

Piafiando: a performance de “Je ne regrette rien” em algumas versões nômades pela voz de cantores brasileiros*

Nancy Alves**

Heloísa de Araújo Duarte Valente***

Resumo: À luz da semiótica proposta por A. J. Greimas (1983), o presente trabalho busca analisar como se deu a construção de sentido da canção “Je ne regrette rien” (Charles Dumont/ Michel Vaucaire) - último sucesso de Édith Piaf, bem como entender a compatibilidade entre texto e melodia proposto por Luiz Tatit (1996). Uma vez analisada a canção e, sendo tomadas como ponto de partida a prosódia, a *persona* vocal e a performance de Piaf, pretendemos estabelecer um estudo comparativo entre o modelo de canto da cantora e as versões nômades trazidas por cinco intérpretes brasileiros. Assim, valendo-nos de conceitos-chave introduzidos por Paul Zumthor, tais como os de performance, nomadismo, movência, fixação e memória (Zumthor, 1997), buscamos entender como essa canção continua ressoando na memória do público brasileiro, em diferentes gravações, adaptações e desdobramentos na paisagem sonora do país (Schafer, 2001). Apesar do silêncio em que se encontra a canção francesa no Brasil e das idiossincrasias entre as duas culturas, conclui-se que estas versões têm contribuído efetivamente para a fixação da memória da cultura musical francesa no país.

Palavras-chave: canção francesa; performance; memória midiática.

* O presente trabalho é resultado parcial do projeto “Sous le ciel de Paris: a canção francesa, no Brasil”, com apoio financeiro da FAPESP (Auxílio à Pesquisa, processo 2018/11766-8). DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.186341>.

** Mestre em Língua e Literatura Francesas pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. Docente e Consultora Pedagógica da NAA Treinamento e Edições de Livros. Pesquisadora Musical, membro do Musimid. E-mail: nancyalveslangage@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4692-3284>.

*** Docente do Programa de Pós-graduação e Cultura Midiática, na Universidade Paulista (UNIP), campus Indianópolis, São Paulo, SP, Brasil. E-mail: musimid@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3250-6722>.

1. Avec mes souvenirs, mes chagrins, mes plaisirs

Este artigo pretende analisar a canção “Je ne regrette rien”¹ interpretada por Édith Piaf, buscando entender, por meio de um estudo comparativo, de que forma esta performance emblemática revelou-se e multiplicou-se através das vozes e interpretações de cantores e cantoras brasileiras.

Porém, antes de examinarmos as interpretações propriamente ditas, faz-se necessário compreender como se dá a construção de sentido desta canção, tendo como ponto de partida o método, os parâmetros e os pressupostos teóricos da semiótica greimasiana e seu percurso gerativo (Greimas, 1983), além das noções de tensividade introduzidas pelo teórico Claude Zilberberg (2011), e de conceitos desenvolvidos por Luiz Tatit — decantação, figurativização e passionalização — à luz de sua *Semiótica da Canção* (Tatit, 1996).² Nossa proposta de estudo é, pois, analisar a canção e estabelecer comparações entre a performance original da cantora francesa e as múltiplas versões que surgiram no Brasil, buscando entendê-la sob a ótica, a fonética e a dicção de alguns intérpretes brasileiros. O objetivo principal é contribuir para o entendimento da canção francesa no Brasil, suas possíveis adaptações ao gosto do público brasileiro e seus desdobramentos no panorama musical do país. Para tanto, baseamo-nos igualmente nos conceitos de performance, nomadismo e movência, desenvolvidos pelo teórico medievalista Paul Zumthor (2000). Seguimos também os princípios metodológicos apontados por Heloísa Valente (2003).

Os artistas escolhidos, presentes na cena musical da atualidade, bem como as performances focalizadas se encontram em tempo (2010 – 2020) e espaço (Brasil) diferentes daqueles vividos artisticamente pela parisiense Édith Piaf (Édith Giovanna Gassion, 1950-1960). No estudo, pretendemos responder às seguintes questões: Como os cantores e cantoras brasileiros modificaram (ou não) a performance original? Em que medida os arranjos foram tecendo novas e diferentes intenções para o acabamento de cada uma delas? Houve mudanças de ritmos, de inflexões, de interpretação? Enfim, que ressignificações trouxeram para o contexto musical brasileiro?

Nossa finalidade consiste em observar e entender como se deu o processo criativo dessa obra através da decomposição e recomposição dos elementos linguísticos e sonoros que a organizam e sustentam, justificando, em seguida, a compatibilidade entre letra e melodia, proposta por Luiz Tatit, para em seguida, verificarmos de que forma esta construção de sentido aparece na performance de Édith Piaf. Uma vez analisados esses três elementos, seguindo os conceitos de *nomadismo* e *movência* estabelecidos por Paul Zumthor, examinaremos

¹ Canção composta em 1956 por Charles Dumont, com letra de Michel Vaucaire; foi gravada pela primeira vez por Édith Piaf em 10 de novembro de 1960 e lançada em 1º de dezembro do mesmo ano.

² O autor possui inúmeros trabalhos em que desenvolve sua teoria sobre compatibilidade e eficácia entre letra e melodia. Elegemos *O Cancionista: composição de canções no Brasil*, publicado em 1996 (ver bibliografia).

algumas performances de intérpretes brasileiros buscando observar como a canção viajou e se “transformou” em solo brasileiro. Neste sentido, o trabalho da cantora e teórica Regina Machado (2007) concorrerá igualmente para uma análise mais aprofundada de cada performance, estabelecendo uma ponte entre a semiótica greimasiana, a semiótica da canção e o nível interpretativo (a dicção) de cada cantor.

2. Entre memória e esquecimento: panorama da música francesa no Brasil

A canção francesa no Brasil conheceu seu apogeu entre as décadas de 1950 e 1960, fase áurea de Édith Piaf, pelo menos até 1963, ano de seu desaparecimento. Curioso notar que 86 anos após o início de sua carreira e 75 anos após o sucesso de “La Vie en Rose”, Piaf ainda é uma recorrência praticamente única no Brasil, seguida – um pouco de longe — por Charles Trenet, Yves Montand e Charles Aznavour, e, durante os anos 1960, pelo romantismo de Gilbert Bécaud, pela presença *pop rock* de Françoise Hardy e, principalmente, de Serge Gainsbourg, com sua ousada “Je t’aime moi non plus”, ao lado de Jane Birkin. Bem mais recentemente, a partir do ano 2000, observamos a reaparição de Henri Salvador e sua releitura da Bossa Nova.

Fazendo uma análise retrospectiva do chamado *hit parade* no Brasil, a última canção a alcançar um sucesso avassalador no Brasil e no mundo foi “Voyage, Voyage” (J. M. Rivat), gravada pela cantora francesa de origem tcheca Desireless.³ Isso quer dizer que, quando falamos de música francesa no Brasil e no mundo, Piaf é unanimidade, reinando sozinha nesta paisagem sonora e sendo, ainda hoje, considerada o epígono da canção francesa por excelência, haja vista a performance de Lady Gaga no filme *A Star is Born* (Nasce uma Estrela, 2018), interpretando “La vie en rose”,⁴ inegavelmente, o maior sucesso de Piaf. Desde o seu aparecimento até dias de hoje, suas canções, sua personagem trágica, sua personalidade vocal⁵ (Valente; Coli, 2018) e sua dramaticidade e rebeldia resistem ao tempo. Em sua arte, o que parece mais chamar a atenção é sua interpretação original, vigorosa, visceral: Édith canta o que viveu. Desde o início, percebe-se um ar *gauche*, rebelde, marginal, dramático; sobrevivente das ruas, *La*

³ Foi o primeiro *single* do álbum da cantora, intitulado *François*, a se tornar um grande sucesso em muitos países da Europa e também no Brasil (Le Monde, 1989).

⁴ Considerada o hino da alma e da canção francesa, *La Vie en Rose* foi composta em 1947 por Édith Piaf e Louis Guglielmi; lançada no mesmo ano, alcançou sucesso extraordinário no mundo inteiro, tendo vendido mais de um milhão de cópias somente nos Estados Unidos (D’Orves, 2016).

⁵ A persona vocal (ou personalidade vocal) diz respeito às características vocais subjetivas e intrínsecas do cantor, como suas características fisiológicas que determinam um timbre, uma sonoridade particular. A voz passa por condicionantes estéticos, sem deixar de permitir leituras intertextuais da obra, pela ação tríplice música/partitura/intérprete – o que resulta em uma ação vocal e gestual consciente de um modelo de canto e de voz.

