

A DOCE FRANÇA: UMA ANÁLISE DIALÓGICO-DISCURSIVA

THE SWEET FRANCE: A DIALOGIC-DISCURSIVE ANALYSIS

7

Sandra de Barros¹

Enviado em: 14/06/2020

Aceito em: 27/06/2021

RESUMO: Procuramos, neste trabalho, compreender a construção da imagem da França em sua canção popular, tomando como exemplo a canção Douce France, de Charles Trénet. Tendo como base teórica a Análise Dialógica do Discurso do Círculo de Bakhtin (Volóchinov, 2017 [1929], 2019 [1921-1930] e Bakhtin, 1997, 2016 [1952-1953]), buscamos observar a canção objeto de estudo como um enunciado concreto pertencente a um gênero discursivo, a canção popular, que possui características específicas na combinação entre uma forma verbal e uma forma musical. Dando maior ênfase à letra da canção, mas não desprezando efeitos que a junção entre esta e a melodia trazem para construção de sentido do discurso, guiamos-nos também pelas ideias desenvolvidas por Caretta (2013), sobre a análise dialógica da canção popular. Consideramos ainda que todo discurso está inserido em um contexto histórico-social concreto. Além disso, conforme as premissas da análise dialógica, em que todo enunciado – inclusive a canção popular – é um elo na cadeia discursiva da humanidade, nossa análise verificou as relações de sentido advindas da ligação da canção com outros discursos, destacando-se a presença de relações dialógicas com a literatura que se mostraram importantes na construção tanto do sentido geral da canção como da imagem da doce França nela veiculada. **Palavras-chave:** análise dialógico-discursiva; canção popular francesa; Douce France; Charles Trénet.

ABSTRACT: In this work, we seek to understand the construction of the image of France in his popular song, taking Charles Trénet's song Douce France as an example. Based on Bakhtin's Cercle Dialogical Discourse Analysis (Volóchinov, 2017 [1929], 2019 [1921-1930] and Bakhtin, 1997, 2016 [1952-1953]) as a theoretical basis, we seek to observe the song object of study as a concrete enunciation belonging to a discursive genre, the popular song, which has specific characteristics in the combination of a verbal form and a musical form. Giving more emphasis to the lyrics of the song, but not neglecting the effects that the conjunction between this and the melody brings to the construction of a sense of discourse, we are also guided by the ideas developed by Caretta (2013), on the dialogical analysis of the popular song. We also consider that every discourse is inserted in a concrete historical-social context. Furthermore, according to the premises of the dialogical analysis, in which every enunciation - including the popular song - is a link in the discursive chain of humanity, our analysis verified the relations of meaning arising from the connection of the song with other discourses, highlighting the presence of dialogical relations with literature that proved to be important in the construction of both the general meaning of the song and the image of the sweet France conveyed in it.

Keywords: dialogical-discursive analysis; French popular song; Douce France; Charles Trénet.

Introdução

A França está no imaginário mundial por causa da influência das várias formas culturais que o país exportou para o mundo, principalmente, a partir do final do século XVIII. Normalmente, a ideia que o estrangeiro tem do país de Edith Piaf e Charles Aznavour é envolta em uma névoa de

¹ Graduação em Letras/Linguística pela Universidade de São Paulo. Graduação em Letras Francês e Mestre em Letras pela Universidade Federal de São Paulo. Contato: sandbarros604@gmail.com

glamour e sofisticação, fruto de sua fama de país da moda, da gastronomia e das artes. Para além de um ponto de vista estrangeiro, este trabalho procura estudar um pouco sobre a imagem que têm os próprios franceses sobre seu país, para isso, considerando o que é expresso por meio de sua canção popular.

As canções são uma forma de expressão muito rica de significados e que, muitas vezes, catalisam as peculiaridades sociais do momento em que são criadas. Essas pequenas mensagens que se realizam na tensão entre música e fala, gerando uma síntese de equilíbrio do que conhecemos, comumente, por "melodia" e "letra", assim como as outras formas de arte, tem o poder de nos tocar racional e emotivamente. Apesar de a canção popular da França ter menos fama internacional que sua pintura, literatura ou escultura, ela produz obras de repercussão dentro do país, mas que por vezes extrapolam suas fronteiras ganhando o público estrangeiro, e, também, se relacionam com outras manifestações artísticas tidas de mais alta cultura, como a literatura, por exemplo.

Há várias canções do cancionário popular francês que têm como mote o próprio país. São exemplos de diferentes épocas, percorrendo desde primórdios da canção francesa até os nossos dias. Devido à exiguidade do espaço deste artigo, priorizamos a análise de apenas um exemplar dessas canções, a canção *Donce France*, de Charles Trénet, lançada em 1943. A partir de seu discurso, pretendemos verificar como é construída a imagem sobre a França nessa canção e se essa imagem corresponde ao glamour e à sofisticação que o resto do mundo está acostumado a associar a esse país. Tendo como exemplo esse discurso cancional, a partir do ponto de vista da Análise Dialógica do Discurso, verificamos, então, neste trabalho, como é construída a imagem sobre a França em sua própria canção popular.

1. Referencial Teórico

Neste trabalho, considera-se a canção popular sob o ponto de vista dialógico-discursivo, isto é, por uma perspectiva fundamentada na Análise Dialógica do Discurso baseada nas propostas dos estudiosos do Círculo de Bakhtin (Volóchinov, 2017 [1929], 2019 [1921-1930] e Bakhtin, 1997, 2016 [1952-1953]). Isso implica pensar a canção dentro do contexto de uma comunicação em que o discurso é visto a partir de sua realização concreta, ou seja, histórica e socialmente determinada.

Entende-se, em primeiro lugar, a canção como um enunciado concreto, que, para o Círculo bakhtiniano, é a unidade da comunicação discursiva que se realiza concretamente numa interação, pressupondo um sujeito enunciatório e um destinatário, ou, pelo menos, uma suposição de destinatário, garantindo, assim, a possibilidade de resposta, ou seja, a responsabilidade dos enunciados. Além disso, nessa concepção teórica, a linguagem e o pensamento só podem se constituir a partir dessa interação entre indivíduos (BAKHTIN, 2016).

