

«O TEMPO DE UMA CANÇÃO»: RUMO A UMA CANTOLOGIA? *

Stéphane Hirschi¹

Como preâmbulo, uma afirmação: a canção *não* é poesia musicalizada. Se a palavra *chanson* é retomada literalmente até na língua japonesa, é porque realmente se trata de uma combinação particular na articulação entre palavras e música, o que vamos aqui tentar examinar com precisão.

A comparação de duas versões cantadas de um poema de Rimbaud intitulado justamente «chanson», «Canção da mais alta torre», permitirá concretizar a diferença entre poesia cantada e canção.

Na versão de Léo Ferré², ouvem-se acordes de piano arpejados, numa valsa bastante "chopiniana", mas apesar da circularidade da forma musical, a própria regularidade assim operada não oferece ao ouvinte nenhuma referência temporal quanto à progressão conjunta. De fato, ignora-se se o final da música está próximo ou não. A repetitividade de uma única frase melódica por verso reproduz fielmente demais a música intrínseca de alexandrinos cindidos em dois hemistíquios. É certo que se pode notar uma subida do canto para a retomada da primeira estrofe no final:

Oisive jeunesse	Ociosa juventude
A tout asservie	A tudo submetida
Par délicatesse	Por delicadeza
J'ai perdu ma vie.	Perdi minha vida.
Ah! Que le temps vienne	Ah! Que venha esse tempo
Où les coeurs s'éprennent.	Dos corações apaixonados.

Mas afinal esse efeito de leve *crescendo* parece destacar a urgência de um apelo mais do que uma canção no presente. Seria o apelo ao tempo abençoado dos amores enfim libertos, que venceriam o embalo talvez demasiado brando da «ociosa juventude» que o lento turbilhão valsante da linha de canto manteve até aí

* Texto traduzido do original em francês por Cláudia Neiva de Matos.

¹ Université de Valenciennes. Doutor em Letras (Université Paris 4 – Sorbonne) interessa-se pelas áreas de cantologia, literatura francesa e francófona do século 20 e suas figurações líricas, cênicas ou plásticas.

² *Chanson de la plus haute tour*, música e interpretação de Léo Ferré, Paris, Méridian, 1964.

adormecida. Ouve-se pois, aqui, antes um *canto* que uma canção: a forma-canção deve então ser entendida como um *alvo*, o do título (*Chanson*), do qual toda a dinâmica do poema tenderia a acercar-se, o que estaria representado na escolha musical do compositor.

Não se trata, insisto, de uma incapacidade de Ferré para dar forma de canção a poemas pré-existentes: ele logrou muitas vezes essa transformação a partir de seus próprios textos, como na soberba *La mémoire et la mer*, cujas ondas estróficas são cantaroladas com prazer, ou ainda a partir de textos de Aragon, de *L'affiche rouge* a *Est-ce ainsi que les hommes vivent?*. La verve cancional de Ferré foi mesmo capaz de ressuscitar um poeta até então desconhecido, como Rutebeuf, quando sua *Pauvre Rutebeuf* fez muita gente cantar: «Que foi feito de meus amigos?», e toda a melodia que prolonga este lamento. Ferré sabe, não há dúvida, compor canções a partir de versos existentes. Sua propensão a musicalizar Rimbaud prova que esse poeta o inspira. Mas para ele trata-se de uma inspiração *musical*, mais do que realmente cancional.

Em contrapartida, a versão de Colette Magny para a *Chanson de la plus haute tour*³ logo impressiona por sua brevidade (pouco mais de um minuto, em vez de mais de dois em Ferré). Esta se deve certamente, em primeiro lugar, à opção pela versão curta dessa obra, tal como proposta em *Uma temporada no inferno*, compreendendo somente as estrofes 3 e 4 da versão de maio de 1872. Mas provém sobretudo do ritmo vivo, inculcado pelo refrão bisado:

Qu'il vienne, qu'il vienne	Que venha, que venha
Le temps dont on s'éprenne	O tempo de apaixonar-se

Esse ritmo praticado numa melodia de âmbito extenso, sustentada por uma dupla subida em cada sílaba «viene», e ao mesmo tempo alongada, nos três tempos cativantes de uma valsa, convida a *cantarolar* (sendo a frase alongada, nos três tempos cativantes de uma valsa, convida a *cantarolar* (sendo a frase musical curta e simples, e portanto fácil de memorizar e reproduzir). Além disso, a linha de canto mais achatada das estrofes nos faz esperar por essa frase do refrão, como uma respiração na

³ *Chanson de la plus haute tour*, música e interpretação de Colette Magny, 1991.

escansão rápida do conjunto, segundo uma dinâmica orientada pelo duplo caráter do tempo evocado pela frase-refrão: um tempo simultaneamente cíclico (o que corresponde ao retorno dos refrãos) e direcionado para o porvir que seria sua matéria. Trata-se de um tempo propriamente «à frente» (tal como a poesia segundo Rimbaud, «à frente» da ação), atraindo a progressão das estrofes para sua enunciação recorrente. Por conseguinte, o que a estrutura melódica e rítmica adotada por Colette Magny proporciona é mesmo um efeito de *corrente de ar*⁴. Nesta versão, ouve-se mesmo uma canção, que se pode continuar a cantarolar mesmo depois que ela acaba...