Môme,⁶ como era também conhecida, interpreta em suas canções personagens que refletem a sua origem: os desvalidos e esquecidos da Paris combalida dos tempos do pós-guerra. Em outras, cantou, falou de paixões, prazeres, amores perdidos, vida de mulheres em prostíbulos, que conheceu muito bem durante sua infância. Como era de se esperar, sua música é carregada de teatralidade e não à toa, suas intérpretes são, em sua maioria, atrizes - cantoras.

O conceito de teatralidade vem sendo objeto de vários estudos, recebendo acepções não raro controvertidas, motivando calorosas discussões, como atesta Suzana Thomaz:

Apesar da sua raiz antiga, atribuída ao latim clássico *theatralis*, a implicação do termo nas teorias das artes cênicas só surgiu no início do século XX – nas publicações de Nicolas Evreinov sobre o conceito de *teatralnost*. Embora tenha sido brevemente retomado nos anos 1950 por Roland Barthes, o interesse sobre o termo ressurgiu apenas nos anos 1980, questionado pelo grande movimento de transdisciplinaridade das artes e pela performance. Desde então, a teatralidade é objeto de diferentes interpretações, incidindo sobre meios e regras distintos, nem sempre ligados ao teatro. Mesmo na era do (pós) pós-dramático e do (pós) pós-moderno, na qual os teóricos se questionam sobre o esgotamento da transgressão das fronteiras artísticas, ainda é necessário rever a noção de teatralidade (Thomaz, 2016, p. 311).

No sentido a que nos referimos neste trabalho, parece relevante a conceituação elaborada por Paul Zumthor (1997),⁷ uma vez que abrange o corpo (voz, gestualidade, pronúncia etc.), bem como as circunstâncias espaço-temporais. Dentre os aspectos que o conceito de teatralidade contempla, destacamos os recursos usados em cena pela cantora advindos diretamente do teatro, como a projeção da voz — marcada por consoantes explosivas —, a cena escura, o olhar fixo, desviado do receptor, e o alargamento dos gestos, notadamente, o estiramento dos braços.

De fato, *La Môme*, na maioria das vezes, interpreta canções de cunho dramático, teatralizadas, com temas muitas vezes passionais, pouco dançantes, como as que marcaram a França do período Entreguerras, por exemplo. Ainda que praticando a poesia das ruas, a fala coloquial — que enuncia com sua voz marcante e projetada —, Piaf descende desta literatura que valoriza a palavra, declamada, teatralizada, traço, aliás, que parece comum à canção popular

⁶ *La Môme* (criança) era seu apelido.

⁷ O conceito cunhado por Paul Zumthor designa a ação complexa segundo a qual uma mensagem poética é, simultaneamente, transmitida e recebida. Para o erudito, o conceito de performance engloba não apenas a interpretação da obra poética, a partir do corpo – o que pressupõe gestos corporais e vocais, vestimenta, uso de máscaras ou maquiagem, penteado, adereços etc. O ato da performance também leva em consideração a relação entre a audiência (a resposta do espectador/ ouvinte), aquilo que denomina “circunstâncias”: condições de transmissão da mensagem poética, como gestualidade, espaço físico, uso ou não de aparatos tecnológicos (Zumthor, 1997).

francesa, de modo geral, muito próxima da fala. E, apesar de não pertencer a nenhum círculo poético-musical parisiense e de não se ater a nenhuma tradição pré-existente, ela própria acabou por desenvolver um modelo de cantar que acabou por se constituir em paradigma para toda uma geração de cantores que lhe sucederam.

3. “Quer dizer que foi o senhor mesmo que a escreveu?”:⁸ dados históricos

Uma de suas últimas gravações e performances ao vivo, “Je ne regrette rien” é considerada autobiográfica e poderia ser definida como o seu próprio epitáfio (Fragoso; Valente, 2021); embora a obra não tenha sido escrita por ela, nem (a princípio) para ela, caiu-lhe como uma luva. Afastada dos palcos por motivo de doença, a canção deu à cantora motivação e ânimo suficientes para retornar à cena musical, possibilitando-lhe um sucesso triunfal no Olympia de Paris, a convite de Bruno Coquatrix, diretor do teatro. Quando Édith ouviu-a pela primeira vez, ela teria dito com emoção a seus autores e a muitos de seus parentes: “Sou eu, é a minha vida!”.⁹ Na época, o Olympia estava à beira da falência. Bruno Coquatrix pediu ajuda a Jacques Tati e Édith Piaf para conseguir mantê-lo. Ela, muito doente e fraca fisicamente, havia inicialmente recusado; mas, ao ouvir a música de Michel Vaucaire e Charles Dumont, mudou imediatamente de ideia e ligou para Coquatrix para aceitar uma série de apresentações que, se salvaram o Olympia, acabaram por agravar de vez o seu estado de saúde. O fato é amplamente explorado no documentário “Os últimos dias de um ícone: Édith Piaf”,¹⁰ cuja narrativa é conduzida principalmente por seu próprio depoimento (em voz *off*), por imagens de arquivo, por seus assistentes mais próximos (a secretária e seu motorista) e principalmente pelo testemunho do compositor Charles Dumont, espécie de fio condutor do filme. É ele quem analisa a música e fornece detalhes preciosos sobre os bastidores da canção.¹¹

Convém lembrar que o texto adquire tanto mais veracidade na medida em que o tema, autorreferente, se confunde com a própria vida da intérprete, que é também o símbolo da canção francesa. Muito atípica para o seu tempo, Piaf – que, em nossa análise, se confunde com o narrador-enunciador –, ao fazer esse

⁸ Tradução nossa do original: “Alors, c’est vraiment vous qui avez écrit ça?”.

⁹ Tradução nossa do original: “C’est moi, c’est ma vie!”.

¹⁰ Consultar referências completas no final deste trabalho. Sobre o documentário, convém destacar o artigo assinado por Fedro Fragoso e Heloísa Valente “Os últimos dias de Édith Piaf: de persona vocal a ícone da cultura midiática” (Fragoso; Valente, 2021), onde analisam este importante documento audiovisual.

¹¹ Dumont nos conta, por exemplo, que, ao ouvir a letra de Michel Vaucaire, e principalmente o título (que se iniciava com uma negação), ficou extremamente decepcionado, ao que este lhe respondeu: “Confie em mim! É um ótimo título e vai ser gravado por Édith Piaf”, ao que Dumont replicou rindo, pois, segundo ele, a cantora o detestava. Porém, Vaucaire estava certo. Ao ouvi-la, Piaf não demorou em perguntar: “Alors, c’est vraiment vous qui avez écrit ça?”, cuja tradução seria “Então, foi o senhor mesmo que escreveu?” Dumont respondeu que sim, e Piaf replicou: “Alors, vous avez fait une chanson qui fera le tour du monde”, ou seja, “Então, o senhor escreveu uma canção que dará a volta ao mundo”, disse.

balanço, discorre sobre sua vida, seus amores, desamores, aventuras, prazeres e tristezas, passando em revista tudo o que viveu e deixando para trás, sem arrependimento, todo o seu passado. É o que se depreende do próprio documentário mencionado acima. Apesar de ser uma canção eminentemente lírica e fortemente associada à sua vida pessoal, a cantora dedicou-a à Legião Estrangeira: na época da gravação, a França estava envolvida na guerra da Argélia (1954-1962). A Legião, que se seguiu ao golpe dos generais de 21 de abril de 1961 contra o general De Gaulle, adotou-a como lema e continua popular entre os seus membros. Também foi retomada como hino pelos apoiadores da Argélia francesa (Harrison, 1990). Todos esses são fatos que, embora curiosos e relevantes, encontram-se fora da cadeia discursiva, a canção propriamente dita, e passam a ser secundários a partir de agora; deve-se lembrar, no entanto, que a cantora, enquanto cancionista¹² encarna o narrador e, estando na primeira pessoa, confunde-se com o próprio sujeito-enunciador (*je*).

Assim, nas seções que seguem, apresentaremos uma análise em três partes: o percurso gerativo (a letra na perspectiva da Semiótica Discursiva), a compatibilidade entre letra e melodia (Tatit, 1996), para depois chegarmos à performance primordial de Piaf, seguida da análise de algumas versões por intérpretes brasileiros (Zumthor, 1997; Machado, 2007). Por fim, uma análise comparativa dos exemplos selecionados. Embora todos esses aspectos sejam intercomunicantes e interdependentes, para efeito de compreensão, analisaremos todos esses elementos separadamente, observando primeiramente a letra, seguida de uma análise da junção texto-melodia e da comparação entre as interpretações.

