

Raphael Fernandes Lopes Farias ¹

A memória das canções francesas no Brasil
a partir da minissérie Presença de Anita

*Memory of French Songs in Brazil
from the minissérie Presença de Anita*

RESUMO

Esse artigo analisa o uso das canções francesas como trilha musical presentes na minissérie televisiva brasileira *Presença de Anita* (GLOBO, 2001). Como parte da pesquisa de doutorado do autor a respeito do cancionário francês no Brasil, a presente obra audiovisual despontou como rico material para debater as hipóteses de como esse repertório se consolidou na memória e no imaginário brasileiro. Notou-se que as canções dos anos 1950-1960 ainda predominavam pelo menos até os anos 2000 como símbolos de música francesa. A cantora Maysa, intérprete da canção de abertura da minissérie ora abordada, por sua vez, se destaca como ponte entre a música popular brasileira e a francesa do período citado, criando um possível modelo performático para cantores nacionais que desejam visitar esse repertório.

Palavras-chave: canção francesa; mídias; memória; minissérie televisiva; trilha musical.

ABSTRACT

*This article analyzes the use of French songs as soundtrack present in the Brazilian television miniseries *Presença de Anita* (GLOBO, 2001). As part of the author's doctoral research on the French songbook in Brazil, the present audiovisual work emerged as rich material to debate the hypotheses of how this repertoire was consolidated in Brazilian memory and imaginary. It was noted that the songs of the 1950-1960s still predominated at least until the 2000s as symbols of French music. The singer Maysa, opening song interpreter for the miniseries or approached, in turn, stands out as a bridge between Brazilian and French popular music of the period mentioned, creating a possible performance model for national singers who wish to visit this repertoire.*

Keywords: french song; media; memory; television miniseries; soundtrack.

¹ Doutorando e Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista (UNIP). Bacharel em Comunicação Social e Licenciado em Música. Membro do Centro de Estudos em Música e Mídia – MusiMid. Bolsista CAPES PROSUP. E-mail: rapharias20@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

Nosso estudo se circunscreve à canção das mídias (VALENTE, 2003), aquela composta especificamente para as mídias audiovisuais ou tenha sido adaptada a elas. Este traço implica em características particulares na composição e performance da obra (duração da obra, arranjo, forma etc.), bem como na sua transmissão – que, por sua vez, depende das tecnologias da comunicação que variam a cada época.

Este trabalho se apresenta como um recorte da pesquisa de doutorado ora desenvolvida pelo autor, que se enquadra no projeto *Sous le ciel de Paris*, desenvolvido pelo Centro de Estudos em Música e Mídia. Como o título sugere, tal pesquisa versa sobre a produção e circulação de canções francesas no Brasil, de forma mais ampla. Nesse sentido, levam-se em conta intérpretes, versões, gravações, ícones imagéticos e usos midiáticos diversos.

É pertinente colocar a produção canônica da música popular brasileira em questionamento e apontar suas relações com o cancionero estrangeiro. O compositor Carlos Lyra, em sua canção *Criticando*, de 1956, regravada pelo grupo Os Cariocas (1994) faz referência direta a tais fenômenos, citando as influências hispânica, estadunidense, francesa, italiana e portuguesa. Destaque-se o trecho alusivo à canção francesa:

[...]
Quand tu m'invite à danser
Le ciel s'approche de nous
Nous dansons toute la nuit
Sous le beau ciel de Paris

O francês passa o dia inteiro
Dedilhando o acordeon
Quando o samba no terreiro
Dá de dez numa "chanson"
[...]

O cancionero francês consta ainda como um dos principais produtos musicais no mercado fonográfico brasileiro em seu auge (décadas de 1960 e 1970). Conforme pesquisa de Eduardo Vicente:

Entre 1965 e 1967, as gravações em inglês foram menos decisivas: apareceram com frequência artistas que cantavam em italiano, francês e espanhol, como Sergio Endrigo, Alain Barriere, Rita Pavonni, Trini Lopes, Trio Los Panchos, Charles Aznavour e Carmelo Pagamo. (VICENTE, 2008, p. 108)

Em busca de pontos de referência desse cancionero francês no Brasil, chegou-se também em produtos audiovisuais como as telenovelas, grandes difusoras de repertórios variados, receptáculos de memórias e criadoras de imaginários e ressignificações, conforme será explicado mais adiante. A minissérie *Presença de Anita* (2001), então, pareceu um exemplo *sui generis* para o estudo da canção francesa no país, uma vez que sua trilha sonora é composta basicamente por canções naquele idioma e país.

Tal fato serve como pista para indicar quais canções e quais cantores ficaram marcados na memória nacional, tendo em vista que a minissérie é de 2001, mas a trilha de canções usada está situada por volta dos anos 1960. Além do mais, busca-se explicitar canções francesas que ficaram marcadas no gosto musical nacional no âmbito das produções audiovisuais, levando em conta que situações, sentimentos, personas, lugares etc. evocam? São essas questões que o presente trabalho pretende abordar, ainda que fornecendo mais indícios do que conclusões definitivas.

