

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
CURSO DE BACHARELADO EM LETRAS**

**KAROLINE GONÇALVES DE LIMA**

**MÚSICAS BRASILEIRAS VERTIDAS AO FRANCÊS: UMA ANÁLISE A PARTIR  
DO OLHAR DO OUTRO**

**PORTO ALEGRE**

**2019**

**Karoline Gonçalves de Lima**

**Músicas brasileiras vertidas ao francês: uma análise a partir do olhar do outro**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luis Augusto Fischer

Porto Alegre  
2019

### CIP - Catalogação na Publicação

de Lima, Karoline Gonçalves  
Músicas brasileiras vertidas ao francês: uma  
análise a partir do olhar do outro / Karoline  
Gonçalves de Lima. -- 2019.  
51 f.  
Orientador: Luis Augusto Fischer.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Letras, Curso de Letras: Tradutor Português e  
Francês, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. música popular brasileira. 2. exotismo. 3.  
interculturalidade. 4. identidade cultural. I.  
Fischer, Luis Augusto, orient. II. Título.

Karoline Gonçalves de Lima

MÚSICAS BRASILEIRAS VERTIDAS AO FRANCÊS: UMA ANÁLISE A PARTIR DO  
OLHAR DO OUTRO

Trabalho de Conclusão de Curso de  
graduação apresentado ao Instituto de  
Letras da Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul como requisito parcial para  
obtenção do título de Bacharel em Letras.

Porto Alegre, 12 de julho de 2019.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Luis Augusto Fischer – Orientador

---

Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite – UFRGS

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Heloisa Monteiro Rosário – UFRGS

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar uma análise de músicas populares brasileiras que foram traduzidas para o francês por artistas franceses, refletir acerca dessas versões e interrogar as condições da recepção da música popular brasileira, assim como as interpretações feitas pelos franceses por meio dessa troca cultural – a música. A análise musical foi delimitada a um corpus de seis músicas brasileiras adaptadas ao francês: *O que será* e *Partido Alto*, de Chico Buarque; *Berimbau* e *Samba da Benção*, de Baden Powell; *Águas de março*, de Antônio Carlos Jobim; e *Você abusou*, de Antônio Carlos e Jocafi, pois estas foram traduzidas para o francês no mesmo período em que foram compostas no Brasil. Dessa forma, o presente trabalho também busca estabelecer as semelhanças e/ou as diferenças das canções francesas em relação às brasileiras, uma vez que o foco temporal foi as músicas compostas e lançadas durante o período da ditadura brasileira (1964-1985), assim, essas canções seguem esse marco histórico. O resultado obtido foi que as versões francesas demonstram certo afastamento das originais (em português), elas apresentam um imaginário brasileiro baseado em um exotismo tropical, decorrente de um olhar estrangeiro voltado para o Brasil. Dados históricos, sociológicos e literários serviram de base para a análise deste trabalho.

**Palavras-chave:** música popular brasileira, MPB, exotismo, interculturalidade, identidade cultural.

## RÉSUMÉ

Ce travail a pour l'objectif de présenter une analyse de chansons populaires brésiliennes qui ont été traduites en français par des artistes français, de réfléchir à propos de ces versions, comme d'examiner les conditions de la réception de la musique populaire brésilienne, ainsi que l'interprétation de celles-ci par les Français à travers de cet échange culturel - la musique. D'une part, l'analyse musicale a été limitée à un corpus de six musiques brésiliennes adaptées à la langue française : *O que será* et *Partido Alto*, de Chico Buarque ; *Berimbau* et *Samba da Benção*, de Baden Powell ; *Águas de Março*, de Antônio Carlos Jobim ; et *Você abusou*, de Antônio Carlos et Jocaifi, car celles-ci ont été composées au Brésil dans la même période qu'elles ont été traduites en français. D'autre part, ce travail cherche à établir les ressemblances et les différences des versions françaises par rapport aux chansons brésiliennes, en tenant compte que ces dernières ont été composées et diffusées pendant le régime dictatorial brésilien (1964-1985). Comme résultat, les versions françaises s'éloignent des brésiliennes car celles-là présentent une vision étrangère du Brésil fondée sur l'imaginaire de l'exotisme tropicale. Des données historiques, sociologiques et littéraires ont servi d'appui pour faire l'analyse de ce travail.

**Mots-clés:** musique populaire brésilienne, MPB, exotisme, interculturalité, identité culturelle

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>2</b>	<b>APRESENTAÇÃO DOS ARTISTAS E SUAS RESPECTIVAS CANÇÕES...13</b>	
2.1	CLAUDE NOUGARO.....	13
2.1.1	Bidonville (Berimbau).....	14
2.1.2	Tu verras (O que será).....	17
2.2	GEORGES MOUSTAKI.....	20
2.2.1	Les eaux de mars (Águas de março).....	21
2.3	PIERRE BAROUH.....	24
2.3.1	Samba Saravah (Samba da benção).....	24
2.4	PIERRE VASSILIU.....	28
2.4.1	Qui c'est celui-là (Partido alto).....	28
2.5	MICHEL FUGAIN.....	31
2.5.1	Fais comme l'oiseau (Você abusou).....	32
<b>3</b>	<b>O (NÃO) EXOTISMO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NA FRANÇA: A CRIAÇÃO DE UM IMAGINÁRIO TROPICAL.....</b>	<b>35</b>
3.1	A RECEPÇÃO DE UMA CULTURA EXÓTICA.....	36
3.2	A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA COMO EXPRESSÃO DE IDENTIDADE DO BRASIL.....	39
3.3	A REAPROPRIAÇÃO FRANCESA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA... 40	
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>45</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>48</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A música brasileira é um mundo por si só. É complexo por suas heranças e suas filiações. Popular em todo o mundo, infelizmente é geralmente percebida apenas na figura central do samba. No entanto, esta expressão da identidade brasileira está, em parte, à imagem das pessoas que a fizeram nascer, misturada e singular por sua pluralidade.

Ela é fruto da mistura do povo brasileiro e também foi condicionada pela história política e social deste país. Essas perambulações desde o nascimento até a construção do Brasil moderno são essenciais para entendermos completamente as raízes e evoluções da música popular brasileira.

Após o descobrimento do Brasil começa uma colonização gradual do país a partir do nordeste. Exploradores da África, os lusitanos estão totalmente engajados no comércio triangular para fornecer mão de obra para a colheita de madeiras preciosas e, depois, da cana-de-açúcar, que vai virar açúcar que será vendido na Europa. Muitos escravos são trazidos da África Ocidental. Eles coabitam na terra de exploração dos proprietários de terras na senzala em torno das moradias de seu dono. Dessa coabitação surge uma miscigenação no coração da identidade brasileira, como sintetiza o antropólogo brasileiro Gilberto Freyre em seu livro *Casa grande e Senzala*. O Brasil retém deste período colonial uma herança africana ainda profundamente enraizada em sua cultura, particularmente no nordeste.

Depois de adquirir sua independência em 1822, o país se torna um Império cuja capital não é outra senão o Rio de Janeiro, cidade grande que vai conviver com a escravidão urbana por mais de sessenta anos. Ainda sob o regime imperial foi abolida a escravidão em 1888. Em resposta a esse avanço social, os antigos proprietários de escravos derrubaram o Império e estabeleceram uma república conservadora, que estará nas mãos do exército e latifundiários. Nenhuma política de reforma agrária ou de oferta de ensino acolheu os antigos escravos, que passaram a viver nas grandes cidades, em condições sempre precárias.

Em 1937, após os erros de uma república instável, o Brasil se tornou uma ditadura comandada por Getúlio Vargas, que estabelece o Estado Novo, com

referência ao sistema em vigor em Portugal de Salazar. Vargas se inspira no fascismo que está se espalhando na Europa e segue uma política conservadora e populista que lhe valeu o apelido de “pai dos pobres”. De inspiração nacionalista, o regime espalha por todo o país uma identidade brasileira baseada na miscigenação, visão que obscurece o racismo sob a capa de uma cordialidade de fachada.

A ditadura foi finalmente derrubada em 1945, dando lugar à outra fase da República, também marcada pela instabilidade. Quando chegou ao poder em 1961, João Goulart tentou estabelecer um novo modelo social, notavelmente lançando uma reforma agrária. Os latifundiários veem isso como uma ameaça à durabilidade de seu poder, e ajudados pelo exército e em aliança com o grande capital, nacional e estrangeiro eles organizam um golpe que leva a uma nova ditadura civil-militar conservadora que dura até 1985. Este período é marcado por uma forte repressão. Opositores do regime, muitos do mundo cultural são forçados ao exílio.

Finalmente, após um gradual abrandamento do regime autoritário, a democracia retorna em 1985. Os partidos dos direitos humanos chegam ao poder em 2003, ano em que o Partido dos Trabalhadores (PT) representado por Lula chega à chefia do país. O presidente conduz uma política social a fim de tirar os mais pobres da pobreza e permitir o acesso à educação. O Brasil está experimentando um crescimento significativo, posicionando-o como uma das potências econômicas emergentes. Essa política social está sendo seguida por sua protegida Dilma Rousseff, que o sucedeu em 2011, antes de ser reeleita em 2014, apesar das inúmeras críticas e de uma profunda crise econômica que afeta todos os setores da sociedade.

Apesar de uma alternância de regimes desde a independência do Brasil, poucas mudanças sociais ocorreram. Os descendentes dos proprietários de fazendas e de escravos continuam a capturar uma grande parte da riqueza do país, enquanto os descendentes de escravos continuam a ser afetados principalmente pela precariedade e pobreza; as desigualdades persistem.

Uma complicada situação social amplificada por uma questão racial ainda presente na sociedade. Apresentado como um antitemplo do vizinho norte-americano, o Brasil é visto como uma democracia racial livre de racismo. Contudo, a

situação é muito mais complexa, e os negros continuam sendo afetados principalmente pela pobreza e excluídos das esferas de decisão.

No entanto, é a miscigenação que prevalece. Foi ela quem permitiu ao país desenvolver uma cultura rica na encruzilhada do triplo patrimônio africano, indígena e europeu, na origem da formação da sociedade brasileira.

Nesta cultura mista, a música popular ocupa um lugar privilegiado. Uma instituição real na sociedade brasileira, ela também desfruta de uma aura brilhante em todo o mundo, fazendo dela a melhor embaixadora da cultura brasileira. Por um lado, a música erudita incorporando considerações teóricas e estruturais avançadas, muitas vezes associadas à música clássica, por outro lado, a chamada música "tradicional" associada à expressão de uma identidade regional e, finalmente, a música popular, definida como uma expressão musical que pode ser de inspiração tradicional ou acadêmica, mas usufruindo de uma ampla rede de distribuição e um grande público.

Antes de ser um rótulo criado na década de 1970, a MPB, a música popular brasileira é, antes de tudo, a expressão privilegiada do povo. Pode ser definida como a música criada pelos brasileiros e ouvida pelos brasileiros. Nesse sentido, é nacional e, portanto, transmite valores específicos para seu país de origem. Isso faz com que seja uma ilustração essencial da identidade brasileira.

Resultados das diferentes culturas regionais e influências estrangeiras do país, a música evoluiu ao longo da história, mantendo sua preeminência na cultura brasileira. O samba cristaliza essa longa história. Essa dança também música é de fato apresentada como expressão privilegiada da cultura brasileira dentro e fora do país. No sentido de que o samba se tornou o embaixador artístico dessa cultura.

A música popular é a expressão da brasilidade. Uma noção específica que pode ser definida como a partilha por toda a população de um patrimônio comum composto de bens materiais (modo de vida) e bens espirituais (modo de pensar). Em outras palavras, expressa certa maneira de ser brasileiro e uma certa identidade brasileira. Esta obviamente pertence a uma construção emoldurada, mas admite uma definição ampla que pode integrar uma pluralidade de modos de ser brasileiro. Além de ser uma instituição central da paisagem cultural nacional, a música popular

também faz parte da cultura mundial. É a propriedade cultural brasileira que mais exporta em todo o mundo.

A França é um receptor privilegiado dessa riqueza. Ambos os países mantêm um relacionamento próximo há muito tempo. Uma relação que se materializa filosoficamente no início, em particular, pelo positivismo de Auguste Comte, que influenciou profundamente a filosofia por trás do Brasil. É para ele que o país deve seu lema *Ordem e Progresso*. Além disso, é em Paris que Dom Pedro II exila seus dias após o golpe de estado republicano de 1889. Mas, além dessas relações políticas, há uma aproximação cultural que ocorreu ao longo dos séculos. Muitos artistas e intelectuais franceses visitaram o Brasil, como Jean Baptiste Debret, Nicolas Antoine Taunay, Louis Léger Vauthier, Simone de Beauvoir, Jean Paul Sartre. Essas viagens de mão dupla pelo Atlântico são o ponto de partida para intensas relações interculturais em que a música tem um lugar de destaque.

Um certo diálogo é estabelecido entre os dois países, apesar de serem separados pelo Atlântico, eles se envolvem em uma troca cultural feita de empréstimo e reinterpretação. Essa relação também dá origem a representações de cada um pelo outro. A música popular é, então, o meio ideal para conhecer, trocar e também fantasiar. Assim, este trabalho enfoca a questão da percepção da alteridade através de relações interculturais, ou como uma imagem de uma cultura é criada pela recepção de um elemento cultural fora de seu contexto criativo.