Em segundo lugar, para o Círculo, a comunicação discursiva somente se efetiva por meio de formas típicas de composição dos enunciados, que são aprendidas junto com a língua, os chamados gêneros do discurso. Tais formas requerem recursos linguísticos específicos, de acordo com ramo de atividade social em que se inserem. O gênero é caracterizado por Bakhtin como um tipo relativamente estável de enunciado que se alicerça no tripé: conteúdo temático, conjunto de peculiaridades do real com que opera; estilo, a seleção de recursos da língua que o caracteriza; e construção composicional, que tem a ver com a estrutura organizacional do material do enunciado. Bakhtin distingue ainda os gêneros primários, que consistem nos gêneros de formatos mais simples como os diálogos do cotidiano, dos secundários, de natureza mais complexa que incorporam, em seu interior, os gêneros primários, como, por exemplo: textos literários, publicitários e científicos (BAKHTIN, 2016).

Em terceiro lugar, para a perspectiva dialógica de análise do discurso, a unidade real da linguagem não é apenas o enunciado tomado de forma isolada, mas sim o enunciado situado no fluxo da comunicação discursiva. Sendo que a principal metáfora que expressa a essência desse fluxo

comunicativo é o diálogo, isto é, o enunciado como elo na cadeia comunicativa, tendo, de um lado, os enunciados que lhe precedem e, de outro, os enunciados que podem lhe suceder. Seja a interação discursiva cotidiana de uma conversa entre duas ou mais pessoas, seja um discurso verbal impresso, um livro, por exemplo, todos se constituem dessa mesma forma, são réplicas que respondem, refutam, confirmam, antecipam respostas ou críticas, buscam apoio de outros enunciados já ditos ou se projetam em possibilidades responsivas futuras (VOLÓCHINOV, 2017).

Estudada sob a perspectiva da Análise Dialógica do Discurso, a canção popular é observada, então, como sendo um enunciado que compõe uma cadeia discursiva e que nasce dentro da esfera de atividade artístico-musical, dialogando com outros enunciados, sejam eles cancionais ou não. Como um enunciado discursivo gerado numa situação de interação comunicativa, nela se estabelece ainda a ligação entre um autor, popularmente conhecido como compositor, ou compositores no caso das parcerias, e o público destinatário, os ouvintes. Do ponto de vista discursivo, o que se instaura no momento da enunciação de uma canção é uma situação enunciativa em que o autor é aquele que o próprio enunciado deixa transparecer e não exatamente coincide com o autor real, ou seja, não necessariamente o “eu” que se pronuncia no enunciado da canção coincide com seu(s) autor(es). Como afirma Bakhtin:

Todo enunciado tem uma espécie de autor, que no próprio enunciado escutamos como o seu criador. Podemos não saber absolutamente nada sobre o autor real, como ele existe fora do enunciado. As formas dessa autoria real podem ser muito diversas. Uma obra qualquer pode ser produto de um trabalho de equipe, pode ser interpretada como trabalho hereditário de várias gerações, etc., e apesar de tudo, sentimos nela uma vontade criativa única, uma posição determinada diante da qual se pode reagir dialogicamente (BAKHTIN, 1997, p. 184).

O discurso cancional deixará, então, transparecer para o ouvinte, no momento e no lugar da reprodução, apenas um criador, o enunciador que, conforme explica Caretta, em “Estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira”: “(...) não é mais o compositor, é uma imagem linguístico-musical formada a partir do que está sendo cantado” (Caretta, 2013, p. 161). Em seu nível enunciativo, a canção constitui uma conexão entre um enunciador-cancionista e um enunciatário-ouvinte, os quais se estabelecem num momento e lugar representados, em que o primeiro assumirá o papel de um “eu” responsável pelo que é cantado, e o segundo, o papel de um “tu” (CARETTA, 2013, p. 159).

Caretta postula ser a canção uma “amplificação de um ato de fala” (Caretta, 2013, p. 99). Para ele, apesar de, na canção popular, o processo de amplificação ser diversificado e complexo, incluindo as etapas de composição, arranjo, interpretação, gravação e distribuição, pode-se estabelecer como foco a fase de composição, isto é, o momento em que o compositor converte o ato de fala em “ato de canto”. Nesse “ato de canto”, tem-se, de um lado, a “letra”, que se aproxima da poesia, seguindo o formato de estrofes e versos com rimas e ritmo e, de outro lado, a melodia, impondo um ritmo diferente da fala ou da declamação (CARETTA, 2013, p. 102).

Neste trabalho, para efeito de análise, será dada maior ênfase ao componente verbal, ou seja, à letra da canção, considerando, em alguns momentos, os efeitos que a conjunção entre melodia e letra produz no discurso. Além disso, para compreender melhor a canção popular francesa como gênero histórico e socialmente situado na esfera artístico-musical desse país, será traçado, a seguir, um breve panorama de como essa forma de expressão se instituiu na França, entre final do século XVIII e o início do século XX.

2. A canção popular na França

O advento dos novos modos de difusão transformou o modo como a canção era praticada e percebida na França, no final do século XIX. A invenção do gramofone permitiu maior difusão

das canções e incrementou sua audição principalmente para os ricos que tinham acesso a esse recurso. Aos demais, restavam os cantos, cujo repertório específico se inspirava nas diversas circunstâncias da vida, principalmente, do campo (SALACHAS; BOTTET, 1989, p. 9).

A canção urbana, ou *citadine*, como ficou conhecida, é fruto de uma realidade um pouco diferente, pois se caracteriza pelo fenômeno dos cantores de rua. Enquanto, no campo, as canções ditavam o ritmo dos eventos cotidianos, nas cidades, num tempo anterior às rádios e aos discos, as canções eram difundidas nas ruas, onde se aprendiam e se cantavam as canções de autoria anônima que viravam moda nas regiões urbanas (SALACHAS; BOTTET, 1989, p. 10).

