem apresentações, um número cerca de três vezes superior à média vista atualmente nos musicais no Brasil: 36 apresentações ao longo de uma temporada que dura de dois a três meses.

O segredo de tanto sucesso é apontado por Steves (2015) como uma concessão ao público. Azevedo dava preferência à composição de obras cômicas em detrimento do chamado “teatro sério”. Essa preferência gerava críticas de dramaturgos conservadores e questionamentos entre os próprios artistas. Azevedo tinha consciência dessa escolha, tanto que fomentou discussões públicas sobre essa forma de fazer teatro e antecipou as discussões sobre os efeitos da indústria cultural.

O início do século XX não é marcado por relevantes produções teatrais. Porém, com a preferência do público pelos gêneros leves e que exploravam o humor, foram lançadas as bases da produção teatral em escala. Esse movimento envolve uma variada gama de profissionais, que trabalhavam em condições extenuantes.

Há que se mencionar o fato de que os artistas - embora alguns deles envolvidos em sucessos estrondosos - não nadavam num mar de rosas. Por não serem organizados ou empregados formalmente, estavam sempre à mercê dos donos do capital. Tinham apenas uma folga semanal, faziam até três sessões diárias e, em suas horas de folga, estavam sempre ensaiando novos espetáculos. Esses, muitas vezes, eram superficiais, chulos, mal-acabados e faziam todo tipo de concessão ao público. (Steves, 2015, p.73)

O nacionalismo evocado pelo movimento Romântico no fim do século anterior ganhava ainda mais força com o Realismo. No entanto, o teatro não teve grandes expoentes entre os artistas da Semana de Arte Moderna

de 1922, que estavam baseados principalmente em São Paulo. Era no Rio de Janeiro que o teatro era mais forte, retomando nessa época a temática nacional ofuscada pela invasão estrangeira.

Tal como nos Estados Unidos, as guerras mundiais (1914-1917 e 1939-1945) tornaram esse nacionalismo mais latente e aumentaram a preferência do público por obras que lhe trouxessem alegria. Aqui, o teatro de revista passou a ganhar força, evoluindo para um formato genuinamente brasileiro, mas, que infelizmente teria o seu crepúsculo no início da década de 1960, sobretudo, a partir da implantação do regime militar – que por sua vez, duraria longos 21 anos. O período da redemocratização no Brasil, a contar a partir das primeiras eleições diretas em 1989, abriria espaço para as grandes produções advindas da Broadway, e inaugurará o período chamado de renascimento da cultura, do cinema e do teatro. Enfim, se abrirá espaço para o surgimento de uma nova indústria do entretenimento no Brasil.

## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Este texto é resultado parcial do projeto de pesquisa de pós-doutoramento, junto ao Programa de Comunicação da Universidade Paulista (UNIP), sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>o</sup>. Heloisa Valente.

2. O Crepúsculo dos Deuses, ópera de Richard Wagner (1813-1883), tem seis horas de duração.

3. A economia do Show Business. O Estado de S. Paulo. São Paulo: 2016. Disponível em: <https://economia.estadao.com.br/noticias/geral,a-economia-do-show-business,1885371>. Acesso em: 26 de dez. de 2021.

## Referências

AGUIAR, Flávio (org.) *Antologia do Teatro Brasileiro / A aventura realista e o teatro musicado*. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

ANDRADE, Mario de. *Pequena História da Música*. São Paulo: Martins Editora, 1980.

CROSS, Milton J. *As mais famosas óperas*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1983.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1999.

FERNANDES, A. *O Balanço de Chiquinha Gonzaga: do carnaval à opereta* (Dissertação de Mestrado). Campinas: Repositório da Produção Científica e Intelectual da Unicamp, 1995.

OGANDO, Suellen *O que é o teatro musical*. São Paulo: Giostri, 2016.

PAHLEN, Kurt. *História universal da música*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1958.

RIGHINI, Rafael Roso. *A trilha sonora da telenovela brasileira: da criação à finalização*. São Paulo: Edições Paulinas, 2004.

STEVES, Gerson *A Broadway não é aqui: panorama do teatro musical no Brasil*. São Paulo: Giostri, 2015.

VENEZIANO, Neyde. *De pernas para o ar: teatro de revista em São Paulo*. Paulo: Imprensa Oficial, 2006.



# A música francesa se impõe no Brasil: Darius Milhaud e a hegemonia cultural da França durante a Primeira Guerra

LINA MARIA RIBEIRO DE NORONHA

O compositor francês Darius Milhaud (1892-1974) é figura sempre presente quando abordamos a história da música no Brasil no início do século XX. Sua presença no Rio de Janeiro nos anos de 1917 e 1918 fez desse período um momento decisivo na sua carreira e delineou os rumos do seu caminho como compositor.

Pertencente a uma abastada família judaica, Darius Milhaud nasceu em Marselha e cresceu na vizinha Aix-en-Provence, região da Provença, sul da França. Teve aulas de piano e de violino desde criança e prosseguiu seus estudos no Conservatório de Paris, de 1909 a 1914, quando se decidiu pela composição musical.

Milhaud pertenceu à geração de músicos que teve o início da carreira na época em que o cenário musical francês era transformado pelas inovações stravinskianas trazidas pelo impacto da *Sagração da Primavera*, cuja estreia se deu em 1913. Milhaud, então com vinte anos, pertencia ao grupo de jovens compositores que viram o caminho da mudança apontado por Stravinsky, em uma França musicalmente dividida entre os tradicionalismos oficiais dos compositores d'indystas e as rebeldias de seus oposito-

res, os debussystas<sup>1</sup>. A *Sagração da Primavera* abriu um espaço em meio ao conflito existente na música francesa, possibilitando à nova geração a construção de sua própria trajetória, diferente tanto do nacionalismo conservador de D'Indy, quanto das características harmonias debussystas. Era esse o cenário que se apresentava aos compositores da geração de Milhaud.

A partir ruptura provocada pela *Sagração da Primavera* no cenário musical francês, Jean Cocteau (1889-1963) idealizou o balé *Parade*, que contou com música de Erik Satie (1866-1925) e a participação de artistas como Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire, Ernst Ansermet, Massine. Cocteau afirmou que a inspiração para a criação de *Parade* surgiu da estrondosa reação do público à estreia da *Sagração da Primavera*. Como em 1914 veio a Primeira Guerra, o espetáculo só pode ser concretizado em 1917. *Parade* também provocou um escândalo pelo inusitado das concepções de vanguarda idealizadas por Cocteau, em combinação com a música de Satie, o cenário de Picasso, a coreografia de Massine. O incômodo causado no público aconteceu porque Cocteau buscava, de fato, fugir do concerto tradicional, criando um novo conceito de espetáculo. Segundo Nicolau Sevcenko (1992), *Parade* foi uma obra que trouxe rupturas, críticas e questionamentos que seriam característicos do estilo da vanguarda francesa na década seguinte. Foi um marco que concretizou a abertura da música francesa aos modernismos vanguardistas, os quais se tornariam dominantes a partir da década de 1920.

No aspecto musical, Satie era, naquele momento, o compositor que mais se destacava na França por suas ideias musicais iconoclastas, muitas vezes comparadas à estética dadaísta, por seu caráter debochado, por questionar desde os parâmetros musicais tradicionais e até a própria função da música. Se Stravinsky tinha aberto o caminho da inovação, Satie traria tais transformações para o território da música francesa da nova geração. Conforme as concepções estéticas da vanguarda nacionalista encabeçada por Cocteau em seu manifesto *Le coq et l'arlequin*, de 1918, Satie apontava aos jovens compositores as vias da modernidade, “um caminho em branco onde cada qual marca livremente suas próprias pegadas” (Cocteau, 2009, p. 60).



No ambiente da vanguarda francesa, Cocteau e Satie foram vistos como os mentores do grupo de jovens compositores franceses, denominado *Les Six*, do qual Milhaud participou por ocasião do seu retorno à França. Em prefácio escrito em 1978 para reedição de *Le coq et l'arlequin*, Georges Auric (1899-1983), integrante do grupo, comenta sobre *Parade* como uma obra modelar para ele e seus colegas compositores: “a estreia de *Parade* nos serviria imediatamente de lição” (Auric, 2009, p. 16). Milhaud também registrou a importância de *Parade* como um divisor de águas para os compositores da sua geração, em um dos seus muitos artigos.

A criação de *Parade* em 1917, pelos Balés russos, foram o ponto de conexão da nova geração. Satie, o bom mestre de Arcueil, permanecendo surdo às influências de Wagner e de Rimski-Korsakov que devastavam a nossa música, tinha encontrado finalmente o momento de fazer soar sua voz e de impô-la na mais pura língua francesa. Nossa tradição autêntica redescoberta, o terreno aplanado, podíamos trabalhar (Milhaud, 1982, p. 117).

Faço todo esse preâmbulo no intuito de mostrar qual era o cenário musical francês da época em que Milhaud, então um jovem músico recém-saído do Conservatório, dava seus primeiros passos como compositor e veio ao Rio de Janeiro, onde viveu por quase dois anos.

No Rio de Janeiro, Milhaud se sentiu bem à vontade no ambiente afrancesado da elite musical carioca. O Rio de Janeiro da virada do século XIX para o XX era o lugar em que a cultura francesa tinha lugar de destaque e se impunha como dominante. Os salões afrancesados da elite carioca eram “verdadeiras instituições da Belle Époque” (Contier, 2004, p. 8). No Brasil, ter a França como o modelo a ser seguido, desde a vestimenta até as manifestações artísticas ou as referências pedagógicas, era a regra em fins do século XIX e início do XX. Se nossa elite era europeizada, demonstrar o conhecimento da língua e o gosto pela música e pela cultura da França indicava prestígio social e uma educação a que poucos tinham acesso.

Por diversas vezes, nas suas narrativas, Milhaud deixa transparecer o quanto ele se sentia à vontade no Rio de Janeiro da década de 1910 por conta do entorno afrancesado em que vivia. Ele chega a comentar que via o

Rio de Janeiro como uma extensão da sua Provença natal: “A cultura portuguesa faz desse país [o Brasil] um prolongamento dos países latinos nos quais eu me sinto à vontade, tão ‘em casa’ que às vezes eu digo que Aix é a capital de uma Provença imaginária que iria de Constantinopla até o Rio de Janeiro” (Milhaud, 1982, p. 22).

De fato, a subordinação à cultura francesa era herança da colonização portuguesa. Como atesta Pereira (2007, p. 280), “no campo cultural cabia à França uma posição de destaque, dando curso a uma tradição que remonta à Monarquia portuguesa e seus vínculos culturais com a Corte parisiense”.

O ambiente afrancesado por onde Milhaud circulava permitiu que, durante o período em que viveu no Rio de Janeiro, ele se mantivesse atualizado sobre o que se passava na cena musical parisiense e permanecesse sob a influência da vanguarda liderada por Satie e Cocteau<sup>2</sup>.

Nós estávamos impacientes em saber mais sobre *Parade* [...]. Ansermet nos descreveu os cenários e os figurinos de Picasso; os acessórios que Satie acrescentou à orquestra, como máquina de escrever, roleta, sirene. Os bailarinos [...] se divertiram ao retomar nos trópicos a coreografia de Massine que [...] havia escandalizado o público parisiense (Milhaud, 1998, p. 70).

Percebe-se como, apesar da distância, as influências estéticas de *Parade* atingiam o jovem Milhaud e o escritor Paul Claudel (1868-1955), o embaixador com quem ele trabalhou durante sua permanência no Brasil<sup>3</sup>. Na narrativa sobre a visita da trupe dos *Ballets Russes* à embaixada, Milhaud mostra a conexão entre *Parade* e seu balé *L’homme et son désir*. Ele conta que Claudel ficou tão impressionado com a dança de Nijinski que teve a ideia de um balé e começou a explicar ao bailarino o que ele idealizava para tal espetáculo. Nijinski partiu e jamais participou desse projeto, mas Claudel e Milhaud seguiram trabalhando no que se tornaria o balé *L’homme et son désir*, concluído em 1918. Sua apresentação aconteceria apenas em 1921, em Paris<sup>4</sup>.

Milhaud também observou o quanto os compositores brasileiros se mantinham conectados e atualizados em relação à música francesa.

O papel da França na cultura musical no Brasil é dominante. Graças aos compositores Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald, que foram ambos diretores do Conservatório do Rio de Janeiro, a biblioteca desta instituição possui todas as partituras orquestrais de Debussy e de todo o grupo da S.M.I. [Société Musicale Indépendente] Ou da Schola, assim como todas as obras publicadas de Satie (Milhaud, 1982, p. 98).

O contato de Milhaud com os músicos locais permitiu que ele se mantivesse em contato com a produção musical francesa. No Rio de Janeiro, Milhaud fez amizade com os integrantes da família Veloso-Guerra, que incluía o pianista Godofredo Leão-Veloso, sua filha Nininha Veloso-Guerra – também pianista, além de compositora – e o compositor Osvaldo Guerra, marido de Nininha. Na intensa atividade musical existente entre os Veloso-Guerra, a música francesa ocupava lugar de destaque. Foi nesse ambiente que Milhaud afirmou ter conhecido em profundidade a obra de Satie: “eles [os Veloso-Guerra] me introduziram a música de Satie que eu conhecia até então muito superficialmente” (Milhaud, 1998, p. 68).

Milhaud enxergou, na música da América Latina, a mesma separação em dois grupos de compositores que havia na França da época de estreia da *Sagração da Primavera*, identificando o Brasil com os seguidores do estilo de Debussy.

A curva traçada pela evolução da música na França desde Wagner se reproduz exatamente do outro lado do planeta. Cada movimento, cada tendência encontra eco no hemisfério austral. Algumas vezes as influências se separam: o sr. D’Indy e a *Schola* servem de modelos para os compositores argentinos e chilenos, enquanto no Brasil a orientação é claramente debussysta e impressionista (Milhaud, 1982, p. 97).

Esses dois grupos a que Milhaud se referiu retratavam o confronto entre tradição e inovação. D’Indy representava o conservadorismo, que via no estilo nacionalista germânico o exemplo de grandiosidade e seriedade que ele transportava para a música francesa. Seus opositores eram os músicos progressistas, antiwagnerianos, adeptos do estilo de Debussy, que tinham uma concepção mais universalista e buscavam referências da identidade

nacional no passado da música francesa, na tradição musical dos clavecinistas, em Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Tal divisão na música reproduzia a rivalidade existente no âmbito político.

Entre os seguidores de D'Indy e os debussystas, vemos um exemplo da reprodução na música dos conflitos políticos e ideológicos. D'Indy era uma figura dominante no cenário musical francês desde a década de 1890. Ele representava a direita nacionalista conservadora. Era de origem aristocrática, antissemita e antirrepublicano. Colocava-se contrário à política cultural do Estado presente nas diretrizes vigentes no Conservatório Nacional. Teve atuação decisiva para que os conflitos políticos fossem transpostos ao campo da representação simbólica na área musical. Com o tempo, sua postura nacionalista ganhou força e se impôs, sendo absorvida pela política cultural oficial.

Debussy passou a ter lugar relevante na música francesa a partir dos primeiros anos do século XX. O grupo dos debussystas, que então se formou, agregava jovens oriundos do Conservatório. Esses compositores, além de serem adeptos do estilo de Debussy, seguiam sua postura em relação ao questionamento dos cânones da tradição, buscando referência no passado nacional, eram menos presos às regras e de concepções mais universalistas.

Hobsbawm (1990) destacou a importância dos aspectos culturais na construção das ideologias nacionalistas do século XIX, algo que se acentuou a partir de 1870. Na França, essa data coincide com a derrota na guerra franco-prussiana e o início da Terceira República (1870-1940). Em um período de reestruturação política de um país abatido pelas perdas da guerra, deu-se um processo de reconstrução da identidade nacional<sup>5</sup>. Foi um momento de “reconfigurações identitárias” em que a cultura se tornou um espaço de construções simbólicas que reproduziam as questões políticas. A Terceira República representa bem a concretização das teorias culturalistas do nacionalismo, pois ela se legitimou apoiando-se firmemente nos aspectos culturais e nas artes. Segundo Fulcher (1999), a música ocupou um lugar proeminente nesse embate político-cultural, tornando-se um instrumento de propaganda política e o local da representação simbólica dos

conflitos políticos e ideológicos então existentes. O embate entre d'indystas e debussystas retrata essa representação simbólica no âmbito da música.

O nacionalismo se tornou a diretriz oficial da música na França e o questionamento da tradição musical francesa um ponto central de debate. Com o advento da Primeira Guerra Mundial, o nacionalismo se acentuou. Isso explica o antigermanismo de Milhaud e de seus companheiros do *Grupo dos Seis*, denominados a “Geração de 1914” (Fulcher, 2005, p. 154), ano em que eclodiu a guerra. Essa vanguarda, ligada a Cocteau e a Satie, buscava a música “verdadeiramente francesa”<sup>6</sup>, apropriando-se do passado musical francês para reconstruí-lo segundo as suas próprias concepções estéticas, reconfigurando as tradições<sup>7</sup> para conectá-las ao presente de maneira inovadora. Assim, a “Geração de 1914” encontrava seu espaço inserindo-se na história ao se legitimar por meio do questionamento dos padrões musicais dominantes e por suas reconstruções do passado. Foi a geração da subversão, que questionou os cânones estabelecidos pelos nacionalistas da geração anterior e repensou a tradição, “buscando uma subjetividade que não fosse individualista, mas baseada na coletividade ‘popular’” (Fulcher, 2006, p. 156). Agora, podemos entender melhor a importância de Parade, que uniu artistas de campos politicamente opostos. De um lado, Cocteau e Apollinaire, representando os nacionalistas que apoiavam a guerra e conciliavam ideias artísticas modernistas com as concepções nacionalistas ligadas ao mito da tradição francesa. De outro, Picasso e Satie, politicamente à esquerda, críticos à propaganda oficial da guerra e ao nacionalismo dominante, buscando a transgressão das regras e o questionamento da tradição.

A vinda de Milhaud ao Brasil está ligada a esse antigermanismo, que se acentuou com a Primeira Guerra. À serviço da Embaixada, além de secretário de Claudel, Milhaud acumulava o cargo de “Encarregado da propaganda”. Tal função dava a ele a tarefa de observar e relatar ao governo francês a influência germânica no Brasil, atividade que o aproximou das questões nacionais francesas.

No Brasil, desde o final do século XIX, o ambiente musical tinha os “modelos nacionais alemão e francês como referências de um ideal moderno” (Pereira, 2007, p. 281). Havia compositores que se identificavam com

a música germânica, como Alberto Nepomuceno (1864-1920), fortemente ligado à tradição musical alemã desde os tempos de sua formação em Berlim, na década de 1890, seguidos por uma passagem pela França, onde se aproximou de D'Indy. Com o advento da Primeira Guerra, o Brasil se tornou adversário da Alemanha, o que se refletiu na rejeição ao germanismo no âmbito musical, reproduzindo a postura francesa. Conforme nos narra Pereira (2007), naquele momento o próprio Nepomuceno se colocou contra a posição da Alemanha na guerra, aderindo à causa francesa. Isso se refletiu na sua produção composicional e nas peças dos concertos sinfônicos apresentados por ele durante os anos da Primeira Guerra, no qual a presença do repertório germânico, como Wagner e Beethoven, praticamente desapareceu, dando espaço a obras de compositores franceses.

A França teve o antigermanismo acentuado com o início da Primeira Guerra Mundial, o que fez com que a música de compositores germânicos deixasse de ser executada durante algum tempo. O governo francês exercia pressão para reprimir a inclusão de músicas germânicas nos concertos. A utilização da música como instrumento de propaganda provocou a criação, em 1916, da Liga Nacional para a Defesa da Música Francesa. O pianista Alfred Cortot, pertencente a essa Liga, foi nomeado no mesmo ano como chefe do serviço oficial de propaganda musical do Ministério de Belas-Artes. A existência desse cargo reflete a acentuada ênfase na música como instrumento de propaganda ideológica durante o período da Primeira Guerra. A música era uma ferramenta de legitimação do governo conservador e nacionalista diante da situação de conflito externo.

O acirramento do nacionalismo e do antigermanismo, levou à utilização da música para uma atuação política junto a países da América Latina, o que incluía o Brasil:

Na França, o Estado jamais deixou de patrocinar projetos culturais de envergadura, buscando preservar a hegemonia cultural francesa no Ocidente. Neste sentido, naqueles anos marcados pela Primeira Grande Guerra, a música, mais uma vez, seria chamada a cumprir uma função política (Pereira, 2007, p. 284).

Em seu livro sobre Nepomuceno, Pereira narra como a França atuou por meio de compositores no ambiente musical brasileiro durante a Primeira Guerra. Vários compositores passaram pelo Rio de Janeiro. Ele cita Saint-Saens (1835-1921), André Messager (1853-1929) e Xavier Leroux (1863-1919), em 1916. Pereira trata da vinda de Milhaud como alguém que vem ao Brasil para “uma ação mais efetiva” (Pereira, 2007, p. 285) do governo francês na divulgação da música francesa entre os compositores brasileiros. Sua função de “Encarregado da propaganda” aparece como uma tarefa centrada na música.

Coube a Messager, em carta de 8 de janeiro, recomendar a Nepomuceno o jovem compositor, ‘encarregado de uma missão de propaganda artística no Brasil pelo governo francês’. Messager solicita Nepomuceno a ‘fornecer a ele as informações [...] sobre o movimento musical’ e ‘os meios de tornar conhecida, através de concertos e audições, a produção de nossa jovem escola francesa (Pereira, 2007, p. 285-286).

Milhaud teve uma atividade musical intensa no tempo em que permaneceu no Brasil, como instrumentista e como compositor. Foi o seu período mais produtivo e o momento em que ele se firmou como compositor, o que possibilitou seu retorno à França como alguém que passa a integrar o grupo de vanguarda de maior destaque na década de 1920<sup>8</sup>. Milhaud colaborou para impor os padrões da música francesa entre nós, mas também absorveu a música popular brasileira, cujo uso se transformou em uma marca da sua produção composicional, com evidenciam suas obras mais executadas até hoje, as *Saudades do Brasil* e *O boi no telhado*.

Quando pesquisamos as conexões sobre a prática musical de Milhaud e seu engajamento político, constatamos que esse não é um aspecto irrelevante da sua biografia. Seguramente, sua presença no Brasil em um momento politicamente tão intenso para França, tanto internamente quanto nas suas relações e influências pelo mundo, indica que ainda precisamos de mais pesquisas para conhecermos melhor a influência dos compositores franceses no cenário musical brasileiro. Particularmente sobre Darius Milhaud, as informações sobre sua atuação como parte da política cultural oficial francesa ainda apresentam muitas lacunas.

## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Assim eram designados os compositores pertencentes às duas escolas divergentes que tinham como modelos os franceses Vincent D'Indy (1851-1931) e Claude Debussy (1862-1918), respectivamente.

2. Foi por ocasião da turnê sul-americana dos Ballets Russes – no Rio de Janeiro, em agosto de 1917 - que Milhaud pode saber com detalhes sobre a estreia de *Parade*. Ele narrou, em sua autobiografia, como se deu a visita dos integrantes do referido grupo de bailarinos e do seu maestro, Ernest Ansermet (1883-1969), aos salões da embaixada francesa. Em maio daquele mesmo ano, ou seja, apenas três meses antes, os Ballets Russes e Ansermet haviam participado da estrondosa apresentação de *Parade*.

3. A vinda de Milhaud ao Brasil está diretamente ligada à sua parceria artística com Claudel. Eles estavam escrevendo as óperas da trilogia grega “*Oresteia*” quando Claudel, diplomata de carreira, foi designado para o cargo de embaixador no Rio de Janeiro. Para que pudessem continuar o trabalho conjunto, Claudel convidou Milhaud a vir com ele, como seu secretário particular.

4. Essa obra foi apresentada no Brasil pela primeira vez somente em 18 de dezembro de 2015, pela OSB (Orquestra Sinfônica Brasileira), na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro. A apresentação foi em forma de concerto, ou seja, apenas com a apresentação da parte musical, sem o balé.

5. Um exemplo dessa reconstrução identitária que se processa pelos elementos culturais pode ser visto na retomada, em 1879 (portanto, no início da Terceira República), de uma canção revolucionária de 1795, a Marselhesa, que se tornou então o hino pátrio, um símbolo nacional.



6. A busca pela “verdadeira” identidade implica na procura pelo que se considera genuinamente nacional, autêntico. Isso depende de uma reconstrução simbólica que acontece a cada geração, adaptando elementos do passado à situação presente com base em afinidades culturais. A criação de uma identidade nacional por meio de elementos culturais é uma das bases da teoria do nacionalismo denominada etno-simbolista, da qual um dos expoentes é o autor inglês Anthony D. Smith (2006).

7. Refiro-me aqui ao conceito de “tradições inventadas” trazido por Hobsbawm (1997), que implica em uma apropriação ideológica do passado, criando novas conexões, impondo valores, dando uma ideia de continuidade e assim legitimando uma determinada situação nova, inserindo-a na história.

8. As mudanças na política cultural da década de 1930 permitiram a Milhaud, enquanto artista-intelectual, uma participação ativa na política cultural oficial, sobretudo durante o governo da Frente Popular (1936-1937), de caráter antifascista e tendência socialista.

## Referências

AURIC, Georges. Préface de Georges Auric, 1978. In: COCTEAU, Jean. *Le Coq et l'Arlequin*. Paris, Stock, 2009, p. 7-40.

COCTEAU, Jean. *Le Coq et l'Arlequin*. Paris, Stock, 2009.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Revista de História e Estudos Culturais*. São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-21, out./nov./dez. 2004. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/267711720\\_O\\_nacional\\_na\\_musica\\_erudita\\_brasileira\\_Mario\\_de\\_Andrade\\_e\\_a\\_questao\\_da\\_identidade\\_cultural](https://www.researchgate.net/publication/267711720_O_nacional_na_musica_erudita_brasileira_Mario_de_Andrade_e_a_questao_da_identidade_cultural). Acesso em: 30 out. 2022.

FULCHER, Jane F. *The composer as intellectual: music and ideology in France 1914-1940*. New York: Oxford University Press: 2005.

FULCHER, Jane F. *French cultural politics and music: from the Dreyfus affair to the First World War*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1999.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 9-23.

HOBSBAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

MILHAUD, Darius. *Ma vie heureuse*. Bourg-la-Reine: Zurfluh, 1998.

MILHAUD, Darius. *Notes sur la Musique : essais et chroniques*. (Ed. Jeremy Drake), Flammarion: Paris, 1982.

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. *Darius Milhaud: o Nacionalismo francês e a conexão com o Brasil*. Tese (Doutorado em Música). São Paulo: UNESP, 2012

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

SCHROEDER, Jorge Luiz; RIBEIRO, Tatiana Avanço. Os Balés Russos como estímulo para o balé Uirapuru (1917) de Villa-Lobos e Volússia.

*Revista Música*, [S. l.], v. 22, n. 1, p. 89–106, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/198452> . Acesso em: 19 ago. 2024.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SMITH, Anthony D. *Nacionalismo: teoria, ideologia, história*. Lisboa: Teorema, 2006.



# LETRA E MÚSICA

---



# Flanando com as músicas francesas mais populares no Brasil (1940 - 1970)

VANESSA FERREIRA DE OLIVEIRA

*À memória de Nancy Alves,  
profunda conhecedora da canção francesa e professora inspiradora*

Em 2021, uma renomada loja de discos online empreendeu uma pesquisa minuciosa, amalgamando seus próprios dados e informações provenientes das principais plataformas musicais, tais como Spotify<sup>1</sup>, iTunes, YouTube e Apple Music. O veredito foi claro e fascinante: a França, reconhecida por sua rica tradição musical, emerge como o terceiro país mais influente no cenário global, conquistando uma posição prestigiosa, apenas ultrapassada pelos gigantes Estados Unidos e Reino Unido. No Brasil, como evidenciado em outros capítulos deste livro, a influência da música francesa é inegável.

Dentro desse panorama musical, propomos-nos a explorar os ritmos e melodias que, ao longo dessas duas décadas, permearam e encantaram o cenário musical brasileiro. Como veremos, a influência da música francesa no Brasil transcende o tempo, estabelecendo conexões profundas que ecoam através das gerações. Prepare-se para uma jornada musical enriquece-

dora, onde as notas e letras francesas entrelaçam-se com a rica tapeçaria sonora do Brasil.

Uma das cidades brasileiras pioneiras a absorver a influência musical francesa foi Manaus. No final do século XIX, a região vivenciava o auge do Ciclo da Borracha, uma época áurea que coincidia com a *Belle Époque* francesa, deixando como legado uma herança arquitetônica e cultural extraordinária na capital amazonense. Durante esse período, a conexão entre o Brasil e a França fortaleceu-se significativamente. Um exemplo emblemático é o imponente Teatro de Manaus, o maior do país, cuja cúpula ostenta 36 000 azulejos pintados nas cores do Brasil e da França.

Nesse contexto, era comum ver membros da elite brasileira embarcando de Manaus rumo a Paris, buscando conhecimento ou simplesmente absorvendo as inspirações da cidade luz. Muitos herdeiros de barões da borracha eram enviados à França para sua formação, retornando ao Brasil fluentes em francês. Essa prática estabeleceu o idioma como oficial entre a nobreza, naturalmente estendendo-se à música francesa, que se tornou uma trilha sonora característica desse círculo social. A fluidez linguística e a afinidade cultural eram, assim, aspectos intrínsecos à época, trazendo consigo a harmoniosa melodia francesa que ecoava nos salões e nas vidas da elite manauara.

Dito isso, nesta breve análise, serão comentadas algumas das músicas francesas mais tocadas, ouvidas e interpretadas no Brasil entre os anos 1940 -70. Dada a amplitude do repertório, não será possível uma análise exaustiva, razão pela qual nos debruçaremos sobre algumas obras representativas. A partir dessa seleção, será possível evidenciar a recorrência de certos temas e subtemas. Analisando um *corpus* constituído por cerca de trinta das músicas francesas mais famosas no Brasil no período citado, destacamos os quatro temas mais presentes neles, que são, em ordem de relevância: o Amor, a Natureza, a França (Paris, sobretudo) e a Palavra.

Essa seleção teve como base duas fontes. Primeiramente, o intérprete brasileiro e um dos maiores conhecedores da música francesa no país, Gilbert. A segunda, e a que mais me toca, é uma caixa com três CDs chamada “Belle France,” que comprei no início dos anos 1990 por meio de um ser-



viço telefônico, uma vez que ainda não havia internet e não era tão fácil encontrar música francesa. Essa coletânea, cuja eficiente publicidade na TV afirmava conter os maiores sucessos da música francesa, mudou minha vida para sempre.

Era adolescente, roqueira e nunca tinha ouvido música francesa. Por curiosidade em relação a essa seleção tão especial que a publicidade destacava, comprei a caixa. Ouvei sem entender uma só palavra, mas tive um amor à primeira escuta. Fiquei fascinada pela sonoridade da língua, pela musicalidade. Não tendo como pagar um curso de francês na época, continuei ouvindo essas músicas sem entendê-las por alguns anos. Até que entrei na USP em 1996 e me matriculei na Aliança Francesa Butantã, que oferecia desconto aos alunos da USP. Comecei do zero, claro, mas me destaquei rapidamente. Entendia bem, reconhecia algumas palavras, tinha boa pronúncia, tudo graças à “Belle France,” comprada por impulso ao ver uma propaganda na televisão!

Poucos anos depois, tornei-me professora na mesma instituição, onde fiquei por 19 anos! Como veem, essa linda coletânea direcionou a minha vida; a língua francesa se tornou minha paixão e minha profissão. Sendo assim, para que possam compartilhar essa emoção conosco, convidamos a abrir a *playlist* criada no Spotify<sup>1</sup> especialmente para esse capítulo e, dessa forma, ler esse texto embalados pelas músicas nele citadas.

Primeiramente, o tema do amor se destaca como o mais presente, não à toa, a língua francesa é comumente chamada no Brasil como a “língua do amor”. Não se sabe ao certo quem cunhou tal antonomásia, mas é certo que essa perífrase se cravou à língua de Molière que, aliás, se dava muito bem com a língua e com o amor.

É importante ressaltar que, ao abordar o tema do amor, a canção francesa explora uma ampla gama de expressões desse sentimento. Encontramos não apenas o amor erótico e romântico, mas também o amor fraterno e até mesmo o amor incondicional. Dessa forma, as canções estudadas revelam a presença marcante de diferentes formas de amor, ou seja, *Eros*, *Philia* e *Ágape*.

O Amor Erótico e Romântico, ou *Eros*, é caracterizado por paixão e atração física entre parceiros românticos, sendo frequentemente explorado nas canções por meio de elementos poéticos e melódicos. O Amor Fraternal, ou *Philia*, é abordado nas letras ao ressaltar a importância das relações entre amigos e familiares, enfatizando laços de camaradagem, lealdade e apoio mútuo. Já o Amor Incondicional, ou *Ágape*, é tema de algumas canções que exploram a compaixão, benevolência e entrega total, transcendendo barreiras e manifestando-se de maneira altruísta, evidenciando gestos desinteressados e dedicados que enaltecem a profundidade desse sentimento.

Édith Piaf, parisiense nascida em 1915 e morta em 1963, é considerada a figura mais importante do cenário musical francês e é, seguramente, a cantora francesa mais ouvida no Brasil nas décadas de 1950-60. Piaf cantava o amor; suas canções tinham, sendo esse seu tema principal, o tão famoso e icônico “Hino ao amor”: *Hymne à l'amour*, de 1950, música que fez um enorme sucesso no Brasil e é até hoje lembrada. Nessa canção, assim como em muitas outras do repertório de Piaf, evidencia-se um amor desesperado, beirando o fanático e o trágico. O eu lírico<sup>2</sup> de Piaf quase sempre representa sua alma torturada, seus amores fracassados, sua paixão que não se cala. Aqui, o sujeito da enunciação (podendo ser ela mesma ou seu eu lírico) diz que “o céu pode cair por cima do casal, a terra pode desmoronar, mas nada importa, desde que o interlocutor a ame”:

Le ciel bleu sur nous peut s'effondrer  
 Et la terre peut bien s'écrouler  
 Peu m'importe, si tu m'aimes  
 Je me fous du monde entier  
 Tant qu'l'amour inond'ra mes matins  
 Tant que mon corps frémit sous tes mains  
 Peu m'importe les problèmes  
 Mon amour, puisque tu m'aimes<sup>3</sup>

Ela descreve todas as loucuras que poderia fazer por seu amor: ir até o fim do mundo, renegar sua pátria e seus amigos. O drama chega ao paroxismo, a ponto de afirmar que que morreria se seu amor morresse:

J'irais jusqu'au bout du monde  
J'irais décrocher la lune  
J'irais voler la fortune  
Je renierais ma patrie  
Je renierais mes amis  
Si tu me le demandais  
Si un jour la vie t'arrache à moi  
Si tu meurs, que tu sois loin de moi  
Peu m'importe, si tu m'aimes  
Car moi je mourrais aussi

Essa paixão desenfreada adquire contornos mórbidos à medida que a protagonista afirma não se importar em morrer, pois acredita que Deus reúne aqueles que verdadeiramente se amam, proporcionando-lhes a eternidade para cultivar esse amor. Nesse momento crucial, ela se questiona sobre a reciprocidade desse sentimento, encerrando a canção com a indagação: “Meu amor, você crê que a gente se ama?”.

Nous aurons pour nous l'éternité  
Dans le bleu de toute l'immensité  
Dans le ciel, plus de problèmes  
Mon amour, crois-tu qu'on s'aime ?<sup>4</sup>

A melodia da música, em total coerência com a letra, apresenta-se trágica e majestosa, conferindo à canção um grande teor dramático. A junção entre a letra, a voz e a melodia cria um ambiente imersivo e emotivo.

Outro notável romântico francês, compartilhando semelhanças com Édith Piaf em suas vivências de amores, dores, sucessos e vícios, é Claude François (1939-1978), que *estourou* nas paradas de sucesso nas décadas de 1960-70.

Um de seus hits amplamente reconhecidos no Brasil, e um dos mais tocados no mundo, é “Comme d'habitude” (1967), inclusive imortalizado por Frank Sinatra em sua versão em inglês, “My Way”. A força e imponência dessa música são capazes de provocar arrepios, abordando um subtema do amor muito cantado: o abandono.

Na narrativa dessa canção, o sujeito da enunciação exprime a perda do amor que dava sentido à sua existência e os pequenos atos cotidianos que preenchiam sua rotina agora cedem lugar a um doloroso vazio e, a fim de mascarar essa dor, ele brinca de faz de conta, fingindo que a amada ainda faz parte de sua rotina:

Comme d'habitude, même la nuit  
Je vais jouer à faire semblant  
Comme d'habitude tu rentreras  
Comme d'habitude je t'attendrai  
Comme d'habitude tu me souriras  
Comme d'habitude

Comme d'habitude tu te déshabilleras  
Comme d'habitude tu te coucheras  
Comme d'habitude on s'embrassera  
Comme d'habitude

Comme d'habitude on fera semblant  
Comme d'habitude on fera l'amour  
Comme d'habitude on fera semblant

Interessante ressaltar nessa canção a escolha dos tempos verbais, assim como a categoria de pessoa enunciativa, ou seja, centrada na relação *Je/Tu* (Eu/Tu); a categoria de tempo pertence igualmente ao sistema enunciativo, ou seja, em torno do *ego/hic/nunc* (eu/aqui/agora). O narrador em primeira pessoa começa, então, usando o presente do indicativo, um presente histórico, na verdade, pois a amada já partira:

Je me lève et je te bouscule  
Tu ne te réveilleras pas, comme d'habitude  
Sur toi je remonte le drap  
J'ai peur que tu aies froid comme d'habitude<sup>5</sup>

Em seguida, ele passa a usar o *Futur proche*<sup>6</sup> que, como o nome diz, serve para anunciar um futuro próximo e certo. Nesse futuro próximo, o

ator da enunciação “Eu” vai brincar de faz de conta, vai sorrir, até mesmo, rir e viver:

Je vais jouer à faire semblant  
 Comme d’habitude je vais sourire  
 Comme d’habitude je vais même rire  
 Comme d’habitude, enfin je vais vivre<sup>7</sup>

No terceiro e conclusivo momento da canção, o tempo usado é o *Futur simple*, que indica um futuro mais distante e menos seguro, assim como previsões passíveis de mudanças. Nesse ponto, aquelas atitudes corriqueiras do cotidiano aparecem como uma possibilidade distante: Você se despirá, se deitará, a gente fará de conta, a gente fará amor:

Comme d’habitude tu te déshabilleras  
 Comme d’habitude tu te coucheras  
 Comme d’habitude on s’embrassera  
 Comme d’habitude on fera semblant  
 Comme d’habitude on fera l’amour  
 Comme d’habitude on fera semblant

Interessante observar que o ritmo da música acelera-se acompanhando esses cenários expressos nos tempos verbais. Na parte um, ele canta docemente, a música é suave, mas torna-se mais densa e forte na parte 2 e, ao fim, Claude François está praticamente gritando e a música alcança uma potência ainda maior.

Transitemos para outra obra. Uma das mais reconhecidas e emocionantes composições que aborda a temática da paixão avassaladora pertence ao romântico Joe Dassin e recebe o título de “Si tu n’existais pas”. Nessa canção, o narrador reflete sobre a insignificância do mundo na ausência da pessoa amada, expressando diretamente à sua interlocutora: “se você não existisse, por que eu existiria para me arrastar em um mundo sem esperança?”. De maneira hiperbolicamente romântica, ele chega a conjecturar que teria descoberto o segredo da vida simplesmente para criá-la e poder contemplá-la:

Et si tu n'existais pas  
 Dis-moi pourquoi j'existerais  
 Pour traîner dans un monde sans toi  
 Sans espoir et sans regret

Et si tu n'existais pas  
 Je crois que je l'aurais trouvé  
 Le secret de la vie, le pourquoi  
 Simplement pour te créer  
 Et pour te regarder<sup>8</sup>

Embora essa canção tenha sido lançada em 1975, é interessante notar que, um ano antes, no 24º álbum “Visages de l’amour” de 1974, Charles Aznavour havia expressado exatamente a mesma ideia:

Toi, si Dieu ne t'avait modelé  
 Il m'aurait fallu te créer  
 Pour donner à ma vie sa raison d'exister<sup>9</sup>

Passemos, então, para a grande musa dos anos 1960, Françoise Hardy, cuja doce voz embalou muitos hits românticos. Vale destacar, dentre tantas, *Tous les garçons et les filles de mon âge*. Nessa canção, o eu lírico é uma garota solitária que se sente infeliz porque não tem um namorado que murmure “Te amo” em seu ouvido. Trata-se de uma canção que reforça a impossibilidade da felicidade sem amor ou, mais ainda, sem o ser amado junto de si, que a felicidade consiste em ter alguém e que é impossível ser feliz sozinha. Nossa infeliz narradora termina dizendo que sua alma não sofrerá mais no dia em que ela tiver alguém que a ame:

Tous les garçons et les filles de mon âge  
 Se promènent dans la rue deux par deux  
 Tous les garçons et les filles de mon âge  
 Savent bien ce que c'est qu'être heureux

Oui mais moi, je vais seule  
 Par les rues, l'âme en peine  
 Oui mais moi, je vais seule

Car personne ne m'aime

Mes jours comme mes nuits  
Sont en tous points pareils  
Sans joies et pleins d'ennuis  
Personne ne murmure je t'aime à mon oreille

Le jour où je n'aurai plus du tout l'âme en peine  
Le jour où moi aussi j'aurai quelqu'un qui m'aime<sup>10</sup>

Nesse mesmo tema do amor platônico, não correspondido e fonte de interminável sofrimento, acrescentemos duas outras canções que foram muito famosas no Brasil: *Et Maintenant* (1961), de Gilbert Bécaud, e *Tchin Tchin* (1963), de Richard Anthony. Na primeira, o eu lírico da canção é um homem, pois na construção *tu m'as laissé*, não há o morfema “e”, marcador do feminino, no participio passado “laissé”, logo o COD<sup>11</sup> “me” é masculino. Este eu-lírico está completamente desorientado pelo abandono de sua amada e se pergunta o que fará de sua vida, pois nem mesmo seu coração tem mais razão para bater:

Et maintenant que vais-je faire  
De tout ce temps que sera ma vie  
De tous ces gens qui m'indiffèrent  
Maintenant que tu es partie  
Toutes ces nuits, pour quoi pour qui  
Et ce matin qui revient pour rien  
Ce cœur qui bat, pour qui, pour quoi  
Vers quel néant glissera ma vie  
Tu m'as laissé la terre entière  
Mais la terre sans toi, c'est petit<sup>12</sup>

Na segunda, vemos um eu-lírico que também sofre pela partida de sua amada, sabemos que se dirige a uma mulher graça à construção *tu es partie*, com o morfema marcador do gênero feminino “e”. Contudo, aqui, diferentemente da canção precedente, temos uma melodia alegre, animada, que condiz com a euforia de quem está afogando etilicamente (*Je me noie*) suas mágoas com o whisky. O que também difere em relação a essa canção é que

não encontramos nela o drama tão pesado das demais em que a vida perde o sentido, aqui ele afirma querer esquecê-la, apesar de ainda amá-la e estar até mesmo disposto a perdoá-la e enterrar o passado:

Tchin tchin à ma santé,  
Tchin tchin je veux t'oublier.  
Depuis que tu es partie,  
Je me noie dans le whisky<sup>13</sup>.

Em relação ao tema, além do romântico, um outro gênero bastante recorrente nas músicas francesas que explodiram no Brasil é o rock. E Johnny Halliday foi o grande nome do rock francês dos anos 1960 e foi muito tocado no Brasil. Uma canção muito famosa aqui e que também trata do sofrimento pelo abandono do ser amado, é *Noir c'est noir*. Nela, o sujeito-poético se vê no escuro, enlouquecido por ter perdido seu amor e, consequentemente, tudo. Mas, assim como em *Tchin tchin*, ele ainda tem esperança de salvar a relação amorosa e, da mesma forma, a melodia é alegre e dançante:

Noir c'est noir  
Il n'y a plus d'espoir  
Oui gris c'est gris  
Et c'est fini, oh, oh, oh, o  
Ça me rend fou j'ai cru à ton amour  
Et je perds tout

Je suis dans le noir  
J'ai du mal à y croire  
Au gris de l'ennui  
Et je te crie, oh, oh, oh, oh  
Je ferai tout pour sauver notre amour  
Tout jusqu'au bout<sup>14</sup>

Na bela e famosa melodia da tão executada *J'attendrai*, de 1938, na voz de Rina Ketty, também encontramos essa esperança do retorno da pessoa amada:

Le temps passe et court  
En battant tristement



Dans mon cœur si lourd  
Et pourtant, j'attendrai  
Ton retour

Transitemos agora para a vertente erótica do amor, o Eros. Além de associarmos a França, sua língua e sua música ao amor, também conectamos o país à liberação sexual. No Brasil, essa associação do Hexágono aos prazeres carnavais é duradoura, evidenciada pelo frequente aparecimento de personagens como donas de bordéis francesas em inúmeras novelas brasileiras. A imagem da cafetina francesa permeia nosso imaginário há décadas.

E, quando se fala de canção sensual francesa, a primeira que vem à mente é a polêmica *Je t'aime moi non plus*, de Serge Gainsbourg. Acredito que essa música merece comentários mais detalhados<sup>15</sup>.

Em 1967, Brigitte Bardot solicitou a Serge Gainsbourg que compusesse a mais bela canção de amor para ela. Nessa época, BB estava casada com um bilionário que vetou a divulgação da música. No ano seguinte, Serge convidou sua nova amada, Jane Birkin, para cantar com ele, e a gravação ocorreu em 1969, ano ao qual Serge dedicou a música *69: année érotique*, fazendo alusão à conotação sexual associada ao número 69, que se tornou o nome de uma posição sexual devido à posição do casal. Demonstrando sua irreverência característica, Serge não perdeu a oportunidade. Mesmo para quem não compreende a letra, a melodia e o arranjo são extremamente sensuais, e Jane emite gemidos de prazer que transcenderam as barreiras linguísticas. O casal scandalizou o mundo, e a música foi proibida no Brasil e pelo Papa.

Um esclarecimento crucial sobre esta música diz respeito ao seu título. *Je t'aime* é a expressão mais romântica para dizer “eu te amo”, e em qualquer parte do mundo, esta frase é universalmente reconhecida. Seu significado transcende até mesmo o entendimento da língua francesa, frequentemente associada à “língua do amor”. Contudo, e quanto ao “moi non plus”, que traduz literalmente para “eu também não”? Parece, à primeira vista, incoe-

rente, não é mesmo? Serge Gainsbourg tinha uma predileção por provocar, e esse paradoxo gramatical espelha, de fato, o paradoxo inerente ao sentimento.

Faz-se necessária uma explicação dessa construção em francês:

Tabela 1: *Je t'aime*

		Respostas	
		Com reciprocidade	Sem reciprocidade
Frase positiva	<i>Je t'aime</i>	<i>Moi aussi</i>	<i>Moi non/ pas moi</i>
Frase negativa	<i>Je ne t'aime pas</i>	<i>Moi non plus</i>	<i>Moi si</i>

Fonte: Elaborada pelo autor

Quando se diz *Je t'aime*, o interlocutor deve dizer *moi aussi* (eu também) se o sentimento é correspondido ou *moi non*, caso contrário. Se você diz *Je ne t'aime pas* a alguém, a pessoa deve responder *moi non plus* (eu também não) ou *moi si* (eu sim). Dessa forma, percebe-se que jamais responder-se-á à *Je t'aime* com “*moi non plus*”, esse binômio de pergunta e resposta não existe gramaticalmente. Mas por que Gainsbourg o utiliza no título dessa canção?

Certa feita, Salvador Dali disse : « *Picasso est espagnol, moi aussi ; Picasso est un génie, moi aussi ; Picasso est communiste, moi non plus* »<sup>16</sup>. Parece que Serge gostou dessa brincadeira e nela se inspirou para criar um provocativo efeito irônico que atrairia ainda mais os holofotes à sua música.

E do que fala a canção? Trata-se, claramente, de uma ode à atividade sexual; assim como Piaf tem seu hino ao amor, ele criou um hino ao sexo, ao sexo sem amor, como pode inferir a ironia do título. Porém, para haver ainda mais ambiguidade e ironia na canção, o verso *L'amour physique est sans issue* parece querer dizer o contrário, que o amor físico é sem saída, ou seja, o amor, quando motivado meramente pela atração física, não leva a lugar algum, é sem sentido.

Já nos primeiros versos temos uma comparação (introduzida pela conjunção “como”) do ato sexual ao movimento da onda contra uma ilha, fala do movimento de ir e vir da mulher como uma onda indecisa; o movimento sexual do corpo da mulher é comparado ao movimento da onda. E o movimento entre seus rins pode sugerir a descrição de sodomia, já que rins pode se referir às costas como na expressão “J’ai mal aux reins” para dizer que se está com dor nas costas.

Je t’aime, je t’aime  
Oh oui, je t’aime  
Moi non plus  
Oh, mon amour  
Comme la vague irrésolue  
Je vais, je vais et je viens  
Entre tes reins<sup>17</sup>

Por coincidência, mais adiante a metáfora da mulher sendo a onda e ele a ilha nua pode endossar a sugestão ao ato sexual:

Tu es la vague, moi l’île nue  
Tu vas, tu vas et tu viens<sup>18</sup>

Um fenômeno que desempenhou um papel significativo na construção do imaginário sensual e sexual associado à França foi a série de filmes eróticos intitulada *Emmanuelle*. O primeiro filme foi lançado em 1974, e sua música principal, homônima e composta por Pierre Bachelet e Herve Roy, conquistou grande sucesso por aqui. *Emmanuelle*, com uma melodia e voz tão suaves que se assemelham a uma canção de ninar (ele afirma, aliás, que *Emmanuelle* é muito jovem), destaca-se por evidenciar de maneira explícita a tensão entre corpo (*corps*) e coração (*cœur*), entre amor e paixão. No entanto, é notável como esse paradoxo entre corpo e coração é expresso de maneira incrivelmente suave.

Mélodie d'amour chantait le cœur d'Emmanuelle  
 Qui bat cœur à corps perdu  
 Mélodie d'amour chantait le corps d'Emmanuelle  
 Qui vit corps à cœur déçu<sup>19</sup>

Dentre os diversos recursos estilísticos presentes na canção, destaque-mos a assonância. A repetição harmônica de fonemas vocálicos não só intensifica a suavidade da canção, mas também amplifica sua carga erótica, evocando sensações que transcendem o mero conteúdo lírico. Notavelmente, no verso a seguir, observamos uma profusão de tais fonemas, totalizando mais de uma dúzia de sons vocálicos apenas no primeiro verso:

[e ], [ ɔ ], [ i ], [ a ], [ u ], [ ã ], [ ε ], [ œ ], [ ʏ ]:  
 Mélodie d'amour chantait le cœur d'Emmanuelle  
 [melodi damuʁ ʃâtɛ lə kœʁ dɛmanuɛl]

Essa diversidade fonética contribui para a riqueza sonora da composição, ressaltando a habilidade do artista em utilizar a musicalidade da língua para transmitir nuances emocionais. Tal recurso, vastamente utilizado, se deve à uma possível intenção do enunciador de sugerir pureza, infantilidade e sutileza em um filme de teor erótico, sexual e explícito. Sendo assim, vemos a ambiguidade *cœur/corps* expressa na forma e no conteúdo, no léxico e no fonético.

Outra obra que merece destaque é *C'est si bon*, composta em 1947 por Henri Betti que, segundo Fabrice Lafitte<sup>20</sup>, a compôs absorto diante da vitrine de uma loja de lingerie em Paris, chamada *Scandale*<sup>21</sup>. A volúpia vibra na melodia, na letra, na voz e nos sussurros da intérprete a quem Orson Wells atribuíra o título de mulher mais sexy do mundo, Eartha Kitt<sup>22</sup>. A aliteração do fonema consonantal /s/ presente no título e ao longo de toda a canção sugere um efeito sensual de sussurro, por exemplo: *C'est si bon / commence / embrasser/ son dos /dansons / séduire* etc... A sensualidade é, às vezes, expressa sutilmente por metáforas: “é tão bom tocar piano em suas costas” ou de forma um pouco mais direta, mas sempre sugerindo,

brincando com a imaginação de quem ouve: “é extraordinário o que ela tem para seduzir/ sem falar do que eu não posso dizer”.

C'est si bonMa vie commence dès que je la vois  
 C'est si bon, de pouvoir l'embrasser  
 Et puis de recommencer, à la moindre occasion  
 C'est si bon, de jouer du piano  
 Tout le long de son dos, pendant que nous dansons  
 C'est inouï ce qu'elle a pour séduire  
 Sans parler de c'que je n'peux pas dire<sup>23</sup>

Outra canção de muito sucesso no Brasil e de cunho sexualizado é *Pigalle*, de 1944. Seu compositor é o dinamarquês Georges Ulmer que fugia do franquismo e encontrou abrigo na França, ele escreveu a canção que se tornaria uma das mais famosas no cenário da música francesa. Seu ritmo é leve, a melodia nos embala a dançar, sorrir, algo muito importante depois da II Guerra Mundial e de cinco anos de ocupação nazista. *Pigalle* é uma valsa *musette*<sup>24</sup> típica, cantada de forma suave, alegre e com o charmoso sotaque da Europa do norte, era acompanhada de um contracanto pelo acordeão: a receita perfeita para uma música contagiante que ganharia os salões de baile de todo o mundo.

O título *Pigalle* é o nome de um bairro parisiense e que, como veremos, também é o actante enuncivo<sup>25</sup> do discurso e será a personagem protagonista da narrativa. *Pigalle* era, e ainda é conhecido por ser um local com muitos cabarés, prostíbulos e mercantilização do corpo, sobretudo feminino, de uma forma geral. Os versos abaixo descrevem o “mercado do amor”, como um eufemismo para a prostituição, assim como “mulherzinhas”, para as prostitutas que chamam os clientes:

Et quand vient le crépuscule  
 C'est le grand *marché d'amour*  
 C'est le coin où déambulent  
 Ceux qui prennent la nuit pour le jour.  
 Girls et mannequins...  
*P'tit's femm's* qui vous sourient  
 En vous disant : « Tu viens chéri »<sup>26</sup>

Em alguns versos subsequentes, ocorre a referência ao lendário proxeneta Prosper, que atentamente observa seu sustento, seu “ganha-pão”:

Et Prosper qui dans un coin  
Tranquillement surveill' son gagn' pain.<sup>27</sup>

A música de Maurice Chevalier mostra o *métier* cruel do proxeneta preguiçoso, cujo negócio *prospera* em cima da venda do trabalho sexual das mulheres. Hoje, uma música como essa é passível de censura, ante os novos padrões éticos, mas era comum e amplamente aceita na época, e retrata bem o desprezo em relação à mulher. As pessoas se divertiam ao som de músicas que narravam a exploração sexual feminina. Vale ressaltar que Maurice Chevalier nasceu em 1888 e era o maior nome da música francesa no início do século 20. Essa música é de 1935, mas fora a inspiração para a publicidade de um bolo, nos anos 80, ou seja, meio século depois a música ainda era muito bem recebida pelo público:

C'est le chéri des dames  
Comme il a toujours la flemme  
Y n'fait jamais rien lui-même  
Il a son haren  
Qui de clichy à barbès  
Le jour et la nuit sans cesse  
Fait son petit business  
C'est le roi du macadam<sup>28</sup>  
Quand une femme se fait coincer  
Par les roussins du quartier  
Il la laisse tomber  
C'est le chéri de ces dames  
Prosper yop la boum<sup>29</sup>

## França

*Oh, l'amour ! Oh la France !* Há tantas músicas para esse tema, mas, como o título diz, estamos apenas flinando em torno delas. Passemos, en-

tão ao segundo tema mais recorrente dentre as músicas francesas mais ouvidas no Brasil nas décadas de 1940, a 1970. E passemos do amor, da paixão e do sexo ao bucolismo, à natureza e aos seus elementos.

O segundo tema abordado é a natureza e seus elementos. Uma parcela significativa das canções analisadas está permeada por referências à natureza e tudo que a envolve e a constitui. Para ilustrar, tomemos como exemplo *J'attendrai* de 1938, brevemente mencionada anteriormente. Esta é a versão francesa de Rina Ketty para a música italiana *Tornerai* de Nino Rasteli, que, por sua vez, tem suas raízes em um coro da ópera *Madame Butterfly* de Puccini. Ao longo do tempo, inúmeros intérpretes apresentaram suas versões, sendo uma das mais notáveis a de Dalida, em 1975. Vale também destacar a belíssima interpretação no estilo Jazz Manouche feita por Django Reinhardt e Stéphane Grappelli.

A canção emergiu em 1938, durante os primeiros momentos da Segunda Guerra Mundial, um período em que, após os horrores da Primeira Guerra, a humanidade ansiava pelo término do conflito. Nessa fase, muitos aguardavam ansiosamente o retorno daqueles que partiram para a batalha, e essa música ressoou profundamente na alma de um mundo marcado por conflitos armados. Uma canção a essa espera. Em meio a uma época hostil, a suavidade da melodia e as evocações da natureza proporcionaram um alívio reconfortante às pessoas ao redor do globo.

J'attendrai  
Car l'oiseau qui s'enfuit vient chercher l'oubli  
Dans son nid  
Le vent m'apporte  
Des bruits lointains  
J'attendrai  
Le jour et la nuit, j'attendrai toujours  
Ton retour<sup>30</sup>

A canção *La mer*, de Charles Trenet (1943), surgiu em meio a esse contexto. Charles Trenet a compôs durante uma viagem de trem, contemplando o mar, em 1943, uma experiência que ele descreveu como sentir o mar

afagar seu coração<sup>31</sup>. Essa obra se conecta ao período horrível da Segunda Guerra Mundial, oferecendo uma expressão artística que ecoa os sentimentos de muitos na época.

La mer  
 Qu'on voit danser  
 Le long des golfes clairs  
 A des reflets d'argent  
 La mer  
 Des reflets changeants  
 Sous la pluie<sup>32</sup>

Assim como a melodia suave que nos envolve, quase como uma canção de ninar, e um ritmo que acalma a alma em meio à turbulência da Segunda Guerra Mundial, os elementos da natureza evocam uma sensação de pureza. O céu de verão, claro, límpido e brilhante, é como uma tela celestial. Os carneiros brancos e os anjos tão puros acrescentam uma dimensão celestial e serena, enquanto o pastor azul guia com ternura. Lagoas tranquilas, roseiras molhadas e pássaros brancos completam essa composição natural, criando uma imagem de serenidade e inocência em contraste com os tempos dolorosos.

La mer  
 Qu'au ciel d'été confond  
 Ses blancs moutons  
 Avec les anges si purs  
 La mer  
 Bergère d'azur, infinie  
 Voyez  
 Près des étangs  
 Ces grands roseaux mouillés  
 Voyez  
 Ces oiseaux blancs  
 Et ces maisons rouillées<sup>33</sup>



Todavia, atente-se à antítese que conclui a canção:

Esses pássaros brancos  
E essas casas enferrujadas.

A brancura dos pássaros é contrastada com a característica enferrujada das casas, criando uma imagem de contraste marcante na descrição. Essa última imagem, cuja força simbólica é enfatizada pela marcante voz de Charles Trenet, é um choque, uma ruptura nesse cenário bucólico e idílico.

O céu, cantado aqui por Trenet, também é exaltado em outras pérolas da música francesa muito ouvidas do lado de cá, como em *Sous le Ciel de Paris*, na voz de Édith Piaf, de que falaremos adiante e que se vale de uma alegoria em torno da paixão do Céu por Paris com elementos da natureza como o arco-íris:

Quand il pleut sur Paris  
Pour se faire pardonner, il offre un arc-en-ciel.<sup>34</sup>

Ainda podemos citar *Hymne à l'amour* que se abre com os versos já citados acima:

Le ciel bleu sur nous peut s'effondrer  
Et la terre peut bien s'écrouler<sup>35</sup>

Christophe, o intérprete original do sucesso *Aline* morreu de Covid em 2020, assim como o cantor brasileiro que interpretou a versão em português da mesma canção, Agnaldo Timóteo. Coincidências mórbidas à parte, *Aline* é um outro clássico francês que tem como tema principal o amor e o abandono, porém toda a cena enunciativa gira em torno da natureza.

O sujeito da enunciação desenhou na areia o rosto da amada que desapareceu com a chuva. E, por mais que tenha chorado e gritado para que Aline volte, ele só conseguiu guardar aquele rosto desfigurado na areia molhada. A canção é interpretada, inicialmente, com uma melodia e voz do-

ces, coerentes a um campo lexical de palavras suaves, como “doce rosto que me sorria” e, nos momentos de desespero, a voz se torna mais forte, assim como o léxico: “eu gritei, eu chorei”.

J'avais dessiné sur le sable  
 Son doux visage qui me souriait  
 Puis il a plu sur cette plage  
 Dans cet orage, elle a disparu

Et j'ai crié, crié, Aline, pour qu'elle revienne  
 Et j'ai pleuré, pleuré, oh! j'avais trop de peine

Je n'ai gardé que ce doux visage  
 Comme une épave sur le sable mouillé<sup>36</sup>

Nesse ponto, é preciso destacar o grande nome da canção francesa, que deixou um legado de centenas de interpretações e composições próprias. Amado pelo Brasil, que ele visitou várias vezes, não se pode falar de música francesa sem citar o imortal Charles Aznavour. Mas foi difícil escolher entre as tantas canções de Aznavour que o Brasil cantou, canta e cantará.

Certamente, o amor era o tema central de suas composições, porém Aznavour aparecerá aqui, no tema da natureza. A canção *Tous les visages de l'amour*, que ganhou uma versão em inglês intitulada *She*, aborda, em sua essência, o amor. Contudo, ao explorar as nuances desse sentimento, o enunciador recorre não apenas a antíteses, mas também utiliza elementos da natureza como metáforas vivas, representando o amor por meio de prosopeias, como quando descreve “o fogo que cresce ou que morre/ o vento que ruge ou que chora”. Essa escolha poética cria uma conexão rica entre o amor e a natureza, oferecendo uma perspectiva envolvente sobre o tema:

Moi je suis le feu qui grandit, ou qui meurt  
 Je suis le vent qui rugis, ou qui pleure  
 Je suis la force ou la faiblesse  
 Moi je pourrais défier le ciel et l'enfer  
 Je pourrais dompter la terre et la mer  
 Et réinventer la jeunesse<sup>37</sup>

Em *La Bohème*, outra obra-prima de Charles Aznavour que exploraremos em detalhes mais à frente, revela-se uma das mais celebradas e frequentemente executadas canções francesas. Neste contexto, o enunciador habilmente transporta-nos para o nostálgico cenário de Montmartre na juventude do sujeito poético, valendo-se de elementos da natureza bucólica e nostálgica do bairro. Utilizando a imagem das flores lilás que se erguiam até as janelas, Aznavour cria uma atmosfera que transcende a mera audição da canção, imbuindo-a de uma poderosa evocação visual. Dessa maneira, torna-se praticamente impossível ouvir essa melodia sem imergir na vívida cena que ela retrata:

Je vous parle d'un temps  
Que les moins de vingt ans  
Ne peuvent pas connaître  
Montmartre en ce temps-là  
Accrochait ses lilas  
Jusque sous nos fenêtres<sup>38</sup>

## Paris

O terceiro tema, amplamente recorrente na canção francesa, não surpreende: Lutécia, Paname, Capital do Amor, Capital da Arte de Viver, Capital da Gastronomia, Cidade-Luz – estamos falando de... Paris! Muitos clássicos franceses, que têm conquistado os corações dos brasileiros, fazem referência à cidade, seja de maneira geral ou ao descrever bairros específicos. E também notamos a presença marcante de personagens que personificam os “tipos” parisienses, aquelas figuras que habitam e circulam pela cidade-fetice. Além disso, também encontramos algumas músicas que cantam a França, o país em si, mas não se compara ao que é encontrado em torno da grande vedete Paris.