2 TELENOVELA, POÉTICAS E MEMÓRIA: BREVES CONSIDERAÇÕES

A televisão no Brasil carrega significados que no imaginário dos Estados Unidos e da Europa ocorreram no começo do século XX com o cinema. (HAMBURGER, 2005.) Progresso, velocidade, transmissão em tempo real, novas tecnologias e, no campo social, a situação da mulher, divórcio, dilemas familiares, sexualidade, moda são temas frequentes nas telenovelas brasileiras, sendo estas um produto que reflete as dinâmicas e os dilemas sociais de sua época.

Fruto da consolidação da mídia televisiva, a telenovela se constitui como gênero midiático muito forte na América Latina e no Brasil, permitindo “mesclar os avanços tecnológicos da mídia com as velharias e anacronismos narrativos, que fazem parte da vida cultural” dos latino-americanos (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 115). Martín-Barbero ressalta ainda a capacidade da televisão de “juntar o saber fazer contas com a arte de contar histórias, conectando com as novas sensibilidades populares para revitalizar narrativas midiáticas gastas” (2004, p. 115).

Constata-se, então, a capacidade da telenovela de traduzir culturas e épocas, exercendo uma mediação entre repertórios, não estando a serviço de folclorismos congelados, justamente pela ocorrência de processos de hibridação (GARCÍA-CANCLINI, 1997), através do cruzamento entre televisão e outros campos culturais como a literatura, as artes plásticas, o cinema, o teatro, o circo, as festas populares, a música em seus múltiplos gêneros e formas.

A obra aqui analisada é uma minissérie, valendo-se de algumas peculiaridades em relação à novela. A minissérie não é tão somente apenas uma novela de curta duração, mas, uma obra fechada e com roteiro previamente definido, levando-se em conta seus cerca de dez capítulos, ao contrário das novelas que possuem centenas deles e têm suas histórias escritas ao longo da exibição, sujeitas, portanto, a mudanças de acordo com as tensões entre os produtores e o público, dentre outros fatores. Esse tipo de produção, que já fora chamado de *teleromance*, normalmente é construído sobre uma obra literária consagrada, sobretudo nacional (RIGHINI, 2004; PALLONTTINI, 1998) - como é o caso de *Presença de Anita*, que será explicado adiante.

3 NE ME QUITTE PAS... JE TE RACONTERAI L'HISTOIRE... ENREDO E CANÇÕES DE PRESENÇA DE ANITA

Sob a direção de Ricardo Waddington, Alexandre Avancini e Edgard Miranda, a minissérie *Presença de Anita* é de autoria de Manoel Carlos e foi produzida pela TV Globo em agosto de 2001. Transmitida no horário das 22h30, após a costureira “novela das oito”, entre os programas que se seguiam à novela e o Jornal da Globo. O horário permitiu a exibição de cenas de sexo, violência, dentre outros temas que seriam vetados mais cedo. Houve reprises em 2002 (TV Globo); 2005 (Canal Multishow); 2012, 2015 (Canal VIVA), as duas últimas, canais de televisão por assinatura pertencentes ao Grupo Globo.



Figura 1: Imagem da abertura da minissérie

Fonte: Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisséries/presenca-de-anita.htm>>. Acesso em 23 de novembro de 2019.

É indispensável mencionar que a trama da minissérie é derivada do romance homônimo escrito por Mário Donato, em 1948. No entanto, a obra audiovisual encena somente a primeira parte do livro e faz algumas mudanças no nome das personagens: o protagonista Eduardo, no original, torna-se Fernando na versão de Manoel Carlos. Resumidamente, essa primeira parte do romance trata de um homem casado que conhece Anita, mulher muito mais jovem e solteira, com quem passa a viver um romance. Ambos fazem uma espécie de pacto amoroso pós-morte, e Anita comete suicídio, o que deveria ser feito por Eduardo também. Ele, contudo, rompe o pacto.

Na minissérie, Anita morre primeiro devido a um ataque de punhal desferido por Fernando (Eduardo) e regressa espiritualmente, atraindo-o para a casa aonde viviam como amantes. Ele morre em um incêndio dubiamente acidental na casa. Na obra de Donato, por sua vez, a partir do rompimento do pacto suicida, Eduardo (Fernando) passa a ser atormentado pela “*Presença de Anita*”, que se manifesta pela boneca apelidada de Conchita, que pertencia a Anita. Após a morte de Anita, o protagonista se envolve em outros casos amorosos, mas sofre alucinações com a ex-amante que se matou por ele.

Livros com teor erótico parecem ter sido uma tendência nos meados do século XX. Muito célebre é o romance *Lolita*, do russo Vladimir Nabokov, publicado em

1952 - posterior ao *Presença de Anita*, de Donato. Segundo Sandra Maria Lapeiz e Eliane Robert Moraes (1985), muitos escritores da década de 1950 sofreram preconceitos com as suas publicações. Um deles é Georges Bataille que, para publicar *História do Olho* (1928), teve que usar o pseudônimo de Lord Aush. Esse período, segundo as autoras, é muito rico nesse tipo de literatura, pois, além de obras como as de Bataille, surgem também os polêmicos *História d'O* (1954), de Pauline Réage, e o já citado *Lolita* (1952) (LAPEIZ, MORAES, 1985). No Brasil, sete anos antes, surge *Presença de Anita* (1948) de Mário Donato. Embora todas sejam consideradas obras eróticas, não deixam de possuir traços distintos umas das outras.