Quanto aos temas, as canções urbanas se dividiam em dois tipos: as mais melodramáticas, chamadas de *complaintes*, contavam os *faits divers*, histórias de fatos trágicos geralmente já conhecidas do povo e, por isso, de fácil memorização; e as canções de sátira, herdeiras de uma tradição que remonta ao século XVI e que tiveram início com as *pont-neuf*², canções sobre os ricos e tiranos que oprimiam o povo pobre, e que deram origem, ainda, às *mazarinades*, canções contra o rei Luis XIV e a rainha Maria Antonieta (SALACHAS; BOTTET, 1989, p. 11).

A canção popular francesa também sofreu influencia das marchas militares que remontam a canções popularizadas, principalmente, no período da revolução de 1789. Dessas marchas, o *Ça ira*, popular nas manifestações patrióticas dessa época, se difundiu mantendo o refrão e recebendo novas versões de letristas anônimos, atualizadas pelos fatos políticos de cada momento (TINHORÃO, 2009, p. 19). Já a grande marcha revolucionária francesa, *La Marseillaise*, cantada desde 1792 quando um batalhão de Marselha chegou a Paris entoando esse canto, se tornaria o hino oficial da França (TINHORÃO, 2009, p. 23).

Por outro lado, a consolidação das casas de concerto, locais que, paulatinamente, se transformaram nos lugares de difusão de canções durante o século XIX, contribuiu também para desenvolver o costume de se fazer reuniões musicais na França. Evolução dos cabarés do século XVIII e dos cafés-cantantes (1830-1848), os cafés-concerto, ou *café conc'* como eram conhecidos esses estabelecimentos, recebiam o público que desejava ouvir cantar histórias de amor e outros temas de sua própria realidade (TINHORÃO, 2009, p. 59).

Apesar disso, os temas bélicos ainda iriam fazer parte da vida dos franceses em pelo menos mais dois momentos: nos cafés-concerto, com os cantos de lamento pela derrota da França para a Alemanha na guerra de 1870, que falavam da triste sorte das províncias perdidas e da esperança de recuperá-las, e que ficaram conhecidos como *chansons revanchardes* (Salachas; Bottet, 1989, p. 20); e, também, durante a primeira grande guerra, já nos *music-hall*³, por meio dos cantos aos soldados heróis do conflito mundial de 1914-1918 (TINHORÃO, 2009, p. 61).

O período que sucedeu a Primeira Guerra Mundial encontrou a França numa espécie de euforia por finalmente presenciar o fim de um conflito que parecia interminável. Veio, finalmente, o tempo de recuperar o gosto pela vida. Destacam-se, nesse período, as novidades como o cinema, o rádio e o disco que vão modificar a vida das pessoas quanto ao lazer e à cultura (Salachas; Bottet, 1989, p. 16). Esse período, conhecido como *Les années folles*, “Os anos loucos”, que compreende os anos entre guerras, trouxe para a canção popular da França esse espírito otimista e uma alegria de viver ligada à natureza e à ecologia como fonte de inspiração, tendo, na música popular, como seu artista mais representativo, o cantor e compositor Charles Trénet (SALACHAS; BOTTET, 1989, p. 39).

² O termo *pont-neuf*, associado ao que fosse popularesco e vulgar pelos poetas eruditos, teve origem no fato de os cantores de rua, artistas e malandros se reunirem na Pont-Neuf, ou Ponte Nova, inaugurada em 1531, a primeira ponte que ligou as duas margens do rio Sena em Paris (TINHORÃO, 2009, p. 51).

³ *Music-hall* é a denominação dada às casas de espetáculo com palco para shows musicais, surgidas no final do século XIX, no período da *Belle Époque*, quando as pessoas passam a frequentar esses estabelecimentos mais para a audição dos espetáculos musicais das vedetes do momento do que para beber com os amigos como ocorria nos cafés-concerto (SALACHAS; BOTTET, 1989, p. 16).

Le fou chantant, como era conhecido Trénet, fez, nesse período, várias canções recuperando o otimismo e alegria que contaminou a sociedade francesa no entre guerras, são dele: *Je chante* (1937), *Y'a d'la joie* (1937), *Pigeon vole* (1937), *Boum* (1938), *La route enchantée* (1939). Segundo Salachas e Bottet, ele é o responsável por inaugurar um novo estilo musical, com canções ritmadas e letras maliciosas e poéticas, simbolizando juventude, saúde e otimismo, ao mesmo tempo em que apoia suas canções numa visão idílica do amor e da natureza. Para alguns grandes nomes da música popular francesa como Georges Brassens e Jacques Brel, Trénet pode ser considerado, ainda, o pai fundador da canção popular francesa (Salachas; Bottet, 1989, p. 55). Também para Louis-Jean Calvet, especialista nessa área, a canção popular na França se dividiria em antes e depois de Trénet, pois, por meio de suas melodias novas e rápidas, ele transformou a canção popular em arte (CALVET, 1980, p. 11-12).

Após o período de otimismo vivido nos “Anos Loucos”, a segunda grande guerra veio esfriar os ânimos culturais na França. Canções de Trénet como *La Mer* (1945), que percorreu o mundo também na versão em inglês como *Beyond the sea*, são mais suaves e contemplativas. Também *Douce France* (1943) é exemplo dessa nova fase do artista, em que a euforia vivida no entre guerras adquire uma nova perspectiva dentro da canção de expressão popular. Tomando *Douce France* como mote de nossa análise, pretendemos, a seguir, verificar como o “Louco cantante”, considerado por alguns como um fundador da canção popular francesa, inscreve nela sua contribuição para a construção da imagem da França.

3. A Doce França

Douce France, composição de 1943 de Charles Trénet (1913-2001), é uma das mais de 1000 canções deixadas pelo artista em seus 62 anos de carreira. Foi composta em parceria com Léo Chauliac durante a Segunda Guerra Mundial e chegou a ser interpretada por Trénet, na Alemanha, diante de franceses, prisioneiros do Terceiro Reich que haviam sido enviados para trabalhos forçados. Esta canção faz parte de um episódio que rendeu ao músico acusações de contribuir com o governo nazista. Mas ele, que já tinha sido obrigado a provar que não era judeu durante a ocupação alemã na França, refutou a acusação e, ao fim da guerra, partiu para os Estados Unidos, ficando lá de 1945 até 1950 (RFI MUSIQUE, 2001).