Começemos pela clássica *Sous le ciel de Paris*, com dezenas de interpretações e versões e que já cita Paris no título. Ela foi escrita em 1951, por

Jean Dréjac, sendo a gravação de Édith Piaf, em 1954, a mais famosa. Trata-se de uma canção de amor, mas, muito além disso, é um verdadeiro hino em louvor a Paris. Piaf cantou um Hino ao Amor; aqui ela canta um hino à Capital do Amor.

O sujeito da enunciação nessa canção narra várias histórias e eventos que acontecem sob o céu de Paris. A primeira estrofe apresenta uma função metalinguística, em que há uma reflexão sobre o próprio código: trata-se de uma canção na qual um garoto escreve uma canção:

Sous le ciel de Paris  
S'envole une chanson  
Elle est née d'aujourd'hui  
Dans le cœur d'un garçon<sup>39</sup>

A segunda estrofe, também um quarteto, tem como protagonistas apaixonados que caminham sob o céu de Paris e cuja felicidade é construída no local perfeito para eles.

Sous le ciel de Paris  
Marchent des amoureux  
Leur bonheur se construit  
Sur un air fait pour eux<sup>40</sup>

Na terceira estrofe, com o recurso da anáfora<sup>41</sup>, afunilamos Paris a uma ponte, agora estamos mais precisamente sob a Ponte de Bercy, ponte construída como pedágio em 1831, substituída por uma ponte de pedra em 1863 e estendida para a passagem do metrô da linha 6, em 1904<sup>42</sup>. Nessa terceira estrofe, temos como personagens um filósofo sentado sob a ponte, dois músicos, alguns espectadores e ainda milhares de pessoas, afinal, já em 1889, Paris se tornou a primeira cidade turística do mundo.

Sous le pont de Bercy  
Un philosophe assis  
Deux musiciens, quelques badauds  
Puis des gens par milliers<sup>43</sup>

Na quarta estrofe, mais uma vez a função metalinguística se apresenta, a esse ponto, já entendemos que se trata de um hino a Paris e é disso que fala a estrofe: “as milhares de pessoas” citadas acima é o sujeito da oração “vão cantar até de noite o hino de um povo apaixonado por sua velha Cité”<sup>44</sup>.

Sous le ciel de Paris  
 Jusqu'au soir vont chanter  
 L'hymne d'un peuple épris  
 De sa vieille Cité<sup>45</sup>

A quinta estrofe não se abre com a anáfora das demais, mas com o cartão postal de Paris que se encontra justamente na Île de la Cité, que é o marco zero da cidade, ou seja, a Catedral de Notre-Dame. “Perto dela, às vezes, paira um drama, mas em *Paname*, tudo tem jeito”. *Paname* é um dos apelidos mais conhecidos de Paris, provavelmente por causa do uso massivo dos chapéus Panama no século XIX e início do século XX pelos parisienses.

Près de Notre-Dame  
 Parfois couve un drame  
 Oui, mais à Paname  
 Tout peut s'arranger<sup>46</sup>

A estrofe 7 é aberta com o céu de verão, dessa vez, o céu de Paris aparece ao fim.

Quelques rayons du ciel d'été  
 L'accordéon d'un marinier  
 L'espoir fleurit  
 Au ciel de Paris<sup>47</sup>

Na estrofe 8, o hino à Paris homenageia seu rio Sena, um dos maiores símbolos da cidade:

Sous le ciel de Paris  
 Coule un fleuve joyeux  
 Il endort dans la nuit  
 Les clochards et les gueux<sup>48</sup>

Na nona estrofe, é exaltado o caráter cosmopolita da cidade, com turistas de toda parte do mundo: “os pássaros vêm do mundo inteiro”:

Sous le ciel de Paris  
Les oiseaux du Bon Dieu  
Viennent du monde entier  
Pour bavarder entre eux<sup>49</sup>

Em seguida, o céu de Paris, por meio da personificação, passa de cenário a protagonista, mais que isso, Céu e Paris são desvencilhados e ganham individualidade. Céu tem seu segredo, ele é apaixonado por Paris há 20 séculos e quando Paris lhe sorri, ele fica azul. Sim, essa é a Capital do Amor.

Et le ciel de Paris  
A son secret pour lui  
Depuis vingt siècles il est épris  
Quand elle lui sourit  
Il met son habit bleu<sup>50</sup>

Céu, personificado, prova das emoções mais humanas, como a tristeza e os ciúmes, e expressa seus sentimentos com chuva e trovões:

Quand il pleut sur Paris  
C'est qu'il est malheureux  
Quand il est trop jaloux  
De ses millions d'amants  
Il fait gronder sur eux  
Son tonnerre éclatant<sup>51</sup>

A conclusão dessa linda alegoria é majestosa em todos os sentidos, na entonação da intérprete, no acompanhamento da orquestra e do coral e na singeleza imagética, em que Céu faz as pazes com Paris e lhe oferece um arco-íris:

Mais le ciel de Paris n'est pas longtemps cruel  
Pour se faire pardonner, il offre un arc-en-ciel<sup>52</sup>

Dois bairros emblemáticos de Paris são Montmartre e Pigalle, aliás, eles estão juntos no 18º arrondissement (divisão de Paris). E ambos tiveram a honra de ganhar músicas que se tornariam conhecidas no mundo inteiro, é impossível falar da canção francesa sem mencionar *La Bohème*, de Charles Aznavour, e *Pigalle*, de Georges Ulmer, a primeira de 1965 e a segunda de 1944. Não por coincidência, ambas foram citadas quando falamos do amor erótico, afinal, esses bairros são conhecidos pela boêmia e pelo mercado do prazer. Em Pigalle, encontramos o icônico cabaret Moulin Rouge e o Museu do Erotismo. Mas, agora, vamos ler e ouvir essas canções como homenagens à Cidade-luz e, nesse momento, cabe-nos apresentar outros aspectos de Pigalle.

Já mencionamos vários hinos e *Pigalle* não deixa, ela também, de ser um hino em nome desse bairro parisiense. A canção é iniciada com uma apresentação de um prosaico bairro, sem dizer, ainda, seu nome: “é uma rua, uma praça, até mesmo um bairro, fala-se dele, passa-se por ele, banal sim, porém, nesse bairro vem gente do mundo inteiro”:

C'est un' rue  
C'est un' place  
C'est même tout un quartier,  
On en parle, on y passe  
On y vient du monde entier.

Em seguida, o bairro é situado: ele se encontra “pendurado nas encostas de Paris”, acabamos de comentar que *Paname* é um apelido de Paris. Mas “perchée” está escrito com o morfema “e”, marcador do gênero feminino; bairro não é masculino em francês? Sim, mas, aqui, ele se feminiza, pois lhe cai melhor, afinal, seu maior atrativo era o corpo da mulher, seus maiores atributos pertencem ao âmbito feminino. Pigalle torna-se, então, uma mulher... Mais uma vez, encontramos o recurso da personificação para descrever Paris. Assim, essa mulher sorri para você, interlocutor, pois ela reflete a alma, a doçura e o espírito parisiense:

Perchée au flanc de Paname  
 De loin elle vous sourit,  
 Car elle reflète l'âme  
 La douceur et l'esprit de Paris.<sup>53</sup>

Em seguida, um pouco mais de descrição corriqueira do que há “nela”: um jatinho d'água, uma estação de metrô, bistrôs e, finalmente, ela é nomeada, essa mulher se chama Pigalle que poderia realmente ser um nome de mulher, tal como Chantalle ou Crystalle:

Un p'tit jet d'eau  
 Un' station de métro  
 Entourée de bistros,  
 Pigalle.<sup>54</sup>

Na estrofe seguinte, um pouco mais do que há nela, porém com mais detalhes, agora começam a aparecer alguns dos tipos que frequentam Pigalle, evidenciando seu caráter eclético: pintores, ricos, cantores, atletas... Em Pigalle, cruzamos com rostos comuns e também outros de raras expressões:

Ateliers de rapins  
 Restaurants pour rupins,  
 Pigalle  
 Là, c'est l'chanteur des carr'fours  
 Qui fredonn' les succès du jour,  
 Ici, l'athlète en maillot  
 Qui soulèv' les poids d'cent kilos,  
 Hôtels meublés  
 Discrèt'ment éclairés  
 Où l'on n'fait que passer,  
 Pigalle  
 On y croise  
 Des visages  
 Communs et sensationnels.<sup>55</sup>

Também é cantado seu caráter cosmopolita; em Pigalle, fala-se tantas línguas que ela é comparada à Torre de Babel, referência bíbli-



ca à uma torre criada como um castigo à arrogância humana, na qual cada pessoa falava uma língua, não podendo haver compreensão e sendo gerado o caos:

On y parle des langages  
Comme à la tour de Babel<sup>56</sup>

Já tratamos do eufemismo criado para a prostituição e Pigalle, como foi dito, é um bairro notável pelo fato de ser ponto de ampla comercialização do sexo:

Et quand vient le crépuscule  
C'est le grand marché d'amour  
C'est le coin où déambulent  
Ceux qui prennent la nuit pour le jour.<sup>57</sup>

Mais tipos que frequentam o bairro: Girls (que pode ser uma referência à transexuais), modelos, ciganos, mendigos, camelôs, traficantes de cocaína, prostitutas e cafetões (o proxeneta Prosper já fora citado acima):

Girls et mann'quins,  
Gitan's aux yeux malins  
Qui lisent dans les mains,  
Pigalle  
Clochards, cam'lots  
Tenanciers de bistrots,  
Trafiquants de coco  
Pigalle  
P'tit's femm's qui vous sourient  
Et Prosper qui dans un coin  
Tranquillement surveill' son gagn' pain.<sup>58</sup>

E a canção que começara de forma simplória, em um crescendo, ganha força na voz de Georges, com direito a um coral feminino e, ao final, o intérprete desabafa: “podem dizer o que quiser, mas no mundo só há *um*

Pigalle” e grita. Vale notar que, ao fim, Pigalle torna-se o nome do bairro e não mais da mulher:

Les gens diront c’qu’ils veul’nt  
 Mais au monde y a qu’un seul  
 Pigalle.<sup>59</sup>

Visitemos, agora, um dos bairros mais turístico, importantes e emblemáticos de Paris, Montmartre, que fora immortalizado por muitos artistas, mas, sobretudo, na voz potente e com as palavras de Charles Aznavour, *La Bohème*, de 1965. O título não poderia ser mais expressivo do que aqui que o bairro sempre representou: a vida boêmia.

A canção é uma reflexão nostálgica sobre a vida boêmia e artística em Montmartre durante os anos 1950 e 1960. Aznavour compôs a música para capturar e homenagear a atmosfera artística e cultural vibrante daquela época, relembrando seus próprios dias de juventude na cena artística parisiense. *La Bohème* tornou-se um clássico e é apreciada tanto por sua melodia quanto por sua letra nostálgica que evocam a beleza e os desafios da vida artística boêmia.

O sujeito lírico dessa canção apresenta um tom nostálgico, na voz e no léxico, e diz que aqueles que têm menos de 20 anos não podem imaginar como era Montmartre de sua época. Ele abre a narrativa dirigindo-se, claramente, a um interlocutor, “vous”:

Je vous parle d’un temps  
 Que les moins de vingt ans  
 Ne peuvent pas connaître  
 Montmartre en ce temps-là

O interlocutor deixa de figurar na narrativa, cedendo lugar para a segunda pessoa do singular (“tu”) e as primeiras pessoas do singular e do plural (“je” e “nous”) que passam a conduzir o sistema enunciativo que dá significado a esse discurso. O pronome “on”, embora pertença ao sistema

enunciativo da terceira pessoa do singular, adquire um valor enunciativo ao referir-se à combinação de “Je+Tu”:

Et si l’humble garni  
 Qui nous servait de nid  
 Ne payait pas de mine  
 C’est là qu’on s’est connus  
 Moi qui criait famine  
 Et toi qui posais nue<sup>60</sup>

O tema que jaz à essa narrativa é essencialmente romântico, o casal era feliz e só comia dia sim, dia não e isso, para o sujeito da enunciação, é o que queria dizer “boêmia”:

La bohème, la bohème  
 Ça voulait dire on est heureux  
 La bohème, la bohème  
 Nous ne mangions qu’un jour sur deux<sup>61</sup>

O casal romântico de artistas vivia na mendicância e, enquanto esperavam a glória e o reconhecimento chegarem, trocavam sua arte por um prato de comida:

Dans les cafés voisins  
 Nous étions quelques-uns  
 Qui attendions la gloire  
 Et bien que miséreux  
 Avec le ventre creux  
 Nous ne cessions d’y croire  
 Et quand quelque bistrot  
 Contre un bon repas chaud  
 Nous prenions une toile  
 Nous récitions des vers  
 Groupés autour du poêle  
 En oubliant l’hiver<sup>62</sup>

Depois desse devaneio nostálgico, o narrador onisciente e sujeito da enunciação, volta ao seu momento presente e se depara com um outro Montmartre, no qual ele não reconhece mais os muros e ruas que testemu-

nharam sua juventude. O ateliê não existe mais e as flores lilás que, como vimos anteriormente, escalavam as janelas, agora estão mortas:

Quand au hasard des jours  
 Je m'en vais faire un tour  
 A mon ancienne adresse  
 Je ne reconnais plus  
 Ni les murs, ni les rues  
 Qui ont vu ma jeunesse  
 En haut d'un escalier  
 Je cherche l'atelier  
 Dont plus rien ne subsiste  
 Dans son nouveau décor  
 Montmartre semble triste  
 Et les lilas sont morts.<sup>63</sup>

E a canção é concluída em tom desolador: éramos jovens e loucos e hoje aquele estilo de vida boêmio não quer dizer absolutamente mais nada:

La bohème, la bohème  
 On était jeunes, on était fous  
 La bohème, la bohème  
 Ça ne veut plus rien dire du tout<sup>64</sup>

Para concluir nossa abordagem sobre esse tema, tomemos a singela *Douce France*, de 1943. Mais uma canção do inesquecível Charles Trenet, conhecido como “Ruivo louco”. Talvez o mais importante compositor dessa época e o que mais deixou sucessos imortais que atravessaram guerras, mares, preconceitos e sobrevivem tão magnânimos como outrora.

Quando ele escreve *Douce France*, sua doce França já está ocupada há três anos e ele evoca, com nostalgia e ingenuidade, a querida terra de sua infância. Dada a realidade da época, embora com melodia tão suave, a canção tem ares de uma música de resistência, relembrando aos franceses essa França livre, desocupada, de que eles tanto sentiam falta. Dessa vez, não se trata de um hino à França, mas sim de uma doce *declaração de amor* ao país:

Douce France  
Cher pays de mon enfance  
Bercée de tendre insouciance  
Je t'ai gardée dans mon cœur  
Mon village au clocher, aux maisons sages  
Où les enfants de mon âge  
Ont partagé mon bonheur  
Oui je t'aime<sup>65</sup>

### Arte e cultura

Concluindo nossa *flânerie* e o quarto e último tema que mais aparece nas canções francesas mais ouvidas no Brasil entre 1940 e 1970, não é uma surpresa se lembrarmos que a França é referenciada e lembrada por sua filosofia, por sua literatura e por seu imenso legado escrito em tantos domínios, trata-se, então, do caráter metalinguístico da canção francesa que, inúmeras vezes, apresenta a língua, a palavra e a própria canção como temas ou como elementos constitutivos das letras.

Começemos pela célebre canção *Une belle histoire*, composta em 1972 por Michel Fugain. Aqui, o enunciador fez questão de colocar na boca do sujeito da enunciação<sup>66</sup> três vocábulos do mesmo campo lexical da narrativa para introduzir a “linda história” que será contada: “un roman”, “une histoire” e “une romance”:

C'est un beau roman  
C'est une belle histoire  
C'est une romance d'aujourd'hui  
Il rentrait chez lui, là-haut vers le brouillard  
Elle descendait dans le Midi, le Midi<sup>67</sup>

Tais termos, “roman”, “histoire” e “romance”, podem ser traduzidos livremente, e com outras acepções possíveis, por história literária, história contada e história cantada. Porém, vejamos algumas das definições, entre as

muitas do dicionário *Le Robert*, para cada um desses termos<sup>68</sup>: Roman, histoire, romance<sup>69</sup>.

Por meio destes desses três versos introdutórios, o enunciador evidencia a intenção de apresentar uma narrativa que pode ser interpretada como verdadeira, fantasiosa, mas também amorosa, trazendo para hoje (“aujourd’hui”) a beleza das poesias românticas espanholas de outrora. Seja verídica, romanesca ou romantizada, a narrativa que se abre será bela:

C'est un beau roman  
C'est une belle histoire  
C'est une romance d'aujourd'hui

Podemos observar que a escolha dos tempos verbais é essencial na construção de sentido dessa “bela história”, então, para a análise dessa canção, nos valeremos das ideias defendidas por V. F. Oliveira, em seu *Categoria de tempo na enunciação da língua francesa* (2003). Assim como nos contos de fadas e em várias outras narrativas, evidenciamos o uso do tempo verbal pretérito imperfeito:

Il rentrait chez lui, là-haut vers le brouillard  
Elle descendait dans le Midi, le Midi

Esse tempo chamado em francês *imparfait*, equivalente ao “pretérito imperfeito” em português, pertence ao sistema enuncivo e expressa concomitância com o momento de referência passado. As situações mais comuns em que se usa o *imparfait* são as indicações da existência ou da repetição de um acontecimento, assim como as descrições, no passado, em contextos hipotéticos, para fazer sugestões e proposições, sendo assim, os verbos “rentrer”, “descendre” (para nos atermos apenas a esses dois versos), o uso do imperfeito evidencia a continuidade e o aspecto durativo da ação em um momento pretérito. Em português, não é muito comum usarmos simplesmente o imperfeito para o aspecto durativo: “Ele voltava para casa/Ela descia para o Midi”, é comum valer-se do gerúndio para enfatizar tal as-

pecto durativo: “Ele estava voltando para casa e ela descendo para o *Midi*”. Sigamos com essa “bela história” :

Ils se sont trouvés au bord du chemin  
 Sur l'autoroute des vacances  
 C'était sans doute un jour de chance  
 Ils avaient le ciel à portée de main  
 Un cadeau de la Providence<sup>70</sup>

Aqui é introduzida uma ruptura na descrição da cena com a introdução do verbo “se trouver” no *passé composé* (pretérito perfeito)<sup>71</sup>, sendo que os demais verbos continuam no *imparfait* dando continuidade ao quadro descrito:

C'était sans doute un jour de chance  
 Ils avaient le ciel à portée de main

Saltemos, agora, ao fim da narrativa, pois é interessante notar o uso do tempo verbal *passé simple*, nos verbos “reprendre” e “saluer”:

C'était fini le jour de chance  
 Ils reprirent alors chacun leur chemin  
 Saluèrent la Providence  
 En se faisant un signe de la main<sup>72</sup>

Tal tempo é exclusivo da linguagem impressa, não sendo usado na linguagem oral, e pertence ao sistema verbal enuncivo. Em português, assim como o *passé composé*, ele é traduzido como pretérito perfeito, pois não há, em nossa língua, essa rica dualidade. O *passé composé* é um tempo do sistema verbal enunciativo, pois ele está associado ao ego/hic/nunc da enunciação; o *passé simple*, sendo do sistema enuncivo, distingue-se dele ao distanciar o enunciado e seus actantes do momento da enunciação, marcando a concomitância entre o momento de acontecimento e o momento de referência pretérito.

Assim como o *passé composé*, ele também expressa uma ação acabada e pontual, ou seja, como um ponto na continuidade do momento de referência. O *passé simple* marca os fatos passados sem qualquer vínculo com o momento da enunciação ou com os locutores da narrativa.

Até aqui, havíamos visto que a maioria das canções francesas analisadas apresentavam uma debreagem actancial e verbal enunciativa<sup>73</sup>, ou seja, os actantes da enunciação eram EU/TU no tempo do Ici/Maintenant (Aqui/ Agora). Porém, a canção *Une belle histoire* rompe com esse “quase-padrão”, apresentando debreagens actancial e verbal enuncivas (ILS-Autrefois/Eles-outrora) e, assim, podendo o narrador contar uma história e descrever um quadro, à distância, sem vínculo com seus atores, apartado da cena. Em seguida, retomemos a *Douce France*, citada anteriormente. Essa canção tem um valor metalinguístico quando consideramos que seu último verso se presta a nominar a cena narrada como um poema e um poema de amor:

Oui je t'aime  
 Et je te donne ce poème  
 (“Sim, eu te amo  
 E te dou esse poema”)

Quando o eu poético divaga sobre suas lembranças de criança, ele diz que cantava em voz alta “romances” sem letras, velhas canções de outrora. Além disso, encontramos aqui, mais uma vez, o termo “romance” que foi explicado na análise anterior, *Une belle histoire*. Como vimos, trata-se de um gênero literário espanhol, em forma de poema, e que aborda temas épicos, históricos e amorosos. “Romance” pode ser composta de versos ingênuos que tratam de temas elegíacos e comumente musicados, além de poder se referir a canções populares, curtas e melódicas com temas suaves e melancólicos. Dito isto, vemos que nosso poeta tem por intenção honrar sua doce França e, seja qual for a acepção do termo “romance” empregada por ele, seu objetivo parece ser atingido quando ele canta hoje os “souvenirs” do tempo em que cantava “velhas canções de outrora”:



Il revient à ma mémoire  
Des souvenirs familiers  
Je revois ma blouse noire  
Lorsque j'étais écolier  
Sur le chemin de l'école  
Je chantais à pleine voix  
Des romances sans paroles  
Vieilles chansons d'autrefois  
Douce France<sup>74</sup>

Passando para uma outra obra, agora com apelo à dança, uma música animada de 1963 e na voz de um dos maiores nomes da música francesa, Claude François, alcunhado *Cloclo*, a canção é *Si j'avais un marteau*. Essa é a versão francesa para a música popular americana *If I had a Hammer* (*The Hammer song*), de 1949, por Pete Seeger e Lee Hays. Existe também uma versão italiana muito conhecida, de 1964, com a cantora Rita Pavone.

Chama a atenção o tom irônico à metalinguística dessa canção, pois se trata de uma canção, mas o eu-poético lamenta não ter uma canção: “Se eu tivesse uma canção, eu a cantaria de dia, de noite, colocaria todo meu coração nela, a cantaria para meu pai, irmãos e irmãs, ah! como seria a felicidade!”

Si j'avais une chanson  
J'la chanterais le jour  
J'la chanterais la nuit  
J'y mettrais tout mon cœur  
En retournant la terre  
Pour alléger nos peines  
J'la chanterais à mon père  
Ma mère, mes frères et mes sœurs  
Oh oh, ce serait le bonheur<sup>75</sup>

E continua cantando sua ironia: “Se eu tivesse uma canção para cantar/ seria o mais feliz/ não iria querer nada mais /que um martelo, um sino e uma canção”:

Puis si j'avais une chanson à chanter  
 Je serais le plus heureux  
 Je ne voudrais rien d'autre  
 Qu'un marteau, une cloche et une chanson

E essa canção ele dedica, não dedicando, pois, na sua hipótese irônica, ele não tem uma canção, mas *se* a tivesse, a dedicaria a sua família, a verdadeira felicidade:

Mais la chanson c'est pour mon père  
 Ma mère, mes frères et mes sœurs  
 C'est ça le vrai bonheur

Para concluir com chave de ouro, escutemos...sim, antes de qualquer coisa, caro leitor, *escute* a canção *Paroles, paroles*, nas vozes Alain Delon e Dalida, nesse estrondoso sucesso mundial de 1973. A canção é tão vívida no imaginário coletivo universal que, em muitas línguas, mas sobretudo em francês, o título “Paroles, paroles” (palavras, palavras) se tornou uma expressão recorrente para situações em que as pessoas falam sem comprometimento com o dito, apenas proferem palavras vazias e promessas que, sabidamente, nunca serão cumpridas. Em bom português, “lenga-lenga”.

A forma dialógica dessa canção chama a atenção, pois temos como protagonistas, os dois actantes da enunciação presentes na cena enunciativa em um embate no qual, como já foi dito anteriormente, de um lado, o galã Alain Delon tenta convencer sua amada de seu amor sincero, e de outro, a mulher alvo de suas investidas, que não lhe dá qualquer credibilidade e acha que seu discurso não passa de “palavras”.

Palavras. Escolhemos a tradução “palavras” para “paroles”, mas o leitor que sabe francês pode se perguntar: “Palavra não se diz ‘mot’?” Aliás, o termo *mot* também utilizado na canção. Qual a diferença, então?<sup>76 77</sup>

Importante notar que a palavra “mots” é empregada na música quando se faz referência à palavra como léxico, vocábulo e “paroles” quando o sujeito da enunciação quer mostrar o valor dessas palavras, desses vocábulos empregados por seu interlocutor, ou melhor dizendo, a falta de valor delas, palavras fáceis, frágeis, jogadas ao vento:

Encore des mots toujours des mots  
 Les mêmes mots  
 (Je ne sais plus comme te dire)  
 Rien que des mots  
 (Mais tu es cette belle histoire d'amour que je ne cesserai  
 jamais de lire)  
 Des mots faciles, des mots fragiles  
 C'était trop beau  
 Caramels, bonbons et chocolats  
 (Par moments, je ne te comprends pas)  
 Merci, pas pour moi

Ao longo de todo o tempo, observamos o interlocutor masculino incessantemente buscando esse reconhecimento, que parece escapar-lhe na mensagem. Utilizando a função fática, ele se esforça para assegurar a eficácia do ato comunicativo, buscando persuadir sua receptora que, aparentemente, não lhe concede qualquer crédito. O apelo é insistente: “Escuta-me! Eu te suplico! Eu te juro!”

(Une parole encore)  
 Paroles, paroles, paroles  
 (Écoute-moi)  
 Paroles, paroles, paroles  
 (Je t'en prie)  
 Paroles, paroles, paroles  
 (Je te jure)  
 (Voilà mon destin te parler)  
 (Te parler comme la première fois)  
 Encore des mots, toujours des mots  
 Les mêmes mots  
 (Comme j'aimerais que tu me comprennes)  
 Rien que des mots  
 (Que tu m'écoutes au moins une fois)

Muitas vezes, ao usar o termo “mot”, ele vem associado a um adjetivo, como vimos acima, e agora a qualificação vem como “palavras mágicas, táticas que soam falsas, sim, tão falsas”:

Des mots magiques, des mots tactiques  
 Qui sonnent faux  
 (Tu es mon rêve défendu)  
 Oui, tellement faux<sup>78</sup>

O termo aparece, também, acompanhado de uma descrição que define essa falsidade gratuita, mas sem função: “as palavras suaves cobertas de doçura se colocam na minha boca, mas nunca no meu coração”:

Moi, les mots tendres enrobés de douceur  
 Se posent sur ma bouche, mais jamais sur mon cœur<sup>79</sup>

Tudo inútil, são palavras vazias jogadas ao vento, que se perderão e não cumprirão nenhuma função:

Paroles, paroles, paroles  
 Paroles, paroles, paroles, paroles, paroles  
 Encore des paroles que tu sèmes au vent<sup>80</sup>

E, com *Paroles*, concluímos nosso *hit parade*. Ao encerrar essa jornada musical pelas décadas de 1960-70, sobretudo, flinando pelas melodias francesas que conquistaram corações brasileiros, concluímos que essas canções transcendem sua temporalidade, ecoando ainda nos ouvidos e nos corações de quem as aprecia. Canções que se tornaram trilhas sonoras de romances, narrativas de amores perdidos e encontrados, emoldurando momentos vividos sob a influência da musicalidade francesa.

Como anunciamos, este texto apresenta um painel geral, introdutório, com o objetivo de situar e (re)conhecer a França que habita o imaginário brasileiro. Neste painel, delineamos um panorama amplo, porém, ao adentrarmos as entranhas da poesia melódica, mostramos que o amor romântico se destaca como protagonista. Muitas vezes, o eu-lírico é o amado ou amada abandonados que não podem encontrar a felicidade sem seu par. No que diz respeito à melodia, ela é coerente a esse gênero mais comum, ou seja, ela é predominantemente romântica e suave, mesmo não sendo rara

a presença de melodias alegres, que nos fazem querer dançar, uma linha melódica aparentemente alegre pode compor uma música de teor dramático. A musicalidade, coerente com esse tema predominante, oscila entre a suavidade romântica e a vivacidade dançante, onde a alegria e o drama se entrelaçam de maneira envolvente.

Pudemos averiguar que o “romantismo” se mostra evidente na forma e no conteúdo, na melodia e no teor das letras. Característica que alimentou a construção do imaginário que ainda existe sobre a França, ou seja, do país do amor, da paixão, da liberação sexual e da liberdade de pensamento. Essas músicas, hoje, podem ser consideradas “bregas”, de “dor de cotovelo”, mas ainda causam um forte efeito e ainda têm seu apelo e sempre farão parte do nosso repertório e da constituição de nossa rica tapeçaria da nossa identidade musical.

Assim, flunar por essas músicas é não apenas lembrar, mas reconhecer a importância cultural que elas desempenharam, e ainda desempenham, na formação de quem somos, conectando-nos ao passado, mas também alimentando a continuidade de nossas histórias e experiências através da música. Enquanto o tempo avança, as canções francesas dessas décadas perduram como testemunhas sonoras de um romance entre duas culturas, enriquecendo e enlaçando nossos universos musicais.

## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. A playlist com as músicas citadas nesse capítulo encontram-se no Spotify, com título “Músicas francesas famosas no Brasil”: <https://open.spotify.com/playlist/frbr4070>.
2. Eu lírico é a voz que enuncia o poema, não se deve confundi-lo com o autor do enunciado. O eu lírico pode, por exemplo, ser feminino enquanto o autor é um homem e vice-versa.
3. Tradução livre: O céu azul sobre nós pode desabar/ E a terra desmoronar/Pouco importa, se você me ama/ Estou nem aí para o mundo/ Desde que o amor inunde minhas manhãs/ Desde que meu corpo estremeça sob suas mãos/ Pouco importa os problemas/ Meu amor, desde que você me ame
4. Tradução livre: Teremos para nós a eternidade/ No azul de toda a imensidade/ No céu, sem mais problemas,/ Meu amor, você acha que a gente se ama mesmo?
5. Eu me levanto e te sacudo/Você não se levante, como de costume/ Te cubro/Receio que você sinta frio, como de costume/
6. Assim como em português, usamos o verbo IR (aller, em francês) + o verbo principal no infinitivo para indicar o futuro próximo.
7. Vou brincar de faz-de-conta/ Como de costume eu vou sorrir/ Como de costume vou mesmo rir/ Como de costume vou, afinal, viver.
8. Tradução livre: E se você não existisse/ Diga-me por que eu existiria/ Para me arrastar em um mundo sem você/Sem esperança e sem arrependimento/ E se você

não existisse/ Acho que teria encontrado/ O segredo da vida, o porquê/ Só para te criar/ E para te olhar.

9. Você, se Deus não tivesse te modelado/Eu teria que ter te criado/ Para dar à minha vida razão de existir.

10. Todos os meninos e meninas da minha idade/Andam pelas ruas à dois/ Todos os meninos e meninas da minha idade/ Sabem bem o que é ser feliz/ Mas eu, eu sigo sozinha/ Pelas ruas, sofrendo/ Mas eu, eu vou sozinha/Porque ninguém me ama/ Minhas noites e meus dias/ São completamente iguais/ Sem alegrias e cheios de chateações/Ninguém murmura “te amo” à minha orelha/ O dia em que minha alma não sofrerá mais/ O dia em que eu também terei alguém que me ame.

11. COD: Complément d’Objet Direct = Objeto Direto.

12. E agora, o que vou fazer/ com todo esse tempo que será minha vida? / Com todas essas pessoas que não significam nada para mim? / Agora que você foi embora/ Todas essas noites, para quê? Por quem? / E essa manhã que vem para nada/ Esse coração que bate, por quem? Para quê? / Em direção de qual vazio deslizará minha vida/ Você me deixou a terra inteira/ Mas a terra sem você é pequena.

13. Tradução livre: Brindemos à minha saúde, / Brindemos, quero te esquecer. / Desde que você partiu, / Eu me afogo no uísque.

14. Preto é preto/ Não há mais esperança/ Sim, cinza é cinza e acabou/ Isso me deixa louco/ Eu acreditei no teu amor/ E perco tudo/ Estou na pior/ Não consigo acreditar/ No cinza do tédio/ E te grito/ Farei tudo para salvar nosso amor/ Tudo até o fim

15. Vídeo com explicação da música: [https://youtu.be/HS\\_G9QdprPY?si=-APMN-TfwRCVTt0QY](https://youtu.be/HS_G9QdprPY?si=-APMN-TfwRCVTt0QY)

16. Picasso é espanhol, eu também. Picasso é gênio, eu também. Picasso é comunista, eu também não. Fonte: <https://www.equinoxmagazine.fr/2019/11/15/dali-et-gainsbourg-une-histoire-damour-moi-non-plus/>

17. Te amo, te amo/Sim, te amo/ Eu também não/ Oh, meu amor/ Como a onda irresoluta/ Eu vou, vou e volto/ Entre seus rins/

18. Você é a onda, eu sou a ilha nua/Você vai, vai e volta

19. Melodia de amor cantava o coração de Emanuelle/ Que bate coração a corpo perdido/ Melodia de amor cantava o coração de Emanuelle/ Que vive corpo a coração decepcionado/

20. Fonte: <https://www.histoiredeschansons.com/yves-montand-cest-si-bon/>

21. Há muitas interpretações para esse jazz, mas, aqui no Brasil, a versão mais ouvida é com a americana Eartha Kitt

22. Fonte: <https://www.last.fm/music/Eartha+Kitt/+wiki>

23. É tão bom/ Minha vida começa assim que a vejo/ É tão bom poder beijá-la/ E depois recomeçar, a qualquer momento/ É tão bom toca piano nas suas costas/ Ao longo de suas costas enquanto dançamos/ É extraordinário o que ela tem para seduzir/ Sem falar do que eu não posso dizer

24. A valsa musette é um estilo de valsa associado à música musette, que é uma forma tradicional de música popular francesa. A música musette é frequentemente associada ao acordeão diatônico e tem suas raízes nas tradições musicais populares da França. A valsa musette é caracterizada por um ritmo de valsa, que é um compasso ternário (3/4), e muitas vezes incorpora elementos melódicos e harmônicos específicos da música musette. Ela é frequentemente associada aos cafés parisienses e ao estilo de vida urbano.



25. Actante diz respeito ao ator da ação denotada pelo verbo, enuncivo significa que esse ator não pertence à enunciação (eu/aqui/agora).

26. Tradução livre: E quando cai o crepúsculo/ É o grande mercado do amor/ É o lugar por onde perambulam/ Os que trocam a noite pelo dia/ “girls” e modelos/ Mulheres que sorriem para você e dizem/ “você vem, querido?”

27. Prosper que em um canto/ Vigia tranquilamente seu ganha-pão

28. “Fleur du macadam” era uma expressão para se referir à prostituta e a antonomásia “roi du macadam” foi popularizada na canção interpretada por Maurice Chevalier, citada acima.

29. Tradução livre: É o querido das damas/ Como ele está sempre com preguiça/ Nunca faz nada sozinho/ Ele tem seu harém/ Que de Clichy à Barbès/ Dia e noite sem parar/ Faz seu comércio/ Ele é o rei da Macadâmia Quando uma mulher é encurralada/ Pelos tiras do bairro/ Ele a deixa ser pega/ É o querido das damas/ Prosper Yop la boum

30. Esperarei/ Porque o pássaro que foge volta para busca o esquecido/ No seu ninho/ O vento me traz/ Barulhos longínquos / Esperarei / Dia e noite, esperarei sempre/ por seu retorno

31. Fonte: <https://www.midilibre.fr/2018/08/21/entre-montpellier-et-perpignan-le-train-de-charles-trenet,4680108.php#:~:text=Le%20chanteur%20a%20écrit%20son,wagon%20du%20TER%20Montpellier%2DPerpignan.>

32. O mar/ Que se vê dançar/Ao longo dos golfos claros/Tem reflexos de prata/O mar tem reflexos iridescentes/Sob a chuva

33. Tradução livre: O mar/ Que no céu de verão confunde/ Seus carneiros brancos / Com os anjos tão puros/ O mar/ Pastor / azul, infinito Veja / perto dos lagos/

Essas grandes roseiras molhadas/ Veja/ Esses pássaros brancos/ E essas casas enferrujadas

34. Tradução livre: Quando chove no céu de Paris/ Para ser perdoado, ele oferece um arco-íris.

35. Tradução livre: O céu azul sobre nós pode desabar / E a terra pode muito bem ruir.

36. Tradução livre: Eu tinha desenhado na areia/ Seu lindo rosto que me sorria/ Então choveu nessa praia/ e nessa tempestade, ela desapareceu/ e eu gritei “Aline” para que ela volte/ e chorei, chorei, sofria demais/ só guardei esse doce rosto/ como um destroço na areia molhada/

37. Eu sou o fogo que cresce ou que morre / Sou o vento que rugir ou que chora/ A força e a fraqueza/ Eu poderia desafiar o céu e o inferno/ Domar a terra e o mar/ E reinventar a juventude

38. Eu te falo de uma época / Em que os que têm menos de 20 anos/ Não podem conhecer / Montmartre nessa época/ Pregava seus lilases/ Até embaixo de nossas janelas/

39. Sob o céu de Paris/ Voa uma canção/ Ela nasceu hoje/ No coração de um garoto

40. Sob o céu de Paris/ Caminham namorados/ A felicidade deles se constrói / Em um ar feito para eles

41. Anáfora é uma figura de linguagem que se caracteriza pela repetição de uma mesma palavra ou expressão no início de cada oração ou sentença.

42. <https://www.histoires-de-paris.fr/pont-bercy/>

43. Sob a ponte de Bercy Um filósofo sentado/ dois músicos, alguns espectadores / e ainda milhares de pessoas.

44. Chama-se, habitualmente, de « cité » um território ocupado por um povo gaulês A île de la cité », a mais velha, foi onde nasceu a cidade, 200 anos a.C.; a tribo Parisii se estabeleceu nessa ilha para fundar Lutécia, que prosperou e se tornou a capital do Reino e ganhou o nome de « cité » <https://www.paris.fr/pages/l-ile-de-la-cite-deux-mille-ans-de-petites-et-grandes-histoires-8216>

45. Sob o céu de Paris / vão cantar até de noite / o hino de um povo apaixonado por sua velha Cité/

46. Perto da Notre-Dame/ às vezes, paira um drama, / mas em Paname, / tudo tem jeito

47. Alguns raios do céu de verão/ O acordeão de um marinheiro/ A esperança floresce/ Sob o céu de Paris

48. Sob o céu de Paris/ Corre um rio alegre/ À noite, ele adormece / Os mendigos e miseráveis/

49. Sob o céu de Paris/ Os pássaros do Bom Deus/ Vêm do mundo inteiro/ Para papear entre eles/

50. E o céu de Paris /Tem seu segredo/ Há 20 séculos ele está apaixonado/ E quando Paris lhe sorri/ Ele veste sua roupa azul

51. Quando chove em Paris/ É que ele está infeliz/ Quando está ciumento demais/ De seus milhões de amantes, / Ele faz troar sobre eles/ Seu trovão estrondoso

52. Mas o céu de Paris não é cruel por muito tempo/ Para ser perdoado, ele oferece um arco-íris.

53. Pendurado nas encostas de Paris De longe, ela te sorri, / Pois ela reflete a alma/  
A doçura e o espírito de Paris.

54. Um pequeno jato d'água/ Uma estação de metrô/ Cercada de bistrôs, / Pigalle.

55. Ateliers de pintores/ Restaurantes para ricos, / Pigalle/ Aí, está o cantor dos cru-  
zamentos/ Que cantam o sucesso do dia, / Aqui, o atleta de camiseta/ Que levanta  
pesos de cem quilos, / Hotéis mobiliados/ Discretamente iluminados/ Onde só se  
passa,/ Pigalle/ A gente cruza por ela/ Rostos comuns e sensacionais.

56. Por ela falamos línguas/ Como na Torre de Babel

57. E quando cai o crepúsculo/ É o grande mercado do amor/ É por onde perambu-  
lam / Os que trocam o dia pela noite

58. Girls e modelos/ Ciganos com olhos malandros/ Que leem as mãos, Pigalle/  
Mendigos, camelôs, / Proprietários de bistrôs/ Traficantes de coca/ Pigalle/ Mulhe-  
res que te sorriem/ E Prosper que em um canto /Vigia tranquilamente seu ganha-pão.

59. As pessoas dirão o que quiserem/ Mas no mundo só tem um/ Pigalle

60. E se o humilde enfeite/ Que nos servia de ninho/ não tinha pretensão/ é lá que a  
gente se conheceu eu que gritava faminto/ e você que pousava nua

61. A boêmia, a boêmia/ Isso queria dizer que éramos felizes/ A boêmia, a boêmia/  
Nós só comíamos dia sim, dia não/

62. Nos cafés vizinhos/ Nós éramos alguns dos/ Que esperavam a glória/ E por mais  
que miseráveis/ Com a barriga vazia/ Nós não deixávamos de acreditar nisso/ E  
quando algum bistrô/ Em troca de um bom prato quente/ Nos tomava uma tela,/

Nós recitávamos versos/ Agrupados em torno de uma frigideira/ Esquecendo o inverno.

63. Quando por acaso/ Saio para dar uma volta/ Ao meu antigo endereço/ Não reconheço mais/ Nem os muros nem as ruas/ Que viram minha juventude/ No alto de uma escada/ Eu procuro o ateliê/ Do qual mais nada subsiste / Na sua nova decoração/ Montmartre parece triste/ E os lilases morreram.

64. A boêmia, a boêmia/ A gente era jovem, a gente era louco/ A boêmia, a boêmia/ Isso não quer dizer mais nada.

65. Doce França/ Querido país da minha infância/ Embalado de tenra despreocupação/ Eu te guardei no meu coração/ Minha vila com sino e casas comportadas/ Onde as crianças da minha idade/ Compartilharam minha felicidade/ Sim, eu te amo.

66. Sujeito da enunciação: o elemento que produz o enunciado, podemos chamá-lo aqui de actante enuncivo, pois trata-se de um personagem em terceira pessoa que tem sua história contada por um enunciador ou narrador.

67. É um belo romance (obra literária) / É uma bela história/ É uma aventura amorosa de nossos tempos/ Ele voltava para sua casa, lá no alto, na neblina /Ela descia para o Midi.

68. <https://www.lerobert.com>

69. Un *roman* Histoire littéraire : Récit en roman (I), puis en ancien français, contant des aventures merveilleuses, comme le Roman de la Rose. Courant : Œuvre d'imagination en prose qui présente des personnages donnés comme réels, par exemple, le roman policier. Genre littéraire que constituent ces œuvres, par exemple, le roman réaliste. Une *histoire* : Connaissance et récit des événements du passé jugés dignes de mémoire ; les faits ainsi relatés, comme l'histoire ancienne, l'histoire de l'art. Récit d'actions, d'événements réels ou imaginaires. C'est une histoire vraie. Une histoire

de fantômes. Raconter une histoire à un enfant. La morale de cette histoire. *Une romance Histoire littéraire* : Pièce poétique mise en musique, de style simple. Chanson sentimentale. Pousser la romance. Brève aventure amoureuse. → idylle. Leur romance a pris fin.

70. Eles se encontraram à beira do caminho/ Na estrada das férias/ Era provavelmente um dia de sorte/ Eles tinham o céu às suas mãos/ Um presente da Providência

71. O *passé composé* indica um aspecto perfectivo, acabado e limitado, enquanto o *imparfait* indica um aspecto imperfectivo, inacabado, durativo e não-limitado. Em outras palavras, o *imparfait* tem aspecto durativo e expressa simultaneidade e hábito, marcando, em plano de fundo, as descrições, repetições e elementos secundários da narrativa, enquanto o *passé composé* tem aspecto pontual e expressa sucessividade e unicidade, marcando, em primeiro plano, as ações que fazem a narrativa progredir.

72. Acabou o dia de sorte/ Eles retomaram então cada um seu caminho/ Cumprimentaram a Providência/ Com um sinal de mão.

73. No discurso, há três categorias enunciativas (ligadas à enunciação, isto é, ao eu/ aqui/agora), são elas: pessoa, tempo e espaço. Segundo Greimas e Courtès, a “Debreagem é a operação em que a instância de enunciação disjunge de si e projeta para fora de si, no momento da discursivização, certos termos ligados a sua estrutura de base com vistas à constituição dos elementos fundadores do enunciado, isto é, pessoa, espaço e tempo” (1979: 79). Mais adiante: “Há, pois, dois tipos bem distintos de debreagem: a enunciativa e a enunciva. A primeira é aquela em que se instalam no enunciado os actantes da enunciação (eu/tu), o espaço da enunciação (aqui) e o tempo da enunciação (agora), ou seja, aquela em que o não eu, o não aqui e o não agora são enunciados como eu, aqui, agora (Greimas e Courtés, 1979: 80).

74. Voltam à minha memória/ Lembranças familiares/ Eu revejo minha blusa preta.  
/ Quando era estudante/ No caminho da escola/ Eu cantava em voz alta/ Histórias de aventuras amorosas de antigamente/ Doce França

75. Se eu tivesse uma canção/ Eu a cantaria de dia/ Eu a cantaria de noite Eu colocaria todo meu coração nela/ Rodando a terra para amenizar nossas dores/ Eu a cantaria para meu pai, minha mãe, meus irmãos e minhas irmãs/ Oh, seria a felicidade.

76. De acordo com o dicionário Le Robert, “mot” significa sons que correspondem a um sentido isolado espontaneamente na língua e, na escrita, é o conjunto de letras entre dois espaços brancos. Enquanto “parole”, segundo o mesmo dicionário, apresenta várias acepções, como a expressão verbal do pensamento ou um elemento da linguagem falada.

O linguista Saussure, faz uma distinção entre “langue et parole”, em português, “língua e fala”, em que “parole”, ou seja, a fala, representa o ato pelo qual o indivíduo é capaz de colocar a língua em uso para exprimir seus pensamentos e ideias.

77. <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/langue-e-parole-segundo-saussure/4631>

78. Tradução livre: Palavras mágicas, palavras táticas/ Que soam falsas/ (Você é meu sonho proibido) /Sim, tão falsas.

79. Tradução livre: Para mim, as palavras ternas envoltas em suavidade/ Pousam em minha boca, mas jamais em meu coração.

80. Tradução livre: Palavras, palavras, palavras/ Palavras, palavras, palavras, palavras, palavras/ Ainda mais palavras que você espalha ao vento.

## Referências

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação. As categorias de pessoa, tempo e espaço*. Ed. Ática, São Paulo, 2ª ed. 2001.

GREIMAS e COURTÈS, J. *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*.

Paris: Hachette, 1979.

OLIVEIRA, Vanessa F. *A categoria de tempo na enunciação da língua francesa* (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 2006

Álbum *Belle France*. Seleção de repertório: Hélio Costa Manso e Gilbert. Globo Disc. 1993.

## Fontes digitais

Langue e Parole segundo Saussure. *Ciberdúvidas*. Disponível em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/langue-e-parole-segundo-saussure/4631>. Acesso em: 20 mar. 2023.

Dali et Gainsbourg : une histoire d'amour, moi non plus. *Équinox Magazine* Disponível em: <https://www.equinoxmagazine.fr/2019/11/15/dali-et-gainsbourg-une-histoire-damour-moi-non-plus/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

Yves Montand : «C'est si bon». *Histoire des Chansons*. Disponível em: <https://www.histoiredeschansons.com/yves-montand-cest-si-bon/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

Pont de Bercy. *Histoires de Paris* Disponível em: <https://www.histoires-de-paris.fr/pont-bercy/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

La France, troisième pays le plus influent musicalement. *La Nouvelle République*. Disponível em: <https://www.lanouvellerepublique.fr/a-la-une/la-france-troisieme-pays-le-plus-influent-musicalement>. Acesso em: 20 mar. 2023.



*Le Robert*. Disponível em: <https://www.lerobert.com>. Acesso em: 20 mar. 2023.

L'île de la Cité, deux mille ans de petites et grandes histoires. **Paris.fr**. Disponível em: <https://www.paris.fr/pages/l-ile-de-la-cite-deux-mille-ans-de-petites-et-grandes-histoires-8216>. Acesso em: 20 mar. 2023.

C'est si bon ! em : *O blog do Dimitri* : <https://novoblogdodimitri.blogspot.com/2021/04/cest-si-bon.html>. Acesso em: 20 mar. 2023.



Entre pausas e notas intermitentes:  
memória e nomadismo da  
canção francesa na voz dos brasileiros

NANCY ALVES<sup>1</sup>

la vie en close

c'est une autre chose

c'est lui

c'est moi

c'est ça

c'est la vie des choses

qui n'ont pas

un autre choix

a vida em close

é uma outra pose  
sou eu

você

ninguém

é a vida das coisas<sup>2</sup>

## Introdução

Tomando como ponto de partida a fonética e a dicção dos cantores brasileiros, este capítulo pretende estudar como a canção francesa - popular e midiaticizada - se movimentou e evoluiu na paisagem sonora brasileira; que recriações, adaptações e ressignificações produziu na voz dos intérpretes (*performers*) nacionais e como avançou na linha do tempo. Em outras palavras, como se deu o processo de movência (Zumthor, 1997) da música francesa que se fixou no Brasil durante os anos de 1950 a 1980, mas com desdobramentos no século XXI. Entendemos por dicção<sup>3</sup> o modo ou a maneira de dizer, de pronunciar ou articular palavras – portanto ligada à oralidade -, e ainda, a forma de cantar, emitir, entoar, que funcionam como uma marca registrada de cada indivíduo, tal como a sua impressão digital. Cada emissão é única, dependendo da tessitura, do timbre, e da pronúncia. O cantor (a cantora) possui igualmente sua forma particular de emissão que o (a) caracteriza; quanto maior for a sua diferenciação, maior a sua originalidade, criando o que se pode chamar de uma *persona vocal*.

Assim, valendo-nos de conceitos-chave para esse grupo de estudos, como os de nomadismo e movência, fixação e memória, pretendemos primeiramente apresentar um *corpus* representativo deste recorte (a canção francesa na voz de brasileiros)<sup>4</sup>, partindo em seguida para uma análise comparativa de como essas canções se moveram e se fixaram no Brasil ao lado de outros gêneros musicais (nacionais e internacionais). Deste modo,

buscamos responder às seguintes questões: Como a canção francesa circunlocuções na paisagem sonora brasileira? Que transformações sofreram as canções (timbre, voz, *performance*, mudanças ou não de gênero) ao encontrar-se com o intérprete brasileiro? Que tipos de comparações podem ser feitas às matrizes originais? Ou, ainda: o que essas novas interpretações (versões nômades) agregaram? Que interesses nortearam intérpretes e gravadoras para a reprodução dessas canções? É o que tentaremos responder.

### **Retrato da canção francesa no Brasil: entre memória e silêncio**

Muito mais do que um país criador de música popular, a França representou para o mundo um polo inegável de produção, recepção e divulgação de outros estilos, em sua maioria, estrangeiros. Foi assim com o tango, o samba e, principalmente, o jazz, nas décadas de 1910 e 1920, o mambo, o bolero e o chá-chá-chá a partir de 1950, e, mais recentemente, com os ritmos árabes e africanos, como o rai, a *juju music* ou a rumba zaireense. Queremos dizer com isso que, à exceção da *valse musette*, e do *jazz manouche* - também conhecido por *gipsy jazz* - não podemos falar em gênero musical genuinamente francês ou, pelo menos, em ritmos dançantes. Isso não significa que o país não produza, mas que muito pouco chega até nós; o país não é tradicionalmente exportador de sua música popular - entendida aqui como a canção midiaticizada -, mas um *carrefour* para onde confluem (e confluíram) estilos musicais dos mais diversos. Tanto é verdade que, de forma geral, o gênero em que se insere a canção popular francesa<sup>5</sup> é conhecido apenas como *Variétés*, voltada para o mercado fonográfico e considerada comercial por artistas e intelectuais. Basta lembrar que o grande gênio do pop rock francês, Serge Gainsbourg, considerava o ofício de fazer canção *uma arte menor* (Voltaremos ao tema mais adiante).

Há, no entanto, uma vertente musical que descende dos cabarés de tradição literária, denominada pelo teórico Louis-Jean Calvet como *chanson à texte* ou, simplesmente, *chanson Rive Gauche*. Segundo o autor, trata-se de um tipo de canção depositária de um fazer poético<sup>6</sup>, cultua-

do principalmente nos ambientes “esfumados” das *caves* (ou *caveaux*) da margem esquerda do Sena<sup>7</sup>, em que o texto possuía um papel central, cabendo à melodia função coadjuvante (simples acompanhamento de um violão). Assim, quando o tema é *chanson française* (tradicional), nomes reverenciados são os que transitaram pelo mundo literário, como Boris Vian, Georges Brassens e Jacques Brel, por exemplo. Ainda segundo o autor, diversos poemas de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Prévert foram musicados por esses *cantautores*. Daí o fato de muitas das letras serem de conteúdo dramático e feitas para serem declamadas, às vezes sussurradas, ou ainda, exteriorizadas com projeção vocal e certa dramaticidade. Uma exceção que confirma a regra: o gênio Édith Piaf, que não pertencia a nenhum círculo poético-literário, mas que fazia parte deste seletivo grupo de autores/cantores, denominado “o quarteto” (Brassens, Brel, Piaf, Moustaki) pelo autor. Este núcleo poético-musical tinha como inspiração a figura de Charles Trenet, considerado seu criador, paradigma e modelo para outros que viriam mais tarde. Assim define Jean-Louis Calvet:

Textos requintados, feitos para se escutar e não apenas para se ouvir, textos que assumem o protagonismo (a dianteira) da canção, onde a música, na maioria das vezes, se contenta em carregar ou valorizar (destacar) a escritura: nasce então ‘a canção poética’ ou ‘própria para texto’; [...] Esta espécie de canção tem um ancestral, Charles Trenet, e, um outro que nos interessa aqui, um ponta de lança, George Brassens (Calvet, 2013, pp.134-135)<sup>8</sup>.

Ao tratarmos de uma temática voltada para a dicotomia *lembrança x esquecimento* convém ressaltar o que diz Simone Luci Pereira sobre a questão:

No trabalho com a memória, o esquecimento surge como algo que o integra, tanto quanto a lembrança. O esquecer é a ruptura, a lacuna, o vazio, que pode ser uma defesa, uma vontade, mas que, de suas incongruências, pode gerar coisas novas, novas interpretações, possibilidades de releitura. (Pereira, 2002, p.156).

No Brasil, houve um tempo em que a música francesa foi bastante executada<sup>9</sup>, primeiramente em rádios e, em seguida em emissoras de televisão - mídias, por excelência, de divulgação destes fonogramas. Estamos nos referindo à música de massa, de caráter comercial, que circulou no Brasil e no mundo entre os anos de 1950-1980, predominantemente romântica e apreciada em bailes, clubes, bares e agremiações. Muitos cantores franceses, aliás, conseguiram ultrapassar as fronteiras do Hexágono, entre eles, Charles Aznavour, Édith Piaf, Jacques Brel e Yves Montand, todos com passagem pelo Brasil. Embora o país tenha conseguido acompanhar esta canção francesa comercial até certo momento (final da década de 1970), de lá para cá, à exceção de fenômenos pontuais - alguns pontos fora da curva -, como Serge Gainsbourg (*Je t'aime moins non plus*, 1968) ou Desireless (*Voyage, Voyage*, 1988) e mais recentemente, Carla Bruni (*Quelqu'un m'a dit*, 2003), pouco se ouve da produção francesa atual<sup>10</sup>.

Esse fato é reiterado por Calvet, ao tratar da divulgação da música francesa no exterior. O autor enxerga uma clara defasagem entre a paisagem sonora que continuou evoluindo na França - seja no universo do pop rock, nas misturas com o jazz, com o reggae e outros ritmos dançantes, na salsa e ou no zouk, ou mesmo em canções com texto literário, como o *rap* e o *hiphop* (vide *slam*) - e a imagem desta canção francesa no exterior:

(...) há uma imagem da canção francesa no exterior, um pouco defasada em relação à atualidade, manifestando, talvez, uma certa nostalgia do gosto dos professores cada vez menos ligada à realidade. Trata-se de uma *representação* de uma certa canção presente nos quatro cantos do planeta (Calvet, 2013, p.122)<sup>11</sup>.

No caso do Brasil, este fato não ocorre. Justiça seja feita: os professores, pelo menos a partir do momento em que as canções desapareceram das emissoras de rádio, por volta de 1980, passaram a ser os verdadeiros vetores responsáveis pela divulgação da música francesa atual<sup>12</sup>. Bem antes de figurar na trilha sonora da novela *Belíssima*, a canção *Quelqu'un m'a dit* de Carla Bruni já era tocada em sala de aula, por exemplo. Muito provavel-

mente esta representação venha muito mais de um público saudoso do que dos professores - sempre *up to date* -, haja vista o depoimento de Gilbert Stein (2019), cantor e produtor de inúmeros programas sobre canção francesa, ao informar-nos em entrevista que a sua audiência preferia sempre as tradicionais às novidades<sup>13</sup>. E do pouco investimento das gravadoras e instituições francesas não só no Brasil, mas no mundo: uma hipótese plausível.

Existe ainda um outro fator importante que deve ser levado em conta: em termos proporcionais, com o passar dos anos, houve um crescimento considerável do mercado interno brasileiro (atualmente os gêneros em alta são: sertanejo, pagode, funk; anteriormente brega, lambada, axé e assim por diante). Deste modo, afora alguns ritmos latino-americanos como o tango e o bolero até os anos 1960, e a presença massiva de americanos e ingleses, com o pop, o rock, a partir dos anos 1960, e mais recentemente o rap e *hip hop*, muito pouco se ouve do que se produz na América Latina, na África, no resto da Europa ou mesmo em outras paragens. Vale lembrar que, nem a salsa, adorada no resto do mundo, é um ritmo, de fato, prestigiado no país.

### ***Sous aucun pretexte....***

Antes de entrarmos especificamente no tema deste capítulo – a canção francesa e as vozes brasileiras -, convém fazermos uma rápida explanação do que foi a música francesa no Brasil a partir das canções mais executadas durante esse período: houve, de fato, uma tentativa de se atualizar o *hit parade* brasileiro em relação à produção musical daquele país e de se aproximar tendências e estilos, sobretudo nos anos 1960. Vamos aos dados: observando a tabela abaixo (as canções mais tocadas durante os anos de 1940-1990), é possível verificar, em termos quantitativos, como esta circulou no Brasil, o que nos permite realizar algumas análises ou conclusões preliminares sobre o período focalizado (1940-1990):



1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950
								1	
1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960
			2					2	1
1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970
	1	1		8	8	1	1	2	1
1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980
	3								
1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990
							1		

Tabela 1: Evolução de canções mais tocadas nas rádios brasileiras, entre os anos 1940 e segundo o site *As 100, mais Tocadas* (ano a ano)

Fonte: Site “*As 100, mais Tocadas*”. Disponível em: [www.maistocadas.mus.br](http://www.maistocadas.mus.br).  
Último acesso: 23 nov. 2022. Elaborada pela autora.

Ano de execução <sup>14</sup>	Título	Gênero	Compositores	Intérprete
<b>1949</b>	La Vie en Rose	Rive gauche	Piaf/Monnod	Édith Piaf
<b>1951</b>	La Vie en Rose	Rive gauche	Piaf/ Monnod	Édith Piaf
<b>1954</b>	Sob o sol de Paris	Valsa Rive Gauche	Hubert Giraud / Jean Drejac)	Ivon Curi
1959	Hino ao Amor	Chanson d’amour	Piaf/ Monnod	Wilma Bentivegna

1960	Hino ao Amor	Chanson d'amour	Piaf/ Monnod	Morgana
1962	Et Maintenant	Music Hall	Gilbert Bécaud	Gilbert Bécaud
1965	Ma Vie	Canção dramática	Alain Barrière	Alain Barrière
1965	A minha vida	Canção dramática	Alain Barrière	Agnaldo Rayol
1965	Tchin Tchin	Pop rock	Richard Antony	Richard Antony
1965	Isabelle	Romântica	Charles Aznavour	Charles Aznavour
1965	Que c'est triste Venise	Romântica	Aznaourian / Andree/ Dorin	Charles Aznavour
1965	Ma Vie	Canção dramática	Alain Barrière	Lana Bittencourt
1965	Tchin Tchin	Pop rock	Richard Antony	Tony Campello
1966	Capri c'est fini	Melo-dramática	M.Hurten/ H. Villard	Hervé Villard
1966	Aline	Melo-dramática	Madeleine/ Christophe	Christophe
1966	N'avoue jamais	Romântica	F. Bernheim / Martell	Guy Martell
1966	La bohème	Melo-dramática	C. Aznavour / J. Plante / R. De Leon	Charles Aznavour
1966	Aline	Melo-dramática	Madeleine/ Christophe	Agnaldo Timóteo
1966	Les Cornichons	Rock	J.Booker / N.Ferrer	Nino Ferrer

Tabela 2: As canções mais executadas, com base na tabela 1  
 Fonte: [www.maistocadas.mus.br](http://www.maistocadas.mus.br). Último acesso: 23 nov. 2022.  
 Elaborada pela autora.

Observando a tabela acima, da parada de sucessos, notamos apenas quatro faixas que nos anos 1940-1950, entre as quais *La Vie en Rose* e *C'est si bon*, duas representações emblemáticas do universo musical francês. Numericamente, nota-se uma curva ascendente nos anos de 1960, com predomínio da canção romântica (*La bohème*, *F comme Femme*), algumas apresentando tendência melo-dramática fortemente acentuada (*Hymne à l'amour*, *Et maintenant*, *Ma Vie*, *Capri c'est fini*, *La dernière valse*): canções passionais, saltando, por assim dizer, do universo *Rive Gauche*, intimista, para o estilo *music hall*<sup>15</sup> dos grandes auditórios, como as salas Olympia e Bobino, cujas apresentações se caracterizavam por vozes potentes, projetadas, com exploração de notas agudas e longas, dados que, de resto já havíamos anunciado em recente artigo sobre Édith Piaf (Alves; Valente, 2021).

Ao lado de Charles Aznavour e Yves Montand, figura entre os mais executados no Brasil, o cantor Gilbert Bécaud<sup>16</sup>, também conhecido como a *Voz da França*, muito executado no ano de 1962, com as canções *Et Maintenant* e *Nathalie*. Expoente único do gênero *music-hall* e sinônimo do Teatro Olympia, teve a carreira muito incentivada por Édith Piaf. Uma nota dissonante no final da década de 1960, impulsionada pelo fenômeno *iê-i-ê-iê* foi Johnny Halliday, com *Noir c'est Noir*, que esteve no Brasil em 1971. Após esse período, notam-se apenas fatos isolados<sup>17</sup>.

Quase no final da década, houve, por assim dizer, novidades estéticas à *Parada de Sucessos* com as faixas *F comme femme*, tema central da novela Beto Rockefeller (TV Tupi, 1968-1969) - e *Je t'aime moi non plus*, de Serge Gainsbourg, compositor poeta e pintor que agitou o mercado mundial do disco nesse mesmo ano. Por serem dois grandes destaques de vendas e de mídia, iremos nos debruçar um pouco mais sobre os dois fenômenos.