Figura 2: diferentes edições do romance *Presença de Anita*

Fonte: Estante virtual.

A respeito da adaptação de obras da literatura para a televisão, até a década de 1970, notava-se uma preocupação com a fidelidade do texto, o que se modificou ao longo dos anos, dando mais liberdade à versão televisiva. A obra sofre atualizações, mudanças na ambientação, estrutura narrativa, dentre outras coisas que podem resultar em um produto totalmente diferente do texto original. (NAGAMINI, 2004). Ressalta-se que esse “novo texto” exige também uma nova leitura, gerando uma nova situação comunicativa que redimensiona as condições de produção e recepção e coloca os envolvidos na adaptação como mediadores.

Na adaptação para a televisão, ou seja, mídia audiovisual, fez-se necessário o uso de uma trilha sonora. A escolha das músicas que ambientam a história é fundamental para dar a tônica do produto audiovisual veiculado e para ambientar o espectador na trama. Essa escolha muitas vezes não passa pelo crivo dos autores da história original, como é o caso ora apresentado. De acordo com o produtor musical Alberto Rosenblit (apud RIGHINI, 2004), esse profissional tem a responsabilidade de “amarrar” a trilha sonora das novelas, que é composta basicamente por três itens: as canções – que normalmente farão parte dos Cds “nacional” e “internacional” da novela; variações dos temas dessas canções; e trechos livres, produzidos para preencher efeitos emocionais de que as canções apenas não dão conta. No entanto, Rosenblit afirma que quem define a escolha das músicas é o diretor. Tem-se,

portanto, um processo de recriação da obra quando transportada de uma mídia/linguagem para outra – livro para televisão; literatura para audiovisual.

A trilha sonora da minissérie *Presença de Anita* é majoritariamente composta por canções francesas.

Canção	Cantor(a)	Ano	Tema da personagem
Ne me quitte pas	Jacques Brel	1972 [1959]	Trilha geral
Ne me quitte pas	Maysa	1966	Abertura
Pigalle	Georges Ulmer	1946	Anita
Hier encore (J'avais 20 ans)	Charles Aznavour	1964	Fernando
Que c'est triste Venise	Charles Aznavour	1964	Lúcia Helena

Tabela 1: Canções francesas presentes na minissérie *Presença de Anita*

Fonte: tabela organizada pelo autor

A canção *Ne me quitte pas*, na versão de Maysa, é a trilha de abertura da minissérie. Enquanto a canção é ouvida, vê-se uma sequência de imagens em que Anita brinca com bonecos que podem ser entendidos como representação das personagens da trama em uma casinha de bonecas, mas, ao mesmo tempo, sugere a manipulação inerente a esse tipo de brincadeira e a aparência pueril da protagonista. Ouve-se Maysa cantando com sua habitual voz sopro, num arranjo que contém instrumentos de corda, flauta e piano, em andamento lento e predominância de notas longas. Já a versão original de Jacques Brel, voz naturalmente masculina e, por isso, mais grave, de emissão mais clara que a de Maysa, toca durante várias cenas, normalmente quando as personagens principais estão refletindo sobre sentimentos amorosos conflitantes.

Ainda sobre o uso da canção *Ne me quitte pas* é importante destacar que há um arranjo instrumental que permeia cenas da minissérie e atua como espécie de *leitmotif*², não de alguma personagem em particular, mas da trama em si, variando de acordo com a situação. Nota-se a presença de um acordeão tocando trechos do tema, o que remete às ruas de Paris, em Montmartre do final do século XIX, quando este era o instrumento típico de acompanhamento dos *chansonniers* das ruas da capital francesa, algo que simboliza bastante a cultura daquele país³.

A canção *Pigalle*, de Georges Ulmer, 1944, tema da personagem Anita, remonta ao bairro de mesmo nome em Paris. Sua letra descreve a pujança de um lugar em tom de encantamento:

2 Motivo condutor, em português. Atribui-se o desenvolvimento dessa técnica ao compositor Richard Wagner. Consiste em um tema musical atribuído a uma personagem da ópera e que se repete em momentos que aludem àquela personagem, trazendo modificações conforme o estado psicológico da cena.

3 Edith Piaf, por exemplo, começou cantando nas ruas. Para uma descrição detalhada e interessante de cenas e circunstâncias como essas consulte Zumthor (2014, p. 32).

C'est un' rue
 C'est un' place
 C'est mê-me tout un quartier
 On en parle
 On y pase
 On y vient du monde entier
 [...]
 Grands magasins,
 Ateliers de rapins,
 Restaurants pour rupins
 Pigalle
 [...]
 Des visages
 Communs ou sensationnels
 On y parle
 Des langages
 Comme à la tour de Ba-bel
 Et quand vient le crépuscule
 C'est le grand marché d'amour
 [...]

