



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 Líbero)

Elizabeth Duarte (UFSM)

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

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/UFMG, 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/UFMG, 2024.

CAPA E PROJETO GRÁFICO

DIAGRAMAÇÃO

Atelier de Publicidade UFMG

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/UFMG após avaliação por pareceristas ad hoc.

O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite dos termos de uso do Selo PPGCOM/UFMG, disponíveis em: <https://seloppcom.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
PREFÁCIO	
Um intermezzo no binômio música/literatura	15
<i>Bernadette Lyra</i>	
AVANT-PROPOS	
Une certaine vision de la France qui chante	19
<i>Didier Francfort</i>	
APRESENTAÇÃO	
<i>Sous le ciel de Paris...A canção francesa no Brasil</i>	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 cantor 381
Marta de Oliveira Fonterrada

- Sobre os autores e autoras 393

Que reste-t-il de nos amours? Memória da canção francesa no Brasil¹

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 *sobrevoo*, 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 inaugurararia aquilo que denomino “canção das mídias” (Valente, 2003)² 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, Mistin-guet; 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-Prés 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 Sablon³ e Henri Salvador⁴; ou estabelecerão parcerias com compositores brasileiros. Claude Nougaro será um caso exemplar⁵. Talvez, dentre eles, o mais representativo tenha sido Charles Aznavour (1924- 2018)⁶. 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 longeva 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 um epílogo 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 com 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 *esquizofônica* (Schafer, 2001)⁷ 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-espacó. 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 recep- tividade, 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 programação⁸. 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 1930⁹ : *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)¹⁰ ; *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), *Cérisier rose et pommier blanc* (Tino Rossi, 1955)¹¹, *La goualante 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 *L'arlequin de Tolède* (1962)¹², *Ma vie* (Alain Barrière, 1965), *Aline* (Christophe, 1966), *Comme d'habitude* (Claude François, 1969), *Le bruit et les vagues* (Pascal Sevrán, 1968), *Un jour un enfant* (Frida Boccara, 1969), *Je t'aime moi non plus* (Serge Gainsbourg, 1970), *Mélancholie* (Sheila, 1977)¹³.

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”¹⁴ 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 NOPEM¹⁵ 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)¹⁶ 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 relembrados, 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)¹⁷.

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 decai 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 codificada¹⁸, 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)¹⁹.

A canção romântica se dá a reconhecer, pelas palavras, no momento da escuta: mensagens de caráter sentimental e amoroso, envolvendo perda, nostalgia, solidão etc.²⁰. 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)²¹.

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)²².

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*²³ e o estilo *parlato*, sobre o qual tecemos 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 comunicativa²⁴. 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 modela²⁵. 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 panorama

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 Noc-tambules*, *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 Omnisports. 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. Parafraseando 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: jornaleiros, 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)²⁶ resultam numa *imagem do artista* e num *imaginário sobre* o artista, seu lugar e seu tempo (Baitello Jr, 2014)²⁷.

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 Discogs²⁸. 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*²⁹, 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 beldade 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, destaque-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 emití-las 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 1974³⁰. 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 glamorosa 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 sortilégiros 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 persiste³¹...

Que serais-je sans toi? (Considerações finais)

Concordando com a afirmação de Miche Bühler de que a canção seja o menor produto cultural³², 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 numerosas³³. 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 francês³⁴. 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 compostcionais, 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 cultura³⁵ (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 sobrevida na cultura midiática é possível, mesmo após um longo tempo do seu lançamento. A impactante *Je t'aime, moi 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 attraits
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'amour³⁶*

(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-espacô, 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=media&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 aprorpriações 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; WULFF, 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, Élizabeth . 2004. *Cent ans de chanson française*. Paris : Gallimard, 2004.
- CALVET, Louis-Jean. 2013. *Chansons bande-son de notre histoire*. Paris: l'Arachipel.
- COLOMBO, Patrícia 2013. “50 anos sem Édith Piaf: Bibi Ferreira comenta relação com a obra da cantora”. In: UOL Entretenimento/ Música. São Paulo, 10/10/2013 08h00. Acesso em 10 out.2023.
- DELALANDE, François. “The invention of sound” *Revista Brasileira de Estudos em Música e Midia*, 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, Anaës. “*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. *Ensaios 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 Poche 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 brasileirou”. GGN, 3 abr. 2011. Disponível em: <https://jornalgn.com.br/musica/jean-sablon-o-frances-que-abrasileirou/>. 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 origenes à nos jours*. Paris : Fayard, 2004.

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

SCHAFFER, 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 museo? Antidepresivos 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.centredechanson.com>. Acesso em 31 ago. 2023.

Philip Tagg www.tagg.org.br. Acesso em 31 ago.. 2023.

DISCOGS.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: [htm?cmpid=copiaecolahttps://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). Acesso em 10 out.2023