A música popular brasileira é, então, o objeto de estudo ideal deste trabalho por ser uma fonte de representações dessa alteridade. De fato, ela tem capacidade singular de evocação e atração que exerce em seu ouvinte. A percepção do Brasil ainda é moldada pela recepção de sua música. É, assim, a questão da criação da imagem do Brasil pela recepção da música popular brasileira que este estudo deseja interrogar. Este assunto levanta diferentes questões históricas, sociológicas, econômicas e culturais em nível nacional e internacional. Entretanto, o foco deste trabalho é relatar o progresso de uma transferência cultural internacional – através da temática da música popular brasileira –, bem como questionar a construção de uma representação. Para isso, selecionamos um conjunto de músicas (*Partido Alto, Você abusou, Maria vai com as outras, Festa para um rei negro, Garota de Ipanema, Valsa para uma menininha, A felicidade, Samba de uma nota só, Batucada, Eu sei*

*que vou te amar, Águas de Março, O que será, Funeral de um lavrador, Coração vagabundo, Berimbau, Samba da benção, Nem vem que não tem, Fio maravilha, Canta canta minha gente*), dezenove ao total, contudo analisaremos 6 dessas canções brasileiras adaptadas ao francês, seguindo uma lógica histórica que inicia na década de 1960 e finaliza nos anos 80, ou seja, analisaremos canções que foram compostas e publicadas durante a ditadura brasileira.

Inicialmente, apresentaremos os artistas que aqui selecionamos para analisar suas canções, ou melhor, suas versões francesas de músicas populares brasileiras. Exibiremos nessa parte as canções, discorrendo seu período histórico, sua recepção na França, sua proximidade ou distanciamento da canção original, em português, através de questões técnicas, como rima e ou significado.

Após, abordaremos nossa questão principal: o exotismo brasileiro na França, a representação que se fez da música popular brasileira em terras francesas, o porquê de o Brasil ser frequentemente retratado pela sua exotividade. Em seguida, trataremos de transferência cultural, recriações e ou representações da música popular.

Em todas as partes deste trabalho levantaremos algum estudo baseado no livro de Anaïs Fléchet, *Madureira Chorou...em Paris (Si tu vas à Rio – La musique populaire brésilienne en France)*, tradução da editora EDUSP. Um livro que expõe as apostas de uma transferência cultural transatlântica entre a França e o Brasil, sem, no entanto, a autora abordar a contemporaneidade do tema. Assim, questões referentes a períodos que tal versão fez sucesso na França, bem como sua receptividade, nos inclinaremos sobre o estudo de Fléchet e de outros autores, como Todorov, Gilberto Freyre, Maria Isaura Queiroz, além de outros sociólogos, historiadores, filósofos.

Todas as canções escolhidas serão abordadas com suas respectivas letras: original (brasileira), versão (letra francesa) e tradução da versão (traduzida por sites de música). Inseridas em um quadro, a versão francesa será colocada entre a música brasileira e a tradução da versão francesa, pois assim acreditamos em uma melhor visualização das semelhanças e diferenças entre as letras, além de facilitar a leitura do leitor que não compreende muito a língua francesa, assim a tradução o ajudará a entender o que estaremos analisando.

Por fim, no último capítulo, mostraremos que não foi só na França que houve um surto de adaptações brasileiras representadas. Aqui, no Brasil, o crítico literário, Antonio Candido, também aproveitou-se de sua *expertise* e fez um estudo dos *primeiros baudelairianos* a traduzirem poesias *d'As flores do mal*, de Baudelaire. Assim, tentaremos dialogar as versões francesas com as traduções brasileiras, a fim de encontrar um ponto em comum entre elas.

## 2 APRESENTAÇÃO DOS ARTISTAS E SUAS RESPECTIVAS CANÇÕES

### 2.1 CLAUDE NOUGARO

Nascido em Toulouse, a quarta maior cidade francesa, em 1929, em uma família de músicos – pai, cantor de ópera, e mãe, professora de piano –, o cantor, compositor e poeta francês, Claude Nougaro, escrevia suas canções e enviava para personalidades da música, como Edith Piaf e Marguerite Monnot, pois em 1949 havia se dedicado a prestar o serviço militar. Após, em 1958, decide cantar suas próprias letras, iniciando com um álbum escrito e gravado com seu sócio, o escritor Michel Legrand. A partir de 1960, com sua popularidade, permitiu-se experimentar novos ritmos, e então começou a compor uma variedade de canções inspiradas em diversos temas e ritmos de jazz. Alcançou seu êxito em 1969, com o álbum *Une Soirée avec Claude Nougaro*, com composições de inspiração brasileira e africana, utilizando-se de diversos instrumentos, como piano, trompete, saxofone, bongô, bateria, percussão, baixo, berimbau.<sup>1</sup> Nesse álbum, ele apresenta a canção *Bidonville*, versão francesa da música *Berimbau*, de Baden Powell. “Bidonville<sup>2</sup>”, segundo o Dicionário da Academia Francesa, 8ª edição, é uma aglomeração heterogênea de moradias precárias, construídas nos arredores de grandes cidades em áreas, geralmente, impróprias para urbanização, ou seja, grosso modo, uma favela. E foi exatamente sobre isso que Nougaro compôs “Bidonville”, expressando seu sentimento de compaixão e solidariedade àqueles que vivem na favela, onde tudo pode ser e, na maioria das vezes, é muito precário e difícil, inclusive a existência.

---

<sup>1</sup> ALERTE ROUGE, c2019a, disponível em: <https://alerterouge.com/biographie,nougaro-claude,91.html>

<sup>2</sup> ACADÉMIE, 1992, disponível em: <https://academie.atilf.fr/9/consulter/BIDONVILLE?options=motExact>

### 2.1.1 Bidonville (Berimbau)

Música do violinista Baden Powell, representando a definição do que é um homem – um homem de bem, no caso. A letra consiste na hombridade de não trair, fazer o que diz e não falar em vão. Valores de uma ética da honra que é alheia à celebração de alguns valores tipicamente cristãos, como a mansidão e um amor sublimado e sacrificial, em prol de uma ética muito mais afirmativa e que eventualmente passa ao largo dos códigos de honestidade puritanos da religião europeia. Há também a presença da figura do capoeira, que foi marginalizado por muitas décadas, e que manda dizer nos versos que “já chegou/chegou para lutar”. Para ele, o sofrimento e a dor são efetivamente valorizados, porque definem a constituição do sujeito. Apoderar-se desta dor e redirecioná-la de forma a construir uma identidade e lutar por esta constituição exige, literalmente, jogo de cintura. O que não falta nem no samba nem na capoeira. Foi atrás dessa ética que Baden e Vinicius construíram o *Afro-samba*. Vejamos a canção em português (original), à esquerda, no quadro abaixo:

Quadro 1: letra de *Berimbau* em português (original), francês e a tradução<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Salientamos que todas as traduções inseridas nos quadros foram retiradas de sites de música; não foi nosso papel revisá-las e ou alterá-las.

<b>Berimbau</b> - Baden Powell	<b>Bidonville</b> - Claude Nougaro	<b>Berimbau</b> - Tradução
<p><i>Quem é homem de bem não trai O amor que lhe quer seu bem Quem diz muito que vai, não vai Assim como não vai, não vem Quem de dentro de si não sai Vai morrer sem amar ninguém O dinheiro de quem não dá É o trabalho de quem não tem</i></p> <p><i>Capoeira que é bom não cai Mas se um dia ele cai, cai bem Capoeira me mandou dizer que já chegou Chegou para lutar Berimbau me confirmou vai ter briga de amor Tristeza, camará</i></p>	<p><i>Regarde là, ma ville. Elle s'appelle Bidon, Bidon, Bidon, Bidonville. Vivre là-dedans, c'est coton. Les filles qui ont la peau douce La vendent pour manger. Dans les chambres, l'herbe pousse. Pour y dormir, faut se pousser. Les gosses jouent, mais le ballon, C'est une boîte de sardines, Bidon.</i></p> <p><i>Donne-moi ta main, camarade, Toi qui viens d'un pays Où les hommes sont beaux. Donne-moi ta main, camarade. J'ai cinq doigts, moi aussi. On peut se croire égaux.</i></p>	<p><i>Olha aqui minha cidade O nome dela é Bidon Bidon, Bidon, Bidonville Para viver lá é algodão Meninas que têm pele macia Venda para comer Nos quartos, a grama cresce Para dormir lá, você tem que se esforçar As crianças brincam, mas a bola É uma lata de sardinha, Bidon</i></p> <p><i>Me dê sua mão, camarada Você que vem de um país Onde os homens são lindos Me dê sua mão, camarada Eu tenho cinco dedos também Nós podemos pensar que somos iguais</i></p>

Fontes: Paroles, c2019b; Vignoli Comunicação, c2003a; Vignoli Comunicação, c2003c.

Inspirado pelo afro-samba de Baden e Vinícius de Moraes, “Berimbau”, Nougaro compôs sua versão na época em que Nanterre e Noisy le Grand, cidades da periferia parisiense, contavam com “bidonvilles”, que eram uma espécie de campo, terreno para imigrantes refugiados. Assim, Nougaro construiu *Bidonville*<sup>4</sup> a partir de sua visão de favela, baseada em campos franceses para refugiados, expressando o sentimento de morar naquele lugar, descrevendo-o a quem vem de fora como é “bidon” e mostrando sua solidariedade e compaixão para com àqueles que vivem em “bidon”, como podemos ver no quadro 1, na coluna central.

Segundo, François Legris, redator da revista online *Diálogos, propostas, histórias* (Dph) *para uma cidadania mundial*,

*desde 1950 e durante muitos anos, a França promoveu a vinda de muitos imigrantes norte africanos para servirem de mão de obra barata para os setores da construção e automobilístico. Esses imigrantes vinham de antigas colônias francesas. A imigração norte africana dos anos 1960 era basicamente de homens sozinhos. As empresas gerenciavam*

<sup>4</sup> NOUGARO, c2019b, disponível em: [https://www.paroles-musique.com/paroles-Claude\\_Nougaro-Bidonville-lyrics.p79632](https://www.paroles-musique.com/paroles-Claude_Nougaro-Bidonville-lyrics.p79632)

*o trabalho e a moradia dessa mão de obra da maneira que queriam, e muito frequentemente abusavam de sua posição favorável. A crise dos anos 1970 impôs um termo brutal a esse fluxo de trabalhadores. A política de imigração visava, nessa época, o retorno ao país de origem. De atores do crescimento econômico, os imigrantes passaram a ser considerados a causa do desemprego generalizado. Ao mesmo tempo, o Estatuto dos Imigrantes variava de acordo com a conjuntura após 1962. Até 1968 a obtenção da carta de residente era automática. Em 1972 foi preciso ter um emprego na França. Após 1982 o imigrante se tornou “estrangeiro”. Em 1964, 43% dos argelinos moravam em favelas, a de Nanterre abrigava aproximadamente 14 mil pessoas.<sup>5</sup>*

Enquanto isso, *Berimbau*<sup>6</sup>, nada se refere a favelas. Vinicius e Baden a compuseram a partir de suas experiências pessoais. Vinicius, poeta e diplomata da linha de *Xangô*, Baden, violinista e estudioso dos clássicos. Aquele apresenta a Baden Powell um LP, Samba de roda e Candomblés da Bahia, que ganhara de um maestro baiano chamado Carlos Coqueijo. Interessados pelo lado místico, pelas possibilidades poéticas dessas manifestações de matriz africana, Baden e Vinicius compõem 25 canções, a partir de audições do LP baiano, que chamaram-nas de afro-sambas. A música de entrada era *Berimbau*. Sua parte inicial é calcada no som monocórdio deste instrumento, berimbau, cuja letra ressalta alguns versos ideológicos, como “O dinheiro de quem não dá / é o trabalho de quem não tem”, o samba exalta-se na segunda parte da canção, com um refrão vibrante e agressivo: “Capoeira me mandou / dizer que já chegou / chegou para lutar”, que é sustentado por um ritmo forte de candomblé. Os afro-sambas são efetivamente a realização, no dizer de Vinicius na contracapa do álbum, de um novo sincretismo: “carioquizar dentro do espírito do samba moderno, o candomblé afro brasileiro dando-lhe ao

<sup>5</sup> LEGRIS, c2005, disponível em: <http://base.d-p-h.info/pt/fiches/dph/fiche-dph-6916.html>

<sup>6</sup> MORAES, c2003, disponível em <https://www.lettras.mus.br/vinicius-de-moraes/86496/>

mesmo tempo uma dimensão mais universal.”<sup>7</sup> São as tradições, o pensar, o fazer de uma cultura diversa abrindo caminho por dentro da canção brasileira.