Anita é uma mulher com cerca de 18 anos e aparece em algumas cenas cantando essa canção. Ela relata ter convivido, quando mais nova, com um pintor de nome Armando, que era apreciador de canções francesas e que teria ido embora para Paris. Evidencia-se a vida sexual prematura da personagem e, ao mesmo tempo, seu deslumbramento pela cultura parisiense – e pela possibilidade de ascensão social, tendo em vista os dizeres da letra - através de um “mentor” mais velho. A jovem mulher também menciona muitas vezes a canção *Ne me quitte pas*, traduzindo o título para quem não a conhecia: “não me deixe”.

Hier encore, também conhecida como *J'avais 20 ans*, é uma canção associada na minissérie ao casal Fernando e Lúcia Helena, principalmente a ele. A canção retrata alguém que perdeu tempo na vida com coisas banais e padece de solidão na velhice:

Hier encore, j'avais vingt ans, je caressais le temps
 J'ai joué de la vie
 Comme on joue de l'amour et je vivais la nuit
 Sans compter sur mes jours qui fuyaient dans le temps
 [...]
 Hier encore, j'avais vingt ans mais j'ai perdu mon temps
 À faire des folies
 Qui me laissent au fond rien de vraiment précis
 [...]
 Car mes amours sont mortes avant que d'exister
 Mes amis sont partis et ne reviendront pas
 Par ma faute j'ai fait le vide autour de moi
 Et j'ai gâché ma vie et mes jeunes années
 Du meilleur et do pire en jetant le meilleur

Homem já maduro, Fernando vivia um casamento estável. Tinha uma filha adolescente – de quase a mesma idade que Anita –, mas sentia-se entediado com a rotina e não se dava bem com a família de sua esposa, sobretudo com seu sogro, que desvalorizava seu ofício de escritor. Foi quando, em época das festividades de Natal, ao ir com sua esposa e sua filha para a casa na cidade onde mora família de Lúcia Helena – família de prestígio local - conhece Anita, e vê-se na possibilidade de revigorar sua vida. Ele mistura as personagens dos romances que escreve com Anita,

fazendo descrições similares entre o que era ficção e o que era realidade.

A esposa, Lúcia Helena, recebe como canção-tema *Que c'est triste Venise*. A descrição de alguém que não enxerga beleza em nada ao redor, mesmo estando em Veneza, uma das cidades simbólicas para casais de namorados e local de muitos expoentes da arquitetura renascentista, além de sediar inúmeras exposições e museus e possuir uma paisagem urbana muito peculiar, com seus canais, transportes fluviais, transbordamentos da maré alta e as canções de gondoleiros, celebrizadas no gênero de composição *barcarola*, muito usado principalmente durante o romantismo, inspirado nas canções de gondoleiros e no movimento das barcas.

Na tentativa de explorar e compreender o uso das canções francesas nessa minissérie, que, a princípio não possui relação direta com esse tipo de repertório, seguem algumas considerações. As trilhas musicais são escolhidas por produtores especializados nessa área, que tentam traçar relações entre a obra e o imaginário do público. Para tanto, usam-se de estereótipos e clichês, muitas vezes provenientes do cinema hollywoodiano (RIGHINI, 2004). Arthur da Távola (1996) considera que no trinômio narrativo – autor, diretor e câmera (ou “olho” do espectador) – seria equivocado acreditar que a câmera supra as funções a que se propõe: é necessário que se unam as linguagens visual e sonora. Acrescenta:

Nesse trabalho de caracterização de personagens e de um conjunto dramático-narrativo, a câmera é auxiliada pelo áudio, e ambos, juntos, chegam a “julgar” o personagem, dando-lhe foros de herói, vilão, ingênuo, vencedor, por meio de sua seleção expressiva (TÁVOLA, 1996, p.78).

O produtor musical, portanto, exerce papel fundamental sobre a narrativa, cabendo a ele também determinar o clima das cenas e o caráter das personagens. Conforme o sonoplasta Thanus Chalita (apud RIGHINI, 2004), o produtor musical, antes do início da novela, toma conhecimento da trilha pretendida, canções nacionais e internacionais. Esse profissional precisa saber qual é o estilo da novela, onde se passa – se em algum subúrbio, se há um núcleo mais “chique”... a trilha incidental é montada em cima das cantadas, criando arranjos, fazendo passagens com violinos, por exemplo, criando arremates da canção tema etc.

As falas de Távola e Chalita remetem não somente à maneira como se escolhem as canções para uma produção audiovisual, mas como se fazem “reusos” dessas para efeitos psicológicos, tal como foi feito com a canção *Ne me quitte pas*, aplicando-se acordeão, mudando-se tonalidades, andamentos e timbres, de acordo com o sentimento a ser transmitido. Além do mais, a escolha de canções francesas de sucesso, para essa minissérie, indica as relações simbólicas consolidadas no público para tal repertório: a trama em torno de uma família rica, que tem um de seus membros envolvidos em um caso de amor adúltero com uma mulher muito jovem. Esta, por sua vez, revela seus encantos e seus temores através das canções e o mesmo ocorre com a personalidade das outras personagens e seus dramas existenciais. Não é à toa que *Ne me quitte pas* cantada por Maysa é escolhida para a abertura, simbolizando o desejo de paixão avassaladora de Anita; já a mesma canção, na voz

de Jacques Brel, relaciona-se ao desejo que Fernando desenvolve por Anita e na mesma intensidade dela ao longo da trama.