Douce France (TRÉNET; CHAULIAC, 1943)
Il revient à ma mémoire
Des souvenirs familiers
Je revois ma blouse noire
Lorsque j'étais écolier
Sur le chemin de l'école
Je chantais à pleine voix
Des romances sans paroles
Vieilles chansons d'autrefois
Douce France
Cher pays de mon enfance
Bercée de tendre insouciance
Je t'ai gardée dans mon coeur!
Mon village au clocher aux maisons sages
Où les enfants de mon âge
Ont partagé mon bonheur
Oui je t'aime
Et je te donne ce poème
Oui je t'aime
Dans la joie ou la douleur
Douce France

Cher pays de mon enfance
Bercée de tendre insouciance
Je t'ai gardée dans mon coeur
J'ai connu des paysages
Et des soleils merveilleux
Au cours de lointains voyages
Tout là-bas sous d'autres cieux
Mais combien je leur préfère
Mon ciel bleu mon horizon
Ma grande route et ma rivière
Ma prairie et ma maison.
Douce France
Cher pays de mon enfance
Bercée de tendre insouciance
Je t'ai gardée dans mon coeur!
Mon village au clocher aux maisons sages
Où les enfants de mon âge
Ont partagé mon bonheur
Oui je t'aime
Et je te donne ce poème
Oui je t'aime
Dans la joie ou la douleur
Douce France
Cher pays de mon enfance
Bercée de tendre insouciance
Je t'ai gardée dans mon coeur
Je t'ai gardée dans mon coeur

A canção é composta de duas estrofes, a primeira e a terceira, que são quase declamadas, e um refrão, que é cantado duas vezes⁴. Do ponto de vista da melodia, essa estrutura, formada de uma parte quase declamada e de outra parte apoiada em um refrão embalado por uma melodia calma e lenta, chama a atenção perante a maioria das outras canções do autor, conhecido anteriormente como o “Louco cantante” por suas composições rápidas e saltitantes, como são *Je chante* ou *Y'a d'la joie*, por exemplo.

A letra fala da França a partir do ponto de vista da memória, mais precisamente a partir das lembranças de infância do enunciador. Nessas reminiscências, aparecem a família, a escola, os amigos, o vilarejo e a casa onde morava. Assim como se constata na melodia, composta de estrofes declamadas (as ímpares) que se contrapõem ao refrão cantado, na mensagem verbal, também aparecem dois procedimentos discursivos diversos. Nas estrofes ímpares, o enunciador-cancionista se dirige a um interlocutor indeterminado, enquanto que, no refrão, o discurso é dirigido a um enunciatário-ouvinte específico que é a própria França.

Na primeira estrofe, a narração parte das lembranças do enunciador que ele revê como se fosse um filme. Primeiro ele evoca as recordações familiares que lhe vêm à memória (*Il revient à ma mémoire / Des souvenirs familiers*). A seguir, descreve imagens sensoriais que ele revê, ligadas à cor escura do uniforme escolar (*Je revois ma blouse noire / Lorsque j'étais écolier*). E se lembra ainda de cantar, no caminho para a escola, velhas canções do passado (*Sur le chemin de l'école / Je chantais à pleine voix [...] / Vieilles chansons d'autrefois*).

Na terceira estrofe, o enunciador acrescenta que conheceu outros lugares maravilhosos e distantes por meio das viagens que fez (*J'ai connu des paysages / Et des soleils merveilleux / Au cours de lointains voyages*). E acrescenta que, apesar disso, ainda prefere sua terra de origem, cuja paisagem é

⁴ Consideramos aqui a interpretação dada pelo próprio compositor, Charles Trénet, em vídeo de 1963, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kbQ5e5wt60s>, acessado em: 20 jan. 2020.

descrita, não por suas qualidades, mas pela repetição enfática dos pronomes possessivos de primeira pessoa, indicando para o enunciatário-ouvinte a importância da relação de pertencimento desse lugar: “meu céu azul”, “meu horizonte”, “minha grande estrada”, “meu rio”, “meu prado”, “minha casa” (*Mais combien je leur prefere / Mon ciel bleu mon horizon / Ma grande route et ma rivière / Ma prairie ma maison*).

Já, no refrão, o procedimento enunciativo se diferencia dos anteriores com a instauração de um interlocutor, a própria França, que vai sendo personalizada como uma parceira amorosa. A evocação a *Douce France*, que já tinha ocorrido no título da canção, ocorre no primeiro verso do refrão e vai sendo retomada, na sequência, por meio de dêiticos. Essa retomada do vocativo *Douce France* é feita por meio do pronome de segunda pessoa *te*, a partir do quarto verso do refrão, *Je t’ai gardée dans mon coeur*, e repetida várias vezes na sequência com *Oui je t’aime / Et je te donne ce poème*.

Tudo isso faz aparecer, no discurso da canção, de um lado, uma valorização do passado, por meio da escolha de elementos expressivos positivos ligados à memória que guia a narrativa do enunciatário. O tom melódico suave e doce é também um aliado que reforça a expressão valorativa positiva de efeito saudosista do discurso. Isso se verifica, logo no início da canção, quando o enunciatário começa pela expressão, em primeira pessoa, do que vem à sua memória (*Il revient à ma mémoire*), e do que se refere a suas lembranças de família (*Des souvenirs familiers*), e também, mais adiante, quando evoca a França do tempo do passado de sua infância (*Cher pays de mon enfance*). Todos esses elementos contribuindo para construir um discurso nostálgico e saudosista que valoriza a infância como um tempo de ternura e despreocupação, como afirma o penúltimo verso do refrão (*Bercée de tendre insouciance*).

Ao mesmo tempo, é possível identificar, na canção, uma expressividade que incorpora, ao discurso, um caráter romântico. Isso ocorre, por exemplo, quando o enunciatário qualifica a França como o “doce” e “querido” país de infância guardado no “coração” (*Douce France / Cher pays de mon enfance [...] Je t’ai gardée dans mon coeur*) e, também, quando personifica seu país de origem, fazendo-lhe uma declaração de amor (*Oui je t’aime*), enquanto dedica-lhe a própria mensagem poética (*Et je te donne ce poème*). Contribui, ainda, para esse caráter amoroso, o enunciado dos versos do refrão que, semelhante às falas dos noivos nas cerimônias de casamento, afirma que o amor pela França existirá na alegria ou na dor (*Oui, je t’aime / Dans la joie ou la douleur*).