### 2.1.2 Tu verras (O que será)

Uma vez que as favelas brasileiras ocupam também um grande espaço no processo histórico do Brasil, tentaremos aqui não comparar essas favelas, mas evidenciar, apenas, e com certeza, que as favelas de um modo geral – tanto brasileiras quanto as *bidonvilles* – compartilham uma mesma vida miserável, repleta de violência, agressões sexuais e opressões de todos os tipos. E é da opressão que surge a próxima música de Nougaro, *Tu verras*<sup>8</sup>, adaptação da música *O que será*, de Chico Buarque, que teve três versões compostas para o filme “Dona Flor e seus dois maridos”: “A flor da pele”, “A flor da terra” e “Abertura”. Nougaro aproveitando-se de suas pegadas brasileiras compõe em 1977 “Tu verras”, e em 1978, essa música torna-se um dos cinco melhores sucessos do artista e, ainda, lhe garante seu primeiro grande prêmio: o disco de ouro e o *Grand Prix Charles-Cros*<sup>9</sup>, equivalente ao prêmio norte-americano *Grammy Award*.

Como já foi dito, a canção original, “O que será”, composta para o filme brasileiro referido acima, foi censurada pela ditadura militar sob a justificativa de que Chico fazia alusão a Cuba em sua letra. Contudo, segundo o próprio músico, até hoje ele não entendeu o motivo dessa censura, visto que ele mesmo não sabe “o que será” e se soubesse não havia sentido explicar, já que a letra da música é uma pergunta. Entretanto, se o compositor brasileiro tivesse mesmo fazendo alusão a Cuba, como afirmou os militares na época, ficou bem retratada a realidade cubana, e se foi composta para retratar a ditadura, podemos dizer que foi apropriada, agora, se foi escrita para falar de um homem apaixonado que soube explicar o que é o

<sup>7</sup> PIMENTEL, c2016, disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/o-disco-que-diz-vou-vem-sim-192a2272e78a>

<sup>8</sup> NOUGARO, c2018d, disponível em: <https://www.vagalume.com.br/claude-nougaro/tu-verras.html#original>

<sup>9</sup> ALERTE ROUGE, c2019b, disponível em: <https://alerterouge.com/biographie,nougaro-claude,91.html>

amor, então é possível afirmar que é uma letra fantástica, pois podemos pensar o que quisermos sobre ela, como veremos na página seguinte, no quadro 2.

A versão de Nougaro, “Tu verras”, não é uma tradução da música de Chico, mas sim, uma nova canção. Versada com novas nuances, novo enredo, Nougaro talvez quisesse retribuir à amizade estabelecida com Chico, pois, como já ressaltamos, a composição em português já é muito complexa de se entender, agora, vejamos em francês, no quadro 2:

Quadro 2: Letra de *O que será* em português (original), francês e tradução.

<b>À flor da pele (o que será)</b> - Chico Buarque -	<b>Tu verras</b> - Claude Nougaro	<b>Tu verás</b> - Tradução
<p>O que será que me dá Que me bole por dentro, será que me dá Que brota à flor da pele, será que me dá E que me sobe às faces e me faz corar E que me salta aos olhos a me atraíçoar E que me aperta o peito e me faz confessar O que não tem mais jeito de dissimular E que nem é direito ninguém recusar E que me faz mendigo, me faz suplicar O que não tem medida, nem nunca terá O que não tem remédio, nem nunca terá O que não tem receita</p> <p>O que será que será Que dá dentro da gente e que não devia Que desacata a gente, que é revelia Que é feito uma aguardente que não sacia Que é feito estar doente de uma folia Que nem dez mandamentos vão conciliar Nem todos os unguentos vão aliviar Nem todos os quebrantos, toda alquimia E nem todos os santos, será que será O que não tem descanso, nem nunca terá O que não tem cansaço, nem nunca terá O que não tem limite</p>	<p>Ah, tu verras, tu verras Tout recommencera, tu verras, tu verras L'amour c'est fait pour ça, tu verras, tu verras Je ferai plus le con, j'apprendrai ma leçon Sur le bout de tes doigts, tu verras, tu verras Tu l'auras, ta maison avec des tuiles bleues Des croisées d'hortensias, des palmiers plein les cieux Des hivers crépitants, près du chat angora Et je m'endormirai, tu verras, tu verras Le devoir accompli, couché tout contre toi Avec dans mes greniers, mes caves et mes toits Tous les rêves du monde Ah, tu verras, tu verras Tout recommencera, tu verras, tu verras La vie, c'est fait pour ça, tu verras, tu verras Tu verras mon stylo emplumé de soleil Neiger sur le papier l'archange du réveil Je me réveillerai, tu verras, tu verras Tout rayé de soleil, ah, le joli forçat! Et j'irai réveiller le bonheur dans ses draps Je crèverai son sommeil, tu verras, tu verras Je crèverai le sommier, tu verras, tu verras En t'inventant l'amour dans le cœur de mes bras Jusqu'au matin du monde</p>	<p>Ah, tu verás, tu verás Tudo recomeçará, tu verás, tu verás</p> <p>O amor é feito para isso, tu verás, tu verás Deixarei de ser o tolo, aprenderei minha lição Na ponta de teus dedos, tu verás, tu verás Terás tua casa com telhados azuis Cheia de hortências, e o céu cheio de palmeiras E invernos crepitantes, ao lado do gato angorá</p> <p>E eu adormecerei, tu verás, tu verás O dever cumprido, deitado diante de ti</p> <p>Com meus sótãos, meus porões e meus telhados Todos os sonhos do mundo Ah, tu verás, tu verás Tudo recomeçará, tu verás, tu verás A vida é feita para isso, tu verás, tu verás Você verá minha caneta emplumada de sol Nevar sobre o papel o arcanjo do despertar E eu levantarei, tu verás, tu verás Todo raio de sol, oh, o trabalho forçado! E eu acordarei a felicidade nos seus lençóis Eu furarei o seu sono, tu verás, tu verás Eu furarei o estrado, tu verás, tu verás Inventando o amor no coração de meus braços</p> <p>Até a aurora do mundo</p>

Fonte: Vignoli Comunicação, c2003c; Vignoli Comunicação, c2003b; Vagalume Mídia, c2018.

Enquanto Chico demarca a sensibilidade do eu cancional movido pela pergunta “o que será” que lhe dá vida e sentido de ação, o artista francês afirma, quase que como um vidente, “que tu verás”, a vida recomeçará, o passado ficará no passado, e sua amada terá tudo que sempre sonhou. É a promessa de uma nova vida: *tu verras, tout recommencera* (tu verás, tudo recomeçará) / *Je ferai plus le con, j'apprendrai ma leçon* (deixarei de ser tolo e aprenderei minha lição) / *Sur le bout de tes doigts, tu verras, tu verras* (na ponta de teus dedos, tu verás, tu verás).

## 2.2 GEORGES MOUSTAKI

Compositor e cantor francês, nascido no Egito, de pais judeus gregos, cresceu em um ambiente multicultural: em casa falava italiano, na rua, árabe, e na escola, francês. Em virtude de uma educação cosmopolita e francófila, logo se apaixona pela canção francesa e pela literatura. Ainda jovem se muda para Paris, obtendo nacionalidade francesa em 1985. Ganha a vida vendendo livros de poesia de porta em porta e escrevendo para um jornal egípcio sobre a vida parisiense. Igualmente, trabalha como barman em um piano-bar, o que lhe possibilitou conhecer algumas personalidades francesas, como Georges Brassens, que lhe incentivou a continuar escrevendo. Mais tarde, já cantando em cabarés, conhece alguns artistas da cena musical francesa, como Henri Salvador e Édith Piaf. Do encontro com Piaf nasce a música “Milord”, grande sucesso da cantora. É ao lado dessa grande artista que Moustaki começa a ser notado, é ela que lhe apresenta à TV francesa. Porém, cansado da vida que levava com Piaf, Moustaki se recolhe para poder se aperfeiçoar no violão e continuar a ser compositor/autor e não intérprete. Ainda assim lança alguns discos na década de 1960 e compõe músicas para Colette Renard, Yves Montand, Dalida e Barbara. Em 1972 lança um novo álbum, *Danse*, e começa sua tour pelo Brasil. Foi durante o Festival Internacional da Canção da Popular, no Rio de Janeiro, que Moustaki inicia sua história com o Brasil, encontrando renomados nomes da música brasileira, como Chico Buarque, Gilberto Gil e Jorge Ben. É no seu disco seguinte, *Déclaration*, que veremos as influências brasileiras.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> GALA, c2019, disponível em: [https://www.gala.fr/stars\\_et\\_gotha/georges\\_moustaki](https://www.gala.fr/stars_et_gotha/georges_moustaki)

### 2.2.1 Les eaux de mars (Águas de março)

Originalmente, *Águas de março*<sup>11</sup>, foi escrita por Tom Jobim em 1972. Tom compôs uma versão em língua inglesa, que manteve a estrutura e a metáfora central do significado da letra. A canção em suas duas versões, brasileira e inglesa<sup>12</sup>, inspirou propaganda tanto no Brasil como no exterior. Em 2001, foi nomeada como a melhor canção brasileira de todos os tempos em uma pesquisa de 214 jornalistas brasileiros, músicos e outros artistas do Brasil, conduzida pelo jornal Folha de São Paulo. Na pesquisa realizada pela edição brasileira da revista Rolling Stone, em 2009, a canção ocupa o segundo lugar, atrás de “Construção”, de Chico Buarque. De acordo com depoimento de Thereza Hermann, esposa de Tom à época, a inspiração para “Águas de Março” surgiu ao final de um dia cansativo de trabalho provocado pela composição de “Matita Perê”, de onde decorrem os primeiros versos “é pau, é pedra, é o fim do caminho”<sup>13</sup>. A letra tem caráter pouco narrativo e fortemente imagético, constituindo-se como séries descritivas conectadas a um espaço semântico amplo. Muitos elementos, de natureza geral, podem referir-se à cena do sítio: “pau”, “pedra”, “resto de toco”, “peroba-do-campo”, “nó na madeira”, “caingá”, “candeia”, “matita perê”, o que enquadra “Águas de março” em um repertório de canções ecológicas, como veremos na próxima página, no quadro 3.

A metáfora central das “Águas de março” é tomada como imagem da passagem da vida cotidiana, sua inevitável progressão rumo à morte, como as chuvas do fim de março, que marcam o final do verão no sudeste do Brasil. A letra aproxima a imagem da “água” a uma “promessa de vida”, símbolo da renovação.

A versão francesa da música de Tom, composta por Moustaki, também é sucesso na França. Vários artistas franceses da música pop ao rock cantam a versão de Moustaki até os dias de hoje, seguindo a essência da música brasileira, mas, às vezes, adaptando de acordo com seu estilo musical. Moustaki, em sua versão, manteve o ritmo bossa novense, com praticamente os mesmo instrumentos:

---

<sup>11</sup> JOBIM, c2003, disponível em: <https://www.letras.mus.br/tom-jobim/49022/>

<sup>12</sup> JOBIM, c2018, disponível em: [http://interglacial.com/prose/Aguas\\_de\\_Marco.html](http://interglacial.com/prose/Aguas_de_Marco.html)

<sup>13</sup> SILVA, 2013, disponível em: <http://colunablah.blogspot.com/2013/04/01-aguas-de-marco-as-100-melhores.html>

violão, ukelele, teclado, utilizados na versão de Tom. Vejamos a canção e suas versões no quadro 3:

Quadro 3: letra de *Águas de março* em português (original), francês, tradução e em inglês.