Começemos por *F comme femme* (tradução literal: M de mulher), tema principal da novela *Beto Rockefeller*, interpretada por Adamo e regravaada por Gilbert<sup>18</sup>. Em primeiro lugar, vale dizer que os loucos anos 1960 marcaram um *tournant* no gosto musical e na forma de se produzir arte; a chegada do rock inglês, a minissaia, a arte pop, o cruzamento de linguagens marcaram definitivamente a produção cultural bem como a recepção

musical no planeta. No Brasil não seria diferente e os fatos se refletem nos meios de comunicação - principalmente na televisão - que, àquelas alturas, já havia superado a hegemonia radiofônica. Basta assistirmos a um dos capítulos da novela Beto Rockfeller<sup>19</sup>, veiculada pela TV-Tupi de São Paulo, para percebemos que ela representou um divisor de águas na dramaturgia da televisão brasileira (anteriormente dominada *dramalhões* de Geraldo Vietri ou Glória Magadan), não somente pelo tema focalizado - um anti-herói malandro, sem recursos, em busca de ascensão social nas altas rodas do *high society* paulista -, como também pela adoção de um cruzamento *pop* de linguagens : interpretação realista, uso da fala coloquial, adoção de gírias, alusão à vida cotidiana, figurinos etc.<sup>20</sup>. Assim se pronuncia Rafael Righini:

O gosto popular, que aceitava os dramalhões grandiloquentes, passou a ser duvidoso, antigo, fora de moda. Assim, o mesmo público passou a se interessar e a divertir-se com as trapaças criadas por BR (Luís Gustavo), o protagonista, que se infiltra na alta sociedade paulista para tirar proveito próprio. A linguagem, obviamente, também mudou. As velhas declarações de amor foram substituídas por formas de expressão mais coloquiais, num reflexo fiel de nosso modo de falar. Até a gíria passou a ser saudada como bem-vinda. A direção dos atores tornou-se mais livre, o que contribui sensivelmente nessa evolução. (Righini, 2003, p.69).

Divulgada na novela e amplamente executada nas rádios, *F comme femme* trouxe de volta a língua francesa para o topo do *hit parade*. Um aspecto novo e relevante a ser observado é o fato de que a canção, embora romântica, demonstra mudanças, fugindo neste caso, das canções “literárias” do gênero *Rive Gauche* e do paradigma melodramático espelhado no *music hall* a emissão da voz é *sotto voce*, sopro, pouco projetada, acompanhada unicamente de um órgão elétrico e de um coral ao fundo. A canção seria ainda regravaada no país pelo cantor Gilbert, com grande repercussão, cujo romantismo de suas interpretações caiu no gosto popular, sendo inclusive aceito pela turma da Jovem Guarda.

Autêntico representante da geração dos anos 1960 e da política rebelde de maio de 1968, Serge Gainsbourg<sup>21</sup> causou verdadeira ruptura na cena musical francesa. Foi um provocador nato, transgressor, marginal, *gauche*, tanto por suas canções eróticas – e *Je t'aime moi non plus* é apenas uma delas –, quanto por sua imagem escandalosa e irreverente; possuía senso de humor sagaz e verve literária, buscando sempre o poético, a literariedade e o diálogo entre linguagens; por isso, é considerado *le poète de la chanson française*, um autêntico descendente de ícones como Baudelaire, Verlaine e Rimbaud, “(...) um homem moderno de sentidos apurados e vibrantes...” (Medeiros, 2004). Em suas letras, percebe-se, de fato, um compromisso com a poesia, com a sonoridade, muitas vezes conseguida por meio de rimas inusitadas, aliteraões ou sinestésias que aludem aos cinco sentidos, caso de *La Javanaise*, como veremos adiante. Não à toa, chamou atenção de Caetano Veloso, Rita Lee e Edgar Scandurra, rebeldes por natureza e vocação. Fenômeno pop/rock, conseguiu furar o cerco do *mainstream*, praticamente dominado pela cena inglesa e norte-americana. Sua carreira é fortemente marcada pela canção comercial – embora elaborada –, que nunca foi aceita pelo pai (músico de jazz), daí o motivo pelo qual muitas vezes chegou a se referir à canção como uma *arte menor*. Musicalmente falando, Gainsbourg não pode ser definido como um autêntico roqueiro, embora sua postura marginal fosse contrária ao *status quo*. Cultivou todos os estilos, tendo sido precursor de vários gêneros – jazz, chá-chá-chá, mambo, afro, rock, funk, new wave –, e considerado o introdutor oficial do *reggae* na França. A título de curiosidade, vale lembrar que nenhuma de suas canções *swinga* de verdade; tem-se a impressão de que os instrumentos, os ritmos, os timbres estão sempre fora do lugar, construindo arestas e causando desconforto.

Gainsbourg sempre preferiu trabalhar com mulheres (Bardot, Birkin, France Gall, Bambou) e se tornou mundialmente célebre com a canção erótica *Je t'aime moi non plus*<sup>22</sup> dedicada a Brigitte Barget – e gravada a *posteriori* por ele e sua companheira Jane Birkin. Ironicamente, a canção acabou sendo vetada no Brasil, não pela ditadura militar – já sob o

domínio do AI-5-, mas pelo Vaticano. Sobre o episódio, assim se pronuncia André Midani<sup>23</sup>, presidente da gravadora Philips no Brasil à época, a mesma de Gainsbourg na França:

Lançamos a canção no mesmo dia que a Phonogram francesa, dona do *master* da gravação. E aqui, como lá, o sucesso de rádio foi imediato e arrebatador. Não havia estação que não tocasse a voz sedutora de Jane Birkin cantando a erótica canção de Gainsbourg – 12, 15 vezes por dia. A venda inicial do disco foi estrondosa, umas quatrocentas mil cópias em pouquíssimos dias, quando, de repente, nada menos que o Vaticano, em Roma, ficou ultrajado com o sucesso da música – que considerava pornográfica – na Itália, e pressionou, com êxito, o presidente mundial da Philips eletrônica holandesa para que cessasse, em nome da decência, a divulgação e a venda do trabalho no mundo inteiro (Midani, 2008, p. 123).

Como letrista, Serge cultivou o estilo de canção *Rive Gauche*, principalmente no início de sua carreira; suas canções, muitas vezes recitadas, marcam sua personalidade vocal (voz grave, gutural, devido à quantidade de cigarros consumida: afeito a frases declamadas, ele vê o francês como uma língua consonantal e gutural - contrariamente ao inglês, vocálica -, explorando o expediente à exaustão: /j'avoue/j'en ai bavé/ pas vous/ mon amour. Com a boca colada ao microfone, adotava um tom declamatório, trazendo um certo ar sombrio às canções. Gainsbourg ainda é visto como um poeta incompreendido, envolto na atmosfera autodestrutiva da fumaça dos mais de 60 cigarros Gitanes que costumava fumar por dia, entre boas doses de bebidas alcoólicas. Com essa imagem, transformou-se um ídolo da música francesa, trazendo novas possibilidades estilísticas apesar da personalidade tímida (Simmons, 2004).

Essa *persona* vocal, aliás, pode ter influenciado astros do quilate de Tom Waits ou Nick Cave, ídolos contemporâneos do pop rock que vieram *a posteriori*. Segundo críticos e estudiosos de sua obra, Serge possuía um alter ego, um duplo, intitulado *Gainsbarre*, personagem ousado, provocador, surgido nos anos de 1980 e definido por um estilo de escrita aliado uma atitude polêmica e escandalosa: “Gainsbarre não era simplesmente um personagem provocador criado pela mídia, esta face sombria do imenso Serge

Gainsbourg refletia uma parte de sua personalidade e contribuiu para a criação do mito” (Nostalgie, 2021)<sup>24</sup>. Algumas canções de Gainsbourg serão examinadas na segunda parte deste trabalho.

### **Do corpus e da metodologia**

A canção francesa no Brasil, sua presença e evolução entre as décadas de 1950 - 1990, na voz de intérpretes brasileiros, é o foco principal da segunda parte deste capítulo. A partir da escuta e de certas observações, buscamos realizar uma análise comparativa - ainda que sumária -, dos fonogramas abaixo listados, que compõem o painel de um amplo catálogo de referência<sup>25</sup>, a fim de chegarmos a conclusões e resultados. Em se tratando de um corpo documental que avançou na linha do tempo em abordagem sincrônica e diacrônica, pretendemos efetuar uma breve contextualização de cada uma dessas canções, para, em seguida, efetuarmos as devidas comparações, por meio da escuta das gravações (fonogramas) ou apreciação de alguns vídeos, quando pertinentes. Embora o período escolhido termine na década de 1988, com *Voyage Voyage*, último grande sucesso da canção francesa no século XX, houve ecos e reverberações que avançaram e continuam avançando até os nossos dias.

Trata-se de intérpretes de reconhecimento pela crítica e seus pares, que conquistaram um grande número de fãs; graças a vários fatores, dentre os quais carisma e a competência como vocalizadores. Os critérios para uma análise sumária das canções foram os seguintes:<sup>26</sup>

Gênero	Brasileiro, francês ou internacional
Arranjo	Instrumentos, Ritmo, Variações de andamento (próximo ou distante do original)
Voz (qualidade vocal)	Tessitura, emissão (próxima ou distante da original ?)

Performance/ personalidade	Timbre, uso de recursos (vibrato, impostação, projeção), fraseado melódico (próxima ou distante da original ?)
Performance em relação à original	Interpretação, desempenho vocal <sup>27</sup> . Originalidade, criatividade, em relação à gravação de base.
Estilo do arranjo	Adotou algum gênero brasileiro ? Valeu-se de um gênero do mercado internacional em voga na época da gravação ? Moldou-se ao arranjo original ?

**Tabela 3:** Critérios para uma análise sumária das canções

**Fonte:** elaborada pela autora.

1957, RCA Victor	Les Feuilles Mortes	Joseph Kosma/ J. Prévert	Dircinha Batista
1957, Copacabana	Viens	C.Aznavour/ G.Bécaud	Dolores Duran
1958, Columbia	L'hymne à l'amour	E. Piaf/ M. Monnot	Lana Bittencourt
1959, Odeon	C'est si bon	André Hornez / Henri Betti	Norma Bengell
1961, RGE	Ne me quitte pas	Jacques Brel	Maysa
1969, Philips	Récit de Cassard	Michel Legrand	Elis Regina
1981, Philips	Dans mon île	(M. Pon/ H. Salvador)	Caetano Veloso
1990, Philips	La Javanaise	Serge Gainsbourg	Rita Lee



1991, Philips	Que reste-t-il de nos amours	Charles Trenet / Chauliac	Serge Gainsbourg
2009	Je suis venu te dire que	Serge Gainsbourg	Caetano Veloso/ Jane Birkin

**Tabela 4:** Abaixo, as canções repertoriadas, retiradas do Anexo I, já referido  
**Fonte:** elaborada pela autora.

### ***Sous le ciel de Paris s'envole une chanson....***

Passemos, a seguir, à análise das canções: *Les feuilles mortes*, *Viens* : *L'hymne à l'amour*, *C'est si bon*, *Ne me quitte pas*, *Récit de Cassard*, *Que reste-t-il de nos amours*, *Dans mon île*, *La Javanaise*, *Je suis venu te dire*, *La Vie en rose*.

### ***Les feuilles mortes* – Dircinha Batista**

A primeira em destaque é a gravação de Dircinha Batista para *Les Feuilles Mortes*, interpretada originalmente por Yves Montand (1949). Dircinha, vinda do universo radiofônico, foi uma das cantoras mais prestigiadas durante a Era de Ouro da Rádio Nacional, possuindo em seu repertório uma gama de gêneros musicais, indo do samba ao jazz ou do bolero ao baião. A melodia, de Joseph Kosma, criada em 1945 para o ballet *Le rendez vous*, com enredo de Jacques Prévert e coreografia de Roland Petit, recebeu posteriormente uma letra do poeta surrealista para o filme *Les portes de la nuit* (de Marcel Carné, 1946), gravada por Yves Montand, protagonista do filme. Tornou-se uma das canções mais emblemáticas do pós-guerra. Sobre o filme escreve Paulo Elísio:

Poucos filmes contribuíram, tanto quanto *Les Portes de la nuit*, a moldar a idéia de que existe um 'Paris de Jacques Prévert', onde as ruas cinzentas da capital impregnam magicamente os amores, risos e lágrimas de pessoas comum. A história ocorre em fevereiro de 1945, durante o inverno severo

da privação que sucedeu o belo verão da Libertação. Entre as primeiras imagens, uma magnífica vista panorâmica da cidade, filmada no topo de um dos edifícios que fazem fronteira com a estação de metrô de Stalingrado, que até fevereiro de 1946 se chamava Aubervilliers-Boulevard de la Villette. As portas da noite mostram uma variedade de locais típicos da Paris popular, em particular a bacia de La Villette e a lendária ponte da Rue de Crimée, em que Robert Doisneau tirou a fotografia mais famosa de Jacques Prévert em 1955 (Escorel, 2019, s.n.).

A performance de Yves Montand, se não a primeira gravação, foi a que marcou o público francês, abrindo espaço, anos mais tarde, para Piaf, Juliette Grecco e tantos outros. Se não, vejamos: acompanhado por um saxofone dialogando com um *acordeão* ao fundo, observamos, logo de início, um recitativo declamado. Em atmosfera intimista, a voz é suave – sem timbre dramático ou *vibrato* – impostada, mas pouco projetada, denotando romantismo e subjetividade; o tom parece nostálgico, trazendo à tona a temática evocada pela letra: enquanto as folhas caem, uma série de lembranças de um amor perdido vêm à tona. Aqui cabem as palavras de Lilian Escorel: “Com seu poder encantatório, a música enleva e evoca os dias felizes do idílio. As folhas de outono recordam a separação, a tristeza e a frieza do esquecimento, contra o qual o amante combate com o verso: ‘Ah! Eu queria tanto que você se lembrasse’” (Escorel, 2019).

O filme não teria sido bem recebido, junto ao público e crítica, sendo, aliás, considerado um fiasco comercial; porém a canção consagrou-se mundialmente<sup>28</sup> ao ser interpretada por Frank Sinatra e Nat King Cole, que a registrou tanto francês, como em inglês – *Autumn leaves* – num típico caso de movência muito bem-sucedido, conforme definido por Zumthor.

Já a gravação de Piaf, de 1950, em inglês e francês, apresenta, logo na introdução, um arranjo com uma massa sonora considerável, que adota violinos, flauta, oboé e um coral de *ethos* sombrio (vocalizando a vogal “u”, por exemplo) característico dos anos 1950; sua voz é projetada, valendo-se de *vibratos*, próprio de sua personalidade vocal:

*La Môme*, na maioria das vezes, interpreta canções de cunho dramático, teatralizadas, com temas muitas vezes passionais, pouco dançantes, como as que marcaram a França do período Entreguerras, por exemplo. Ainda que praticando a poesia das ruas, a fala coloquial - que enuncia com sua voz marcante e projetada -, Piaf descende desta literatura que valoriza a palavra, declamada, teatralizada, traço, aliás, que parece comum à canção popular francesa, de modo geral, muito próxima da fala. E, apesar de não pertencer a nenhum círculo poético-musical parisiense e de não se ater a nenhuma tradição pré-existente, ela própria acabou por desenvolver um modelo de cantar que acabou por se constituir em paradigma para toda uma geração de cantores que lhe sucederam (Alves, Valente, 2021).

Em interpretação dramática, Dircinha vai além: sem o recitativo inicial, com voz projetada, apresentando ligeiro *vibrato* e notas prolongadas em finais de frases (sempre mais agudas), a cantora também confere dramaticidade ao clima romântico e nostálgico sugerido por Montand. Sua performance, acompanhada por um piano em *staccato*, marcando o ritmo e tendo ao fundo um órgão e um coral também *sombrio* nos remete à dramaticidade das interpretações de Édith Piaf, que parece ter sido sua inspiração. Ambas, Dircinha Batista e Édith Piaf, parecem ir na direção oposta à da performance do cantor, por exemplo. No caso de Dircinha, é bem provável que a interpretação - calcada no ícone francês -, lhe tenha sido sugerida pela gravadora, uma vez que Piaf era a personalidade vocal francesa em destaque na época (estava no auge com o sucesso de *La Vie en Rose*), modelo para quase tudo o que veio depois.

### **Viens : Dolores Duran**

Canção originalmente composta em ritmo de *Jazz Manouche*, também conhecido por *Gipsy Jazz*, gênero musical nascido na década de 1930, de origem cigana - comumente associado ao guitarrista Jean “Django” Reinhardt<sup>29</sup> -, cuja formação inclui banjo, piano, violão, clarineta e percussão. Charles Aznavour e Gilbert Bécaud formaram uma dupla de compositores prolífica, tendo criado mais de 15 canções juntos; ambos gravaram a can-

ção. A primeira gravação, de Aznavour, é totalmente em *Gipsy*, enquanto a de Gilbert Bécaud mistura as influências do *manouche* e dos ritmos centro-americanos (ouve-se nitidamente uma clave marcando o ritmo do calipso). Aliás, devemos lembrar que o sucesso dos ritmos caribenhos na década de 1950 e o registro de Bécaud talvez tenham influenciado, por razões de mercado, a própria gravação de Dolores Duran. Devemos destacar, ainda, a competência de Duran, muito conhecida por suas composições e interpretações de samba-canção, dominando com maestria um ritmo caribenho e num francês impecável. *La Marie Vison*, outra canção de autoria de Yves Montand, em tap dance, com dicção e pronúncia à *la Édith Piaf* denota igualmente flexibilidade da intérprete brasileira.

### ***L'hymne à l'amour: Lana Bittencourt***

O tema da canção envolve uma tragédia pessoal na vida de Édith: tudo indica que teria sido escrita por *La Môme* para homenagear um dos grandes amores de sua vida, senão o maior, o boxista marroquino Marcel Cerdan e gravada em 1950, meses após sua morte trágica, em um acidente de avião em outubro de 1949. No caso específico desta canção, não se sabe onde começa a *performer* e termina a pessoa (ou vice-versa), já que ambas não podem e não devem ser dissociadas.

Piaf é uma autêntica representante do estilo *music hall*, cena que viria substituir os cabarés da *Rive Droite* e as caves da *chanson Rive Gauche*, citada anteriormente: estilo dramático, teatral, voz projetada – adequada para grandes salas-, dicção particular (puxando os erres “r”, exagerando nos fonemas guturais nasais) com *vibratos* e projeções vocais próprias para os temas trágicos, melodramáticos ou passionais. É, aliás, o que caracteriza a sua personalidade vocal. A gravação<sup>30</sup> de Lana Bittencourt, por sua vez, traz novidades em relação à matriz. Acompanhada por uma orquestra, num arranjo híbrido, onde primeiramente se notam um piano, um naipe de sopros e um bongô - marcando acentuadamente o ritmo de um bolero -, Bittencourt se espelha em Piaf, repetindo o seu modelo vocal da francesa.

A primeira estrofe é dramática, enquanto a segunda é dançante, com pulsação mais acelerada, em ritmo de bolero; em seguida, tem-se uma declamação, para se retomar toda a estrutura novamente.

### ***C'est si bon*: Norma Bengel**

*C'est si bon* é uma canção jazzística - aludindo às big-bands norte-americanas -, de temática lírico-amorosa e sensual, composta em 1947, por André Hornez (letra) e Henri Betti (música). A primeira gravação de destaque foi realizada por Yves Montand, em 1949. Mais tarde (1953) foi gravada por Eartha Kitt, apenas com a primeira parte da letra<sup>31</sup>. Em sua performance, Montand, acompanhado principalmente por um naipe de sopros, tal como um *crooner* de orquestra e dialogando com uma voz feminina sensual, busca retirar da letra todas as suas gradações, num jogo erótico e sutil sugerido pela letra: *c'est si bon, frisson*<sup>32</sup>. A voz é empostada, mas guarda o tom intimista em algumas passagens. Já a performance de Norma Bengel, levemente sensual, como, aliás, nos sugere a própria capa de seu LP de 1959 (Odeon) apresenta-nos uma versão em chá-chá-chá (ritmo dançante em voga naquele momento). Contrariamente à hipótese que havíamos inferido de início, a de que a gravação de Norma Bengel teria sido influenciada por Brigitte Bardot - por sua sensualidade em certas gravações -, não é o que ocorre, pois a atriz francesa estreia no cenário musical apenas em 1961, com a canção *Sidonie*, poema de Charles Cros, musicado por Jean-Max Rivière et Yanis Spanos; ou seja, musicalmente Bengel veio antes de Bardot<sup>33</sup>.

### ***Ne me quitte pas*: Maysa**

*Ninguém cantava um samba-canção como Maysa - e ninguém parecia viver dentro de um samba canção como ela*! De fato, como bem salientou Ruy Castro no prólogo do seu livro sobre samba-canção, Maysa contava e cantava sua vida pessoal, cujas canções refletiam sua vida amorosa. Não tanto nas inflexões, mas no quesito autenticidade, pode-se dizer que

a cantora também encontra um paralelismo em Piaf, cuja veracidade das canções transbordava em suas performances; a primeira, dramática; a segunda, nostálgica e sombria. Amor, casamento, perda, desquite, solidão, nostalgia são temas recorrentes no trabalho da brasileira, quer em suas composições ou interpretações de outros autores.

Maysa Matarazzo Monjardim estreia no cenário musical, em 1956, com um LP intitulado *Convite para Ouvir Maysa* totalmente autoral<sup>34</sup>, fato inédito para época. Em 1957, explode nas paradas, quando grava o segundo LP, *Maysa* (sem sobrenome) mesclando canções próprias e de outros autores, além de sucessos internacionais. Com arranjos do maestro Enrico Simonetti, nele constam, por exemplo, *Ouçá*, de sua autoria, um recado que parece endereçado ao ex-marido, *Se todos fossem iguais a você* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes), da trilha sonora da peça *Orfeu da Conceição*, além de duas faixas em língua estrangeira : a jazzística *The the ends of the earth* (J. Sherman), em inglês, e *Un jour tu verras* (Georges Van Parys), em francês. A cantora é, aliás, uma das intérpretes que mais gravou em língua francesa<sup>35</sup>, fato que a teria credibilizado para temporadas de shows no Olympia (1963), “templo” da canção francesa, acompanhada pelo próprio Jacques Brel, autor de *Ne me quitte pas*. Já se nota grande versatilidade em suas performances. Em 1961, a performer grava o LP *Maysa sings songs before dawn* quase unicamente dedicado a músicas estrangeiras, a maioria em inglês, mas trazendo algumas exceções dignas de nota: *A noite do meu bem*, de Dolores Duran, a única em português, e a antológica *Ne me quitte pas*, gravação que a tornou conhecida na França. Tinha uma dicção muito pessoal, não afeita a modismos; apesar de conviver com uma sonoridade moderna, menos dramática, nunca aderiu ao econômico (menos passional) da bossa nova, tendo optado por imprimir um estilo próprio em suas gravações (uso de *vibratos*, notas prolongadas, portamentos, emissão soprosa).

Típica *chanson Rive Gauche*, *Ne me quitte pas*, sucesso de Jacques Brel, cantor e compositor belga radicado na França, de conteúdo lírico-amoroso, com nuances dramáticas, a canção tem como tema a perda do amor, a frustração do desenlace e a súplica deste sujeito abandonado, que

passa a oferecer um mundo utópico a seu objeto amoroso. Apoiada inicialmente por uma flauta e, logo em seguida, por um piano e naípe de cordas com arco, ao fundo, Maysa faz questão de penetrar em cada sílaba para extrair daí todas as nuances, explorando assim os conteúdos passionais com agudos e graves. O engenheiro de som, talvez instigado pelo próprio produtor, parece ter optado em colocar a sua voz em primeiro plano, para que ele pudesse declamar e extrair da garganta todos os sentimentos e emoções<sup>36</sup>.

### ***Récit de Cassard: Elis Regina***

*Récit de Cassard* foi escrita por Michel Legrand para o filme *Les Parapluies de Cherbourg* (1964, Jacques Demy) entrando no repertório de Elis Regina, no LP *Elis como e por quê* (Phillips, 1969), após várias turnês pela Europa e duas passagens muito bem-sucedidas pelo Olympia no primeiro e segundo semestres de 1968, contrariando, aliás, uma regra da casa:

Elis Regina quebra esta quarta-feira um famoso tabu parisiense cantando no Teatro Olympia. Os severos regulamentos do importante *music hall* francês só permitem a cada artista uma exibição por ano, e este será o segundo concerto de Elis Regina no Olympia em 1968. (Revista Veja, 23/10/1968).

A sucessão de acontecimentos começara um ano antes com a sua ovação no Festival MIDEM, Mercado Internacional do Disco e da Edição Musical, arquitetada por André Midani - presidente da Philips na ocasião, - por ter sido a brasileira que mais havia vendido discos no ano anterior. Midani fora, aliás, o responsável não apenas pela ida de Elis, mas de muitos outros artistas brasileiros em evidência em 1968 e 1969 (Os Mutantes, Edu Lobo, Chico Buarque, entre outros). Sobre o festival, é ele que nos conta:

A Phonogram escolheu o Festival MIDEM (Mercado Internacional do Disco e da Edição musical) como palco para promover a exportação de seus artistas brasileiros. Da mesma maneira que o Festival de Cinema de Cannes era o lugar ideal para os produtores apresentarem seus últimos

filmes para o mundo inteiro, o festival de música do MIDEM, também sediado em Cannes, era o centro das atenções da indústria fonográfica e da edição musical do mundo todo (Midani, 2008, p. 147).

Ainda sobre a apresentação de Elis Regina, convém salientar o que diz Júlio Maria, seu biógrafo:

O MIDEM era um passo em relação à glória internacional que faltava a Elis, um festival para o qual o mundo olharia durante 10 dias de exibições. A Rede de TV Eurovision, por meio do satélite Telstar, iria garantir uma transmissão direta para 80 milhões de espectadores na Europa e Estados Unidos – uma oportunidade que faria Elis chegar à França. Se preciso, de asa delta... A atração que fecharia a noite em que Elis cantaria eram as Supremes, de Diana Ross, que chegavam orgulhosas pelos mais de 35 milhões de discos só nos Estados Unidos. Um estrondo. (Maria, 2015, p.149)<sup>37</sup>

José Roberto Sarsano, bateria do Bossa Jazz Trio, também ressalta a importância do certame na carreira da cantora e dos músicos acompanhantes:

Ainda extasiados com o sucesso alcançado, e com a missão cumprida, em 26 de janeiro de 1968, às 12h 30,, embarcamos no aeroporto de Nice de volta para o Brasil. Diferentemente de quando chegamos, não éramos mais ilustres desconhecidos. Imprensa e admiradores foram despedir-se de nós. Elis Regina havia aberto as portas da carreira internacional. O Bossa Jazz Trio, reconhecido por público e crítica, alcançaria o auge de sua curta existência nas apresentações com Elis Regina no Teatro Olympia, em Paris. Mal chegamos a São Paulo, começamos a nos preparar para isso, pois já estávamos seguros de que todo o esforço seria recompensado (Sarsano, 2005, p. 132)

Sobre a primeira passagem no Olympia (a cantora teria duas no mesmo ano de 1968, fato inédito para o local), Júlio Maria ainda acrescenta: “Quando entrou no camarim, Elis foi tomada por um choro incontável. Como Édith Piaf e Charles Aznavour, ela via Paris a seus pés apenas quatro anos depois de deixar Porto Alegre” (Maria, 2015)

Com a consagração em território francês, Elis registra ao vivo *Samba Saravah*<sup>38</sup>(Olympia, 1968) e, na mesma temporada, participa do *Sacha Show* ao lado do cantor e apresentador Sacha Distel, gravando, ao lado de



Pierre Barouh, um compacto duplo (1968, Philips) intitulado *Elis Regina em Paris*, com as faixas *La nuit de mon amour* (versão de Barouh para *A Noite do meu bem*, de Dolores Duran) e *La nuit des masques*, de Chico Buarque de Hollanda (também vertida para o francês por Pierre Barouh); as outras seriam *Deixa e tristeza*, em português. De volta ao país, ainda em abril, Elis participa do *Prêmio Molière de Teatro*, patrocinado pela empresa aérea Air France novamente ao lado de Pierre Barouh, convidado especial do evento<sup>39</sup>.

Em 1969, ao lado de Edu Lobo, a cantora participa novamente do MIDEM, acompanhada por outros músicos, liderados por Roberto Menescal e Erlon Chaves, interpretando *Casa Forte*, dentre outras obras. Ao retornar ao país, passa a se dedicar à gravação de Elis *como e por quê*, com arranjos da dupla Menescal e Erlon Chaves. Apesar o ápice do endurecimento do regime pela decretação do AI-5 no Brasil, sob a ditadura militar, o LP traz poucas canções politizadas (Elis demorou um certo tempo para perceber o momento, tal a euforia e os momentos passados fora do país). Neste disco, escolhe interpretar *Récit de Cassard*, de autoria de uma personalidade musical consagrada no meio cinematográfico: Michel Legrand, compositor de diversas trilhas musicais, dentre os quais o famoso *Os Guarda-chuvas do amor* (título em português) assinado pelo cineasta Jacques Demis. O filme é totalmente musicado (os personagens só cantam), tendo sido agraciado com o *Oscar* de melhor roteiro adaptado. A canção dá voz à personagem masculina Roland Cassard, rico comerciante (eu lírico e sujeito enunciatador) que se vê preterido por Geneviève, a protagonista, que se apaixona por um mecânico convocado para lutar na Argélia. É disso que trata a canção :

*Autrefois j'ai aimé une femme/ elle ne m'aimait pas/  
Deçu/ j'ai voulu oublier/, alors j'ai quitté la France/  
Je suis allé au bout du monde .... Geneviève est libre...*

Elis e os produtores do disco optam por um arranjo mais abasileirado, construindo uma canção em samba-jazz<sup>40</sup>, acrescido de percussão, guitarra elétrica e baixo elétrico, criando, por assim dizer, uma atmosfera menos melancólica. No filme, acompanhado por uma orquestra onde se sobressai

um naipe de cordas, a personagem se despede de Geneviève e entremeia as estrofes musicais aos diálogos também cantados. Curioso notar que o arranjo brasileiro, na gravação de Elis, cortou todos os recitativos, tanto na introdução quanto no meio, provavelmente por ser esta uma performance totalmente independente do filme. Novamente, constatamos aqui a movência da obra, que vai construindo e tecendo um outro tipo de performance, que traz a canção francesa para os modelos mais ligados às produções brasileiras.

### ***Que reste-t-il de nos amours : Madalena de Paula, Rosa Passos...***

Canção de Léo Chauliac (música) e Charles Trenet (letra), gravada inicialmente por Lucienne Boyer em 1942, famosa cantora de operetas, caracterizada pela pronúncia e emissão vocal típicos da pronúncia (dicção) da música francesa da época. Sua gravação nos remete à música de cabaré<sup>41</sup> existente na capital parisiense desde a virada do século XIX para o século XX.

A obra foi também registrada por Charles Trenet, em 1943, cuja performance, aliás, foi recuperada e reproduzida 25 anos depois, ao ser incluída na trilha sonora do filme *Beijos proibidos*, comédia dramático-romântica assinada pelo diretor François Truffaut (1968). Sua versão, também voltada para o gênero *música de cabaré*, recebe um tratamento orquestral, em que se ouve um piano à frente em arpejo, com violinos mais ao fundo, ora lembrando as canções em jazz de Cole Porter (em voga na época), ora pontuando o ritmo em andamento mais acelerado, nos dois recitativos, por exemplo. Na verdade, trata-se de um gênero híbrido, uma vez que o refrão é todo em foxtrote. Embora haja uma massa sonora digna de nota, a voz de Trenet é soprosa, *sotto voce*, o que confere uma atmosfera intimista, mais ao estilo *chanson Rive Gauche*.

A primeira gravação nômade no Brasil parece ter sido a da intérprete Madalena de Paula (1979), que, acompanhada unicamente ao piano, busca o mesmo ambiente de cabaré sugerido por Lucienne Boyer: sotaque parisiense (*puxando* os erres), voz empostada, prolongamento de frases. Con-

vém notar que nesta performance já não aparecem os recitativos, tão ao gosto das canções dos anos 1930 e 1940. Já a performance de João Gilberto (1991), do LP *Amoroso*, inicia-se com um naipe violinos, parecendo sugerir uma trilha sonora cinematográfica; ao entrarem voz e violão em ritmo de bossa nova, promove-se uma certa ruptura com aquilo que foi colocado na introdução, no início do arranjo. A voz do cantor, quase sussurrada e valendo-se de muitos graves em finais de frases, promove um jogo de perguntas e respostas com o naipe de violinos, que voltam à cena, fazendo-nos lembrar das obras de Antônio Carlos Jobim. Sem dúvida, João Gilberto traz à canção para um lado mais brasileiro e para o seu próprio estilo, para o seu universo, em suma, para a sua personalidade vocal, que é sua marca registrada; afinal, o intérprete é considerado o autor do modelo vocal e da dicção da bossa nova.

Em 2004, ao gravar ao CD *Amorosa*, em franca homenagem a João Gilberto, a cantora Rosa Passos convida o agora bossanovista Henri Salvador para um duo: em leitura intimista, os dois entrelaçam a letra original à versão em português de Celso Fonseca<sup>42</sup>, acompanhados por um trio jazzístico (piano, contrabaixo e bateria) desenvolve-se sobre harmonias próprias ao gênero. Assim, enquanto Madalena de Paula optou em manter estilo de cantar e alma francesas, João Gilberto nos traz uma leitura bem ao gosto brasileiro, devolvendo-nos uma performance abrasileirada; já Rosa Passos e Salvador, buscam no jazz certa paridade com a bossa nova.

### ***Dans mon île: Caetano Veloso***

Em 1981, Caetano Veloso, lança em seu álbum *Outras Palavras*, a canção *Dans mon île*, cuja performance é espelhada na gravação original de Henri Salvador, intérprete e um dos compositores. Abdicando da atmosfera romântico-dramática predominante na *chanson française à la Rive Gauche*, Henri Salvador lança em 1959, em compacto duplo, a canção *Dans mon île*<sup>43</sup>, bolero que integrou a trilha sonora do filme italiano *Europa di notte* (Alessandro Blasetti, 1959) de caráter romântico dançante, em tempo lento

e sincopado - característica do gênero. Com letra bucólica, com apelo ao mundo idílico e paradisíaco (*nous jouons au jeu d'Adam et Ève*), encontra, por isso mesmo, certo paralelismo temático com a bossa nova – um corpo de mulher caminhando na praia, tal qual a imagem da *Garota de Ipanema* -, embora a célula rítmica e os instrumentos musicais pouco tenham a ver com o movimento brasileiro. A melodia é acentuadamente marcada pelo uso da guitarra e por um bongô. Henri Salvador usa a voz na região grave, com emissão soprosa.

O arranjo da gravação de Caetano Veloso, por sua vez, aproxima-se do registro original, com a diferença de que o brasileiro inicia cantando a primeira parte apenas acompanhado ao violão, com parte solo, em alguns momentos; já na segunda parte – onde há modulação – a gravação do brasileiro apresenta uma massa sonora mais densa, com a presença de muitos instrumentos que compõem a música de base “latina” (bongô, congas, piano, violão; cordas fazendo o tecido sonoro e clave marcando o ritmo) equalizados de forma sutil, de maneira a não quebrar a atmosfera sugerida pela letra e pela música. Em última análise, as performances e intenções são semelhantes, onde a primeira determinou a segunda. O gênero da canção se manteve na performance de Caetano.

### ***La Javanaise: Rita Lee***

*Nous nous aimions le temps d'une chanson;* (a gente se amava durante o tempo de uma canção): *La Javanaise* é uma canção francesa escrita por Gainsbourg, originalmente para Juliette Gréco e gravada no ano de 1963<sup>44</sup>. Contrariamente ao que se possa imaginar, o poeta - que dá voz a um enunciador e assume o eu lírico da canção - não se refere a uma dança, mas a um sistema linguístico codificado, conhecido por *javanês* ou *língua do fogo*, nascido na França na última metade do século XIX, como um processo de codificação de gírias. Trata-se de um sistema codificado, como a língua do “p”, porém mais sofisticado, cujo processo consiste na inserção de uma sílaba adicional entre vogais e consoantes, com o objetivo de tornar o texto

inacessível aos não iniciados. Esta sílaba tem um som vinculado ao nome da variante: “ja” ou “av” na variante “javanesa” e uma sílaba com “f” na variante “língua de fogo”. A dificuldade está tanto na capacidade de colocar as sílabas-extra naturalmente na conversa, quanto na compreensão oral. No caso desta canção, Gainsbourg compõe todo o poema usando como recurso aliterações que se repetem em torno da sílaba *av*, A título de exemplo, vejamos, o início das três primeiras estrofes:

*J'avoue / j'en ai bavé / pas vous / Mon amour / Avant  
d'avoir eu vent de vous / Mon amour  
À votre avis /qu'avons-nous vu / De l'amour? / De vous à  
moi /vous m'avez eu /Mon amour  
Hélas avril en vain me voue /À l'amour /J'avais envie de  
voir en vous / Cet amour*

Acompanhado por um naipe de cordas, guitarra e bateria marcando o ritmo de uma valsa, o enunciador da canção relata seu sofrimento diante de alguém (*j'avoue/ j'en ai bavé/ pas vous, mon amour?*/ Eu já sofri – babei - por amor/ você não?). Com voz grave, ainda não tão rouca - *persona* vocal reiterada em muitas de suas gravações futuras -, Gainsbourg inova, por assim dizer, o pop francês com um coro entoando ao fundo *chala-la* caro, anos mais tarde, à própria Rita Lee. Por ter estudado em colégio francês (Liceu Pasteur de São Paulo, Vila Mariana), Rita tem muita familiaridade com a língua. Devemos lembrar que, por sugestão de André Midani, gravou o seu primeiro compacto solo (sem os Mutantes), a canção *José* (também conhecida por *O Bom José*), de Georges Moustaki, cuja versão em português lhe fora presenteada por Nara Leão, sucesso inegável do verão de 1971. Nessa interpretação em especial, coincidência ou não, Rita se apóia em vozes e tipos consagrados do pop feminino francês (Françoise Hardy, Jane Birkin) vindo mais tarde, como ficou evidenciado, a criar um estilo próprio. Embora seja a porta-voz do rock brasileiro, a cantora e compositora, aliás, nunca se deixou levar por rótulos, possuindo gravações antológicas em bossa nova, caso de *La Javanaise*.

Assim, acompanhada unicamente por um sintetizador marcando os acordes, a versão nômade da cantora, propõe, por assim dizer, uma performance mais romântica, em andamento desacelerado, mais lento que o fonograma original. Na primeira estrofe, com voz suave, a cantora entoia os versos com andamento bem “arrastado” (quase em *ad libitum*), sugerindo que se ouça (ou se saboreie) cada sílaba daquilo que se diz. Já na segunda estrofe, entra o violão, levando a canção nitidamente para a atmosfera da bossa nova, onde se passa de uma divisão ternária a quaternária (de valsa a bossa nova). Na segunda vez em que canta o refrão, Rita se permite mudar e enfatizar alguns versos do refrão (*ne vous déplaise, em dansant la Javanaise*), optando por uma região mais aguda. Ao voltar para a terceira estrofe, com a intérprete assoviando a canção, o arranjo incorpora o tamborim, agora marcando o ritmo da bossa, que por sua vez, nos remete ao universo do samba. Rita termina assoviando *Chega de Saudade*, considerada a *celula mater* desse estilo no Brasil.

### ***Je suis venu te dire : Edgard Scandurra...***

O ano de 2009 foi marcado por uma série de comemorações culturais franco-brasileiras por ocasião do Ano da França no Brasil, momento em que a cultura francesa esteve naturalmente em evidência, bem mais próxima do público brasileiro, notadamente as relações interculturais culturais, com a presença de Jane Birkin (ex-companheira de Serge Gainsbourg), de Henri Salvador e do maestro e outras expressões. O SESC (Serviço Social do Comércio, instituição cultural e esportiva mantida pelo setor do Comércio, empresas e funcionários) foi um dos vetores de divulgação e palco de muitos desses eventos, tornando a produção cultural francesa acessível ao grande público. Um deles foi justamente a instalação audiovisual *Gainsbourg, artista, cantor, poeta, etc* realizada no SESC Paulista (5 de junho a 7 de setembro do mesmo ano), em parceria com a *Cité de la Musique* (instituição francesa situada em Paris), realizadora da mesma exposição na

capital francesa -, e que trouxe, em programação paralela, o show *Edgard Scandurra et les Provocateurs cantam Gainsbourg*<sup>45</sup>.

Outra homenagem a Gainsbourg foi realizada pela Orquestra Imperial que se apresentou tanto no Rio quatro em São Paulo<sup>46</sup>, trazendo como convidados, além dos intérpretes brasileiros, a francesa Jane Birkin (ex-companheira de Gainsbourg) e o maestro Jean-Claude Vannier. O ponto alto do espetáculo foi a presença de Caetano Veloso, cantando *Je suis venu te dire*, ao lado de Birkin, na tarefa de rever e reler a obra musical do francês. A canção, composta em 1973, coloca em cena um enunciador que “vem” anunciar o abandono, confessar sua partida (*je suis venu te dire que je m'en vais* = vim te dizer que vou embora, estou te deixando) e que, contra isso lágrimas não podem detê-lo (*et tes larmes ne pourront rien changer* = tuas lágrimas não vão poder nada mudar). A interpretação solo de Gainsbourg - um tanto irônica, uma vez que o arranjo privilegia ao fundo um choro de mulher -, dá lugar à dupla Caetano Veloso/ Jane Birkin que buscaram, em performance contida, transmitir o lirismo e a melancolia tanto de quem parte como de quem fica<sup>47</sup>. Diversas homenagens seriam feitas naquele ano, notadamente em relação à cantora e compositora Édith Piaf.

### **Piafiando com *La Vie en rose***

Por fim, deixamos a canção enunciada no início este artigo, dada a sua projeção no panorama musical internacional: *La Vie en Rose*, composta por Édith Piaf e Louis Guglielmi, em 1945 - ano do final da II Guerra Mundial -, tendo alcançado sucesso extraordinário em 1946, com mais de um milhão de cópias, somente nos Estados Unidos (d'Orves, 2016). Considerada o hino nacional da França no que tange à música popular, parece, de fato, sintetizar a alma francesa, tendo sido gravada não apenas pelos grandes expoentes do país para além de Piaf - Yves Montand, Mireille Mathieu e, mais recentemente, Zaz -, como também por estrelas internacionais como Amália Rodrigues ou Andrea Bocelli, sem contar o mercado do disco estadunidense que inclui de Louis Armstrong a Tony Bennett, passando por

Grace Jones, Cindy Lauper, Madeleine Peyroux, além das gravações antológicas para o cinema, como a de Jack Nicholson na comédia romântica *Alguém tem que ceder* (*Something's Gotta Give*, 2003) ou, a performance de Lady Gaga no filme *Nasce Uma Estrela* (*A Star is Born*, 2018). No Brasil, não seria diferente: o IMMUB, registra 64 fonogramas, dentre os quais Francisco Alves, Ivon Cury, Trio Esperança, Cauby Peixoto e Bibi Ferreira, para citar apenas alguns.

Piaf é uma sobrevivente das ruas, conforme nos descreve sua biografia expressa no filme *La Môme Piaf* (Olivier Dahan, 2007): abandonada pela mãe, criada em um prostíbulo pela avó, acabou fugindo para ganhar os bairros frios da capital parisiense. Sua forma de cantar fez escola:

Édith Piaf era típica cantadeira de rua, atividade que adotou desde a infância. Na adolescência inicia a carreira em cabaré (1935). Como tal, precisava projetar a voz para que pudesse alcançar um amplo espaço na paisagem sonora. O emprego do vibrato, a metalização, da voz seriam antes uma opção estética, um hábito adquirido pela educação, ou necessidade técnica? Deixando as duas primeiras questões para serem respondidas em outra ocasião, fiquemos com esta última. Não havendo microfones, essa impositação é um recurso de expansão da voz. Passada para o disco, a voz de Piaf tornou-se emblemática, guardando tais traços performáticos, muito embora não havendo mais necessidade (Valente, 2019, p. 5).

De temática lírico-amorosa e composta no mesmo ano que marca fim da II Guerra mundial, *La Vie en Rose* celebra o amor em tempo de paz ou a vida colorida dos casais apaixonados, incluindo-se a si própria. De fato, tal qual um jogo de espelhos, Piaf<sup>48</sup> é a própria encarnação do que diz, sente e canta; narrada na primeira pessoa, a compositora dá vida a um eu lírico, a uma mulher que vê o mundo mudar de cor quando se encontra nos braços do amado. Embora haja uma reverência ou certa submissão (*ses yeux font baisser les miens*) em relação ao seu objeto de amor (LUI, ele), não se pode negar que, ao formular o retrato do homem que ama, há um certo ineditismo para a época, quando a figura masculina é colocada como objeto do amor e não vice-versa.



Sem respeitar uma ordem cronológica, começamos por Fabiana Cozza, pela surpresa de vê-la abraçar um projeto - *Tributo a Édith Piaf* acompanhada pela Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo -, privilegiando um estilo vocal distante de suas performances mais conhecidas; originalmente uma sambista, a cantora foi a voz escolhida para homenagear Piaf no Ano da França no Brasil (2009), contrastando com o seu repertório tradicional, onde em geral apresenta uma *persona* vocal de sambista, canções de andamento mais acelerado (estado eufórico). Aqui, ao contrário<sup>49</sup>, em atmosfera típica de cabaré, acompanhada apenas ao piano, a cantora arrebata, ao se valer de inúmeros recursos vocais até então pouco conhecidos em sua trajetória: voz empostada, dramaticidade interpretativa. Fabiana fez inúmeras aparições nesse ano ao lado da Jazz Sinfônica.

Acompanhado unicamente por um piano elétrico (sintetizador), Cauby Peixoto leva a canção para o seu universo pessoal, com dicção própria e certo estilo afetado, muito conhecido do grande público: portamentos, *legatos*, rouquidão, prolongamento de notas, marcas registradas de suas performances<sup>50</sup>. Em relação ao arranjo, a canção inicia-se com um andamento lento, fazendo as acentuações da melodia (a célula rítmica) caírem nos tempos fortes.

Já a cantora Eliete Negreiros optou por uma versão *cool* contemporânea. Ligada ao movimento de Vanguarda Paulista nos anos 1980, Eliete nos contempla uma versão bossa nova dodecafônica: voz aveludada, ambiente intimista, porém explorando elementos atonais em alguns momentos da melodia, numa leitura que causa certo estranhamento.

A versão de Elba Ramalho, com acompanhamento de acordeão e piano cria uma atmosfera parisiense e dialoga com os dois instrumentos, explorando o lirismo da letra. Trata-se de uma versão pessoal que nos remete à Paris dos anos de 1940, graças ao arranjo. A cantora explora a empostação, porém sem buscar a dicção da gravação original de Édith.

Primeira parceria da cantora Blubell e o Trio Black (formado por Mário Manga, violão e violoncelo; Fábio Tagliaferri, viola; e Swami Jr., baixo e violão sete cordas), a gravação nos apresenta uma valsa com tratamento jazzístico e sonoridade acústica, ao estilo bossa nova, além de explorar melo-

dias e harmonias que dialogam com a voz rascante da *performer* (anasalada e aguda). Assim, o estilo escolhido nos remete aos anos 1930-1940, auge das interpretações da cantora Billie Holliday, que parece ser evocada na canção. De fato, a atmosfera se desloca do universo parisiense (acordeão, piano), remetendo à paisagem sonora dos sons dos *pubs* e *caves* de jazz.

A atriz Bibi Ferreira é a intérprete por excelência de Piaf, seu alter-ego. Sem buscar copiar paradigmas da francesa, Bibi é inegavelmente a mais *piafiana* de todas, tendo dedicado espetáculos inteiros a ela, expressando por meio de suas performances, tanto no som quanto no conteúdo das palavras, o vigor, a potência e a dramaticidade presentes em sua obra e trazendo viva a memória e a *persona* da *cantaoutora*. Em 2004 a atriz apresentou-se no Teatro *Maison de la France*, em dois espetáculos seguidos, sendo ovacionada pelo público. *La vie en Rose*, evidentemente fez parte deste concerto: acompanhada inicialmente por piano, bateria, *acordeão*. Já na segunda parte entra a orquestra e a atriz apenas entoa a melodia para, em seguida, voltar à segunda parte da canção, que sem os recitativos, sem a presença dos recitativos, tornou-se mais curta, condensada; valendo-se de uma tonalidade mais grave do que Piaf, a performance é sóbria e original. Em síntese, podemos apresentar o seguinte quadro:

Canções	Gênero	Arranjo	Voz	Performance	Originalidade	Estilo
5.1	Considerada jazz standard	Atmosfera Parisiense	Projetada, empostada	Dramática	Espelhou-se em Piaf	Rive Gauche
5.2	Jazz Gipsy	Atmosfera Caribenha	Projetada s/ empostação	Original Ethos alegre	Imprimiu estilo próprio	Music Hall
5.3	Chanson Francesa	Híbrido francês e caribenho	Projetada, empostada, dicção francesa	Dramática, passando a dançante	Espelhou-se em Piaf	Music Hall
5.4	Jazz → chá-cháchá	Atmosfera caribenha	Voz natural, sensual, não projetada	Timbre grave	Imprimiu criatividade à performance	Music Hall

5.5	Chanson Francesa	Atmosfera Francesa	Ora, projetada ora declamada (uso de graves e agudos)	Dramática, com dicção natural, pessoal	Trouxe a canção para a sua <i>persona</i> vocal	Rive Gauche
5.6	Canção de Musical → Samba-jazz	Atmosfera Brasileira	Empostada, mas não dramática	Pessoal, dicção própria, sem imitação	Personalidade vocal, trouxe a canção para o universo da canção brasileira	Musical teatral adaptado para cinema
5.7	Chanson Francesa → Bossa Nova	Atmosfera Brasileira, Carioca	Não projetada, aveludada, intimista	Pessoal, dicção própria	Persona vocal, própria, trouxe a canção para o universo da Bossa Nova	Rive Gauche
5.8	Bolero intimista	Atmosfera romântica idílica	Não projetada, aveludada, intimista	Dicção própria	Performance que se assemelha à original	Intimista Idílica
5.9	Valsa	Atmosfera romântica	Não projetada, aveludada, intimista	Dicção própria	Originalidade, traz para o universo da Bossa Nova	Rive Gauche
5.10	Balada	Atmosfera romântica nostálgica	Vozes contidas	Vozes originais	Em dupla	Balada
6.0	Chanson Francesa	Atmosfera Romântica	Dicção variada, conforme a performance	Variadas, algumas criativas, outras menos	Interpretações mais ou menos ligadas à original	Rive Gauche

**Tabela 5:** Performances brasileiras de canções francesas:

**Fonte:** elaborada pela autora

## Considerações finais

... *O Brasil nunca parou de irrigar a música francesa. Mas, sem reciprocidade alguma...* (Le Monde, UOL, 12 jun. 2005).

Este capítulo se propôs a lançar uma discussão acerca da dicotomia *memória x esquecimento* relativa à música francesa no Brasil, baseada em um corpus interpretado por cantores brasileiros, ou seja, buscando mostrar a visão (ou percepção) dos brasileiros em relação à *chanson française*. De certa forma, ele vem ao encontro da premissa sobre o silêncio lançada por Bruno Lesprit no jornal *Le Monde* no ano de 2005, acerca das relações musicais França-Brasil<sup>51</sup>.

O critério de escolha foi subjetivo, porém dentro de um espectro maior (a catalogação por nós efetuada) das canções que circularam no Brasil dos anos 1950 até agora, embora a periodização se concentre mais nos anos de 1950 a 1988. Escolhemos de forma aleatória algumas canções retiradas do Catálogo de Referência (Anexo I) citado anteriormente, mas que formam um painel representativo de como a Canção Francesa no Brasil foi relida por alguns dos mais relevantes intérpretes (*performers*) brasileiros, dentro de um mosaico um pouco mais amplo.

Assim, as canções analisadas representam uma amostragem, pequena, mas significativa, de como circulou a canção francesa no meio artístico brasileiro, ou seja, em nossa paisagem sonora. Esses artistas buscaram manter uma chama viva, para além do silêncio.

E desse esquecimento, o que sobrou no imaginário brasileiro? A memória é seletiva, é verdade, mas deve e pode ser alimentada com novas escutas, sem risco de esquecimento daquilo que ficou para trás. A canção francesa não está totalmente silenciada (isolada) graças a iniciativas de peso de alguns artistas brasileiros que fizeram questão de reverenciar o que melhor se produziu naquele país. Muitas dessas performances permanecem no imaginário brasileiro e mundial por critérios de seleção e exclusão. Os *performers* no Brasil – cantores, intérpretes, atores, compositores -, vivifica-

ram e presentificaram, por um lado, o cancionero de Édith Piaf, marcando a tradição e, por outro, a obra desestruturadora de Serge Gainsbourg, por meio de novas performances e releituras (verões nômades, movência).

Na primeira parte deste capítulo, exemplificamos nossa explicação com *hit parade* (Tabela 1) contendo dados importantes. De certo modo, houve uma tentativa de se entender a *Parada de Sucessos*, de um lado, e o *Painel de gravações brasileiras*, de outro. Percebemos nitidamente que, de forma geral, o ouvinte brasileiro tende, ainda hoje, a preferir as canções românticas, dramáticas e melodramáticas que foram executas no rádio durante os anos de 1950 (um pouco), 1960 (em sua maioria) e 1970, guardando em sua memória seletiva uma imagem da Cultura Francesa como “um povo romântico”, nostálgico<sup>52</sup>. Daí o fato de se reportarem aos grandes ídolos do passado - Piaf em primeiro lugar, seguida de Mireille Mathieu, Gilbert Bécaud, Charles Aznavour, Yves Montand -, nomes naturalmente consagrados que ficaram cristalizados no tempo, não apenas pela excelência e qualidade de suas performances, mas também por não ter havido acompanhamento na linha evolutiva ou interesse das mídias – e da própria representação cultural francesa – de trazer uma atualização daquilo que se produz (uma hipótese). Houve, é verdade, alguns casos isolados - ou notas intermitentes - como o trabalho de Desireless, de Carla Bruni ou mesmo de Zaz, bem mais recente, esta última, inclusive, com shows no Brasil.

Devemos salientar igualmente que nos de 1960 e 1970, o mercado do disco no Brasil, bem como o *dial* (o rádio) e mesmo a TV se comportaram de forma mais democrática, representando um lugar onde conviviam diversos gêneros musicais, do sambão-joia à Tropicália, da samba-jazz à canção de protesto, do pop rock de língua inglesa às canções francesas e italianas.

No caso das versões nômades, houve uma clara opção por parte dos intérpretes (ou produtores musicais das gravadoras) brasileiros pelo estilo de canção literária conhecida por *Chanson Rive Gauche* e assinada por compositores franceses de grande relevância, acompanhando certa tendência mundial. Assim, esta opção (em sua grande maioria) foi pela canção de tradição literária (não tão afinada com a música de cabaré e muito menos

com o gênero *Music Hall*). Se o *hit parade* dos anos 1960 nos apontou para a canção romântica tradicional ou ao estilo *Music Hall*, melo- dramático, algumas versões nômades ensejaram performances próximas ao ideário estético brasileiro, associando-as aos gêneros como o samba a canção ou a bossa nova e o samba-jazz (a depender do período), outras atenderam a exigências do mercado, a certos modismos de época (principalmente ritmos dançantes em voga) como o bolero, o mambo ou o chá-chá-chá, bem ao gosto daquele público anos 1950 - 1960. Observando um espectro mais amplo do Anexo I, notamos as mesmas premissas e tendências, vindo a corroborar o que foi dito acima.

A cantora Maysa, uma das maiores expressões do samba-canção (Castro), se não a maior, foi por excelência, a porta-voz da canção francesa de cunho literário, com inúmeras gravações que percorrem vertical e horizontalmente este catálogo. Outro caso relevante, agora deslocando-se para outras correntes musicais (samba-canção, samba-jazz, bossa nova), diz respeito ao nomadismo de Elis Regina, que estabeleceu uma fértil relação intercultural com a França, ainda que por curto espaço de tempo (1968 - 1972) com compositores jazzísticos e modernos, caso de Michel Legrand, Francis Lai, Pierre Barouh, Eddy Marnay e outros. Há uma aproximação natural entre a bossa nova cultuada por Henri Salvador e certos setores musicais ligados ao estilo. Ao se apresentarem na França, tanto Elis, quanto Maysa não apenas legitimaram essas canções em ambos os territórios, como passaram da qualidade de influenciadas para a condição de influenciadoras.

Sendo a língua francesa menos acessível ao grande público em geral, pode-se inferir o porquê de muitas letras terem sido diminuídas – assim muito dos recitativos foram suprimidos –, facilitando a percepção da melodia ou do refrão, por exemplo.

O ano da França no Brasil (2009), em reciprocidade ao Ano do Brasil na França (2005), permitiu-nos chegar à conclusão de que reinam praticamente sozinhos Édith Piaf - representando a canção tradicional, a música das ruas, dos cabarés e dos desfavorecidos - e Serge Gainsbourg – representando a ruptura do fazer cancional – a contracultura, a rebeldia estética

e literária, de costumes, de comportamento, o cruzamento de linguagens vindos do *psicodelismo* e da *pop art*, de onde ele descende.

Esses dados nos permitem inferir que, embora significativos e emblemáticos, além de autênticos representantes da cultura francesa no imaginário brasileiro, o país tem muito ainda o que ouvir, escutar e digerir do universo musical francês *porvir*.

## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Nota dos Editores: Três meses após a entrega do texto original, a autora veio a falecer. Por essa razão preservamos o texto tal como nos foi entregue.

2. Leminski, Paulo. *La Vie en Close*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1991 (obra póstuma). Tradução livre da autora.

3. O filólogo Aurélio Buarque de Hollanda assim registra o vocábulo: “Dição [variação de dicção], s.f.: maneira de dizer; vocábulo; arte de dizer, de recitar”. (Hollanda, 1975, p.473).

4. Catalogamos 79 fonogramas no livro *A França na Música Popular Brasileira: visões e impressões de sambistas e chansonniers* que reproduzimos no anexo I deste trabalho e que, naturalmente, não esgota o assunto, mas apresenta uma amostragem que abre caminhos para outros pesquisadores (Alves, 2021, pp. 273-282).

5. Carlos Sandroni nos lembra, aliás, que o conceito de música popular no Brasil, urbana e midiaticizada, ligada ao rádio e ao sistema de gravação, difere diametralmente do entendimento francês, ligado apenas à música folclórica, sem veiculação midiática (Sandroni, 2004, p.26; Alves, 2021, pp. 33, 34).

6. Sendo um país eminentemente literário, o fato poético sempre contou muito mais do que a melodia ou o ritmo; acreditava-se, portanto, que a canção devesse ser apenas poesia, ou simplesmente, fazia-se desta forma.

7. O autor se refere à divisão geográfica da cidade. Os cabarés nascem na margem direita do Rio Sena – Montmartre, Pigalle -, mas o tipo de canção citada se populariza na margem esquerda.



8. Em tradução livre. No original : “On peaufine des textes à écouter et non seulement à entendre, des textes qui prennent le devant de la chanson, que la musique se contente le plus souvent de porter, de mettre en valeur : ‘la chanson poétique’ ou ‘à texte’, est né; [...] Cette espèce a un ancêtre, Charles Trenet, et, pour l’époque qui nous concerne ici, un fer de lance, George Brassens”.

9. Jamais como as canções de língua inglesa, sejam elas vindas do Reino Unido ou dos EUA.

10. A nossa pesquisa buscou estabelecer uma periodização que se inicia em 1949, com a grande repercussão de *La Vie en Rose*, até *Voyage, Voyage*, de 1988, canção que atingiu o hit parade mundial, antes do advento da internet.

11. No texto original : “(...) il y a une image de la chanson française à l’étranger, un peu décalée par rapport à l’actualité, manifestant peut-être une certaine nostalgie dans les goûts des professeurs de moins en moins liée à la réalité. Il s’agit bien sûr, d’une représentation, celle d’une certaine chanson française présente aux quatre coins de la planète”.

12. Podemos citar como exemplo os inúmeros encontros e congressos de professores, de que participamos como seja conferencista ou como ouvinte, onde sempre havia alguma novidade musical; ou ainda, a nossa participação como co-produtora e co-apresentadora do programa *Radio France*, veiculado pela extinta *Rádio Brasil 2000*, de 1988 a 1990, que tinha como lema e ‘ideologia’ a música francesa contemporânea, ou seja, a música não-tradicional, visando justamente quebrar o paradigma da expectativa do público e criar uma nova audiência.

13. O cantor, aliás, chegou a nos fornecer uma lista das mais pedidas. Importante destacar que Gilbert é, inegavelmente, o maior embaixador da canção francesa no Brasil, tendo permanecido por 4 (quatro) décadas nas emissoras de São Paulo com os programas *Chanson d’Amour* (Scalla FM), *Primeira Classe* (Band FM); e *À la Page* (Alpha FM); foi condecorado pelo governo francês com o título de Chevalier.

14. O cantor, aliás, chegou a nos fornecer uma lista das mais pedidas. Importante destacar que Gilbert é, inegavelmente, o maior embaixador da canção francesa no Brasil, tendo permanecido por 4 (quatro) décadas nas emissoras de São Paulo com os programas *Chanson d'Amour* (Scalla FM), *Primeira Classe* (Band FM); e *À la Page* (Alpha FM); foi condecorado pelo governo francês com o título de Chevalier.

15. Music hall é uma forma de entretenimento teatral de origem britânica, muito popular entre 1850 e 1960, e definido como uma mescla de música popular, comédia e participações especiais. O termo também está associado aos teatros onde ocorriam essas apresentações, assim como ao tipo de música, muito comum nesses espetáculos. Menos intimista, por exemplo, que as canções de cabaré, caracterizando-se por vozes mais potentes e projetadas. Sala de espetáculos imensas: Bobino, Zenith, Olympia.

16. Achamos curioso e relevante destacar o comentário de um blogueiro sobre a obra do cantor, por se constituir em um verdadeiro testemunho: “Décadas se passaram e agora bateu em mim a vontade de ouvir novamente o Gilbert Bécaud. Principalmente pela maneira exasperante com o que ele cantava “Et maintenant”. É possível mesmo para quem não entende bem o francês, perceber pela interpretação de Bécaud, o sofrimento de quem, de uma hora para outra perde a pessoa que ama. É quando o sentimento de ruptura enlouquece, a solidão bate forte e asfixia, porque, quando se ama ao extremo, ninguém consegue ocupar o lugar deixado pelo ser amado. E agora, o que se faz? Como será a vida sem ela. Mesmo que ela tenha deixado a terra inteira, mas sem ela, a terra é nada. A melodia lembra muito, em termos de andamento, o Bolero de Ravel. Para mim, é impossível ouvir apenas uma vez a música...” Guido Heleno: <https://guidoheleno.wordpress.com/2014/08/17/vinil/>. Data de publicação do artigo: 17/08/2014. Acesso: 22 jul. 2022.

17. Até onde se sabe, ainda não há nenhum estudo claro que estabeleça um paralelismo entre o declínio da canção francesa e a saída oficial do ensino da língua nas escolas públicas (Lei de Diretrizes e Bases da Educação, 1961). Segundo dados do site oficial da Embaixada Francesa no Brasil, o francês foi a principal língua estran-

geira ensinada nas escolas públicas e privadas, desde a chegada da corte de João VI até o final da II Guerra Mundial.