Podemos verificar, então, que, em *Douce France*, existe, por um lado, uma avaliação positiva em relação ao país que é retratado pelas memórias da infância. Tal avaliação se expressa tanto pela qualificação das lembranças da terra natal, por meio de uma semântica que remete ao doce, ao terno, à felicidade, à despreocupação e à amizade, quanto pela entonação da melodia do refrão que, cantado em um tom suave e doce, reforça essa valorização positiva. Lembrando que, dentro de uma perspectiva dialógico-discursiva, conforme Volóchinov (2019), a entonação, seja no enunciado cotidiano ou no enunciado literário, é um “condutor de avaliações sociais”, ela determina ainda a escolha das palavras, bem como sua ordenação: “a entonação é a expressão sonora da avaliação social” (Volóchinov, 2019, p. 287). Sendo assim, por meio de um procedimento que equilibra um discurso verbal de exaltação positiva de seu objeto de referência em uma entonação melódica suave e terna, o enunciatário-cancionista de *Douce France* cria tanto essa imagem que associa a França a um passado doce e terno, como instaura no discurso um *ethos* saudosista.

Por outro lado, a inexistência de referências à França do momento da enunciação, isto é, do presente do enunciatário se configura em uma ausência que pode revelar outros sentidos. Como também afirma Volóchinov (2019), a diferença entre o enunciado verbal literário e o enunciado cotidiano é que, na literatura, destaca-se a importância das avaliações subentendidas: “É possível dizer que uma obra poética é um condensador poderoso das avaliações sociais não ditas: cada palavra está repleta delas” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 131). Portanto, de certo modo, parece existir uma intenção do enunciatário-cancionista de *Douce France* de “embalar” o enunciatário-ouvinte com uma canção suave, quase uma canção de ninar, que exalta o país do tempo de infância, um tempo de felicidade e despreocupação. Esse procedimento pode ter o intuito de fazer o enunciatário-

ouvinte se esquecer da realidade do país no tempo concomitante à enunciação. Sendo ainda que, como afirma o refrão, *Oui, je t'aime / Dans la joie ou la douleur* (Sim, eu te amo / Na alegria ou na dor), pode sugerir que o tempo presente seja o próprio tempo de dor, tal que não se pudesse (ou não se quisesse) falar sobre ele.

Ademais, verifica-se, na canção, em meio às lembranças pueris do enunciador, uma afirmação que suscita uma quebra sutil no tom de harmonia e felicidade que envolve o enunciado. No final da primeira estrofe, o enunciador se lembra de que, pelo caminho da escola, cantava em plena voz “*Des romances sans paroles / vieilles chansons d'autrefois*”. A expressão “romances sans paroles” indica, a princípio, uma referência paradoxal, pois, conforme o dicionário Le Petit Robert, “romance” significa “*chanson sentimentale*” (canção sentimental), enquanto que “sans paroles” quer dizer sem fala, ou, no âmbito da música, sem letra, ou ainda, no âmbito do cinema, “*histoire sans paroles*”, pode se referir a um filme mudo (Le Robert, 2013). Por isso, pode causar certo estranhamento o enunciador-cancionista dizer que cantava em alta voz “velhas canções de outros tempos” que ele denominara de “cantigas sentimentais sem letras” (*romances sans paroles*).

Ocorre que *Romances sans paroles* é o título de um livro do poeta francês Paul Verlaine, de 1874, de que trataremos mais adiante quando nos detivermos sobre as relações dialógico-discursivas que esta canção de Charles Trénet estabelece. Antes, passamos a verificar mais detalhadamente o contexto sócio-histórico em que a canção se constitui, pois, segundo a Análise Dialógico Discursiva, para entender como enunciados se compõem, é preciso também relacioná-los às condições sociais reais que os produziram (VOLÓCHINOV, 2019, p. 268).

É possível destacar, nesse sentido, que a canção de Trénet foi gestada durante a Segunda Guerra Mundial, tempo em que a França vivia uma situação bastante peculiar. Apesar de ter declarado guerra à Alemanha desde setembro de 1939, quando esta invadiu a Polônia, foi somente a partir de meados do ano seguinte que os franceses passaram a vivenciar a realidade do conflito com maior proximidade. A situação do país na guerra mudou drasticamente quando, em junho de 1940, os Alemães invadiram a França pelo norte, pegando de surpresa o frágil governo francês. As lembranças das ações violentas cometidas por esse inimigo durante a Primeira Guerra e a notícia da fuga de Paris dos principais líderes da república acabaram provocando um verdadeiro êxodo rumo ao sul (RIDING, 2012, p. 59).

O novo governo liderado pelo marechal Pétain, herói do conflito de 1914-1918, acabou por pactuar, com os invasores, um Armistício que dividia a França em duas partes. A zona não ocupada, que correspondia à metade sul do país, ficou sob o domínio francês, enquanto o governo militar alemão dominava a zona ocupada ao norte, que correspondia a três quintos do território, incluindo a capital Paris. Ao mesmo tempo em que permitia à França manter um exército com armamento leve, o acordo exigia que esta pagasse pela manutenção do exército invasor da zona ocupada. E, em de julho de 1940, o congresso francês reunido em Vichy, cidade que passaria a ser a nova sede do que restou do país na zona desocupada, atribui poderes plenos ao marechal Pétain, encerrando o período relativo à Terceira República francesa e inaugurando o governo de Vichy (RIDING, 2012, p. 65-67).