3.1. *Balayer les amours*: o percurso gerativo e a compatibilidade texto-melodia

Embora de cunho lírico-amoroso, não se trata de uma canção romântica propriamente dita: a letra é prosaica, com expressões coloquiais como, por exemplo, *je me fous du passé* (“estou pouco me lixando com o passado”); porém, apresenta força e sentido ao juntar-se à melodia e, mais tarde, à performance da cantora em cena. O ritmo marcado — dando-nos a impressão de ouvirmos passos — busca mostrar alguém que caminha, firme, convicta, em direção ao amor certo. Este ritmo, fortemente acentuado por instrumentos de sopro, e ainda, pelo movimento ascendente e descendente da melodia,¹³ ainda que em

¹² Regina Machado salienta que o intérprete, ao dar voz ao sujeito enunciador, passa a ser igualmente um cancionista. É o intérprete que estabelece a ponte entre o destinador e o narrador-enunciador (Machado, 2007).

¹³ Assim como o olhar fixo e determinado, mirando o nada ou o infinito.

pequenos intervalos, corroboram a afirmação. De fato, o sujeito enunciator¹⁴ (uma mulher), o eu lírico (*je*, primeira pessoa), em tom coloquial, faz um balanço de sua vida, passa a régua no passado (*balayer les amours*), buscando entregar-se, determinada, ao objeto de seu desejo (*ça commence avec toi*).¹⁵

De acordo com A. J. Greimas, a produção de sentido em um texto se dá por meio do que denominou percurso gerativo, dividido em três níveis: fundamental, narrativo e discursivo, — instâncias que partem do nível profundo ao mais complexo e superficial, por meio da enunciação. Assim, o texto é considerado uma unidade que caminha sempre em direção à manifestação, já que esta é a união de um plano de conteúdo a um plano de expressão:

A Teoria da Semiótica, baseada nos preceitos de A. J. Greimas, entende a linguagem não como o emaranhado ou a articulação de signos, mas como um sistemas de significações, fornecendo-nos subsídios metodológicos para que observemos o discurso — no caso, a canção — como a superposição ou a organização de três diferentes níveis: o fundamental (axiológico), onde se operam as relações semânticas; o narrativo (actancial e modal), onde se evidenciam as relações sintáticas entre os seres (os actantes); e o discursivo, onde se verificam os recursos e estratégias empregados pela enunciação; esse desenrolar das instâncias, que caminha das estruturas profundas ao nível da superfície é denominado de percurso gerativo (Alves, 2021, p. 45).

Uma leitura semiótica do texto, sob a perspectiva teórica acima, permite-nos afirmar que, no plano discursivo, autor (destinador) e intérprete dão voz a um sujeito enunciator que narra em primeira pessoa a mudança de trajetória de uma mulher que exprime o desejo de livrar-se do passado e recomeçar. No nível profundo, o texto se inicia por uma relação de distanciamento e de indiferença em relação a esse passado, embora este enunciator pareça não se importar com esse estado disfórico, visto afirmar categoricamente que essa memória - e tudo o que traz consigo - não mais a interessa (*je me fous du passé*). Assim, observamos que a categoria semântica fundamental presente em toda a canção é /passado/ x /presente/, ou ainda, /negação do passado / x /afirmação do presente/. Esta oposição permeia toda a canção e pode ser verificada através da observação de figuras que aparecem projetadas no plano discursivo, tais como (cf. tabela 1).

¹⁴ Os termos *sujeito enunciator* e *sujeito enunciatário* são comumente usados na Análise do Discurso para designar o *Eu* e o *Tu* internos ao discurso, ou seja, dentro do próprio texto, diferentes de emissor (o destinador/ compositor) e destinatário (o público), externos ao discurso propriamente dito (Barros, 2001).

¹⁵ Théo Sarapo, seu último amor.

Tabela 1: Plano discursivo.

/negação do passado /		/afirmação do presente/
Non.... non... Ni..... ni		
Non, rien de rien (não, nada disso)		Je repars à zero (recomeço do zero)
Je ne regrette rien (não lamento nada, não sinto falta de nada)		
Balayer (varrer, apagar)		
C'est payé, balayé, oublié (está pago, varrido, esquecido)	X	
Avec mes souvenirs J'ai allumé les feux (com as lembranças acendi uma fogueira)		Aujourd'hui (hoje)
Je n'ai plus besoin d'eux (não preciso mais deles)		
Tout ça m'est égal (tanto faz)		
Je me fous du passé (estou pouco me lixando para o passado; não dou a mínima).		Ça commence avec toi (começa com você)

Fonte: elaboração própria.

Desde a primeira estrofe, reiterada por diversas vezes, o sujeito enunciador nega tudo o que viveu, a fim de poder seguir adiante, em marcha desenfreada, em direção ao futuro (ao objeto de seu desejo). Ao longo da canção, esse dado pode ser verificado pelo uso reiterado das isotopias /non/ (não) e /rien/ (nada), recorrentes e repetidas à exaustão; trata-se do momento em que o narrador-enunciador supostamente se liberta de casos passados, de amantes passados, de prazeres passados, assim como do imenso vazio, que é constantemente negado, já que tudo ficou para trás. O passado é reduzido a pó, a cinzas, a nada, e pode ser também ratificado por outras isotopias que percorrem toda a canção: /rien/, /balayer/, /allumer le feu/, /payé/, /oublié/.¹⁶

O projeto do narrador é apagar, queimar, deixar para trás: tudo parece remeter a um porvir. Esta mudança de trajetória marca uma relação de disjunção (ou distanciamento) do enunciador-narrador, em relação ao passado, e uma relação de conjunção e proximidade, quando se refere ao presente (o aqui e agora) e ao futuro. Não há propriamente falta; como dissemos, o afastamento

¹⁶ Curioso notar que mesmo o par de contrários, explicitados pelas categorias /bien / x /mal/ (bem, mal) recebem o mesmo tratamento, o da indiferença: /rien/, /égal/ (nada, igual).

parece ser satisfatório. De fato, o momento da enunciação manifesta uma ruptura em relação ao já vivido e, ao afirmar que nada lamenta ou sente falta, essa disjunção se instaura, sem nenhum entrave, durante o percurso: enunciador (*moi*) e enunciatário (*toi*) estabelecem uma relação de conjunção; ambos os personagens (actantes), enunciador (*moi*) e enunciatário (*toi*), objeto deste amor, parecem estar em harmonia, buscando aproximação. É o que o andamento e a melodia anunciam e irão igualmente corroborar.

Para Luiz Tatit, teórico da Semiótica da Canção, produzir canções significa articular texto e melodia, num jogo de compatibilidades: não é o dizer, o plano do conteúdo, mas a maneira de dizer (a dicção), o plano da expressão, que é portador de sentido. Ao relacionar teoria do discurso e análise da canção, Tatit reconhece a existência de uma dupla instância: uma comunicação principal entre um destinador (o compositor), a que chamou de cancionista, e um destinatário (o suposto ouvinte) - ambos situados externamente, portanto, fora do circuito discursivo -, e um simulacro (a canção), concebido por esse destinador que coloca em cena um sujeito manifesto na superficialidade do texto, o enunciador, e o seu enunciatário.¹⁷ Baseado na teoria semiótica concebida por A. J. Greimas (1983) e no conceito de tensividade introduzido pelo teórico Claude Zilberberg (2011), o semioticista desenvolveu parâmetros tipológicos para a análise da junção entre texto e melodia, propondo um modelo de análise a que chamou de processos de persuasão, a saber: tematização, figurativização e passionalização.

Sobre esses processos, vale dizer que, quanto mais distante estiver o sujeito de seu objeto, teremos um estado disfórico, com andamento desacelerado, prolongamento das vogais e grandes intervalos melódicos, denominado de *passionalização*. Já o encurtamento das vogais, cortadas sistematicamente pelas consoantes (segmentação e acentuação) produz o aumento da frequência rítmica, acarretando um efeito muito mais voltado para o estímulo corporal, a dança. Trata-se de um estado, em geral, eufórico (*ethos* alegre), chamado de *tematização*. Quando, no entanto, houver similaridade entre a sequência rítmico-melódica e o processo da fala, que se produz sem grandes saltos intervalares, em que as acentuações silábicas e melódicas coincidem, conferindo naturalidade e verdade enunciativa ao discurso, tal qual uma conversa, temos o processo de *figurativização*. O diálogo predomina, aparecendo dêiticos e tonemas (Tatit, 1996).

Figurativização e *passionalização* entrelaçados e alternados, parecem ser os mecanismos de persuasão predominantes em “Je ne regrette rien”. Logo na primeira estrofe (A), temos a *figurativização* como processo entoativo, próximo da fala: aqui, a canção parece estabelecer um diálogo com o interlocutor (sujeito

¹⁷ “Por mais que uma canção receba tratamento rítmico, harmônico e instrumental, o ouvinte depara entre outras coisas com uma ação simulada (simulacro) onde alguém (intérprete vocal) diz (canta) alguma coisa (texto) de uma certa maneira (melodia). Esta condição, por si só, já traz à canção um estatuto de popular, pois todos podem reconhecer situações de conversa” (Tatit, 1987).

enunciatário). No último verso, há uma nota aguda suspensa e prolongada (entonação ascendente), que denota *passionalização*.