É em torno de tal diferença entre o canto, prática secular com múltiplas formas, e a canção, gênero particular fundado sobre uma articulação específica entre palavras, música e interpretação, que se funda a *cantologia*, análise do gênero canção em sua globalidade orgânica, resumida em três definições:

1. **Uma canção:** uma melodia fixada por palavras;
2. **Uma melodia:** uma composição musical fácil de cantarolar, portanto duplamente breve:
 - limitada pela memorização;
 - limitada pelo fôlego;
3. **Uma canção viva ou orgânica:** uma canção interpretada e, por conseguinte, uma questão de fôlego, ligada ao ar e à vida: *instantâneo*, ou *série de instantâneos, num tempo medido*.

O gênero canção, assim definido, apresenta-se como a forma dominante de canto popular em três áreas linguísticas: francófona, hispanófona e lusófona. A matriz disso reside numa origem comum: as canções dos *trovadores*, cujo modelo se impôs nas três culturas. Dessas três definições, decorrem dois corolários: como as palavras devem ser imediatamente compreensíveis, a canção é interpretada segundo um *fraseado natural* (contrariamente ao fraseado lírico das *arias*⁵ ou das *mélodies*⁶); e a interpretação permite distinguir a emissão vocal das outras fontes sonoras (os

⁴ Nota da tradutora: em francês, “appel d’air”, expressão que designa em francês a criação voluntária ou acidental de uma corrente de ar. Mas o Autor, aqui como em outras passagens do texto, visa também um efeito, intraduzível, baseado na duplicidade de sentido da palavra “air”: “ar” e “melodia”. Assim, “appel d’air” refere-se ao impulso reiterado de emissão do canto, tanto em termos da operação vocal baseada na respiração quanto em termos da recorrência dos segmentos melódicos.

⁵ Nota da tradutora: árias de ópera. Em italiano no original.

⁶ Nota da tradutora: grifo do Autor. Além do sentido geral (melodia), *mélodie* em francês designa particularmente a canção erudita francesa dos séculos XIX e XX, geralmente para piano e voz solista.

instrumentos). Na era do registro, este segundo aspecto implica que, contrariamente à prática dominante das produções anglófonas, a voz que canta seja mixada *à frente* dos instrumentos de música, e não como uma pista no meio das outras manifestações musicais. Apesar das práticas de difusão comercial, se a canção não é poesia musicalizada, ela tampouco é simples música...

Como analisar uma canção?

Para a análise cantológica, a canção compreendida como um todo vivo implica portanto que se tente restituir seu *alento*. Repito: ou ela existe como ser animado, ou não existe. Donde o projeto da cantologia: investigar as pistas dessa vida, decifrar seus sinais materiais, sensíveis, para chegar, com as palavras do discurso crítico, o mais perto possível do poder de sedução da canção: seu encanto e seu alento.

Critério essencial desse dinamismo a investigar: a linearidade de um fio, ou antes de um *desenrolar temporal*, perdida na impressão do texto (mesmo se ele vem acompanhado de pautas musicais). É claro que essa materialidade temporal só se manifesta plenamente por ocasião de uma performance cênica. Para restituí-la, um único substituto mostra-se teoricamente aceitável: o *registro sonoro*. Ontologicamente, o registro ou gravação não trai a especificidade essencial do gênero canção: seu desenrolar identicamente ritmado para todos os receptores. E isso, evidentemente, para uma determinada interpretação, pois, como uma sinfonia ou um concerto, por exemplo, a mesma canção pode sofrer numerosas interpretações bem diferentes, mesmo sem ir aos extremos, tais como a tão famosa *Temps des cerises*: canção de amor? Canto político e revolucionário?

Podemos comparar aqui dois exemplos quase caricaturais: a gravação por Yves Montand em 1955 de *Temps des cerises* dura 4 minutos e 36 segundos, e, com sua gravidade dolorosa e contida, acentua o alcance político da «chaga aberta» evocada pela letra de Jean-Baptiste Clément. Em contrapartida, a versão «swing» de Charles Trenet em 1942, longe de sublinhar essa virtualidade política da canção escrita por um membro da Comuna, acentua a leveza original da canção de amor cuja letra data de 1867, e cuja conotação política somente apareceu *a posteriori*, sob a iluminação retroativa daquela cor vermelha de que ela se tingiu quase a contragosto em 1871. A interpretação de Trenet, com seu ritmo alegre (dura apenas 3 minutos e 15 segundos,

incluindo longos trechos instrumentais), com sua desenvoltura e laivos de futilidade, recupera o tom original, o que não deixa de ser engraçado quando se recoloca a gravação no contexto político de 1942...