Com a ocupação alemã, a França teve que se adaptar a uma configuração, que passava, entre outras coisas, por ver oficializar-se a colaboração com o governo nazista alemão. Isso ficou claro, logo de início, por meio do anúncio feito no rádio pelo novo líder francês: “[...] visando manter a unidade francesa, uma unidade de dez séculos, dentro de um quadro de atividade construtiva da nova ordem europeia, que tomo hoje o caminho da colaboração” (PÉTAIN, 1940 apud RIDING, 2012, p. 92). Apesar de a zona ocupada estar em domínio dos militares alemães, as instituições culturais do país continuaram sob a responsabilidade do governo de Vichy (Riding, 2012, p. 68). Os alemães tinham como objetivo minar a influência dos franceses na cultura europeia e no resto do mundo, mas deixavam a vida cultural da zona ocupada funcionar para, aos poucos, por meio da censura e da vigilância, desmantelarem o arcabouço cultural da França e implantarem lá sua própria perspectiva de sociocultural (Riding, 2012, p. 69-70). Em vista disso, a ocupação trazia vários problemas para a atuação dos artistas, pois sua capacidade de se adequar às exigências do

domínio alemão podia determinar a possibilidade de continuidade ou não de suas carreiras. Se, por um lado, a vida cultural na zona ocupada ainda continuava a existir, principalmente nos diversos teatros, cafés, cabarés e bordéis de Paris que funcionavam normalmente no início dos anos 40, por outro lado, essas casas noturnas contavam sempre com a presença dos oficiais alemães a espreitar o que ali era encenado e cantado (RIDING, 2012).

Uma das formas que os artistas dos musicais e da comédia utilizavam para driblar o controle sobre seus espetáculos era a própria linguagem. O uso de jargões, por exemplo, ou de expressões de duplo sentido tinham como objetivo criar dificuldades de entendimento para os alemães que, em geral, dominavam da língua francesa apenas o essencial para se comunicarem. Segundo Riding (2012), é possível encontrar, no universo das canções dessa época, desde as que exploraram o trocadilho com a própria palavra *occupation*, como em “Para nós o maior problema / Era a falta de ocupação / Reclamávamos disso o tempo todo / Bem, agora nós temos uma ocupação!”, até as que chegavam a orientar o ouvinte sobre a existência de sentidos não ditos nas mensagens: “No que se diz, é você quem deve buscar / O que se quer dizer, / E concluir: ‘Se ele não o disse, / Ah, então já sei o que ele quis dizer!’” (RIDING, 2012, p. 116).

Havia, entretanto, uma série de canções cujo discurso de amor a doce e bela França ficava no limite da dúvida entre um alinhamento às ideias nacionalistas apoiadas pelo governo francês adepto do Terceiro Reich, e um discurso de saudosismo da pátria perdida e da esperança de ter o país de volta. Tais canções, por evidenciarem um enaltecimento do amor à pátria, dos seus costumes, da vida ao ar livre, da natureza e da família, produziam um discurso de ideais muito próximos aos de Vichy (MATHIS, 2001, p. 308).

No trabalho *La chanson à Paris sous l’Occupation*, o historiador Christian Poitou (1995) também argumenta que, entre as canções francesas produzidas durante o período da ocupação nazista, de 1940 a 1944, é possível encontrar um conjunto delas que se distingue pela ambiguidade da mensagem. Em comum, tais canções traçam uma imagem da França que se equilibra entre divulgar temas em conformidade com a ideologia de Vichy e apresentar uma esperança de libertação da opressão nazista (POITOU, 1995, p. 148-149).

Dentro dessa perspectiva, podemos pensar que a canção *Douce France* se enquadra nesse processo problemático do que falar sobre o tempo em que foi criada, em plena Segunda Guerra Mundial, seja das dificuldades de relatar essa realidade dolorosa, seja também por causa da censura. Diante dessa circunstância, restaria ao enunciador-cancionista tentar retomar o vínculo de amor com seu país que ele acredita deva ser mantido na alegria ou na dor (*Oui, je t’aime / dans la joie ou la douleur*). E isso é feito também por meio do resgate da imagem da terra natal retida na memória dos tempos de infância que ele acredita ter sido guardada em seu coração (*Douce France / Cher pays de mon enfance / bercée de tendre insouciance / Je t’ai gardée dans mon cœur*).

Por um lado, esse discursivo saudosista pode expressar um patriotismo que atendia às expectativas do governo colaboracionista francês e se adequava também à censura dos invasores alemães. Por outro lado, o enunciado da canção pode expressar ainda uma mensagem de retomada do país, a partir do restabelecimento da memória de como ele era antes de ser invadido pelo inimigo, o que pode comunicar ao enunciatário-ouvinte um sentimento de esperança.

Sob o véu de um enunciado eufórico em relação à terra natal, o discurso cancional deixa escapar também a exaltação de um sentimento de posse que pode antagonizar com o sentimento de dominação que nutre o invasor alemão que tomou a França para si. Isso pode se evidenciar quando, na comparação com outras terras conhecidas, a doce França é elencada pelo enunciador como sua predileta, não por suas qualidades, mas sim pelo simples fato de ser a “sua” terra. Como se pode verificar nos versos finais da terceira estrofe, em que o enunciador afirma que prefere seu país a outros, enfatizando, pela repetição dos pronomes possessivos de primeira pessoa, um sentimento de posse em relação aos elementos de sua paisagem (*Mais combien je leur préfère / Mon ciel bleu mon horizon / Ma grande route et ma rivière / Ma prairie ma maison*).

Retomando os passos da Análise Dialógica do Discurso, podemos ainda refletir sobre os diálogos discursivos que o enunciado da canção de Trénet estabelece com outros discursos. Em

mais de um momento, o enunciado de *Douce France* incorpora elementos do universo da literatura, particularmente, da poesia. Em primeiro lugar, a própria forma melódica da canção, que, na primeira e na terceira estrofes, se apresenta bastante ralentada, quase declamada, pode remeter o enunciatário-ouvinte ao domínio da poesia. Pode-se verificar ainda, na letra, outra pista dessa isotopia poética quando, no nono verso do refrão, o enunciador denomina explicitamente de “poema” a canção que está sendo oferecida para sua amada, a França (*Oui je t’aime / Et je te donne ce poème*).