Senão, vejamos: na primeira estrofe (A), o sujeito enunciador despede-se de acontecimentos que agora parecem distantes, mas ainda não está próximo do seu objeto; não se trata exatamente de negar o passado, mas de não mais se importar com a sua existência: processo de figurativização. Já na segunda estrofe (A') temos igualmente os mesmos dois processos, sendo o terceiro verso o mais passional (agora jogando fora o passado, varrendo-o com determinação); a entonação é ascendente, o que prepara para terminar a estrofe com uma entonação descendente, asseveração que denota certeza do que se quer (*je me fous du passé*):

Figura 1: Entoação da frase “je me fous du passé”.

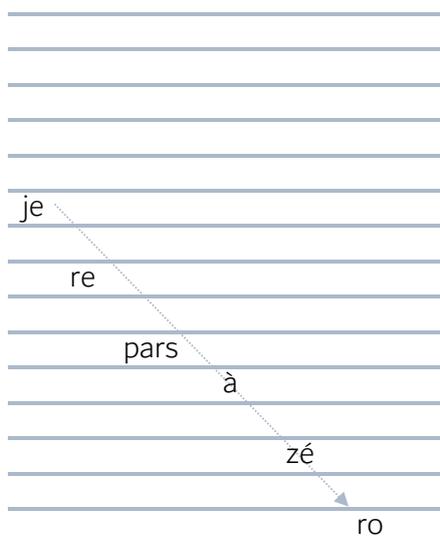


Fonte: elaboração da *Estudos Semióticos*.¹⁸

A terceira estrofe (B), disposta em gradação descendente, parece eliminar todos os vestígios, queimar lembranças boas e ruins, transformar em cinzas. Neste momento, não há *passionalização*, apenas certeza; daí a asseveração. Já na quarta estrofe (B'), continua varrendo, limpando, apagando, e a entonação é também descendente, corroborando a certeza. Aqui, o sujeito enunciador já antevê o novo começo, e a estrofe termina com outra asseveração (*je repars à zéro*):

¹⁸ Os diagramas cancionais e a adaptação da transcrição musical da obra analisada (anexo I) são de autoria de Alef James Braga Fonseca, coordenador de diagramação da *Estudos Semióticos*.

Figura 2: Asseveração construída sobre a frase “je repars à zéro”.



Fonte: elaboração da *Estudos Semióticos*.

Por fim, nas duas últimas estrofes (repetição de A e A' novamente), o projeto é anunciado: há disjunção total em relação ao passado (asseveração e certeza do que se deseja), adesão — e conjunção ao sujeito enunciatário —, que se resolve de forma apoteótica. Neste momento, o processo é de total *passionalização*; trata-se, de fato, do momento mais lírico em relação ao projeto final, abrindo espaço para o futuro

3.2. Varrer e queimar : observação do plano tensivo e da sequência rítmico-melódica

Em relação à forma musical, podemos destacar os seguintes pontos que nos pareceram relevantes. Apresentamos aqui a letra da canção dividida em seções:

Tabela 2: Letra da canção e notas sobre a melodia.

A
Non... rien de rien Non je ne regrette rien Ni le bien... qu'on m'a fait Ni le mal, Tout ça m'est bien égal...
(negação ou indiferença em relação ao passado; nota aguda suspensa e prolongada – entonação ascendente).

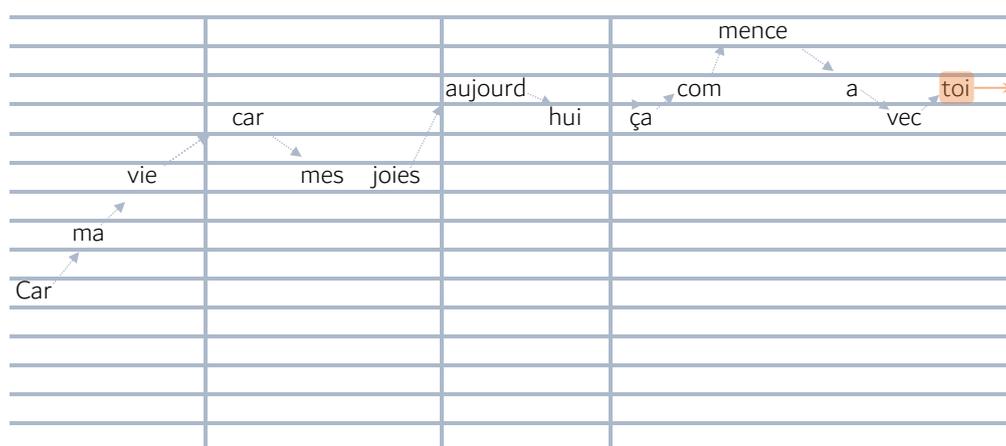
A'
Non... rien de rien Non... je ne regrette rien C'est payé, balayé, oublié Je me fous du passé...
(Jogando este passado fora, agora varrendo-o com determinação; entonação marcada por ascendência e descendência, porém resolvendo a frase musical com uma asseveração).
B
Avec mes souvenirs J'ai allumé le feu Mes chagrins, mes plaisirs Je n'ai plus besoin d'eux
(Lembranças e negação do passado; mudança de intenção, ao colocar um pouco mais de suavidade ao percorrer este caminho; permanece o suspense, com a nota um pouco mais aguda).
B'
Balayées les amours Avec leurs trémolos Balayés pour toujours Je repars à zero
(Ainda varrendo, limpando, esquecendo o passando e voltando à estaca zero; entonação descendente, assertiva; asseveração).
A
Non... rien de rien Non... je ne regrette rien Ni le bien, qu'on m'a fait Ni le mal, tout ça m'est bien égal...
(Retomada do refrão inicial - reiterando a negação do passado e preparando para o recomeço; estrutura similar à do início da canção).
A''
Non, rien de rien Non... je ne regrette rien Car ma vie... car mes joies... Aujourd'hui... ça commence avec toi...
(Retomada do segundo refrão - abrindo espaço para o futuro, a fim de recomeçar do zero; resolvendo de forma apoteótica, em direção ao novo que se abre).

Fonte: elaboração própria.

O quadro acima e a partitura (anexo 1) nos permitem inferir que a junção texto-melodia desta canção revela, conforme dissemos, a existência de dois processos predominantes: a *figurativização*, que se define pela aproximação mais

nítida aos contornos da fala coloquial; uma linha melódica que caminha sem grandes saltos intervalares (as subidas e descidas são gradativas) muito próxima da oralidade; a alternância entre os tonemas ascendentes e descendentes fazem parte do próprio processo da fala; e a *passionalização*, principalmente nos últimos versos, com subida em gradação, com o prolongamento que recai sobre a segunda nota mais alta da tessitura (Sol3)¹⁹ (*toi*), momento em que o sujeito enunciador professa o seu amor.

Figura 3: Diagrama dos versos finais de “Je ne regrette rien”.



Fonte: elaboração da revista *Estudos Semióticos*.

A marca *agora* — /aujourd’hui/ — denota igualmente uma debreagem enunciativa temporal. A instauração do enunciador actante/observador por meio da debreagem enunciativa²⁰ funciona como fio condutor do discurso e também como elemento de integração entre o texto e uma determinada axiologia (valor universal) subjacente.

3.3. “Quero voltar com esta canção!”: forma, arranjo, construção vocal e performance

Para estabelecermos um estudo comparativo das interpretações dos cantores brasileiros, partiremos da performance²¹ original gravada no Olympia em 1961, bem como do *take* teatral que marcou sua estreia em 29 de dezembro do mesmo ano²². Tudo indica ser este o *clip* gravado no Teatro Olympia, no dia

¹⁹ Ver anexo 1 (partitura) para uma consulta mais detalhada.

²⁰ Narrador em primeira pessoa, marcando o aqui e agora.

²¹ Entenda-se performance de acordo com a conceituação elaborada por Zumthor (1997), anteriormente explicitada.