Sua especificidade orgânica distingue pois a canção dos desenvolvimentos puramente musicais ou textuais. Quanto ao texto, a diferença é manifesta: o ritmo de descoberta é inerente à materialidade própria de uma canção, ao passo que ele depende de cada leitor, livre para fazer pausas, e até voltar atrás, na simples textualidade. Quanto à música, enquanto significante puro, ou pelo menos não puramente vetor de significado, o desenvolvimento musical, para além das regras estritas de progressão, não obedece aos simples princípios de linearidade mais ou menos monossêmica, ao menos na recepção, da canção (por causa de seu significado textual: na escuta, em razão das pausas impossíveis, afora o duplo sentido evidenciado, a percepção da polissemia não pode prolongar-se muito). Sem mesmo ir até os princípios do jazz, a lógica de uma escrita musical, variando temas iniciais, multiplicando combinações, define uma profundidade vertical, a qual teoricamente se pode estender ao infinito: uma «ocasião permanente de verborreia», diz Ferré⁷, que vem atenuar a dimensão propriamente temporal (logo, irreversível) do desenvolvimento melódico, o qual constitui portanto a especificidade da canção como gênero.

Em suma, a música imprime caráter dinâmico, e o texto, limites formais, cargas semânticas, rigor objetivo, cuja conjunção por si só instaura o dinamismo consciente de sua precariedade, o passo cadenciado enunciando seu próprio desaparecimento a curto prazo, que estão na base da canção. Em suma, para não ser desfigurado, o gênero deve, de modo prático, ser analisado *em sua recepção*, registro ou performance (dos quais se podem aliás tirar numerosos elementos de análise suplementar: gestualidade, mas também efeitos de iluminação, encenação etc. e, quanto ao disco, pelo menos timbre e a entonações do cantor, o equivalente da cor de tal ou qual interpretação orquestral, e também arquitetura sonora, segundo as perspectivas de pesquisa de Serge Lacasse). Para retomar as distinções operadas por Louis-Jean Calvet em sua obra *Chanson et société*, entre «canção escrita (tal como

⁷ Léo Ferré, citado por Lucienne Cantaloube-Ferrieu, *Chanson et poésie des années 30 aux années 60*, Paris, Nizet, 1981, p. 376.

representada na partitura), *canção cantada* (o que o intérprete faz dessa partitura), e *canção recebida* (tal como é percebida pelo ouvinte e pelo espectador)»⁸, somente a terceira dimensão me parece apta para apreender a canção como a totalidade orgânica considerada pela cantologia.

Esse procedimento entende pois a canção como uma totalidade da qual não se pode excluir *a priori* nenhum componente, pois todos concorrem para a obra final, *interpretada*: oralidade e multidimensionalidade que rejeitam os esquemas de apreciação pré-estabelecidos.

Em particular, no domínio do folclore, é preciso não se enganar: até o século XIX reinava o sistema do *timbre*⁹. É preciso ter em mente que, em virtude desse sistema, existe naquela época um «laço contingente entre letras e melodias [...]: a mesma canção frequentemente se canta com melodias diferentes»¹⁰, e «a mesma melodia serve de linha musical a canções diferentes»¹¹. Apesar da ausência de apriori em matéria de precedência, a questão para os folcloristas refere-se pois, antes de mais nada, a uma evolução histórica conjugada, mais que a uma verdadeira *estética*. Mas, para além do folclore, devido entre outros motivos a essa intercambialidade, antes da cantologia, a análise estética das canções tanto medievais quanto renascentistas, por exemplo, sempre se mostrou sob uma perspectiva quer musicológica, quer literária. Veremos agora como a situação se modifica quando abordamos a canção do século 20.

Com efeito, a partir de Paul Zumthor, podemos falar de canção *mediatizada*¹². Em relação à canção interpretada mas não gravada, portanto imediata e efêmera exceto por obra da memória, poderíamos definir a «canção mediatizada» como um gênero novo caracterizado pela irrupção técnica que permite a *reprodutibilidade da performance*, abrindo a porta ao estudo estilístico de *obras* de arte, perdurando numa *prática* estética. Insisto neste ponto essencial: a canção como *prática* remonta sem dúvida às origens, mas o advento de que falo aqui é o da canção enquanto arte potencial, em consequência dessa *reprodutibilidade da performance*.

⁸ Louis-Jean Calvet, *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981.

⁹ Nota da tradutora: *Timbre* designava, antes do século XX e do registro sonoro, melodias ou motivos musicais conhecidos aos quais se acrescentava um novo texto para criar uma canção.

¹⁰ Louis-Jean Calvet, *op. cit.*, p. 83.