18. Abraham Gilbert Stein, 1947, cantor egípcio radicado no Brasil e produtor musical de programas sobre canção francesa.

19. Infelizmente muito pouco sobrou do acervo da TV Tupi de São Paulo, que sofreu vários incêndios, mas é possível vermos trechos de alguns capítulos da novela, à disposição na plataforma You Tube.

20. Beto Rockfeller foi também a primeira novela a lançar mão de um conceito de trilha sonora, totalmente em consonância com o que estava acontecendo no mundo: Beatles, Bee Gees, Rolling Stones. E trouxe ainda um fato inovador: a introdução da música popular de massa, em detrimento das grandes orquestras. Ao lado deste universo pop rock, na trilha constam também as românticas. Sentado à beira do caminho (Erasmus Carlos), Dio comme ti amo (Glioliola Cinquetti) e F comme Femme, canção francesa de Salvatore Adamo, tema dos protagonistas Beto (Luís Gustavo) e Renata (Beth Mendes); a variedade na trilha sonora vem a demonstrar, inclusive, que a chamada Parada de Sucessos era diversificada e democrática.

21. Filho de imigrantes judeus ucranianos, Lucien Ginzburg (1928), seu nome verdadeiro, nasceu em Paris: era músico, cantor, ator, diretor, pintor, poeta e compositor francês. Aprendeu a tocar piano com o pai, pianista clássico, que, para ganhar a vida, tocava jazz em cassinos e cabarés de Paris. O encontro com o poeta e chansonnier Boris Vian foi decisivo em sua carreira, fazendo-o enveredar-se pela canção e pelo humor negro (Simmons, 2004). Muito de seus poemas (musicados) foram construídos em torno da imagem do ato sexual. Em 1966, ele compôs *Les sucettes* – gravada por France Gall, cujo trocadilho com a palavra “balinhas” derivadas do verbo *succe*, chupar, pode ter conotação igualmente erótica. Ou *L'eau à la bouche* (Água na Boca), anos mais tarde interpretada, por Vanessa Paradis, ou ainda *L'amour à la papa*, de 1959.

22. A ideia poética contida no título, sob a forma de um diálogo, já anuncia, de antemão, certo desconforto. Totalmente subversivo em relação à língua - que não admite a construção *moi non plus* (Eu também não) como resposta a frases afirmativas -, o autor nos contempla com um exemplo típico de seu estilo provocador: assim, *Je t'aime* (Eu te amo, afirmativa) pediria como resposta *Moi aussi* (Eu também, afirmativa igualmente), de onde as idéias fora de lugar. Ao juntar as duas possibilidades em uma só, ele parece estar negando a ideia de amor ou deixando um vazio a ser completado. Ainda segundo o jornalista Jotabê Medeiros, o título *Je t'aime, moi non plus*, teria sido inspirado em Salvador Dalí que dizia: “Picasso é espanhol, eu também. Picasso é gênio, eu também. Picasso é comunista, eu também não”.

23. Midani era um presidente de gravadora *sui generis*, entusiasta da música brasileira em todas as suas vertentes e protetor de seus súditos (os artistas contratados). Foi ele o responsável, por exemplo, por lançar Rita Lee em *voe solo*, sem os Mutantes, com a canção José, versão de Nara Leão para a canção Joseph, de Georges Moustaki.

24. Do original em francês : “Gainsbarre n'était pas simplement un personnage provocateur créé pour les médias. Cette face sombre de l'immense Serge Gainsbourg reflétait une part de sa personnalité et a contribué à son mythe”.

25. Estas canções se encontram repertoriadas no Catálogo de Referência presente no livro *A França na Música Popular Brasileira do século XX: visões e impressões de sambistas e Chansonniers*. Alves, Nancy, Brazil Publishing, Curitiba, 2021. Ver Anexo 1.

26. Adaptação da tabela proposta por Heloísa de A. Duarte Valente (2019).

27. Não tratamos das performances cênicas, mas do desempenho vocal, já que em muitos casos não há vídeos disponíveis.

28. A primeira gravação data de 1947, feita por Cora Vaucaire; Montand a teria gravado apenas em 1949.

29. Nascido na Bélgica e radicado na França, Django era o mais destacado entre um grupo de guitarristas ciganos que trabalhava ao redor de e em Paris na década de 1930. Django foi o primeiro jazzman a influenciar músicos norte-americanos, um caminho reverso ao jazz saído de New Orleans. Como as suas origens estão em grande parte na França, é frequentemente chamado pelo nome francês, "Jazz manouche" ou "manouche jazz".

30. Convém lembrar que o Instituto Memória Musical Brasileira – IMMUB, registra 72 fonogramas de Hino ao Amor, versão de Odair Marsano, entre eles o da cantora Maysa, uma das mais importantes intérpretes da canção francesa no Brasil. Destaque também para a gravação da atriz Bibi Ferreira.

31. Notamos que a maioria das canções mais longas, quando possuem versões nômades (performances) no exterior apresentam a tendência de ter a letra encurtada pela metade. Retiram-se os recitativos e assim por diante, uma vez que o apelo, vem da melodia ou do refrão e não propriamente do que se diz; a letra, em geral, não é compreendida pelo grande público.

32. Convém sublinhar que a cantora e compositora Rita Lee tem uma versão paródica e antropofágica da canção, intitulada "Cecy bom" (1988).

33. Ver Capa no Anexo II.

34. RGE Discos (Rádio Gravações Especializadas) foi uma gravadora fundada em 1947 ou 1948 por José Scatena, em sociedade com Cícero Leuenroth. Inicialmente, era apenas um estúdio de gravação de "jingles publicitários", mas, a partir de 1954, começou a investir na gravação e lançamento de fonogramas. Ficava na Rua Paula Souza, na capital paulista.

35. Em nosso catálogo, registramos 12 fonogramas.

36. A título de curiosidade, temos uma gravação bem mais recente de Maria Gadu, que data de 2009. Neste fonograma, em tango, percebe-se um esvaziamento não do conteúdo propriamente dito, mas da dramaticidade sugerida pela letra (e disposta em gradação), embora ela faça uso de frases até mais agudas, de conteúdo passional, chamando atenção para certas passagens. A canção torna-se mais leve, quase pop.

37. Na verdade, Elis cantaria depois das Supremes. Informação fornecida por José Roberto Sarsano.

38. Versão de Pierre Barouh para o Samba da Bênção, de Vinícius e Baden Powell, presente no filme *Un homme et une femme*, de Claude Lelouh, do qual Barouh era um de seus protagonistas, filme que levou o Oscar de melhor filme estrangeiro e de melhor trilha sonora.

39. O Prêmio Molière, patrocinado pela Air France, era outorgado aos profissionais de teatro, principalmente do Rio de Janeiro e São Paulo. Costumava receber um artista francês a cada ano. Entre 1963 e 1994, foram premiados Cleyde Yáconis, Fernanda Montenegro, Antunes Filho, Marília Pêra, Flávio Rangel, Ademar Guerra, Consuelo de Castro, Jorge Andrade e Paulo Autran, entre outros artistas.

40. Gênero brasileiro surgido no início dos anos 1960, consagrado pelos trios piano, baixo, bateria e por ela mesma, porta-voz do estilo.

41. O cabaré é uma palavra francesa que significa taberna e se popularizou no final do século XIX para designar os restaurantes ou salões de Paris surgidos em Montmartre e Pigalle, que começaram a oferecer espetáculos de música, dança e muita ação.

42. Em 2001, o cantor e compositor Celso Fonseca, em seu CD *Juventude/Slow Motion Bossa Nova*, lançou a versão em português, com o título *O que restou do nosso amor*, muito bem-sucedida, fiel sonora e poeticamente à original, mantendo nuances sugeridas por Trenet.

43. É bem provável que esta gravação de Caetano tenha sido sugerida por Roberto Menescal, compositor da bossa nova e produtor na mesma gravadora. Em uma entrevista via live concedida ao músico Beto Bertrami (Instagram, IGVT, 2020), o compositor declarou que, na época do lançamento, teria recebido influência incontestante desta canção de Salvador, lembrando ainda que Nara e ele, aliás, iam ao cinema quase todos os dias para ver e ouvir *Dans mon île*.

44. A performance de Gainsbourg foi primeiramente registrada em compacto simples 45 rotações, num estúdio em Londres, também em 1963. A canção é retomada posteriormente num LP de 1969.

45. Convém destacar parte da apresentação do catálogo de SESC para este show (setembro 2009): “Scandurra e seu grupo escolheram as mais representativas músicas de Gainsbourg, inclusive algumas cantadas em português, para mostrar ao público brasileiro a riqueza de suas composições, que transitam tranquilamente entre a chanson francesa, o psicodelismo, a reggae e o rock. [...] Alguns convidados especiais também participarão desta homenagem: Arnaldo Antunes, Fausto Fawcet e Guilherme Arantes, No repertório, canções como *Che lê yé yé*, *Le Poinçonneur de Lilas*, *Je t’aime moi non plus*, *No comment*, *La decadanse*, *Bonnie and Clyde*, *Elisa*, *L’homme à la tetê de chou*, *Sorry Angel*, entre outras”.

46. Na capital paulista o show foi realizado no Sesc Pinheiros.

47. Até onde pudemos verificar, não houve registro em disco, mas uma transmissão pelo SESC TV, posteriormente lançada em DVD, pelo próprio selo SESC (alguns trechos circulam pela internet na plataforma Youtube). O espetáculo ganhou o prêmio Bravo (concedido pela revista cultural) de melhor show do Brasil de 2009.

48. Compositor, narrador, intérprete ou Destinator, enunciador, performer.

49. CD lançado pela Biscoito Fino, em que *La Vie en Rose* é a única faixa em francês.

50. Curiosamente essa dicção nos faz lembrar em certos momentos à de Yves Montand.

51. De fato, a adesão dos franceses em relação à música brasileira sempre foi muito maior do que a sua recíproca. Não sabemos quem é (ou quem foi) Claude Nougaro, Bernard Lavilliers, Michel Polnareff, France Gall, Patrícia Kaas, Jean-Jacques Goldman, Francis Cabrel, expoentes da canção francesa dos anos de 1980 a 2000, para ficar apenas com alguns.

52. Nesse sentido, consultar a entrevista de Gilbert, nesta obra.



## Referências

ALVES, Nancy. *A França na Música Popular Brasileira do século XX : visões e impressões de sambistas e chansonniers*. Curitiba: Brazil Publishing, 2021.

ALMEIDA, Tereza Virgínia de. O corpo do som: notas sobre a canção. In: Mattos, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (orgs.): *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

CALVET, Louis-Jean. *Chansons: la bande-son de notre histoire*. Paris, L'Archipel, 2013.

CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCOREL, Lilian. As Folhas Mortas em diálogos e ecos. *Escamandro* (blog). Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2019/06/10/as-folhas-mortas-em-dialogos-e-ecos-por-lilian-scorel/>>. Acesso em 15 de fev. de 2021.

INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL Brasileira: <[www.immub.com.org](http://www.immub.com.org)>. Acesso: 1 fev. 2021.

LEE, Rita. *Rita Lee: uma autobiografia*. São Paulo: Globo, 2016.

MARIA, Júlio. *Elis Regina: nada será como antes*. São Paulo: Editora Master Books, 2015.

MIDANI, André. *Música, ídolos e poder; do vinil ao download*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008.

NOSTALGIE. “Qui était Gainsbarre, l'alter ego de Serge Gainsbourg ?”. *Nostalgie Radio*, 28 de set. de 2021. Disponível em: <<https://www.nostalgie.fr/artistes/serge-gainsbourg/actus/qui-etait-gainsbarre-l-alter-ego-de-serge-gainsbourg-70247903>>. Acesso em 20 de fev. de 2022.

PEREIRA, Simone Luci. Escutando Memórias: uma abordagem antropológica. In VALENTE, Heloisa de A. Duarte (org). *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/ FAPESP, 2007.

RIGHINI, Rafael Roso. *A trilha sonora da telenovela brasileira: da criação à finalização*. São Paulo: Paulinas, 2003.

SARSANO, José Roberto. *Boulevard des Capucines*. 2005.

SIMMONS, Sylvie 2004. *Serge Gainsbourg: Um punhado de gitanes*. Juliana Lemos (tradução). São Paulo: Barracuda, 2004.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte; Coli, Juliana. *Os Sortilégios da Voz Cantada*. In Valente, Heloísa de A. Duarte; Coli, Juliana (org). *Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada*. São Paulo: Letra e Voz, 2012.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte. *As Vozes da Canção na Mídia*. São Paulo, Via Lettera; FAPESP, 2003.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte. “O tango *do* Brasil, o tango *no* Brasil”, in: MATTOS, Cláudia Neiva TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (org.): *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte. “Non! Je ne regrette rien...”  
Apontamentos sobre memória da mídia, pelo estudo da canção. In XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM. Pelotas: 2019

REVISTA VEJA. “A canção de Elis no Olympia de Paris”. ed. 23 out. 1968, p. 61.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

# Aspectos formais e estilísticos da canção francesa

MARCOS JULIO SERGL

A canção faz parte do cotidiano de todos nós. Independentemente de nosso estado emocional, sempre uma canção nos acompanha em pensamento, em forma de assobio, de *boca chiusa* ou no canto a plenos pulmões, no trânsito complicado das grandes metrópoles, no transcurso de nossa casa até o trabalho, nas compras ou no chuveiro durante o banho. Canções costumam estar presentes de maneira ativa nessas atividades diárias.

Refletir sobre a canção demanda uma série de estudos interdependentes, mas ao mesmo tempo, específicos. Em uma primeira visão, observamos a composição enquanto estrutura, criada a partir da melodia, do ritmo, da organização do todo a partir de um tema musical, da textura, da harmonia e da inter-relação entre oralidade e sonoridade, entre letra e música, e chegamos a uma determinada forma. Recolhemos esses indícios na própria partitura.

Ainda, a densidade harmônica, as técnicas utilizadas e o contato com a produção do compositor, nos apontam para determinadas características

específicas, por meio das quais podemos nos apoiar para não incorrer em um estudo equivocado.

Por outro lado, o conhecimento a respeito das relações emocionais no momento em que a canção foi criada podem indiciar outros dados que não foram registrados na partitura. Portanto, ao adentrar no universo da canção precisamos estar atentos a muitas questões que envolvem sua criação, inclusive o que ela significa.

### **A canção**

Ao procedermos a um estudo sobre a canção devemos primeiramente entender o significado deste termo. A junção da oralidade narrativa com a sonoridade resulta na canção. Mas, o que é mesmo canção? Vamos nos fundamentar em especialistas da área.

Segundo o Dicionário Groves, “(...) uma canção pode ser definida como uma curta composição métrica, cujo significado é transmitido pela força combinada das palavras e da melodia. A canção, portanto, pertence igualmente à poesia e à música” (Colles, 1946, p. 1). Neste sentido, podemos definir a canção como um trecho melódico que necessita de um texto de base para que exista como forma musical.

Assim, para ser uma canção é preciso que tenha letra e melodia. A ordem de uso desses elementos é indiferente, pois, às vezes, a melodia é criada pelo compositor primeiro; posteriormente, um poeta insere uma letra que tenha significado com o desenho melódico e a sequência de intervalos musicais; ou ocorre o inverso, a letra leva a uma melodia.

A complementação do processo ocorre com a harmonia, pois a partir dela é estruturada a textura sonora, pela escolha de quais instrumentos acompanham a voz, dobram a melodia ou fazem o acompanhamento, e pela opção de que graus da escala da tonalidade escolhida vão formar a base de acordes, que funcionam como pilares de sustentação da melodia.

O texto revela a mensagem implícita na música, aspecto que já identificamos nos cantos míticos criacionistas, em todas as civilizações da anti-

guidade e com mais transparência nas canções dos estudantes ou clérigos errantes, criadores da canção profana, chamados goliardos que “migravam de escola em escola nos tempos que precederam a fundação das grandes universidades sedentárias, no século X. A sua vida vagabunda, mal-vista pelas pessoas respeitáveis, era celebrada nas suas canções” (Grout; Palisca, 2007, p. 83-84), e dos trovadores nas cantigas de amor, de amigo, de escárnio e de maldizer.

É necessário haver articulação entre o texto e a melodia, ou seja, mais do que o texto (conteúdo) em si, é a forma como ele é dito, por meio da dicção, carregada de expressão, que gera sentido. Para que este ciclo esteja completo é preciso haver uma comunicação entre o compositor (destinador), que Tatit (1987) denomina cancionista, e o ouvinte (destinatário), externos ao circuito discursivo, e, no interior deste, a canção, que enuncia a mensagem por meio de um sujeito (enunciador). Sérgio Molina afirma, complementando o pensamento de Tatit,

que se ‘poesia entra pelos olhos’, a canção, por sua vez, entra pelos ouvidos, canção é antes de tudo som. E o suporte da canção é sempre um áudio. De certo modo a canção, este objeto [...] necessariamente multidisciplinar, mesmo quando expresso na mais equilibrada relação música-texto, tem sempre como campo acolhedor para tal enlace o campo da música (Molina, 2016, p. 86).

Outros autores inserem traços romantizados no termo, a exemplo de Tomás Borba e Fernando Lopes Graça (1962, p. 260), que definem canção como “trecho de música escrito sobre versos inspirados nos sentimentos de indefinida beleza que vêm do coração e para ele se dirigem...”; outros inserem articulações com outras áreas do pensamento, como Luiz Tatit, ao conceber a canção dentro do nível profundo de caráter passional narrativo, em um lugar híbrido:

A canção popular é produzida na intersecção da música com a língua natural. Valendo-se de leis musicais para sua estabilização sonora, a canção não pode, de outra parte, prescindir do modo de produção da linguagem oral. Daí a sensação de que um pouco de cada nova obra já existia no ima-

ginário do povo, senão como mensagem final ao menos como maneira de dizer. Estudar a canção é no fundo aceitar o desafio de explorar essa área nebulosa em que as linguagens não são nem totalmente 'naturais' [...], nem totalmente 'artificiais' e precisam das duas esferas de atuação para construir o seu sentido (Tatit, 1998, p. 87).

Em geral, porém não de forma engessada, a canção tem uma estrutura definida. Formada a partir de frases ou seções, normalmente é composta na ordem a seguir: introdução, estrofe, refrão, estrofe, refrão, coda. Podem ocorrer (e isto é frequente na canção francesa) pontes de modulação e recitativos.

Dada a natureza de narratividade na canção francesa, é natural que a oralidade esteja muito presente nas composições. O discurso oral, por vezes, é muito mais denso do que a estrutura melódica e a métrica que o comporta, semelhante a uma declaração emocionada ou um depoimento, que fogem do controle temporal.

Não podemos nos esquecer da tradição das cantigas trovadorescas e do teatro de rua da Idade Média, que se apoiavam na dramaticidade textual para convencer o público (Zumthor, 1997; 2005), além da incorporação do som onomatopáico nas *chansons* de Clement Janequin (1485-1558). Conceição Rezende (1971) deixa clara a incorporação do sentimento humano no conteúdo da música, dominado pelo texto literário.

Poesia e melodias trovadorescas refletiam a mudança do espírito do tempo: a nova interpretação da vida, do amor invadido de espírito feudal, entre o platônico e o erótico, o culto à mulher, que era amada e admirada. [...] A característica principal do estilo da canção trovadoresca é a de que ela se desenvolve em razão do conteúdo e das formas da literatura, ligando-se à dança pelo 'ritmo-gesto' (Rezende, 1971, p. 63).

A canção romântica francesa necessita da inter-relação absoluta entre texto e música muito mais do que outros estilos de música cantada, pois nela o imaginário vai ser ativado como forma de pertencimento a cada ouvinte, que se identifica com a narratividade do discurso linguístico. Para tornar esse imaginário realidade os intérpretes se valem da performance (Zumthor, 2014).

## Linguagem e performance

Determinados textos sugerem performances mais intimistas, porém não menos emotivas, ou mais extrovertidas. Aqui entram em cena aspectos como articulação, expressividade, fraseado, texturas, entre outros. O estudo da articulação é uma especificidade inicialmente do campo da linguística, pois pertence à linguagem, e foi inserida na música para enfatizar três aspectos: a. expressividade; b. clareza no fraseado; c. estilo (Graetzer, 1979).

A articulação como fator de expressão surge com toda naturalidade quando se aprofunda o sentido e o sentimento inerente à palavra e à oração. A articulação vai mais além da dicção meramente correta. É uma rica gama de transições entre a total separação e a mais flexível união entre sílabas e palavras e a pronúncia mais ou menos enfática de vogais e consoantes (Graetzer, 1979, p. 118).

O fraseado se subdivide em motivos, incisos, giros melódicos, resultantes da lógica do discurso musical. Fraseologia é discurso, a estrutura ordenadora da melodia, ao lado do contexto harmônico e formal. Ela é o elemento sintático desta, semelhante ao discurso verbal.

A opção pelo uso de instrumentos específicos e a utilização de técnicas composicionais como a homofonia, a heterofonia e a polifonia, determinam a textura da obra musical, que resulta em um determinado clima sonoro, que por sua vez sugere a performance na interpretação da obra. Ainda, nesse contexto, é necessário que nos detenhamos no estudo da estrutura, que pode ser definida a partir das opções de construção do discurso sonoro linear, segmentado, repetitivo etc.

Outro aspecto sobre o qual não podemos deixar de refletir é a função a que este repertório se propõe. É canção de entretenimento que se torna ritualística na medida em que envolve a memória do ouvinte, que revivencia determinadas situações inseridas nas letras.

Ainda precisamos entender a contextualização dentro da qual a canção foi composta e é interpretada, seja no aspecto geográfico de definição da identidade de um grupo social, na ordem cronológica, em que alguns fato-

res motivam a construção textual e sonora, da definição etnográfica, que envolve a compreensão de determinados termos utilizados nas letras, e o local de interpretação, que facilita a escolha da performance.

Ao se ouvir determinada canção podemos utilizar a regra das cinco perguntas que definem um gênero. *O quê* determina a construção da mesma? *Quem* criou? *Onde* surgiu? *Quando* foi concebida? E, qual é o *porquê* de sua existência e de sua reprodução? Essas perguntas determinam nossa compreensão no estudo do universo da canção romântica francesa.

### **Canção romântica francesa: estilo e performance**

Mais do que referenciar um estilo, a canção francesa romântica se caracteriza pela performance intimista teatralizada. É claro que nem todo estilo musical se enquadra nesse universo, mas aqui esta característica é muito presente em todo o repertório pela própria proposta de cantar o amor em suas diversas vertentes, pelas situações emocionais proporcionadas pelas performances e pelos aspectos estruturais das composições.

A teatralidade<sup>1</sup> em performances intimistas está intimamente ligada aos espetáculos dos teatros e cabarés de Paris no período da Segunda Guerra Mundial e anos subsequentes, e tem em Édith Piaf sua representante mais conhecida na medida em que

interpreta em suas canções personagens que refletem a sua origem: os desvalidos e esquecidos da Paris combatida dos tempos do pós-guerra. Em outras, cantou, falou de paixões, prazeres, amores perdidos, vida de mulheres em prostíbulos, que conheceu muito bem durante sua infância. Como era de se esperar, sua música é carregada de teatralidade e não à toa, suas intérpretes são, em sua maioria, atrizes – cantoras (Alves;Valente, 2021, p. 153).

Nancy Alves e Heloísa Valente (2021, p. 153) se valem do conceito de performance criado por Paul Zumthor (1977) que inclui, além “do corpo – o que pressupõe gestos corporais e vocais, vestimenta, uso de máscaras ou maquiagem, penteado, adereços etc.” do intérprete, as reações do público.



Dentre os aspectos que o conceito de teatralidade contempla, destacamos os recursos usados em cena pela cantora advindos diretamente do teatro, como a projeção da voz — marcada por consoantes explosivas —, a cena escura, o olhar fixo, desviado do receptor, e o alargamento dos gestos, notadamente, o estiramento dos braços. Ainda que praticando a poesia das ruas, a fala coloquial — que enuncia com sua voz marcante e projetada —, Piaf descende desta literatura que valoriza a palavra, declamada, teatralizada, traço, aliás, que parece comum à canção popular francesa, de modo geral, muito próxima da fala. E, apesar de não pertencer a nenhum círculo poético-musical parisiense e de não se ater a nenhuma tradição pré-existente, ela própria acabou por desenvolver um modelo de cantar que acabou por se constituir em paradigma para toda uma geração de cantores que lhe sucederam (Alves; Valente, 2021, p. 153-154).

A canção romântica francesa está inserida dentro de um contexto maior de presença da cultura francesa no Brasil. O hábito de ouvir, assimilar e reproduzir essa música no Brasil deve-se a vários fatores, entre eles, a perpetuação do imaginário ligado ao estilo de vida francês, envolto em um universo dominado pelo lirismo-amoroso, em particular o parisiense e da concepção criada a partir da língua francesa, tida como culta e praticada nas escolas de elite brasileiras, e até mesmo na escola pública, além da influência dos filmes do gênero romance, em enredos traçados a partir de locais significativos como a torre Eiffel e as margens do rio Sena.

Muito mais do que ser sistematizada dentro de uma categorização excessivamente rígida, a canção francesa originalmente abarca ritmos muito diversificados. No processo de movência (Zumthor, 1997) essa diversidade de ritmos se mescla com ritmos locais, e se expande em novas possibilidades. Aliada a esses fatores, a liberdade de performance de cada intérprete imprime paisagens sonoras (Schafer, 1991) particulares, fato que enfatiza ainda mais a fragilidade de categorizar a canção romântica francesa em determinados ritmos. Dentre essa diversidade de ritmos, podemos afirmar que a *valse musette* e o *gipsy jazz* figuram como criações francesas.

Outro fator presente nessas canções é o *canto parlato*, que adquire importância no contexto das canções (os versos de *La Vie en Rose* são escritos neste formato). Isto se deve ao fato de que eram cantadas em cabarés e

pequenos ambientes escuros cobertos de fumaça, intimistas, em particular em Saint-Germain-des-près e bairros do lado esquerdo do rio Sena (*Rive Gauche*), propícios a essas declarações confidenciais de amor e pela tradição literária do país e em particular parisiense, aliada à afluência de poetas e intelectuais nesses ambientes<sup>2</sup>.

### **Canção romântica francesa como gênero musical**

Para entendermos essa estruturação interna, realizamos uma análise de cada composição a partir dos tópicos a seguir:

- Gênero / ritmo
- Tonalidade (campo harmônico)
- Número de compassos
- Predominância rítmica ou melódica
- Tessitura vocal
- Textura do acompanhamento
- Características da melodia
- predominância de intervalos conjuntos ou saltos
- Acordes
- Efeitos
- Percurso harmônico
- Cadências
- sequências harmonônicas e melódicas
- ornamentos
- Significado da letra
- Inter-relação letra/música
- Estrutura formal

A partir da coleta desses dados, analisamos aproximações e distinções para definir o estilo específico da canção romântica francesa em seus aspectos estruturais e formais. Analisamos cerca de quarenta composições e

observamos que há uma similaridade entre elas, como a predominância da tonalidade de dó maior na maioria das partituras originais. Numa seleção inicial dessas quarenta canções selecionamos duas fundamentais na carreira de Édith Piaf e representantes icônicas da música romântica francesa: *La vie en rose* (1946) e *Non, je ne regrette rien* (1956)<sup>3</sup>.

### ***La vie en rose***

A canção *La vie en rose* (A vida em cor de rosa), composta por Louis Guglielmi (Louiguy) em 1945 com letra de Édith Piaf, e lançada em 1946, tornou-se uma canção-assinatura de identificação da voz e da performance da cantora e uma descrição de sua forma de encarar a vida. Canção de amor, representa a visão de uma pessoa feliz por encontrar o amor verdadeiro.

Na verdade, tanto a melodia quanto a letra foram criadas por Piaf, porém, como a “Sociedade de autores, compositores e editores de música” (SACEM) exigia o nome de um compositor, a melodia foi registrada com autoria de Louiguy. Também a letra original foi alterada por Marianne Michel, a exemplo de *Les choses*, substituída por *La vie* (Martins, 2016).

A partitura original foi editada em dó maior, pela Éditions Arpège, de Paris, em 1947, e lançada nos Estados Unidos pela Warner Bros. Inc. de Nova Iorque, em 1960. O texto escrito no eu lírico (narrado na primeira pessoa do singular), descreve as sensações de uma mulher que vê o mundo mudar de cor quando está com seu amado. O momento histórico de sua composição favoreceu a identificação por parte do público, por sentir que o amor era a solução para as perdas trazidas pela Segunda Guerra Mundial. A canção *La vie en rose* foi composta com vinte e oito compassos, em andamento lento.

Uma característica da canção romântica francesa, aqui utilizada durante toda a canção é o deslocamento rítmico em grupos de colcheias. Todas as vezes em que aparecem duas colcheias seguidas, são transformadas em tercinas com durações desiguais. Podemos observar isto já na performance

de Édith Piaf, que apresentou essa canção pela primeira vez, como destacamos no exemplo a seguir:



(original)                      (primeira opção)                      (segunda opção)

Figura 1: *La vie en rose*. Deslocamento rítmico  
 Fonte: <https://www.poppiano.org/sheetjpg/08636.png>

As duas formas de deslocamento são utilizadas aleatoriamente, porém Édith Piaf optou pela primeira. Esse deslocamento é habitual na música popular para dar mais naturalidade ao fluxo melódico da canção. Em *La Vie en Rose* é utilizada uma tessitura vocal não muito extensa, tendo como nota mais grave si<sub>2</sub> e nota mais aguda dó<sub>4</sub>, ou seja, um pouco mais que uma oitava, extensão confortável para o cantor e agradável ao ouvinte, ao criar um clima mais íntimo.

O acompanhamento original para piano apresenta acordes densos, com predominância de sétimas e nonas, além de sextas. Esta é outra das características da música romântica francesa.

A melodia é construída por graus conjuntos, finalizando cada inciso com um salto de sexta ou sétima. A frase resulta de três incisos descendentes, seguidos de uma cadência.

O refrão é formado por cinco frases finalizadas por cadências, o que lhe dá uma concepção peculiar.

- 1<sup>a</sup>) Dm7 – G7;
- 2<sup>a</sup>) C – F#m6 – Dm7;
- 3<sup>a</sup>) C7 – F;
- 4<sup>a</sup>) Dm7 – G9m;
- 5<sup>a</sup>) Dm7 – G – C6.

Os versos são construídos musicalmente em *parlato* (graus conjuntos) em colcheias, formando quatro incisos de um compasso cada, finalizados em G7. O *canto parlato* é outra característica da canção romântica francesa, para criar um clima intimista, em particular por ser interpretada em cafés, boates e pequenos recintos.

Embora a partitura não registre muitos efeitos, eles estão presentes na performance de Édith Piaf e dos demais intérpretes, que enfatizam o sentido de determinadas palavras, às vezes com acentos e escandimento e tenutos, particularmente nas notas de cadência e no ápice do refrão (compasso 22).

No final de cada inciso é indicado um *rallentando*, voltando a tempo no refrão. Para finalizar a canção é utilizado o mesmo efeito. O percurso harmônico dos versos é definido pelo encaminhamento: G7.9< - C - A7.9< - dm - G7, com pequenas variações e notas de passagem.

The image shows a musical score for the first five measures of the song 'La vie en rose'. It is written in 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of quarter notes and eighth notes. The accompaniment features chords and some eighth-note patterns. The first measure has a whole rest in the treble and a chord in the bass. The second measure has a quarter note in the treble and a chord in the bass. The third measure has a quarter note in the treble and a chord in the bass. The fourth measure has a quarter note in the treble and a chord in the bass. The fifth measure has a quarter note in the treble and a chord in the bass.

Figura 2: *La vie en rose*. Percurso harmônico dos versos  
Fonte: Elaborado pelo autor

O refrão apresenta o seguinte percurso harmônico entre os compassos 8 a 15: C - Cmaj7 - C6 - C - Dm7 - G7 - Dm7 - G7 - Dm7 - G7 - C - Fsustm6 - Dm7 - G7.

Figura 3: *La vie en rose*. Percurso harmônico do refrão  
 Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 16-21 temos um encaminhamento um pouco diferenciado: C- Cmaj7 – C6 – C – C7 – F – Fm – C6 – Eb – Dm7 – G7-9, estratégia utilizada para conduzir a melodia ao ápice no compasso 21.

C                    Cmaj7 C6                    C                    C7                    F                    Fm                    C6

Eb                    Dm7                    G7/9

Figura 4: *La vie en rose*. Percurso harmônico do refrão  
 Fonte: Elaborado pelo autor

O giro melódico de cada inciso, em frases sequenciais ascendentes, enfatiza essa mudança de comportamento da personagem, ao esquecer os problemas da vida quando está nos braços do amado. Se fecharmos os olhos ao ouvirmos a interpretação de Piaf, podemos sentir essa tênue vertigem, que a leva a ver o mundo em cor de rosa. Sua performance dramática é aqui muito enfatizada, talvez por ser um texto testemunhal de seu modo de ver a vida.

Essa canção popular que sintetiza o pensamento do povo francês em relação ao amor, tornou-se uma representante fundamental da música popular francesa, tendo sido gravada por todos os cantores de destaque na França: Édith Piaf (que a apresentou ao mundo); Yves Montand; Mireille Mathieu; Charles Aznavour; e, recentemente, por Isabelle Geffroy, conhecida por seu nome artístico Zaz.

Foi regravada por dezenas de cantores em diversas versões, como Amália Rodrigues, que em 1960 a transformou em um fado; pela cantora jamaicana Grace Jones, em versão pop em 1977; Andrea Bocelli; Louis Armstrong; Tony Bennett; Cindy Lauper; Madeleine Peyroux, entre outros.

Foi trilha para os filmes *Alguém tem que ceder* (*Something's Gotta Give*, 2003), cantada por Jack Nicholson, e, *Nasce Uma Estrela* (*A Star is Born*, 2018), por Lady Gaga, em uma cena de bar de *drag queens*, no momento em que conhece seu parceiro.

No Brasil, o Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB), registra sessenta e quatro fonogramas com essa música, entre os quais, nas vozes de Francisco Alves, Ivon Cury, Trio Esperança, Cauby Peixoto e Bibi Ferreira.

### ***Non, je ne regrette rien***

Esta canção, composta em 1956 por Charles Dumont, a partir da letra de Michel Vaucaire, foi editada em 1960 pela Editions Musicalis Eddie Barclay, na tonalidade de Do Maior, e, em 1961, reeditada em Sol Maior. A primeira gravação foi realizada por Édith Piaf em 10 de novembro de 1960,

sendo lançada em dezembro do mesmo ano, e dedicada à Legião Estrangeira, atuante na Guerra da Argélia (1954-1962).

A canção foi apresentada a Édith Piaf pelos compositores em outubro de 1959, em sua residência no número 67 do Boulevard Lannes. Imediatamente ela aceitou cantar a música, que incluiu em suas apresentações no Olympia de Paris, em 1960. Este foi o último grande sucesso de Piaf, cantado até o final de sua vida.

Inicialmente a música foi pensada para a cantora Rosalie Dubois, em ascensão naquele momento, tendo como título *Non, je ne trouverai rien* (*Não, eu não vou encontrar nada*), substituído por ter sua letra muito parecida com o percurso de vida da cantora.

Afastada dos palcos por motivo de doença, a canção deu à cantora motivação e ânimo suficientes para retornar à cena musical, possibilitando-lhe um sucesso triunfal no Olympia de Paris, a convite de Bruno Coquatrix, diretor do teatro. Quando Édith ouviu-a pela primeira vez, ela teria dito com emoção a seus autores e a muitos de seus parentes: ‘Sou eu, é a minha vida!’ (Alves; Valente, 2021, p. 154).

Graças a suas apresentações o Teatro Olympia, que estava à beira da falência, retomou suas atividades. Embora Piaf não simpatizasse com Dumont, a melodia e, em particular, a letra de *Non, je ne regrette rien*, com a qual se identificou, a cativou.

Convém lembrar que o texto adquire tanto mais veracidade na medida em que o tema, autorreferente, se confunde com a própria vida da intérprete, que é também o símbolo da canção francesa. Muito atípica para o seu tempo, Piaf – que, em nossa análise, se confunde com o narrador-enunciador –, ao fazer esse balanço, discorre sobre sua vida, seus amores, desamores, aventuras, prazeres e tristezas, passando em revista tudo o que viveu e deixando para trás, sem arrependimento, todo o seu passado (Alves; Valente, 2021, p. 154-155).

Escrita originalmente em dó maior, gravada por Piaf em Sol Maior, possui trinta e dois compassos, com predominância rítmica em sequências de mínimas (mínimas pontuadas), seguidas de colcheias em tercinas, que lhe



dá o caráter de uma marcha. A melodia está construída sobre esta base rítmica, criando um movimento contínuo, ascendente e descendente, quebrado às vezes pelo uso de uma semibreve, enfatizando o significado do texto ou finalizando uma frase. A tessitura é bastante limitada, tendo a extensão de uma oitava. O acompanhamento na introdução e no refrão apresenta uma sequência de acordes em tercinas desiguais (semínima + colcheia), resultando em um movimento enfático.

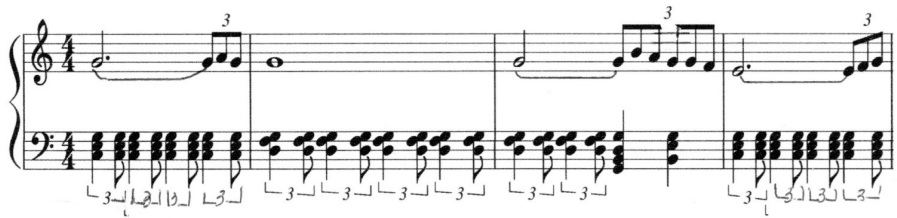


Figura 5: *Non, Je ne regrette rien*. Acompanhamento no refrão  
Fonte: Elaborado pelo autor

Nos versos, os acordes cedem lugar a arpejos, sempre em tercinas desiguais (semínima+colcheia). A música retorna ao refrão e segue para a coda, finalizada com acordes cheios em oitavas duplicadas, criando um final grandioso. O refrão é constituído por uma melodia em graus conjuntos, enquanto os versos apresentam saltos de quartas ou terças, compensados por graus conjuntos descendentes. As notas sol-lá-mi predominam como centros melódicos, intercaladas com apogiaturas longas e notas de passagem.



Figura 6: *Non, Je ne regrette rien*. Melodia do refrão  
Fonte: Elaborado pelo autor



Figura 7: *Non, Je ne regrette rien*. Melodia dos versos.

Fonte: Elaborado pelo autor

Prevalecem acordes simples; porém, aparecem dominantes com sétima, acordes aumentados e acordes diminutos, que funcionam mais como enriquecimento sonoro do acompanhamento. Em termos de dinâmica, predomina o piano em toda a partitura. Na passagem do refrão para os versos há a indicação de tempo livre, seguida de *a tempo* e no final deles há um *rallentando*, também seguido de *a tempo*.

A coda segue esta mesma indicação, em fortíssimo. O percurso harmônico indica uma cadência simples: C / G7 / C / F / Faum / dm / G7 / C. A subdominante aumentada serve de ponte para a subdominante relativa, característica também encontrada em outras canções românticas francesas. Também a Dominante da Dominante sem fundamental com sétima diminuta, seguida da Tônica com sexta é utilizada para criar uma paisagem sonora específica.

As tercinas criam um movimento de circularidade em uma tradução sonora de inter-relação texto/música muito precisa. A repetição de incisos enfatiza o significado da letra de decisão ante o sofrimento, de seguir adiante, com passos firmes, sem temor, com certeza de ter encontrado o amor de sua vida.

A letra é escrita sem preocupação poética, um discurso de uma pessoa comum, que chega próxima à vulgaridade em determinados trechos, a exemplo de *je me fous du passé* (estou me lixando para o passado).

Essa depreciação e negação em relação ao passado é enfatizada no texto inteiro, marcando um distanciamento (disjunção) do enunciador-narrador em relação a ele, em contraposição ao presente prazeroso, no qual encontra seu parceiro ideal, Théo Sarapo, e a necessidade de viver plenamente o hoje, momento em que sua vida recomeça, fato que mostra uma relação de proximidade (conjunção). Tanto a melodia, quanto às opções rítmicas enfatizam isto (Alves; Valente, 2021).

*Non, Je Ne Regrette Rien*, uma das composições mais representativas da canção romântica francesa, foi regravada e interpretada por muitos cantores ao longo do tempo. Dentre os cantores brasileiros, destacamos as interpretações de Cássia Eller, Maria Bethânia e Bibi Ferreira.

## Conclusões

O universo romântico do cancionário francês apresenta especificidades que podem ser observadas a uma primeira observação, como a alternância entre as tonalidades maior e menor em uma mesma canção, a rítmica fundada em tercinas e acordes maiores com acréscimos de sextas menores. Esse universo de opções composicionais nos apresenta uma sonoridade que induz ao intimismo, à interpretação expressiva emocional. Isto torna a canção francesa tão especial e cria laços de intimidade com o ouvinte. Por isso, ela se tornou uma paisagem sonora característica da França, segundo o pensamento do músico canadense Murray Schafer (1991).

Podemos definir como características fundamentais da canção francesa: melodias constituídas por graus conjuntos, com algumas finalizações em saltos de sexta ou sétima; *canto parlato*, criando um clima intimista; tessitura vocal limitada, em torno de uma oitava; acompanhamento original para piano apresentando acordes densos, com predominância de sétimas e nonas, além de sextas; deslocamentos rítmicos em colcheias; percurso harmônico simples, com modulações geralmente para tonalidades relativas; textos escritos no eu lírico; performance expressiva; pontes de modulação e

recitativos; oralidade muito presente; poucos efeitos de dinâmica, embora sejam utilizados nas performances dos cantores.

Édith Piaf criou um modelo particular de canto a partir de uma projeção até exagerada da voz, respiração aparente, posições teatrais da cabeça e dos braços, movimentação da boca e dos lábios e emissão vocal muito expressiva, que se constituíram em paradigmas, sendo reproduzidos pelos demais intérpretes da canção romântica francesa.

## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Suzana Thomaz (2016) realiza um estudo a respeito do conceito de teatralidade em suas diversas interpretações.
2. Numa vertente diversa, observa-se que Marlene Dietrich utiliza os mesmos recursos de declamação, sussurros intercalados com projeção vocal, que conferia dramaticidade aos textos, nos cabarés de Berlim.
3. Uma análise mais detalhada do conteúdo das letras encontra-se no estudo apresentado por Vanessa Oliveira, nesta obra.

## Referências

- ALVES, Nancy; VALENTE, Heloísa de A. Duarte. Piafiando: a performance de “Je ne regrette rien” em algumas versões nômades pela voz de cantores brasileiros. *Revista Estudos Semióticos*. vol. 17, n. 3, dez. de 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/186341/178596>. Acesso em: 22 abr. 2023.
- COLLES, H.C. (org.) *Grove`s Dictionary of Music and Musicians*. Vol v. 3ª ed. Nova Iorque: The Macmillan Company, 1946.
- GRAÇA, Fernando Lopes; BORBA, Tomás. *Dicionário de Música*. Lisboa: Edições Cosmos, 1962.
- GRAETZER, G.; GALLO, J.A.; NARDI, H.; RUSSO, A. *El Director de Coro: Manual para la dirección de coros vocacionales*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1979.
- GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. 7ª ed. Lisboa: Gradiva, 2007.
- MARTINS, Marianne. *Artes e Letras. Música. La vie en Rose*. Knowow.net – enciclopédia temática. 12/07/2016. Disponível em: <https://knowow.net/arteseletras/musica/la-vie-en-rose/> Acesso em: 30 dez. 2022.
- MOLINA, Sérgio. *Canção popular, imagens música e poesia: períodos, categorias e níveis de articulação composicional*. *Revista USP*, São Paulo, n. 111, p. 79-88, out-dez., 2016.
- REZENDE, Conceição. *Aspectos da Música Ocidental*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1971.
- SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.
- TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1998.
- THOMAZ, Suzana. *Teatralidade, entre teorias e práticas: um olhar sobre a abordagem do Théâtre du Soleil Université*. *Revista Brasileira de Estudos*

da Presença, Porto Alegre, vol. 6, n. 2, pp. 309 - 330, maio/ago 2016.  
Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/presenca/article/view/61934>.  
Acesso em: 4 out. 2021.

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

\_\_\_\_\_. *Escritura e nomadismo*: Entrevistas e ensaios Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

## **Partituras**

*Je ne regrette rien*. Disponível em: <https://www.superpartituras.com.br/charles-dumont/non-je-ne-regrette-rien-v-2>; <https://pt.scribd.com/document/538129638/Non-Je-Ne-Regrette-Rien-Sheet-Music-Édith-Piaf-SheetMusic-Free-com>

*La vie en rose*. Disponível em: <https://www.sheetmusicplus.com/title/la-vie-en-rose-digital-sheet-music/21136544> e <https://www.poppiano.org/en/sheet/?id=8636>. Acesso em 9 de jan. de 2024.





A CANÇÃO FRANCESA NAS  
CAPAS DE DISCOS

---



# *Mater dolorosa*: Édith Piaf e a representação da amargura em imagens

FEDRO LEAL FRAGOSO

Este estudo<sup>1</sup> tem por objetivo proporcionar uma análise sobre as capas de discos e as imagens públicas da cantora Édith Piaf (Édith Giovanna Gassion, 1915-1963), espelhando-se nas imagens da *Mater Dolorosa* (Nossa Senhora das Dores, para os Cristãos Católicos). Esta análise aborda as imagens, em sua maioria, da discografia da cantora. O objetivo ora proposto é apresentar uma associação das imagens de Piaf e suas capas de discos com as imagens da “*mater dolorosa*”. Como a iconografia católica repete expressões faciais (especialmente olhares) e gestos que exprimem sofrimento. Esta imagem reporta-se a um imaginário associado à cantora e que se fixou de maneira indelével à sua imagem, ainda que Piaf não personifique necessariamente o martírio.

Uma extensa pesquisa em fontes digitais<sup>2</sup>, disponíveis pela Internet proporcionou uma lista considerável. Mais que a performance congelada em imagem estática, coberta de adereços, constrói-se um cenário de fundo, do qual participam objetos, mas também qualidades de iluminação, opção

por determinadas cores, dentre outros aspectos que podem ser associados à “*mater dolorosa*”.

A pesquisa mostra como as imagens da Nossa Senhora das Dores (*mater dolorosa*) exprimem muita dor e sofrimento<sup>3</sup>; expressões de dor nos gestos, no olhar ou no corpo. Os mesmos gestos são fartamente encontrados na discografia de Édith Piaf. Sob essa ótica, elas são um fiel reflexo da imagem corporal da “*mater dolorosa*” católica. É o que pretendemos apresentar, nas páginas que seguem.

A partir de uma perspectiva semiótica, pela gramática visual, que busca sistematizar o processo de leitura de imagens de um ponto de vista teórico-prático a pesquisa procura explicar como se dá a apropriação de valores da religião católica e como as imagens são trabalhadas no sentido de se transportarem para a figura de Piaf. Por que associar à cantora à dor universal? Esse constitui um dos traços dos quais emerge a *persona midiática* de Édith Piaf. Para proceder a esta pesquisa, foram levantadas várias obras em que a figura da *mater dolorosa* aparece, em seus elementos para, posteriormente, encontrar exemplos similares na iconografia de Édith Piaf, nas capas de discos. Após estas etapas, foram postas em comparação as diversas imagens de Nossa Senhora das Dores, de vários períodos históricos e em várias linguagens (pintura, escultura, afresco, quadro, tela), de modo a obter os resultados. As dinâmicas estabelecidas em seus jogos de espelhamento resultam em processos de significação bastante relevantes.

### **Etapas de realização da pesquisa**

Para a dissertação, foram consultadas as plataformas: Google, Yahoo, NachoPhoto, Skylines, Twitcaps, PicFog, Twicsy, Tops, Hashalbum, TwiPho, Flickr, Social Mention. As referências (nomes) do termo de busca “Nossa senhora” mais utilizadas na pesquisa:

1º	<i>Mater dolorosa</i>
2º	Nossa Senhora das Dores
3º	Nossa Senhora da Piedade
4º	Nossa Senhora Triste
5º	Nossa Senhora aos prantos
6º	<i>Mater dolorosa</i> Mãos
7º	<i>Mater dolorosa</i> Braços
8º	<i>Mater dolorosa</i> Corpo
9º	<i>Mater dolorosa</i> melancólica
10º	<i>Mater dolorosa</i> suplicando
11º	<i>Mater dolorosa</i> Desesperada

Tabela 1: Palavras de busca, sinônimos de “Nossa senhora”  
 Fonte: Fedro Leal Fragoso

Na busca pelas Imagens da *mater dolorosa*, foram selecionadas as expressões faciais e gestuais, vestimenta, ambiente, expressões faciais. Estas palavras serviram de guia para chegar este estudo. Abaixo, a tabela com os termos de busca mais utilizados:

Dolorosa	Taciturnidade	Piedade
Olhar para o céu	Mãos para cima	Mãos para baixo
Lamuria	Tristeza	Agonia
Desespero	Morte	Ferida
Medo	Perdão	Submissão

Receio	Assustada	Lacrimosa
Perda	Dano	Aceitação
Prostração	Exaustão	Abatimento
Marasmo	Cansada	Esgotada
Desanimada	Desalenta	Acédia

Tabela 2: Termos de expressões faciais e gestuais de busca mais utilizados  
Fonte: Fedro Leal Fragoso

Passemos, agora, para uma análise sobre suas imagens, representações e sua forma de expressão performática. Antes de passar aos exemplos selecionados, foram selecionadas as imagens artisticamente e performaticamente, um processo que envolve uma análise e interpretação da expressão de vários elementos visuais que estabelecem, simbolicamente, manifestações de emoções, sensações e sentimentos – elementos expressivos presentes nas obras artísticas e empregadas nas capas de discos; como artisticamente, são apresentadas imagens que expressam sofrimento, angústia, por meio olhar, especialmente em prantos.

Tecnicamente, aplicou-se a regra dos terços na composição visual nas imagens e nas artes visuais para verificar como se estabelece o equilíbrio na composição do quadro: a imagem é dividida em nove partes iguais, criando duas linhas horizontais e duas verticais que formam quatro pontos de interseção. Esses pontos de interseção são os pontos focalizadores, que orientam o posicionamento dos elementos, equilíbrio e movimento, relação figura e fundo, composição dinâmica, a variação de tamanhos (Gama et. al., 2010).



Figura 1: Édith Piaf - *L'Essentiel*  
Fonte: Discogs

### ***Mater dolorosa e Piaf:***

Inicialmente, é importante distinguir os gestos entre os descritivos, os enfáticos e os simbólicos. O primeiro caso se refere à incorporação imaginária de um objeto ausente (caneta, cigarro etc.) Os gestos enfáticos reforçam o conteúdo do discurso verbal e geralmente são de natureza simbólica; isto é, podem modificar-se, de acordo com a cultura às quais estão vinculados. Por fim, os gestos simbólicos têm, em si próprios, uma significação determinada (o gesto de “positivo”, o aceno de despedida). Os gestos são, pois, uma forma de comunicação não-verbal para expressar emoções, assim como de demonstrar sentimentos e sensações.

**Face, especialmente olhar:** geralmente para cima, para o Céu, pede consolo. A dor silenciosa. Os olhos revelam a experiência do martírio. Há uma tristeza profunda e uma dor insuportável refletida nos olhos da artista, assim como na imagem da santa. As pupilas parecem dilatadas e fixas, como se estivessem olhando para um abismo sem fim. As sobrancelhas

estão franzidas, como que segurando as lágrimas. As linhas em volta dos olhos estão mais marcadas do que o normal, indicando choro. Os olhos estão ressaltados e inchados, e há uma certa opacidade que parece sugerir que a pessoa perdeu um pouco da sua antiga vitalidade. Em suma, o olhar é a codificação de profunda tristeza e mágoa, uma janela para uma alma que está sofrendo.

As expressões faciais e a posição das mãos expressam o pedido, a lamúria, o suplício e o medo. Alguns sentimentos emanados das expressões faciais e das mãos de Piaf e da *mater dolorosa* refletem as emoções dos seres humanos. Não são apenas reações a estímulos, mas gestos elaborados e programados pelo cérebro para se estabelecer um diálogo com a dor, entre o emissor e o receptor. No caso da iconografia das capas de discos, os efeitos de sentido são muito objetivamente expressos.



Figura 2: Capa do disco *Édith Piaf* (1963)  
Fonte: Discogs



Figura 3: *Stabat Mater*, G.532:I.  
*dolorosa*  
Fonte: Schazam



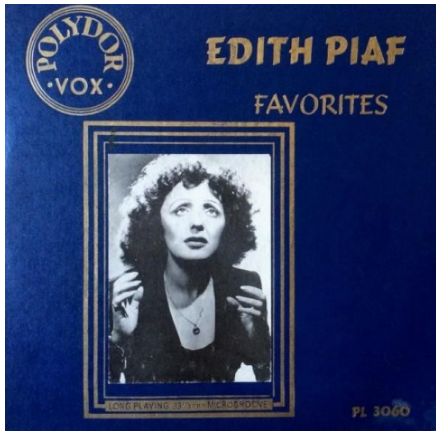


Figura 4: Capa do disco *Édith Piaf Favorites* (1950)  
Fonte: Discogs



Figura 5: *Mater dolorosa*  
Igreja Santa Maria delle Grazie  
Fonte: Flickr



Figura 6: *Onvergetelijke Successen - Deel 2* (1983)  
Fonte: Discogs



Figura 7: Igreja de S. André Apóstolo  
Fonte: Getty Images



Figura 8: Édith Piaf (1961)  
Fotografia: Sam Lévin Fonte: Discogs



Figura 9: Mater dolorosa  
Fonte: Creazzilla

**Mãos e braços:** As mãos comunicam e expressam emoções e pensamentos; ou mesmo os reforçam. As mãos, por exemplo, podem ser usadas para enfatizar pontos importantes em uma conversa, indicar direções, expressar emoções ou sinalizar aprovação ou desaprovação. Tornam-se protagonistas da expressão, quando o ato de verbalizar está ausente – tal é o caso da imagem em uma linguagem visual. Voltadas quase sempre para cima, demonstram gesto de aceitação, confiança e abertura. As mãos apresentam a emoção. Os braços, por sua vez, podem ser usados na gestualidade codificada, mas também para transmitir emoções, como demonstrar afeto, eles também para ações físicas, como no ato de abraçar alguém ou de afastar, repelir.

O ato de levar as mãos este gesto pode indicar que a pessoa está sentindo uma grande dor, ou que está sobrecarregada emocionalmente e se sentindo desesperada. Já levar as mãos ao peito: esse gesto pode indicar que a pessoa está sentindo dor emocional intensa, como tristeza, perda ou solidão. Também pode ser usado para expressar uma grande paixão. A maioria das imagens foram pesquisadas na plataforma Discogs e no Google Imagem, com Licenças Creative Commons.



Figura 10: Capa do disco Édith Piaf (1970)  
Fonte: Discogs

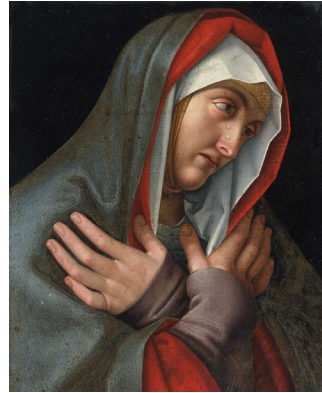


Figura 11: *Mater dolorosa* Andrés Solário  
(1460-1524)  
Fonte: #oil+on+panel h



Figura 12 : Capa do disco Non-Je-Ne-Regrette-Rien (1974) Foto: C. Poirier  
Fonte: Discogs



Figura 13: La dolorosa José Camarón y Bononat (1731-1803)  
Fonte: Creazzilla



Figura 14: Édith Piaf  
Chante-Charles-Dumont (1962)  
Fonte: Discogs



Figura 15: Mater dolorosa  
Simon Marmion. 1420-1489 (c.1499). Bru-  
ges. Groeninge Museum. Fonte: Flickr



Figura 16: O melhor de Édith Piaf (1969)  
Fonte: Discogs



Figura 17: Nossa Senhora das Dores  
Pedro de Mena (1628-1688)  
Fonte: Canção Nova

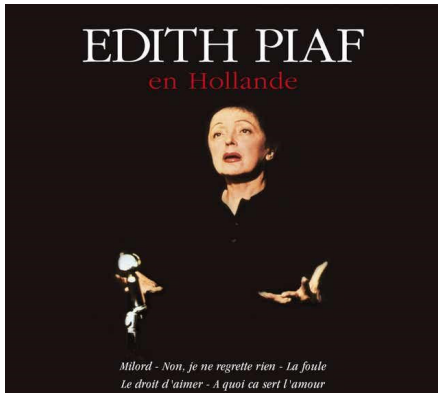


Figura 18: Édith Piaf En Hollande (1959)  
Fonte: Discogs



Figura 19: Mater dolorosa  
Fonte: Look and Learn Picture Archive

## Considerações finais

O hino *Stabat mater* tem origem no século XIII e sua autoria tem sido atribuída ao Papa Inocêncio III (m. 1216), São Boaventura, ou mais provavelmente, Jacopone da Todi (1230-1306). A partir de 1727 e até os dias atuais, tornou-se ofício comum aplicado às liturgias do Setenário das Dores de Nossa Senhora, tendo recebido inúmeras adaptações musicais em latim e em diferentes vernáculos. O texto é bastante longo. Extraímos um pequeno excerto, com a impressão de que todas as ilustrações aqui apresentadas remetem diretamente ao conteúdo expresso na oração:

### Hino *Stabat Mater Dolorosa*

*Stabat mater dolorosa  
iuxta Crucem lacrimosa,  
dum pendebat Filius.*

*Cuius animam gementem,  
contristatam et dolentem  
pertransivit gladius.*

*O quam tristis et afflicta  
fuit illa benedicta,  
mater Unigeniti!*

...

*Estava a mãe dolorosa  
chorando junto à cruz  
da qual seu Filho pendia*

*Sua alma soluçante,  
inconsolável e angustiada  
era atravessada por um punhal.*

*Ó, quão triste e aflita  
estava a bendita mãe  
do Filho Unigênito!*

...



A despeito de mudanças importantes na França contemporânea, a França ainda permanece como país católico. E a presença desta religião muito presente especialmente no período da II Guerra Mundial. Por essa época surgiu, dentre tantas figuras emblemáticas, Édith Piaf. Uma das personalidades mais marcantes dos últimos anos em seu país, para além da cantora bem-sucedida, Piaf tornou-se praticamente um dos símbolos nacionais, sendo lembrada facilmente, mesmo depois de passadas mais de cinco décadas de sua morte.

Entendemos que, para além da sua performance muito particular<sup>4</sup>, Piaf desenvolveu uma *persona midiática* que sobrepõe à sua vida pessoal, plena de episódios novelescos e hiperbólicos (pobreza, doenças físicas, morte trágica de Marcel Cerdan, seu grande amor). Uma sequência de martírios ter-se-iam interpostos pelo destino. Daí a associação frequente a símbolos da dor lhe caíam muito bem. Contudo é importante frisar que nem toda aparição pública, performance ou repertório da cantora adote tais características.

É certo que a escolha da iconografia que acompanha os discos de Piaf, assim como cartazes, fotografias para a imprensa e outras mídias é resultado de um conjunto de agenciamentos: gravadora, imprensa, cinema; mas também o empresário da artista e ela própria. A preferência por instantâneos eternizando a dor é extremamente eficaz na comunicação.

Essa gama de representações que acabamos de mostrar confirmam o quanto Piaf se aproxima à imagem e ao imaginário católico da sofredora: dor, sofrimento e melancolia se apresentam juntos e se mesclam. Observe-se que as experiências de vida se organizam na memória, ajustam o grau da percepção, do entendimento e das interpretações das imagens e o que significam para cada um. Aí, a formação intelectual, quanto das emoções tem peso e sua função retórica.

O que dizer de tais representações, no caso brasileiro? Ainda que sejam formulações iniciais, arriscaríamos dizer que o vínculo entre a artista e sua *persona midiática* pende entre dois parâmetros: De um lado, os traços peculiares da performance da cantora, sua competência como ar-

tista de palco que desperta a atenção do ouvinte/ receptor. De outro lado -especialmente se considerarmos a passagem do tempo, de 60 anos de sua morte, Piaf permanece na cultura midiática como memória da mídia; como marcador de um tempo-espaço na paisagem sonora (Schafer, 2001) dos anos 1940 até a morte dela. Um corpo-voz que volta e meia é lembrado e, assim, retroalimentado. O imaginário se corporaliza em canções: de amor, de sacrifício

No mercado do consumo das imagens, a volta da dor e do sofrimento revela sua sombra, lembrando-nos da profundidade da experiência humana...

## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Este texto é desdobramento da dissertação de mestrado *As capas de discos de Édith Piaf: laicizando o sofrimento e a tristeza como mercadoria midiática* (Fragoso, 2022).

2. É importante alertar que quase todo o trabalho de pesquisa foi realizado durante a pandemia de COVID-19, justamente no período em que o lock-down foi determinado pelas autoridades públicas. Por essa razão, as fontes digitais foram selecionadas como a maneira de poder concluir o trabalho no prazo regular.

3. Ressalta o Cardeal João Orani: “Nossa Senhora das Dores ou Mater Dolorosa (Mãe Dolorosa) é um dos vários títulos que a Virgem Maria recebeu ao longo da história. Este título em particular refere-se às sete dores que Nossa Senhora sofreu ao longo de sua vida terrestre, principalmente nos momentos da Paixão de Cristo”. <https://novoportal.rccbrasil.org.br/blog/nossa-senhora-das-dores/>

4. Vale considerar aquilo que Juliana Coli e Heloísa Valente denominam como *persona vocal* (2018). Aqui destacamos o tipo de projeção vocal, o vibrato, o apoio que se desenrolam juntamente com uma teatralidade em que os gestos e expressões faciais são bastante amplos, mas no âmbito de um corpo franzino.



## Referências

FRAGOSO, Fedro L. *As capas de discos de Édith Piaf: laicizando o sofrimento e a tristeza como mercadoria midiática*. Dissertação Mestrado Comunicação. Universidade Paulista: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unip.br/wp-content/uploads/tainacan-items/191/101283/FEDRO-LEAL-FRAGOSO.pdfX>. Acesso em 20 out. 2023.

GAMA, Gabriel; BARATA Ricardo; DIAS Sandra; GONÇALVES, Manuel J. FONSECA Daniel. *Pesquisa interactiva de fotografias com base na regra dos terços*. (2010). Universidade Técnica de Lisboa: Departamento de Engenharia Informática INESC-ID / IST, 2010. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/230662633\\_Pesquisa\\_Interactiva\\_de\\_Fotografias\\_com\\_Base\\_na\\_Regra\\_dos\\_Tercos](https://www.researchgate.net/publication/230662633_Pesquisa_Interactiva_de_Fotografias_com_Base_na_Regra_dos_Tercos). . Acesso em 20 out. 2023.

Oração *Stabat Mater Dolorosa*. In: *Sendarium – um caminho da vida espiritual para o apostolado leigo*. Disponível em: <http://www.sendarium.com/2013/02/oracao-stabat-mater-dolorosa.html>. Acesso em 20 out. 2023.