Outras referências menos diretas também instauram na canção relações dialógicas com o universo poético. O próprio nome, “*Douce France*”, remete a uma expressão, encontrada em outros momentos da literatura francesa, cujo registro mais antigo se verifica num poema épico do século XI chamado *La chanson de Roland*. Contando com mais de 4000 versos escritos em francês antigo, difundidos pela Europa por trovadores, esse poema trata de guerras da época das Cruzadas, no período do domínio Carolíngio. A obra relata, numa de suas passagens, uma das piores derrotas sofridas pelo exército de Carlos Magno para os Bascos, na Batalha de Roncesvales, em 778. Neste trecho, o cavaleiro Roland, já moribundo, observa as conquistas feitas em nome de Carlos Magno nas terras de Espanha e se volta para o lado francês e lhe vêm à memória lembranças de sua “*douce France*”:

Il est là , gisant sous un pin, le comte Roland ;
Il a voulu se tourner du côté de l’Espagne.
Il se prit alors à se souvenir de plusieurs choses :
De tous les pays qu’il a conquis ,
Et de douce France, et des gens de sa famille 5
(GALTIER, 1875, p. 217).

Além dessa passagem, o poema épico recorre sistematicamente a essa estrutura, em que se refere a doce França, personalizando-a como a mulher amada. É o caso, por exemplo, dos versos em que a França é descrita como a potencial viúva dos soldados perdidos em combate: “[...] *douce France la belle / Qui va demeurer veuve de tels barons*”⁶ (Galtier, 1875, p. 163); “*Ó douce France ! tu vas donc être veuve / De tes meilleurs soldats [...]*”⁷ (Galtier, 1875, p. 185). Semelhantes procedimentos de personalização a que, como vimos, também recorre a canção de Charles Trénet, em que *douce France* aparece como a mulher amada.

Outro diálogo discursivo que estabelece a canção *Douce France* com a literatura se verifica quando, no final da primeira estrofe, o enunciador faz referência a “*romances sans paroles*”, como velhas canções de outros tempos que ele cantava em plena voz (*Je chantais à pleine voix / Des romances sans paroles / Vieilles chansons d’autrefois*). “*Romances sans Paroles*” ou “*Baladas sem Palavras*” é o nome de um livro do poeta francês Paul Verlaine, publicado em 1874, cujo título é inspirado nas peças homônimas para piano do compositor alemão Felix Mendelssohn, conforme indica o segundo verbete do termo “*Romance*” do Dicionário da Academia Francesa (Academie Française, 2020a). A obra de Verlaine é pontuada de várias referências ao universo da música, além de evocar, em seu título as canções sentimentais “sem letra” de Mendelssohn, a primeira parte da obra, denominada “*Ariettes oubliées*”, também remete a um gênero ligado à música, neste caso, *ariette*, que indica um diminutivo de ária, melodia de um movimento vivo e marcado (ACADEMIE FRANÇAISE, 2020b).

Verlaine, juntamente com Rimbaud, integram o grupo de “poetas malditos” do *décadentisme*, cujo alinhamento ao sentimento de mal-estar no mundo compartilham com o grande poeta do mal

⁵ “Ele está lá, recostado em um pinheiro./Ele quis se voltar em direção à Espanha./Ele se prende então à suas memórias de várias coisas:/De todos os países que conquistou,/E de doce França, e das pessoas de sua família” (tradução nossa).

⁶ “(...) doce França, a bela / Que vai permanecer viúva de tais barões” (tradução nossa).

⁷ “Oh, doce França ! tu vais então ficar viúva / De teus melhores soldados (...)” (tradução nossa).

do século da França, Charles Baudelaire. Considerado por alguns críticos como poeta simbolista, Verlaine atinge, em “*Romances sans Paroles*”, um de seus livros fundamentais, o tom primordial de sua obra, que capta sensações do real e as transmuta em poemas de ritmo e sonoridades musicais para expressar seu sentimento de desajustamento em relação ao mundo (Amaral, 1994, p. 14). Todo esse arcabouço de referências musicais contidas no livro de Verlaine pode trazer um sentido maior ao que expressa o enunciador de *Douce*

France quando afirma que cantava em alta voz os “romances sans paroles”, podendo fazer expressar, através da sua canção/poema, de forma subliminar, esse mesmo sentimento de inadequação vinda de um dos mais musicais poetas franceses do mal do século.

Quanto à obra para piano “*Romances sans paroles*”, de Félix Mendelssohn, pode-se ainda pontuar outra relação dialógica entre o título dessa peça para piano e a canção de Trénet. Isso, porque, desde meados dos anos 1930, com a chegada ao poder do Partido Nazista, a execução de todas as obras de compositores judeus, inclusive os falecidos, entre eles o alemão de família judia Félix Mendelssohn (1809-1847), tinha sido proibida na Alemanha. Além disso, a partir de 1940, essa lista de autores judeus censurados se estendeu à zona ocupada da França, onde foi incrementada ainda com nomes de compositores judeus franceses (RIDING, 2012, p. 175).

Dentro dessa perspectiva, esses procedimentos discursivos que estabelecem diálogo com a poesia e a música clássica permitem ao enunciado da canção *Douce France* incorporar em seu discurso, outros significados que criam o efeito de duplo sentido, observado por historiadores em canções dessa época. Por trás de uma avaliação positiva do passado que exalta um momento mais favorável do país quando não havia guerra, também se pode perceber o sentimento eufórico em relação ao tempo em que se podia ter acesso às obras de arte, que se podia cantar em alta voz os “romances sans paroles”, sejam os poemas de Verlaine ou as obras de Mendelssohn. Daí, por meio desse disfarce, contido nas relações dialógicas que o discurso estabelece, pode-se apreender um sentido de inconformidade com o momento de sua emissão, em que muitos livros foram censurados ou queimados e que toda a obra de Mendelssohn, inclusive “*Romances sans paroles*” que inspirou Verlaine, se encontra censurada. Isto confirmando o que afirmou Poitou sobre a necessidade de disfarce que se impunha aos textos durante a Segunda Guerra, na França, momento em que apenas opiniões favoráveis ao regime de Vichy eram permitidas, e o pensamento de oposição somente podia se expressar por textos ambíguos e de duplo sentido (POITOU, 1995, p. 148).