²² O acesso à performance pode ser obtido digitalmente pela plataforma <https://www.youtube.com/watch?v=fpHAsb2XQOY>, cuja única informação é “Olympia, 1961”. Convém lembrar que nenhum dos vídeos (há três) menciona a fonte original; muito provavelmente o INA (Institut

de sua estreia. Não há uma indicação precisa sobre o fato, porém, o paralelismo com a última cena do filme *Piaf, um hino ao amor* (2007)²³, do diretor Olivier Dahan - que reproduz fielmente a performance realizada no palco do número *28 do Boulevard des Capucines* (endereço do teatro) com as mesmas tomadas, ângulos e relatos abordados no documentário - nos leva a crer que, de fato, trata-se da *avant-première* da cantora. Foi um momento triunfal: na plateia, ninguém menos do que Duke Ellington, Marlene Dietrich, Pierre Cardin e muitas outras celebridades.

Pano de fundo escuro, sozinha no palco, com um foco de luz iluminando apenas a sua silhueta, já bastante curvada e desvalida - tomada por problemas de saúde -, vemos uma cantora vestida e penteada simplesmente; os cabelos curtos, ralos, pouca maquiagem nos olhos e muita economia de gestos: a expressão vem de seu olhar, sempre mirando o infinito. O corpo, combalido, se contrapõe à potência vocal e à sua expressão facial inconfundível.

Neste momento, cabe-nos perguntar: de que maneira a construção de sentido desta canção se reflete primeiramente em Piaf, para em seguida, se realizar nos demais intérpretes? É o que pretendemos responder valendo-nos do estudo da cantora e pesquisadora Regina Machado (2007), bem como do conceito de performance introduzido pelo medievalista e pesquisador Paul Zumthor.

Machado realiza uma ponte entre a semiótica da canção e o comportamento vocal, “explicitando o uso da voz como meio expressivo da construção dos sentidos da canção” (Machado, 2007). Para autora, o cantor-intérprete, protagonista da enunciação, é também um *cancionista* (na acepção de Tatit, 1996), pois, a maneira de dizer, sua individualidade, carrega múltiplas variações de performances, construindo sua expressão musical: “o que a canção tem a dizer é o que orienta a forma como será dita” (Machado, 2007). A autora define o desempenho vocal em três níveis: físico, técnico e interpretativo, estabelecendo um paralelo, de acordo com a semiótica greimasiana, entre esses três comportamentos e os níveis do discurso: discursivo, narrativo (actancial) e fundamental (tensivo). No nível interpretativo, que nos interessa mais especificamente, Machado destaca: a *dicção*, ou “a maneira como se faz”, que vem a ser o resultado do desempenho técnico aliado às questões perceptivas dos componentes da canção; e a *gestualidade vocal*, ou seja, a forma com que o cantor equilibra as tensões da melodia associadas às tensões linguísticas, sem esquecer das possibilidades dos timbres²⁴.

National de l’Audiovisuel) ou uma emissora de TV, como TF-1 ou France-2, que são citados no documentário.

²³ *La Môme*, no original.

²⁴ Assim se pronuncia a autora: “A presença da voz como agente vivo da enunciação torna possível refletir sobre como o emprego de determinados recursos vocais podem contribuir para a credibilidade do enunciador, transportando o ouvinte para o interior da cena” (Machado, 2007).

A autora cita ainda a associação entre isotopias e tessitura (extensão vocal), chegando aonde nos interessa, ou seja, nos processos de *figurativização* e *passionalização* descritos acima. Conforme dissemos, trata-se predominantemente de um diálogo caracterizado no discurso por uma debragem enunciativa (eu, tu, aqui, agora), em que a participação do narrador pode conferir confiança, intimidade, proximidade.

Para melhor entendermos a atuação de Piaf no palco do Olympia, dividimos a análise do arranjo e sua performance em alguns tópicos, assim distribuídos (cf. tabela 2):

Tabela 3: Comparação entre arranjos e performances.

FORMA	
Ritmo	Célula rítmica que se repete com a entrada dos trompetes, trompas e violinos e que nos faz lembrar a mesma recorrência rítmica (embora não seja a mesma célula) do <i>Bolero</i> de Ravel. Ritmo de marcha.
Variações de andamento	A canção está em 4/4 (mas parece estar em 2/4) em andamento médio, de <i>marcha</i> , nas duas primeiras estrofes (a que chamamos de refrão), ralentando quando fala das lembranças.
Estrutura musical da canção	A melodia e o arranjo contribuem para acentuar o que está sendo dito na letra. A canção está dividida em : A (refrão) A' (refrão) B (estrofe) B' (estrofe) A (refrão-repetição) A' (estrofe - final apoteótico)
Arranjo/ instrumentação	O arranjo opta em ser enfático e forte nas estrofes A e A' e mais suave nas estrofes B (entrando uma guitarra), quando o enunciador pontua sua vida, suas lembranças, fazendo um balanço.
Tessitura	Média, própria de um (a) cantor (a) <i>mezzo soprano</i> .
Tonalidade da cantora	Sol maior. A melodia cantada por Piaf se estende por um âmbito de sétima menor a partir da nota Si abaixo do Dó central, ou seja, ocorre na região central do campo de tessitura, de forma apropriada ao registro de <i>mezzo soprano</i> .
PERFORMANCE DA CANTORA	
Emissão (projetada, dramática, declamada, etc)	Voz projetada, dramática, com a prosódia puxando para os “erres” guturais, uma de suas características

	marcantes. A dramaticidade é alcançada pela voz e pelo olhar fixo no infinito.
Fraseado	Nos finais de estrofe das estrofes A sobe para o agudo. Nos finais das estrofes A' , a curva é descendente, assertiva.
Performance	Sem mover-se em cena, usando um microfone fixo, apoiado em um pedestal, pode-se dizer que sua interpretação se baseia unicamente no olhar firme (fixo, em direção ao vazio, ao infinito) e na voz, determinada (sem hesitação), porém passional. Busca um timbre nasalizado e puxa os “rs” exagerados e guturais. Abre os braços apenas no final, como se quisesse reger a orquestra. Esse gesto denota também o fato de estar aberta ao novo, ao recomeço, ao futuro.
Personalidade vocal	No final da primeira estrofe, ela projeta e prolonga intensamente sua voz (puxando para o agudo) e marcando o tom lírico passional. O mesmo acontece no último verso da última estrofe.
CONDIÇÕES ESPACIAIS	
Local	Palco do teatro, em que se vêem a cantora e os músicos. Não se consegue ver o auditório. Ela está praticamente sozinha em cena. A platéia é vista apenas no final, com os longos e intensos aplausos (e dos pedidos de bis).
Performance gestual	Está franzina e bem curvada, devido a seus problemas de saúde. Praticamente não há gestos, apenas poucos movimentos com os braços. Somente no final, ela abre os braços e projeta a voz, prolongando a nota. Está com o corpo fraco, mas coloca toda sua força interpretativa em suas expressões faciais. No vídeo, focaliza-se o seu rosto, em primeiro plano, de perfil, com algumas tomadas que intercalam o rosto ou o corpo por inteiro; o cabelo é curto, a maquiagem é simples, seu vestido é escuro, de comprimento até os joelhos (os braços são cobertos com um bolero). Sapatos, quase sem saltos. Em alguns momentos alternados, podem se ver os músicos que a acompanham. Também é vista de costas em duas vezes. É uma anti-star.

Fonte: elaboração própria.

3.4 “Je ne regrette rien” para além de Piaf: as atuações dos cantores brasileiros

Após observarmos a *mise-en-scène* (encenação) de Piaf, passemos agora a analisar a performance dos cinco cantores (as) escolhidos (as) que entraram neste jogo cênico e musical, atualizando e fixando no tempo a memória e a arte da intérprete francesa. Dos 25 fonogramas catalogados no *site* do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB) selecionamos: Bibi Ferreira, Maria Bethânia, Cássia Eller, Letícia Sabatella e Felipe Catto.

Todos os artistas aqui escolhidos pertencem à cena musical brasileira considerada *Cult*, são donos de uma *persona* vocal marcante e original, gozam de um público considerável, intelectualizado em sua maioria, e ocupam salas e espaços de instituições culturais de peso, ou seja, possuem uma audiência que tem Piaf em seu imaginário e que, eventualmente, compreendem um pouco de francês ou conhecem algumas canções da intérprete francesa. Porém, à exceção de Maria Bethânia (boa vendedora de discos) e Cássia Eller (pop star do final do século XX), não são artistas populares na acepção literal do termo, consumidos por um público de massa, ou campeões de vendagem, com insistentes aparições em programas da televisão aberta.

A análise pormenorizada de cada apresentação, permite-nos extrair alguns detalhes do arranjo e da performance vocal, colocadas primeiramente no seguinte quadro:

Tabela 4: Análise comparativa das interpretações.