ORANI João, Cardeal Tempesta, O. Cist. Nossa senhora das Dores. In: *RCC Brasil*. Disponível em: <https://novoportal.rccbrasil.org.br/blog/nossa-senhora-das-dores/>

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

VALENTE, Heloísa de A. Duarte; COLI, Juliana Marília; FARIAS, Raphael Fernandes Lopes. Performance e a criação da memória midiática: música vocal e sua transmissão radiofônica no Brasil da década de 1950. In: *XXVIII Congresso da ANPPOM- Manaus*, 2018. [Anais...] Disponível em: [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2018/5168/public/5168-18280-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2018/5168/public/5168-18280-1-PB.pdf). Acesso em 20 out. 2023.

## Fontes na Internet

SCHMUSA. <https://schmusa.de/>. Acesso em 20 out. 2023.

CREAZIILLA. <https://creazilla.com>. Acesso em 20 out. 2023.

DISCOGS. [https://www.discogs.com/pt\\_BR/](https://www.discogs.com/pt_BR/). Acesso em 20 out. 2023.

FLICKR <https://www.flickr.com/photos>. Acesso em 20 out. 2023.

GETTY IMAGES. [www.gettyimages.pt/](http://www.gettyimages.pt/). Acesso em 20 out. 2023

LOOK AND LEARN. <https://www.lookandlearn.com>. Acesso em 20 out. 2023

### Imagens citadas, por ordem numérica:

Segue, abaixo, a lista das imagens selecionadas para análise. Sempre que possível, mencionamos os artistas que fotografaram Édith Piaf e as obras de arte.<sup>1</sup>

- 1 - Édith Piaf – L'Essentiel  
<https://www.discogs.com/release/18959506-Édith-Piaf-LEssentiel>
- 2 - Édith Piaf London Records – SKL 4351. LP, 1963. Disponível em: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/master/696438-Édith-Piaf-Édith-Piaf](https://www.discogs.com/pt_BR/master/696438-Édith-Piaf-Édith-Piaf)
- 3 - Stabat Mater, G.532:I.Stabat Mater dolorosa. Capa do álbum do disco Stabat Mater, de Boccherini, por Cecilia Montemayor. Disponível em: <https://www.shazam.com/pt-br/track/350171823/stabat-mater-g-532-i-stabat-mater-dolorosa>
- 4 - Édith Piaf Favorites. VOX (6) – PL 3060, Polydor – PL 3060, LP, 1950. Disponível em: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/master/835891-Édith-Piaf-Favorites](https://www.discogs.com/pt_BR/master/835891-Édith-Piaf-Favorites)
- 5 - Mater dolorosa. Mater dolorosa escultura do século XIX, igreja- Santa Maria delle Grazie em Toledo (Nápoles). Foto de Carlo Rasso Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/70125105@N06/35911159425>

---

<sup>1</sup> - A pesquisa das imagens foi realizada em setembro de 2022 e revista em agosto de 2023.

- 6 - Édith Piaf: Onvergetelijke Successen - Deel 2. Pathé – 1A 064-1727491, LP,1983. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/2334781-Édith-Piaf-Onvergetelijke-Successen-Deel-2>
- 7 - Igreja de Santo André Apóstolo: Virgem Maria, Mater dolorosa. Foto: Godong/Universal Images Group. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%AADcias/church-of-saint-andrew-the-apostle-virgin-mary-fotografia-de-not%C3%ADcias/1414507699?adppopup=true>
- 8 - Édith Piaf. Édith Piaf. Music for pleasure – MFP 1396, LP, 1961. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/2905026-Édith-Piaf-Édith-Piaf>
- 9 - Mater dolorosa. Pedro de Mena – Mater dolorosa – Busto no museu Fitzwilliam. Disponível em: <https://creazilla.com/nodes/7083134-pedro-de-mena-mater-dolorosa-fitzwilliam-m-7-2014-illustration>
- 10 - Édith Piaf. Odeon. Gigantes De La Canción – Vol. 24 LP;Odeon, 1970 Disponível em:<https://www.discogs.com/release/4867650-Édith-Piaf-Édith-Piaf/image/SW1hZ2U6OTg1NTU5Ng==>
- 11 - Andréa Solário (1460-1524) Mater dolorosa. Mater dolorosa - Uma pintura de uma mulher segurando as mãos juntas. Disponível em: <https://garystockbridge617.getarchive.net/amp/media/mater-dolorosa-c09b07>
- 12 - Capa do disco Non-Je-Ne-Regrette-Rien, LP, Sounds Superb – 2M048-52144, 1974. Disponível em : [https://www.discogs.com/pt\\_BR/release/5318169-Édith-Piaf-Non-Je-Ne-Regrette-Rien](https://www.discogs.com/pt_BR/release/5318169-Édith-Piaf-Non-Je-Ne-Regrette-Rien)
- 13 - José Camarón y Bononat (1731–1803) La dolorosa. Museu do Prado. Disponível em: <https://creazilla.com/nodes/6981970-la-dolorosa-de-jose-camaron-boronat-museo-del-prado-illustration>
- 14 - Édith Piaf chante-Charles-Dumont. Columbia – ESRF 1305, compacto, 1962. Disponível em:[https://www.discogs.com/pt\\_BR/release/3271437-Édith-Piaf-Édith-Piaf-Chante-Charles-Dumont](https://www.discogs.com/pt_BR/release/3271437-Édith-Piaf-Édith-Piaf-Chante-Charles-Dumont)
- 15 - Simon Marmion (1420-1489) Mater dolorosa IMG\_8178A. Valenciennes. Mater dolorosa et Christ de Douleurs (c. 1499). Bruges: Groeninge Museum. Foto de Jean-Louis Mazières Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/mazanto/25387423039>
- 16 - O melhor de Édith Piaf Capitol Records – DT-2616 , Starline LP:1969. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/2494233-Édith-Piaf-The-Best-Of-Édith-Piaf>

- 17 - Nossa Senhora das Dores. Nossa Senhora das Dores, o sofrimento de Maria  
Mater dolorosa - busto de Pedro de Mena (MET, 2014.275.2). Disponível em: <https://santo.cancaonova.com/santo/nossa-senhora-das-dores/>
- 18 - Édith Piaf En Hollande. Columbia – FS 1008 Formato: Vinil , LP, 10",:1959. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/2715009-Édith-Piaf-Édith-Piaf>
- 19 - Mater dolorosa. Santa Maria (a Santíssima Virgem). Fotogravura colorida. Bem-aventurada Virgem Maria, Santa. ID do trabalho: fra8vhd5. Disponível em: <https://www.lookandlearn.com/history-images/YW-033695VER/Saint-Mary-the-Blessed-Virgin>

# Charles Aznavour: O embaixador da canção francesa em imagens

ROBERTO BISPO DOS SANTOS

Podemos afirmar que a música constitui uma das manifestações mais presentes na vida das pessoas. No âmbito da cultura midiática, pode-se dizer que está praticamente em todas as linguagens e meios de criação e difusão: no cinema, no rádio, na televisão, em suas várias formas e funções: trilhas musicais para a dramaturgia, peças publicitárias, *jingles*, *spots*, dentre outros, além de produções destinadas à exibição musical propriamente dita (concertos, *shows*, certames) e em linguagens específicas (musical, ópera, videoclipe etc.).

A presença da música, na cultura midiática, dá-se, quase sempre, pela canção denominada “popular”, que aqui optamos pela conceituação “canção das mídias” (Valente, 2003)<sup>1</sup>. Sendo um signo composto de diversos elementos, incluindo aqueles pertencentes às linguagens visuais, apresentando-se sob diferentes maneiras dentro das áreas artísticas e gráficas. Ao decompor as imagens em seus elementos, faz-se possível conhecer como se constrói a semântica da canção.

A motivação que deu origem a este estudo nasceu de um desejo de conhecer, a partir de imagens visuais, como a canção francesa no Brasil se fez presente, como essas imagens se configuraram como imaginário no seu país de origem<sup>2</sup>. Para tanto, foi preciso fazer um levantamento de como os artistas se estabeleceram, na qualidade de artistas, mas também de seu país. Um dos instrumentos privilegiados para tal análise reside na discografia, por inúmeras razões. Para os interesses deste capítulo, selecionamos a maneira de como o corpo do artista – no caso, o cantor – se apresenta, por meio das linguagens visuais nas capas dos discos.

Selecionamos a figura de Charles Aznavour<sup>3</sup> (1924-2018) não apenas pela sua relevância artística, pelo prestígio que adquiriu em todo o mundo, como também pela longevidade de sua carreira artística, bem-sucedida e ininterrupta. Tais características delineiam uma espécie de *continuum* que permite analisar a sua trajetória, em contraponto ao contexto sócio-histórico do período estudado. Podemos afirmar que Aznavour se sustentou como signo artístico e modelo performático por vários anos e ainda segue na mesma condição, mesmo após sua morte.

As capas de discos constituem o *corpus* desta análise: discos lançados, sobretudo no formato *long-play*, em vinil, no período compreendido entre as décadas de 1950 e 2010. Daremos maior atenção àqueles que chegaram ao mercado nas décadas de 1960 e 1970, época em que a então denominada “canção romântica internacional” dominou as paradas de sucesso e o mercado fonográfico.

### **Charles Aznavour: breve nota biográfica**

Aznavour iniciou a carreira muito jovem, em 1946 quando, no final da II Guerra Mundial, conheceu o pianista Pierre Roche, e ambos começaram a compor e escrever letras para músicas. Conquistaram popularidade graças a concertos e turnês pela França. Raoul Breton, que foi amigo e professor de Aznavour, os introduziu ao *show business* francês e, nomeadamente,

Édith Piaf. Aznavour escreveu várias músicas para Piaf e se tornou seu gerente. A partir dessa colaboração, cresceu uma amizade muito forte entre ambos.

O primeiro triunfo foi no ano de 1956 e marcou a ascensão de Aznavour como cantor, algo que cresceria constantemente ao longo de décadas. Durante sua carreira de mais de 85 anos, Aznavour gravou 1.400 músicas em 9 idiomas e produziu 91 álbuns. Vendeu mais de 200 milhões de discos, muitos classificados como Platinum e Gold. Além da música, Aznavour é creditado em mais de 90 filmes. Publicou 14 livros, a maioria deles autobiográficos.

É importante frisar que, para além da extensa produção como compositor e intérprete, Aznavour teve inserção não apenas no universo musical, mas também cinematográfico, a partir de 1957. Segundo o crítico Mauro Ferreira:

Como ator, ele participou – já na condição de protagonista – de filmes importantes como *Les Dragueurs* (Jean-Pierre Mocky, França 1959), *La tête contre les murs* (Georges Franju, França, 1959) – pelo qual recebeu o prêmio francês L'etoile de Cristal como o melhor ator de cinema – e *Atirem no pianista* (*Tirez sur le pianiste*, França, 1960) ... que ao ser lançado nos Estados Unidos, alavancou a carreira (Ferreira, 2012, p. 19).

Charles Aznavour faleceu em 1º de outubro de 2018, aos 94 anos de idade, em sua amada casa em Mouries, no sudeste da França. Sua morte foi percebida como uma perda pessoal para milhões de pessoas em todo o mundo. Muitos eventos de homenagem foram organizados em diferentes países por comunidades locais e fãs dedicados. Em uma cerimônia solene no Palácio Les Invalides, em Paris estiveram presentes o presidente francês, Emmanuel Macron, e o primeiro-ministro armênio, Nikol Pashinyan. “Na França, os poetas nunca morrem”, disse Macron diante do caixão com a bandeira azul, branca e vermelha da França. Ao lado do caixão, havia uma coroa nas cores da Armênia. O lendário cantor francês foi enterrado no terreno da família Aznavour no cemitério de Montfort-l'Amaury, a oeste de Paris. Com milhões de fãs, Charles Aznavour atraiu legiões de fãs não apenas da França, mas de todo o mundo. Sua popularidade transcende muitas gerações.

### As capas de disco como construtos da canção midiática

As capas de discos são embalagens de grande impacto e concentram mensagens precisas. A análise de imagens extraídas das capas revela informações sobre o processo de construção do *layout*, da seleção de elementos iconográficos, de técnicas de produção e os meios de impressão, embalagem do produto. Uma capa de disco deve carregar em si uma mensagem a ser comunicada ao seu usuário/ouvinte – que é de natureza estética, mas não apenas esta: subjazem valores morais e ideológicos –, ainda que não seja de maneira declarada ou panfletária – hábitos culturais que apontam para o espírito do seu tempo. Não menos relevantes são as informações a respeito das técnicas atribuídas às artes, à ilustração, à fotografia, à composição e ao *design* das tecnologias de produção gráfica com suas impressoras *offset*, as quais, por gosto do(a) artista, poderá obter acabamentos especiais que enriquecem o material como *hot stamping* (impressão metalizada resultada por uma chapa quente), verniz localizado, os refiles da guilhotina e cortes-vincos especiais empregados para o fabrico das capas.

Em síntese, a concepção da capa faz parte do projeto artístico, estético e comercial do artista. Nas páginas que seguem, descrevemos a pesquisa concluída e algumas de suas conclusões – sobremaneira, as que dizem respeito ao projeto de dissertação. Porém, faz-se necessário apresentar alguns conceitos que referenciais.

Para compreender como as capas de discos de Aznavour constroem imagens, também é necessário, desde já, apresentar algumas observações. Uma delas se refere ao conceito de *imagem*. Ao mencionarmos o vocábulo *imagem*, de pronto nos ocorre a ideia de uma representação de um objeto apreensível pelos órgãos da visão, passível de ser reconhecido e nomeado, reproduzível, em formas fidedignas (a fotografia) ou mesmo distanciadas (a caricatura). No entanto, a palavra *imagem* adquiriu, ao longo dos séculos, um sem-número de definições. Para fins do estudo realizado, apoiamos-nos na semiótica da cultura e da mídia, em particular pelos conceitos desenvolvidos pelo antropólogo Hans Belting e pelo semioticista Norval Baitello Jr.



Primeiramente, devemos considerar como as imagens são geradas, assimiladas e interpretadas. De acordo com Belting (2007; 2014)<sup>4</sup>, elas podem ser divididas em dois grandes grupos: as endógenas e as exógenas. As imagens exógenas são aquelas que existentes no mundo externo, enquanto as endógenas são geradas pela mente humana. ou seja: as primeiras existem no mundo concreto; as segundas, no imaginário (que pode ser individual ou coletivo).

É importante ressaltar, ainda, que o mundo das imagens extrapola o universo do visível, integrando uma outra dimensão, de natureza mental: a imaginação. É o que esclarece Baitello Jr.:

As imagens que se incubam dentro do homem, em suas vísceras, sua pele, seus músculos ou seu cérebro, quando emergem, criam ambientes de sociabilidades – parcerias, complementariedades, cumplicidades – e de cultura – crenças, imaginários, comunhões – que, por sua vez, alimentam e estimulam a geração e incubação de mais imagens. A este processo chamamos de imaginação: a geração de imagens a partir de sentimentos, sensações, percepções, e seu oposto, a geração de sentimentos e sensações a partir de imagens, ou ainda a criação de imagens a partir de imagens, imagens sobre imagens, que por sua vez, com sua capacidade de captura, evocam sempre emoções, novas ou revistadas, explosivas ou silentes (Baitello Jr., 2014, p. 22).

A pesquisa apresenta, assim, uma análise de como as imagens endógenas são concebidas pela indústria fonográfica a fim de se tornarem endógenas e se constituírem, assim, como parte do imaginário sobre a canção francesa. Esse processo se dá, em grande medida, pela configuração da concepção da capa – que, por sua vez, obedece a uma gramática própria.

Tomando as imagens exógenas selecionadas para as capas de discos de Charles Aznavour, necessitamos passar por mais um crivo metodológico: classificá-las como signos derivados de mídias primárias, secundárias ou terciárias. Para isso, faz-se necessária mais uma explanação conceitual.

### **A *persona* midiática Charles Aznavour**

Partimos da teoria da mídia elaborada por Harry Pross e desenvolvida, posteriormente, por Norval Baitello Jr. Nessa trama comunicacional, há três categorias, que se estabelecem de acordo com o número de elementos em relação. Dessa forma, a mídia primária é aquela que se realiza pelo próprio corpo, este é o meio de transmissão e de recepção: “Toda comunicação humana começa na mídia primária, na qual os participantes individuais se encontrem cara a cara e imediatamente presentes com seu corpo; toda comunicação retornará a este ponto”. (Pross, 1972 *apud* Baitello Jr., 2005, p. 80). A mídia secundária, por sua vez, veicula a informação, sem que haja a necessidade de outro recurso para a sua decodificação, tal é o caso da imagem, da escrita, da gravura, da fotografia em suas mídias de fixação (carta, livro, cartaz etc.) (Baitello Jr., 2005, p. 81). Já a mídia terciária necessita de um elemento mediador que permita a decodificação tanto no processo da emissão como da recepção da mensagem: o telefone, o rádio, o disco, o filme cinematográfico (Baitello Jr., 2005, p. 82).

Posto isso, já podemos avaliar, antecipadamente, que a presença midiática de Aznavour se dá pelas três formas de comunicação midiática – se considerarmos as balizas teóricas de Pross. O registro fonográfico é, certamente, uma forma de existência que se dá pela mídia terciária: houve um microfone, que captou os sinais acústicos, sua transferência para o disco (um processo complexo). Para ouvirmos, faz-se necessário um aparelho que leia as impressões dos sulcos e os reproduza por meio de alto-falantes. Quando da transmissão radiofônica, todo esse processo acrescenta mais uma camada de mediatização.

A presença de Aznavour, nas capas de disco, deu-se pela mídia secundária – o papel carrega elementos visuais, originados de formas iconográficas diversas: fotografia, desenho, textos, que se apresentam em linguagens e técnicas diversas. Como detalharemos neste texto, a capa do disco parte de um projeto, que obedece a padrões particulares: Como pensar a capa? Sua produção? O que mostrar? Por exemplo, nas capas onde aparece o artista

fumando (Bispo, 2023, p.55), percebemos o processo na construção da composição pelo uso da harmonia entre cores, tipografia e o *layout* atribuído.

Antes de se tornar disco impresso, nos sulcos dos discos Aznavour é uma voz, um corpo que abriga uma voz, que expressa não apenas a qualidade vocal<sup>5</sup>, mas a gestualidade do corpo todo: a energia que põe cabeça, tronco e membros em movimento mais ou menos contido; as expressões faciais, as respirações e os silêncios. Esse corpo é envolto por vestimenta e adereços; segue padrões de moda (maquiagem, corte de cabelo etc.). Esse conjunto de elementos constituem a mídia primária da *performance* de Aznavour e que, paralelamente à sua maneira de dizer o texto que profere, delinearão a *persona vocal* (Valente; Coli, 2018).

Neste ponto, chegamos a uma questão fulcral: Como é construída a *persona midiática* de Aznavour? Que características fazem dele um artista de sucesso? É certo que não se pode dar explicações imediatas e simples, uma vez que há muitas implicações em curso para além de uma aptidão nata, convivência com um meio que favoreceu desenvolver tais dotes etc. Concorrem para o sucesso também as iniciativas empresariais das gravadoras, estágio de desenvolvimento técnico nos sistemas de captação e reprodução do som, dentre outros. O fato de ter sido apadrinhado pela já consagrada Édith Piaf também tem seu peso. São muitos, enfim, os elementos envolvidos. Sendo assim, optamos por tratar do seu ato de cantar. Cabe-nos tratar da *performance* de Aznavour.

Para além de uma palavra que circula pelo senso comum, *performance* é um conceito razoavelmente complexo. Foi desenvolvido pelo erudito Paul Zumthor (1997) quando, ao estudar a poesia oral, deu-se conta de que aquela se realizava não apenas pela declamação, no ato de proferir os versos; ademais, os poemas eram cantados. Ao interpretar a obra, o poeta se expressa pelo seu corpo, pela sua voz, com toda a sua densidade (alturas definidas, ruídos, tons, respirações, silêncios), pelos seus gestos, pela sua indumentária, máscaras, adereços etc.

Mas a performance não constitui um ato unidirecional. Não se trata da transmissão de uma mensagem de um emissor (*performer*) a um receptor (ouvinte/plateia). Estão igualmente envolvidos, no ato da *performance*, as

circunstâncias espaciais e as condições de transmissão. Tal linha de pensamento leva a considerar que Charles Aznavour tinha total domínio no seu *métier*: técnica vocal e capacidade cênica notável. Como tais evidências se apresentam na sua existência iconográfica é o que analisaremos a seguir.

### **As capas de disco: parte integrante da canção das mídias**

Para estudar a importância de Charles Aznavour na canção francesa, sua repercussão no Brasil e no mundo, faz-se necessário compreender, pelo menos em parte, como se dá a produção fonográfica e audiovisual. Dentre os elementos estudados, estão o próprio substrato e o tipo de impressão, a produção gráfica, o acabamento, a estética de construção do *layout* (as regras de composição), o uso das cores, as técnicas de embalagem. A partir das diversas interpretações que poderão se recolher a partir desses dados, será possível levantar algumas informações sobre como as gravadoras elaboravam seus produtos, de forma a serem divulgados e comercializados em seus pontos de vendas.

Uma leitura atenta das imagens impressas nas capas de Charles Aznavour evidencia como foi o processo para a construção do *layout*, dos elementos da linguagem visual, das técnicas, da produção, dos meios de impressão, da mensagem a ser transmitida, do contexto cultural e social, além de informações sobre o estado da tecnologia em cada época: os meios de gravação, da mídia, confecção e processo da embalagem do produto (o disco) e sua divulgação.

Em 1940, Alex Steinweiss, *designer* recém-contratado pela Columbia (Evans, p. 14), negociou com a empresa para lançar um álbum com oito *medleys* de duas canções cada, chamado *Smash Song Hits by Rodgers & Hart*, com uma capa ilustrada e comentários no interior e na contracapa. O desenhista Jim Flora colaborou com Steinweiss na elaboração da arte para um conjunto de discos de 78 rotações por minuto (rpm) de Louis Armstrong (relançamento, em 1947, de oito de seus clássicos com o *Hot Five* gravados entre 1925 e 1928). Por essa época, as vendas de discos dispararam, sendo lançados vários álbuns de líderes de *big bands* (Benny Goodman e

Woody Herrman), astros do *jazz* (Louis Armstrong) e cantores da moda (Bing Crosby e Frank Sinatra), além de coletâneas com os gêneros em voga (*boogie-woogie* e música latino-americana), além de musicais da Broadway, obras sinfônicas do repertório de concerto.

Em 1948, as coleções de 78 rpm foram relançadas completas em *long-play*. Um disco de dez polegadas comportava de quatro a cinco *singles*. As capas dos álbuns haviam aumentado de tamanho. Dessa forma, coube aos artistas gráficos Alex Steinweiss, Jim Flora e Bob Jones produzirem as capas. Daí em diante, o lançamento de álbuns seria uma constante: “A coleção de Frank Sinatra *The Voice of Frank Sinatra*, de 1946, tornou-se o primeiro lançamento popular em *long-play* de vinil quando a Columbia fez seu lançamento após a adoção do LP em 1948” (Evans, 2016, p. 17).

### **Linguagens visuais e suas configurações**

Antes de iniciarmos a análise sobre as capas de discos de Aznavour, apresentaremos algumas das referências teóricas que serviram de base para a análise. Partimos de conceitos da semiótica, cultura, mídia e teoria da imagem. Em um artigo elucidativo, Pfützenreuter (2022) afirma que as definições de imagem são inúmeras e nem sempre compatíveis entre si. Acrescenta que, apesar de limitada, nossa percepção é mais complexa que em outros animais, e a própria organização do cérebro é responsável por isso, pois a informação visual que transita pelo cérebro se divide em tipos de informação visual, determinando dois sistemas: um que partilhamos com os mamíferos e outro que pertence aos primatas.

As relações entre imagem e percepção constituem um tema que tem despertado o interesse de muitos estudiosos há longa data. A bibliografia é vasta, sendo objeto de abordagens diversas, algumas incompatíveis entre si. Assim será feito um sobrevoo sobre alguns aspectos que são importantes para apoiar a abordagem da imagem (Pfützenreuter, 2022, p. 6).

Partimos dos conceitos de composição, *gestalt* e *storytelling* para analisar como as capas foram criadas, concepção esta que fez parte do projeto artístico, estético e comercial do artista e da gravadora. A partir do exemplo da discografia de Charles Aznavour, pode-se levantar algumas chaves de leitura para como se deu o processo de construção da composição do *layout*, da história contada e da mensagem a ser passada, das técnicas, da produção, dos meios de impressão, dos objetivos, do contexto cultural e social, os meios de gravação, da mídia, a questão da embalagem e do produto. Postas essas observações preliminares, voltemos à questão central: Como sua *persona* midiática é composta pelas capas de disco? O que nos mostra uma capa de disco? Como nos mostra? O problema da pesquisa foi justamente estudar a função da capa na concepção criativa do projeto artístico do disco.

No intuito de compreender como será a explanação da análise de imagens, recorreremos ao estudo de Donis A. Dondis, em sua obra *Sintaxe da Linguagem Visual* (2015). Na obra, indaga a autora, quantos de nós, de fato, *observam o que veem*, no intuito de perceber, compreender, contemplar, por meio do olhar, a complexidade do conteúdo da inteligência visual. A autora relata que são muitas técnicas aplicadas às soluções de problemas envolvidos na criação de obras nas linguagens visuais, como contraste e harmonia: instabilidade/equilíbrio, assimetria/simetria, ousadia /sutileza, entre outros. Para isso, é preciso constituir uma *alfabetização* visual, levando o leitor a conhecer os fundamentos sintáticos que regem o processo de composição: equilíbrio, tensão, nivelamento e aguçamento, atração e agrupamento, positivo e negativo. O ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a escala, a dimensão, o movimento são elementos básicos para a criação na comunicação visual: esboço, pintura, desenho, escultura, a arte-final. Outro elemento relevante é a utilização da tipografia: existem estilos e estruturas que, bem diagramados, compõem para uma comunicação objetiva da informação proposta como recurso do meio da comunicação, entender sobre as serifas e os estilos tipográficos. Adotamos esses parâmetros ao analisar cada capa de disco individualmente<sup>6</sup>.

A seguir, trataremos sobre o conceito de *storytelling*, e essa narrativa mostra nas capas de Aznavour a metodologia aplicada na análise, tabelas e painéis (Bispo, 2023) divididos por décadas, ilustrando como as capas se comportam no mesmo álbum em países diferentes.

A análise de imagens encontradas nas capas de Charles Aznavour oferece algumas pistas sobre o processo adotado para a construção do *layout*, elementos da linguagem visual, técnicas, produção, meios de impressão, objetivos, a mensagem a ser passada, o contexto cultural e social, os meios de gravação, a mídia, a questão da embalagem e do produto. Comentamos, agora, sobre algumas das mais frequentes.

### ***Storytelling* nas capas de discos de Charles Aznavour**

O que vemos na capa? Que história ela conta? De acordo com Timothy Samara, ao tracejar o *grid*<sup>7</sup>, surge uma possibilidade de estratégia para a composição, que nos permite perceber os pontos de maiores relevância (exemplo o olhar do cantor) e o equilíbrio simétrico na composição e na diagramação da arte. São analisados os parâmetros: cor, tipografia, identidade visual. Esses elementos são organizados de maneira a compor a *storytelling*.

*Storytelling* é um recurso adotado para contar histórias, por meio de uma narrativa especialmente produzida para criar uma identidade particular a empresas, elaborado por profissionais de marketing sobre empresas, transmitidas por intermédio de áudio e vídeos, imagens e/ou palavras em suas composições, utilizado na televisão, na publicidade e no *marketing*. Em nossas histórias, pensamos no *story*, personagem e *telling*: várias opções de contar como é o personagem (Xavier, 2021). A maneira de narrar/ contar história faz do *storytelling* uma habilidade memorável que atua no imaginário, nos sentidos, nos sentimentos e nas sensações dos receptores. Essa técnica pode ser aplicada na composição das capas de discos, em sua identidade visual: a relação entre cenário, figurino, canções e a produção gráfica no conceito de fusão das imagens e a embalagem/*marketing* do produto compõem um signo complexo com forte carga semântica.

Ao analisar imagens e suas composições, narrativas sonoras, pode-se materializar, entender como as capas de discos do cantor Charles Aznavour constroem o imaginário de seus fãs e ouvintes, quais são as narrativas dos cantores que se espelham ou se inspiram em Aznavour<sup>8</sup>, a reflexão da memória gráfica, a influência da cultura francesa no mercado fonográfico brasileiro. O texto também analisa a memória (cultural) que as capas de disco carregam. O intuito é resgatar essa memória cultural através da análise das capas, a comunicação pela interdisciplinaridade no eixo da cultura e *design*, como é contada a história pela construção da imagem (imaginário), a utilização das cores relacionada com o repertório das canções.

Podemos nos referir a *storytelling* como um conceito amplo. Em seu livro *Storytelling: Histórias que deixam marcas* (2021), Adilson Xavier relata que não há um ponto de vista claro sobre *storytelling* e apresenta três definições:

- Definição pragmática, na qual “*Storytelling* é a tecnarte de elaborar e encadear cenas, dando-lhes um sentido envolvente que capte a atenção das pessoas e enseje a assimilação de uma ideia central”.
- Definição pictórica: “*Storytelling* é a tecnarte de moldar e juntar as peças de um quebra-cabeça, formando um quadro memorável”.
- Definição poética: “*Storytelling* é tecnarte de empilhar tijolos narrativos, construindo monumentos imaginários repletos de significado” (Xavier, 2021, p. 11-12).

No presente estudo, a aplicação do *storytelling* é um instrumental necessário, uma vez que propicia um treinamento ao olhar que contribui como guia de análise da imagem no eixo da comunicação visual. A leitura de imagens encontradas nas capas (concepção esta que faz parte do projeto artístico, estético e comercial do artista) de discos de Charles Aznavour levantará hipóteses de reflexões e debates sobre qual foi o processo para a construção do *layout*, *storytelling*, elementos da linguagem visual, técnicas, produção, meios de impressão, objetivos, a mensagem a ser passada,



o contexto cultural e social, os meios de gravação, a mídia, a questão da embalagem e do produto, isto é, uma forma de narrativa que auxilia no desenvolvimento da construção da arte utilizar esse recurso que presenciamos no setor publicitário.

### As capas de discos como componentes da canção nas mídias

A capa comunica, convida para escutar as canções, em cada formato há uma história e uma maneira de ser contada. Na concepção da capa, temos a presença da linguagem artística, técnica e de proteção do produto (embalagem). Considerando a longevidade da carreira do cantor Aznavour, conseguimos um amplo espectro de exemplos. Para a leitura das imagens seguimos as seguintes etapas e critérios:

- O que vemos na capa, cores, sinais (signos), tipografia, diagramação, cores, identidade visual, regras de composição.
- Os elementos que, reunidos, sugerem uma narrativa; o que a capa informa ao leitor.

Observemos a capa do disco lançado pela gravadora Ember (E.P. 4542)<sup>9</sup>: Capa *La Mamma* (Vinil, 7", 45 RPM, EP. Ember Records, Reino Unido, 1964.)

### O que vemos nessa capa?<sup>10</sup>



Figura 1: La Mamma<sup>11</sup>  
Fonte: Discogs

– Trata-se de uma fotografia, em preto em branco. Charles Aznavour caminha anonimamente em uma rua central (sabe-se pela contracapa que é Londres), próximo a um cruzamento. Há prática da metalinguagem, com a presença de uma foto do artista como atração em *show* que se anuncia: intervenção da arte urbana (lambe-lambe), *design* vernacular: “O termo vernacular sugere a existência de linguagens visuais e idiomas locais, que remetem a diferentes culturas. Na comunicação gráfica, corresponde às soluções gráficas, publicações e sinalizações ligadas aos costumes locais produzidos fora do discurso oficial” (Dones, 2016, p. 76).

– Iluminação de ambiente externo.

– No cartaz, Aznavour aponta ao cantor (leitura de camadas) – espelhos (Aznavour com o mesmo figurino), traçado em linhas amarelas e proporção áurea na segunda foto.

– Ao traçar a regra dos terços (*grid* no design), percebemos a direção fotográfica.

– Chamada do título, editorial, como um jornal, por exemplo, tipografia serifada.

– Linha traçada verde com o movimento do braço direcionado ao ombro, alinhado ao ferro que sustenta a sinalização do BAR e conecta com a produtora acima; foto em perspectiva.



Figura 2: Charles Aznavour – La Mamma: ponto de vista  
Fonte: Discogs<sup>12</sup>

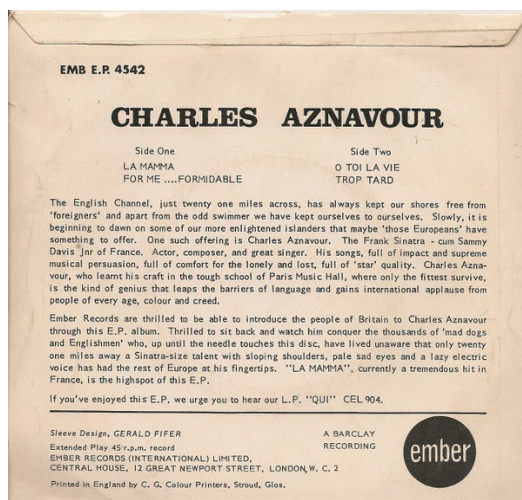


Figura 3: *La Mamma*- contracapa  
Fonte: Discogs

– Traz informações verbais sobre o disco: títulos das obras incluídas (autor da capa Gerald Fifer), Ember como selo pertencente à Barclay, além de um comentário, não assinado. Cotejado com a ilustração da capa, tem-se uma “explicação”: Aznavour, o Sinatra ou Sammy Davis Jr., do outro lado do Canal da Mancha veio mostrar o que “aqueles europeus” têm a oferecer... Seguem dados curriculares do cantor, apresentados ao público britânico.

**Cores:** identidade visual, preto e branco, que facilita a impressão e reduz os custos.

**Tipografia:** boa leitura, título com serifa e negrito. Corpo do texto sem serifa corrido.

**Diagramação:** uma coluna central, elementos bem distribuídos, uso de linha e forma geométrica.

**Cores:** quentes, conexão com as cores da capa e contracapa, divididas (assimétrico) por um corte seco. Disco de 45 rpm (a informação está dada pela classificação E.P).

**Tipografia** sem serifa (com e sem o *bold* ou negrito mais encorpado), somente o nome de Charles Aznavour em caixa alta (letra maiúscula).

O selo do disco inclui, além das informações técnicas (formato, intérpretes, data de lançamento, número de catálogo), o logotipo da gravadora. Cores quentes associam-se igualmente à Ember.

Esse exemplo demonstra como foi feita a análise de algumas das capas em que ocorre a presença de maior quantidade de elementos. Passemos, então, a discorrer sobre capas de discos de Aznavour<sup>13</sup>.

### As categorias das capas de Aznavour

“A maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos” (Berger, 1999).

A seguir, as categorias das capas tentam desvendar padrões encontrados nas capas de discos no período de 1950 a 2010<sup>14</sup> na produção de Aznavour. Fizemos um levantamento por décadas, com o fichamento relatando o ano, o título, a gravadora, as mídias, os países e as categorias, por formato de disco (compacto simples, *long-play*, disco compacto). Dessa forma, chegamos seguintes às categorias:

- Capas com a predominância das linguagens artísticas e gráficas.
- Sua relação com a mídias primárias, secundárias e terciárias.
- O cigarro.
- *Performance* em cena.
- Cenas fora do padrão convencional retrato/paisagem.
- Acompanhado por outras pessoas (artistas, parentes, crianças).

Dentre os recursos selecionados para a composição das capas, encontram-se os trabalhos artísticos, com predominância de linguagens artísticas e gráficas (retratos do cantor) e fotografias. Geralmente destacam o rosto e/ou a parte superior do tronco. Aznavour aparece vestido. É menos a quantidade de capas é menor (Discogs, 2023) em que ocorre somente a

presença de textos com o título das obras ou do álbum, sem a fotografia de Aznavour. Não nos sendo possível reproduzir as capas<sup>15</sup> que estudamos, limitamo-nos a apresentar um comentário sucinto a partir de imagens fotográficas do cantor.

Capas Aznavour e sua *performance* em cena: O olhar se dirige à plateia, mas, muitas vezes, está de olhos fechados. Quando o corpo é mostrado inteiro, o cantor apresenta gestos que aparentam estar à vontade no palco e, pelos movimentos das mãos, não demonstra contraturas nos ombros e na região cervical.

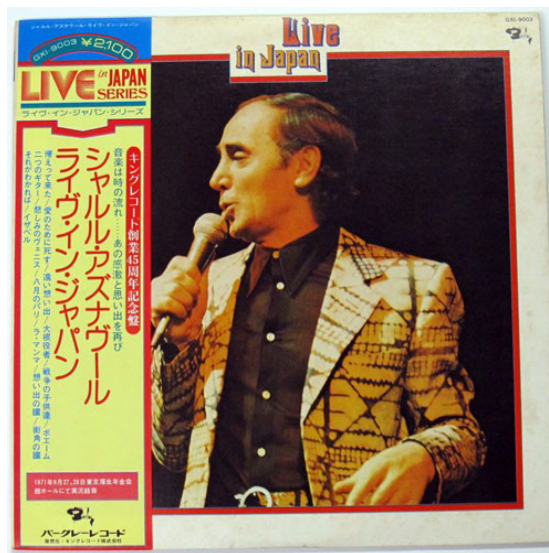


Figura 4: *Live in Japan* (Barclay, 1976)

Fonte: Discogs<sup>16</sup>

A maioria das capas é composta por fotos do artista em cena, geralmente no palco e à noite. Ele segura o microfone, a maioria das vezes traja terno escuro, às vezes *smoking*.

Capas a partir de fotos de estúdio: o olhar diagonal, olhar para a câmera, de perfil: Os retratos em plano de detalhe (close) constituem uma grande parte das ilustrações das capas. Geralmente o artista aparece com sorriso sereno e, de certa forma, essa expressão pode ser associada a pessoas de natureza mais tímida e discreta. O caráter “romântico” é, em grande medida, construído a partir de fisionomias que revelam um aspecto retraído e recatado – ainda que em cena a obra convoque a dança frenética, movimentos rápidos, gesticulação ampla.



Figura 5: *Non, Je N'ai Rien Oublié* (1971)  
Fonte: Discogs<sup>17</sup>



Figura 6: *She*. Single, 45  
RPM. Barclay, Alemanha,  
1974 *She*<sup>18</sup>  
Fonte: DiscogsVinil, 7



Figura 7: *Von Mensch Zu Mensch* - LP, Álbum, Mono.  
Barclay, Alemanha,<sup>19</sup>  
Fonte: Disco

Capas com Aznavour acompanhado de outras pessoas: Em algumas capas, ele aparece ladeado de outros artistas ou os abraçando. Normalmente, há um sorriso discreto.

Capas Aznavour e a relação com a mídia secundária: cigarro: Até o final do século XX, o cigarro podia trazer uma ideia de intelectualidade, charme, distinção social. Geralmente, acompanhava todos os gestos de alguém em reflexão, desenvolvendo algum pensamento profundo – tanto é que ele está comumente presente em fotos de filósofos, intelectuais, pessoas que

manifestam opiniões publicamente e gozam de um *status* de respeito<sup>20</sup>. No disco lançado (Bispo, 2023, p. 56) com Pierre Roche (1996)<sup>21</sup>, Roche acende o cigarro de Aznavour, como um gesto de companheirismo e proximidade.

Capas Aznavour em outras poses: Geralmente, essas cenas escapam ao usualmente escolhido: jogando xadrez com a mão sobre a boca, comendo uma fruta e fazendo uma careta (será que está azeda?). Também de óculos escuros, chapéu e, em uma fotografia rara, está barbudo. Nessas fotografias diferenciadas costuma haver uma relação, nem sempre muito declarada, entre o cenário de fundo e a localidade em que o disco está sendo lançado. Assim, chapéu de sol e praia remete a países tropicais – diferindo de Paris e dos países do Hemisfério Norte. Daí a associação ao cidadão em férias, aproveitando para fazer o que lhe é permitido: comer, fazer caretas, ficar sem camisa, deixar de fazer a barba.

Traçando um panorama de acordo com a cada década, podemos destacar o seguinte: observando o painel com as capas da década de 1950, podemos separá-lo em duas categorias: fotografia e ilustração (desenho), onde a fotografia prevalece em mais de 95% dessa amostragem em que Aznavour não olha para a câmera, exceto a capa de 1957 (curiosamente a primeira foto colorida). Entre 1950 até 1956, prevalece a utilização da fotografia preto e branco. A fotografia da capa 1956 do Uruguai, com cigarro na boca, é a mesma de 1959, do disco *C'est ça*. Nesse bloco de 1956, há mais informações relevantes que podemos destacar e como o mesmo álbum muda em relação aos países.

### **Gravações de Aznavour no Brasil**

A seguir, apresentamos os discos mais vendidos de Aznavour na capital de São Paulo na década de 1960, pela gravadora Barclay, e a relação das cem canções mais tocadas no Brasil, conforme dados da Playback FM, entre os sucessos mais vendidos, com base na pesquisa Nopem, com as gravadoras constantes nas capas dos discos.

Rádio Excelsior de São Paulo, 1965				
Página	Semana	Lojas (bairros e centro)	Classificação	Total Pontos
7	25 a 1º/2	70	11º (Compacto Duplo)	199
10	10 a 17/2	70	16º (Compacto duplo)	88
12	17 a 24/2	70	18º (Compacto duplo)	76
14	25 a 1º/3	80	24º (Compacto duplo)	50
16	2 a 9/3	80	25º (Compacto duplo)	48
19	18 a 25/3	80	20º ( <i>Long-play</i> )	76
21	26 a 4/4	80	20º ( <i>Long-play</i> )	76
22	13 a 20/4	90	50º (Simples) <i>Ma Mama</i>	48
23		90	21º ( <i>Long-play</i> )	108
		90	15º (Compacto duplo)	120
Gravadora Barclay.				

Quadro 1: Gravações mais vendidas de Aznavour na capital de São Paulo, 1965, Rádio Excelsior

Fonte: Acervo pessoal Parada de Sucessos Dick Danello.  
Pesquisa realizada no acervo da Radio Excelsior de São Paulo

Analisando a tabela acima, percebemos que a melhor classificação (11<sup>a</sup>) das gravações mais vendidas na capital de São Paulo, segundo o Acervo da Rádio Excelsior, foi na semana entre 25 e 1º de fevereiro de 1965; entre as semanas de 10 de fevereiro a 4 de abril de 1965 (quase dois meses,) ficou entre a 16º a 25ª posição, totalizando 414 pontos – que, dividindo por 6 (número de semanas), resulta em uma média de 69 pontos.



Na semana de 13 a 20 de abril de 1965, nota-se que os formatos simples, *long-play* e compacto duplo aparecem como as gravações mais vendidas. A importância da canção francesa no mercado fonográfico e Aznavour, sua presença no Brasil apresenta o cantor com boa classificação e quantidade de pontos entre 70 e 90 lojas nos bairros e centro de São Paulo, conforme dados da rádio Excelsior, em que as gravações (Barclay) mais vendidas no período de 25 de janeiro a 20 de abril de 1965. Percebemos, ao analisar a tabela, que nos meses de janeiro, fevereiro e início de março o *compacto duplo* era o que mais vendia na segunda quinzena de maio e primeira quinzena de abril, e o *long-play*, na segunda quinzena de abril as gravações mais vendidas, tanto em formato simples como em compacto duplo e *long-play*.

### **Aznavour no Top 100 Brasil**

Ano	Posição	Canção
1966	42°	<i>La Bohème</i>
1974	48°	<i>She</i>
1975	16°	<i>The Old Fashioned Way</i>

Quadro 2 : Aznavour no Top 100 Brasil pela Playback FM<sup>2219</sup>

Fonte: Elaborado pelo autor.

No quadro acima, segundo a Playback FM, as músicas de Aznavour estavam entre as 50 mais tocadas do Top 100 no Brasil nos anos de 1966, 1974 e 1975. Em 1975, ele obteve a melhor posição, afirmando o gosto pelas suas canções no cenário nacional.

### Nopem: Pesquisa de Mercado

O catálogo Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado (Nopem) desenvolvia a relação de discos vendidos e canções mais tocadas no Brasil. Ao analisar o quadro, percebemos que, no decorrer da década de 1960, Aznavour estava entre os 40 mais vendidos nas cidades paulistas e cariocas.

Ano	Posição	Canção	
1965	33º	Charles Aznavour <sup>23</sup>	RCA
1966	39º	La Bohème	<i>Mocambo</i>

Quadro 3: Aznavour entre os mais 50 vendidos (long-play, compactos e cassetes) conforme Nopem<sup>24</sup>  
 Fonte: Elaborado pelo autor

### Considerações Finais

Em síntese, uma análise sobre as imagens das canções francesas presentes nas capas de discos, tomando como referência o caso particular de Charles Aznavour, um dos principais expoentes da canção francesa no Brasil (e no mundo), permite-nos avaliar como a cultura francesa, por meio do mercado fonográfico, veio a fixar esse repertório no padrão de gosto estético no Brasil.

Este trabalho partiu da figura de Charles Aznavour para tentar compreender como o cantor imprimiu a sua *persona midiática* na paisagem sonora francesa e, mais ainda, como ela se projetou no Brasil. Nossa escolha pelo cantor se deu pelo prestígio que atingiu, em seu país de origem e no estrangeiro, assim como sua presença ininterrupta nos palcos e no mercado fonográfico por várias décadas. Essa “*persona midiática*” pôde ser anali-

sada a partir da confecção de um banco de dados, reunindo uma extensa quantidade de capas de discos, em análise comparativa, por categorias previamente estabelecidas. Esse material bruto, em si, já constitui um *corpus* que, esperamos, contribuiu para essa análise, mas também poderá servir como subsídio para estudos futuros.

A análise das composições fotográficas e do *design* gráfico elaborados em suas capas de discos deu base para entender que há padrões de comportamentos e estilos presentes no decorrer de sua carreira. A análise desses materiais permitiu também compreender alguns detalhes sobre a canção francesa que fez sucesso no Brasil. Compreender a *persona* midiática apresentada nas capas e no documentário pela narrativa do próprio artista, seus traços *performáticos*, os gestos, entre outros, permitem entender melhor quem era o artista.

Ressalte-se a análise de imagens, sua produção e como os apreciadores podem desfrutar dos sentimentos das canções e observar as ilustrações (Bispo 2023) da *persona* mediática. É fato que os dados aqui apresentados não esgotam o tema, que ainda merece ser estudado mais acuradamente. No que diz respeito à atuação do cantor, não foi possível, avaliar o quanto o Aznavour-ator é conhecido pelo público brasileiro. De outra parte, é notória a importância das telenovelas na circulação de suas canções, caso da telenovela da Rede Globo *Amor de Mãe*, segundo o *site* Teledramaturgia (novembro de 2019 a abril de 2021).

No que diz respeito às peças de repertório, é notória a circulação de canções como *She*, *Hier Encore*, *La Bohème*, habitualmente assimiladas também pelos cantores nacionais. Para além da qualidade intrínseca das obras, é forte a possibilidade de que a *performance* referencial de Aznavour tenha contribuído, de algum modo, para a concepção interpretativa das canções. Afinal, Aznavour marcou sua presença na paisagem sonora com um estilo próprio, um modo de dizer as suas canções inconfundíveis... (compará-lo a Frank Sinatra não parece coerente).

As canções de Aznavour ressoam em nossas mentes. Mesmo que a maioria do público brasileiro nada compreenda do conteúdo das letras –

que tratam de temas diversos, desde a vida cotidiana, os costumes, conflitos amorosos ou mesmo sociopolíticos, o repertório que Aznavour nos deixou como legado, em seu canto, a dicção típica da canção francesa, que incorpora o recitativo, o teatral, na frase melódica. Aqui o *chansonnier* acena e dialoga com o *crooner* do *music hall*. Talvez seja esse sabor que a canção francesa carrega, fixando-se como imaginário daquele que o escuta. A frase inspiradora que me vem neste momento à mente é: siga em frente, enfrente os obstáculos, passe os desafios e fases de sua pesquisa e de seu estudo. É certeza de que alcançará bons frutos no decorrer e na finalização de seus objetivos.

## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Canção das mídias deve ser aqui entendida como aquela que já foi criada após o surgimento das mídias sonoras ou que puderam ser adaptadas para estas.

2. O resultado final foi: *Je me voyais déjà*: A comunicação visual das capas de disco de Charles Aznavour. 2023. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Paulista, São Paulo, 2023.

3. Aznavour permite o estudo de vários aspectos relevantes, como a sua presença no cinema e a experiência como compositor. Considerando as dimensões do escopo deste artigo, esses vieses necessitam ser inevitavelmente postos de lado.

4. Vale acrescentar que o teórico adverte que existe uma interpenetração de ambos os campos, não sendo as categorias necessariamente estanques, entre si: “Em termos antropológicos, argumentei contra o rígido dualismo que, tantas vezes, pretende distinguir entre representação ‘interna’ e ‘externa’, ou entre representação ‘endógena’ e ‘exógena’, para utilizar a terminologia corrente na investigação neurobiológica. O nosso cérebro é, sem dúvida, a sede da representação interna. Todavia, as imagens endógenas reagem às imagens exógenas, que tendem a dominar este incessante vaivém. As imagens não existem apenas na parede (ou no ecrã da TV), nem existem somente nas nossas cabeças. Não podem desprender-se de um processo contínuo de interações que deixou os seus vestígios na história dos artefactos. Esta constante interação prossegue mesmo na nossa época de imagens digitais” (Belting, 2014, p. 13).

5. Adotamos os padrões da fonoaudiologia (ressonância, sopro, rugosidade, altura, timbre etc.)

6. É importante destacar a existência de três paradigmas de produção das imagens, que se estabeleceram historicamente, conforme apontam Lucia Santaella e Winfred

Nöth: pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico. “O primeiro paradigma nomeia todas as imagens que são produzidas artesanalmente ... desde as imagens nas pedras, o desenho, a pintura e gravura até a escultura. O segundo se refere a todas as imagens que são produzidas por conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo visível, isto é, imagens que dependem de uma máquina de registro... O terceiro paradigma, diz respeito as imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculadas por computador” (Santaella. Nöth, 2017 p. 161)

7. “O grid tipográfico é um princípio de organizador no design gráfico, cuja influência está arraigada na prática diária... O pensamento estrutural... Os chineses, os japoneses, os gregos e romanos, os incas – todos esses povos, seguiram ideais estruturais ao construir cidades, fazer guerras e organizar imagens. Em muitos casos, essa estrutura se baseava no cruzamento de eixos que correspondiam à intersecção do céu e da terra. O grid estabelecido pelo modernismo reafirmou esse antigo senso de ordem, formalizando-o ainda mais e transformando-o em parte integrante do design (Samara, 2013, p. 9).

8. Há registros de canções de Aznavour por Altemar Dutra, Agnaldo Timóteo, Martinho da Vila, entre outros (Bispo, 2023, p. 33).

9. Imagem analisada por Bispo (2023, p. 59).

10. Imagem analisada por Bispo (2023, p. 60)

11. Disponível em: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/release/11388559-Charles-Aznavour-La-Mamma](https://www.discogs.com/pt_BR/release/11388559-Charles-Aznavour-La-Mamma). Acesso em: 26 abr. 2024

12. Disponível em: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/release/11388559-Charles-Aznavour-La-Mamma](https://www.discogs.com/pt_BR/release/11388559-Charles-Aznavour-La-Mamma). Acesso em: 26 abr. 2024.

13. Uma análise mais detalhada se encontra em Bispo (2023, p. 52). Na dissertação, são apresentadas oito categorias com exemplos de capas nas quais predominam linguagens artísticas e gráficas; Aznavour e a relação com a mídia secundária: cigarro;

sua performance em cena; em outras poses; acompanhado; o olhar diagonal, para a câmera; perfil, ao decorrer de seis décadas.

14. Ainda que tenha sido selecionado o período de 1960 a 1970, ampliamos a extensão para facilitar um entendimento mais claro da noção de todo do conjunto.

15. A reprodução implicaria obtenção de autorização, mediante pagamento – o que, infelizmente não está ao nosso alcance. Alternativamente, consulte-se o trabalho que deu origem a este texto (Bispo, 2023).

16. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/6563004-Charles-Aznavour-Live-In-Japan>. Acesso em: 26 abr. 2024.

17. Disponível em: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/release/960747-Charles-Aznavour-Non-Je-Nai-Rien-Oubli%C3%A9](https://www.discogs.com/pt_BR/release/960747-Charles-Aznavour-Non-Je-Nai-Rien-Oubli%C3%A9). Acesso em: 26 abr. 2024.

18. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/2020280-Charles-Aznavour-She>. Acesso em: 26 abr. 2023.

19. Disponível em: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/release/3829267-Charles-Aznavour-Von-Mensch-Zu-Mensch](https://www.discogs.com/pt_BR/release/3829267-Charles-Aznavour-Von-Mensch-Zu-Mensch). Acesso em: 26 abr. 2024.

20 - Observe-se que, nas últimas décadas, a situação mudou, e o cigarro representa exatamente o oposto, podendo ser relacionado a soldados, presidiários etc.

21 - Até o encerramento deste texto, não tivemos acesso à capa original. Tomamos como referência a versão transposta para disco compacto.

22 - Brazil Song Charts for (1902-2015) (Playback FM). Disponível em: <[https://playback.fm/charts/brasil#google\\_vignette](https://playback.fm/charts/brasil#google_vignette)>. Acesso em: 12 jan. 2024.

23 - Pesquisa de Eduardo Vicente (2008) a partir do catálogo Nopem.

24 - No catálogo Nopem (1965) consta: “Idem, Idem (Os Mesmos)”, o que nos leva a considerar o disco receba o mesmo nome do intérprete até o fim deste trabalho a fonte não foi encontrada



## Referências

- BAITELLO Jr, Norval. *A era da iconofagia – Ensaios de comunicação e cultura*. [S. l.]: Hacker, 2005.
- BAITELLO Jr, Norval., N.; WULFF, C. *Emoção e Imaginação: os sentidos e as imagens em movimento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.
- BELTING, Hans. *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madri: Katz Ed., 2007.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BISPO DOS SANTOS, Roberto. *Je me voyais déjà: A comunicação visual das capas de disco de Charles Aznavour*. 2023. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Paulista, São Paulo, 2023.
- DISCOGS. Disponível em: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/](https://www.discogs.com/pt_BR/). Acesso em: 3 set. 2023.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- DONES, V. L. As apropriações do vernacular pela comunicação gráfica. *Revista Gestão e Desenvolvimento*, v. 2, n. 1, 2016. Disponível em: <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistagestaoedesenvolvimento/article/view/1067>. Acesso em: 3 set. 2023.
- EVANS, Mike. *Vinil – A arte de fazer discos*. São Paulo: PubliFolha, 2016.
- FERREIRA, Mauro. *Charles Aznavour*. São Paulo: Coleção Folha Grandes Vozes, 2012.
- PFÜTZENREUTER, Edson do Prado. Conversando com a imagem: Interpretação e análise de imagem. *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia*, v. 3 n. 1, p. 22-48, 2022. Disponível em: <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/98/107>>. Acesso em: 12 jan. 2024.

PFÜTZENREUTER, Edson P.; REZENDE, André Novaes de. Tendências criativas nas capas de discos do Festival de Sanremo. In: VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte (ed.). *A canção romântica no Brasil dos anos de chumbo: Paisagens sonoras e imaginário na cultura midiática*. São Paulo: Letra e Voz, 2018. p. 89-102.

SAMARA, Timothy. *Grid Construção e Desconstrução*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosaic Naify, 2013.

SANTAELLA, Lúcia. *Imagem Cognição, Semiótica, Mídia*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2017.

TELEDRAMATURGIA. Disponível em: <<http://teledramaturgia.com.br/amor-de-mae>>. Acesso em: 3 set. 2023.

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

VALENTE, Heloísa; COLI, Juliana. *Memória, nomadismo e a construção da personalidade vocal no bolero In México. Corazón musical de Latinoamérica*. In: MONTOYA ARIAS, Omar; ALVES DIAS, Saulo; VALENTE, Heloísa; DÍAZ, Marco Aurelio. Mérida: ESAY, p. 311-340, 2018.

VICENTE, E. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999. *ArtCultura*, v. 10, n. 16, 2008. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1500>>. Acesso em: 21 ago. 2023.

XAVIER, Adilson. *Storytelling*. Rio de Janeiro: Best Business, 2021.

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

A CANÇÃO FRANCESA  
NO CINEMA E NA TELEVISÃO

---



# A canção francesa na história da telenovela brasileira (1960 - 1970)

MÁRCIA CARVALHO

## A telenovela brasileira e sua música

A televisão iniciou sua história no Brasil na década de 1950. A primeira emissora comercial foi a TV Tupi, criada em São Paulo, e inaugurada com quadros de humor, música e futebol, como um programa de variedades. Para Inimá Simões (1986), parecia um programa de rádio mostrado pela televisão. Assim, a TV Tupi criou sua hegemonia na década de 1950 com os programas *TV de Vanguarda*, *Grande Teatro Tupi*, *Sítio do Picapau Amarelo*, entre outros. Mauro Gianfrancesco e Eurico Neiva (2009, p. 23) afirmam que a programação inicial da TV era formada por shows, quadros humorísticos, espetáculos de balé, pequenos teleteatros românticos e noticiário político.<sup>1</sup>

Com uma programação ao vivo, a ficção na TV se desenvolveu com diretores, autores e atores egressos do rádio, que marcaram uma forte influência no teleteatro, nos programas de humor e nas novelas. A literatura, o teatro e o cinema foram matrizes importantes para a construção de suas narrativas e personagens. Conforme Anna Maria Balogh:

O que se rotula hoje como “ficção televisual” é, na realidade, o resultado de várias atividades culturais cujas origens se perdem no tempo. Os formatos ficcionais da TV são herdeiros de vasto caudal de formas narrativas e dramáticas prévias: a narrativa oral, a literária, a radiofônica, a teatral, a pictórica, a fílmica e a mítica, entre outras (Balogh, 2002, p. 32).

No início, a telenovela não ocupava o horário nobre de exibição e não era diária. A primeira telenovela brasileira foi *Sua vida me pertence*, de Walter Forster, exibida em 1951, pela TV Tupi. A TV Excelsior introduziu a novela diária com *2-5499 ocupado*, de Dulce Santucci, adaptada de roteiro original argentino de Alberto Migré, e interpretada pelo casal Glória Menezes e Tarcísio Meira. No entanto, o formato de produção se firmou com a telenovela *O direito de nascer*, em 1964, originalmente uma radionovela de sucesso do autor cubano Felix Caignet, adaptada por Talma de Oliveira e Teixeira Filho.

Silvia Borelli (2005, p. 194-95) comenta que nas décadas de 1950 e 1960 a forma da telenovela seguia os moldes do folhetim, da radionovela e das *soap operas* norte-americanas, sem conseguir afirmar até este tempo uma linguagem televisual. Em suas produções, segundo a autora, as fronteiras literárias, radiofônicas, teatrais e cinematográficas não eram bem definidas e ganhavam um tom de reprodução. As narrativas, portanto, eram melodramáticas e em grande número adaptadas de textos literários e de autores estrangeiros.

Esse panorama se altera apenas no final da década de 1960, quando a telenovela passou a integrar em suas narrativas novos elementos da cultura brasileira, tornando-se o formato mais extenso da TV, dividida em capítulos diários a partir da tecnologia do *videotape*. De acordo com a professora Renata Pallottini:

A telenovela de modelo brasileiro, talvez latino-americano, é uma história contada por meio de imagens televisivas, com diálogo e ação, uma trama principal e muitas subtramas que se desenvolvem, se complicam e se resolvem no decurso da apresentação (Pallottini, 1998, p. 53-4).

Os anos 1960 trouxeram duas novas emissoras de TV, a Excelsior em 1960, e a Globo, em 1965. Conforme Ana Paula Goulart Ribeiro e Igor Sacramento:

A chegada da TV Excelsior balançou o mercado. A emissora foi a primeira a ser administrada com uma visão empresarial moderna. Isso significou um processo de racionalização em vários níveis: na produção, na programação e na gestão dos negócios. A emissora do Grupo Simonsen realizou o I Festival Nacional da Música Popular Brasileira, produziu a primeira telenovela diária, introduziu os princípios de horizontalidade e de verticalidade na programação (os programas eram exibidos de segunda a sexta e em horários fixos) e substituiu as adaptações de obras estrangeiras, comuns à época, por programas com linguagem coloquial e temáticas nacionais (Ribeiro; Sacramento, 2010, p. 109).

Ainda segundo os autores, a TV Excelsior teve vida curta, mas a história da TV Globo foi bastante diferente, apostando nos programas de auditório, de entrevistas e de jornalismo policial e, a partir da década de 1970, nas telenovelas. Apesar da forte crítica ao “baixo nível” de sua programação e a promoção, junto aos militares, da integração nacional pela comunicação, a TV Globo investiu em seus programas nacionais, particularmente com o *Jornal Nacional* e as telenovelas, renovando sua programação em busca do chamado “padrão Globo de qualidade”, um modelo de produção que colocava o apuro técnico e a tecnologia à frente do conteúdo, apostando nos símbolos de modernização televisiva da época, com a televisão em cores, os videografismos, edições de planos curtos, uso do *chroma-key* e outras “pirotecnias visuais” (RIBEIRO; Sacramento, 2010, p. 123).

Além das imagens, a telenovela tende a trabalhar com temas musicais que caracterizam personagens, épocas, cenas e momentos específicos da trama, ganhando funções narrativas, emocionais e poéticas ao se articularem com outros elementos da linguagem audiovisual. Até a própria telenovela possui canção-tema colocada em sua abertura. Desse modo, toda telenovela possui música. Para Heloísa Toledo:

Em pouco tempo, no conjunto do mercado da produção cultural, a importância da trilha sonora ultrapassou a mera função de complemento narrativo e acabou por se tornar um espaço privilegiado de difusão da música, determinando profundamente os artistas, canções e segmentos musicais que passaram a ocupar os espaços mais importantes de divulgação em outros programas da emissora carioca e também nos outros meios. A in-

dústria fonográfica, cada vez mais, passou a ter no segmento das trilhas sonoras um dos seus pólos mais dinâmicos: artistas foram consolidados ou revelados nas trilhas, canções tocaram incessantemente enquanto a telenovela, da qual eram temas, esteve no ar e mesmo segmentos musicais foram intensamente difundidos por estarem associados a determinadas tramas, repercussão que durou, na maioria dos casos, apenas o mesmo tempo de exibição da novela (Toledo, 2010, p. 17).

De maneira geral, a dramaturgia para TV ganhou atenção num momento histórico de censura e mundialização da cultura, em que as relações entre música e mídia ganharam impulso na TV, com as tradições da história da música de rádio e suas interfaces com a indústria fonográfica, o cinema e a publicidade.

Renato Ortiz (1988) analisou o desenvolvimento dos meios de comunicação no Brasil e sua importância e contribuição nas transformações da sociedade nesse período, investigando a formação da indústria cultural pautada pela ideia de modernidade. A música e a telenovela foram estudadas como mercadoria cultural, a partir da perspectiva de Adorno e Horkheimer (1985), e o conceito de indústria cultural, que define a cultura de massa, a transformação da arte e da cultura em mercadoria, veiculada pelos meios de comunicação e pautada pelo consumo capitalista, no contexto de uma modernização conservadora brasileira. Conforme Ortiz, as décadas de 1960 e 1970 foram definidas pela consolidação do mercado de bens simbólicos no conjunto da sociedade brasileira, a partir dos diversos veículos de comunicação de massa, sob a tutela do Estado e do Regime Militar (1964). Esse contexto histórico e político, segundo o autor, explica o caráter autoritário e conservador da cultura.