¹¹ Davenson, *op. cit.*, p. 85.

¹² Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, col. « Poétique », 1983, cf. p. 238, 245 *et passim*.

Dessa revolução técnica decorrem duas consequências essenciais quanto à forma do gênero canção:

- uma difusão de massa (popular) e não reservada a uma proximidade (geográfica ou social), garantindo o *caráter vivo e dinâmico* dessa prática artística (mas não suas qualidades estéticas);

- e sobretudo, a permanência de um «*documento*», registrando uma prática de visada estética, isto é, instaurando, para a canção *recebida* e não mais apenas escrita, a possibilidade de «*monumento*»¹³, para retomar os termos de Zumthor.

O conceito de canção mediatizada atrai a atenção para o fato que, por razões técnicas, a intercambialidade das letras e melodias, que era a regra até então, deu lugar a uma forma de memória abrindo caminho para uma nova concepção potencial da obra cantada. Não há mais adição de um texto e uma melodia, com cada uma dessas dimensões tendo na partitura, por si mesma, estatuto de obra, e às vezes obra de arte; o que há é realização de um projeto conjugando *por princípio* esses dois componentes, aliás conjuntamente a outros, no sentido de realizar *uma* obra. Essa obra pode ter alvos comerciais ou estéticos (ou, naturalmente, ambos); o essencial é que a reviravolta técnica tenha conferido à canção recebida, percebida como totalidade orgânica, a *possibilidade* de existir enquanto obra de arte. E a partir daí, o terreno está aberto ao conceito de criador no domínio da canção, criador daquelas «canções-mestras», ou, se quisermos, *cancionista*¹⁴, e não enquanto poeta ou músico, como foram Jean-Baptiste Clément, ou, mais ainda, Pierre-Jean de Béranger e suas pompas fúnebres nacionais em 1857. Apenas duas observações a propósito de Béranger: foi devido à publicação (sob forma de livro) de suas canções que ele foi encarcerado duas vezes sob a Restauração; e foi enquanto letrista de canções (cançonetista) que conquistou a glória que fazia ciúmes ao próprio Victor Hugo, levando Pierre Larousse a escrever em seu *Dicionário* que se tratava do maior homem do século após Napoleão. Não obstante, embora venerado no século XIX, Béranger será mais tarde esquecido, e as interpretações de seu tempo nunca poderão depois ser

¹³ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 39.

¹⁴ Nota da tradutora: recorro aqui ao termo cunhado por Luiz Tatit (cf. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996), que parece adequado para traduzir, neste contexto, *chansonnier*, o qual designava o indivíduo que fazia e/ou interpretava canções, independentemente da especificação de funções.

ouvidas. Para que o criador de canções possa ver perdurar sua imagem de artista, é preciso que a fixação livresca que fez a glória efêmera de Béranger seja acompanhada pela fixação sonora propiciada pelas técnicas de gravação, desde seus inícios concomitantes graças às invenções de Cros e de Edison em 1877.

Pode-se desde já afirmar que esse limiar técnico nas formas de fixação de uma canção permite passar de uma apreensão escrita da obra (letras e músicas numa partitura) à sua conservação global enquanto forma específica, na qual a dimensão vocal e sonora é fundamental para a propagação do conjunto em sua unicidade de obra.

Desde então a canção deixa de ser algo escrito, de certo modo abstrato, que tratamos de ler e decifrar. Lidamos agora com uma interpretação dada, concreta e inevitável. Podemos sem dúvida rejeitá-la, não gostar dela, mas em todo caso é a partir disso que a canção pode ser pensada como uma arte plena. Pois neste ponto integra-se à canção uma nova dimensão, a qual não sobrevém enquanto a obra existe somente no papel. Tal dimensão é uma temporalidade fixada, *um desenrolar identicamente ritmado e medido para todos os receptores*. Decerto, uma partitura musical também contém, teoricamente, essa temporalidade determinada. Mas só teoricamente: como para qualquer texto escrito, nada impede que se interrompa, que se volte atrás, ou, ao contrário, que se pule um trecho: a folha de papel presta-se a isso. Não a gravação. Certamente, os últimos progressos técnicos proporcionados pelo disco compacto e pela gravação digital permitem tais interrupções e retornos. Subsiste contudo uma diferença de fundo: a folha de papel oferece palavras e música simultaneamente, mesmo se a consciência somente as apreende em sua sucessão linear; em compensação, mesmo num CD, é impossível perceber *simultaneamente* os diferentes momentos da canção.