<b>Águas de março</b> - Tom Jobim	<b>Les eaux de mars</b> - G. Moustaki	<b>Águas de março</b> - Tradução	<b>Waters of march</b> - <b>versão em inglês</b> - Tom Jobim
<p><i>É pau, é pedra, é o fim do caminho É um resto de toco, é um pouco sozinho É um caco de vidro, é a vida, é o sol É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol</i></p> <p><i>É peroba do campo, é o nó da madeira Caingá, candeia, é o Matita Pereira É madeira de vento, tombo da ribanceira É o mistério profundo, é o queira ou não queira</i></p> <p><i>É o vento ventando, é o fim da ladeira É a viga, é o vão, festa da cumeeira É a chuva chovendo, é conversa ribeira Das águas de março, é o fim da canseira</i></p> <p><i>É o pé, é o chão, é a marcha estradeira Passarinho na mão, pedra de atiradeira É uma ave no céu, é uma ave no chão É um regato, é uma fonte, é um pedaço de pão</i></p>	<p><i>Un pas, une pierre, un chemin qui chemine, Un reste de racine, c'est un peu solitaire, C'est un éclat de verre, c'est la vie, le soleil, C'est la mort, le sommeil, c'est un piège entr'ouvert.</i></p> <p><i>Un arbre millénaire, un noeud dans le bois, C'est un chien qui aboie, c'est un oiseau dans l'air, C'est un tronc qui pourrit, c'est la neige qui fond, Le mystère profond, la promesse de vie. C'est le souffle du vent au sommet des collines, C'est une vieille ruine, le vide, le néant, C'est la pluie qui jacasse, c'est l'averse qui verse Des torrents d'allégresse, ce sont les eaux de mars.</i></p> <p><i>C'est le pied qui avance, à pas sûr, à pas lent, C'est la main qui se tend, c'est la pierre qu'on lance, C'est un trou dans la terre, un chemin qui chemine, Un reste de racine, c'est un peu solitaire. C'est un oiseau dans l'air, un oiseau qui se pose.</i></p>	<p><i>Um passo, uma pedra, um caminho caminhando Um resto de raiz, é um pouco solitário É um caco de vidro, é a vida, é o sol É a morte, é o sono, é uma armadilha entreaberta Uma árvore milenar, um nó, na madeira, É um cachorro latindo, é uma ave no ar É um tronco apodrecendo, é a neve derretendo, É o mistério profundo, a promessa de vida</i></p> <p><i>É o sopro do vento em cima do morro É uma velha ruína, o vazio, o nada, É a pega cantando, é a chuva chovendo, Torrentes de alegria, são as águas de março É o pé avançando de maneira segura, lentamente É a mão se estendendo, é a pedra que a gente joga É um buraco no chão, um caminho caminhando Um resto de raiz, é um pouco sozinho É uma ave no céu, é uma ave no chão</i></p>	<p><i>A stick, a stone, It's the end of the road, It's the rest of a stump, It's a little alone It's a sliver of glass, It is life, it's the sun, It is night, it is death, It's a trap, it's a gun</i></p> <p><i>The oak when it blooms, A fox in the brush, A knot in the wood, The song of a thrush The wood of the wind, A cliff, a fall, A scratch, a lump, It is nothing at all</i></p> <p><i>It's the wind blowing free, It's the end of the slope, It's a beam, it's a void, It's a hunch, it's a hope And the river bank talks of the waters of March, It's the end of the strain, The joy in your heart</i></p> <p><i>The foot, the ground, The flesh and the bone, The beat of the road, A slingshot's stone A fish, a flash, A silvery glow, A fight, a bet, The range of a bow</i></p>

Fonte: Vignoli Comunicação c2003a; Parole de Chanson; Vignoli Comunicação; c2015b; Interglacial c2018.

A rima e o ritmo são perfeitos, somente um terço dos versos não tem nada a ver com o significado linguístico dos versos brasileiros; também reproduz perfeitamente o significado linguístico de nove palavras, bem como o de cerca de uma dúzia de pequenas expressões e de pelo menos oito versos inteiros.

Sem qualquer preocupação com precisão matemática, há de se reconhecer que os números refletem uma notável correspondência entre a versão francesa e a versão brasileira das letras dessas duas músicas. Além disso, há também uma clara necessidade de reconciliar cada versão de destino com sua versão de origem, após a assimilação de algumas palavras ou expressões que Georges Moustaki aproveita para estabelecer entre as palavras em francês: “criançada” é traduzida por “criança” (enfant); “Tomo um porre” torna-se primeira pessoa do plural e perde o sentido total de “porre”: “bebemos algumas garrafas” (on boit quelques bouteilles), sendo preservada a característica sêmica de álcool; “laço” e “anzol” tornando-se “armadilha” (piège); “Matita Pereira” é expandida para suas espécies animais: “pássaro” (oiseau); “o fim da ladeira” torna-se “cume dos montes” (sommets des collines), referindo-se à parte mais alta, do ponto de vista topográfico, de um determinado lugar. Georges Moustaki não se limita aos significados e tenta traduzir os significantes ou os efeitos resultantes de seu uso: “pau” se torna “passo” (pas); “a chuva chovendo” torna-se “a chuva que derrama” (l’averse qui verse); “e uma conta, e um conto” “é um conto barato” (c’est un conte à bon compte).

A versão de Moustaki mantém a rítmica musical, com seus próprios verbetes construtores de rimas, aqui, bem adequadas e adaptadas à cultura francesa.

Porém, escapa do leitor francês fenômenos naturais e artificiais que ocorrem no mês de março (no Brasil), como o fim do verão e início do outono; também, Tom, em sua canção, retratou situações que acontecem no campo, “é peroba no campo, é o nó da madeira, é um sapo, é uma rã, é um resto de mato na luz da manhã”. O verão é geralmente associado à estação das paixões que não duram (“amores de carnaval”), é uma estação de festa, de aproveitar e não de construir. Já, o outono, que se inicia em março, é o retorno do que é habitual, por isso as chuvas do fim do verão marcam esse recomeço: *é promessa de vida no teu coração*. É a partir desta que também ficou apenas uma promessa de liberdade e vida no coração dos

brasileiros oprimidos pela ditadura. Todas essas promessas já não estavam mais na boca das pessoas e, sim, no coração.

## 2.3 PIERRE BAROUH

Ator e compositor, Pierre Barouh foi um dos difusores de música brasileira na Europa. Foi autor do filme “Um homem e uma Mulher”, do diretor Claude Lelouch, e diretor do documentário sobre a Bossa Nova, “Saravah”. Como compositor escreveu para artista como Françoise Hardy e Yves Montand. A relação com o Brasil iniciou quando Barouh, filho de judeus e morador do subúrbio parisiense, veio visitar o Brasil na década de 1960, tornando-se amigo de compositores que criaram a Bossa Nova, como o célebre Tom Jobim. Em 1969 seu interesse pelo Brasil se traduziu no documentário “Saravah”, que tinha por objetivo estudar a Bossa Nova, retratando Baden Powell, Maria Bethânia, Paulinho da Viola, entre outros. Gravou com Baden “Samba da Benção”, canção que ele prestou homenagem a vários artistas brasileiros<sup>14</sup>.

### 2.3.1 Samba Saravah (Samba da benção)

“Samba da Benção”<sup>15</sup>, letrada por Vinicius de Moraes e musicada por Baden Powell é uma exaltação à construção do samba. É também possível que seja um manifesto em louvação a expressivos artistas que dignificaram a música brasileira. Também é provável que seja uma benção a todo um povo de origem africana que trouxe para cá seu axé, sua linda contribuição para um país diversamente cultural.

Apesar do enorme sucesso alcançado, a letra mereceu crítica por parte de segmentos da sociedade, que repudiava a afirmação dele no verso “Eu, por

---

<sup>14</sup> BELAÏCHE, c2018, disponível em:

<http://www.jechantemagazine.com/Dossier%20Pierre%20Barouh/Barouh%20Biographie.html>

<sup>15</sup> MORAES, c2003, disponível em: <https://www.lettras.mus.br/vinicius-de-moraes/86496/>

exemplo, o capitão do mato Vinicius de Moraes”. No entanto, na versão francesa da música, que veremos no quadro 4, essa declamação do Vinicius não é apresentada da mesma forma. Vejamos os versos de Vinicius:

*Eu, por exemplo, o capitão do mato Vinicius de Moraes/Poeta e diplomata/O branco mais preto do Brasil/Na linha direta de Xangô, saravá/A bênção, Senhora, a maior ialorixá da Bahia/Terra de Caymmi e João Gilberto/A bênção, Pixinguinha, tu que choraste na flauta todas as minhas mágoas de amor/A bênção, Sinhô, a bênção, Cartola/A bênção, Ismael Silva/Sua bênção, Heitor dos Prazeres/A bênção, Nelson Cavaquinho/A bênção, Geraldo Pereira/A bênção, meu bom Cyro Monteiro, você, sobrinho de Nonô/A bênção, Noel/Sua bênção, Ary/A bênção, todos os grandes sambistas do Brasil/Branco, preto, mulato, lindo como a pele macia de Oxum/A bênção, maestro Antonio Carlos Jobim, parceiro e amigo querido/Que já viajaste tantas canções comigo e ainda há tantas a viajar/A bênção, Carlinhos Lyra, parceiro cem por cento/Você que une a ação ao sentimento e ao pensamento/A bênção/A bênção, Baden Powell, amigo novo, parceiro novo/Que fizeste este samba comigo, a bênção, amigo/A bênção, maestro Moacir Santos/Que não és um só, és tantos como o meu Brasil de todos os santos/Inclusive meu São Sebastião/Saravá/A bênção, que eu vou partir/Eu vou ter que dizer adeus (cantando: Ponha um pouco de amor numa cadência/E vai ver que ninguém no mundo vence/A beleza que tem um samba, não/Porque o samba nasceu lá na Bahia/E se hoje ele é branco na poesia/Se hoje ele é branco na poesia/Ele é negro demais no coração).*

Os versos de Barouh,

*João Gilberto, Carlos Lyra, Dorival Caymmi, Antônio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, Baden Powell, autor da melodia que vocês estão escutando. Minha saudação a todos vocês. Por muitas vezes, quis beber até ficar embriagado para melhor delirar sobre todos aqueles que me fizeram descobrir e que fizeram do samba o que ele é. Saravá! Saravá, Pixinguinha, Noel Rosa, Sílvio Monteiro, Dolores Duran, Cartola e tantos outros. E todos os que surgem, todos os novos artistas - e há muitos: Edu Lobo, Dori Caymmi, Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso, Maria Bethânia e meus amigos que estão comigo neste momento: Baden, é claro, Yan, que está nos filmando, Jean-Claude, Pierre, João Carlos. Saravá! Graças a todos eles, há uma palavra que eu nunca mais poderei pronunciar sem me*

*arrepiar, uma palavra que sacode um povo inteiro e faz com que todos cantem com as mãos para o céu: samba.*

ao final de sua versão em francês, é uma saudação a todos aqueles artistas que lhe apresentaram o samba e contribuíram para seu documentário, *Samba Saravah*. Ao longo de sua versão também há a saudação por ter conhecido esse estilo musical, o samba, e, especialmente, este, pois, segundo Barouh, é um samba que incomoda, em virtude de suas raízes dançantes e doloridas; justamente por isso, deve ser ouvida. Vejamos o quadro 4:

Quadro 4: letra de *samba da benção* em português, francês e tradução.

<b>Samba da Benção</b> - Baden e Vinicius	<b>Samba Saravah</b> - Barouh	<b>Samba Saravah</b> – Tradução
<p><i>É melhor ser alegre que ser triste</i>  <i>Alegria é a melhor coisa que existe</i>  <i>É assim como a luz no coração</i>  <i>Mas pra fazer um samba com beleza</i>  <i>É preciso um bocado de tristeza</i>  <i>É preciso um bocado de tristeza</i></p>	<p><i>Être heureux, c'est plus ou moins ce qu'on cherche</i>  <i>J'aime rire, chanter et je n'empêche</i>  <i>Pas les gens qui sont bien d'être joyeux</i>  <i>Pourtant s'il est une samba sans tristesse</i>  <i>C'est un vin qui ne donne pas l'ivresse</i>  <i>Un vin qui ne donne pas l'ivresse</i></p>	<p><i>Ser feliz é mais ou menos o que se procura</i>  <i>Eu gosto de rir, cantar e não evito</i>  <i>Não as pessoas que são boas para serem felizes</i>  <i>No entanto, se ele é um samba sem tristeza</i>  <i>É um vinho que não dá embriaguez</i>  <i>Um vinho que não dá embriaguez</i></p>

Fonte: Paroles c2019b; Vignoli Comunicação c2003; Vignoli Comunicação c2003a.

Quadro 4: continuação - Letra de samba da benção em português, francês e tradução.

<p><i>Senão, não se faz um samba não</i></p> <p><i>Senão é como amar uma mulher só linda</i>  <i>E daí? Uma mulher tem que ter</i>  <i>Qualquer coisa além de beleza</i>  <i>Qualquer coisa de triste</i>  <i>Qualquer coisa que chora</i>  <i>Qualquer coisa que sente saudade</i>  <i>Um molejo de amor machucado</i>  <i>Uma beleza que vem da tristeza</i>  <i>De se saber mulher</i>  <i>Feita apenas para amar</i>  <i>Para sofrer pelo seu amor</i>  <i>E pra ser só perdão</i></p> <p><i>Fazer samba não é contar piada</i>  <i>E quem faz samba assim não é de nada</i>  <i>O bom samba é uma forma de oração</i></p> <p><i>Porque o samba é a tristeza que balança</i>  <i>E a tristeza tem sempre uma esperança</i>  <i>A tristeza tem sempre uma esperança</i>  <i>De um dia não ser mais triste não</i></p>	<p><i>Non, ce n'est pas la samba que je veux</i></p> <p><i>J'en connais que la chanson incommode</i>  <i>D'autres pour qui ce n'est rien qu'une mode</i>  <i>D'autres qui en profitent sans l'aimer</i>  <i>Moi je l'aime et j'ai parcouru le monde</i>  <i>En cherchant ses racines vagabondes</i>  <i>Aujourd'hui pour trouver les plus profondes</i>  <i>C'est la samba chanson qu'il faut chanter</i></p> <p><i>On m'a dit qu'elle venait de Bahia</i>  <i>Qu'elle doit s'enrhumer, sa poésie a</i>  <i>Des siècles de danse et de douleurs</i></p> <p><i>Mais quel que soit le sentiment qu'elle exprime</i>  <i>Elle est blanche de formes et de rimes</i>  <i>Blanche de formes et de rimes</i>  <i>Elle est nègre, bien nègre dans son cœur</i></p>	<p><i>Ser feliz é mais ou menos o que se procura</i></p> <p><i>Eu gosto de rir, cantar e não evito</i>  <i>Não as pessoas que são boas para serem felizes</i>  <i>No entanto, se ele é um samba sem tristeza</i>  <i>É um vinho que não dá embriaguez</i>  <i>Um vinho que não dá embriaguez</i>  <i>Não, não é o samba que eu quero</i></p> <p><i>Eu só conheço a música desconfortável</i>  <i>Outros para quem nada mais é que uma moda</i>  <i>Outros que gostam disso sem amar</i>  <i>Eu amo ele e viajei pelo mundo</i>  <i>Procurando por suas raízes vagabundas</i>  <i>Hoje para encontrar o mais profundo</i>  <i>Essa é a música do samba que deve ser cantada</i></p> <p><i>Me disseram que ela era da Bahia</i>  <i>Que ela deve seu ritmo e poesia</i>  <i>Para séculos de dança e dor</i></p> <p><i>Mas seja qual for o sentimento que ela expressa</i>  <i>Ela é branca com formas e rimas</i>  <i>Formas brancas e rimas</i>  <i>Ela é um negro, um negro em seu coração</i></p>
--	---	--

Fonte: Paroles c2019b; Vignoli Comunicação c2003; Vignoli Comunicação c2003a.