A. A FORMA	BIBI FERREIRA	MARIA BETHÂNIA	LETÍCIA SABATELLA	CÁSSIA ELLER	FILIFE CATTO
Ritmo e Variações de Andamento	2/4 Marcha (parece estar em 2/4); mesmo que esteja em 4/4 a ideia é de uma marcha.	4/4 (pulsação mais lenta) Tempo mais cadenciado, menos marcado.	4/4 Tempo menos marcado.	4/4 Tempo menos marcado.	4/4 Pulsação marcada unicamente pelo dedilhado do violão. Versão menos acelerada do que interpretação original.
Tonalidade	Mais grave do que Piaf (mi maior).	Mais grave do que Piaf (mi maior).	Mesmo tom (sol maior).	Mais grave do que a Piaf (ré maior).	Mesmo tom (sol maior).
Arranjo Instrumentação	Orquestra predominando no início, sopros e depois cordas, com destaque para os violinos.	Acompanhada por um piano eletrônico que lembra o timbre e a harmonia de um <i>acordeon</i> .	Tal como em um cabaré, acompanhada apenas ao piano. Seu porte (tipo físico de rara beleza) não favorece o chamado <i>physique de rôle</i> .	Orquestra, predominando violinos à frente. Acompanhada por piano, baixo acústico e bateria com escovas. Entram em seguida os violinos, em alguns momentos em <i>pizzicato</i> , também clarinetas e clarones.	Acompanhamento ao violão (único instrumento).
B. PERFORMANCE VOCAL					
Voz	Emissão projetada, sinalizando dramaticidade teatral.	Projetada, mas com estilo e timbres próprios.	Projetada, com menor intensidade.	Voz rouca e gutural, com soproidade, lembrando uma disfonia vocal.	Voz empostada a maior parte do tempo, com momentos de maior intensidade.
Performance em relação à original	Gestos largos, diferentemente de Piaf. Faz um <i>medley</i> com <i>Hymne à l'amour</i> , imprimindo maior teatralidade, com intensidade e projeção vocal.	Performance com movimentos soltos, gestos amplos, dançando, ocupando toda a cena. Microfone na mão, mexe a cabeça o tempo todo.	Como representa Piaf no palco, sua interpretação é espelhada na <i>mise-en-scène</i> da cantora francesa. Quase uma <i>mimese</i> .	Interpretação original, muito à vontade, sem objetos de cena. Performance pessoal, intimista, totalmente distanciada da cantora. Parece contar a sua própria história.	Interpretação própria, pessoal e sentida, mas parece fazer referência e reverência à original.

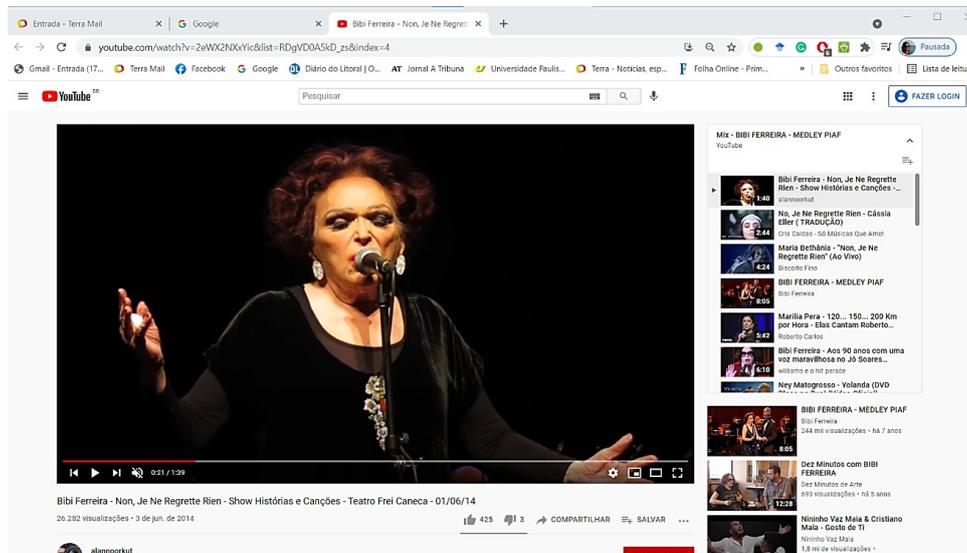
Personalidade vocal/ Interpretação/ Desempenho	Voz projetada, gestos largos. Embora dramática e igualmente teatral, a interpretação é pessoal. Bibi consegue imprimir uma performance original, não calcada na interpretação de Piaf.	O elemento diferencial é a declamação dos versos em português, no meio da canção, impondo dramaticidade, porém totalmente desvinculada da intérprete francesa, imprimindo originalidade à sua performance.	Mimetiza os "r" de Piaf; a máscara se assemelha à da cantora. A interpretação dá destaque à mesma pronúncia do texto, tanto quanto <i>la Môme</i> .	Apropria-se da canção em dicção diversa, usando graves e variações de timbre. Destaque para a versão "suave", diferente de suas potencialidades vocais de costume.	Interpretação em tom intimista, marcada por pequenos gestos e voz em baixa intensidade, na maior parte do tempo.
Fraseado	Fraseado da melodia acompanha o da letra, com a pontuação marcada na seção A.	O mesmo da cantora francesa.	Mesmas inflexões de pronúncia.	Diferente da performance original.	Em alguns fraseados difere da cantora.
C. CONDIÇÕES ESPACIAIS					
Performance gestual	Gestos marcados pelo olhar. Performance estática, com microfone no pedestal.	Gestos largos, ocupando totalmente o palco escuro. Quando recita em português, olha para a plateia, buscando convencer o destinatário (receptor), que se sente identificado com o enunciatário (<i>to</i>).	Olha para a plateia. Performance estática, com microfone no pedestal.	Trata-se de uma interpretação intimista; <i>cool</i> . Sentada numa banquetta alta, à maneira dos cantores da Bossa Nova. Dramaticidade contida.	Assim como Cássia, sua interpretação é intimista; gestos pequenos, olhos fechados; estende os braços nas frases longas. Assim como Édith, usa microfone de pedestal.

Fonte: quadro sugerido por Heloísa de A. Duarte Valente .

Baseando-nos, pois, nas análises contidas na Tabela 3, pudemos perceber que todas as performances selecionadas apresentam alguns traços comuns entre si e certos distanciamentos. Senão, observemos alguns deles:

BIBI FERREIRA: possui voz ainda mais projetada e potente do que a intérprete francesa. Colocou no palco todo um jogo dramático a seu favor: começa olhando para o chão, sem fixar a plateia, permanecendo quase estática, como Piaf no Olympia (microfone com pedestal); à medida que as estrofes seguem, a voz se torna mais projetada, nasalizada, com algumas frases encadeando-se em *legato*, acompanhada de gestos igualmente mais largos. Ao mesclar duas canções em uma ("Je ne regrette rien", "L'hymne à l'amour"), abriu o leque de recursos cênicos, imprimindo sua versão particular. Embora espelhando-se na interpretação da francesa, percebe-se em Bibi Ferreira o que Zumthor denomina "autoridade do vocalizador" (Valente, 2003).

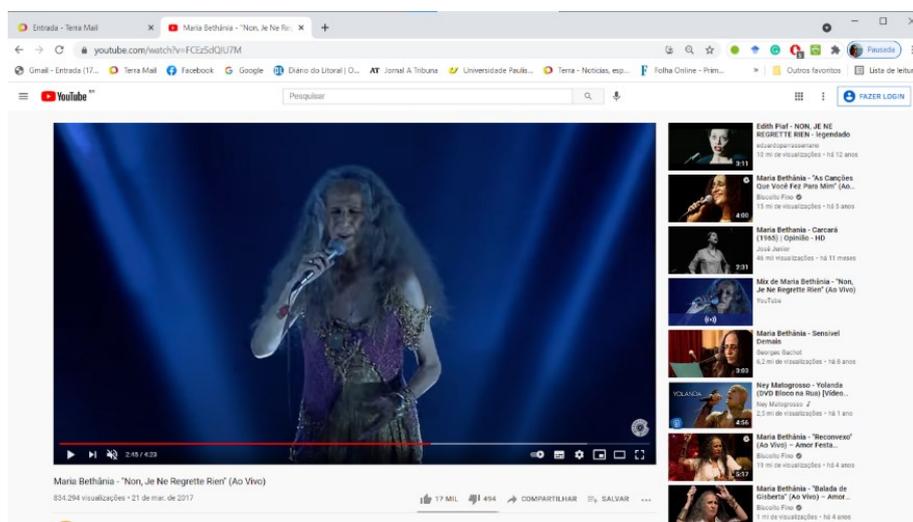
Figura 4: Bibi Ferreira.



Fonte: Youtube.