Dois princípios decorrem dessa inscrição da temporalidade no corpo da canção gravada considerada como um todo orgânico. O primeiro é que a canção pode constituir-se em arte maior após o aperfeiçoamento da gravação, ou seja, após 1900 aproximadamente. A evolução dos modos de reprodução mecânica é em seguida substituída por procedimentos elétricos, como o microfone no palco, e a radiodifusão como propagação amplificada, nos anos 1930. Ora, constata-se que é justamente por volta dos anos 1930 que surge e ganha corpo a noção de autor-compositor-intérprete,

particularmente mediante a figura do bufão cantor¹⁵: Charles Trenet (mesmo se alguns precursores como Gustave Nadaud e sobretudo Pierre Dupont já acumularam as funções no século XIX; eles jamais gozaram, em todo caso, da popularidade e notoriedade de Trenet; as estrelas naquela época eram quer letristas como Béranger, quer intérpretes como Thérésa ou Paulus). Se a noção se consolida, não é decerto por coincidência: é a marca de uma transformação da natureza da canção. De divertimento popular, que se havia separado da música erudita e elitista na Renascença, com a ascensão do canto polifônico, o gênero canção pode voltar a ser obra de arte, como no tempo dos trovadores. Entretanto, não se trata de levar muito longe a comparação, como se fez um tanto facilmente demais? Sublinhemos de novo a mudança radical instaurada pelo aparecimento da gravação. Não somente poucas partituras de trovadores puderam chegar às nossas mãos, como também não conhecemos nada da voz, do timbre ou da elocução de Guiraud de Borneil ou Raimbaud de Vaqueiras, e de todos os seus intérpretes, os *jograis*: é realmente um *tempo* que está perdido para nós.

O autor-compositor-intérprete oferece pois uma figura nova para uma arte nova. Arte que, naturalmente, tem uma história, uma história nutrida de cantos folclóricos, cantos militares ou cantos de trabalho, cantos de dança, acalantos, canções de beber ou canções de amor. Há evidentemente, nessa tradição, e bem depois dos *troubadours* ou dos *trouvères*¹⁶, cantos de autores, entre os quais, no século XIX, Béranger, e seus contemporâneos, Collé, Dupont, ou, mais tarde, de estilo em estilo, Couté, Bruant, Béart, Barbara, Higelin, Gainsbourg ou Yves Simon, entre tantos outros. Mas entrementes, sua arte, *a canção de finalidade estética*, emancipou-se. O modelo dominante do *timbre* foi abandonado. A intercambialidade das letras sobre a mesma música desapareceu, dando lugar a obras originais. A partir daí, no mesmo gesto de fixação do volátil, nada impede de registrar, em nossos dias, uma obra composta antes que o registro existisse: múltiplas interpretações do *Temps des cerises*, por exemplo. Elas acedem assim ao estatuto das obras cancionais: ao texto e à melodia estão doravante *indissociavelmente* misturados voz, orquestra e uma elocução fixada (porém

¹⁵ Nota da tradutora: “Fou chantant”, epíteto do cantor francês Charles Trenet (1913-2001).

¹⁶ Nota da tradutora: Ambos os termos referem-se aos poetas líricos medievais e podem ser traduzidos como “trovadores”. A diferença é que os *troubadours* pertenciam à cultura em língua *d’oc* (provençal), na parte sul do território francês, e os *trouvères* usavam a língua *d’oil*, na parte norte.

seu poder de evocação subsiste, desdobrado em relação a suas condições de escrita, que ressoam como um palimpsesto *sob o sentido* dominante que lhes é conferido por uma retomada contemporânea, queira ou não queira o intérprete: evidentemente, o fato de adotar, numa perspectiva nostálgica ou ao contrário paródica, um estilo «arcaizante» não tem hoje o mesmo sentido que uma interpretação musicalmente análoga à época em que tal cor sonora era percebida como moderna e na moda...).

Tal mutação técnica condiciona então a *especificidade* desse novo gênero, novo não em sua emissão mas em seus suportes e, por conseguinte, em sua própria forma de obra. Se o corpo, a voz, o tempo – duração e elocução – estão doravante incorporados ao gênero canção, às suas produções, lidamos então com uma forma de expressão ligada à duração e, mais precisamente, a uma duração limitada. A cantologia chegou assim a formular esta conclusão aparentemente provocativa: as canções francesas, a partir do século XX, sob sua forma gravada, devem ser consideradas, quaisquer que sejam os temas, *estruturalmente*, como *metáforas da agonia*, isto é, como a contagem regressiva em direção ao final esboçado desde o início de uma canção: ela está acabando desde o momento em que começa. Essa estrutura reveste o caráter *concentrado* de uma agonia – e não do simples desenvolvimento temporal indefinido que marca qualquer existência.

Tal configuração estrutural determina uma verdadeira especificidade da canção gravada. Ela ganha feições precisamente adaptadas à tradução *estética* desse tema da agonia. Não se trata absolutamente de reduzir a eficácia artística de uma canção ao mero campo temático das verdadeiras canções de agonia, como o *Moribond* de Jacques Brel. Ao contrário, uma canção de amor relaciona-se de fato ao mesmo espírito: uma *distração diante da morte*, um meio de retardar o curso do tempo real pelo curso, imaginário, da canção – ao mesmo tempo que nos deixa saber que o tempo no entanto passou durante esses parênteses de eternidade (pois é bem evidente que todo espetáculo artístico visa a nos fazer esquecer o tempo real, mas sem articular essa evasão ao tempo que *realmente* se escoou).