O período das décadas de 1960 e 1970 representa a fase de crescimento da televisão na história da comunicação, tanto em termos de audiência quanto de consolidação de programação e conteúdo, com destaque para a configuração da telenovela como o seu mais importante produto. Para Sérgio Mattos (2008), entre os anos de 1964 a 1975 se configura uma fase populista do desenvolvimento da TV no Brasil, elegendo o veículo como exemplo de modernidade ao mesmo tempo em que os programas de audi-



tório e os enlatados estrangeiros não chamavam tanto a atenção da censura e ganhavam ampla audiência. Ainda segundo Mattos, o período de 1975 a 1985 é a fase do desenvolvimento tecnológico, com aperfeiçoamento técnico e tecnológico para a produção televisiva brasileira. Atravessando essas duas fases, a telenovela se consolidou como o produto de maior influência e audiência da TV brasileira.

Na década de 1960 as telenovelas foram produzidas pelas emissoras Tupi, Globo, Excelsior e Record.<sup>2</sup> Na TV Excelsior, a autora Ivani Ribeiro escreveu enredos originais e também realizou adaptações da literatura brasileira. Ivani tinha experiência com as radionovelas da Rádio Nacional, com adaptações de tramas melodramáticas argentinas, cubanas e mexicanas, desde a década de 1940. Mas foram os autores Lauro César Muniz e Bráulio Pedroso que trouxeram novos textos e estilos para a telenovela brasileira.

A TV Tupi garantiu sua liderança na audiência até 1970, produzindo inúmeras novelas até ser extinta em 1980. Nela, destacam-se os nomes de Walter George Durst e Geraldo Vietri, além de Salathiel Coelho que foi o sonoplasta<sup>3</sup> mais conhecido do período, tendo trabalhado em vários programas, com uma contribuição singular na seleção de músicas para as telenovelas da emissora.

Guilherme Bryan e Vincent Villari (2014, p. 27) comentam que Salathiel adotou inicialmente o mesmo padrão das radionovelas de 1940 e 1950 no uso de músicas eruditas e orquestradas para embalar as narrativas das telenovelas, adotando temas para os personagens, como o mocinho ou o vilão, além de temas para os casais para marcar o melodrama. Salathiel também selecionava temas cantados para as telenovelas. De acordo com Bryan e Villari, a sua primeira inclusão foi o samba *Nem vem que não tem*, de Wilson Simonal, na novela *Os rebeldes* (1967), dirigida por Geraldo Vietri. No entanto, os temas cantados eram exceções.

Heloísa Toledo (2010, p. 62) reitera que as músicas nas primeiras novelas dialogaram diretamente com a forma como a música era utilizada nas radionovelas, sobretudo com o uso da música orquestrada e da música

erudita. Conforme a pesquisadora, a novela *Trágica Mentira* (1959), da TV Tupi, teve a primeira música composta especialmente para sua história.

Na década de 1970 foi a TV Globo que mais desenvolveu e modernizou a telenovela com textos originais de Dias Gomes, Bráulio Pedroso e Jorge Andrade. A telenovela passou, então, a tratar de temas mais atuais e ganhou apuro técnico em sua produção.

A telenovela foi muito significativa em sua contribuição para o crescimento do setor fonográfico ao longo da década de 1970, e em particular com o impulso da gravadora Som Livre, da Rede Globo, criada em 1971 para lançar os sucessos das canções em suas trilhas.<sup>4</sup>

As canções nas telenovelas ganharam novas ligações mercadológicas com a indústria fonográfica de maneira mais intensa que o cinema, como no exemplo da música dançante das discotecas, produto norte-americano que ganhou sua versão brasileira com o grupo As Frenéticas, impulsionado pelo produtor musical Nelson Mota, com o sucesso do tema de abertura da novela *Dancing' Days* (1977/1978), da TV Globo. O LP com a trilha musical internacional da novela bateu recorde na categoria, vendendo 1,4 milhão de cópias (Mattos, 2008, p. 191). Maria Rita Kehl (1980, p. 67) analisou que essa novela aplicou a receita “realismo-com-purpurina” de Daniel Filho: “misturando um clima de oba-oba da Zona Sul carioca com os velhos desencontros amorosos e familiares, muito *merchandising* e todo o embalo da onda das discotecas”.

Mesmo antes da gravadora Som Livre, segundo Marcia Tosta Dias (2005, p. 308), a TV Globo já difundia as músicas de suas novelas em outras gravadoras. A primeira delas foi *Véu de noiva* (1969), novela de Janete Clair, produzida por Nelson Mota, lançada pela Philips. Em poucos anos de atividade, a Som Livre tornou-se líder do mercado brasileiro de discos, instituindo o segmento de “trilhas sonoras de novelas e minisséries” na indústria fonográfica.

A década de 1970, portanto, foi o período de consolidação da hegemonia da Rede Globo, obtendo grande audiência, ampliando suas afiliadas e aprimorando sua programação. As telenovelas foram sua mais notável produção, e as canções passaram a integrar suas narrativas e estilos de maneira permanente. Além disso, essa década determinou a substituição do rádio

pela televisão enquanto principal veículo de comunicação massiva do país, e o casamento definitivo da música popular com os programas de televisão, apoiado pela indústria fonográfica, mesmo com a revitalização do rádio a partir das emissoras em frequência modulada (FM), que passaram a privilegiar a música e conquistaram o público jovem, seguindo modelos norte-americanos de segmentação da programação a partir de gêneros musicais, como as emissoras que só tocavam rock ou MPB (segmentação que resiste até hoje).

Nos estudos sobre a trajetória da indústria fonográfica no Brasil (Dias, 2000; Morelli, 2009) pode-se notar o aumento da produção e do consumo de discos no Brasil na década de 1970, além do reconhecimento da importância da televisão nesse mercado, particularmente com a atuação da TV Globo e da Som Livre nesse setor. Heloísa Toledo (2010) aponta, em sua pesquisa sobre a Som Livre, que na primeira metade da década de 1970 há a supremacia da MPB nas telenovelas da TV Globo. Entretanto, ao comparar os sucessos do rádio e de vendagem de discos, os artistas internacionais eram até este tempo maioria. Rita Morelli (2009) conclui que esse cenário era resultado do processo de internacionalização da indústria fonográfica no país, principalmente com a presença de gravadoras multinacionais no mercado brasileiro.

Nos anos 1960 era bastante comum o uso de compilações de músicas nas trilhas musicais das telenovelas, criando uma coleção de canções pre-existentes, como uma coletânea de sucessos do momento. Já na década de 1970 pode-se observar a iniciativa de se encomendar músicas para as novelas, como nos exemplos de Roberto e Erasmo Carlos em *O Bofe* (1972), de Bráulio Pedroso, ou de Raul Seixas e Paulo Coelho em *O Rebu* (1974), de Bráulio Pedroso, entre outros. Entretanto, a prática da compilação continuou vigente (e continua até hoje). Desse modo, pode-se afirmar que durante as décadas de 1960 e 1970 a trilha musical de telenovela possuía a estratégia dominante de criação a partir das compilações de música pre-existentes, principalmente com o uso de temas internacionais.

### A canção francesa como teletema

A partir da década de 1960 as trilhas musicais do cinema brasileiro passam a integrar gravações já existentes, com exemplos de compilação de música erudita e sinfônica dos grandes mestres – especialmente Villa-Lobos – canções populares, brasileiras (Bossa Nova, Rock, Tropicália, música engajada) e estrangeiras (boleros, jazz e pop). Esse uso de canção no cinema era comum como música diegética ou número musical no tempo das comédias musicais e chanchadas, nas décadas de 1930 a 1950, mas raro fora da diegese, quando a regra era a música instrumental e orquestrada. A canção popular no cinema brasileiro passa, portanto, a impulsionar títulos e narrativas de filmes, e torna-se ingrediente principal, tanto em seu uso de gravações existentes quanto na composição para filmes, nas misturas e colagens do cinema novo e marginal, e de muitos filmes dos anos 1960 e 1970, com evidente atitude tropicalista (Carvalho, 2015). Dessa forma, a partir dos anos 1960 a canção popular entra no cinema brasileiro definitivamente.

Nesse contexto, era bastante comum o uso de músicas de filmes retiradas e recicladas em outros filmes, e isso não foi diferente com as canções nas telenovelas. Assim, pode-se verificar o uso de músicas de cinema nas trilhas de telenovelas do período, como no exemplo do tema de amor *Jeux interdits*, composta por Marc Lanjean para o filme homônimo de René Clément, de 1952, que é utilizada em *Alma cigana* (1964), de Ivani Ribeiro, baseada em original de Manuel Muñoz Rico, dirigida por Geraldo Vietri, telenovela que inaugurou o horário nobre das oito da noite. O próprio sonoplasta Salathiel Coelho, responsável pela seleção das músicas para a novela, comenta que as gravadoras mandavam amostras grátis para ele, que as selecionava para as novelas da TV Tupi (Bryan; Villari, 2014, p. 30).

Salathiel Coelho foi sonoplasta, produtor e diretor musical de rádio e televisão, produziu mais de 30 trilhas para telenovelas. Para Bryan e Villari (2014), de 1964 a 1968 tivemos a “era Salathiel Coelho” com as primeiras trilhas musicais para a telenovela diária. A escolha de Salathiel era eclética e agrupava tre-

chos de óperas e sinfonias, sucessos da música popular italiana e do repertório norte-americano, sem esquecer a canção francesa e a brasileira do período.<sup>5</sup>

Nessa época, a tradição das radionovelas ainda era seguida e os temas cantados entravam muito pouco nas trilhas das novelas. O padrão era mesmo a música instrumental. As músicas eram selecionadas de acordo com as narrativas e personagens, sem a preocupação do lançamento dos sucessos em discos, com o futuro casamento da telenovela com a indústria fonográfica. Mesmo com a força da história da MPB do período, a canção popular brasileira não se alinhava aos dramas das telenovelas. Por isso, a teledramaturgia repercutia os sucessos estrangeiros mais dramatizados e românticos como no caso da música italiana e francesa.

A novela *Antonio Maria* (1969), de Geraldo Vietri (que também a dirigiu) e Walter Negrão, da TV Tupi, teve o primeiro long-play (LP) com trilha de uma novela específica, e não coletânea, lançado pela gravadora Copacabana. Idealizado por Salathiel Coelho, o LP lançou temas portugueses famosos alinhados ao enredo e ao personagem, já que Antonio Maria (Sérgio Cardoso) era um nobre português que se muda para o Brasil e se torna motorista de um famoso empresário. Na trama, Antonio se apaixona pela filha do patrão (Aracy Balabanian). Salathiel, segundo Bryan e Villari (2014, p. 42), juntou músicas do flautista Altamiro Carrilho com sucessos de Amália Rodrigues. Para divulgar as músicas da novela, lançaram mais cinco LPs com as trilhas musicais complementares, entre elas uma dedicada ao compositor francês André Popp, conhecido por sua canção *L'Amour est bleu*. Nesse compacto duplo, lançado pela gravadora Chantecler, estão as canções dançantes *Les papillons* e *Mon amour, mon ami*, e as “adocicadas” *A' comme amour* e *Ne sois pas triste*, utilizadas como temas gerais na novela.

Entre os vários compositores de novelas dessa época, o maestro Lyrio Panicali, conhecido por suas orquestrações na Rádio Nacional e composições para o cinema<sup>6</sup>, fez orquestração e regência para novelas da TV Globo, ainda na fase dos dramalhões da escritora cubana Glória Magadan, que de acordo com Samira Campedelli (1987, p. 32) investia em superproduções plagiadas ou adaptadas de folhetins do século XIX, de famosos romances

ou mesmo de filmes hollywoodianos. Ismael Fernandes também descreve o estilo Magadan com seus “condes, duques, ciganos, vilãs sem qualquer lógica, mocinhas ingênuas e galãs totalmente comprometidos com a bondade” (1997, p. 67).

Um marco de mudança diante dessa convenção foi a telenovela *Beto Rockfeller* (1968), da TV Tupi, que reuniu sucessos do pop e do rock em substituição dos temas instrumentais e sinfônicos que seguiam o padrão das radionovelas. O produtor musical Cayon Gadia selecionou para essa trilha a canção *E...comme Femme*, sucesso do cantor Salvatore Adamo.

*Beto Rockfeller* renovou o gênero com a aposta na figura do anti-herói, em personagens, temas e questões da realidade brasileira, o que se tornará um ingrediente quase obrigatório na história das telenovelas a partir dela.<sup>7</sup> Além disso, essa novela usou diálogos mais coloquiais, interpretação natural e gravou cenas na rua criando uma perspectiva mais realista, sem perder de vista o melodrama e seus clichês. A articulação entre personagens e música ganhou destaque com as canções de sucesso da época. Segundo Ismael Fernandes:

Todas as músicas executadas – na maioria pontuadas por intérpretes internacionais – se transformaram em sucesso de execução e vendagem. Neide e Otávio (Irene Ravache/ Walter Forster) se envolviam ao som dos Beatles com *Here, There and Everywhere*. Maitê (Maria Della Costa) era enaltecida com *I Started a Joke*, dos Bee Gees. Fica impossível lembrar de Bete Mendes como Renata, sem associar personagem e intérprete com Adamo ou Gilbert cantando *E...Comme Femme*, levando a novela a um grande momento dramático e musical (Fernandes, 1997, p. 28).

Heloísa Toledo (2010, p. 66-67) destacou essa trilha musical, a cargo do sonoplasta Salathiel Coelho, afirmando que a novela foi a primeira a utilizar canções populares de grande sucesso na época para compor a trilha, ao mesmo tempo, em que passou a associar determinados personagens com temas próprios. Afinal, o que havia antes era a música funcionando como fundo de cena para indicar o clima do momento (suspense, alegria, tristeza) ouvida sob o diálogo dos atores. A identificação entre os temas

musicais e os personagens proposta pela sonoplastia de *Beto Rockfeller*, portanto, se configurou como um marco na forma de utilizar música numa telenovela. Essas características foram seguidas pela TV Globo, a partir do ano de 1970, ao substituir Glória Magadan por Daniel Filho, consolidando autores como Janete Clair e Dias Gomes.

De 1969 a 1974, inicia-se a era Nelson Motta, logo após a revolução de *Beto Rockfeller* e a criação da gravadora Som Livre, ponto de apoio da TV Globo para os seus sucessos musicais. Assim, a MPB invade definitivamente as telenovelas. Nelson Motta seleciona temas cantados e reúne nomes como Vinicius de Moraes, Chico Buarque e Caetano Veloso. A canção popular brasileira, de sucesso no rádio e no disco, entra na telenovela, é composta e selecionada como temas de abertura, personagens e situações.

A gravadora Som Livre, criada para lançar as trilhas das novelas, com direção de João Araújo, inaugurou a era dos discos das telenovelas, que atingiu grande público, com o lançamento de no mínimo uma seleção de canções brasileiras e outra internacional, reunindo fonogramas de outras gravadoras, tornando difícil verificar se o sucesso musical ajudou a divulgar a novela ou se foi a novela que lançou a canção. Dessa forma, ter uma música na novela era tão importante quanto tocar no rádio. A “música de novela” se tornou sinônimo de sucesso, abrindo uma nova história para a canção popular na TV brasileira, mesmo com o público preferindo o rock e o pop internacional.

Nesse percurso, a novela *Super plá* (1969) escrita por Bráulio Pedroso, com a colaboração de Marcos Rey e direção de Antonio Abujamra e Walter Avancini, ganhou quatro volumes para divulgar as suas canções de vários idiomas, entre eles o francês com a voz da atriz Uta Taeger com a canção *Hier, aujourd’hui, demain*.

Na TV Globo, o autor Bráulio Pedroso escreveu *O cafona* (1971), que teve a primeira trilha lançada pela gravadora Som Livre. Segundo Bryan e Villari (2014, p. 98), para compor as trilhas internacionais da primeira metade da década de 1970, a Som Livre realizou um acordo com a gravadora Top Tape, que concedia seus fonogramas para as novelas da TV Globo.

Para *O cafona*, foram licenciados dez fonogramas. No entanto, as canções francesas *Les rois mages* e *Comme j'ai toujours envie d'aimer*, interpretadas por Sheila e Marc Hamilton, respectivamente, foram cedidas pela Philips.

A telenovela *Vitória Bonelli* (1972), escrita e dirigida por Geraldo Vietri, na TV Tupi, reuniu vários temas cantados em inglês misturados com outros idiomas, como o tema *Mademoiselle*, de George Baker, que mistura inglês e francês de maneira curiosa. Igualmente de 1972, *A revolta dos anjos*, escrita por Carmem da Silva, com direção de Henrique Martins, da TV Tupi, contou com a participação de Françoise Hardy na trilha sonora com as canções *Comment te dire adieu* e *Reve*.

Em *O bem-amado* (1973) de Dias Gomes, com direção de Régis Cardoso, da TV Globo, a trilha musical internacional é cantada em inglês, mesmo sendo interpretadas por artistas brasileiros, a única exceção é a canção *Fleur de lune* interpretada por Françoise Hardy.

*Supermanoela* (1974), novela de Walther Negrão, na TV Globo, reuniu canções românticas da década anterior com rock de novos arranjos eletrônicos, como no exemplo da canção *Chérie sha, la, la*, com Anarchic System, grupo lançado por músicos franceses. A trilha contou ainda com a canção *Parlez-moi de lui* na voz da atriz e cantora Nicole Croisille.

A novela de Lauro César Muniz, *Corrida de ouro* (1974/1975), da TV Globo, apresenta o orchestrador Paul Mauriat interpretando *Jeux interdits* (tema da novela *Alma cigana*), e Charles Aznavour canta *She*, versão em inglês de umas das suas mais conhecidas canções, *Tous les visages de l'amour*.

Em *O Rebu* (1974/1975), novela de Bráulio Pedroso, dirigida por Walter Avancini e Jardel Mello, consta a canção *Le Premier Pas* com Claude-Michel Schomberg. Da TV Tupi, a novela *A viagem* (1975/1976), de Ivani Ribeiro, teve as músicas selecionadas pelo sonoplasta Laurino Salvador, entre elas a canção romântica feita por encomenda para os protagonistas Eva Wilma (Dinah) e Altair Lima (César Jordão), *Sans amour*, composta e interpretada por Gilbert. A trilha musical internacional da novela apostou nos sucessos da música italiana da época, ao lado das músicas em inglês.



Em *Pecado capital* (1975/1976), de Janete Clair, primeira novela das oito da noite em cores da TV Globo, Charles Aznavour compôs outra versão em inglês, o sucesso *Like roses* (a partir de *Comme les roses*), gravada pelo cantor Jack Jones.

De 1976, na TV Tupi, pode-se destacar a novela *Os apóstolos de Judas*, escrita e dirigida por Geraldo Vietri, com a canção *Pardonne-moi*, de Gilbert em sua trilha sonora internacional, e *O julgamento*, escrita por Carlos Queiroz Telles e Renata Pallottini, baseada em *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, com direção de Edison Braga, com a *Le bonheur* interpretada por Claire Chevalier.

Na novela de Cassiano Gabus Mendes, *Anjo mau* (1976), na TV Globo, a trilha foi selecionada por Guto Graça Mello, e contou com a música francesa *Tu t'ém vas*, com Alain Barrière e Noelle Cordier em dueto. No entanto, como já apontaram Bryan e Villari (2014, p. 216), a canção ficou mais conhecida em sua versão brasileira que o casal Jane e Herondy gravou, igualmente em 1976, *Não se vá*, sucesso da “música brega brasileira”.

Em *Espelho mágico* (1977), novela de Lauro César Muniz, na TV Globo, o maior destaque foi mesmo as canções da MPB, mas podemos encontrar em sua trilha musical internacional o sucesso *C'est la vie*, com a banda de rock progressivo britânica Emerson Lake & Palmer e o tema instrumental *J'aime*, com Jean Pierre Posit. Já a novela *Te contei?* (1978), escrita por Cassiano Gabus Mendes, na TV Globo, reúne em sua trilha internacional sucessos da *disco music*, e o tema *Revoir*, com o cantor belga Art Sullivan.

De 1979, a novela *Pai herói*, escrita por Janete Clair, com direção de Gonzaga Blota, Walter Avancini e Roberto Vignati, e direção geral de Roberto Talma, da TV Globo, incluiu a canção *Allouette*, da brasileira Denise Emmer. Por fim, em *Os gigantes*, de Lauro César Muniz, exibida entre agosto de 1979 a fevereiro de 1980, na TV Globo, a canção de maior sucesso foi *Força estranha*, composta por Caetano Veloso e interpretada por Gal Costa, mas na trilha internacional podemos ouvir *Nous* com o cantor francês Hervé Vilard.

## **Duas décadas de canção francesa na televisão**

Jesús Martín-Barbero (2003) entende o melodrama como um vértice do processo que leva do popular ao massivo, apagando fronteiras e pluralidades das matrizes culturais. Para ele, a mediação efetivada pelo melodrama está nos modos de narrar e de encenação, na estética da repetição, fundamentais no cinema e na televisão.

Para embalar o melodrama da telenovela nada melhor do que trilhas musicais selecionadas em sintonia com o peso dramático nas letras, *performances* e estilos. As canções francesas, portanto, circularam nas mídias brasileiras nos anos 1960 e 1970 ao lado de sucessos do samba-canção, da Bossa Nova e do Rock, sendo gravadas também por intérpretes brasileiros. Nesse contexto, a canção francesa tornou-se trilha musical de telenovelas, adquirindo um status de permanência e de nomadismo, conceito de Paul Zumthor (2005, 2010), pelas regravações, apropriações e versões veiculadas pela televisão brasileira. Além das canções de sucesso, do rádio e do disco, a telenovela inseriu em suas trilhas musicais versões de músicas francesas em inglês ou mesmo em português, além de temas orquestrados, evidenciando esse processo de recodificação e possível ressignificação de uma canção.

Sob o prisma do melodrama, do romantismo e da realidade brasileira que rapidamente se impuseram e permaneceram nas telenovelas, a canção francesa se transformou em teletema, com melodias e letras que nos desafiaram a investigar identidades e hibridismos culturais, entre as diversas movências de signos que unem o Brasil e a França.

## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Ainda em 1950, a TV Tupi de São Paulo exibiu o primeiro telejornal brasileiro intitulado *Imagens do dia*, já o gênero dramático mais realizado na televisão brasileira da década de 1950 foi o teleteatro, que ganhou forte prestígio junto ao público.

2. A TV Record produziu poucas telenovelas apostando mais nos seus famosos programas musicais que foram importantes para levar a música popular brasileira do período para a TV. Os musicais tiveram seu apogeu nos anos de 1964 a 1968 com *O fino da bossa*, *Jovem Guarda* e os festivais da canção popular brasileira. Além da Record, a Excelsior e a Globo também exibiram festivais de música. Mas a Record foi a emissora pioneira na realização dos festivais de 1960, 1966, 1967, 1968 e 1969.

3. Para entender as etapas de criação e os profissionais envolvidos na produção da trilha sonora da telenovela, ver, por exemplo, Righini (2004).

4. A Som Livre era parte da SIGLA – Sistema Globo de Gravações Audiovisuais.

5. A Gravadora Copacabana lançou o LP Salathiel Coelho apresenta temas de novelas (1965), com seleção feita pelo próprio sonoplasta para ilustrar o seu trabalho na TV Tupi, com músicas de *Alma Cigana*, *Se o Mar Contasse*, *Quando o Amor é Mais Forte*, *O Sorriso de Helena*, *O Direito de Nascer*, *Teresa* e *O Cara Suja*.

6. Durante as décadas de 1940 e 1950, Lyrio Panicali fez as músicas originais para muitos filmes da Companhia Atlântida, dirigidos por José Carlos Burle, Watson Macedo e Carlos Manga, entre eles *Moleque Tião* (1943), *Este mundo é um pandeiro* (1947) e *Nem Sansão, nem Dalila* (1954).

7. Do mesmo modo, a novela é reconhecida como a primeira a usar merchandising para divulgar roupas, bebidas, cigarros, carros e motos presentes na narrativa para caracterizar os jovens burgueses que viviam em torno da rua Augusta (São Paulo-SP).

## Referências

ADORNO, Theodor. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. G. A. Almeida (tradução). Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BALOGH, Anna. Maria. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Edusp, 2002.

BONNIEUX, Bertrand ; CORDEREIX, PASCAL.; Guiliani, Elizabeth.. *Cent ans de chanson française*. Paris: Gallimard, 2004.

BORELLI, Sílvia Helena. S. Telenovelas: padrão de produção e matrizes populares. In: BRITTOS, Valério.Cruz C.; BOLANO, César Ricardo. S. (org.). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005, p. 187-203.

BRYAN, G.; VILLARI, V. *Teletema: a história da música popular através da teledramaturgia brasileira - vol. 1: 1964-1989*. São Paulo: Dash, 2014.

CAMPEDELLI, S. Y. *A telenovela*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1987.

CARVALHO, M. *A canção no cinema brasileiro*. São Paulo: Alameda/FAPESP, 2015.

DIAS, M. T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

FERNANDES, I. *Memória da telenovela brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.

GIANFRANCESCO, M.; NEIVA, E. *De noite tem...um show de teledramaturgia na TV pioneira*. São Paulo: Giz Editorial, 2009.

KEHL, Maria Rita; As novelas, novelinhas e novelões: Mil e uma noites para as multidões. In: Carvalho, E.; Kehl, M.R.; RIBEIRO, S. N. *Anos 70: televisão*. Rio de Janeiro: Europa, 1980, p. 49-73.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Prefácio de Néstor García Canclini; Tradução de R. Polito e S. Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

MEMÓRIA Globo. Disponível em: [www.memoriaglobo.globo.com](http://www.memoriaglobo.globo.com).

MORELLI, Rita de Cássia L. *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

RIBEIRO, Ana Paula G.; SACRAMENTO, Ígor A renovação da TV. In: Ribeiro, A.P.G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, Marcos. (orgs.). *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 109-135.

RIGHINI, Rafael. *A trilha sonora da telenovela brasileira, da criação à finalização*. São Paulo: Paulinas, 2004.

SAKA, Pierre. *La chanson française. Préface d'Yves Montand*. Paris: Fernand Nathan, 1983.

SIMÕES, Irimá. TV à Chateaubriand. In: *Um país no ar*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TOLEDO, H. M. dos S. *Som Livre: as trilhas sonoras das telenovelas e o processo de difusão da música*. Tese (Doutorado em Sociologia). Araraquara-SP: UNESP, 2010.

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

Xavier, N. *Teledramaturgia*. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br>.

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. J. Pires Ferreira, M. L. Diniz Pochat e M. I. de Almeida (tradução). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. J. Pires Ferreira e S. Queiroz (tradução). Cotia: Ateliê Editorial, 2005.



# A canção francesa no cinema da *Nouvelle Vague* dos anos 1960 e para além

LÚIZA BEATRIZ A. M. ALVIM

No cinema da *Nouvelle Vague* francesa dos anos 1960, juntar referências da arte dita culta com a cultura popular e com a cultura de massas foi bastante comum, especialmente nos filmes de Jean-Luc Godard, nos quais, por exemplo, canções populares francesas dividem espaço com a música de Mozart e Beethoven e com citações literárias. Em filmes de outros diretores do movimento, canções francesas, com destaque para as mais tradicionais e não contemporâneas aos filmes, também têm grande presença.

Nessa mesma época, destaca-se no Brasil o movimento cinematográfico do Cinema Novo, que era, como a *Nouvelle Vague*, uma corrente do cinema moderno. Apesar da grande penetração da canção francesa no Brasil (Vicente, 2008; Valente; Farias, 2021) e do relevante uso de canções pelo Cinema Novo (Carvalho, 2009), estas ficaram na maior parte restritas ao repertório do cancionário nacional de diversas épocas, como indicado na pesquisa de Márcia Carvalho (2009). Ainda assim, será que podemos encontrar alguma canção francesa nesses filmes brasileiros?

Neste capítulo, vamos nos centrar nos usos da canção francesa nos filmes de três diretores da *Nouvelle Vague*, Jean-Luc Godard, François Truffaut e Claude Chabrol<sup>1</sup>, indicando diferenças entre o uso de repertórios mais contemporâneos aos filmes e dos mais tradicionais. Depois, consideraremos a presença da canção francesa no Cinema Novo e outras correntes brasileiras da época. Para isso, vamos nos basear em mapeamentos das músicas que já fizemos na *Nouvelle Vague* e no Cinema Novo (durante doutorado e pós-doutorado em Música), além dos trabalhos de Márcia Carvalho (2009), Irineu Guerrini Júnior (2009), Virgínia Flôres (2020) e Francisco da Costa Júnior (2022).

### **Godard e a canção francesa contemporânea**

Canções populares estão presentes ao longo de toda a longa obra de Godard, porém, no caso específico da canção francesa vê-se uma maior concentração nos anos 1960. Já nas sequências iniciais do primeiro longa-metragem do diretor, *Acossado* (*À bout de souffle*, 1960), a canção *Il n'y a pas d'amour heureux*<sup>2</sup> (1953; em tradução literal: “Não há amor feliz”), na voz de Georges Brassens e vinda do rádio do carro do protagonista Michel, ainda que numa gravação em velocidade mais lenta, é colocada em evidência pelo cantarolar de Michel, numa referência à namorada que pretende encontrar em Paris.

No terceiro filme de Godard, *Uma mulher é uma mulher* (*Une femme est une femme*, 1961), um musical com a atriz Anna Karina, com quem Godard havia se casado, e com música original de Michel Legrand<sup>3</sup>, o diretor coloca<sup>4</sup>, logo na primeira sequência do filme, uma canção de Charles Aznavour, *Tu te laisses aller* (“Você se deixa levar”), recém-lançada em 1960. A sequência se passa numa *brasserie*, onde a personagem de Karina (Angéla) bebe um café antes de ir ao encontro do companheiro na livraria em que ele trabalha.

Como parte da estética de vanguarda brechtiana de Godard, chamando a atenção para o aparato do filme e seus componentes, a canção aparenta inicialmente ser extradiegética<sup>5</sup>, quando ouvimos seus versos finais (a partir de *Redeviens la petite fille*



*qui m'a donné tant de bonheur* – “Volte a ser a menina que me deu tanta felicidade”), enquanto Angéla entra no estabelecimento, mas é interrompida quando a personagem escolhe um disco na jukebox do bar e ouvimos, com a moça já no balcão tomando o café, o verso inicial (*C'est drôle c'que t'es drôle à regarder* – “é curioso o quão engraçado é olhar para você”), enquanto a personagem olha para a câmera e dá uma piscadela de olho para nós. A canção será bruscamente interrompida na mudança seguinte do plano, assim como toda a banda sonora do filme, algo extremamente perturbador até hoje para um espectador desavisado. Por sua vez, os versos, independentemente do modo como entendamos a presença da canção quanto à diegese do filme, têm relação com a personagem Angéla e suas ações.

Embora seja o único momento da canção de Aznavour no filme, as interrupções bruscas chamam bastante atenção para ela, além de que, dentro da ambiguidade diegética-extradiegética proposta por Godard, é como se a canção tivesse terminado na entrada de Angéla na *brasserie* e ela a tivesse colocado de novo para tocar, reforçando a preferência por essa canção em especial e o seu sucesso. Por outro lado, Aznavour<sup>6</sup> também atuava no cinema da época – inclusive na *Nouvelle Vague*, como veremos adiante –, sendo uma figura também bastante conhecida do público, para além de sua fama de cantor.

Já em seu filme de 1966, *Masculino Feminino*, Godard chega a empregar uma verdadeira cantora *yé-yé*<sup>7</sup>, Chantal Goya, como protagonista, estando suas canções presentes em vários momentos do filme, inclusive, com uma sequência no final que mostra a gravação de uma delas em estúdio.

O estilo musical fazia um enorme sucesso na França da época e o nome *yé-yé* foi proposto por Serge Loupien no jornal *Libération* como uma forma francesa do inglês *yeah!*, presente na canção dos Beatles *She loves you yeah! Yeah! Yeah!*<sup>8</sup>. Outra cristalização da denominação veio pelo filósofo Edgar Morin, que chamou o grupo, num artigo do jornal *Le Monde*, de *yeyés* (Joannis-Deberne, 1999). Segundo Laurent Gardeux (2010), o *yé-yé*, junto com o *pop* e o *rock*, compartilha algumas características gerais das canções de *variétés* (“variedades”, numa tradução livre do francês): letra e melodia fáceis de memorizar, amor e nostalgia como temas, presença da bateria,

alternância de estrofes com refrão e estrutura harmônica simples. O *yé-yé* é também caracterizado pelo autor pelos empréstimos ao *rock* e por estar diretamente ligado à emergência do disco como objeto de consumo.

Além do disco, o rádio foi essencial para o *yé-yé*: os cantores – especialmente, cantoras adolescentes, tais como France Gall<sup>8</sup>, que representavam muitos dos ídolos do gênero – se apresentavam no programa *Salut les Copains*, da rádio Europe 1, de segunda à sexta, das 17 às 19h. Rémy Campos (2010) constata que era justamente a hora em que saíam das escolas os adolescentes, público a que o programa se dirigia. Ele havia sido criado por Frank Ténot e Daniel Filipacchi em 1959 e, em 1962, passou a sair também na forma de uma revista impressa, relacionada com o programa de rádio e editada por Filipacchi, que, por sua vez, também era editor da revista *Cahiers du Cinéma*, em que Godard atuara como crítico.

Em *Masculino Feminino*, são seis canções, com música e letra de Jean-François Debout (que se casou depois com Chantal Goya), todas do mesmo LP e algumas preexistentes ao filme (Stenzl, 2010): *Laisse-moi, oh je t'en supplie* (“Deixe-me, eu te suplico”); *Je ne crois plus en tes promesses, tu as trop menti* (“Não acredito mais nas suas promessas, você mentiu demais”); *Si tu gagnes au Flipper* (“Se você ganhar no fliperama”); *Comment le revoir* (“Como revê-lo”); *Sois gentil* (“Seja gentil”); *D’abord dis-moi ton nom* (“Em primeiro lugar, diga-me o seu nome”). Há relações evidentes de suas letras com as personagens e situações mostradas no filme, tal como já desenvolvemos num artigo (Alvim, 2014).

A grande maioria dessas seis canções é extradiegética, embora a distinção entre música diegética e extradiegética seja, tal qual na sequência analisada de *Uma mulher é uma mulher*, muitas vezes fluida. Por exemplo, na sequência em que vemos os personagens numa boate ao som de *Laisse-moi, oh je t'en supplie* ou de *Je ne crois plus en tes promesses, tu as trop menti*, em que, embora os personagens estejam dançando e ouçamos a música, não parece que o som esteja naquele espaço diegético.

Muitas vezes, as canções são interrompidas bruscamente, marca da utilização da música por Godard, como já vimos. A grande exceção para isso

é o final do filme, quando vemos a personagem de Chantal Goya (Madeleine) gravando uma canção em estúdio (Figura 1). Outro aspecto em relação aos espaços diegético e extradiegético é que, a se levar em conta o objetivo da protagonista do filme, ou seja, gravar um disco (objetivo concretizado no fim do filme), é no mínimo curioso que ouçamos desde o início do longa-metragem, no espaço extradiegético, canções gravadas da cantora real Chantal Goya.



Figura 1: Chantal Goya na sequência da gravação em *Masculino Feminino*  
Fonte: *Masculino Feminino* (Jean-Luc Godard, 1966)

Embora se possa dizer que Godard faça, nesse filme, uma etnografia da juventude da época e seu gosto musical, por um lado, o modo de utilização da música é semelhante ao de outros filmes dele; por outro, a importância do *yé-yé* nesse filme vai muito além de uma citação, haja vista o protagonismo de Chantal Goya e a sequência da gravação. Seu *partner* no filme é ninguém menos que o ator, já bastante famoso na época, Jean-Pierre Léaud. O protagonista masculino Paul faz um contraste com o feminino, já que seu gosto musical é reconhecido por Madeleine e suas colegas como estranho e fora de moda. Pois, apesar de fazer uma menção a Bob Dylan, Paul coloca para tocar um disco com *Concerto para clarineta K622* de Mozart (numa

maneira de contraposição às canções de Madeleine com música clássica) e, no tocante às canções francesas, cantarola *Tout va très bien, Madame la Marquise* (“Tudo vai muito bem, Madame Marquesa”), canção de 1935 de Paul Misraki.

O universo do *yé-yé* também se faz presente por uma menção a outra cantora do gênero, Sylvie Vartan, numa sequência em que Madeleine entrega um disco de Vartan à amiga Elisabeth. Vartan fora cogitada por Godard para o papel de Madeleine (Baecque, 2010) e sua canção *Quand le film est triste* (“Quando o filme é triste”) havia sido ouvida diegeticamente num filme anterior, *Uma mulher casada* (*Une femme mariée*, Jean-Luc Godard, 1964).

### **Truffaut e a canção francesa tradicional do passado**

Diferentemente de Godard, Truffaut não usa canções *yé-yés* do contemporâneo em seus filmes, mas emprega Charles Aznavour como protagonista em *Atirem no pianista* (*Tirez sur le pianiste*, 1960). Aznavour está no filme como músico, mas no papel de um pianista clássico que tem seus revezes e acaba tocando num cabaré decadente. Ou seja, Aznavour está ali por seus dotes de atuação e não ouvimos suas canções no filme, diferentemente do que acontece com as de Chantal Goya em *Masculino Feminino*.

Outro aspecto diferenciador importante em relação a Godard é que os filmes de Truffaut revelam uma marca nostálgica, fruto também dos gostos do diretor. No que diz respeito à música, embora Truffaut retratasse muitas vezes os jovens contemporâneos em seus filmes da década de 1960, o que se ouve na banda sonora de seus filmes são canções mais condizentes com o gosto musical da geração do diretor, nascido em 1932.

Comparando Truffaut com os outros colegas do grupo da *Cahiers du Cinéma*, o diretor Éric Rohmer observou, numa entrevista, que Truffaut era bastante inculto no campo musical (Démoncourt, 2010). O compositor Antoine Duhamel, que trabalhou com Truffaut no final dos anos 60, é ainda mais radical, afirmando que a cultura musical do diretor se resumiria “a Vivaldi no clássico, a Trenet, no tocante à canção” (Lerouge, 2007, p. 76).

Pois é a canção *Que reste-t-il de nos amours* (“O que resta de nossos amores”), celebrizada na voz de Trenet, que ouvimos durante os créditos de *Beijos proibidos* (*Baisers volés*, François Truffaut, 1968), segundo longa-metragem e terceiro filme referente ao personagem alter-ego do diretor, Antoine Doinel (sempre interpretado por Jean-Pierre Léaud). É uma sequência em que a câmera nos conduz a um passeio por Paris, sem se desvincular da cinefilia de Truffaut ao focalizar a placa de reabertura da antiga Cinemateca de Paris (fazendo, por sua vez, menção à demissão do diretor da Cinemateca, Henri Langlois, no início de 1968, e à mobilização de Truffaut e vários outros cineastas pela reintegração de Langlois), cortando para a Torre Eiffel e, depois, num movimento de panorâmica para a esquerda e para baixo, chega à caserna em que se encontra o protagonista no início do filme. Segundo Antoine Duhamel, a aquisição dos direitos da canção de Trenet custou mais caro que toda a gravação da música original que compusera (Lerouge, 2007), o que mostra o valor que Truffaut dava em ter justamente essa canção na abertura de seu filme.

Outra canção mais antiga está em *A noiva estava de preto* (*La mariée était en noir*) filme do mesmo ano de 1968 de Truffaut: é *Fascinação*, que, como veremos a seguir, tornou-se uma marca autoral de outro diretor da *Nouvelle Vague*, Claude Chabrol.<sup>9</sup> No filme de Truffaut, ela é cantarolada pelo personagem de Michel Bouquet, após o primeiro encontro com a protagonista feminina, a noiva, interpretada por Jeanne Moreau.

### **Chabrol e o uso de *Fascinação* como marca autoral**

A valsa *Fascinação* foi composta em 1905 por Dante Marchetti, com letra original de Maurice de Féraudy. Passou a ser mundialmente conhecida principalmente pela tradução para outras línguas, tendo sido incluída no filme hollywoodiano *Amor na tarde* (*Love in the afternoon*, Billy Wilder, 1957) e se tornado parte da cultura de massa – no Brasil, por exemplo, compunha a propaganda televisiva do bombom Sonho de Valsa.

O tema de *Fascinação* atravessa vários filmes de Claude Chabrol, de diversas formas diegéticas, seja cantarolada, com letra ou sem letra, assobiada, ou em sua forma orquestral. Fazendo um mapeamento desses filmes, observamos a canção:

- cantarolada sem letra: por um dos protagonistas em *Os primos* (1959); pelo protagonista masculino de *Ophélia* (1963); em coro, pelos bandidos, no início de *O tigre se perfuma com dinamite* (*Le tigre se parfume à la dynamite*, 1965);

- cantarolada sem letra e logo depois assobiada pelo protagonista masculino de *O olho do maligno* (*L'oeil du malin*, 1962);

- cantarolada sem letra logo ao início e tocada pouco depois por uma banda de música em *A verdadeira história do Barba Azul* (*Landru*, 1963);

- cantarolada com a letra francesa pela protagonista de *Marie-Chantal contre le Docteur Kha* (1965);

- assobiada: por um figurante enquanto limpa um revólver em *O código é: Tigre* (*Le tigre aime la chair fraîche*, 1964); por um figurante também, logo após os créditos em *Les godelureaux* (1961); no episódio *A avareza* (do filme coletivo *Os sete pecados capitais*, 1962); em *O espião de Corinto* (*La route de Corynthe*, 1967); e, em *A mulher infiel* (*La femme infidèle*, 1969);

-tocada pela orquestra na festa de *O escândalo* (*Le scandale*, 1967).

Assim, de 20 filmes de Chabrol, entre curtas-metragens e longas, lançados no final dos anos 1950 e nos anos 1960, *Fascinação* está em 12 deles, como uma marca irônica do diretor, pois, em muitos desses filmes, ela é entoada por bandidos perigosos e mesmo num momento absurdo após uma matança, como em *O tigre se perfuma com dinamite*. Ou seja, é semelhante às costumeiras aparições nos filmes de Alfred Hitchcock, diretor bastante admirado por Chabrol, cuja obra inclui, como a do britânico, vários filmes policiais ou que giram em torno de um crime. Tal como o espectador ficava esperando encontrar a figura de Hitchcock em algum momento de seus filmes, nos de Chabrol, espera ouvir *Fascinação* de algum modo.

No entanto, para além de qualquer desejo de incluir uma marca autoral que faça o espectador sorrir ao encontrá-la, a explicação para esse constante retorno também tem um lado prosaico e característico da personalidade de bonachão do diretor: perguntado por Francesca Felletti (2010), Chabrol disse que procedeu assim porque a canção fora escrita pelo avô do seu técnico de som (Jean-Claude Marchetti, constante colaborador do diretor) e que seria um modo de fazê-lo ganhar dinheiro pelos direitos autorais, além de se divertir ao colocá-la em contextos absurdos.

### **Cinema brasileiro moderno, o nacional, o internacional e a canção francesa**

Em seu trabalho a partir de listas de discos mais vendidos no Rio de Janeiro e São Paulo, Eduardo Vicente (2008) observa uma grande presença da classificação “música internacional” nos anos de 1965 a 1967. Nessa época, essa rubrica incluía principalmente canções em italiano, francês e espanhol e, especificamente no cancionário francês, é citado o nome de Charles Aznavour (Vicente, 2008).

Já Valente e Farias (2021) partem das listas contidas no livro *A canção no tempo*, de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, e, dentre as canções francesas destacadas por eles nos anos 1960, observamos uma predominância de canções mais tradicionais ou que poderiam ser encaixadas na classificação “romântica”, entre as quais, mais uma vez, vemos o nome de Aznavour (*Que c'est triste venise*, de F. Dorin e Charles Aznavour, em 1965), além do de Charles Trenet, que aparece em 1949. São nomes também presentes no mapeamento que fizemos da *Nouvelle Vague* – tal como vimos – e que, pela sua circulação no Brasil, poderíamos esperar aparecerem também em filmes do Cinema Novo nos anos 1960. Valente e Farias (2021) destacam, de modo geral, a importância da cultura francesa no cotidiano nacional dos anos 1940 e 1950, anos de formação dos cineastas que viriam a constituir o grupo do Cinema Novo.<sup>10</sup>

No caso do *rock* - que, nas listas analisadas por Vicente (2008), aparece como rubrica específica -, os Beatles se destacaram duas vezes, com *Os reis*

do *yê, yê, yê* em 1965. Segundo essa mesma pesquisa, Vicente observou que alguns cantores da assim chamada Jovem Guarda, tais quais Roberto Carlos e Wanderléa – que poderiam corresponder a um *iê-iê-iê* brasileiro –, muitas vezes foram incluídos, ao longo dos anos, na categoria “romântico”. Vicente não faz menção em seu artigo aos artistas do *yé-yé* francês.

De modo geral, a partir de nosso mapeamento, assim como do de Carvalho (2009) e das pesquisas de Guerrini Júnior (2009), Flôres (2020) e Costa Júnior (2022), apesar de toda a importância da cultura francesa, incluindo as canções, no Rio de Janeiro – base dos cineastas do Cinema Novo –, não se nota nos filmes uma presença significativa das canções francesas nos anos 1960. Há, por exemplo, muitas canções da MPB (predominantes, por exemplo, na trilha musical do filme *O desafio*, de Paulo César Saraceni, de 1965), além de todo um cancionário popular brasileiro em *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1968 – 1970), canções brasileiras de épocas bem anteriores, como em *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), o *Carinhoso* cantado *a capella* em *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969) e canções originais compostas por Sérgio Ricardo, Zé Ketí e outros.

A presença francesa se faz apenas em *Macunaíma*, justamente na sequência em que o protagonista se traveste de mulher para tentar enganar o gigante que se apoderara da pedra muiraquitã. O gigante se senta ao piano e, junto com a mulher, cantarola parte de *Que reste-t-il de nos amours*, que ouvimos no filme de Truffaut de um ano antes. É como uma marca da nacionalidade francesa da suposta mulher – e Guerrini Júnior (2009) bem observa que o *Macunaíma* travestido não fala com sotaque francês, sendo a canção aquilo que remete à nacionalidade mencionada no livro original de Mário de Andrade – e não é por acaso um uso desse grande sucesso do passado, ainda mais tendo em vista que o cancionário deste filme tende a canções mais tradicionais de modo geral, com apenas algumas canções contemporâneas.

Além disso, o *yé-yé*, mesmo na voz de cantores que tiveram mais penetração no Brasil, como Johnny Hallyday, é inexistente no Cinema Novo. Quando ouvimos algo mais próximo do gênero, lança-se mão do próprio



fenômeno correspondente aqui no Brasil, como as canções na voz de Roberto Carlos em *A grande cidade* (Carlos Diegues, 1966) e em *Macunaíma*. Canções mais jazzísticas são normalmente associadas nos filmes do Cinema Novo à classe alta, consumidora de música americana, num sentido de crítica a esses personagens.

Essa presença insignificante da canção francesa no Cinema Novo apesar de sua grande penetração na sociedade em geral pode se dever aos próprios pressupostos nacionalistas do movimento, almejando a valorização e a busca da identidade brasileira frente ao imperialismo americano. Mesmo num filme como *Macunaíma*, em que há um espírito mais antropofágico, no sentido de se valer de uma grande diversidade de referências, no tocante à canção, é bem pouco o internacionalismo.

A antropofagia é bem marcante no Cinema Marginal, outro movimento do Cinema Moderno brasileiro, que começa na segunda metade dos anos 1960. Porém, autores como Guerrini Júnior (2009) e Francisco da Costa Júnior (2022), que examinaram com detalhes a trilha musical de alguns filmes do movimento, não encontraram nenhuma canção francesa nos filmes por eles analisados, embora haja uma profusão de boleros e outros gêneros populares hispano-americanos, por exemplo, em *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), ou o *rock* americano nesse mesmo filme, em *Hitler do Terceiro Mundo* (José Agrippino de Paula, 1968), *Sagrada Família* (Sylvio Lanna, 1970) ou no episódio “Balanço” (de Flávio Moreira da Costa) do filme coletivo *América do Sexo* (1969). Em relação às canções hispano-americanas, Guerrini Júnior (2009) observa que foram muito prevalentes na programação de rádio no Brasil dos anos 1950 e do início dos anos 1960.

No caso da análise da canção em três filmes de diferentes décadas de outro expoente do Cinema Marginal, Júlio Bressane, Virgínia Flôres (2020) encontra *Hino ao amor* (1949), de Édith Piaf, na versão em português interpretada por Dalva de Oliveira, porém, não está nos primeiros filmes do diretor do fim da década de 1960, mas sim, na sequência final de *Filme de amor*, um filme de 2003.

### Considerações finais

Observamos que a canção francesa contemporânea do gênero *yé-yé* foi importante em filmes de Godard do meio da década de 1960, além de que o cancionero de estilo mais tradicional de Aznavour - e também contemporâneo - esteve em destaque no início do segundo longa-metragem do diretor lançado em circuito. Já os seus colegas da *Nouvelle Vague*, François Truffaut e Claude Chabrol, optaram pelo uso de canções mais antigas, caso de *Que reste t'il de nos amours* de Trenet e de *Fascinação*, esta última empregada por Chabrol em muitos filmes como marca autoral e com muito humor.

Por sua vez, nos movimentos do Cinema Moderno brasileiros, como o Cinema Novo e o Cinema Marginal, a canção francesa quase não aparece em comparação com outras canções nacionais e/ou estrangeiras, apesar da grande influência cultural francesa no cotidiano brasileiro no início dos anos 1960, panorama que se alterará bastante nos anos 1970, com a maior penetração norte-americana. Ainda assim, para se ter uma visão geral da presença da canção francesa no cinema brasileiro dos anos 1960 seria necessário um trabalho abrangendo outras cinematografias para além desses dois movimentos.

Indo para o cinema brasileiro contemporâneo dos anos 2010, o uso de canções em geral é significativo e temos uma canção francesa, *Aline* (1966), de Christophe, ouvida e “performada” diegeticamente pelos personagens de *Praia do Futuro* (Karim Ainouz, 2014), sequência analisada por Maia e Asevedo (2020). Tal como a presença de *Hino ao amor* no filme de 2003 de Júlio Bressane, *Aline* é um dos grandes sucessos presentes nas listas reportadas por Vicente (2008). Símbolos de nostalgia de uma época ou de um romantismo à moda antiga, ou ainda, mobilizadoras de memórias afetivas (Maia; Asevedo, 2020) dos personagens e no espectador, essas canções e sua presença no cinema contemporâneo indicam que é importante atualizar o mapeamento feito por Carvalho (2009) da canção no cinema brasileiro.

## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Esses diretores eram ligados à revista Cahiers du Cinéma e considerados por muitos teóricos como propriamente Nouvelle Vague. Porém, outros autores, entre os quais nos encaixamos, incluíram na rubrica alguns cineastas da mesma época que não vinham da crítica cinematográfica, fazendo a ressalva de que seriam a “Margem Esquerda” da Nouvelle Vague, termo este cunhado pelo crítico Richard Roud.

2. A canção foi musicada a partir do poema homônimo de Louis Aragon. Poemas de Aragon estão também presentes em *Acosado* e outros filmes de Godard, além de que o poeta em si é objeto de *Elsa, la rose* (1965), documentário curta-metragem de Agnès Varda – diretora considerada como da “Margem Esquerda” da Nouvelle Vague e próxima a Godard no início dos anos 1960.

3. Legrand, um desconhecido na época, havia chamado a atenção de Godard pela música que fizera para o primeiro longa-metragem de Jacques Demy, *Lola* (1961), de seu mesmo produtor, Georges de Beauregard. Depois de *Uma mulher é uma mulher*, Legrand compôs música para vários filmes de Godard, como *Viver a vida* (*Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, 1962), antes mesmo do primeiro grande sucesso na parceria com Demy, *Os guardas-chuvas do amor* (*Les parapluies de Cherbourg*, Jacques Demy, 1964).

4. Essas menções que fazemos ao diretor do filme como responsável pela escolha das obras musicais preexistentes vai ao encontro do conceito de Claudia Gorbman (2007) de “música de autor”, pois, além de serem diretores melômanos, tinham um grande controle sobre o filme em geral.

5. Música diegética é aquela que está justificada no mundo filmico (diegético), como, por exemplo, músicas cantadas por personagens, tocadas por instrumentistas ou por

aparelhos (rádios, toca-discos etc.). Música extradiagética é aquela que não tem justificativa dentro do mundo diegético.

6. Semelhante a Aznavour foi Yves Montand, presente na cultura francesa tanto como ator quanto como cantor. Especificamente como ator no cinema da Nouvelle Vague, está no filme *A guerra acabou* (*La guerre est finie*, 1966) de Alain Resnais, diretor, como Agnès Varda, considerado da “Margem Esquerda”. Por sua vez, há uma referência a uma canção de Montand, no filme *Carta da Sibéria* (*Lettre de Sibérie*, 1958), de Chris Marker (outro representante da Margem Esquerda), embora ela seja cantada em russo.

7. Preferimos deixar a denominação como no original em francês.

8. Músicas de France Gall estão presentes no filme *A grande testemunha* (*Au hasard Balthazar*, 1966) de um importante diretor francês, Robert Bresson, admirado por Godard.

9. A canção também é tocada por um violinista na varanda de um bar, durante a caminhada do protagonista por Paris, em *O signo do Leão* (*Le signe du Lion*, 1959 – 1961), de Éric Rohmer.

10. É importante dizer que esses diretores do Cinema Novo, assim como os da Nouvelle Vague, tinham bastante controle sobre seus filmes, incluindo a trilha musical, sendo muitas vezes eles que escolhiam determinadas obras, como no caso das canções que analisaremos. No caso do Cinema Marginal, o uso de músicas preexistentes escolhidas pelos diretores se dá de forma ainda mais significativa, pois dificilmente havia recursos para a contratação de um compositor de música original.

## Referências

- ALVIM, Luíza Beatriz. Cinema de autor e canções populares, *Revista Contemporânea*, Salvador, v. 12, n. 2, p. 392-409, 2014
- BAECQUE, Antoine de. *Godard: biographie*. Paris: Grasset, 2010.
- CAMPOS, Rémy. Du Figaro à Salut les copains: le discours sur la chanson dans les années 1960- 1970. *Analyse Musicale*, n.64, 2010.
- CARVALHO, Márcia Regina. *A canção popular na história do cinema brasileiro*. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- COSTA JÚNIOR, Francisco José Pereira da. *A sonoridade no cinema moderno brasileiro: escolhas sonoras do Cinema Novo e do Cinema Marginal*. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.
- DÉMONCOURT, Bertrand. Eric Rohmer, le son au plus vrai. *L'Express*, 13 jan. 2010. Disponível em: [http://www.lexpress.fr/culture/musique/eric-rohmer-le-son-au-plusvrai\\_841713.html](http://www.lexpress.fr/culture/musique/eric-rohmer-le-son-au-plusvrai_841713.html). Acesso em 3 jul. 2016.
- FELLETTI, Francesca. Hommage to Claude Chabrol. *Vogue*, 13 Sept. 2010. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20220130092451/http://www.vogue.it/en/people-are-talking-about/obsession-of-the-day/2010/09/hommage-to-claude-chabrol> Acesso em 4 dez. 2022.
- FLÔRES, Virgínia. Poesia cinematográfica e canção popular em JúlioBressane. In: FONSECA, Eduardo Dias; RAMALHO, Fábio Allan Mendes (org.). *Trânsitos e subjetividades latino-americanas no cinema*. Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2020.
- GARDEUX, Laurent. La chanson française à l'ère du microsillon: essai de taxonomie. *Analyse Musicale*, n.64, 2010.
- GORBMAN, Claudia. Auteur music. In : GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence; LEPPERT, Richard(org.). *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*. Los Angeles: University of California Press, 2007.

GUERRINI JÚNIOR, Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

JOANNIS-DEBERNE, Henri. *Danser en société: Bals et danses d'hier et d'aujourd'hui*. Paris : Bonneton, 1999.

LE ROUGE, Stéphane. *Conversations avec Antoine Duhamel*. Paris: Les Éditions Textuel, 2007.

MAIA, Guilherme; ASEVEDO, Everaldo. Música, afeto e política dos corpos no New Queer Cinema de Karim Aïnouz. *Rumores*, São Paulo, n. 27, v. 14, jan. – jun. , 2020.

STENZL, Jürg. *Jean-Luc Godard - musicien: Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*. München: ET + K, 2010.

VALENTE, Heloísa; FARIAS, Raphael Lopes. A canção francesa no Brasil: circularidades culturais e midiáticas. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 31., João Pessoa, 2021. *Anais [...]*. ANPPOM, 2021.

VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira –1965/1999. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan.-jun. 2008.

# PERSONALIDADES E CANÇÕES

---





# *O barquinho vai, ne me quitte pas...* Maysa, entre bossas e *chansons*

RAPHAEL F. LOPES FARIAS

Estabelecer relações entre a música popular francesa e a brasileira, através de parte do repertório de uma artista situada num desses países, exige uma análise cuidadosa e bem contextualizada. Maysa não foi uma especialista no cancionário francês, mas incluiu com pioneirismo em seu repertório algumas canções de compositores e cantatores franceses contemporâneos seus; cantora que também era, teve igualmente composições suas gravadas por artistas franceses. Na França e em países como os Estados Unidos, Portugal e Japão, cantou em programas de televisão, boates, cassinos e teatros, variando entre suas próprias canções, sambas, boleros, bossa nova, jazz e... canção francesa.

Situar esta última em um gênero musical não é a proposta desse texto, mas vale pontuar que as linhas que seguem abarcam principalmente as cantautorias: quando artistas compõem e apresentam suas obras, proposta bastante apoiada na tradição trovadoresca, mas que passa a predominar no mercado fonográfico a partir de dado momento no século anterior. Essa

prática musical se encontra espalhada por diversos gêneros musicais, o que aparecerá, mais precisamente ou não, ao longo deste texto.

Aqui se desvelará uma artista brasileira que transitou por gêneros, estilos, e países, destacando-se por uma posição estética nebulosa e pela sua condição feminina contestadora dos cânones patriarcais. Especialmente, estabeleceu pontes entre a cultura musical francesa através da construção de sua *persona* vocal e midiática, conforme explicaremos a seguir. Como guia para esta tarefa, nos valem a metodologia exposta por Marcadet (2007), que entende a canção como um “fato social total”, e pavimenta seu estudo por meio dos fonogramas e gravações em conjunto com fontes visuais, tais como materiais impressos, desde os encartes de disco até notícias de imprensa.

Ao final, construiremos um breve estudo que expõe um lado da artista Maysa pouquíssimo abordado – sua relação com a canção francesa – e um caminho para se estudar tanto a canção francesa no Brasil – tema ainda muito pouco abordado na literatura especializada – quanto a análise da canção como produto midiático e seus entrelaçamentos com a história dos artistas que a tornam objeto estético.

### **Convite para entender Maysa**

Maysa não é comumente destacada pela literatura como um expoente internacional da Bossa Nova, tampouco da canção francesa no Brasil, no entanto, o foi. Anais Fléchet (2017, p. 263) escreve que “a expressão ‘Bossa Nova’ só foi empregada em francês pela primeira vez em 1962 [...] não se pode falar verdadeiramente em uma grande difusão antes de 1965 [na França]”. Em data próxima ao célebre *Show da noite brasileira*, no *Carnegie Hall*, em novembro de 1962, que apresentou formal e definitivamente a Bossa Nova para o mundo, Maysa fez turnê entre Estados Unidos e Europa. No ano de 1963, Maysa faria apresentações em Nova Iorque e em Paris, onde foi aclamada pela imprensa local como “rainha da Bossa Nova” e como “Édith Piaf americana” (figura 1), antes, portanto, da data que Fléchet (2017) aponta para a consolidação do gênero na França.



Figura 1: Imprensa brasileira registra apresentações de Maysa em Paris  
 Fonte: Da esq. Para a dir.: Parte do encarte do Lp *Maysa*, de 1974;  
 Revista *Fatos & Fotos*, 1963.

A cantora e compositora se constitui como um vértice entre estilos e estéticas. Na fase inicial de sua carreira – de 1956 até 1961, quando sai da gravadora RGE e, no mesmo ano, entre outros, grava o LP *O Barquinho*<sup>1</sup> - seu jeito de cantar e os arranjos de suas músicas aludiam ao universo dos samboleros, uma mescla de difícil definição entre o samba-canção e o bolero<sup>2</sup>, típico dos anos 1940-1950 (Farias, 2018). Ainda neste mesmo período, encontram-se gravações de obras dos futuros bossanovistas, como de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, provavelmente impulsionadas pelo sucesso do filme *Orfeu Negro*<sup>3</sup>, do ponto de vista comercial, mas não se pode deixar de lado as relações entre músicos – compositores, arranjadores, instrumentistas, cantores... – que eram travadas nos estúdios de rádio e das gravadoras muitos anos antes da cunhagem do termo “Bossa Nova”.

Fléchet (2017) destaca a imensa repercussão da Bossa Nova na França a partir do *Orfeu Negro*, mas principalmente nos anos 1960, quando artis-

tas franceses de renome se dedicaram à versões do novo gênero musical brasileiro: Tino Rossi, Jean Sablon, Dalida, Sacha Distel... ficando a cargo de Pierre Barouh, no entanto, a missão de grande divulgador da música popular brasileira na França naquele período.

O momento em que Maysa desponta para o sucesso também é caracterizando por um entrecruzamento não só de estéticas, mas de tecnologias midiáticas: a substituição do disco 78 RPM pelo *long-play*, a chegada da televisão no Brasil e a criação de um *cast* oriundo do rádio e dos discos. O ponto de encontro dessas mídias no campo da produção musical pode ser enxergado a partir da cantora Maysa como um ícone artístico da mudança tecnológica e do limiar entre mídias e estéticas. Ela cantava sambas-canções, boleros, canções francesas, italianas e até *jazz* e *rock*, como toda a carga vocal e gestual que caracteriza sua performance, muito ligada ao samba-canção e ao bolero, ao mesmo tempo em que flertava com a Bossa Nova e seu espírito de modernidade.

Em seu programa na *TV Record*, estreado em 1957, Maysa apresentava canções de repertório variado: desde músicas autorais – ao estilo *sambolero* – e Bossas as mais recentes, recebendo, vez ou outra, músicos convidados, expondo, dessa maneira, um trânsito entre gêneros musicais, estéticas e performances. Para alguns autores, no entanto, suas interpretações de Bossa Nova não soavam harmônicas à proposta daquela estética, tendo em vista detalhes de sua *persona vocal*, ainda que seu prestígio servisse como chancela para a novidade musical (Homem de Mello, 2017; Lira Neto, 2007). A despeito de embaraços interpretativos sobre o gosto estético vigente, o programa *Convite para Ouvir Maysa* serviu como experimento para uma mídia que nascia no Brasil – a televisão – possibilitando testar audiências, recepção de gêneros musicais, técnicas de câmera e áudio, dentre outros aspectos que lidam com a memória, cultura das mídias e canção – para as mídias.

O conceito de canção das mídias, elaborado por Valente (2003), explica que a aplicação das mídias de gravação e reprodução sonora à criação musical passam a fazer parte do processo de criação musical. Sobretudo para

o gênero da canção, forma musical predominante inclusive como resultado dessa relação estético-midiática, os recursos expressivos passaram a ser concebidos segundo as possibilidades técnicas das mídias. Essa capacidade técnica determinava quais vozes e quais instrumentos seriam usados nos arranjos, quais os modos de cantar e tocar etc., o que se relaciona diretamente com a economia empregada na produção de um disco. O microfone, por exemplo, não é tão somente um aparato para gravar e/ou amplificar a voz, mas componente performático, desde seu alcance de frequências sonoras e as alterações que provoca na voz, até seu uso enquanto objeto cênico. O resultado dessas relações entre mídias – corpo tecnicamente midiaticizado – é o que forma aquilo que chamaremos de personas vocais e midiáticas mais adiante e dará contornos à performance.