Contudo, normalmente o que se observa no uso das canções em novelas é uma relação íntima entre consumo e trilha sonora, isto é, as músicas da moda estariam presentes nas novelas, ou as novelas atrairiam ouvintes para lançamentos musicais – lembrando que o *Grupo Globo* é detentor da gravadora *Som Livre*, que foi fundada em 1969 justamente com essa finalidade. As canções utilizadas em *Presença de Anita* não parecem cumprir esse papel comercial, mas, como fora exposto anteriormente, o formato de minissérie permite um tipo de produto diferente da novela, mais fechado em si e, pelo que demonstra, não necessariamente conectado com a dinâmica de consumo musical do momento.

4 MAYSA: UM MODELO PERFORMÁTICO?

A fim de adentrar, um pouco mais na circulação do cancionário francês no Brasil e seus impactos na produção musical local, peguemos o exemplo da cantora Maysa, que interpreta a abertura da minissérie aqui trabalhada. Não à toa, Maysa gravou diversas músicas em francês, lançando versões brasileiras de canções de sucesso em dados momentos, excursionou para a França, onde também gravou músicas, e tais canções parecem ter encontrado lugar de convergência no repertório da cantora e em seu estilo.

Maysa consegue uma rápida ascensão do quase absoluto anonimato frente ao público geral para um estouro de sucesso. Quisá a peculiaridade de sua situação, uma *socialite* recém-casada com um Matarazzo – família de industriais paulistas – fez-se conhecida como cantora, a princípio, em reuniões sociais e dedicou os lucros de seu primeiro disco à caridade, optando pela carreira artística contra a vontade do marido logo em seguida, o que lhe rendeu uma escandalosa separação.

No Brasil dos anos 1950, época do relato acima, a mídia predominante era o rádio (NAPOLITANO, 2005; GONZÁLEZ, 2000), que movimentou imensamente o cenário musical em concomitância com a indústria fonográfica – discos 78 rpm e a novidade dos *long-plays*. Na mesma década de 1950, a televisão é inaugurada no país e vai se fortalecendo lentamente ao longo daqueles anos, tomando emprestado muitas atrações do rádio e da indústria fonográfica em sua programação. Cabe destacar o ponto de encontro dessas duas mídias no campo da produção musical, podendo-se enxergar a cantora Maysa como um ícone artístico da mudança tecnológica do limiar entre mídias e estéticas: cantava sambas-canção, boleros e canções francesas, com toda a carga performática e interpretativa daqueles gêneros, ao mesmo tempo em que flertava com a Bossa Nova e seu espírito de modernidade.

Maysa teve um programa na *TV Record*, de São Paulo, estreado em 1957, no qual apresentava canções de repertório variado: desde músicas autorais – ao estilo *sambolero* - e *Bossas* as mais recentes, recebendo músicos convidados; expondo, dessa maneira, um trânsito entre gêneros musicais, estéticas e estilos performáticos. 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*⁴, ainda que seu prestígio servisse como chancela para a novidade musical (MELLO 2017; NETO, 2007).

Canções francesas estiveram presentes no repertório de Maysa desde o começo de sua carreira. Em 1957, o LP *Maysa*, inclui a canção *Un jour tu veras*, canção de Marcel Mouloudji e George Van Parys. Em 1959, Hino Ao Amor (Hymne Á L'Amour), sucesso na voz de Édith Piaf, ganhou versão traduzida para o português e cantada por Maysa, no LP *Maysa é Maysa... é Maysa, é Maysa!* (1959). No mesmo ano, a cantora lança um compacto duplo contendo a canção *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 - Maysa lançou discos internacionais gravados em outros países, alguns nem chegaram a circular no Brasil. Finalmente, em 1966, chega a versão de Maysa de *Ne me quitte pas*, em um compacto duplo pela *RCA Victor*.

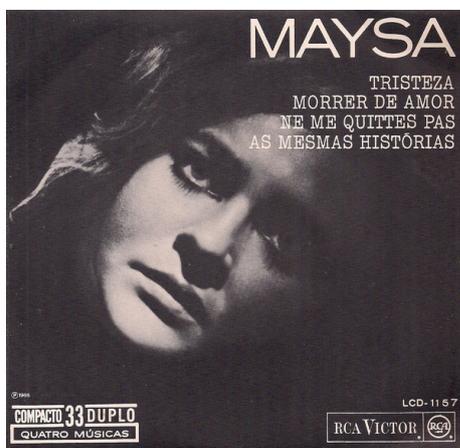


Figura 3: Disco em que consta a canção *Ne me quitte pas*, 1966.

fonte: Discogs. Disponível em: < <https://www.discogs.com/Maysa-Tristeza-Morrer-De-Amor-Ne-Me-Quitte-Pas-As-Mesmas-Hist%C3%B3rias/release/9030873>>. Acesso em 24 de novembro de 2019

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 do sítio Youtube, grande plataforma de vídeos e músicas, a referida gravação de Maysa de *Ne me quitte pas*, com a foto de Édith Piaf, como se fosse cantada por esta. Contudo, Piaf 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.