Ne me quitte pas (*Não me deixes*) oferece o exemplo de uma abordagem frontal dessa tensão temporal: a figuração do movimento de um homem pronto a qualquer coisa para não ficar sozinho face ao silêncio dilata ao extremo um desenlace entretanto inelutável.

Na esperança de um eco, ainda que fraco, que o proteja desse final temido, ele viverá, ao longo de suas falas, uma verdadeira descida aos infernos (após ter metaforicamente «cavado a terra» para nela se enfiar, e terminando como «sombra» entre as sombras, sombra de um cão – eco do mítico Cérbero infernal). Seu próprio movimento de perda de dignidade leva-o com efeito a deitar-se e, finalmente, facilitar o trabalho da morte que desejou recusar tentando abolir o seu silêncio. A estrutura da primeira estrofe, com suas frases que retornam ao passo que as julgávamos acabadas, dá um claro testemunho dessa vertigem do silêncio, dessa recusa visceral da queda porque ainda é cedo demais para acabar.

Ne me quitte pas	Não me deixes não
Il faut oublier	É preciso esquecer
Tout peut s’oublier	Tudo se pode esquecer
Qui s’enfuit déjà	Que já vai fugindo
Oublier le temps	Esquecer o tempo
Des malentendus	Dos malentendidos
Et le temps perdu	E o tempo perdido
A savoir comment	Em saber o modo
Oublier ces heures	De esquecer as horas
Qui tuaient parfois	Que às vezes matavam
A coups de pourquoi	Com tantos porquês
Le coeur du bonheur	O coração da ventura
Ne me quitte pas	Não me deixes não
Ne me quitte pas	Não me deixes não
Ne me quitte pas	Não me deixes não
Ne me quitte pas	Não me deixes não

A retomada do verbo «esquecer» é aqui significativa da relação com o tempo: «tudo se pode esquecer» inclui por definição *tudo*. Porém dois versos adiante, a mesma frase retorna mediante a retomada inesperada da oração precedente, fazendo de «tudo se pode esquecer» uma inserção explicativa: «Esquecer o tempo» liga-se com efeito a «É preciso esquecer», o qual será uma vez mais desdobrado, sete versos após sua enunciação por «Esquecer as horas». Os retornos em cascata da asserção, sua

justaposição, são aqui audivelmente destinados, conforme atestado pelo tema, a *entravar o curso do tempo* do qual, justamente, se trata. Com efeito, o que o personagem propõe nada mais é do que não levar o tempo em conta, aboli-lo – ao menos durante o «tempo da canção», ou seja, o tempo paralelo de sua escuta. A repetição por quatro vezes das cinco sílabas «Ne me quitte pas», refrão que é ele mesmo retomado múltiplas vezes pelas cinco notas de sua linha de canto tocada ao piano, pode destarte ser entendida como a figuração sonora e rítmica da descida aos infernos representada pela canção. A repetição não tem outro sentido senão exprimir, até quase o absurdo, o mutismo não obstante inevitável cujo triunfo, justamente, está sendo anunciado (encontra-se aqui uma espécie de quintessência da estrutura geral dos refrãos). Pois ao cabo, há o fracasso e a morte, ao menos simbólica, do *canteur*¹⁷ (e aqui percebe-se bem, mais uma vez, a separação entre a emoção lírica em primeira pessoa do *canteur* e a psicologia do próprio *cantor*, sendo que Jacques Brel é capaz de passar imediatamente a canções bem mais animadas, como *Les Flamandes*). No final, esse homem entra no reino das sombras, sua voz se apaga, sublinhada pelo abrandamento das notas cada vez mais tênues do piano final, como um sopro que se exala, cada vez mais debilmente secundado pelos assovios lacerados tocados pelas ondas Martenot¹⁸, últimos sobressaltos do moribundo ainda agarrado à existência. A morte do amor encontra-se então com a morte pura e simples.

Laisse-moi devenir	Deixa que eu me torne
L'ombre de ton ombre	A sombra de tua sombra
L'ombre de ta main	A sombra de tua mão
L'ombre de ton chien	A sombra de teu cão
Ne me quitte pas	Não me deixes não

¹⁷ «*Canteur*», noção operatória em cantologia para designar numa canção o equivalente do narrador num romance. Referindo-se o termo a um personagem ou ponto de vista, convém distingui-lo de *cantor*, ou seja, do intérprete que lhe empresta seu corpo e sua voz, pelo tempo de uma canção, e assume novo papel de *canteur* na canção seguinte. (Nota da tradutora: o termo «*canteur*» foi proposto pelo próprio autor deste texto, Stéphane Hirschi, em trabalhos anteriores. Julguei adequado mantê-lo no original.)