O desenvolvimento dessas mídias sonoras propiciou, na altura dos anos 1950 em diante, a adoção do modelo de cantautoria dentro do meio fonográfico. O termo, cunhado pela indústria fonográfica, segundo Fabbri (2017), designa artistas que cantavam suas próprias composições, muitas vezes acompanhando a si ao violão, guitarra ou piano. Maysa era propriamente uma cantautora, o que a coloca no cerne de tensões culturais de meados do século passado, ao mesmo tempo em que proporciona certo pioneirismo a sua atuação no cenário brasileiro. Seu primeiro disco, de 1956, *Convite para ouvir Maysa*, é inteiramente autoral, e, para singularizá-la ainda mais, a cantora não começou nos estúdios de rádio, passando do amadorismo direto para os discos.

A cantautoria, assim como a composição, esteve ligada historicamente a um modelo artístico masculino, assinala González (2016, p. 151). O papel da mulher foi reconhecido enquanto cantora, intérprete de obras assinadas por homens, e, desse modo, a compositora seria “duplamente *outsider*”, uma vez pela própria natureza de *outsider* da atividade composicional, outra, por exercê-lo sobre o cânone masculinizante. A imagem da mulher que compõe e canta, portanto, se torna bastante vulnerável no seio de uma sociedade que, tradicionalmente, confunde a vida pessoal com a profissional das mulheres quando apresentam sua arte, como intérpretes e mais ainda como cantautoras.

Maysa não era poupada de especulações sobre sua vida pessoal e seus vícios. Sua esfera íntima era um chamariz para escândalos quando colocada em contexto histórico: uma mulher desquitada de um marido riquíssimo, de relacionamentos amorosos com figuras notórias do meio artístico, de carreira independente, num momento em que sequer havia divórcio no Brasil. Eis a potência de Maysa, que, assim como Violeta Parra, em suas canções, equipara a mulher ao homem no amor: “ela é que escolhe, a que convida, a que ama, a que é deixada e que também deixa de amar” (González, 2016, p. 152).

### **As *chansons* que fizeram para mim: o repertório em francês de Maysa**

A despeito do sucesso da trilha sonora de *Orfeu Negro*, a canção *Ouça*, de Maysa, que fora lançada em disco em 1957, recebeu uma versão em francês pouco tempo depois. Com letra de Maurice Pons, *Toi si loin de moi* foi incluída no repertório do veterano Jean Sablon, em 1959, quando o cantor teria descoberto música e autora pela televisão durante suas férias no Brasil (Lira Neto, 2007). Contudo, a versão francesa de *Ouça* consta em um 78 Rpm, da brasileira Vanja Orico, de 1958, a mesma que gravou um LP com versões francesas da trilha sonora de *Orfeu Negro*, em 1959. Outro nome da música francesa, a então jovem Jacqueline Boyer – filha de Lucienne Boyer, estrela da canção francesa e do *music hall* – gravou *Tu es le soleil du mon coeur*, uma versão em francês da canção *Deserto de nós dois*, de Maysa, em 1960, ano seguinte ao lançamento da música no Brasil em LP da própria Maysa. Os feitos desses dois cantores franceses lhes renderam o prêmio *Aquarela do Brasil*<sup>4</sup>, concedido pela Embaixada Brasileira em Paris aos melhores intérpretes franceses de música brasileira.

Tais ocorrências nos evidenciam alguns pontos: Maysa teve seu sucesso nacional e internacional atestado, e era reconhecida fora do país como pertencente à estética bossanovista; as músicas brasileiras que eram chamadas de samba-canção ou de bolero – em muitos dos casos, nos próprios encartes dos discos – poderiam ser igualmente classificadas como Bossa

Nova naquele momento, sobretudo aos olhos estrangeiros, o que corroborava um entendimento da música latina como um único bloco por parte do mercado fonográfico internacional. Nisso consiste também o pioneirismo de Maysa como cantautora brasileira de sucesso e que conseguiu exportar algumas de suas composições; somando gravações de algumas obras de compositores franceses em seus discos naquela mesma época, Maysa estabelece uma ponte entre as culturas musicais nas mídias de ambos países, num sentido de mão-dupla, diferente do que comumente se fazia até aquele momento, a exemplo de Vanja Orico e Baden Powell, que atuavam no sentido de levar a música brasileira para a França.

A tabela a seguir aborda as canções francesas, originais ou em versões, gravadas por Maysa durante sua carreira.

Ano	Canção	Álbum	Gravadora Formato
1957	<i>Un Jour tu veras</i> (Van Parys/Mouloudji).	<i>Maysa</i>	RGE, LP – 0015.
1959	<i>Chanson d'amour</i> (Heinz Gietz/Kurt Feltz)	Maysa	RGE, EP – 90.000
1959	<i>Hino ao amor</i> ( <i>Hymne a l'amour</i> ) (Marguerite Monnot/Édith Piaf/vers. de Odair Marsano).	<i>Felicidade; Maysa é Maysa... É Maysa, é Maysa!</i>	RGE, LP -XRLP 5860..
1960	<i>Hino ao amor</i> ( <i>Hymne a l'amour</i> ) (Marguerite Monnot/Édith Piaf/vers. de Odair Marsano).	<i>Maysa canta sucessos</i> (reedição de <i>Maysa é Maysa... É Maysa, é Maysa</i> )	SBA, LP – SBA 032.
1961	<i>Ne me quitte pas</i> (Jacques Brel) ; <i>Autumn Leaves</i> ( <i>Les feuilles mortes</i> ) (Kosma / Prevert / Mercer).	Maysa sing songs before dawn	<i>Columbia USA</i> , LP – CS 8426 (es- téreo); CL 1626 (mono).
1961	<i>No me abandones</i> ( <i>Ne me quitte pas</i> ) (Jacques Brel); <i>Las hojas muertas</i> ( <i>Les feuilles mortes</i> ) (Kosma / Prevert / Mercer).	<i>Maysa; Maysa Matarazzo</i> (reedição em espanhol de <i>Maysa sing songs before dawn</i> )	<i>Orfeo</i> , Argentina, LP – 048; CBS Peru, LP – ES 8181.

1962	<i>100.000 chansons</i> (Michael Magne / Eddy Marnay).	<i>Le repous du guerrier</i> (Trilha do filme <i>O repouso do guerreiro</i> , de Roger Vadim)	Barclay, França, EP – 70473.
1962	<i>Ne me quitte pas</i> (Jacques Brel).	Maysa	RCA Victor, LP – BBL 1363.
1963	<i>Les inconscientes; Fin du jour; 100.000 chansons</i> (Michael Magne / Eddy Marnay).	Maysa	Barclay, França, EP – 70526.
1966	<i>Ne me quitte pas</i> (Jacques Brel).	<i>Canecão apresenta Maysa</i> (ao vivo)	Copacabana, LP, CLP 11582.
1968	<i>Et maintenant</i> (G. Manicalco / L. Straniero ; G. Bécaud).	Et maintenant	GTA PON, Itália, single (compacto) – NP 40063; Copacabana, single (compacto) – BR 1337.
1972	Palavras, palavras <sup>5</sup> (Parole, parole) (L. Chioso / G. Del Re / G. Ferrio / vers. Maysa).	<i>Palavras, palavras; Palavras, Palavras</i> (os dois lados com a mesma música)	RCA, single (compacto simples) – 101.0129; RCA, single (compacto simples) – 991.0111.

Tabela 1: Canções francesas (originais ou versões) gravadas por Maysa

Canções francesas estiveram presentes no repertório de Maysa desde o começo de atuação profissional. Em 1957, o LP Maysa, inclui a canção *Un jour tu veras*, canção de Marcel Mouloudji e Georges Van Parys. Em 1959, *Hino ao amor (Hymne à l'amour)*, sucesso na voz de Édith Piaf, ganhou versão traduzida para o português, de Odair Marsano, e foi cantada por Maysa em dois discos: no LP *Maysa é Maysa... é Maysa, é Maysa!* e no compacto duplo *Felicidade*, ambos pela RGE. No mesmo ano, a cantora lançou outro compacto duplo, contendo a faixa *Chanson d'amour*, de Heinz Gietz e Kurt Feltz. As canções *Fin de jour* e *Les inconscients*, de Eddy Marnay e Guy Magenta, foram lançadas em um compacto duplo na França, pela *Barclay*, em 1963, com desenho em estilo *noir* (figura 2) - Maysa lançou



discos internacionais gravados em outros países, alguns não vieram para o mercado brasileiro.

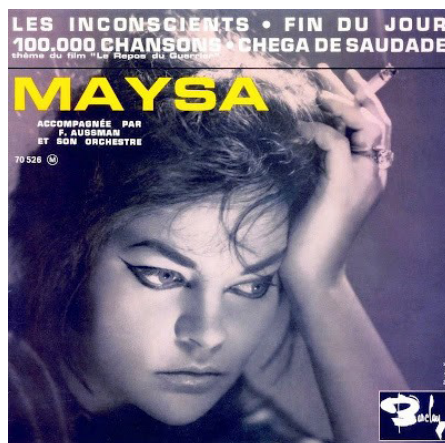


Figura 2: Disco compacto duplo gravado na França, pela Barclay, 1963  
Fonte: Discogs

### ***Ouçá... é Maysa?! Um hit franco-brasileiro, ou quase***

No ano de 2001 a *Rede Globo* exibiu a minissérie *Presença de Anita*, cuja trilha musical era destacadamente composta por canções francesas, inclusive a música de abertura, *Ne me quitte pas*, na versão de 1966, de Maysa. A minissérie serve como demonstração do estabelecimento de um cancionero francês na memória midiática e sua configuração semântica ao longo das décadas precedentes, e apontam obras e artistas que permaneceram na paisagem sonora nacional (Farias, 2019). A minissérie nos revelou a latência desse repertório nos produtos audiovisuais brasileiros e colocou para o grande público a cantora Maysa como uma referência do cancionero francês, a partir da canção *Ne me quitte pas*<sup>6</sup>.

Entre 1960 e 1961 Maysa realizou uma temporada nos Estados Unidos, gravando o álbum *Maysa Sings Songs Before Dawn*, pela *Columbia Records* norte-americana. Lá, também se apresentou no *Blue Angel Night Club*, uma

das mais requintadas casas noturnas de Nova Iorque à época. Nesse disco, que nunca foi comercializado no Brasil, consta a primeira gravação que a cantora fez de *Ne me quitte pas* (Figura 3).



Figura 3: Capa e contracapa do disco gravado nos Estados Unidos pela *Columbia*, 1961  
Fonte: Discogs

Finalmente, em 1966, chega ao Brasil a versão de Maysa de *Ne me quitte pas*, em um compacto duplo pela *RCA Victor*, e no Lp *Maysa*, com arranjo aproveitado da versão de 1961, supracitada. Notemos que o desenho do compacto (figura 2) e do LP são muito semelhantes, novamente, em estilo *noir* (figura 4).



Figura 4: A seguir, capa do compacto duplo *Maysa*; capa e contracapa do lp *Maysa*. Consta em ambos a mesma gravação de *Ne me quitte pas*, 1966  
Fonte: Discogs

As muitas gravações em francês de Maysa garantem à cantora uma posição privilegiada como uma representante desse repertório no Brasil e em outros países também. Tal é o fato, que, consta no sítio *YouTube*, grande plataforma videoclipes e músicas, a referida gravação de Maysa de *Ne me quitte pas*, com a foto de Édith Piaf, como se fosse cantada por esta que, contudo, nunca gravou *Ne me quite pas*. A confusão gera discussões entre comentários de ouvintes de diversas nacionalidades. De alguma forma, Maysa ganhou tanta notoriedade com essa gravação que chega a ser confundida com um dos grandes ícones da música francesa, afinal, não seria tão óbvio que uma brasileira regravasse uma canção com tais atributos e com uma *persona vocal* diferente dos estereótipos musicais brasileiros vendidos fora de nosso país.

The screenshot shows a YouTube video player for the song "Édith Piaf - Ne me quitte pas". The video player shows a black and white image of Édith Piaf. Below the video player, there are two search results for the same song, one by Jean Jacques Renaud and another by Edith Piaf. The comments section shows several user comments, some in Portuguese and some in French, discussing the confusion between Maysa and Édith Piaf. The comments are as follows:

- Adicionar um comentário público...
- 4 anos atrás (editado): Youtube é lotado dessas gafes, 3.998.762 de pessoas conseguiram ouvir sem notar que não se trata de Édith Piaf, que por sinal meu povo, tem uma voz inconfundível, assim como Maysa Matarazzo também tem uma voz única. Alguém devia avisar esse desinformado e trocar a foto e título do vídeo.
  - 193 likes, 193 replies, 193 responses
- 1 mês atrás: amo muito lindíssima declaração de amor, quem está ouvindo em 2019?
  - 37 likes, 37 replies, 37 responses
- 2 anos atrás: ce n'est pas Piaf, c'est la bresilienne Maysa Matarazzo.
  - 204 likes, 204 replies, 204 responses
- 2 anos atrás: essa é a voz da Maysa Mastazzaro e não de Edith Piepf
  - 143 likes, 143 replies, 143 responses
- 1 ano atrás: Who sang this song was Maysa a great Brazilian singer. Indeed it was an impeccable interpretation.
  - 355 likes, 355 replies, 355 responses
- 1 ano atrás: Não me abandone Precisamos esquecer Tudo pode ser esquecido Que já tenha passado Ler mais
  - 77 likes, 77 replies, 77 responses
- 2 anos atrás (editado): isso é Maysa, ninguém errou aí.

Figura 5: Erros e confusões de intérpretes no *YouTube*: Maysa confundida com Édith Piaf  
Fonte: Imagens capturadas do site *YouTube* (acesso em março de 2019)

A forte ligação com o repertório romântico, de grande carga dramática reiterada pelas características vocais – ou *persona vocal* – empregadas pela cantora, fez com que, a despeito de suas inúmeras gravações de Bossa Nova, não desconstruíssem a imagem da cantora ultrarromântica, ou de “fossa”, para muitos fãs e críticos musicais. Nesse sentido, a imagem de Maysa continuou vinculada ao universo de cantores igualmente identificados com o (ultra)passado, ou ao estrangeirismo indesejado. Uma delas era a francesa Édith Piaf, influência assumida pela própria Maysa, elemento constituidor de seu estilo de cantar e atuar, sua *persona vocal*.

Anunciada por Tagg (2011), a *persona vocal* está ligada, primordialmente a atributos vocais que fogem aos termos técnicos e, portanto, podem ser percebidos e atribuídos por ouvintes no geral. Destarte, são utilizados o que o autor aponta como “epítetos vernaculares”, e destrincha uma imensa lista de perfis virtuais trazidos por seus alunos em cursos de análise musical que ministra, vejamos alguns: “garotinha”, “megera”, “rebelde”, “machista idiota”, “murmúrio sexy”, “voz da morte”, “deprimido”, “mulher confiante”, “cínico” etc. O autor assume a intersubjetividade<sup>7</sup> dessas características, mas recomenda, graças a observação de poucas controvérsias entre seus alunos ao longo dos anos, que o estudo da *persona vocal* seja incluído nos métodos de análise: “[...] sugiro que seria proveitoso estudar em profundidade a relação entre a técnica vocal e a *persona vocal*, bem como entre a *persona vocal* e a formação da subjetividade em nossas culturas como um todo” (Tagg, 2011, p.14).

Outro autor que evoca a *persona vocal* é Vincent Bouchard (2010). De modo a quase a sintetizar mais tecnicamente o raciocínio de Tagg (2011), trata o conceito como características peculiares à voz do intérprete, criadas via timbre, fatores psicofisiológicos, tecnológicos etc, caracterizando aquele ou aquela intérprete. Assim, a *persona vocal* precisa equacionar um diálogo entre o texto escrito/poético, o texto musical ou a sua relação com a memória/cultura oral e o seu próprio conhecimento na construção de um timbre que possa harmonizar com a voz instrumental.

Para além das características audíveis na *persona vocal*, é interessante levarmos em conta as imagens visuais produzidas de Maysa e de Piaf. Em breve comparação, ao buscar imagens da estrela da canção francesa, percebem-se muitas expressões de sofrimento, enternecedoras, em diálogo com boa parte de seu repertório. A figura da “mater dolorosa”, barroca, (Fragoso, Valente, 2021) estaria em total acordo com as camadas populares a quem Piaf se dirige, nos ambientes em que ocorrem os enredos que canta, e de onde ela mesma veio. Ainda, a situação da mulher em meados do século XX, guardadas as diferenças regionais, se encontram afinadas com expressões que transmitem as emoções ora apontadas, o que elimina o caráter de mera coincidência entre as imagens e os desenhos empregados nas capas de disco de ambas as cantoras.

O que é visto nos encartes de discos é reflexo da atuação no palco e das abordagens da imprensa. As interpretações grandiloquentes, os temas de impasses amorosos, os arcos melódicos amplos e o ritmo dançante desacelerado, comuns aos gêneros musicais populares chamados, *grosso modo*, de românticos, unidos à espetacularização midiática da vida privada dos cantores, constroem, quase que como um desdobramento da *persona vocal*: *personas musicais e midiáticas*:

(...) a construção de uma *persona musical e midiática*, as formas de entoar e dizer as canções, o tom, o timbre das vozes as repetições de acordes e introduções que se tornam velhas conhecidas dos ouvintes e as histórias narradas nas letras acionam mecanismos de identificação e projeção [...] ou mesmo formas de interpelação [...] no público, trazendo formas de colocar-se no lugar deste ‘eu’ que canta, compartilhando o protagonismo das alegrias e infelicidades do amor, das relações e da vida. (Pereira, 2016, p.30).

Nessa esteira, convém relacionarmos o que foi colocado até aqui com o conceito de performance enunciado por Zumthor (1997, 2014). Para muito além do uso corriqueiro do termo, situa-se o evento performático em um dado contexto histórico e midiático, compreendendo que a *persona vocal* de um cantor se cria por vários recursos poéticos: timbre, letra, imagem, gesto, tecnologia etc. Assim como sua *persona midiática*, compreendida

por todo um entorno extramusical, fundamenta um perfil artístico sólido e o coloca em franco diálogo com gêneros musicais, estilos, épocas e mercado fonográfico, fazendo das canções das mídias objeto polissêmico que se desprende e se expande da análise musical de tradição escrita.

Consultar materiais externos à gravação, portanto, se mostra fundamental para a compreensão da relação entre obra e artista: como se veste, que penteado usa, aplicação de maquiagem, adereços, poses fotográficas, como se movimenta no palco ou no vídeo, gestos, se fuma ou bebe em cena, ou mesmo em público, dentre outras marcas que compõe aquilo que o artista transmite. Tais observações remetem ao entendimento de Marcadet (2007), para quem a canção deve ser estudada como um “fato-canção” e compreendida como um “fato social total”.

A partir da gravação de *Ne me quitte pas* efetuada por Maysa, no Brasil, muitos outros cantores incorporaram a canção a seus repertórios. Para citar alguns, Alcione e Miúcha; em 2009, a versão de Maria Gadú logrou considerável sucesso, com um arranjo bastante diferente – mais próximo de sonoridades atuais da MPB<sup>8</sup> - do que se escuta em Maysa ou em Jacques Brel. Os gaúchos Felipe Catto e Daniel Debiagi frequentemente fazem remissões ao repertório consagrado de Maysa, em que comumente consta *Ne me quite pas*. Por último, o exemplo de Mc Carol, uma funkeira de Niterói que cantou *Ne me quitte pas* em algumas de suas apresentações e já declarou seu grande apreço pela canção. Falecida em 1977, Maysa se consolidou na memória musical e inspirou várias performances e personas, conforme apontam os exemplos citados.

Este volume de novas versões sobre a canção *Ne me quitte pas* aponta para uma necessária análise que levanta questões sobre a natureza simbólica, tensões entre “cultura erudita” ou “alta cultura” e “cultura popular”, além dos tensionamentos no âmbito da própria música popular brasileira, em sua relação com os elementos musicais estrangeiros. Começando por este último, Sandroni (2001) assinala uma constante dicotomia na música popular brasileira que opõe o morro e a cidade, o que de maneira mais am-

pla, pode ser entendida com povo *versus* burguesia, periferia *versus* centro, ou, ainda, nacional *versus* estrangeiro.

A canção *Ne me quitte pas*, nesse sentido, oferece-nos um interessante ponto de inflexão, se adicionarmos ao quadro elementos da própria canção e a maneira como ela foi absorvida pelas memórias musicais no Brasil. Nas versões mencionadas, a canção é utilizada tendo seu idioma, o francês, preservado, assim como sua semântica textual. O caso da funkeira Mc Carol se repete, desta vez como referência poética e em uma citação direta dentro de outra canção brasileira oriunda da periferia: *Samba em Paris*, do rapper Baco Exu do Blues em parceria com a cantora LGBTQIA+ Glória Groove<sup>9</sup>.

### Considerações finais

Os casos de usos de uma canção em francês por artistas classificados como periféricos acima colocados, nos fazem valer as considerações de González (2016), que defende uma reflexão pós-colonial para a compreensão desses fenômenos musicais na contemporaneidade, enfatizando “[...] o desmonte das oposições binárias de centro e periferia, pois as culturas podem ser entendidas interagindo e transformando-se umas às outras mais do que colidindo entre si” (González, 2016, p. 85).

E Maysa foi uma artista que sempre buscou romper com binarismos culturais, tampouco sua obra hoje permite uma classificação única, seja do ponto de vista dos gêneros musicais ou do público consumidor. Embora tenha sido uma estrela da canção disputadíssima entre final dos anos 1950 e parte dos anos 1960, sua condição de mulher independente num cenário predominantemente masculino impede que a coloquemos em um patamar social confortável em sua época. Mais ainda, sua atenção para outros compositores e cantatores contemporâneos a ela – e aqui constam desde Tom e Vinícius até Jacques Brel – indica alguém interessada em seu entorno artístico, e que não deixa sua escolha de repertório totalmente nas mãos dos ditames do mercado.

A despeito do número enxuto de canções francesas que gravou, seu caráter inclusivo de artistas franceses em sua maioria desconhecidos do público brasileiro, a alta vendagem de alguns dos discos que continham tais músicas, e sua atuação na França, justificam a discussão sobre o recorte ora feito. Em termos de *hits*, para Maysa, atualmente, *Ne me quitte pas* está em nível similar ou acima de *Meu mundo caiu*, graças ao poder da cultura midiática e seus mecanismos de memória.



## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Carlos Lyra, Roberto Menescal e a célebre parceria Tom Jobim-Vinícius de Moraes.
2. Fléchet (2017, p. 281), comenta que o termo Bossa Nova “[...] apareceu nas partituras e nas capas de disco, substituindo gradativamente as menções ao ‘samba lento’ e ao ‘samba bolero’, utilizadas para designar o gênero desde Orfeu Negro”.
3. Produção ítalo-franco-brasileira, de 1959, dirigida por Marcel Camus, adaptada da peça teatral brasileira Orfeu da Conceição, de Vinícius de Moraes. Trata-se de uma releitura do mito grego de Orfeu e Eurídice aplicado à realidade brasileira, onde se exibem as paisagens de um país subdesenvolvido, com destaque para as favelas, e cenas do carnaval no Rio de Janeiro. É consenso que o filme levou com pioneirismo uma imagem mais fiel do Brasil para o exterior de maneira exitosa, servindo, ao mesmo tempo, de cartão postal e divulgador da cultura nacional, sobretudo musical, favorecendo a solidificação da Bossa Nova como uma nova estética criada no Brasil a partir das hibridações entre o samba e o jazz.
4. O símbolo do prêmio era uma jangada de marfim. Até o término deste artigo o autor não encontrou o período de vigência do prêmio, porém, as notícias consultadas que o mencionam datam da passagem dos anos 1950 para os 1960.
5. Originalmente em italiano, gravada por Mina e Alberto Lupo, mas ficou muito conhecida em versão francesa, cantada por Dalida e Alain Delon, em 1973.
6. Houve reprises da minissérie em canais do Grupo Globo em anos como 2002 (TV Globo), 2005 (Canal Multishow), 2012 e 2015 (Canal VIVA), além da exportação para o Equador, Honduras, Nicarágua Peru, Portugal e Uruguai (MEMÓRIA GLOBO, 2021).

7. Salienta-se a ocorrência de processos de tradução sinalizados, por exemplo, por Roman Jakobson (2015). São evidentes ao menos dois processos descritos pelo linguista, o “intralingual”, em que objetos, termos e palavras se traduzem dentro de uma mesma língua, e “intersemiótico”, quando há a tradução de um sistema de signos – no caso, o discurso musical técnico - para outro.

8. Maior apelo percussivo, abandono de naipes orquestrais, substituição de instrumentos acústicos por eletrônicos, manipulações do arranjo e da voz pelas tecnologias disponíveis etc.

9. Além da clássica associação de artistas a gêneros musicais, convém explicar que, não raro, ocorre o entrelaçamento entre artistas e movimentos políticos e grupos sociais, também chamados de comunidades. Assunto explorado por Fabbri (2017), algumas regras na definição de gêneros musicais podem estabelecer importância hierárquica sobre outras, como é o caso do pertencimento a grupos ou movimentos políticos. É o caso dos artistas que encampam o movimento de representatividade LGBTQIA+ dentro do sistema e do mercado musical estabelecidos na sociedade contemporânea.

## Referências

ALVES, Nancy. *A França na música popular brasileira do século XX: visões e impressões de sambistas e chansonniers*. Curitiba : Brazil Publishing, 2021.

BOUCHARD, Vincent. *Le personnage vocal: une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*. Montreal: Université de Montreal, Département de musicologie, 2010.

EMBAIXADOR entrega prêmio aos discos franceses de música popular brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 jul.1959.

FLÉCHET, Anaís. *Madureira chorou em Paris: a música popular brasileira na França do século XX*. São Paulo: Edusp, 2017.

FRAGOSO, F; VALENTE, H. de A. D. Os últimos dias de Édith Piaf: de persona vocal a ícone da cultura midiática. *Revista Hipótese*, Itapetininga, v. 7, e021001, 2021.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensando a música a partir da América Latina: problemas e questões*. Isabel Nogueira (tradução). São Paulo: Letra e Voz, 2016.

FARIAS, Raphael F. Lopes. Bolero, samba-canção e sambolero: matrizes, nomadismo e hibridismo de gêneros musicais latino-americanos no Brasil, anos 1940 e 1950. *Revista Brasileira do Caribe*, São Luís, v.19 n. 36, 2018.

\_\_\_\_\_. A memória das canções francesas no Brasil a partir da minissérie *Presença de Anita*. *Diálogo com a economia criativa*. Rio de Janeiro, v. 04 n. 12, 2019.

FABBRI, Franco. *Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações*. Marcio Giacomini Pinho (tradução). *Revista Vórtex*, Curitiba, v.5, n.3, 2017.

HOMEM DE MELLO, Zuza. *Copacabana: A trajetória do samba canção (1929-1958)*. São Paulo: Editora 34, 2017

JAKOBSON. Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2015

JAQUELINE é sucesso do Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 de outubro de 1960, Caderno B.

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

MEMÓRIA GLOBO. Presença de Anita: Livremente inspirada em obra homônima de Mário Donato, a minissérie apresentou uma história de obsessão, sedução e morte. *Memória Globo*. 29 de outubro de 2021. Disponível em: < <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/presenca-de-anita/noticia/presenca-de-anita.ghtml>>. Acesso em 20 de nov. de 2022.

LIRA NETO. *Maysa: só numa multidão de amores*. São Paulo: Globo, 2007.

PEREIRA, Simone, L. Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina. In PEREIRA, Simone, L; Ulhôa, Martha (orgs.). *Canção Romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Folio, 2016.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar/Editora da UFRJ, 2001.

TAGG, Philip. *Análise musical para “não-musos”*: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p.7-18, 2011.

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

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

\_\_\_\_\_. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

# Três tempos de Tuca em Paris

RICARDO SANTHIAGO

## Esquecimento e permanência

Uma enorme comoção espalhou-se por um minúsculo universo digital durante algumas semanas do mês de outubro de 2020. De uma hora para outra, dezenas de cópias do LP *Dracula I love you*, da cantora e compositora Tuca – uma das artistas que promoveu de forma mais sólida a relação entre a música brasileira e a canção francesa – foram colocadas à venda na plataforma Discogs, *website* que combina banco de dados e intermediador de vendas e que é um lugar de encontro de aficionados por música e, particularmente, por vinis e objetos colecionáveis.

Não se tratava, no entanto, de um lote recém-descoberto, escavado das profundezas da terra, do raríssimo vinil colocado em circulação em 1974, pela Som Livre – relíquia comercializada então por vários milhares de reais. Tratava-se, isso sim, de um *bootleg*, termo em inglês que ameniza a palavra “pirata” para nomear mercadorias produzidas e distribuídas para além das

bordas da legalidade, mas com o cuidado e o carinho de admiradores verdadeiramente comprometidos com a divulgação de uma obra e de um artista.

O lançamento suscitou um pequeno, mas interessante, debate, que envolve as dimensões do reconhecimento artístico e das formas de preservação do patrimônio cultural. Colocou em relevo o papel das colaborações e das intermedialidades na produção de uma obra musical. E reavivou o interesse por um tesouro oculto da música popular brasileira, produzido na França – e que constitui, por outro lado, tão somente uma das três ocasiões em que Tuca, no diálogo com o ambiente, com a cultura, ou com artistas franceses, produziu trabalhos que a inscreveram como um enigma na historiografia da música popular brasileira.

Nascida em 17 de outubro de 1944 como Valeniza Zagni da Silva, Tuca tornou-se publicamente conhecida pelo seu pseudônimo na segunda metade dos anos 1960, como uma cantora e compositora fortemente ligada à tradição lírica da MPB. Desde 1963, frequentava o Centro Popular de Cultura, em São Paulo, fascinada pelo poder da música agir como uma forma de protesto e crítica social. Tal qual a maior parte dos seus contemporâneos, emergiu publicamente a partir de um concurso: no II Festival Nacional de Música Popular Brasileira da TV Excelsior, em 1966, defendeu com Airto Moreira a canção *Porta-estandarte*, de Fernando Lona e Geraldo Vandré (Paranhos, 2021). Saiu vencedora e ganhou, além do prêmio Berimbau de Ouro, sua primeira oportunidade fonográfica, registrando a canção com o próprio Vandré para um compacto simples.

Divertida e expansiva, Tuca logo ingressou nos circuitos prestigiados da arte e da comunicação que a conduziram rapidamente ao Rio de Janeiro e à batuta do empresário Guilherme Araújo. No mesmo ano em que apareceu em São Paulo, mudou-se para o Rio estreou no famoso bar carioca Cangaceiro e, em 1967, passou a dividir o palco com Miéle em um show antológico no Rui Bar Bossa, que abriu para ambos muitas oportunidades em boates, no rádio e na TV. No final do ano seguinte, os dois voltariam a cartaz com o título sugestivo *Miele e Tuca 69*, na boate Sucata, registrando a expectativa pela virada para 1969.

Energética e pouco atenta a fronteiras, Tuca envolveu-se com um sem-número de atividades profissionais. Em 1967, por exemplo, compôs a trilha sonora para um curta-metragem experimental intitulado *Chico, o leve*, dirigido por Elda Priami e Juan Siringo. E em 1969, mais uma vez uniu-se a uma produção audiovisual – mas desta vez como garota-propaganda de um irreverente comercial do hamburger Swift, para o qual foi convocada devido às suas formas rechonchudas. Tuca circulou e produziu energeticamente para seus conterrâneos até 1969, quando partiu para a Europa em busca de liberdade e desafio: em seu país, havia sido aprisionada no papel de uma *showwoman* divertida e bonachona, sem papas na língua.

Esta é não apenas uma boa hipótese analítica para o que a teria levado a deixar seu país – em um momento no qual ela encontrava portas amplas abertas para si mesma – mas a justificativa que ela própria oferecia à imprensa da época. Ir para a Europa foi, em última instância, o que lhe permitiu entrar em contato com sua verdade musical. “Porque quando parti, parti para uma busca, busca comigo mesma, busca daquilo que eu queria em arte. Porque a arte sou eu. Agora já me encontrei, sou um bloco”, ela disse, em matéria jornalística não identificada (trataremos deste aspecto metodológico adiante).

Desembarcando em Madri, na Espanha, onde aperfeiçoou-se na guitarra, passou temporadas também na Itália e na França. Foi “com violão e coragem, decidida a encontrar um caminho na música”, como disse em 1973 à revista *Veja*, em suas próprias palavras. Sua musicalidade foi aplaudida e resultou em gravações de compactos (como o compacto duplo *Negro Negrito/Que c'est bon amour*, em 1970), além de shows em boates (como a conhecida Discophage, destino comum de artistas brasileiros) e até no Olympia de Madrid, com Marie Laforêt. Na capital francesa, tocando quase todas as noites no restaurante brasileiro La Feijoada, conheceu a cantora e compositora Françoise Hardy, que se apaixonou imediatamente por sua composição *Même sous la pluie*. A frustração por não poder gravá-la – Tuca a havia prometido a outra cantora – abriu caminho, porém, para

uma amizade e para uma das colaborações mais notáveis entre um artista brasileiro e um artista estrangeiro: o álbum *La question*.

### **Duas colaborações**

Talvez o melhor e o mais conhecido entre os que vieram antes ou depois, *La question* é uma espécie de nome-fantasia para o 16º disco da carreira – em princípio homônimo – de Hardy. Tuca é a autora de toda a música do álbum; parceira em quase todas as letras; arranjadora das doze faixas, numa parceria com o produtor e arranjador Raymond Donnez. É também Tuca quem toca violão nas gravações, feitas ao vivo, com a companhia de Guy Pedersen no contrabaixo. O trio ensaiou exaustivamente em busca de uma sonoridade singular, que remetesse longinquamente – sem nunca emular – o pop delicado de Hardy ou a formação de fundo bossanovista de Tuca.

Em sua mal-humorada e por vezes impiedosa autobiografia, *Le désespoir des singes... et autres bagatelles*, Hardy reconhece o disco feito com Tuca como um ponto de virada em sua vida profissional (e como o seu preferido). Não é para menos. Há cinquenta anos, *La Question* (a faixa) figura entre as cem canções francesas mais executadas fora do país, e *La Question* (o disco) é repetidamente celebrado como uma obra profundamente bela e inegavelmente atemporal.

Hardy não foi a única parceira francesa de Tuca. Ela também trabalhou com o músico Michel Renard, produzindo o compacto simples do artista que reunia duas parceiras dos dois: *Tango Bidon* e *C'était Mieux Comme Ça*, em 1972.





Figura 1: Capa e contracapa do compacto de Michel Renard, lançado em 1972 pela Riviera Production  
Fonte: Reprodução/Discogs

Outro disco no qual Tuca colaborou, em Paris, também se tornou um ponto na virada na carreira de sua titular: desta vez, a brasileira Nara Leão. Juntas, elas fizeram um disco voltado não ao mercado francês, mas ao brasileiro – o que talvez repercuta a própria sensação de Tuca diante da recepção mais ampla à música brasileira na França, naquele contexto. “Aqui é muito difícil a gente gravar um disco que pegue comercialmente. Não é só uma questão de qualidade. É uma questão de consumo. A música brasileira não é bem aceita nem bem consumida pelos franceses. A gente tem que cantar na língua deles. É a tal história da comunicação”, disse ela à época, sem deixar de reconhecer o profissionalismo do mercado francês.

Lançado também em 1971, o álbum duplo *Dez anos depois* desenhou a reaproximação de um dos ícones da bossa nova com o repertório do gênero, que ela todavia jamais havia registrado, por coerência com seu projeto estético-político e com a clareza com que conduziu a construção de sua persona artística. Tendo se autoexilado na França em 1969 para escapar da sombria ditadura militar brasileira, então no auge da repressão, Nara encontrou em Tuca a parceira ideal para executar a obra que delineava, gravada enquanto ela esperava a primogênita Isabel, sua filha com Cacá Diegues.

A cumplicidade entre ambas foi traduzida em um disco de voz e dois violões que, todavia, apenas os envolvidos puderam ouvir. Isso porque, enviado ao Brasil, o álbum teve o seu conceito sonoro inteiramente modificado, ganhando novos arranjos orquestrais de Roberto Menescal, em um sintomático, mas não inusual menosprezo pelo gesto autoral feminino. *Dez anos depois* continua sendo um disco lindo na discografia de Nara Leão. Em 2021, seu aniversário de 50 anos, o crítico Mauro Ferreira o celebrou como um disco que “insiste na juventude e soa novo como em 1971” (Ferreira, 2021) – mas que segue não sendo o disco que Nara e Tuca conceberam.

### Tempo do êxtase

Pouco depois, também em Paris, Tuca conheceu Jeannette Priolli, artista plástica de carreira ascendente que havia partido para a Europa para estudar gravura na École des Beaux-Arts. As duas tiveram uma bonita relação de amor e trabalho – e que teve *Dracula I love you* como um de seus frutos. O vinil prensado pela Som Livre estampa o nome de Jeannette Priolli em seu encarte: ela é indicada como a letrista de quatro de suas faixas: *Dracula I love you*, *O sorvete*, *Girl* e *Pra você com amor*. O crédito, embora justo, consiste em uma atenuação flagrante – ou, poderíamos dizer, em um apagamento explícito – da participação de Priolli na concepção do disco. Foi ela quem, com sua pintura, criou o dispositivo imagético que deflagrou, em Tuca e em seu parceiro musical Mario de Castro Neto, o processo de execução de uma obra singular e coesa do ponto de vista conceitual.

Tuca e o jovem carioca Mário de Castro Neto se reencontraram na França e foram vizinhos de prédio, mas já se conheciam desde o Brasil, onde ele estudava no Instituto Villa-Lobos. Em 1968, ela gravara a canção “Verde”, parceria de Castro Neto com Antonio Carlos Duncan. Na França, Castro Neto chegou a gravar um segundo LP, com Meireles e Naná, mas sua principal parceria foi com Tuca. Juntos, eles fizeram uma temporada no Bobino, que motivou, no *Jornal do Brasil*, uma matéria preparada pela repórter

de sua sucursal em Paris, assinada por Arlette Chabrol. A matéria, mais uma vez, dá mostra da tendência de expor Tuca como uma artista solo:

Inseparável amiga de Françoise Hardy, com a qual se apresentou nos últimos dois anos, Tuca, a cantora brasileira, volta ao *show*, agora sozinha, em um espetáculo no Bobino. Em sua companhia está Régine – a célebre proprietária das boates Chez Régine e Reginaskaya – que os parisienses transformaram em cantora, em uma “vedeta americana”.

O Bobino é uma sala famosa por abrigar sempre grandes nomes da canção internacional. Já se apresentaram lá Barbara, Georges Brassens, Leo Ferré e Georges Moustaki. Agora chegou a vez de Tuca que, acompanhada de Mário de Castro, Normando e do conjunto Batuqui mostra o ritmo brasileiro, envolvendo com suas canções toda a plateia. Régine improvisa junto com Tuca no número final, onde dança e ensaia uns passos de samba.

Diante deste sucesso, Tuca pode esperar que seu disco – ainda em gravação – atinja um grande prestígio popular. Esta será a oportunidade de ouro da música brasileira em Paris, pois até então os artistas que se apresentaram na França permanecem pouco tempo, o que impediu um prolongamento de seu sucesso. Tuca, ao contrário, vive Na França e, portanto, tem muito tempo para cultivar sua carreira na Europa. (Chabrol, 1973, n.p.).

Tocada pelo surrealismo europeu e pela psicodelia norte-americana – neste caso, mais do ponto de vista filosófico do que propriamente visual –, Priolli produziu na primeira metade dos anos 1970 uma corajosa série de obras que perfila tipos femininos lânguidos, deslavados, mas plenos de si, energeticamente concentrados, visceralizados e definitivamente sensuais, no sentido etimológico do termo. São corpos femininos alvos e longilíneos, enrodiando-se em ornamentos que remetem ao mundo vegetal e ao mundo animal, bem como a ícones associados ao desejo: o sangue e o vinho, em taças e em cores.

Com sua pintura, Priolli escava e desvela toda uma memória cultural agregada. Seu espaço e seus personagens criados gestualmente instauram uma matriz – a mitologia bálcã de Dracula, o conde que se alimenta de sangue – conservada e simultaneamente atualizada em sequências que se ligam criativamente a esse cerne, que dele se alimentam, para irromper em contos, gravuras populares, romances góticos, espetáculos cênicos e, obviamente, no romance de 1897 de Bram Stoker. Na música de Tuca, Castro

e Priolli, Dracula torna-se objeto de amor: insere-se numa malha universal de textos culturais como um encontro entre o estático e o extático.

A pintura de Priolli ignizou a busca por uma música original e não localista, que Tuca e seu então recente parceiro Mário de Castro queriam encontrar. Imaginaram-na como um trio e realizaram-na coletivamente no Château d'Hérouville, na região da Île-de-France, onde o compositor Michel Magne instalou em 1962 um estúdio. Nele gravaram Elton John, David Bowie e os Bee Gees, entre outros artistas. Além do mistério do château, o clima de *Dracula I love you* embebe-se da sintonia entre músicos, produtores e técnicos, conquistada através de um convívio sem pressa, possibilitado pelo produtor e mecenas Ives Chamberlain.

As faixas – repletas de ecos, distorções, solos, sons guturais, improvisações e aberturas vocais – incluem letras gráficas, de conotação erótica, que potencializam seu sentido na justaposição de figuras de linguagem e a partir do inesperado. Em *O sorvete*, a metáfora manifesta do sexo oral ganha vulto na re-união de dois corpos, mutuamente transformados em temperatura, gosto e aparência: *O sorvete é gelado / com gosto de mel / derrete, entra, engole / chupa a minha boca / deixa minha cara colorida*. Em *Pra você com amor*, uma viagem por dentro do corpo da figura amada (*com tuas veias azuis entrelaçando nos meus dedos / como se fossem teus cabelos / com teus intestinos tão compridos, meu amor / faço laços lindos, meu amor*) subverte a experiência necrofilica, removendo o registro de impessoalidade, violência e ausência de subjetividade.

Gravado na França para ser levado ao público no próprio país (o que não se sabe ao certo se aconteceu), *Dracula* não foi lançado no Brasil até que Tuca voltasse ao país – o que aconteceu no final de 1973. Recorreu a Guilherme Araújo, que viabilizou seu lançamento pela Som Livre, já posicionada como uma das grandes empresas fonográficas do país. Mário de Castro, que esperava ser creditado como coautor do disco, teve seu nome estampado sob a rubrica participação especial, o que gerou um mal-estar imprevisto.

Encaminhadas à Censura Federal, três letras do disco, todas de Priolli, foram vetadas – as duas mencionadas anteriormente, mais a faixa-título –,

ensejando recursos, escritos pela própria Tuca, que resultaram bem-sucedidos. A capa proposta por Tuca para o disco foi sacrificada, no entanto, pela censura interna à Som Livre: em lugar da pintura matricial de Jeannette Priolli, um retrato de Tuca extraído de um ensaio fotográfico feito às pressas mutilou o sentido uno (enquanto conceito) e partilhado (enquanto processo) do disco – por cujo êxito a gravadora que o lançou nunca trabalhou.

Em uma matéria antes do disco ser lançado, a própria Tuca antecipava-se a possíveis críticas sobre a ausência de brasilidade na música feita por ela junto a Castro Neto: “Nosso som é internacional, mas ser internacional não significa perder as raízes. Sou brasileira, então só posso fazer música brasileira. Agora, não se pode ignorar que um artista é cheio de influências. Até encontrar o seu caminho, ele só recebe, capta”.

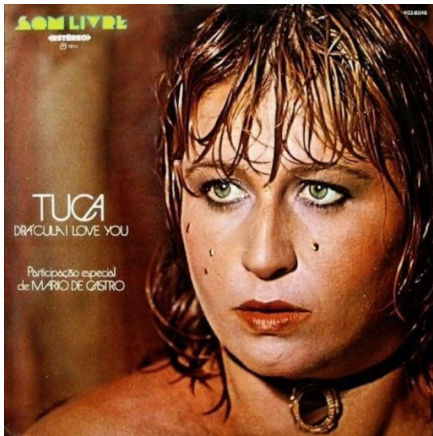


Figura 2: A capa de Dracula I love you na versão lançada pela Som Livre, em 1974

Fonte: Uol/SPLASH

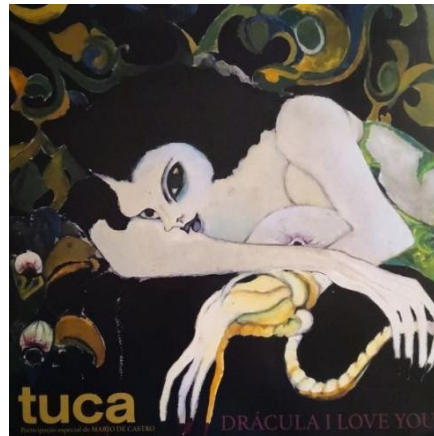


Figura 3: Capa original de Dracula I love you, com a reprodução da pintura Reflexions, de Jeannette Priolli, lançada em 2020.

Fonte: Discogs

Com essas características e enfrentamentos, não é nada espantoso que *Dracula I love you* tenha sido um projeto rapidamente engavetado por uma gravadora regida antes pela lógica de acomodação ao mercado do que por qualquer defesa ardorosa da inventividade e da liberdade artística. O gélido clima de *Dracula I love you* foi, se é que se pode dizer, guardado na geladeira. Não se sabe quantas cópias do disco foram feitas; provavelmente, tão poucas quanto necessário para honrar o contrato com Tuca. Como consequência, não é também de surpreender que sua presença na memória musical brasileira tenha sido tão pálida quanto as personagens lânguidas que aborda ou sugere.

A morte precoce e trágica de Tuca, em 1978, contribuiu para transformar esse disco – o último de sua carreira – em uma obra maldita, alienada da linguagem da música popular brasileira e, por conseguinte, apagada de sua história. O vinil da Som Livre transformou-se, assim, em objeto de culto e fetiche, dotado inclusive de aura algo mística, enigmática, como um segredo a ser sussurrado apenas entre fervorosos iniciados. O mesmo se deu, de forma mais ampla, com a artista: sua morte, decorrente de uma dieta macrobiótica, foi noticiada pela imprensa como uma espécie de “morte por fome” e contribuiu para plasmar Tuca como uma espécie de artista maldita. Ela havia voltado ao Brasil aos 27 anos, em 1973. “Foi muito bom ter vindo, mas já fiz o que devia e vou partir para outra. Estou fora há muito tempo, bateram as saudades”, ela havia dito, ainda da França, à *Veja*.

No Brasil, a Joia Moderna Discos procurou reeditar *Dracula I love you*, esbarrando na dificuldade de obtenção de autorizações dos herdeiros. A organização suíça sem fins lucrativos United Music Foundation também tentou viabilizar um relançamento oficial que incluiria, além da capa original de Jeannette Priolli, uma nova masterização feita a partir das fitas originais encontradas. Gravações inéditas contemporâneas ao disco, que estavam em poder de Mário de Castro, também foram recolhidas pela organização, em mais uma triste subtração do patrimônio sonoro nacional para o controle de entidades estrangeiras.

Nas bordas da institucionalidade, tem sido graças a ouvintes continuamente extasiados que o legado genial de Tuca se preserva e, ainda que len-

tamente, se esparrama. Uma comunidade sobre a artista no Orkut, criada em 2006 pelo historiador Rogerio Oliveira, constituiu-se como um primeiro espaço de articulação e intercâmbio entre admiradores. A disponibilização não-oficial dos discos de Tuca no extinto blog Loronix e de *Dracula I love you* no YouTube dinamizou o compartilhamento de experiências de escuta. Hoje, uma página no Facebook administrada por Oliveira e por César Gearini garante ressonância a essas trocas vivas e criativas, tão ou mais eficazes na re- vigoração da memória de Tuca quanto lançamentos regulados por contratos.

A esse propósito, cabe um comentário que diz respeito, diretamente, ao presente texto e à pesquisa que o originou: tanto quanto a produção discográfica de Tuca, os documentos que, propriamente, seriam capazes de documentar sua carreira são de difícil acesso. Tendo transitado entre altos estratos da música de prestígio e os estratos mais populares, Tuca tem suas falas – em reportagens, notas, matérias – dispersas, sendo de difícil localização. É justamente o coletivo de admiradores, comprometidos com a preservação de sua memória em diferentes graus, que oferece a oportunidade para que nos aproximemos cada vez mais dela. Destes sujeitos, em suas ações historiadoras, surge a urgência de compartilhamento de materiais: por exemplo, dos recortes de jornais e revistas mencionados e utilizados neste texto. São materiais que não possuem data, indicação de fonte – uma ausência que pode até constituir um pecado venial para historiadores e documentalistas, mas que, na perspectiva dos estudos da memória, em conexão com a história das comunicações e cultural, é representativa (e mesmo constitutiva) das situações que a pesquisa se empenha em denunciar, analisar e, desejavelmente, contornar. Representativa, também, do gesto fundamental empreendido por esses sujeitos: o de partilha, mesmo quando se partilha o resto, o parcial, o incompleto. É uma ausência, enfim, que devemos aceitar (e aceitamos, neste capítulo, que idealmente teria mais umas tantas linhas compondo sua lista de referências), em nome da possibilidade de enriquecimento informacional, analítico e, em última instância, memorial.

Nessa mesma perspectiva, o *bootleg* mencionado no início deste texto é não somente motivo de celebração, mas antes o reflexo de uma ação co-

letiva sem a qual a transmissão cultural e memorial da arte – ela mesma coletiva, enquanto acontecimento – não se realizaria. A textura sonora da reedição de 2020 de *Dracula I love you* pode até ser a de uma reprodução apenas ligeiramente otimizada de faixas ripadas do LP de 1974. Trata-se, porém, de uma marca da fatura perdoável numa homenagem que tem como principal mérito o de colocar os pingos nos is no tocante à participação de Jeannette Priolli na gestação do disco: finalmente, ele ganha a capa que não deveria ter deixado de ter. No buraco negro silencioso onde a música da gigante Tuca continua encerrada, todo sopro de som é uma esperança de descoberta e um gesto pela preservação do patrimônio musical e da memória artística brasileira.



## Referências

CHABROL, Arlette. No Bobino, o ‘show’ é de Tuca. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 4 abr. 1973. n.p.

FAOUR, Rodrigo. *A incrível história de Leny Eversong ou A potência da memória contra padrões estéticos e patrulhas nacionalistas*. Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade – PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2020.

FERREIRA, Mauro. Álbum de 1971 em que Nara Leão se reconciliou com a bossa ainda soa novo, 50 anos depois”. *G1*, 22 mar. 2021.

PARANHOS, Adalberto. Mulheres ‘fora da linha’: O corpo como território do prazer na música popular brasileira da década de 1970. In: Souza, Ana Guiomar Rêgo; Rosa, Robervaldo Linhares; Cranmer, David (org.) *Musicologia & diversidade*. Curitiba: Appris, 2021.

HARDY, Françoise. *Le désespoir des singes : et autres bagatelles*. Paris: Le Grand livre du mois, 2008.



# *Alouette*: uma canção e seus signos audiovisuais

YURI BEHR

## **Introdução**

Durante os anos de 1970, a cultura francofônica já não era predominante no Brasil, e a canção francesa havia cedido lugar para a música estadunidense. Todavia, no imaginário popular permaneceu viva a ideia de uma França repleta de signos referenciais; e nem todos pertencentes ao mesmo mundo.

A canção *Alouette*, ao combinar elementos da música renascentista (modalismo), barroca (cravo), *bal musette* (acordeão), quando foi apresentada ao grande público, no contexto da telenovela, evoca uma semiosfera construída a partir de um imaginário de signos pertencentes a distintos espaços culturais. No decorrer deste artigo será discutido de que maneira esse fenômeno, evocação de uma semiosfera, é constituída à luz das teorias da semiótica.

## Telenovela e a canção no audiovisual

Por se tratar de um importante veículo de comunicação a televisão não somente recebe influência de outras mídias, mas também gera referências, principalmente na época em que se situa o objeto de análise deste artigo. A canção *Alouette* (Som Livre; Tapeçar, 1979) foi lançada como parte da trilha musical da telenovela *Pai Herói* (Rede Globo, 1979) como tema romântico do núcleo principal da trama narrativa, os personagens Carina e André (Elizabeth Savalla e Tony Ramos). Nesse sentido, a referida canção atua como o que se denomina em linguagem audiovisual por tópico de estilo<sup>1</sup>.

Tópicos de estilo são figuras musicais convencionais que evocam, representam ou significam um determinado estado de espírito, lugar, emoção ou algum outro traço de caráter na narrativa. Quando falamos de um tema ‘amor’, por exemplo, estamos tratando de um tema de estilo. A música tem uma certa qualidade – um ‘estilo’ – que nos permite reconhecê-la como um tema de amor, mesmo que não a tenhamos ouvido em um contexto narrativo (como um filme) que nos permitisse especificar esse significado<sup>2</sup>. (Buhler; Neumeyer; Deemeer, 2010, p.197).

O significado denotativo do texto de *Alouette* já revela por si só esse caráter. Mas deve-se levar em consideração que essa relação não é tão óbvia, pelo fato do enredo da novela estar situado no Brasil, falado em português, e, principalmente, direcionado ao público brasileiro. Todavia, como será discutido adiante, a presença de signos indiciais pertinentes ao imaginário social permitem essa associação sem muita dificuldade. Portanto, a trama narrativa fornece um contexto, a imagem desdobra o texto expressão dramática, e a música tanto acentua essa expressão quanto permite extrapolar para além do que se vê. “Assim, na experiência usual de assistir a um filme com áudio, a trilha sonora molda ou interpreta a trilha da imagem para nós: ela nos encoraja a olhar para as imagens de uma certa maneira, perceber coisas particulares e lembrá-las<sup>3</sup>” (Buhler; Neumeyer; Deemeer, p.10 tradução minha).

## **Estrutura e semiosfera em Lotman**

Lotman desenvolveu um conceito denominado “modelização”, o qual implica no intercâmbio entre duas unidades semióticas distintas e possibilita o surgimento da semiosfera. Através dessa troca o espaço semiosférico é constantemente modificado, e dessa forma, a cultura constitui-se através da fronteira, que ao ensejar a tradução de diferentes códigos forma novas relações e diferentes apropriações de signos.

Na *modelização* o conteúdo do texto artístico<sup>4</sup> reproduz um determinado *modelo de mundo*, em que através de sistemas semióticos, estabelecem ligações semânticas com outros modelos. Desse modo, a obra artística não é cópia de um original, mas uma ‘tradução’, da uma realidade em outra” (Lotman, 1978, p.349). É importante destacar que a relação entre semiosferas opera através da fronteira; e que “(...) as fronteiras entre os sistemas não são exatas, mas bastante vagas, sujeitas a flutuações constantes e não se assemelham a uma parede impenetrável, mas sim a um filtro ou membrana”<sup>5</sup> (Semenenko, 2012 p.54-55).

Esse sistema tradutório, descrito por Lotman, opera como mecanismo criador de imagens que podem ser mais ou menos próximas ao contexto original, dependendo do nível de proximidade relacional entre as semiosferas. Todavia, qualquer que seja o caso, o mais importante é que a tradução favorece a comunicação e ainda mais, acentua a liberdade de criação no texto artístico.

## **O imaginário de uma França, projetada em signos**

O imaginário social é constituído por signos que projetam representações de carácter social e cultural criado tanto pelos meios de comunicação quanto pela apropriação fetichizada de objetos, hábitos, e expressões no sentido de remeter-se a uma determinada realidade sociocultural. É assim que determinados objetos são associados a um espaço geográfico, grupo social, ou cultural; como por exemplo o pão baguette com a França. E em

certos casos até mesmo pode tratar-se de um objeto já apropriado de outro contexto social, como o *béret basque*<sup>6</sup> – que como o nome indica é uma boina basca, mas é igualmente associado aos franceses, como um todo. São elementos um tanto quanto estereotipados, mas que já pertencem de maneira definitiva ao imaginário internacional.

Da mesma forma, em termos de música, o estilo *bal musette* – ainda que não seja conhecido por esse nome – é lugar comum. Através de seus elementos: o som do acordeão *musette*, e do ritmo de valsa *musette*, é possível identificar o ambiente sonoro que é, prioritariamente, associado à França, e mais especificamente a Paris:

No alvorecer do século XX, o acordeão deixou os salões burgueses e suas melodias operísticas para investir na rua e nos lugares de dança. O modelo cromático fez sua aparição e os bailes de *musette* estão invadindo aos poucos os bistrôs parisienses. O acordeão tornou-se o rei da dança e, embora ainda não seja aceito pelo ‘verdadeiro músico’, não é mais marginalizado e até convive com outros instrumentos<sup>7</sup> (Caumel, 2018, p.20).

Porém deve se destacar que esse instrumento musical o qual imaginário associa tão fortemente à música e à cultura francesa não é, inequivocamente, identificado nesse país como uma característica, como afirma a musicóloga Marie-Julie Caumel ao considerar “que o instrumento é “pouco usado” na França, mas no período entre guerras conquistou as multidões, cada vez mais numerosas a se moverem para dançar ao ritmo das valsas-musette<sup>8</sup> (Caumel, 2018, p.21 tradução minha).

O som anasalado do acordeão-*musette* tocando melodias em compasso ternário, quer seja de fato característico ou não da cultura francesa em seu próprio âmbito geográfico, é reconhecido internacionalmente, à maneira de índice, como marcador cultural do povo francês.

### ***Alouette*: texto e música**

O texto fala sobre uma situação em que a noite favorece um amor que não pode ser vivido à luz do dia; figura bem conhecida tanto dos folhetins

modernos quando dos clássicos literários. Dentro desse contexto dois pássaros são marcas temporais: o rouxinol – noite; e a cotovia (tradução de “alouette”) – dia. Dessa forma, toda a letra se desenrola entre o fato de que durante a noite rouxinol canta e os amantes podem permanecer juntos. Todavia, quando a cotovia cantar é sinal de que o dia raiou e é hora de partir. Evidentemente todo o texto é poeticamente elaborado, de modo a envolver o leitor/ouvinte nas sutilezas imagéticas da noite e das agruras de um mundo que não é capaz de entender o amor entre os personagens. Trata-se de uma leitura dos *Amantes de Verona* (Romeu e Julieta), mas que é igual a todos os casos de amor proibido como pode constatar na segunda estrofe:

A luz do dia nos descobrirá  
E somente a noite nos ocultará  
É o amor impossível que o mundo não entende  
Fique mais um momento,  
Fique comigo<sup>9</sup>. (Emmer, 1979)

Porquanto a letra apresente uma única direção de sentido semântico e de referência, a música mistura elementos de diferentes épocas e contextos. Em primeiro lugar destaca-se o *acordeão- musette*, que remete ao ambiente parisiense através do imaginário cultural já discutido anteriormente. Trata-se de uma marca sonora, que ao lado da sonoridade francofônica, constrói a ideia de uma Paris romanesca e elegante. Ainda que isso não seja a situação real predominante. Mas não importa. Não se trata de uma descrição da realidade, mas do texto artístico, que como afirma Lotman (1978, n.p).

Outro instrumento musical importante usado no arranjo da canção é o cravo, cuja sonoridade reporta à música dos séculos XVII e XVIII. Não é comum que o *acordeão musette* e o cravo estejam combinados em uma mesma música, visto que pertencem a dois contextos musicais bastante apartados. E, no caso do cravo, há uma referência bem mais sutil. De certo modo pode-se entender apenas como uma referência pessoal, uma opção estilística, o que torna a escuta interessante. Muito provavelmente isso passa despercebido à audiência que não esteja familiarizada com esse

instrumento, mas mesmo nesse caso produz um efeito perceptível ao retirar a sonoridade da *chanson* do óbvio. Mas não muito distante para não ser assimilada, pois o cravo já havia sido utilizado dez anos antes na música francesa fronteira à popular por Saint-Preux<sup>10</sup>, em sua *Tocatta* (1969), de tal modo que o ouvinte não estranhará essa sonoridade, embora não seja frequente.

Também, a exemplo de muitas composições de Saint-Preux, *Alouette* contém cadências modais – uma herança muito marcante também música erudita francesa – que em *Alouette* ajuda a enfatizar o sentido conotativo do texto. De fato, tais elementos funcionam como indicadores de estilo<sup>11</sup>; no caso, da confluência de um protoclassicismo com diversas influências vigentes nas produções fonográficas do final dos anos de 1960. Portanto, é muito provável que, de algum modo, essa característica quase polissêmica da música francesa daquela época seja por si só um indicador de estilo. E, mais especificamente em *Alouette*, o fato de estar fortemente ligada ao conteúdo narrativo da telenovela faz com que a relação entre texto literário, música, e signos referenciais, seja passível de tradução para o núcleo de diferentes semiosferas de maneiras extremamente particularizadas em virtude da complexidade de camadas da fronteira ao núcleo.

### **Relação som-imagem na cena da chuva**

Cenas de abraços e beijos sob a chuva são épicas e bem conhecidas, tanto no cinema quanto na televisão. Quanto a isso não há muito a acrescentar ou discutir. Todavia a música, em alguns casos, torna-se tanto um elemento independente quanto um catalizador de emoções. No caso da novela *Pai Herói* a canção *Alouette* assume outra dimensão durante esse tipo de ação dramática. Nesse caso, ocorre a catarse típica desse tipo de cena, mas a música é usada para ampliar o significado da imagem, tal qual ocorre nos filmes de Glauber Rocha em que, de acordo com Graham Bruce:

Embora ele não despreze o uso da música como acompanhamento, ele também a requer para desempenhar outras tarefas - estruturar, comentar e ampliar o significado da imagem, da cena e até do filme inteiro; e ampliar a



referência dos protagonistas do filme para além dos estudos psicológicos individuais para resumos emblemáticos da história do Brasil<sup>12</sup>. (Bruce, 1980, p.18)

Mesmo que no caso da telenovela em questão, não se trate de nenhum “resumo emblemático da história do Brasil”, o contexto implicado na trama dos personagens é suficiente para colocar em perspectiva o conflito social que permeia a estrutura familiar brasileira pelo viés da teledramaturgia. De maneira resumida o liame dessa narrativa decorre de dois personagens: Carina é uma bailarina de sucesso e pertence a uma tradicional família carioca e André, um rapaz de condição humilde, que se muda para o Rio de Janeiro com o objetivo de provar que seu pai não era um bandido, como todos pensam. Durante uma crise conjugal, Carina faz uma viagem à cidade de Paço Alegre e conhece André. Eles, ao longo da trama, reencontram-se em diversas situações pouco comuns, incluindo uma tentativa de suicídio na qual André salva Carina, e após muitas idas e vindas um romance nasce entre eles. Todavia, esse não pode ser vivido devido ao casamento e a diferença de condição social entre ambos. É nesse contexto que se insere a canção *Alouette*, como tema desses personagens.

Ao consumir o romance impedido por várias situações, ambos se tocam e vivem plenamente sob a chuva que cai no campo. Durante essa cena a música torna-se quase um terceiro personagem, como é frequente nesse tipo de cena. Mas se colocada sob a perspectiva da leitura do texto cantado toda a narrativa visual dessa cena contraria o sentido dualista que oscila entre a noite, quando os amantes são livres, e o dia, em que eles devem se esconder. Portanto nessa cena predominam os signos não verbais.