4 A *persona vocal* tem as características peculiares à voz do intérprete, criadas via timbre, fatores psicofisiológicos, tecnológicos etc., caracterizando aquele ou aquela intérprete, precisando 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 (BOUCHARD, 2010).

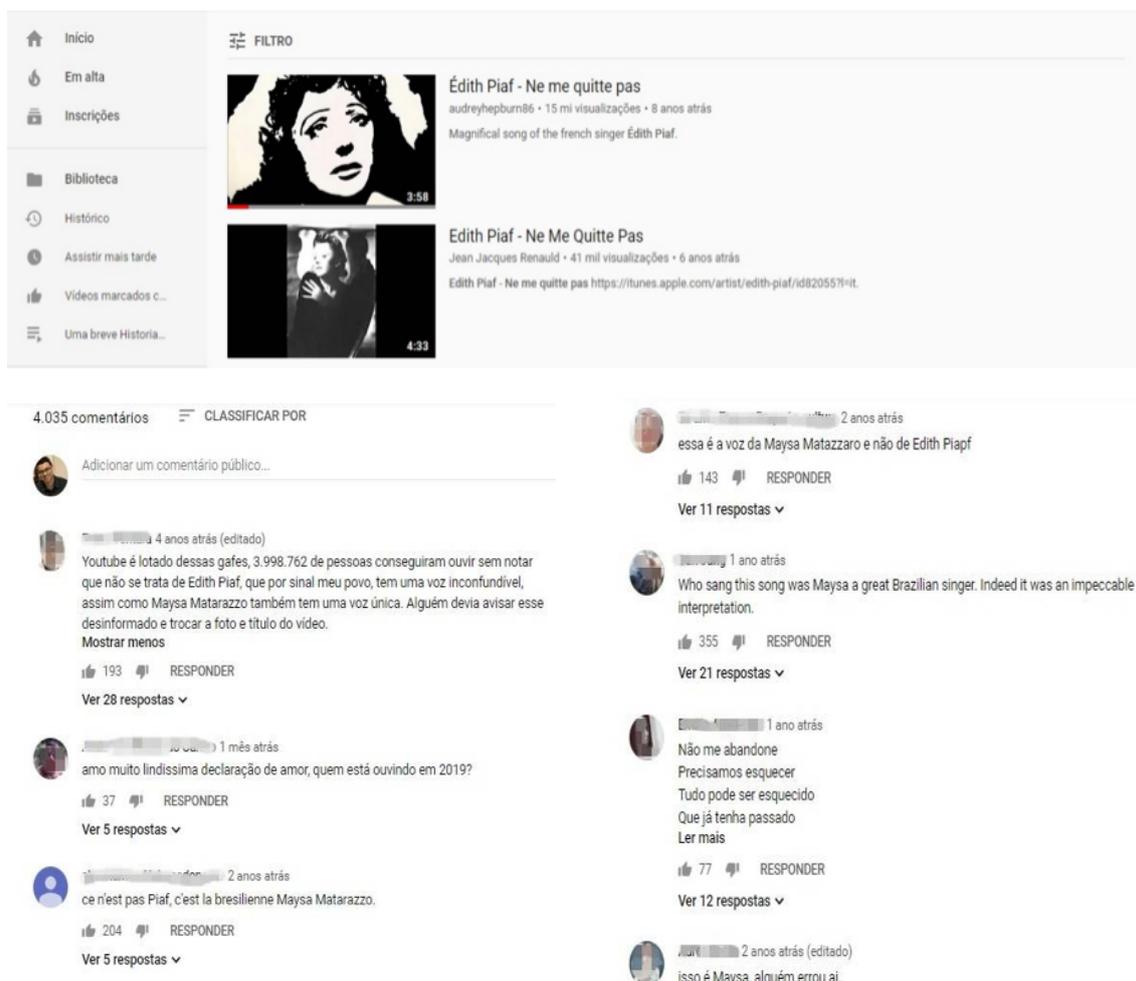


Figura 3: Erros e confusões de intérpretes no Youtube: Maysa confundida com Edith Piaf .

Fonte: Youtube. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=sIHjksZSAKs>>. Acesso em 24 de novembro 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.

É preciso recorrer ao conceito de performance enunciado por Paul Zumthor (1997) para se ter maior entendimento do que está colocado aqui. O autor sugere que performance não se trata apenas do ato exercido pelo emissor da mensagem, no caso, restrita a execução do artista, mas também do receptor e dos meios de transmissão, inclusos o espaço e a tecnologia. Trata-se de uma situação em que todos os parâmetros do eixo comunicacional se fazem presentes e ganham relevância e função ativa, isto é, o que o artista transmite está relacionado com todo o aparato espacial, circunstancial e tecnológico em diálogo com o público.