## 2.4 PIERRE VASSILIU

Ator, compositor e intérprete francês, Vassiliu nasceu em 1937 em Val de Marne, departamento francês. Foi um apaixonado por equitação, começou a estudá-la e participou de muitos concursos hípicas. Paralelamente, ele estudava/tocava violão. Fez amigos, durante cursos e concursos hípicas, que lhe ajudaram a compor e escrever suas canções. Aos pouco Vassiliu começou a frequentar clubes de jazz. Em 1962, lança seu primeiro disco, “Armand”, e é um sucesso de vendas, 150 mil cópias. Este título lhe rende a abertura do show dos Beatles no Olympia; assim, seguiu turnê de dois meses com Françoise Hardy, Jacques Dutronc e Johnny Hallyday. Em 1964, Claude Lelouch pede-lhe para escrever uma música para o filme “A girl and guns”, exercício que Pierre Vassiliu vai renovar uma dúzia de vezes para o cinema. Além disso, ele começa a compor para outros cantores, como Claude François, Yves Montand, Eddy Mitchell e até mesmo Marlene Dietrich. Em 1969, sai seu primeiro álbum: “Amour Amitié”<sup>16</sup>.

Seu título “Qui c'est celui-là?”, lançado em 1973, adaptação de “Partido Alto”, de Chico Buarque, vendeu mais de 300.000 cópias. Vassiliu rapidamente se afirmou como um artista de palco real, envolvendo-se com músicos, como Bernard Lubat e Claude Engel.

### 2.4.1 Qui c'est celui-là? (Partido alto)

Adaptação da música brasileira de Chico Buarque, *Qui c'est celui-là?*,<sup>17</sup> foi um dos grandes senão o maior sucesso de Pierre Vassiliu. Com esta canção, o compositor afirmou-se como artista, trabalhando com artistas consagrados escolhidos por ele próprio.

---

<sup>16</sup> VASSILIU, c2019, disponível em: <http://www.pierre-vassiliu.com/bio.htm>

<sup>17</sup> VASSILIU, c2019b, disponível em: <http://www.paroles.net/vassiliu-pierre/paroles-qui-c-est-celui-la>

Sua versão francesa de *Partido Alto* narra a história de um estranho que chega a um território onde ele não é muito bem aceito. Sob o disfarce da diversão, Vassiliu manteve a mesma filosofia de Chico em “Partido Alto”: «Qu’est-ce qu’i’fait? Qu’est-ce qu’il a? (O que ele faz? O que ele tem?) Qui c’est celui-là?(Quem é esse/ele?) Complètement toqué ce mec-là! Complètement gaga... (Completamente louco esse cara! Completamente gagá...) Il a une drôle de tête ce type-là! Qu’est-ce qu’i fait? Qu’est-ce qu’il a? (tem uma cara engraçada esse cara! O que ele faz? O que ele tem?) Ça s’passera pas comme ça. (Isso não vai continuar assim.) On va le mettre en prison ce type-là, s’il continue comme ça...» (Vamos colocá-lo na prisão se ele continuar assim...).

A canção escrita por Chico durante a ditadura militar teve que passar pela censura antes de ser liberada para o público: o cantor teve que fazer pequenas alterações na letra, como trocar a palavra títica por coisica e brasileiro por batuqueiro. Seu conteúdo é basicamente mais uma das críticas que Chico fazia ao governo ditatorial da época, tão brilhantemente que nem a própria censura foi capaz de entender seu real significado. Não é à toa que Chico Buarque conseguiu emplacar tantos sucessos durante a ditadura, em sua maioria com ironias e metáforas inteligentes que cumpriam o seu papel de oposição à ditadura. Com uma letra carregada de ironias, “Partido Alto”<sup>18</sup> faz referência à visão que o brasileiro tem de si mesmo e de sua condição de vida. Fazendo graça com as desventuras do povo e realçando suas dificuldades, Chico diz: *Deus me fez um cara fraco desdentado e feio/pelo e osso simplesmente, quase sem recheio (...)*, verso que aparentemente pode demonstrar que essa pessoa estaria conformada com seu corpo modesto, mas que apenas mostra alguém consciente de sua imagem e feliz apesar dela. Os subterfúgios usados por Chico para fugir da censura deixaram a canção mais leve e bastante divertida, talvez por isso Pierre Vassiliu conseguiu alcançar de certa forma a diversão da musicalidade da obra de Chico. Vejamos o quadro 5 com as letras de *Partido alto*.

---

<sup>18</sup> BUARQUE, c2003b, disponível em: <https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/45159/>

Quadro 5: letra de *Partido alto* em português (original), francês e tradução.

<b>Partido Alto</b> - Chico Buarque	<b>Qui c'est celui là?</b> - P. Vassiliu	<b>Quem é esse ?</b> - Tradução
<p><i>Diz que deu, diz que dá Diz que Deus dará Não vou duvidar, ô nega E se Deus não dá Como é que vai ficar, ô nega Diz que Deus diz que dá E se Deus negar, ô nega Eu vou me indignar e chega Deus dará, Deus dará</i></p> <p><i>Deus é um cara gozador, adora brincadeira Pois pra me jogar no mundo, tinha o mundo inteiro Mas achou muito engraçado me botar cabreiro Na barriga da miséria, eu nasci batuqueiro brasileiro Eu sou do Rio de Janeiro</i></p> <p><i>Diz que deu, diz que dá Diz que Deus dará Não vou duvidar, ô nega E se Deus não dá Como é que vai ficar, ô nega Diz que Deus diz que dá E se Deus negar, ô nega Eu vou me indignar e chega Deus dará, Deus dará</i></p> <p><i>Jesus Cristo inda me paga, um dia inda me explica Como é que pôs no mundo esta pouca títica Vou correr o mundo afora, dar uma canjica Que é pra ver se alguém se embala ao ronco da cuíca E aquele abraço pra quem fica</i></p> <p><i>Diz que deu, diz que dá Diz que Deus dará Não vou duvidar, ô nega E se Deus não dá Como é que vai ficar, ô nega Diz que Deus diz que dá E se Deus negar, ô nega Eu vou me indignar e chega Deus dará, Deus dará</i></p>	<p><i>Qu'est-ce qu'il fait, qu'est-ce qu'il a, qui c'est celui-là? Complètement toqué, ce mec-là, complètement gaga Il a une drôle de tête ce type- là Qu'est-ce qu'il fait, qu'est-ce qu'il a? Et puis cha bagnole les gars Elle est drôlement bizarre les gars ça s'passera pas comme ça. Je ne suis pas un play boy, je ne paie pas de mine, Avec ma grosse moustache et mon long nez de fouine Mais je ne sais pas pourquoi quand je souris aux filles Elles veulent toujours m'emmener coucher dans leur famille Et leurs maris disent de moi... {au Refrain}</i></p> <p><i>Ce n'est pas ma faute à moi si les femmes mariées Préfèrent sortir avec moi pour jouer à la poupée Elles aiment mes cheveux blonds et mes yeux polissons Mais je crois qu'ce qu'elles préfèrent c'est mon p'tit ventre rond Et leurs maris disent de moi... {au Refrain}</i></p> <p><i>Si vous saviez comme c'est beau, d'être bien dans sa peau Je bois mon pastis au bar avec le chef de gare Je me gare n'importe où j'vous jure que j'suis heureux Mais ça emmerde les gens quand on vit pas comme eux Et les gens disent de moi... {au Refrain}</i></p>	<p><i>O que ele está fazendo, o que ele é, quem é ele? Completamente louco esse cara Completamente gagá, tem uma cara engraçada esse cara</i></p> <p><i>O que ele faz, o que ele tem? Ele causa alvoroço onde passa Ele é engraçado e estranho, não vai se dar bem assim</i></p> <p><i>Eu não sou um playboy, eu não pareço bom Com meu bigode grande e meu nariz comprido Mas eu não sei porque quando eu sorrio para garotas Eles sempre querem me levar para dormir com sua família E seus maridos falam sobre mim Não é minha culpa se as mulheres casadas Prefiro sair comigo para brincar de boneca Eles amam meu cabelo loiro e meus olhos travessos Mas acho que o que elas preferem é o meu abdômen</i></p> <p><i>E seus maridos falam sobre mim</i></p> <p><i>Se você soubesse o quão bom é</i></p> <p><i>Eu bebo meu pastis no bar com o chefe da estação Eu estaciono em qualquer lugar e eu juro que sou feliz Mas isso incomoda as pessoas quando não vivemos como elas E as pessoas falam sobre mim</i></p>

Fonte: Paroles, c2019b; Vignoli Comunicação c2003a; Vignoli Comunicação c2003c.

Quadro 5 - continuação: letra de *Partido alto* em português (original), francês e tradução.

<p><i>Deus me fez um cara fraco, desdentado e feio Pele e osso simplesmente, quase sem recheio Mas se alguém me desafia e bota a mãe no meio Dou pernada a três por quatro e nem me despenteio Que eu já tô de saco cheio</i></p> <p><i>Diz que Deus dará Não vou duvidar, ô nega E se Deus não dá Como é que vai ficar, ô nega Diz que Deus diz que dá E se Deus negar, ô nega Eu vou me indignar e chega Deus dará, Deus dará</i></p> <p><i>Deus me deu mão de veludo pra fazer carícia Deus me deu muitas saudades e muita preguiça Deus me deu perna comprida e muita malícia Pra correr atrás de bola e fugir da polícia Um dia ainda sou notícia</i></p>	<p><i>Voyant que sur cette terre tout n'était que vice Et que pour faire des affaires je manquais de malice Je montai dans mon engin interplanétaire Et je ne remis jamais les pieds sur la terre. Et les hommes disent de moi...</i></p> <p><i>Qu'est-ce qu'il fait, qu'est-ce qu'il a, qui c'est celui-là? Il a un drôle d'accent ce gars- là L'as une drôle de voix On va pas se laicher faire les gars Qu'est-ce qu'il fait, qu'est-ce qu'il a Non mais cha va pas, mon p'tit gars On va l'mettre en prison ce type-là S'il continue comme ça.</i></p>	<p><i>Vi que nesta terra tudo era só vício E que para fazer negócios eu não tinha maldade Eu subi no meu ofício interplanetário E eu nunca volto à terra E os homens falam sobre mim</i></p> <p><i>O que ele está fazendo, o que é ele, quem é ele? Ele tem um sotaque engraçado esse cara Uma voz engraçada Nós não vamos tolerar um cara fodido assim O que ele está fazendo, o que ele é Não, mas não vai, meu menino Nós vamos colocá-lo na prisão Se ele continuar assim</i></p>
--	--	---

Fonte: Paroles, c2019b; Vignoli Comunicação c2003a; Vignoli Comunicação c2003c.

## 2.5 MICHEL FUGAIN

Cantor, compositor e ator, nascido em Grenoble (França), Fugain lançou álbuns solos e em grupo. Em 1972, formou um grupo chamado *Le Big Bazar*, com mais de vinte componentes. Desse grupo sai a canção *Fais comme l'oiseau*, adaptação da música de Antônio Carlos e Jofafi, *Você abusou*. Quatro anos depois ele sai desse grupo e monta a Companhia Michel Fugain, que apoia diversos artistas, ajudando-os a potencializar seu potencial<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> NOSTALGIE, c2018, disponível em: [www.nostalgie.fr/artistes/michel-fugain](http://www.nostalgie.fr/artistes/michel-fugain)

### 2.5.1 Fais comme l’oiseau (Você abusou)

Canção dos anos de 1970, interpretada pelo cantor Michel Fugain, que vendeu mais de 3 milhões de cópias, é uma música de dois níveis, de duplo significado, para não dizer de dois gumes. É uma música tanto festiva quanto melancólica e desesperada. Seu lado alegre, otimista, divertido, infantil também, é apresentado na primeira estrofe, no refrão, neste caso, pois contrariando as regras da estrutura clássica de uma canção, esta inicia com o refrão. O coro é alegre, envolvente e expressa toda a aspiração da multidão à felicidade simples como um “pássaro que vive com água doce e ar fresco”, segundo a própria letra. É toda uma aspiração da sociedade da época a um voo para a felicidade utópica que quase retorna ao Jardim do Éden da Bíblia, por exemplo. É a multidão que canta o coro, os “outros”, a sociedade, os “amigos”, os “amigos”. O lado melancólico, ansioso, desesperado e derrotista são os versos cantados por uma voz, a de Michel Fugain. Ele canta sozinho. Ele está sozinho. Ele está perdido. Existem apenas alguns versos no centro da canção que é sobre o amor:

*Cet amour que l'on m'a chanté*

*Ce sauveur de l'humanité*

*Je n'en vois pas la trace, dis*

*Comment peut on vivre sans lui?*

*Este amor que me cantaram*

*Esse salvador da humanidade*

*Não vejo a cor, diga-me*

*Como se pode viver sem ele?*

Fugain é aquele homem perdido e melancólico que não acha que pode ser feliz como o pássaro do coro. Temos a impressão de que a música, por um lado, é um convite a uma felicidade fácil e simples, por outro, são lamentações desse homem frágil e melancólico, como veremos, a seguir, no quadro 6.