¹⁸ Nota da tradutora: “ondas Martenot” é o nome de um instrumento musical eletrônico com teclado, patenteado em 1928 por Maurice Martenot. Produz um som ondulante, transformando oscilações elétricas em vibrações mecânicas num alto-falante.

Ne me quitte pas	Não me deixes não
Ne me quitte pas	Não me deixes não
Ne me quitte pas	Não me deixes não

No percurso, todas as manifestações de vitalidade do *canteur* desmoronaram progressivamente, de um «moi je» inicial até um «je ne parlerai plus», minadas pelas estocadas dessa contagem regressiva cujos «Ne me quitte pas» repetidos marcariam como um tic-tac paronomástico, uma versão dramática d’*O relógio* baudelairiano em forma de canção, do qual *Ta Katie t’a quitté* de Bobby Laponte constituiria sem dúvida a vertente parodística.

Uma canção assim mostra-se emblemática do gênero canção na sua tensão essencial entre Eros e Thanatos: tudo nela é enunciado em alguns instantes, e entretanto impelido ao extremo, retardando o término inelutável da passagem. Brel encena essa contagem regressiva, na forma muito concentrada que lhe é conferida pela própria essência do gênero canção, em sua brevidade.

Pode-se ver um segundo exemplo com *La Javanaise*. O que podemos destacar nesta célebre e aparentemente pouco significativa canção de Serge Gainsbourg?

Uma escuta desatenta, tal como a que corresponde ao público essencialmente atingido pela difusão dessa canção, fica satisfeita com uma melodia fácil, um jeito de *slow* bem adequado às sensualidades estivais, captando de raspão a estética de dandismo melancólico que frequentemente se apresentará como marca registrada de Gainsbourg. Com efeito, o refrão sublinha a nostalgia de um *canteur* bem aparentado ao das *Feuilles mortes*, cuja letra de Prévert sobre música de Kosma Montand conseguiu popularizar alguns antes antes, quando Gainsbourg canta lentamente, langorosamente, destacando as sílabas e alongando particularmente as finais:

Ne vous déplaïse	Queira ou não queira
En dansant la Javanaïse	Dançando a Javanesa
Nous nous aimions	A gente se amava
Le temps d’une chanson	Pelo tempo de uma canção

Essa «canção», indefinida, suspensa na ponta do refrão, era até então designada como a «javanesa»: a canção de um amor extinto na qual ecoariam os ecos vertiginosos pelos quais, *n'As folhas mortas*, a obra designa-se a si mesma num refrão que veio a ser um *standard* universal:

Tu vois, je n'ai pas oublié	Tu vês, eu não esqueci
La chanson que tu me chantais.	A canção que me cantavas
C'est une chanson qui nous ressemble.	É uma canção parecida conosco
Toi, tu m'aimais et je t'aimais	Tu me amavas e eu te amava
Nous vivions tous les deux ensemble,	Vivíamos ambos juntos
Toi qui m'aimais, moi qui t'aimais.	Tu que me amavas, eu que te amava.

Doces prolongamentos de uma nostalgia em ecos, fixação cantarolada de um outrora prolongado pelo canto, *A Javanesa*, no entanto, propõe a quem a escuta mais atentamente um desenvolvimento temporal bem mais complexo do que a mera satisfação um tanto regressiva de curvar-se sobre lembranças e saborosas reverberações do passado. Se tantos ouvintes rapidamente assimilaram essa canção a um novo tipo de dança na moda, com a javanesa ressoando à maneira de uma filha emancipada da tradicional *java*¹⁹, é porque a canção remetia ao próprio *hic et nunc* da dança que eles escutavam e vivenciavam sob a forma de um *slow* de verão – mais precisamente uma valsa lenta. O débil parentesco entre a tonicidade das cadências de uma *java* e a sensualidade dessa javanesa não contrariava em nada a *evidência* da percepção autorizada pela paronímia: essa javanesa tinha que ser uma dança um tanto ou quanto tradicional, mesmo se só tivesse em comum com a *java* o ritmo ternário, e nada a ver com o exotismo de uma eventual dança importada da Indonésia... O imaginário do título levava ao mesmo tempo ao da dança e aos calores de amores estivais ou tropicais, o que bastava para conferir-lhe credibilidade.