O que se entende por canção nesse trabalho pertence ao escopo da música gravada, da canção midiaticizada. Nesse sentido, abandona-se o caráter efêmero da performance e sua tatilidade, perdem-se elementos da corporeidade, do qual a voz é apenas expansão (ZUMTHOR, 2014). Devemos, portanto, pensar a canção midiaticizada entre as mídias primárias – corpo – e terciárias – aparatos tecnológicos - e suas

relações. Ou seja, os diálogos entre o corpo e as tecnologias disponíveis: os usos da voz em relação aos microfones e a capacidade de captação sonora desses; os instrumentos usados no arranjo; a pronúncia das palavras e a impositação vocal etc. Ressaltando que essas características também se dão tanto pelas demandas do compositor quanto pelo gosto estético vigente e pela estrutura/intenção da gravadora.

Retomando a questão da corporeidade e sua importância performática é preciso levar em conta, além das características vocais do cantor, suas atitudes físicas. 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 a ideia de canção enunciada por Christian Marcadet (2007), para quem a canção é “um fato social total”, e deve ser estudada não apenas pela obra em si ou pelos seus autores e intérpretes, mas pelas materializações diversas, tais como capas de disco, cartazes, notas de imprensa, programas de espetáculo, videocliques, dentre outros.

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 - 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, Mc Carol, uma “funkeira” de Niterói ligada a subgêneros do funk como o proibidão, cantou *Ne me quitte pas* em algumas apresentações... de funk. E sem o tradicional acompanhamento do gênero, cantou, praticamente, a cappella. Há muito do que Maysa, falecida em 1977, ofereceu em suas performances presente nos modos desses exemplos citados, o que renderia um grande e rico estudo à parte, levando em conta toda a ideia de canção e performance explicada até aqui.

Este volume de novas versões sobre a canção *Ne me quitte pas*, em suas formas nômades (ZUMTHOR, 2014), aponta para uma necessária análise que levantaria questões sobre a natureza simbólica, tensões entre cultura erudita e popular e uma longa discussão a luz de autores como Pierre Bourdieu... Contudo, tais questões ficam reservadas para uma próxima etapa da pesquisa.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomo o enunciado do projeto de pesquisa no qual o projeto que deu origem a este artigo se insere:

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. A cultura francesa radicou-se na cultura brasileira, durante 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 toma

o protagonismo. Ainda assim, a França permanece a referência em setores específicos, tais como a gastronomia e a alta costura” (VALENTE, 2019).⁵

No que diz respeito às aventuras amorosas, parece que estas ainda recebem *status especial* por via da música popular francesa, em uma determinada época nas produções audiovisuais. Levanta-se, a hipótese de que a tradição dos *cafés cantantes*⁶ e suas histórias de luxúria, amor e diversão regadas a números musicais, sobretudo no século XIX, até a *Belle Époque* tenha-se estendido por outras décadas, traçando um perfil no imaginário brasileiro – e em outras localidades. Ao passo que, a suntuosidade dos resquícios da França absolutista – palácios, jardins, obras de arte - e as grifes de alta costura, majoritariamente sediadas em Paris, construíram as “imagens” das canções francesas que se consolidaram mundialmente.

No entanto, ainda são pouco numerosos os estudos relativos à canção urbana francesa e sua presença na paisagem sonora brasileira⁷. Existem estudos que abordam aspectos interculturais entre Brasil e França, mas não a partir do repertório musical, não se pautando na reflexão sobre as canções nas mídias. A música popular das mídias, isto é, pensada para os aparatos midiáticos sonoros de gravação e reprodução de diversos formatos – incluindo o rádio – emerge como importante fator que aglutinou a cultura nacional ao longo do século XX. A esse respeito, observam-se estudos sobre movimentos nacionalistas atrelados a determinados gêneros musicais, como o samba, a Bossa Nova, a Tropicália... e sobre música *pop* estadunidense e o *rock* anglófono e relações com o Brasil. Pouco se vê sobre gêneros musicais que sem dúvida se fizeram e fazem presentes na cultura e no mercado nacionais.

Ainda assim, certos nomes permanecem vívidos na memória auditiva de muitos ouvintes e nos documentos de variadas épocas, por meio de matérias jornalísticas ou *hit parades*. É bem verdade que a teledramaturgia retoma as obras como música incidental ou tema de abertura, como no caso da minissérie ora abordada, mas nem sempre isso ocorre. Quais seriam os mecanismos de memória que preservam tais lembranças? Será que num futuro próximo uma estrela da atualidade como Rihanna terá a mesma presença na memória - afetiva e mercadológica - que Edith Piaf ou Charles Aznavour? Ressalta-se aqui a importância de trabalhos como os de Bibi Ferreira, que durante décadas apresentou espetáculo *cantando* e *contando* Piaf, sendo premiada pelo governo francês nos anos 1990. Além dos hábitos de escuta e estratégias de fixação da memória, há também um processo de 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.