Já, a canção brasileira, “Você abusou”<sup>20</sup>, de 1971, da dupla Antônio Carlos e Jocaifi, é praticamente o hino dos socialistas, visto que a letra serve quase como uma luva ao governo brasileiro da época e, talvez do atual também, que estava abusando do povo brasileiro, com as censuras, a repressão, a corrupção, entre muitas outras ações. Igualmente, é uma canção de amor. Vejamos no quadro abaixo:

Quadro 6: letra de *Você abusou* em português (original), francês e tradução.

<b>Você abusou</b> - A. Carlos e Jocaifi	<b>Fais comme l'oiseau</b> - Michel Fugain	<b>Faz como o pássaro</b> - Tradução
<i>Você abusou Tirou partido de mim, abusou Você abusou Tirou partido de mim, abusou Tirou partido de mim, abusou Tirou partido de mim, abusou</i>	<i>Fais comme l'oiseau Ça vit d'air pur et d'eau fraîche, un oiseau D'un peu de chasse et de pêche, un oiseau Mais jamais rien ne l'empêche, l'oiseau, d'aller plus haut</i>	<i>Faz como o pássaro Que vive de ar puro e água fresca, o pássaro De um pouco de caça e de pesca, o pássaro Mas nada o impede, o pássaro, de ir mais alto</i>
<i>Mas não faz mal É tão normal ter desamor É tão cafona é sofredor Que eu já nem sei Se é meninice ou cafonice o meu amor</i>	<i>Mais je suis seul dans l'univers J'ai peur du ciel et de l'hiver J'ai peur des fous et de la guerre J'ai peur du temps qui passe, dis</i>	<i>Mas estou sozinho no universo Tenho medo do céu e do inverno Tenho medo dos loucos e da guerra Tenho medo do tempo que passa, diga-me</i>
<i>Se o quadradismo dos meus versos Vai de encontro aos intelectos Que não usam o coração como expressão</i>	<i>Comment peut on vivre aujourd'hui Dans la fureur et dans le bruit Je ne sais pas, je ne sais plus, je suis perdu</i>	<i>Como se pode viver hoje No tumulto e no barulho Eu não sei, eu não sei mais, estou perdido</i>
<i>Você abusou Tirou partido de mim, abusou Tirou partido de mim, abusou Tirou partido de mim, abusou</i>	<i>Mais l'amour dont on m'a parlé Cet amour que l'on m'a chanté Ce sauveur de l'humanité Je n'en vois pas la trace, dis Comment peut on vivre sans lui? Sous quelle étoile, dans quel pays? Je n'y crois pas, je n'y crois plus, je suis perdu</i>	<i>Mas do amor que me falaram Este amor que me cantaram Esse salvador da humanidade Não vejo a cor, diga-me Como se pode viver sem ele? Debaixo de que estrela, em que país? Eu não creio, eu não creio mais, estou pedido</i>

<sup>20</sup> CARLOS; JOCAIFI, c2003, disponível em: [//www.lettras.mus.br/antonio-carlos-e-jocaifi/472558/](http://www.lettras.mus.br/antonio-carlos-e-jocaifi/472558/)

Fonte: Lyrics Translate, c2019a; Vignoli Comunicação c2003b; Vignoli Comunicação c2003.

Quadro 6 - continuação: letra de *Você abusou* em português (original), francês e tradução.

<p><i>E me perdoe se eu insisto nesse tema Mas não sei fazer poema ou canção Que fale de outra coisa que não seja o amor</i></p> <p><i>Se o quadradismo dos meus versos Vai de encontro aos intelectos Que não usam o coração como expressão</i></p> <p><i>Você abusou Tirou partido de mim, abusou Você abusou Tirou partido de mim, abusou Tirou partido de mim, abusou Tirou partido de mim, abusou</i></p>	<p><i>Mais j'en ai marre d'être roulé Par des marchands de liberté Et d'écouter se lamenter Ma gueule dans la glace, dis Est-ce que je dois montrer les dents? Est-ce que je dois baisser les bras? Je ne sais pas, je ne sais plus, je suis perdu</i></p> <p><i>Mais l'amour dont on m'a parlé Cet amour que l'on m'a chanté Ce sauveur de l'humanité Je n'en vois pas la trace, dis Comment peut on vivre sans lui? Sous quelle étoile, dans quel pays? Je n'y crois pas, je n'y crois plus, je suis perdu</i></p>	<p><i>Faz como o pássaro Que vive de ar puro e água fresca, o pássaro De um pouco de caça e de pesca, o pássaro Mas nada o impede, o pássaro, de ir mais alto</i></p> <p><i>Mas estou de saco cheio de ser roubado Por vendedores de liberdade E de escutar se lamentar Minha cara no espelho, diga- me Tenho que mostrar os dentes? Tenho que baixar os braços? Eu não sei, eu não sei mais, estou perdido</i></p> <p><i>Faz como o pássaro Que vive de ar puro e água fresca, o pássaro De um pouco de caça e de pesca, o pássaro Mas nada o impede, o pássaro, de ir mais alto</i></p>
--	--	---

Fonte: Lyrics Translate, c2019a; Vignoli Comunicação c2003b; Vignoli Comunicação c2003.

### 3 O (NÃO) EXOTISMO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NA FRANÇA: A CRIAÇÃO DE UM IMAGINÁRIO TROPICAL

A presença da música brasileira no continente europeu remonta ao início do século XX e sua presença em solo francês é uma longa história pontuada por diferentes sequências. Estas correspondem ao nascimento de novos estilos musicais, evoluções técnicas e mudanças sociopolíticas. A partir de ecos brasileiros, fundadores de uma visão exótica da brasilidade, veremos a mudança de percepção iniciada a partir da década de 1960, durante a qual o surgimento de novos estilos musicais sacode esse imaginário e suscita questões sobre a estrangeirização da cultura brasileira e sua autenticidade.

A ditadura é um período de exílio para muitos artistas engajados, muitos dos quais têm fama internacional e cujo compromisso com o regime não há. A França está mais do que nunca em contato com esses artistas brasileiros. No entanto, a defesa da causa brasileira permanece marginal, tanto na sociedade civil, como também no meio artístico, onde apenas aqueles que são sensíveis a essa cultura estrangeira e aqueles que são politicamente investidos, retransmitem essa luta.

De fato, a França não adota medidas políticas contra o regime civil-militar e, ao contrário, continua mantendo boas relações com ele. A recepção das casas de produção brasileira, durante a década de 1960 e 1970, testemunha isso. Uma certa política de conveniência é assim lançada devido a interesses econômicos compartilhados.

Por outro lado, a política diplomática adotada por Brasília gera frutos. A música é uma arma diplomática de incrível poder brando que permite ao país espalhar uma imagem positiva de sua cultura internacionalmente, inclusive na França, sem que a mensagem subversiva de textos seja ouvida. A imagem exótica do Brasil não parece estar danificada.

As produções francesas da música brasileira ilustram essa surdez à mensagem de protesto. Se a abordagem de Claude Nougaro não pode ser acusada de falta de sinceridade, deve-se admitir que sua versão de *O que será*, de Chico

Buarque, não restaura realmente a mensagem política inicial. Essa música é um verdadeiro hino contra o regime em vigor no Brasil e um lamento daquele Brasil cinzento que, com a chegada dos uniformes militares, perdeu sua magnificência. Nougaro prefere desistir do primeiro significado para dizer os juramentos de um homem loucamente apaixonado que tenta persuadir sua beleza a dar-lhe uma segunda chance. Para desculpar, o cantor de Toulouse, deve-se ressaltar que a canção de protesto brasileira não adota uma estética da violência, mas permanece em uma sensibilidade que, ao não captar as palavras, pode criar um desacordo.

### 3.1 A RECEPÇÃO DE UMA CULTURA EXÓTICA

A chegada da música brasileira na França acontece em um contexto muito específico de Paris no início do século XX. Uma Paris que é então a capital cultural da Europa, na qual artistas de todo o mundo se encontram, como o filme de Woody Allen, *Meia noite em Paris*, ilustra perfeitamente. Uma cidade aberta às músicas estrangeiras, à imagem do tango argentino que conhece seu auge. A música, mas também a pintura, expressa esse desejo em outro lugar. A primeira Guerra Mundial acentua ainda mais essa necessidade e curiosidade pela alteridade cultural fora da Europa. A grande Guerra marca os espíritos e leva a sociedade francesa a uma crise de identidade misturada com um sentimento de decadência<sup>21</sup>. Foi então a era do primitivismo em contraste com o progresso civilizacional que define a Europa e levou ao horror das trincheiras e da guerra. O Brasil representa então uma alteridade radical, à qual o público francês sucumbe. O Brasil fascina e sua música é a expressão mais perceptível. O desenvolvimento das indústrias musicais, a história cultural da capital francesa e o exotismo da França no início do século XX fazem de Paris o lugar privilegiado para a recepção e legitimação da música brasileira erudita e dançante. Esses mesmos mecanismos são ativados para a imigração do tipo mais brasileiro, o samba.

O samba ainda é o estilo mais associado ao Brasil e sua cultura. Verdadeiro elemento central da cultura brasileira, a institucionalização desse símbolo é

---

<sup>21</sup> FLÉCHET, 2017, p. 32.

interessante de analisar, pois segue a mesma temporalidade que a definição de identidade brasileira nas décadas de 1920 e 1930. Apesar de uma difícil definição de brasilidade, a modernidade brasileira permite sua definição e então integra diretamente o samba como elemento simbólico central dele.

O Brasil é uma nação mista de diferentes grupos étnicos (indígenas, europeus, africanos) e essa pluralidade é, portanto, um obstáculo à definição de uma identidade única. Essa herança tripla da nação brasileira é frequentemente adotada por artistas. A canção de Clara Nunes, *O canto das três raças*, é uma ilustração. A diva brasileira lista nesta canção as diferentes tristezas e lamentações conhecidas pelas três raças que formaram a nação brasileira.

Devido a essa diversidade, o Brasil, que conquistou a independência em 1822, não conseguiu definir uma identidade única para seu povo. O país está crescendo à sombra da Europa, para o qual gostaria de ser. Os intelectuais brasileiros estão tentando explicar o que consideram ser o "atraso" do país. Segundo eles, isso se deve à incapacidade de definir sua própria identidade.

Em virtude dessa diversidade, o Brasil, que está ficando cada vez mais miscigenado, embora esta miscigenação exista desde a colonização, não é bem-vinda. O mestiço é referido como o bode expiatório e a causa da inferioridade brasileira à Europa. Tal equívoco é apontado como a fonte de brancos enfraquecidos. A dupla herança africana e indiana da nação brasileira não é, portanto, assumida pelas elites intelectuais brasileiras do final do século XIX, que chegam a retomar parcialmente a obra racalista do pensador francês Gobineau.

A especificidade racial brasileira é, portanto, difícil de assumir, o que dificulta a definição de uma identidade nacional e cultural unificadora e uma brasilidade abrangente.

A definição da identidade cultural brasileira só ocorre no início da década de 1920. Diante dessa negação heterogênea da especificidade, os brasileiros deixam de se afirmar diante da importante migração europeia que chega ao Brasil entre o final do século XIX e início do século XX. "A única maneira de afirmar a posição subordinada dos imigrantes europeus e sua civilização era destacar a heterogeneidade da cultura nacional e maximizar seu valor", diz Maria Isaura Pereira

de Queiroz<sup>22</sup>. Essa reflexão sobre a valorização da diversidade e abertura do brasileiro a diversas culturas é iniciada com a Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922. Data real de nascimento do modernismo artístico brasileiro, esta semana tem força de símbolo na identidade cultural brasileira<sup>23</sup>. Com o objetivo de destacar a singularidade da identidade artística e cultural do Brasil, essa reflexão é realizada por diversos pensadores e artistas, incluindo Oswald de Andrade. Isso é ilustrado com a publicação, seis anos depois, de um manifesto ainda apresentado como um dos atos fundadores da identidade cultural brasileira. Neste texto em verso, o poeta paulista afirma que o antropofagismo une os brasileiros. Ele lembra a capacidade de assimilação que esse povo demonstrou ser sua própria herança europeia e restaurá-lo a algo puramente brasileiro. Destaca a pluralidade de origens da cultura do país.