### **Considerações finais**

Ao analisar a canção *Alouette* no contexto audiovisual pode-se observar como os signos são ressignificados através das aproximações e rupturas com o conteúdo referencial presente no universo que constitui essa canção – enquanto texto artístico independente – de modo que o sentido conota-

tivo das palavras que reforça a imagem também se torna apenas mais um elemento frente aos demais signos incorporados pela música através da fronteira. Por este viés analítico, sobressaem elementos discretos, necessários para compreender os liames entre o imaginário sobre a França, as canções e a memória midiática.

## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. As traduções dos textos em língua estrangeira são de minha responsabilidade, realizadas apenas para este trabalho.

2. Style topics are conventional musical figures that evoke, represent, or signify a particular mood, place, emotion, or some other character trait in the narrative. When we speak of a “love” theme, for instance, we are dealing with a style topic. The music has a certain quality—a “style”—that allows us to recognize it as a love theme even if we have not heard it in a narrative context (such as a film) that would allow us to specify that meaning. The meaning does not reside just in the melody: love themes, for instance, are typically scored for strings with the melody in the violin, and the texture places a strong emphasis on melody with flowing accompaniment. In addition, the tempo is generally on the slow side of moderate (roughly at or just a bit slower than the average resting heartbeat rate). The overall effect is one of a deeply felt lyricism. Love themes are generally very prominent in films that make use of them, and as might be expected, they are typically associated with the heroine (Buhler; Neumeyer; Deemeer, 2010, p.197).

3. Thus, in the usual experience of audio-viewing a film, the soundtrack shapes or interprets the image track for us: It encourages us to look at the images in a certain way, to notice particular things, and to remember them. (Buhler; Neumeyer; Deemeer, 2010, p.10).

4. Texto artístico significa, no presente contexto, ao enunciado musical. Não necessariamente a notação do fenômeno sonoro ou literário, mas à sua manifestação enquanto signos.

5. The division between the center and the periphery is a manifestation of the fact that the semiotic space of culture is permeated with boundaries. The periphery is not

“the end” of a system but a transition point between different systems and structures. The boundaries between systems are not exact but quite vague, subject to constant fluctuations, and resemble not an impenetrable wall but rather a filter or membrane. (Semenenko, 2012 p.54-55).

6. Tipo de boina frequentemente associada aos pintores da Rive Gauche da primeira metade do século XX.

7. Au l'orée du XXe siècle, l'accordéon a quitté les salons bourgeois et ses airs d'opéras pour investir la rue et les lieux de danse. Le modèle chromatique a fait son apparition et les bals musette envahissent petit à petit les bistrotis parisiens. L'accordéon est devenu le roi de la danse et, bien qu'il ne soit toujours pas accepté par le « vrai musicien<sup>1</sup> », il n'est plus marginalisé et côtoie même d'autres instruments (Caumel, 2018, p.20).

8. l'instrument est « peu employé » en France or, dans l'entre-deux guerres, il a conquis les foules, toujours plus nombreuses à se déplacer pour danser aux rythmes des valse musettes. (Caumel, 2018, p.21)

9. La lumière du jour nous découvrira/ Et seulement la nuit nous cachera/ C'est l'amour impossible que le monde n'entend rien/ Reste plus un moment, reste plus un moment/ este avec moi (Emmer, 1979).

10. Saint-Preux é o nome artístico do compositor de parisiense Christian Langlade, nascido em 1950.

11. Style indicator (Tagg, 2012).

12. While he does not despise the use of music as accompaniment, he requires it to perform other tasks as well — to structure, comment on and extend the meaning of image, scene, and even whole film; and to expand the reference of the film's protagonists beyond individual psychological studies to emblematic summaries of Brazil's history. (Bruce, 1980, p.18).

## Referências

BRUCE, Graham. "Music in Glauber Rocha's Films". *Jump Cut* n. 22 (May 1980), pp. 15-18.

BUHLER, James.; NEUMEYER, David.; DEEMEER, R. *Hearing the movies: music and the sound in film history*. Nova Iorque Oxford University Press, 2010.

CAUMEL, Marie. Julie. A. *Regards croisés sur l'accordéon classique: un état des lieux de l'enseignement et durépertoire en France et en Russie*. Tese : Doutorado. Universidade Paris-Saclay, 2018.

EMMER, Denise. Aloutte, EMMER, Denise. Alouette. In: Emmer, Denise. *Cantiga do Verso Averso*. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1979. Faixa 2. 1. Disco de vinil.

LOTMAN, Iúri. *La Semiosfera*. Madri: Cátedra, 1996.

LOTMAN, Iúri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

SEMENENKO, Aleksei *The texture of culture*. An introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory. New York: Palgrave; Macmillan, 2012.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta*, v.14, nº23 – dez. 2003, p.6-42.



DOS *BOLACHÕES*  
ÀS PLATAFORMAS DIGITAIS

---





# A canção francesa, em tempos de plataformas digitais

FERNANDO PEDRO DE MORAES

## Introdução

A canção francesa que estudamos ao longo dos textos presentes neste livro trata, basicamente, de sua existência em seu formato original: o registro analógico, em seus diversos formatos (compacto, *long-play*, fita cassete), posteriormente digitalizados ou regravados no sistema digital; para ser ouvido pelo dispositivo próprio do utilizador-ouvinte ou retransmitido pelas ondas radiofônicas. O presente estudo objetiva avaliar como se dá o consumo do mesmo repertório, após ser transportado para as plataformas<sup>1</sup> de *streaming*. Tomamos a plataforma *Spotify* como referência, posto que revela como a preferida entre os usuários no Brasil para o consumo de música (Almenara, 2023).

Analisamos como se deu a migração das peças de repertório que obtiveram sucesso nas décadas de 1960-70 para o *Spotify*, levando em consideração que as maneiras de consumo e formas de sensibilidade, hábitos de escuta não são semelhantes àsquelas dos ouvintes da época em que os suces-

sos foram lançados, há mais de 50 ou 60 anos. Para tanto, aplicamos uma pesquisa cujos objetivos centrais consistiram em avaliar o quanto os usuários da plataforma *Spotify* tinham familiaridade com o repertório de canções francesas e, caso positivo, se teriam alguma preferência em relação a títulos ou intérpretes, especialmente aqueles que fizeram sucesso entre 1960-75<sup>2</sup>.

Antes de prosseguir sobre os dados mais recentes sobre a escuta de música por *streaming* no Brasil, cabe apresentar como se caracteriza o consumo de música francesa gravada, antes era da digitalização; ou seja, pelo formato *long-play* e compacto simples ou duplo. O que segue diz respeito à venda de discos, não considerando a escuta pelos programas de rádio<sup>3</sup>. Tomamos como *corpus* desta sondagem a lista do *hit parade* no período fornecido por Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1997; 1998), por Gilbert Stein<sup>4</sup> Também vale citar o estudo elaborado por Eduardo Vicente (2008), a partir de levantamento de dados do NOPEM<sup>5</sup> no período de 1965 a 1999.

*L'Hymne à l'amour* (Édith Piaf, 1959)  
*L'arlequin de Tolède* (Dalida, 1962)  
*Elle était si jolie* (Alain Barrière, 1963)  
*Ma vie* (Alain Barrière, 1965)  
*La Bohème* (Charles Aznavour, 1966)  
*Aline* (Christophe, 1966)  
*L'amour toujours l'amour* (Four Seasons/ Christophe 1967),  
*Um homem e uma mulher* (Maurice Vander, 1967)  
*Comme d'habitude* (Claude François, 1969)  
*Un jour un enfant* (Frida Boccara, 1969)  
*Irrésistiblement* (Sylvie Vartan, 1969)  
*Je t'aime moi non plus* (Serge Gainsbourg, Jane Birkin, 1970)  
*Melancholie* (Sheila, 1977)  
*Sans amour* (Gilbert, 1976).

Vale investigar o quanto estas canções que foram sucesso nesse período ainda se mantêm familiares e escolhidas pelos ouvintes de música pelas plataformas de *streaming*.

### ***Comme d'habitude*: Os hits franceses ouvidos pelos franceses**

A título de comparação, vale apresentar como se encontra o consumo por *streaming* na França. De acordo com o relatório *Syndicat National de l'Édition Phonographique* (SNEP, 2020)<sup>6</sup>, o resultado de vendas sobre receita de música digital aumentou quase 18%, ao longo do ano. No primeiro semestre de 2020, o formato digital representou 80% do volume de vendas: 76% *streaming*, 4% *download*, 20% físico. Na França, o número de escutas *online* multiplicou por 5 entre 2014 e 2018 e, 2020 aproximou-se de 80 bilhões por ano, representando, portanto, de longe a principal fonte de receita sobre música gravada.

Essa tendência é encontrada em outras partes do mundo e nos Estados Unidos em particular: a RIAA<sup>7</sup> (*Recording Industry Association of America*) relata uma participação de mercado de *streaming* de 85% nas vendas de música. Em 2019, o SNEP<sup>8</sup> indicou em seu relatório que essa tendência não dizia respeito apenas ao público jovem, mais também a um quarto dos usuários de plataformas de *streaming* com mais de 55 anos de idade.

Tomando os *hits* franceses destacados no período de 1965-67, por Eduardo Vicente destacam-se Charles Aznavour e Alain Barrière. Uma consulta à plataforma *Spotify*, aponta que Alain Barrière agrega 380.597 ouvintes mensais, e em sua *lista de reprodução* a canção mais ouvida é *Elle était si jolie*, com mais de 7.000.000 audições.

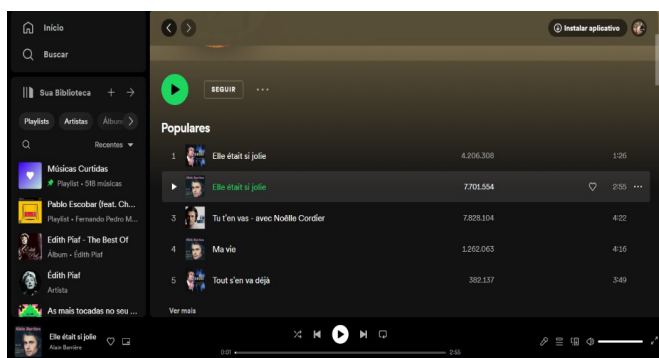


Figura 1: Tela do Usuário do *Streaming* de Música  
Fonte: Elaborada pelo autor

Para fortalecer esta consulta, foram utilizadas ferramentas de análises de dados e filtragem colaborativa (Jannach et al., 2011)<sup>9</sup>, de forma gratuita, interpretando as palavras-chave digitadas na plataforma (canção francesa, títulos de músicas, nomes de músicos etc.), onde foram percebidos dados como: número de ouvintes mensais; canções mais ouvidas, visitas e recomendações de títulos e álbuns.

Estas ferramentas, o Wireshark e o Fiddler, são ferramentas de visualização e análise de dados utilizadas em diversas plataformas no suporte ao desenvolvimento de softwares, melhorias de desempenho de bancos de dados disponíveis na internet, correção de falhas de integração de acesso de usuários em bases de publicidades direcionadas por sistemas integrados, entre outras utilizações (Banerjee et al., 2010).

A título de exemplo, vale citar, dentre os itens mais consultados pelos usuários, o cantor Charles Aznavour, com mais de 3.000.000 ouvintes mensais e com *La Bohème* como sua canção mais ouvida, com mais de 90.000.000 de audições; e a cantora Sylvie Vartan, com 257.129 ouvintes mensais e 5.546.918 de visualizações com sua música *La plus Belle pour aller danser*<sup>10</sup>.

Um cotejamento entre o que se escutava no Brasil, nas décadas de 1960-70 revela que o público francês tem familiaridade com tais artistas. Mas, o que dizer do público brasileiro? Considerando especialmente aquele que utiliza apenas a plataforma digital – no caso, *Spotify*-, o que se obtém como respostas? Para responder a estas questões, aplicamos um questionário<sup>11</sup>, destinado a avaliar o quanto o os entrevistados eram familiarizados com a escuta digital por *streaming* e, em particular, de canções francesas. Vale destacar, em particular, as respostas dadas para as perguntas 14 e 15: Ao perguntar se já haviam escutado músicas francesas, dos 726 pesquisados, 26,3% responderam afirmativamente.

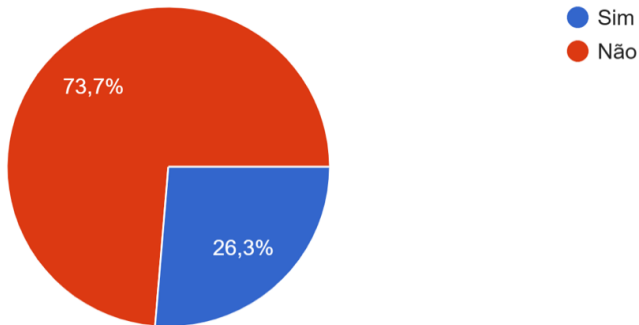


Gráfico 1: Questão 14: Você já escutou música francesa pelo *Spotify*?  
Fonte: Elaborada pelo autor.

Já na pergunta 15, sobre o ano da música francesa de sua preferência, os 719 pesquisados, ao verificarmos os dados relativos ao período, concluímos que 69,5% não tem o hábito de escutar músicas francesas.

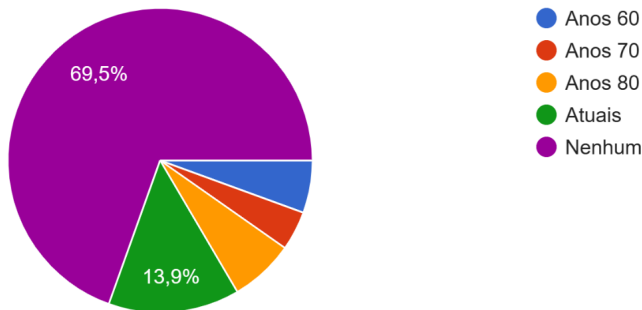


Gráfico 2: Questão 15: Qual o ano da música francesa de sua preferência?  
Fonte: Elaborada pelo autor

No entanto, percebemos uma diferença ao saber que dos 13,9% dos entrevistados declararam preferência pelas músicas francesas mais recentes:

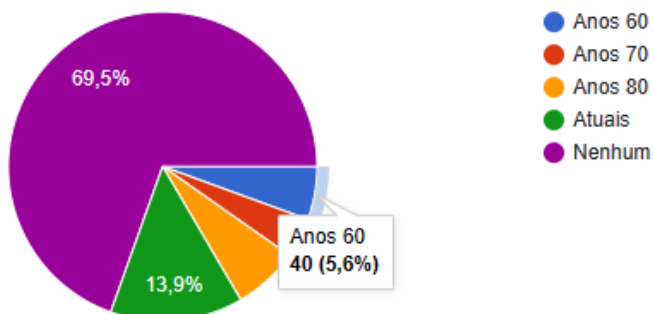


Gráfico 3: Percentual de audições nos anos 1960

Fonte: Elaborada pelo autor.

Verificamos que, relativamente aos anos 1960, 5,6% dos pesquisados permanecem consumindo o repertório do período, mantendo seu interesse nas canções francesas. A década seguinte tem uma preferência de 4,2% dentre os pesquisados, como pode ser visto no gráfico 4.

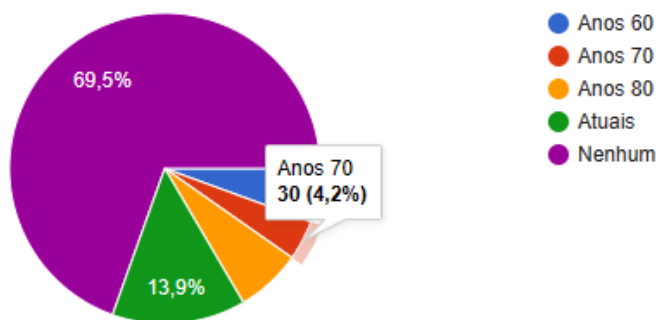


Gráfico 4: Percentual de escutas nos anos 1970

Fonte: Elaborada pelo autor

Embora o projeto, *Sous le ciel de Paris* – Memória e nomadismo da canção francesa no Brasil estejam relacionados até 1970, estendeu-se a pesquisa até os anos 1980, para projetos futuros, e assim percebeu-se um maior índice de escuta, 6,8%.

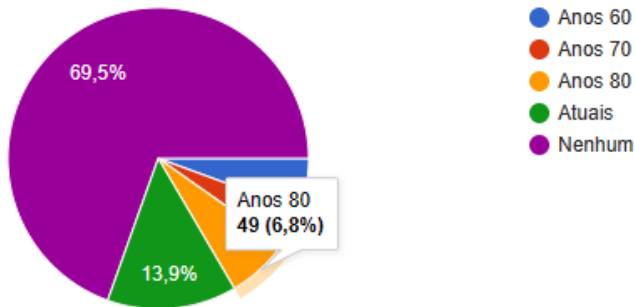


Gráfico 5: Percentual de escutas nos anos 1980

Fonte: Elaborada pelo autor

Uma análise a partir dos gráficos da pesquisa aponta que é possível observar uma plataforma de *streaming* do *Spotify* encontra-se entre as maneiras selecionadas para consumo de canção francesa.

Os questionários foram distribuídos para públicos diversos, como universidades, empresas e entidades sem fins lucrativos. As pessoas entrevistadas eram 99% de identidade de gênero correspondente a que foi atribuída em seu nascimento, conforme gráfico abaixo.



Gráfico 6: Identidade de Gênero

Fonte: Elaborada pelo autor

Aqui uma percepção de identidade dos gêneros pesquisados, onde a formação escolar, das 727 pessoas respondentes afirmaram ser, na sua maioria, com 50,4%, pós-graduadas e com renda superior a 6 salários-mínimos nacionais, com 56,8%. Sobre a formação escolar, observa-se o seguinte:

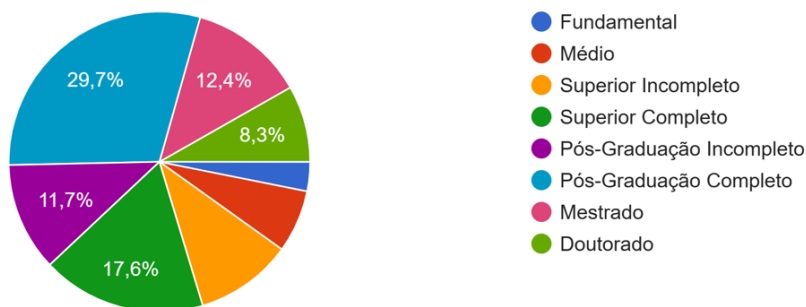


Gráfico 7: Formação Escolar  
Fonte: Elaborada pelo autor

Já no parâmetro renda, o gráfico revela:

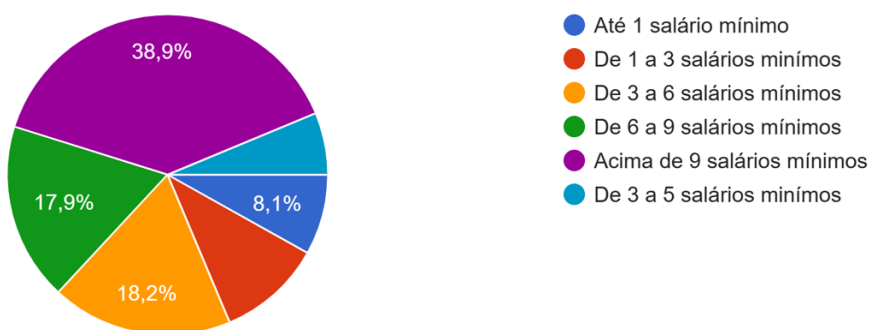


Gráfico 8: Renda  
Fonte: Elaborada pelo autor



O último gráfico, oferece um panorama sobre a renda dos pesquisados. Sendo assim, neste vasto e dinâmico universo digital, confirmamos a relevância da música como um dos pilares do consumo dos serviços pelas plataformas de *streaming*. Por essa razão, a pesquisa sobre a escuta de canções francesas respondidas pelos 727 entrevistados aponta para uma expansão do consumo de música por plataformas, abrindo novas possibilidades no cenário do *streaming* musical e, mais especificamente, na plataforma *Spotify*. Vale comentar alguns dados obtidos em nossa sondagem.

Primeiramente, o dado primordial que ressoa nesse oceano de informações é o fato de que 73,7% dos inquiridos já tiveram a oportunidade de ouvir música francesa por meio do *Spotify*. Uma legião de amantes desse repertório se mostrou pronta para se tornar ouvinte habitual. No entanto, observamos que apenas 13,9% declararam uma preferência pelas canções atuais, o que aponta para o fato de que as preferências atingem um grupo de canções mais antigas – justamente aquelas que constituem o *corpus* de pesquisa deste projeto.

Eis o campo de batalha onde a estratégia de engajamento digital deve entrar em ação. *Playlists* temáticas de músicas contemporâneas francesas podem ser a ferramenta mágica para conquistar os indecisos e transformá-los em aficionados. Em um passeio mais profundo pelos dados, descobrimos que somente uma minoria ínfima, 5,6% e 4,2%, respectivamente, sintoniza as ondas das décadas de 1960-1970. Verificamos que, para ampliar o leque de ouvintes de tal repertório, faz-se necessário que as estratégias de curadoria criem mecanismos de busca, de modo a permitir, ao ouvinte comum usufruir as joias musicais da França do passado, oferecendo listas de reprodução, que venha a funcionar como uma “máquina do tempo”, oferecendo uma viagem musical pelo ato da escuta.

Examinando ainda mais detalhadamente a enquête, deparamo-nos com a identidade e gênero predominante: 99% dos 723 entrevistados se identificam como cisgênero. Este é um dado relevante para direcionar a comunicação e a forma abordagem do *Spotify* aos seus consumidores, garantindo que as mensagens e campanhas ressoem de maneira adequada e inclusiva.

Finalmente, vale destacar que mais de 50% dos entrevistados atestam o título de pós-graduados e uma renda acima de seis salários-mínimos mensais. Estes dados constituem um determinante muito precioso na caracterização dos consumidores e que permite colocar em pauta as relações entre gosto estético e situação socioeconômica. Portanto, é crucial criar estratégias de marketing que abordem esse perfil educacional e socioeconômico, promovendo conteúdos e eventos musicais que os atraiam e os mantenham engajados.

Assim, a pesquisa desenha um panorama muito oportuno para o *Spotify*, repleto de oportunidades de expansão e engajamento. Com a oferta de música francesa contemporânea, bem como o resgate de pérolas musicais do passado, uma abordagem inclusiva e estratégias que se alinham com o perfil do público-alvo, a plataforma poderá expandir sua área de ação, levando o consumo de música pelas plataformas digitais em dimensões jamais concebidas. E, dentre tantos os nichos de repertório, inclui-se a canção francesa.

### ***Irresistiblement!* Algumas possíveis conclusões... e novas questões:**

Postos estes exemplos, seguem-se mais inquietações que respostas satisfatórias. É fato que as plataformas midiáticas vêm se multiplicando e se especializando – não apenas em sua estrutura, como em suas funcionalidades, de maneira a possibilitar a adesão de novos consumidores do serviço. Não se trata, ainda, de uma tecnologia acabada.

Numa outra vertente, é fato que não existem fontes completas, abrangentes em nível nacional a respeito da vendagem e consumo das canções registradas em disco, bem como das suas formas preferenciais de consumo. Os estudos aqui apresentados por Rafael Righini, Márcia Carvalho e outros atesta um vínculo indelével entre tais canções e sua presença nas telenovelas<sup>12</sup>.

Caberia indagar que fatores teriam motivado a escuta de canções francesas nas últimas décadas, considerando a produção musical do país não tem muita circulação no Brasil. Ademais, o repertório em análise data de há mais de 50 anos. A opção de escuta está relacionada a um “patrocínio”

– equivalente àquilo que se designou como *jabá*, no jargão popular. Em outros termos, há um estímulo para que determinadas peças de repertório sejam ouvidas e que se incorporem aos hábitos de escuta da pessoa que usufrui do serviço de *streaming* por assinatura (gratuita ou paga). Entre a livre escolha a aceitação de uma sugestão oferecida pelo algoritmo, pode haver um processo de continuidade ou de distanciamento que ocorre mediante uma série de contingências e circunstâncias.

Não obstante, a despeito das preferências induzidas pela indústria fonográfica, com a determinada intenção de promover artistas mais rentáveis, algumas conjunturas implicam no surgimento de situações nem sempre esperadas. É o que ocorre, por exemplo, quando algum artista famoso resolve incorporar, ao seu repertório, alguma canção do passado, por determinação própria. Não raro, trata-se de obras que eram ouvidas por parentes mais velhos e que os artistas recuperam, à maneira de memórias dos verdes anos, com alguma dose de nostalgia.

Qualquer que seja a situação, é importante destacar as consequências da volta de sucessos do passado ao presente. Cabe citar dois exemplos notórios, ambos na órbita de Édith Piaf. O primeiro se dá quando, em 2001, Cássia Eller grava para o Quadro “Acústico MTV” *Non, je ne regrette rien*. Já o segundo, 15 anos mais tarde, pode ser observado quando, em 15 de setembro de 2016, Lady Gaga canta *La Vie en Rose* no show *Tony Bennett Celebrates 90: The Best is yet to Come*, na *Radio City Music Hall*, em comemoração aos 90 anos do cantor Tony Bennet<sup>13</sup>. Uma retomada da obra ocorre quando a mesma Lady Gaga inclui a canção em uma cena<sup>14</sup> do longa-metragem *Nasce uma Estrela* (Cooper, 2018). O número de visualizações nas plataformas *Spotify* e *YouTube*, seis meses após o lançamento do filme, já chegava próximo a 3600000.

Considerando-se a figura de Piaf como incontestável ícone de seu país, isso se confirma ao se observar o número de visitas na plataforma de *streaming* do *Spotify*: algo em torno de 2.000.000 de ouvintes mensais, sendo as músicas mais ouvidas *Non, je ne regrette rien* e *La vie en rose*.

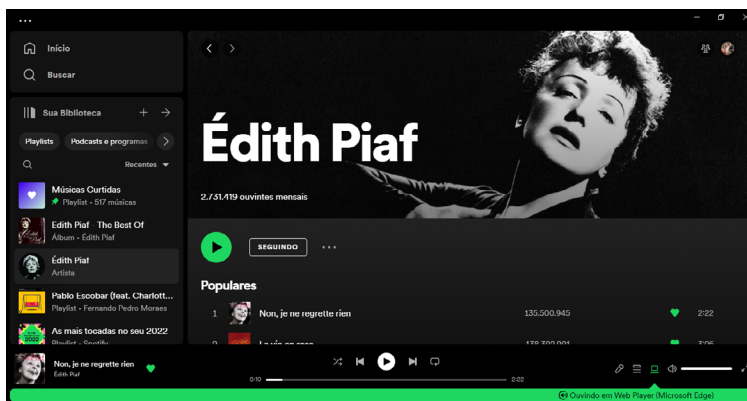


Figura 2: Página de Édith Piaf na plataforma de *streaming* do usuário  
Fonte: Elaborada pelo autor

Esse número expressivo reitera a importância da cantora e seus *hits* ao longo do tempo, contribuindo para a sua longevidade e permanência não apenas de Piaf, da mesma forma que seu repertório, como signo da cultura midiática. A figura abaixo lista seus maiores sucessos plataforma de *streaming* do Spotify.

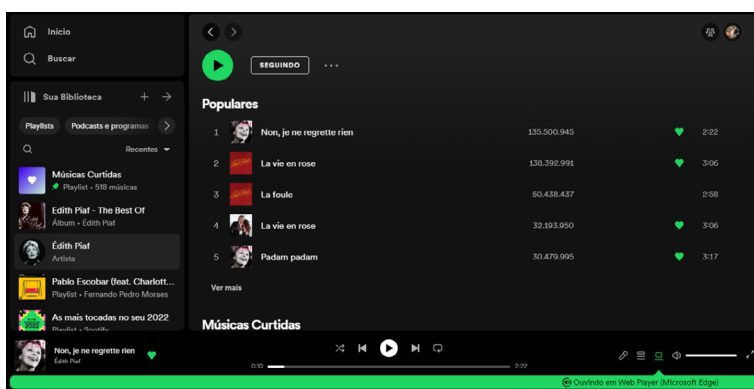


Figura 3: Maiores sucessos de Piaf na plataforma de *streaming* do Spotify  
Fonte: Elaborada pelo autor

Como já demonstramos em outros trabalhos (Valente, 2003; 2007), a canção das mídias também constrói seus *clássicos*. Mas, para se tornarem clássicos, precisam ser revisitados com razoável frequência. Estas novas apropriações atestam o processo de *movência* da obra (Zumthor, 2005). Em sua vida nômade, a canção parte rumo a territórios distintos, passando por processos tradutórios e de transculturação. É esse mecanismo que dará oportunidade para que Henri Salvador venha a criar suas canções francesas embebidas de estilemas da Bossa Nova, ao mesmo tempo em que Maysa revive a verve dramática de Jacques Brel com veracidade.

Em suma, os exemplos apresentados revelam a complexidade e a dinâmica das relações entre a música, a indústria fonográfica e as plataformas de *streaming*. É certo que a evolução tecnológica e a influência dos algoritmos desempenham um papel significativo na escolha e no consumo de canções; aos poucos, o algoritmo de cada plataforma “assimila” o padrão de gosto do usuário, de modo a atender às suas possíveis escolhas, antes mesmo que este se ponha a fazê-las.

Não nos cabe, neste momento, estabelecer juízos de valor lados favoráveis a esse mecanismo operacional, ou não. O que não se pode negar é que as formas de acesso ao consumo se dão em maior número e as plataformas oferecem gigantescas quantidades de itens a consumir. Em outros tempos, mesmo que não tão ouvida quanto na sua época de maior sucesso, Édith Piaf tem o maior número de ouvintes de todos os tempos...

## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Adotamos o conceito de “plataformas midiáticas” elaborado por José Luis Fernández (2018).
2. Considere-se esse período aquele delimitado pelo projeto-matriz que deu origem a este livro (1960-1975).
3. É de se destacar que o repertório francês que adentra a paisagem sonora brasileira se intensifica na década de 1940, sendo muitas das peças incorporadas aos intérpretes mais jovens: *J'attendrai* (1940); *Mam'selle* (1947); *La mer* (1948); *Pigalle* (1945); *Douce France* (1949); *La vie en rose* (1949); *Dance avec moi* (1949); *C'est si bon* (1950); *Sous le ciel de Paris* (1954) ; *Cérisier rose et pommier blanc* (1955) ; *La goulante du pauvre Jean* (1956).
4. Maiores comentários pelo cantor são fornecidos na entrevista, publicada neste volume.
5. NOPEM (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado) estatística semanal contabilizando anualmente os discos vendidos e canções mais tocadas em São Paulo e Rio de Janeiro.
6. SNEP, 2020. Disponível em: <https://snepmusique.com/non-classe/musique-enregistree-resultats-du-premier-semester-2020/>. Acesso em: 30 mai. 2023.
7. RIAA, 2020. Disponível em: <https://www.riaa.com/wp-content/uploads/2020/09/Mid-Year-2020-RIAA-Revenue-Statistics.pdf>. Acesso em: 30 mai. 2023.
8. Vide RIAA, 2020. Disponível em: <https://snepmusique.com/non-classe/musique-enregistree-resultats-du-premier-semester-2020/>

9. Técnica que utiliza informações sobre as Preferências e comportamentos de um grupo de usuários para fazer recomendações a outros usuários (cf. Jannach et al., 2011).

10. É bem verdade que passadas duas décadas do terceiro milênio a escuta de canções, pelos franceses, dá preferência por gêneros internacionais, assim como artistas estrangeiros. Tal panorama se deve a diversos fatores – que não podem ser tratados nas dimensões deste trabalho. Mas é importante ressaltar a presença de cidadãos de origem norte-africana e de outros países.

11. A pesquisa constituiu parte da pesquisa para elaboração da tese de doutorado do autor (MORAES, 2023). Foram aplicados 800 questionários a usuários aleatórios da plataforma de streaming da plataforma Spotify, para entender a forma de escuta, seus hábitos e gostos alinhados com as preferências e recomendações musicais oferecidas pela plataforma.

12. As canções francesas, assim como de outras nacionalidades, em língua estrangeira, costumam figurar como “trilhas musicais internacionais”; particularmente, pela Rede Globo de Televisão. foram comercializadas pela Som Livre, de propriedade da mesma empresa, até sua venda para a Sony Music.

13. O programa foi transmitido pela NBC em 20 de dezembro do mesmo ano. Consulte-se: <https://www.nbc.com/tony-bennett-celebrates-90-the-best-is-yet-to-come>. <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/lady-gaga-stevie-wonder-more-pay-tribute-tony-bennett-his-90th-birthday-celebration-955969/>. Acesso em: 10 abr. 2023.

14. A referida cena pode ser apreciada em “Lady Gaga - La vie en rose (A Star Is Born), na plataforma YouTube de Lady Gaga, destinada aos seus projetos. Disponível em: <https://youtu.be/u93gJXcSyEs>. Acesso em: 10 abr. 2023

## Referências

ALMENARA, Igor. Netflix e *Spotify* dominam o mercado de *streaming* pelo celular no Brasil. *Canaltech*, 2023. Disponível em: <https://canaltech.com.br/apps/netflix-e-spotify-dominam-o-mercado-de-streaming-pelo-celular-no-brasil-252010/> Acesso em: 10 jun. 2023.

BANERJEE, Usha; VASHISHTHA, Ashutosh; SAXENA, Mukul. Evaluation of the Capabilities of Wireshark as a tool for Intrusion Detection. *International Journal of Computer Applications*, College of Engineering Roorkee, India, 2010. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/46280039\\_Evaluation\\_of\\_the\\_Capabilities\\_of\\_WireShark\\_as\\_a\\_tool\\_for\\_Intrusion\\_Detection](https://www.researchgate.net/publication/46280039_Evaluation_of_the_Capabilities_of_WireShark_as_a_tool_for_Intrusion_Detection). Acesso em: 10 mar. 2023.

FERNÁNDEZ, José. Luis. *Plataformas mediáticas: elementos de análisis y diseño de nuevas experiencias*. Buenos Aires: Crujía, 2018.

JANNACH, Dietmar. et al. *Recommender System – An Introduction*: Nova Iorque: Cambridge University Press, 2011.

RIAA. *Mid-Year 2020 - RIAA Revenue Statistics*. Disponível em: <https://www.riaa.com/wp-content/uploads/2020/09/Mid-Year-2020-RIAA-Revenue-Statistics.pdf>. Acesso em: 30 mai. 2023.

SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. 1999. *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 2: 1901-1957. São Paulo: Editora 34.

SNEP MUSIC. *Musique Enregistrée : Résultats du Premier Semestre 2020*. Disponível em: <https://snepmusique.com/non-classe/musique-enregistree-resultats-du-premier-semester-2020/>. Acesso em: 30 mai. 2023.

VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica, brasileira – 1965/1999”. In: *ArtCultura* v. 10, n. 16. Uberlândia, jan.-jun. 2008, p. 103-121.



# ENTREVISTA INÉDITA

---



# *Chansons d'amour...* Gilbert Stein, sotaque francês no cancioneiro

MARTA DE OLIVEIRA FONTEIRADA

As décadas de 1960-70 foram muito produtivas tanto na música brasileira - com movimentos como Bossa Nova, Tropicália, Jovem Guarda - como na estrangeira, americana, italiana, francesa, latino-americana, entre outras. As músicas recém-lançadas pelas gravadoras chegavam ao público consumidor por meio do rádio e da televisão. O *dial* do rádio era dividido entre emissoras que tocavam música americana, italiana, francesa, além da música brasileira. Mas os *hits* que eram lançados no estrangeiro, chegavam aqui com alguns meses de atraso. Por este motivo, era comum que artistas nacionais gravassem músicas em língua estrangeira como se fossem os intérpretes originais. Foi o caso dos ítalo-brasileiros, Tony Angeli e Dick Danello<sup>1</sup>, que gravaram neste período versões de lançamentos apresentados no Festival de San Remo, na Itália. Tais canções ficaram famosas nas suas vozes, antes mesmo da versão original chegar. Eles tinham acesso às canções por rádio em transmissão por ondas curtas. Através delas, era possível ouvir emissoras do mundo todo: o alcance era alto; a qualidade do sinal, de outra parte, era baixa, não permitindo uma definição adequada.

No Brasil, a maioria das transmissões se dava por amplitude modulada (AM), com frequência em Quilohertz (kHz). Na década de 1970, surgiram as transmissões de rádio por frequência modulada (FM). As FMs, em MegaHertz (mHz), ofereciam melhor qualidade de transmissão, com menos ruído, porém menor alcance. Dessa forma, as emissoras optaram por transmitir os programas musicais preferencialmente em FM, deixando a AM para os jornalísticos. As rádios FM daquele período tocavam música brasileira, norte-americana, italiana e francesa, em sua maioria. O fato de o francês ser um idioma que fazia parte da grade curricular na época, favoreceu o interesse do público pela canção francesa.

É nessa época que desponta Abraham Gilbert Stein – ou, apenas, Gilbert - que viria a se tornar o maior representante deste repertório, por décadas. Nascido em 1947 no Cairo (Egito), filho de pai austríaco (Viena) e mãe síria (Aleppo). Naquela época, o Egito era governado pelo ditador Gamal Abdel Nasser, que ficou no poder de 1956 até sua morte em 1970. Além de cantor, Gilbert assumiria outras importantes atribuições, no sentido de divulgar a canção francesa, no Brasil. Esta importante trajetória necessita ser relatada. O texto que segue é resultado de uma entrevista a Gilbert Stein no dia 19 de novembro de 2019.



Figura 1: Entrevista a Gilbert Stein, 19 nov 2019, na residência de Nancy Alves. Gilbert ao centro, ladeado por Heloísa Valente e Vitor Scarpelli.

Foto: Vítor Scarpelli

**Marta Fonterrada: Conte sobre sua origem, chegada ao Brasil e interesse pela música francesa.**

**Gilbert:** Meu pai era jornalista, viajava e fazia aquelas coisas que não agradaram o regime do Nasser, e ele acabou nos expulsando do país em função disso, naquela guerra de 1956. Aí fomos pra França. Minha mãe tinha família aqui no Brasil e ficava chorando. Mesmo morando em Paris, longe dos pais, sentia tristeza; e a família do meu pai foi para os Estados Unidos e Canadá, dois polos completamente diferentes. Aí nós viemos para o Brasil. Foi aqui, no Brasil, que eu comecei a gostar da música francesa. Tocava muita música francesa nos anos 1960-. Foi o auge! Na verdade, foi o segundo auge, porque primeiro foi da Édith Piaf, Yves Montand, Charles Trenet (décadas de 1940-50). Depois teve um hiato e aí volta a música francesa, aí já com Michel Polnareff, com Christophe, Aznavour... Tudo isso me levou a gostar muito de cantar músicas francesas nos programas de televisão aqui no Brasil.

**Marta Fonterrada: Como você começou a cantar?**

**Gilbert:** Comecei a simpatizar com a música francesa, não só em Paris, mas também no Cairo, porque o Egito era um país bilíngue, então se estudava francês e o árabe. Eu estudei em uma escola que se chamava Lycée Français. Quando eu cheguei na França, comecei a ouvir Johnny Hallyday e Bécand cantando músicas do Aznavour. Isso me ajudou bastante. A primeira música que eu cantei foi *Aline*, que fazia sucesso no mundo todo. E o único que representava música francesa aqui no Brasil era eu, cantando os grandes clássicos nos programas de tevê. Na TV Record toda noite tinha um programa: O Show do dia 7, o Programa Hebe Camargo, Corte Rayol Show, com Renato Côrte Real e Agnaldo Rayol... Foi aí que eu senti que a minha vida era cantar, tanto é que eu vivo e sustento a minha família desde que a televisão era “à lenha”.

**Marta Fonterrada: Quando percebeu que sua carreira havia deslanchado?**

**Gilbert:** Minha carreira não foi iniciada com *F.. Comme Femme*, como muita gente pensa. Essa música explodiu, ficou quatro anos nas paradas de sucesso, porque fazia parte da trilha da novela Beto Rockefeller. Antes disso, eu gravei *La dernière chanson*, que era versão em francês da última canção de Paulo Sérgio, que fazia muito sucesso nas rádios populares. Naquela época, os programas eram divididos assim: quem cantasse em outra língua que não o português, tocava no início da transmissão por emissoras FM e quem era mais popular tocava nas estações AM. Este foi o passo decisivo para que eu gostasse de cantar música francesa.

**Marta Fonterrada: Como eram as gravações?**

**Gilbert:** Claro que na época fazia sucesso a orquestra do Simonetti no Canal 9, TV Excelsior, tantos e tantos arranjadores maravilhosos que eu tive o prazer de conhecer! Eu tive o prazer de ver *Feelings* com Morris Albert, que estava lá mostrando a música para uma gravadora. Eu ia gravar algumas canções do repertório da (gravadora) MCA<sup>2</sup> e eu ouvi *Feelings*. Estava lá o Morris Albert. Tornou-se logo sucesso: muitos músicos internacionais foram gravando *Feelings*. Eu tinha certeza de que faria sucesso!

**Marta Fonterrada: Na época era comum artistas do Brasil gravarem músicas internacionais como se fossem os intérpretes originais. Aconteceu isso com você?**

**Gilbert :** De repente surgiu *F comme Famme!* O Salvatore Adamo, de origem italiana, tinha gravado *F comme famme*. Os pares românticos (das novelas) tinham como tema músicas já famosas. Com *F.. comme Famme* foi o contrário, a direção da TV Tupi resolveu, junto com o sonoplasta<sup>3</sup>, colocar uma música completamente desconhecida para fazer o par do Beto Rockefeller (Luís Gustavo) com a Beth Mendes. A música começou a to-

car, e a gravadora do Adamo, que era a Odeon, estava de férias... e todo mundo querendo comprar esse disco! E não tinha disco! Então o Adiel Macedo de Carvalho, que era o dono da Beverly e o sócio dele, Rosvaldo Cury, me pediram para gravar imediatamente, de um dia para o outro. O Waldemiro Lemke ficou a noite toda fazendo o arranjo e eu gravei no dia seguinte. Então colocaram nas lojas 100 discos e, em meio período do dia acabaram-se todos! A minha sorte é que a gravadora do Adamo estava de férias e quem aparecesse era o dono da música! Todas as músicas que eu interpretei, acharam que eram minhas! Por um lado, era bom, mas por outro não, porque eu não fazia sucesso verdadeiro, era sempre colado em alguém que tinha tido sucesso antes. Nós tínhamos duas opções na época da gravadora: ou eu aparecer e dizer: Eu sou Gilbert, sou estrangeiro, vim ao Brasil, mas sou eu. Não fiquei escondido! Os grandes sucessos norte-americanos gravados aqui se escondiam (atrás de pseudônimos), não poderiam saber que eram brasileiros que gravaram. Eu, por decisão da gravadora (Beverly), poderia ser o Gilbert, podia aparecer.

**Marta Fonterrada: Como foi o encontro com Roberto Carlos?**

**Gilbert:** Roberto Carlos me convidou para Jovem Guarda, acreditando que eu tinha gravado *Aline*. Eu fiz alguns programas antes, mas sem expressão. A jovem guarda tinha 90 por cento de audiência. O ano de 1966, foi um momento memorável!

**Marta Fonterrada: Você gravou também para trilhas de novela?**

**Gilbert:** Também cantei para a novela *A viagem* (Rede Globo, 1994), a pedido de Chico Xavier e Ivani Ribeiro. Eles precisavam de um tema em francês que identificasse os personagens do Altair Lima e Eva Wilma. Então eu compus *Sans Amour*, inclusive ficou uns dois anos ou mais na parada de sucesso e entrou no livro de ouro na parada dos Estados Unidos como "temas de novelas". Até o Benedito Ruy Barbosa me lembrar que eu

tinha sido ator em 1971, com Aracy Balabanian e me convidou para cantar a abertura da novela *Esperança* (Rede Globo, 2002) em hebraico, (*Tikva*) também registrada por Daniel, Alejandro Sanz e Laura Pausini e, junto disso, ele me convidou para participar como ator da novela *Fábrica*<sup>4</sup>. E no Terra Nostra eu tive o prazer de cantar o *She* de Aznavour. Foi um marco na minha carreira!

**Marta Fonterrada: Quando você iniciou a carreira no Brasil, como as pessoas viam a música francesa? Ela era associada a algum sentimento?**

**Gilbert:** No início da minha carreira é claro que vinham os grandes sucessos, faziam grande sucesso aqui motivados pelo grande sucesso na Europa. Isso ajudou demais a divulgar a música francesa, que associada ao estudo do francês nas escolas, aflorou de uma maneira fantástica! Muita gente aprendeu o francês ouvindo as minhas canções no rádio. Eles ouviam o que eu gravei na época e associavam tudo aquilo. *Aïcha*, por exemplo, recentemente foi tema da novela que reprisou na TV Globo, *Por amor*. Então *Aïcha* foi um momento muito importante, e que o Khaled gravou. Só que ele gravou em berbere, ele gravou na língua dele do deserto do Saara. Eu também gravei em berbere, acabei aprendendo, liguei para ele, e ele me mostrou como usar aquilo (cantarola). Tanto é que o Goldman<sup>5</sup> adorou a versão que eu fiz totalmente em francês e que foi tema da telenovela *Por amor*. Aparecia a atriz (Françoise Forton) com o cachorrinho. Até hoje eu não sei se eu era o tema do cachorro ou se eu era o tema dela. Cada vez que apareciam os dois, tocava *Aïcha*.

**Marta Fonterrada: Conte-nos sobre o seu trabalho no rádio.**

**Gilbert:** Antes de *Chanson d'amour* eu tinha um programa de rádio na Rádio do Grande ABC. Fui motivado porque minha esposa falou: "Escuta, por que você não faz um programa, já que você conhece o diretor da rádio do Grande ABC?". De repente, o programa explodiu! Logo depois a Rádio



Scala me convidou para ser a primeira voz da rádio com o programa *Chanson d'amour*, e isso foi nos anos 1980. Passei pela Rádio Nova FM, Rádio Excelsior, Opus FM, Eádio Capital, na Alpha e na Bandeirantes. O mesmo formato, sem mudança, só acrescentava novas músicas que apareciam: Charles Aznavour, Édith Piaf... a base era essa, que são as músicas mais pedidas, pois o público gosta das conhecidas. Por mais que eu quisesse mostrar outras músicas, o público não aceitava muito bem. Primeiramente porque não conhece; e também porque quer ouvir as músicas clássicas. Quando você entra com *La vie en rose*, é bingo! Eu recebi muitas cartas, chegava a 1000 ou 2000. Pediam para ouvir de novo, como *Capri, c'est fini* e outros clássicos da música francesa.

**Marta Fonterrada: Quais foram as suas maiores referências musicais? O que você mais ouve, neste momento?**

**Gilbert:** Eu comecei minha carreira baseado em Charles Aznavour - cansei de dizer isto a ele - porque eu o entrevistei várias vezes. Tive o prazer de sair para jantar com ele e discutir sobre a Armênia (ele sofreu tanto por causa dos pais dele) e do Egito, a expulsão e o exílio. Também me baseei muito no Richard Anthony, que antes se chamava Richard. Era parente do lado da minha mãe, e gravava muita música americana em versão francesa. Então, ouvia uma música americana, mas com sabor francês. Na verdade, o sabor francês não é você colocar um acordeão francês de botão e imediatamente você ter uma nuance francesa – mesmo que isso não se limite a ser uma valsa ou uma *valse musette*<sup>6</sup>, mas é um sabor! Você sente que teve influência francesa nisso. Para mim, um dos grandes ícones da minha carreira é o Johnny Mathis, adorava ouvir as suas músicas e o jeito de colocar a voz, assim como Tony Bennett, muito mais do que Frank Sinatra. A colocação da voz do Tony Bennett é perfeita! Tive o prazer de falar isso a ele, quando ele esteve aqui no Brasil. E tantos e tantos outros cantores! Sergio Endrigo, cantando música italiana, Peppino di Capri... Eu tive muita influência deles, porque eu gosto de ouvir tudo o que for bom, que

for bem-feito; músicas que deixam um residual de saudade. A canção faz cantar em nossa memória. Nossa memória é feita de bons momentos e de músicas inesquecíveis. É que nem o sabor de um país quando você vai comer alguma coisa. Então o Egito além da esfiha e o quibe me transportam quando eu sinto um sabor de ou pimenta ou alguma coisa que te leva até lá.

**Marta Fonterrada: Quanto o rock da década de 1960 tirou o lugar das outras canções?**

**Gilbert:** Eu tive o prazer de entrevistar, no meu programa, na época que eu estava na Excelsior, o Johnny Hallyday. Ele pegou os Beatles, Elvis Presley e fez aquilo que também na Itália Bobby Solo fez, cantando naquele estilo Elvis Presley. Só que com uma coisa diferente, que nunca alguém tinha visto: no meio do show ele pegava a camisa preta (mas já estava combinado) e rasgava a camisa para o público, e ficava sem camisa, o corpo maravilhoso, bem *sarado!* Então o rock era uma diversificação do estilo de Elvis Presley. É como o Roberto Carlos aqui, no Brasil: motivado pelo sucesso dos Beatles, lançou aquelas calças calhambeque, com o Erasmo Carlos, com a Wanderléa. É um momento que muda a história da canção. Tinha-se que aproveitar aquele momento!

**Marta Fonterrada: Conte alguma história sobre isso...**

**Gilbert:** Uma vez eu fui para Uberaba e tinha um show no Jockey Club da cidade e eu estava muito cansado e dormi. Aí de repente batem na porta, "Gilbert, você está pronto?". Claro que eu não estava pronto! Eu estava dormindo! E quando você dorme a voz fecha. Aí não tinha como abrir o show! Entrei com Aline, mas declamando os versos : *"J'avais dessiné sur le sable/ Son doux visage qui me souriait/ Puis il a plu sur cette plage/ Et j'ai crié, crié Aline! pour qu'elle revienne"...*

Eu não tinha voz para cantar! Eu estava enganando a mim mesmo, declamando uma coisa! Eu poderia declamar Victor Hugo, Baudelaire, quem

quer que seja, mas não declamar *Aline!* Mas valeu, aí a voz tomou forma e da segunda música em diante eu consegui cantar.

**Marta Fonterrada: Conte uma entrevista marcante!**

**Gilbert:** Eu entrevistei muita gente famosa, Michel Legrand, Frank Sinatra, Johnny Mathis, Pepino di Capri, Nico Fidenco. E uma entrevista que deixou saudade foi do Chris Montez, aquele que cantava "*The more I see you, the more I love you*" (H. Warren, M. Gordon, 1966). O Chris Montez estava cantando num teatro aqui em São Paulo, um teatro que fazia bastante sucesso na época. E ele me chamou. Ele tinha me visto cantar num programa de televisão e me chamou para cantar com ele. Ele cantava em inglês, eu em francês. Eu queria descer do palco e público pedindo "mais um"... Eu já tinha cantado umas dez músicas e o show era dele! Então me senti de um lado recompensado pela minha carreira e do outro lado triste por ter tirado o foco do show do Chris Montez!

**Marta Fonterrada: Onde você acha que está a música francesa hoje (falando em Brasil) e para onde ela vai?**

**Gilbert:** Ela não está e não vai! Não posso falar isso, estou indo contra o que eu faço! Não toca música francesa, você não pode sair dos sucessos tradicionais: *Ne me quitte pas*, essas músicas que fizeram sucesso há 40 anos, 50 anos atrás. Tanto é que você vê, se eu for num show e não cantar *F comme Famme...* Definitivamente, não é meu show! Agora eu coloquei o *She* francês, que eu gravei para a novela *Terra Nostra*, que eu estava esperando que as pessoas pedissem! Mas e aí chegou o momento - motivado talvez pela reprise de "Algum lugar chamado Nothing Hill", e tinha muita gente me pedindo pra cantar *Tous les visages de l'amour* (Aznavour, 1975), a versão original, que o Charles Aznavour compôs em francês. Não só na música francesa, a gente sente que o apelo do romantismo sempre vai funcionar. Podem ter momentos de rock, de outros ritmos, mas sempre vai

ter aquele momento romântico em que homem canta para mulher, mulher canta para homem, não importa, mas desde que tenha amor.

**Marta Fonterrada: Qual o recado ao músico que quer cantar *chanson* hoje?**

**Gilbert:** Eu acho que você vai se tornar repetitivo se você escolher as músicas que o público quer, mas se você não as escolher, você não consegue chegar àquela pessoa que vai fazer da sua carreira um sucesso! Então é complicado, você não pode fugir dos grandes momentos do Charles Aznavour, do Yves Montand, Charles Trenet, da Piaf, de tantos e tantos artistas que fizeram aquelas músicas tradicionais francesas, e que de repente têm até um acordeão, *musette*. Então é difícil você tentar uma carreira querendo inovar e cantar sucessos recentes que fazem na França, pode tentar!

## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Tony Angeli e Dick Danello são dois italianos que vieram ainda pré-adolescentes ao Brasil e fizeram sucesso como intérpretes do cancionero italiano.
2. MCA, Inc. (originalmente Music Corporation of America) foi uma corporação americana envolvida na indústria musical. A MCA publicava músicas, produzia shows e administrava uma gravadora
3. O entrevistado se refere a Salatiel Coelho.
4. TV Tupi (1971-1972), dirigida por Geraldo Vietri.
5. Jean-Jacques Goldman (1951), autor da canção.
6. Valsa em tempo acelerado, originária da Auvérnia e que se estabeleceu em toda a França.



## | Sobre os autores e autoras

### **Bernadette Lyra**

Graduada em Letras (português/francês), mestre em Comunicação e doutorado em Artes/Cinema pela Universidade de São Paulo/ USP, com pós-doutorado na Université René Descartes/ Sorbonne /Paris Sua vasta produção inclui estudos sobre cinema (brasileiro, cinema periférico de bordas, cinema queer, análise fílmica), cinema como arte, cinema e comunicação. É autora de livros e artigos sobre cinema e audiovisual, bem como escritora várias vezes premiada, autora de livros de ficção (contos, romances), com publicações no Brasil e no exterior.

### **Didier Francfort**

Professor de história contemporânea na Universidade e Lorena (França), Institut d'Histoire Culturelle Européenne (Château des Lumières, Lunéville). Autor de estudos em história cultural relacionados à música : *Le Chant des Nations: Musiques et cultures en Europe, 187-1914* (Hachette, 2004). Vous avez dit « classique » ? La musique classique à la télévision française des années 1950 aux années 1990). In : *Le Temps des médias* 2014/1 (n° 22), 2014.

**Heloísa de A. Duarte Valente**

Mestre e doutora em Comunicação e Semiótica pela (PUC-SP), com pós-doutoramento em Cinema, Rádio e Televisão (ECA-USP). Professora titular do Programa de Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista- UNIP tem, como principais linhas de investigação a semiótica musical e estudos interdisciplinares nos campos da música, comunicação e semiótica da cultura e da mídia. Tem uma dezena de livros publicados. Fundadora do Centro de Estudos em Música e Mídia – MusiMid e editora-chefe da Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia.

Contatos: musimid@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/371838235766183>

**Rafael Roso Righini**

Mestre, doutor e pós-doutor em Comunicação (USP; UNIP); regente e compositor. cursou o seu Aperfeiçoamento em Composição, Regência e Orquestração no Conservatório de Genebra, na Suíça. Atua como Diretor Musical, Regente e Produtor Musical em Musicais Broadway no Brasil, além de criar trilhas sonoras para o cinema e televisão integra a equipe do MusiMid.

Contato: rafaelrighini@uol.com.br

**Lina Maria Ribeiro de Noronha**

Graduada em Composição e Regência, e em Oboé, mestre e doutora em Música pelo Instituto de Artes da UNESP. É docente do curso de licenciatura em música da UNIMES e integra a Orquestra Sinfônica Municipal de Santos. Pesquisa sobre Darius Milhaud e a ligação entre a música francesa e a brasileira desde a graduação. É autora do livro "Politonalidade".

Contato: linamrnononha@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1216314728676369>



**Vanessa Ferreira de Oliveira**

Mestre em semiótica pela USP. Com várias formações na França e em Québec, se dedica há 3 décadas ao ensino e aprendizado da língua francesa. Professora de francês há mais de 20 anos, 19 deles na Aliança Francesa de SP. Criadora do canal FRANÇA MON AMOUR, no Youtube, onde compartilha língua e cultura francesa, além de roteiros diferenciados na França, país em que visitou mais de 100 cidades. No Instagram, compartilha conteúdo mais leve, francês com humor e cultura:

Contato: [vfoliveira@usp.br](mailto:vfoliveira@usp.br); @frmonamour.

Currículo Lattes:<http://lattes.cnpq.br/6058074835032849>

**Nancy Alves (*in memoriam*)**

Mestra em Língua e Literatura Francesas pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. Docente e Consultora Pedagógica da NAA Treinamento e Edições de Livros. Pesquisadora Musical e cantora. Membro do MusiMid.

**Marcos Júlio Sergl**

Pós-doutor em Comunicações, doutor e mestre em Artes pela Universidade de São Paulo; parecerista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo; Membro da Academia de Música do Brasil; Integrante do Grupo de Pesquisa Música e Mídia e do Grupo Arte, Cultura e Imaginário; Prêmio APCA de Regente Coral; Comenda Ordem do Mérito Cultural Carlos Gomes, Sociedade Brasileira de Artes, Cultura e Ensino. Professor do curso de Comunicações, habilitação Rádio e Televisão na Universidades São Judas Tadeu, Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação e Universidade Santo Amaro. Contato: [mj.sergl@uol.com.br](mailto:mj.sergl@uol.com.br)

**Fedro Leal Fragoso**

Mestre em Comunicação pela Universidade Paulista (UNIP). É professor pela mesma Universidade. Participa do Centro de Estudos em Música e Mídia – MusiMid como colaborador. Contato: fedrobrasil@gmail.com  
Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8810297116275773>

**Roberto Bispo dos Santos**

Mestre em Comunicação pela Universidade Paulista - UNIP. Especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação pelo SENAC. Licenciado em Artes Visuais pela Unicastelo. é professor em design gráfico e audiovisual. Atua desde 2000 no *design* gráfico, publicidade e *marketing*. Pesquisador e *design* gráfico no Centro de Estudos em Música e Mídia - MusiMid. Violinista na orquestra cristã desde 1997.

Contato: arts.roberto@gmail.com

Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4181602608791582>

**Márcia Carvalho**

Professora de Filosofia no SESI-SP. Possui pós-doutorado em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo, doutorado em Múltiplos Meios pela Universidade Estadual de Campinas, mestrado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, licenciatura em Filosofia pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e bacharelado em Comunicação Social pela Universidade Estadual Paulista. Dedicou-se ao estudo das travessias da canção popular pelas mídias e pela história da Filosofia.

**Luíza Beatriz Alvim**

Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com período sanduíche na Universidade Paris 3, sob orientação de Michel Chion. Doutora em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e pós-doutora em Música pela UFRJ. Autora do

livro *A música no cinema de Robert Bresson*. Atualmente, faz pós-doutorado no Programa de Meios e Processos Audiovisuais da USP.

Contato: [luizabeatriz@yahoo.com](mailto:luizabeatriz@yahoo.com)

Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/9288885352500892>

### **Raphael F. Lopes Farias**

Doutor e mestre em Comunicação e Cultura Midiática pela Universidade Paulista, Licenciado em Música e Bacharel em Comunicação Social. Professor na Licenciatura em Música na UniCesumar. Estudou piano clássico e atuou no ensino básico e técnico de música. Pesquisador junto ao MusiMid (UNIP) e ao ContemporArte (UFMT), tem se dedicado principalmente à pesquisa da "canção das mídias" no Brasil, especialmente nas décadas de 1940, 1950 e 1960, e suas relações com a cultura midiática.

Contato: [rapharias20@gmail.com](mailto:rapharias20@gmail.com)

Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/1948181957888649>

### **Ricardo Santhiago**

Historiador e comunicólogo. É professor da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Seu trabalho interdisciplinar concentra-se nas áreas de história pública e história oral, comunicações e artes, teoria e metodologia de pesquisa. Entre seus trabalhos recentes, estão o livro "Entrevistas imprevistas: Surpresa e criatividade em história oral", organizado com Miriam Hermeto. No momento, trabalha na finalização de um amplo projeto sobre a cantora e compositora brasileira Miriam Batucada (1947-1994).

### **Yuri Behr**

É mestre musicologia pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e doutor em Música pela (USP), com pós-doutoramento em processos de criação musical (ECA-USP). Pesquisador do CNPq tem como principais linhas de investigação a criação musical e estudos interdisciplinares nos campos da cognição musical, comunicação e semiótica da cultu-

ra e da mídia. Tem uma dezena de livros publicados. É compositor, membro do grupo Circuito Novo, e possui diversas composições apresentadas no Brasil e no exterior.

Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9092192138122670>

### **Fernando Pedro de Moraes**

É doutor e mestre em Comunicação e Mídia pela Universidade Paulista. É Especialista em Gerenciamento de Projetos pelo SENAC e em Mídias Digitais pela Universidade Paulista. Atualmente é Professor da FGV Educação Executiva no MBA em Gestão Financeira: Controladoria, Auditoria e Compliance, na disciplina gestão e controle de riscos corporativos e no MBA em Gestão Empresarial, na disciplina transformação digital. Consultor, escritor e palestrante.

Contato: [fernandopedromoraes@hotmail.com](mailto:fernandopedromoraes@hotmail.com)

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5987269779764659>

### **Marta de Oliveira Fonterrada**

Radialista, designer sonora e pesquisadora de sons, escuta e paisagens sonoras. Formada pela FAAP em Rádio e TV (1992) e Mestre em Políticas Públicas pela Universidade de Mogi das Cruzes (2014) É doutoranda do Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP. Pesquisadora do MusiMid, desde 2007. Seu trabalho de captação sonora da região do Delta do Parnaíba com Paula Molinari, resultou na peça *O sentido do Delta*. Trabalhou nas Rádios Cultura AM e FM (1992 a 2007), onde realizou atividades de produção, redação, entrevistas, edição, apresentação de programas e programação musical e direção de programas. Atualmente coordena as atividades dos ateliês da Asção Cultural do CCSP, incluindo o Laboratório de Rádio, o Laboratório de Fotografia e a Folhetaria.

Contato: [martafonterrada@gmail.com](mailto:martafonterrada@gmail.com).

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2750994824490463>





**Heloísa de A. Duarte Valente** é mestre e doutora em Comunicação e Semiótica pela (PUC-SP), com pós-doutoramento em Cinema, Rádio e Televisão (ECA-USP). Professora titular do Programa de Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista- UNIP tem, como principais linhas de investigação a semiótica musical e estudos interdisciplinares nos campos da música, comunicação e semiótica da cultura e da mídia. Tem uma dezena de livros publicados. Fundadora do Centro de Estudos em Música e Mídia – MusiMid e editora-chefe da Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia. Contatos: musimid@gmail.com  
Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/371838235766183>

**Raphael F. Lopes Farias** é doutor e mestre em Comunicação e Cultura Midiática pela Universidade Paulista, Licenciado em Música e Bacharel em Comunicação Social. Professor na Licenciatura em Música na UniCesumar. Estudou piano clássico e atuou no ensino básico e técnico de música. Pesquisador junto ao MusiMid (UNIP) e ao ContemporArte (UFMT), tem se dedicado principalmente à pesquisa da "canção das mídias" no Brasil, especialmente nas décadas de 1940, 1950 e 1960, e suas relações com a cultura midiática. Contato: rapharias20@gmail.com  
Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/1948181957888649>