Se, como afirma Bakhtin (2016), na criação linguística não há “palavras de ninguém”, por mais distantes que esteja o enunciado da canção de Trénet do poema medieval *La chanson de Roland*, do livro de poemas de Vernaine e da obra para piano de Mendelssohn, entre elas pode haver relações dialógicas, já que, segundo o pensador russo: “Dois enunciados distantes um do outro, tanto no tempo quanto no espaço [...] revelam relações dialógicas, se entre eles há ao menos alguma convergência de sentidos” (BAKHTIN, 2016, p. 102). Então, sob essa perspectiva, na canção *Douce France*, as referências a elementos da poesia, bem como os indícios que remetem à literatura épica da formação do país, à poesia de Verlaine e às obras censuradas de Mendelssohn enriquecem seu enunciado de outros sentidos que expressam um subliminar desconforto com a situação da doce França nos tempos da Segunda Guerra Mundial.

Considerações finais

Neste trabalho, procuramos compreender como se dá a construção da imagem da França em sua canção popular, tomando como exemplo a canção *Douce France*, de Charles Trénet. Para isso, utilizamos como referencial teórico a Análise Dialógica do Discurso, com base nos teóricos do Círculo de Bakhtin, especificamente nas ideias desenvolvidas pelo próprio Bakhtin e também por seu colega Valentin Volòchinov.

Tendo em vista esse arcabouço teórico, procuramos observar a canção objeto deste estudo como sendo um enunciado concreto, pertencente a um gênero discursivo que possui características

específicas, inserido em uma situação histórica e socialmente concreta e que, como um elo na cadeia discursiva da humanidade, se relaciona a outros discursos que o precederam.

Inicialmente, neste artigo, retomamos, de forma sintética, os princípios fundamentais que norteiam a Análise Dialógica do Discurso na perspectiva do círculo bakhtiniano. A seguir, fizemos uma breve explanação sobre o advento da canção popular francesa como gênero historicamente situado a partir do século XVIII. E, em seguida, passamos a apresentar e analisar a canção *Douce France*, sob o ponto de vista da teoria apresentada.

A partir dos pontos levantados pela análise, foi possível verificar que, sob um aparente discurso de leveza, positividade e saudosismo, que, dentro do contexto histórico do colaboracionismo vigente durante a ocupação da França na Segunda Guerra, poderiam indicar mero patriotismo, estabelecem-se outras camadas de significação. As relações dialógicas que o discurso da canção e constitui com a poesia, tendo como norte as referências a obras como o poema épico *La chanson de Roland* e o livro de poemas de Verlaine, cujo título *Romances sans paroles* se inspira nas obras para piano de Mendelsohn, artista censurado pelo regime nazista, se mostraram importantes elementos nos caminhos desta análise.

Consideramos então que, por meio da perspectiva da análise dialógica, foi possível verificar como, de forma sutil e utilizando relações dialógicas com discursos de outras áreas artísticas, como a literatura e a música clássica, o enunciado da canção estudada pode contornar uma situação de controle e censura, expressando outros sentidos, ligados à inconformidade e à dor em relação a uma situação que não podia ser claramente explicitada, durante a Segunda Guerra Mundial, mas que pode ser veiculada disfarçadamente, sob a superfície da imagem da doce França de Charles Trénet.

Referências

- ACADEMIE FRANÇAISE. “II. Romance”. In: **Dictionnaire de l’Académie française**. 9a. ed. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R2862>. Acesso: 27 mai. 2020a.
- _____. “Ariette”. In: **Dictionnaire de l’Académie française**. 9a. ed. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A2517>. Acesso: 27 mai. 2020b.
- AMARAL, Fernando Pinto do. “Prefácio, Notas e Cronologia”. In: VERLAINE, Paul. **Poemas Saturnianos e outros**. Tradução, prefácio, cronologia e notas de Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994, p. 7-35.
- BAKHTIN, Mikhail. “O discurso em Dostoiévski”. In: **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 181-272.
- _____. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016 [1952-1953].
- CALVET, Louis-Jean. **La chanson française aujourd’hui**. Paris: Hachette, 1980.
- CARETTA, Álvaro Antônio. **Estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2013.
- GALTIER, Léon. **La chanson de Roland** : Texte critique traduction et commentaires. Cinquième édition. Alfred Meme et fils éditeurs : 1875. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/pdf/neh3030b2330242.pdf>. Acesso: 01 mar. 2020.
- LE ROBERT. **Le Petit Robert micro**. Paris: LeRobert, 2013.
- MATHIS, Ursula. “«Honte à qui peut chanter»: le neuvième art sous l’Occupation”. In: CHIMÈNES, Myriam (org.). **La Vie musicale sous Vichy**. Paris: Éditions Complexes - IRPMF, 2001, p. 293-312.
- POITOU, Christian. “La chanson à Paris sous l’occupation (1940-1944)”. In: **COLLOQUE DES UNIVERSITÉS D’ORLÉANS ET DE SIEGEN**, 3., 1995, Heidelberg, Alemanha. Actes du 3e colloque des Universités d’Orléans et de Siegen. Heidelberg, Alemanha: publiés par Wolfgang Drost, Géraldi Leroy, Jacqueline Magnou, Peter Seibert, 1995, p. 143-154.

RIDING, Alan. **Paris, a festa continuou:** A vida cultural durante a ocupação nazista, 1940-4. Tradução: Celso Nogueira; Rejane Rubino. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RFI Musique. **Charles Trenet.** Fev. 2001. Disponível: <https://musique.rfi.fr/artiste/chan-son/charles-trenet>. Acesso em: 20 fev. 2020.

SALACHAS, Gilbert; BOTTET, Béatrice. **Le guide de la chanson française contemporaine.** Paris: Syros/Alternatives, 1989.

TINHORÃO, José Ramos. “I. França: da Revolução nasce na rua e no palco uma canção marcial”. In: TINHORÃO, José Ramos. **A música popular que surge na Era da Revolução.** São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 7-73.

TRÉNET, Charles; CHAULIAC, Léo. **Douce France.** 1943. Disponível: <http://www.charles-trenet.net/chansons/doucefrance.html>. Acesso em: 20 fev. 2020.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem.** Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017 [1929].

_____. **A palavra na vida e a palavra na poesia.** Tradução e organização de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019 [1921-1930].