Essa ideia de diversidade também é repetida pelo antropólogo Gilberto Freyre em seu livro “Casagrande e Senzala”. Publicado em 1933, este livro é um sucesso nacional e marca uma verdadeira ruptura nas reflexões sobre a cultura e identidade brasileira. O intelectual brasileiro afirma que o Brasil tem uma cultura mista da qual devemos nos orgulhar. Se esse equívoco sempre esteve presente na cultura brasileira, pela primeira vez se torna uma fonte de orgulho.

É uma das características da brasilidade, assim como a cordialidade das relações sociais, como afirma o historiador Sérgio Buarque de Holanda, pai do famoso cantor Chico Buarque<sup>24</sup>. O trabalho então tem um efeito catártico na sociedade. Essa consciência por parte dos intelectuais, acentuada pela ação de Getúlio Vargas, leva a ideia de miscigenação como um elemento fundamental da identidade brasileira para se disseminar na sociedade. De fato, essa ideia é apoiada pela ação política de Vargas durante toda a sua presidência, a partir de 1930. Seu desejo de unificar o país passa então pela promoção de um nacionalismo baseado no reconhecimento do cruzamento entre brasileiros.

---

<sup>22</sup> QUEIROZ, 1989, p. 38.

<sup>23</sup> Idem, p.41.

<sup>24</sup> OLIVEN, 1985, p.12.

### 3.2 A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA COMO EXPRESSÃO DE IDENTIDADE DO BRASIL

A MPB inicia, portanto, uma renovação estética, mas também política, na sua abordagem e na mensagem que divulga. É deliberadamente independente do universo hedonista da bossa nova ou do carnaval do primeiro samba. No entanto, é difícil caracterizar de maneira uniforme esse movimento, pois reúne um ecletismo muito amplo.

Se o movimento é estruturado em torno do desejo de difundir uma mensagem política, a MPB não pode ser reduzida a tantos outros temas desenvolvidos por diferentes artistas. Os anos 1970 são assim marcados por uma atração pelo misticismo e pelas religiões africanas. Essa tendência também se reflete em outras expressões artísticas, como no cinema novo ou na literatura com Paulo Coelho. Musicalmente, esse interesse é expresso em diferentes álbuns. *A tábuca da esmeralda*, de Jorge Ben, publicada em 1974, é uma excelente ilustração disso. Este álbum, considerado por alguns como um dos melhores da história musical brasileira, é repleto de reflexões esotéricas como o próprio nome sugere. A capa do seu álbum também evoca esse esoterismo.

Por outro lado, os anos 70 também são uma década de demandas sociais por parte da comunidade negra e dos Estados Unidos. Jorge Ben, novamente, é a voz dessas ideias com seu álbum *África* (1976), no qual ele restaura o legado da cultura africana na cultura brasileira.

Este álbum é ambientado no contexto de um movimento mais global que afeta toda a sociedade.

Finalmente, a MPB é também a voz da identidade brasileira em sua alegria, sua recusa de fatalidade, a exaltação de sua riqueza natural e descuido.

### 3.3 A REAPROPRIAÇÃO FRANCESA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

A canção francesa é profundamente marcada pelo período da bossa nova, o que a levou a uma real reapropriação dessa música brasileira pela canção francesa. Esta reapropriação está gradualmente ocorrendo na França. Depois de um efeito revelador com o lançamento do filme *Orfeu Negro*, em 1959, o efeito real da moda é realizado na segunda metade da década de 1960, após a Palm d'Or concedida ao filme de Claude Lelouch, *Un homme et une femme* (Um homem, uma mulher), em que Pierre Barouh interpreta *Samba Saravah*. Essa composição original de Baden Powell, em francês, desencadeia uma verdadeira mania na França.<sup>25</sup> Uma sucessão de covers seguido por um grande número de artistas da canção francesa incluindo Michel Fugain, com o famoso *Fais comme l'oiseau* (1942) ou Nicoletta, Georges Moustaki, Richard Anthony, Bernard Lavilliers ou Claude Nougaro que retoma com sucesso a canção de Chico Buarque *O Que será* (1976) com o famoso *Tu verras* (1978). Alguns artistas se aventuraram na interpretação brasileira, como Brigitte Bardot que interpretou *Maria Ninguém*, de João Gilberto, em 1964. Outros tentaram evocar outras realidades do Brasil, como Claude Nougaro que traduz o sucesso de Baden Powell, *Berimbau*, com sua canção *Bidonville* (1966). Introduzem, então, o tema da pobreza e das favelas que realmente contrastam com os temas previamente desenvolvidos. No entanto, essas interpretações permanecem marginais. É claro, a evocação da tristeza, tão consubstancial à identidade cultural e musical brasileira quanto à alegria de que Pierre Barouh interpreta o *Samba Saravah*.

A bossa nova marca, então, a introdução de uma nova musicalidade puramente brasileira em seu país de origem, mas também no exterior. Uma mudança no esteticismo que realmente não se traduz na interpretação e representação da brasilidade transmitida pela bossa nova francesa ou pelo cinema.

Desde o início do século XX, a música brasileira na França tem sido marcada por um certo exotismo. Este é encontrado tanto na estética do marketing, na

---

<sup>25</sup> FLÉCHET, 2017, p. 253.

produção nacional dessa música estrangeira ou na imaginação criada em torno dela. O público e a indústria musical francesa compartilham essa visão simplista e exótica da cultura brasileira. Este sistema é um círculo vicioso. Produtores dão ao público uma imagem do Brasil reclamador. Diante dessa constatação, alguns artistas franceses estão defendendo a autenticidade dessa música e contra esse "exotismo de baixo nível", como Georges Moustaki a chama. Este último defende justamente uma visão sincera e uma autêntica adaptação da música brasileira. Por exemplo, em *Águas de Março*, de Tom Jobim (1972), ele traduz o texto do poeta brasileiro respeitando, de certa forma, o trabalho original e indo contra os efeitos da indústria musical na produção da música<sup>26</sup>.

A representação que os franceses fazem do Brasil é em parte transmitida pelo imaginário difundido pela variedade francesa. Mas o país sul-americano e sua música, por suas estética e palavras, tem um forte poder evocativo. Contudo, como visto anteriormente, a imagem do Brasil e sua cultura foram muitas vezes reduzidas a uma representação exótica. O papel dos artistas e produtores nessa construção deve ser enfatizado, e pode-se imaginar se eles realmente entenderam a diversidade da identidade cultural brasileira. É possível dividir a comunidade artística da canção francesa em dois grupos distintos: aqueles que participaram da persistência desses clichês e daqueles que queriam transmitir uma imagem autêntica do Brasil.

A moda brasileira na música francesa de fato participou da permanência de clichês no Brasil. Reduzida aos ritmos festivos e carnavalescos, a cultura do nosso país só é percebida através do prisma da alegria, do descuido e da sedução. Isso não quer dizer que a cultura brasileira não tenha essas características, mas que muitas vezes é restrita a essas características.

No estudo sobre as primeiras traduções de Baudelaire, Candido nos oferece comentários de grande interesse para o nosso caso, veremos como ele analisa as primeiras traduções baudelairianas ao português.

*Os primeiros baudelairianos*, extraído do livro *Educação pela noite e outros ensaios*, editora Ática (1989), escrito por Antonio Candido, crítico literário, é um ensaio sobre as primeiras traduções de *Flores do mal*, do poeta francês Charles

---

<sup>26</sup> FLÉCHET, 2017, p. 285.

Baudelaire. Em *Os primeiros baudelairianos*, Antonio Candido observa que apenas parnasianos secundários imitaram entre nós o poeta francês, lendo-o de forma unilateral, mesmo assim, usando-o como instrumento libertador dos princípios da geração passada. A agressividade erótica, o tédio, a melancolia funcionavam como “dissolventes” e como valores de oposição. O objetivo do autor nesse ensaio foi de analisar o grupo inicial de baudelairianos dos anos de 1870 e início de 1880, embora fossem poetas secundários,

*a presença dos textos de Baudelaire foi decisiva para definir os rumos da produção poética, traçando a fisionomia de uma fase [...]. Isso foi possível inclusive por causa de uma certa deformação, como as que em toda influência literária tornam o objeto cultural ajustado às necessidades e características do grupo que o recebe e o aproveita.* (CANDIDO, 1989, p. 24-25).

Assim, o autor busca questionar de que forma, naquela época, aqueles jovens poetas extraíram d’*As flores do mal* algo tão vital. Ele nos mostra como a tradução ocupou uma posição central na formação do cânone nacional e como os tradutores participaram ativamente desse processo. Segundo Candido, o gesto dos primeiros imitadores e tradutores de Baudelaire – *Os primeiros baudelairianos* – acabou gerando algo de novo no cenário literário brasileiro. A incapacidade de imitarem Baudelaire à perfeição produziu algo novo.

Ao imitarem o modelo ressaltaram apenas alguns aspectos da poética baudelairiana, como o satanismo ou a carne, deformando-os. Aliando agressividade erótica e radicalismo independentista, os jovens imitadores transformaram em um “grande instrumento libertador esse Baudelaire unilateral ou deformado, visto por um pedaço (...) que favorecia uma atitude de oposição aos valores tradicionais” (CANDIDO, 1989, p.26). Em síntese, o caráter imitativo dessa poesia serviu para que os poetas realistas “assimilassem algo da modernidade de Baudelaire na medida em que se inspiraram nele para afirmar o tempo presente e seus problemas, contra o refúgio no ego e na história, como tinham feito os românticos” (CANDIDO, 1989, p.38).

Apesar de essas traduções terem influído na formação do cânone nacional, Candido parece demonstrar que o processo receptor das obras traduzidas e o

próprio ato criador que engendra a tradução são empenhados, ainda que inconscientemente, uma vez que ocasionaram de forma inesperada e dialética a possibilidade de existência de outras obras e de outros movimentos estéticos que, embora oriundos das formas importadas dos países centrais, criaram algo novo, imprimindo às obras brasileiras um timbre próprio, mesmo que elas continuem sendo parte de uma literatura derivada.

O mesmo ocorre com nossas canções brasileiras que foram vertidas ao francês. Não sabemos de qual forma os artistas franceses extraíram essa ideia que a maioria das músicas brasileira tem ou deveriam ter algo exótico e tropical – embora algumas tenham mesmo –, pois as canções aqui estudadas nada ou quase nada apresentam esse exotismo ou tropicalidade, visto que foram produzidas em uma época de grande censura, o foco era desenvolver canções protestantes contra a situação em vigor naquele momento. O que vemos nas versões francesas, em sua maioria, é um Brasil festivo, marcado pela exotividade, sob o olhar do outro que nada sabe, apenas imagina. Apesar disso, as versões francesas das músicas brasileiras nos chama a atenção pela recriação de novos elementos, de novas músicas francesas, que extraem bem aquilo que alguns autores brasileiros reproduziram, como é o caso de Georges Moustaki e Pierre Vassiliu, que em suas interpretações francesas apegam-se à essência da música brasileira. Acreditamos que as versões francesas criaram algo novo no cenário da música francesa, embora o foco tenha sido a representação de um Brasil exótico, o segmento cultural francês deve ter elaborado um novo estilo musical e ou se aventurado em novos gêneros a partir dessas versões francesas.

Moustaki, por exemplo, tenta ao máximo extrair todas as marcas brasileiras difíceis de reproduzir em francês. Já, Vassiliu se atenta ao personagem da música de Chico, ele reproduz um personagem que todos desconfiam por não saberem quem é aquele sujeito que chegou chamando a atenção de todos, criando uma certa inveja; os homens tem medo que ele roube suas mulheres com seu charme e sua lábia. Eles acreditam que este homem vai ser preso se continuar assim, se expondo, sendo quem ele é. É o que aconteceria com o cantor Chico Buarque se ele não tivesse se exilado, pois suas músicas estavam causando alvoroço durante a ditadura brasileira, mesmo que ele suprisse algumas palavras consideradas inapropriadas, a

canção como um todo era um afronte, assim o compositor seria mesmo, mais uma vez, aprisionado.

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença da música popular brasileira na França é parte de uma longa história que não pode se limitar ao sucesso do mundo da música, seja na década de 1980, 1970 ou 1960. Marcada por desenvolvimentos técnicos, políticos e sociais, elas viram todos os retornos e empréstimos testemunhando um verdadeiro intercâmbio cultural em ambos os lados do Atlântico.

A ditadura militar no Brasil entre 1964 e 1985 marca uma nova era nas relações franco-brasileiras. Um período sombrio na história política do país, que empurra muitos opositores do regime para o exílio na Europa e na França. Esses anos 1960/70 também são concomitantes com o surgimento de novos gêneros musicais, como o movimento tropicália, que influencia fortemente a música popular brasileira, empurrando-a para diversificar suas origens e suas influências.