MARIA BETHÂNIA: descalça, despojada no traje e na ocupação do espaço, movimentando-se o tempo todo, sorrindo e mostrando-se à vontade, a cantora muda a intencionalidade da canção, imprimindo uma interpretação alegre - pelo menos é a maneira como sua *persona* vocal identifica-se com o enunciador-narrador: de forma libertária. Seguramente, esta é a interpretação mais “abrasileirada” da canção imortalizada por Edith: gestos largos, sensuais, malemolentes, assertivos (braços por cima da cabeça, mexe nos cabelos), distanciando-se completamente da versão de Piaf. Dramática, mas confirmando a teatralidade à sua maneira, surpreende a plateia quando recita o mesmo texto em português (neste momento, faz questão de se dirigir ao público, encarando-o, diretamente).

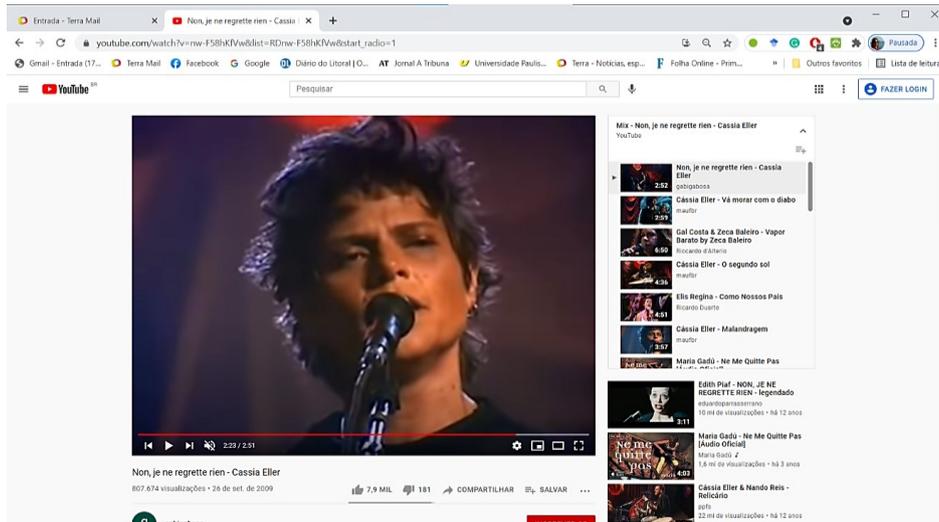
Figura 5: Maria Bethânia.



Fonte: Youtube.

CÁSSIA ELLER: com voz grave, rouca, rascante (disfônica), características fortemente associadas à sua personalidade vocal e à sua identidade roqueira, e ainda, contrastando com o banqueta alta da *bossa nova* e a atmosfera intimista do cenário, a cantora apresenta uma versão *cool* (trata-se da proposta do programa *Acústico* da MTV), bem distanciada, embora pareça incorporar cada palavra e cada passagem musical do sujeito enunciador à sua própria história de vida. Considerada marginal ou *gauche*, devido ao sério envolvimento que teve com o uso de entorpecentes, Cássia nos traz uma versão contrastante ao modelo criado por Piaf como paradigma do seu modelo de *canto*.

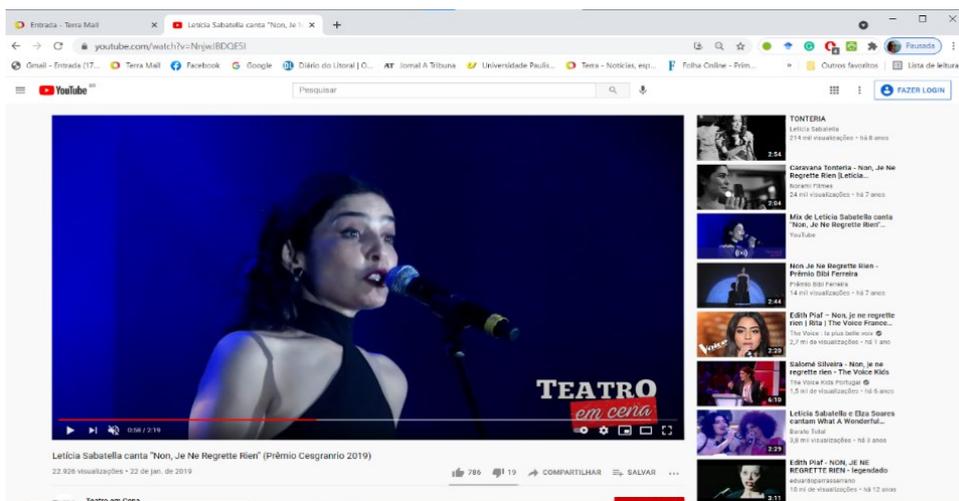
Figura 6: Cássia Eller.



Fonte: Youtube.

LETÍCIA SABATELLA: acompanhada apenas ao piano, procurou imprimir em cena certa atmosfera própria de cabaré. Calcada em Piaf - e não poderia ser diferente, já que a atriz interpreta a cantora em espetáculo mencionado anteriormente -, permanece praticamente estática (microfone com pedestal), chegando inclusive a imitar os traços faciais da cantora. Gestos de pouca extensão, voz empostada, sustentação das notas longas, ao final. Porém, se comparada à Édith, sua versão é marcada por menos tensão corporal.

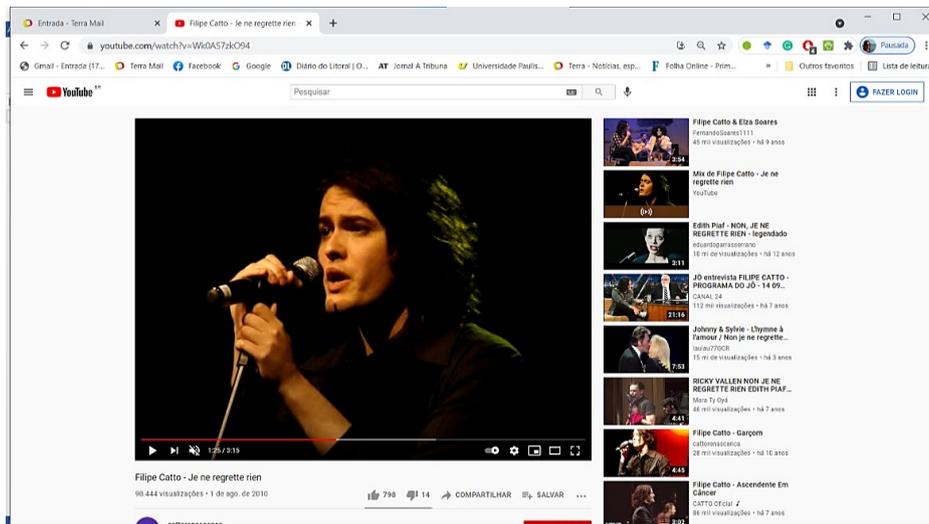
Figura 7: Letícia Sabatella.



Fonte: Youtube.

FILIPE CATTO: cantor de música popular, a rara voz de contratenor apresenta-nos uma versão marcada por ampla extensão vocal, empostada, ainda que com pouca intensidade.

Figura 8: Filipe Catto.



Fonte: Youtube

Conclusões: Je repars à zero?

Como assinala Paul Zumthor (2005, p. 89), a voz em performance atualiza o passado e nos livra do esquecimento, dialogando, em nosso caso, com outra cultura, filtrando-a, incorporando-a, e, ainda, preservando traços de memória, sem, no entanto, deixar-se levar totalmente. Longe do esquecimento, pode-se dizer que Piaf é a representante-mor da canção francesa, figurando no pódio do Panteão musical da França, ou mesmo em outros países. *La Môme* desenvolveu um modelo particular de canto, que nasceu de sua experiência precoce como cantora de rua: projeção, respiração, posição da cabeça, movimentação da boca e dos lábios, emissão vocal etc. Adotada pela indústria fonográfica, sua voz seria adequada para a tecnologia de então (Valente, 2003).

Ao analisarmos a canção “Je ne regrette rien” nas diferentes interpretações, pudemos perceber que, embora marcadas pelo estilo pessoal de cada intérprete, todas as cantoras buscaram imprimir algum tipo de vinculação com a performance original de Piaf: a teatralidade, a dicção - como, por exemplo, o chamado [r] gutural, longo, produzido na garganta, a sustentação das

nasalizações, o prolongamento das vogais ou a extensão das notas -, todas características interpretativas da atriz-cantora, tão em voga até sua morte.