Acreditando que as qualidades particulares da performance do cantor constituem instrumento de pesquisa privilegiado para o estudo de produtos e de processos culturais, em suas formas de diversas formas de recepção, representação e criação de identidades na cultura das mídias, o presente trabalho intentou apresen-

5 Projeto *Sous le ciel de Paris*, coordenado por Heloísa de A. Duarte Valente e aprovado pela FAPESP em novembro 2019.

6 Vide o *Alcazar*, no Rio de Janeiro oitocentista.

7 A presença da música brasileira na França, por sua vez, tem sido alvo de estudos, como se pode constatar na vigorosa obra de Fléchet (2017) *Madureira Chorou...em Paris: A Música Popular Brasileira na França do Século XX*.

tar conceitos em torno da performance inserida no contexto da comunicação, assim como das canções dentro de uma cultura midiática vigente que não prescinde da corporeidade.

Como desde minha pesquisa de mestrado venho estudando as canções midiáticas estrangeiras em diálogo com as produções e poéticas musicais brasileiras, antes com ênfase para as de matriz hispânica, sobretudo o bolero e seus híbridos com o samba-canção no Brasil, e, agora, a canção francesa, levando elementos como a *performance* e relações com a indústria fonográfica, a pesquisa rumo para uma nova contribuição ao estudo da influência francesa na música popular brasileira, e uma resignificação da percepção da música popular dialogando com gêneros, subgêneros e práticas musicais circulares.

REFERÊNCIAS

- AZNAVOUR, Charles. Hier... Encore. Direção artística : Del Newman. Paris : Barclay, 1976. 1 disco sonoro. 33 rpm, 12 pol. Long-play.
- BOUCHARD, Vincent. Le personnage vocal: Une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire. Università de Montreal, Departament de musicology, 2010.
- FLÉCHET, Anaís. Madureira Chorou...em Paris: A Música Popular Brasileira na França do Século XX. São Paulo: Edusp, 2017.
- GARCÍA-CANCLINI, Néstor. Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.
- GOMES, Renato Cordeiro. Matrizes culturais e formatos industriais: uma série brasileira de televisão. Calígrama (São Paulo. Online), 2(2), 2006.
- HAMBURGER, Esther. O Brasil antenado: a sociedade da novela. São Paulo: Zahar, 2005.
- LAPEIZ, Sandra Maria. MORAES, Eliane Robert. O que é pornografia. São Paulo: Ed. Abril Cultural e Ed. Brasiliense, 1985.
- LYRA, Carlos. Criticando. In: CARIOCAS, Os. Col. Mestres da MPB. Direção artística: Carlos Alberto Sion; Tárík de Souza. Warner music, 1994. 1 CD sonoro. 996792-2.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo. Para uma revisão das identidades coletivas em tempo de globalização, in LOPES, M. I. V. (org.). Telenovela: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004.
- 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.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Ofício do cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.
- MAYSA. Maysa. Direção artística: Enrico Simonetti. São Paulo: RGE, 1957. 1 disco sonoro. 12 pol, 33 rpm, Long-Play.
- _____. Maysa é Maysa... é Maysa, é Maysa! Direção artística: Enrico Simonetti. São Paulo: RGE, 1959. 1 disco sonoro, 12 pol. 33 rpm/ Long-play.
- _____. Maysa. Direção artística: Franck Aussman. Paris: Barclay, 1959. 1 disco sonoro, 45 rpm, 10 pol. Compacto Duplo.
- _____. Tristeza/Morrer de Amor/Ne me quitte pas/As Mesmas Histórias. São Paulo: RCA Victor, 1966. 1 disco sonoro, 10 pol, 45 rpm. Compacto Duplo.

MELLO, Zuza Homem de. Copacabana: a trajetória do samba-canção (1929-1958). São Paulo: Sesc/ Editora 34, 2017.

MOTTER, Maria de Lourdes. A telenovela: documento. REVISTA USP, São Paulo, n.48, p. 74-87, dezembro/fevereiro 2000/2001.

NAGAMINI, Eliana. Literatura, Televisão, Escola: estratégias para leitura de adaptações. Col. Aprender a ensinar com textos, vol 11. São Paulo: Cortez, 2004.

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

Presença de Anita. Direção-geral: Ricardo Waddington e Alexandre Avancini. Minissérie. 3 Dvds. 650 min. Cor. Rio de Janeiro: Som Livre, 2001.

PALLONTTINI, Renata. Dramaturgia de televisão. São Paulo: Moderna, 1998.

RIGHINI, Rafael Rosso. A trilha sonora da telenovela brasileira. São Paulo: Paulinas, 2004.

TÁVOLA, Arthur. A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo. São Paulo: Globo, 1996.

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

_____. Sous le ciel de Paris. Projeto de pesquisa. São Paulo: Unip, 2019.

ULMER, Georges. Pigalle. LA. 1 disco sonoro. 10 pol. 78 rpm. Rio de Janeiro: Columbia, 1944.

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

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

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção e leitura. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.