A partir daí, não havia qualquer necessidade de questionar o título, aceito como simples referência a uma dança sensual. Entretanto, o significado «javanês» esconde uma chave que Gainsbourg manipulava com muita malícia e sutileza, a ponto

¹⁹ Nota da tradutora: *java*: dança em ritmo ternário, como uma valsa bem cadenciada, muito em voga nos bailes populares parisienses no início do século XX.

de camuflá-la como mera dança. Pois trata-se também, e neste caso até *principalmente*, se nos ativermos à literalidade das palavras e não apenas à sua recepção desatenta, de uma linguagem: uma espécie de gíria consistindo em inserir o fonema «av» nas sílabas de uma frase que conseguimos deste modo codificar para os não iniciados. E uma vez decodificada (sendo a chave oferecida a quem quiser já no título da canção), *A Javanesa* permite ilustrar a relação particular com o tempo que é a própria marca do gênero canção (e que tão bem sublinha o último verso do refrão, se nos dispomos a ouvi-lo em todo o seu desenrolar: «A gente se amava / Pelo tempo de uma canção»): *a arte de uma fugacidade eternizada*. Com efeito, se o refrão parece aceitar, com a nostalgia já constatada, a irreversibilidade de um «A gente se amava» no passado extinto de uma conjugação imperfeita, as estrofes sugerem uma posição bem diferente por parte do *canteur*:

J'avoue	Confesso
J'en ai	Que eu
Bavé	Penei
Pas vous	Você não
Mon amour	Meu amor
Avant	Antes
D'avoir	De haver
Eu vent	Sabido
De vous	De você
Mon amour	Meu amor

Pois se ouvirmos bem todo esse jogo de aliteraões, facilmente descobriremos nele um sistema de variaões em torno da *confissão codificada*, em javanês: um «je vous aime» implícito, em várias volutas em torno de «jave vavous avèmave», que seria a expressão do mesmo sentimento em «javanais» codificado. Destarte, o «tempo de uma canção», que suspende não somente os refrões, mas a própria canção, vem a ser a sutil instauração de uma defasagem entre «a gente se amava», aceito somente em

aparência, e um «amo-te ainda», sugerido em «javanês» sob a máscara da dança nas aliterações da estrofe («J'avoue j'en ai bavé pas vous, mon amour»). Então a sensualidade da dança e de seu Eros já não garante somente a função econômica de uma ampla e consensual difusão da obra assim musicalizada: ela permite relançar o amor desaparecido *no próprio presente do canto*, prolongando-o até sua agonia pela canção, em sua brevidade, condenada porém dilatada.

Em suma, com *La Javanaise*, a canção de amor, pelo viés da sensualidade da dança realçada no título, consegue preencher a ausência da mulher amada. A nostalgia aí é só fingimento, astúcia com o gozo de um presente amoroso encarnado pela realidade corporal da dança e da voz que canta; mas tal ressurreição, evidentemente, não dura mais do que a contagem regressiva da canção.

Não obstante, uma vez a obra fixada pela gravação, e portanto suscetível de escutas e retomadas *ad libitum*, a memorização do refrão reiterado permite a *eternização* do passado prolongado, reatualizado e até amplificado pelos ouvintes capazes, por sua vez, de retomá-lo. O «tempo de uma canção» mostra-se *in fine* contra-tempo: cristaliza eróticas *madeleines* sempre prontas a serem saboreadas, no espaço fugitivo de três minutos roubados à irreversibilidade dos escoamentos temporais.

La Javanaise, com seu processo de subversão do curso linear do tempo, mostra-se então ainda mais eficaz que o simples lamento nostálgico do tipo *Les roses blanches*, canção que registra o fluxo irreversível dos dias, e por isso aceita a irrevogável perda, inclusive durante a canção. Eis toda a diferença entre o registro *patético* do lamento, que se satisfaz com uma constatação deplorável, e a tensão de obras *dramatizadas*, cujas formas de enunciação visam a *sublimar* o drama evocado – portanto, o que aponto aí é mesmo uma *poética* específica. Tais obras, distraíndo-nos, conjuram nossas fragilidades de passantes terrenos, ao menos por um tempo – «o tempo de uma canção», é claro... e, se possível, de eventuais *remakes* infinitamente retomados, a exemplo da *Javanaise remake* de 1979, em que a orquestração *reggae* revisita o imaginário da dança, sempre bem longe da Indonésia, e na qual, em novo fraseado, Gainsbourg ainda duplica a vertigem desse amor:

J'avoue j'en ai bavé pas vous love	Confesso que eu penei você não love
Avant d'avoir eu vent de vous love	Antes de haver sabido de você love

Imagem do movimento temporal próprio de qualquer canção, o *remake* vem aqui prolongar o mecanismo de oblíqua enunciação amorosa propiciado pelas sílabas aliteradas em «v», escandindo-o ostensivamente pela inserção anglófona de um «love» – verdadeiramente aninhado²⁰ no coração da mensagem e em cada final de verso: eternização infinita de um efêmero suspenso – uma canção...

[Aprovado: 11 out. 2013]

* * *

²⁰ Nota da tradutora: no original, “lové”, particípio do verbo “lover” (enrolar, enrodilhar). O Autor joga com a semelhança sonora entre o termo em francês e o inglês “love”.