Em cada releitura, cada intérprete criou sua *personalidade vocal e performática*, mais ou menos apoiados na interpretação original, mantendo, em alguma medida, os elementos performáticos de Piaf. Calçados em seu modo interpretativo, nos palcos ou em gravações radiofônicas, os (as) intérpretes — quer saídos da cena *cult* ou do chamado *mainstream* — aproveitaram o conteúdo da letra de “Je ne regrette rien” para comunicar um espírito rebelde e libertário — tal como o de Piaf, que lhes serviu de inspiração e ponto de partida. A partir daí, a canção francesa voltou a ressoar na paisagem sonora brasileira como memória (midiática) realimentada e reconfigurada. Ao mesmo tempo, trazendo de volta à superfície da cultura contemporânea, uma obra do cancionero da música popular francesa em sua intérprete mais prestigiada. Concluimos, assim, que as novas recriações da obra contribuem para a permanência da canção na memória musical, bem como na memória da cultura midiática. ●

Referências bibliográficas

- ALVES, Nancy. *A França na música popular brasileira do século XX: visões e impressões de sambistas e chansonniers*. Curitiba: Brasil Publishing, 2021.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- FRAGOSO, Fedro; VALENTE, Heloísa A. Duarte. Os últimos dias de Édith Piaf: de persona vocal a ícone da cultura midiática. *Revista Hipótese*, v.7, Itapetininga (SP), p. 1-20, fev. 2021. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1g_HXttucTvBG8KIsif-7IP1ZP6mIn3Hn/view. Acesso em: 10 mai. 2021.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens II*. Paris: Seuil, 1983.
- HARRISSON, Alexander. *Challenging de Gaulle: the O.A.S. and the counterrevolution in Algeria, 1954–1962*. Boston: Boston University African Studies Center, 1990.
- INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL Brasileira. *Catálogo de canções* Disponível em: www.immub.com.org. Acesso em: 1 fev. 2021.
- MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Unicamp: Campinas/SP, 2007. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285019>. Acesso em: 4 out. 2021.
- NOGUEIRA, Fernanda Ferreira Marcondes. Isotopia temática e figuratividade em "Eis os amantes" e "Intradução" de Augusto de Campos. *Estudos Semióticos*, n. 3, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49189>. Acesso em: 21 ago. 2021.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Trad. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1987.

- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- THOMAZ, Suzana. Teatralidade, entre teorias e práticas: um olhar sobre a abordagem do Théâtre du Soleil Université. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, vol. 6, n. 2, pp. 309-330, maio/ago de 2016. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/presenca/article/view/61934>. Acesso em: 4 out. 2021.
- VALENTE, Heloísa A. Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/ FAPESP, 2003.
- VALENTE, Heloísa A. Duarte; COLI, Juliana M. Memória, nomadismo e a construção da personalidade vocal no bolero. In: MONTOYA, Luis Omar, DIAS, Saulo S.; VALENTE, Heloísa A. Duarte; DÍAZ, Marco Aurelio (org.). *México. Corazón musical de Latinoamérica*. Mérida, México: ESAY, 2018, p. 311-340. Disponível em: http://www.esay.edu.mx/wp/wp-content/uploads/2019/01/ESAY_Mexico_Corazon_Musical_de_Latinoamerica_Libro.pdf. Acesso em: 4 out. 2021.
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. “Non, je ne regrette rien...”. Apontamentos sobre a memória da mídia, pelo estudo da canção. *XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM*. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2019. Disponível em: <https://anppom.org.br/wp-content/uploads/2020/03/XXIX-Congresso-da-ANPPOM-Caderno-de-resumos-2019.pdf>. Acesso em: 24 set. 2021.
- ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes et al. Cotia: Ateliê, 2011.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000.

Referências audiovisuais

- BETHÂNIA, Maria, 2015. *Abraçar e Agradecer*: show gravado ao vivo no Teatro HSBC em 14 mar. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FCeZsDQIU7M>. Acesso em: 20 abr. 2021.
- CATTO, Felipe, 2010. *Festival de Inverno*, gravado no Teatro Renascença, 31 jul. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wk0AS7zkO94>. Acesso em: 20 abr. 2021.
- DAHAN, Olivier. *Piaf, um hino ao amor (La Môme)*. Paris, 2007. DVD.
- D'ORVES, Nicolas d'Estienne, 2016. “L’histoire de la Vie en Rose”. In: *Le Figaro*, 10 dez. 2016. Disponível em: <https://www.lefigaro.fr/musique/2016/10/10/03006-20161010ARTFIG00234-l-histoire-secrete-de-la-vie-en-rose-d-edith-piaf.php>. Acesso em: 2 jan. 2021.
- ELLER, Cássia, 2001. *Acústico MTV*, gravado em 15 jan. 2001. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nw-F58hKfVw&list=RDnw-F58hKfVw&start_radio=1. Acesso em: 20 abr. 2021.
- FERREIRA, Bibi, 2014. *Histórias e Canções*. Gravado no Teatro Frei Caneca em 1º jun. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2eWX2NXyic&list=RDgVDOA5kD_zs&index=3 Acesso em: 20 abr. 2021.

MERCREDI 18 OCTOBRE SACRÉE SOIRÉE, 1989. TF 1, 20 h 45 Désireless et Patricia Kaas, des voix pour l'Europe. In: *Le Monde*, 15 out 1989 Disponível em: www.lemonde.fr/archives/article/1989/10/15/mercredi-18-octobre-sacree-soiree-tf-1-20-h-45-desireless-et-patricia-kaas-des-voix-pour-l-europe_4133508_1819218.html. Acesso em: 2 jan. 2021.

PICHON, Philippe, s/d. *Os últimos dias de um ícone*. Édith Piaf. Arquivo: Institut National de l'Audiovisuel (INA), veiculado pelo canal a cabo GNT, s/d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NPajmk5oCUM&t=213s>. Acesso em: 20 abr. 2021.

SABATELLA, Letícia. *Prêmio Cesgranrio 2019*, gravado em 21 jan. 2019 no Copacabana Palace. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NnjwJBDQE5I>. Acesso em: 20 abr. 2021.

ANEXO I

Non, Je Ne Regrette Rien

(Michel Vaucaire, Charles Dumont)

1 Non! Rien de rien. Non! Je ne re-grette ri - en. Ni le
 5 bien, qu'on ma fait, ni le mal tout ça m'est bien é - gal!
 9 Non! Rien de rien. Non! Je ne re-grette ri - en. C'est pa - yé ba-la
 14 yé, ou-bli - é, je me fous du pas - sé. A-vec mes sou-ve-nirs, j'ai al-lu-mé le
 18 feu, mes chag-rins, mes plai - sirs, je n'ai plus be-soin deux! Ba-la-yés les a -
 21 mours et tous leurs tré-mo - los, ba-la-yés pour tou-jours, je re-pars à zé - ro.
 25 Non! Je ne re-grette ri - en. Car ma vie, car mes
 28 joies, au jourd - 'hui, ça com-mence a-vec toi.

 **Piaf-like: the performance of “Je ne regrette rien” in some nomadic versions by Brazilian singers**

 ALVES, Nancy

 VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte

Abstract: Based on the Semiotics proposed by A. J. Greimas (1983), the present work seeks to analyse how the meaning of the song Je ne regrette rien (Charles Dumont / Michel Vocaire) – Édith Piaf's last success – took place, as well as to understand the compatibility between text and melody proposed by Luiz Tatit (1996). Once the song was analysed and, taking Piaf's prosody, vocal persona and performance as a starting point, we intend to establish a comparative study between the singer's model and the nomadic versions brought by five Brazilian singers. Thus, using key concepts brought by Paul Zumthor, such as those of performance, nomadism, mouvance, fixation and memory (Zumthor, 1997), we seek to understand how this song continues to resonate in the memory of the Brazilian public, in different recordings, adaptations and developments in the country's soundscape (Schafer, 2001). Despite the silence in which the French song is found in Brazil and idiosyncrasies between both cultures, it is concluded that these versions have strongly contributed to the fixation of the memory of French musical culture in this country.

Keywords: French song; performance; mediatic memory.

Como citar este artigo

ALVES, Nancy; VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Piafiando: a performance de “Je ne regrette rien” em algumas versões nômades pela voz de cantores brasileiros. *Estudos Semióticos* [online], volume 17, número 3. Dossiê temático: “Semiótica, Música e Canção”. São Paulo, dezembro de 2021, p. 150-175. Disponível em: www.revistas.usp.br/esse. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

ALVES, Nancy; VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Piafiando: a performance de “Je ne regrette rien” em algumas versões nômades pela voz de cantores brasileiros. *Estudos Semióticos* [online], vol. 17.3. Thematic issue: “Semiotics, Music, and Song”. São Paulo, december 2021, p. 150-175. Retrieved from: www.revistas.usp.br/esse. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 29/05/2020.

Data de aprovação do artigo: 05/09/2021.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 License.