Esse rótulo estruturante da paisagem musical brasileira se desvanece a partir daí, permitindo o surgimento de novos estilos musicais que se baseiam livremente em influências regionais e internacionais, longe de um nacionalismo peculiar a uma certa concepção da MPB. A música atual então perpetua essa tradição de misturar influências, embora uma parte seja afetada pela formatação das obrigações comerciais da indústria fonográfica.

A história da música popular é rica em que expressa a identidade brasileira em sua originalidade e diversidade. A relação entre música e identidade é realmente muito forte aqui no Brasil. Se esses elos se cristalizaram no samba, que se tornou puro produto cultural nacional para fins de identidade, os estilos musicais que o seguem também atestam questões políticas em torno da música.

Por mais difícil que seja a definição de brasilidade, ela se baseia em certos princípios e valores específicos dessa cultura, dentre os quais a miscigenação aparece como um dos alicerces. A música popular brasileira atesta essa peripécia adotando culturas estrangeiras através de um antropofagismo cultural já reivindicado

no início do século XX por artistas brasileiros modernos. Isso leva a uma diversidade da expressão da identidade brasileira através de uma pluralidade de músicas.

Uma diversidade artística, portanto, que não é bem-vinda como tal na França. De fato, marcada pelo selo do exotismo, a recepção da música popular atrai a imagem de uma cultura brasileira articulada em torno de elementos bem identificados associados a uma visão tropical amplificada por uma retórica da viagem. A cultura brasileira, através da distribuição de sua música, responde a uma necessidade de fuga do público francês que modela essa alteridade de acordo com suas próprias necessidades identitárias através do processo de exotismo, como explica Todorov em seu livro, *Nous et les autres (Nós e os outros)*. Logo, não podemos dizer certamente que houve uma apropriação musical, embora sabemos, por meio de nossa análise musical, que alguns artistas, como George Moustaki, que recriou *Águas de março*, apropriou-se de elementos metafóricos de natureza que o próprio autor brasileiro utilizou. O cantor francês afirmou defender justamente uma visão sincera e autêntica da adaptação da música brasileira, uma versão que respeite seu ritmo e musicalidade, como assim o fez.

Já, em *Bidonville*, Nougaro, introduzindo os temas da pobreza (e) das favelas, contrasta com realidade desenvolvida anteriormente por outros artistas. Ele se aproveita de uma imagem do Brasil marginal ritmada ao tom de Baden para produzir sua visão de favela de acordo com as *bidonvilles* francesas, mostrando um Brasil nada tropical ou exótico, mas sim real, sob um olhar estrangeiro, que sente na pele o que é chegar a um local e ser marginalizado.

Uma imagem caricata do Brasil e de sua cultura, em parte devido à comercialização de produtos culturais brasileiros na França, é identificada nas canções brasileiras vertidas ao francês. Certa transferência cultural da música popular brasileira na França reúne um conjunto de atores institucionais e privados dos dois lados do Atlântico. Entre os principais protagonistas estão, claro, artistas profissionais e amadores brasileiros ou franceses, associações, diplomáticos, a mídia, mas também todos os brasileiros. Cada um deles transmite uma imagem específica e uma concepção de brasilidade.

Apesar da deterioração desse ideal brasileiro e do certo desencantamento desse país tropical, afetado por uma crise ao mesmo tempo econômica, ecológica,

política e social, sua imagem exótica ainda permanece. Parece realmente difícil desconstruir, apesar de uma reaproximação cultural permitida pelas novas mídias sociais que contornam a mídia clássica e sua seletividade do corpus cultural brasileiro. Parece, então, que a visão autêntica e exaustiva do Brasil permanece utópica, já que a brasilidade abrange uma pluralidade de formas de vivê-la.

Por fim, essa questão da representação da cultura brasileira na França através da música coloca outra questão: o impacto no Brasil dessa percepção da brasilidade no exterior e seu papel no processo de construção dessa cultura. Uma questão que ecoa a concepção hegeliana da alteridade segundo a qual a autoconsciência, e por extensão sua identidade, é construída pelo olhar do outro.

## REFERÊNCIAS

- ALERTE ROUGE. **Biographie de Nougaro Claude**. França: Alerte Rouge, c2019a. Disponível em: <https://alerterouge.com/biographie,nougaro-claude,91.html>. Acesso em: abr. 2019.
- ALERTE ROUGE. **Disque une soirée avec Claude Nougaro**. França: Alerte Rouge, c2019b. Disponível em: <https://alerterouge.com/disque,une-soiree-avec-claude-nougaro---live,91,549.html>. Acesso em: abr. 2019.
- BAROUH, Pierre. **Samba saravah**. Brasil: Vignoli Comunicação, c2003a. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/pierre-barouh/samba-saravah-samba-da-bencao/>. Acesso em: abr. 2019.
- BAROUH, Pierre. **Samba saravah (samba da bênção)**. França: Parole de Chanson, c2015b. Disponível em: <https://www.paroledechanson.net/pierre-barouh/samba-saravah-samba-da-bencao>. Acesso em: mai. 2019.
- BELLAÏCHE, Raoul. **Biographie de Pierre Barouh**. França: Je Chante Magazine, c2018. Disponível em: <http://www.jechantemagazine.com/Dossier%20Pierre%20Barouh/Barouh%20Biographie.html>. Acesso em: mai. 2019.
- BIDONVILLE. *In*: ACADEMIE Française. **Dictionnaire de l'Académie française**. 9. ed. França: Jacques Dendien, ATILF e C.N.R.S, 1992. Disponível em: <https://academie.atilf.fr/9/consulter/BIDONVILLE?options=motExact>. Acesso em: mai. 2019.
- BUARQUE, Chico. **O que será**. Brasil: Vignoli Comunicação, c2003a. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/1217237/>. Acesso em: abr. 2019.
- BUARQUE, Chico. **Partido Alto**. Brasil: Vignoli Comunicação, c2003b. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/45159/>. Acesso em: abr. 2019.
- CARLOS, Antonio & Jocaí. **Você abusou**. Brasil: Vignoli Comunicação, c2003. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/antonio-carlos-e-jocafi/472558/>. Acesso em: abr. 2019.
- CHICO BUARQUE. *In*: DICIONÁRIO Mpb. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**. Brasil: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/chico-buarque>. Acesso em: mai. 2019.
- CANDIDO, Antonio. Os primeiros baudelairianos. **A educação pela noite & outros ensaios**. Editora Ática. São Paulo, v. 1, p. 23-39, 1989.
- CONDE, Gustavo. **Chico Buarque de Hollanda e a canção “o que será?”**. Brasil: Brasil 247, c2019. Disponível em: <https://www.brasil247.com/pt/247/cultura/350453/Chico-Buarque-de-Hollanda-e-a->

can%C3%A7%C3%A3o-%E2%80%9CO-Que-Ser%C3%A1%E2%80%9D.htm.  
Acesso em: abr. 2019.

FLÉCHET, Anaïs. **Madureira chorou... em Paris**: a música popular brasileira na França do século XX. São Paulo: Edusp, 2017.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. 9. ed. São Paulo: Global, 2012.

FUGAIN, Michel. **Faz como o pássaro**. Brasil: Vignoli Comunicação, c2003b. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/fugain-michel/52865/traducao.html>. Acesso em: abr. 2019.

FUGAIN, Michel. **Fais comme l'oiseau (traduction en portugais)**. França: Lyrics Translate, c2019a. Disponível em: <https://lyricstranslate.com/fr/fais-comme-loiseau-faz-como-o-p%C3%A1ssaro.html>. Acesso em: jun. 2019.

GALA. **Biographie**. França: Prisma Média, c2019. Disponível em: [https://www.gala.fr/stars\\_et\\_gotha/georges\\_moustaki](https://www.gala.fr/stars_et_gotha/georges_moustaki). Acesso em: abr. 2019

JOBIM, Tom. **Águas de março (waters of march)**. EUA: Interglacial, c2018. Disponível em: [http://interglacial.com/prose/Aguas\\_de\\_Marco.html](http://interglacial.com/prose/Aguas_de_Marco.html). Acesso em: abr. 2019.

LEGRIS, François. **As favelas de Nanterre**. França: Dph, c2005. Disponível em: <http://base.d-p-h.info/pt/fiches/dph/fiche-dph-6916.html>. Acesso em: abr. 2019.

MARTEL, Frédéric. **Le Brésil, une passion française**. França: Slate, c2019. Disponível em: <https://www.slate.fr/story/109237/bresil-passion-francaise>. Acesso em: mai. 2019.

MORAES, Vinicius de. **Samba da bênção**. Brasil: Vignoli Comunicação, c2003. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/vinicius-de-moraes/86496/>. Acesso em: abr. 2019.

MOUSTAKI, Georges. **Águas de março**. Brasil: Vignoli Comunicação, c2003a. Disponível em: [https://www.letras.mus.br/georges\\_moustaki/86223/traducao.html](https://www.letras.mus.br/georges_moustaki/86223/traducao.html). Acesso em: abr. 2019.

MOUSTAKI, Georges. **Les eaux de mars**. França: Parole de Chanson, c2015b. Disponível em: <https://www.paroledechanson.net/georges-moustaki/les-eaux-de-mars>. Acesso em: abr. 2019.

NOSTALGIE: LES PLUS GRANDES CHANSONS. **Biographie Michel Fugain**. França: Nostalgie, c2018. Disponível em: <https://www.nostalgie.fr/artistes/michel-fugain>. Acesso em: jun. 2019.

NOUGARO, Claude. **Berimbau**. Brasil: Vignoli Comunicação, c2003a. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/nougaro-claude/54168/traducao.html>. Acesso em: abr. 2019.

NOUGARO, Claude. **Bidonville**. França: Paroles, c2019b. Disponível em: [https://www.paroles-musique.com/paroles-Claude\\_Nougaro-Bidonville-lyrics,p79632](https://www.paroles-musique.com/paroles-Claude_Nougaro-Bidonville-lyrics,p79632). Acesso em: abr. 2019.

NOUGARO, Claude. **Tu verás**. Brasil: Vignoli Comunicação, c2003c. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/nougaro-claude/54253/traducao.html>. Acesso em: abr. 2019.

NOUGARO, Claude. **Tu verras**. Brasil: Vagalume Mídia, c2018d. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/claude-nougaro/tu-verras.html#original>. Acesso em: abr. 2019.

**Orfeu negro**. Direção por Marcel Camus. Produção: Sacha Gordine. França, Brasil, Itália: Versátil Home Video, 1959. Dvd (105 min), son., color.

OLIVEN, Ruben George. **A antropologia e a cultura brasileira**, Caderno de Estudos UFRGS, nº12, p.12, 1985.

PIERRE VASSILIU. **Biographie**. França: Pierre Vassiliu, c2019. Disponível em: <http://www.pierre-vassiliu.com/bio.htm>. Acesso em: abr. 2019.

PIMENTEL, Matheus. **O disco que diz “vou” vem sim**. Brasil: Editora D’Avila e Abril, c2016. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/o-disco-que-diz-vou-vem-sim-192a2272e78a>. Acesso em: mai. 2019.

POWELL, Baden. **Berimbau**. Brasil: Vignoli Comunicação, c2003. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/baden-powell/686105/>. Acesso em: abr. 2019.

QUEIROZ, Maria Isaura P. Identidade cultural, identidade nacional no Brasil. **Tempo Social**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 29-46, 1. sem. 1989. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v1n1/0103-2070-ts-01-01-0029.pdf>. Acesso em: mai. 2019.

SANDRONI, Carlos. **MPB: um pouco de história**. Brasil: Editora Bregantini, c2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/mpb-um-pouco-de-historia/>. Acesso em: mai. 2019.

SILVA, Anderson. **Águas de março – As cem melhores músicas de todos os tempos**. Brasil: blogger, c2013. Disponível em: <http://colunablah.blogspot.com/2013/04/01-aguas-de-marco-as-100-melhores.html>

SYNDICAT NATIONAL DE L'ÉDITION PHONOGRAPHIQUE. Chapitre 2: le marche mondial en 2012. *In*: SYNDICAT NATIONAL DE L'ÉDITION PHONOGRAPHIQUE. **L'économie de la production musicale**. 13. ed. Neuilly: Syndicat National de L'édition Phonographique, 2013. p.15-26. Disponível em: <http://www.snepmusique.com/wp-content/uploads/2013/07/SNEP-2013-GUIDE-ECO-WEB.pdf>. Acesso em: abr. 2019.

TODOROV, Tzvetan. **Nous et les autres**: la réflexion française sur la diversité humaine. Paris: Seuil, 1992.

TOM JOBIM. *In*: DICIONÁRIO Mpb. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**. Brasil: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/tom-jobim>. Acesso em: mai. 2019.

**Un homme et une femme.** Direção por Claude Lelouch. Produção: Les Films 13. Paris: Warner Bros, 1966. Dvd (102 min), son., color.

VASSILIU, Pierre. **Quem é esse.** Brasil: Vignoli Comunicação, c2003a. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/vassiliu-pierre/58822/traducao.html>. Acesso em: abr. 2019.

VASSILIU, Pierre. **Qui c'est celui-là.** França: Paroles, c2019b. Disponível em: <https://www.paroles.net/vassiliu-pierre/paroles-qui-c-est-celui-la>. Acesso em: abr. 2019.