

A MÚSICA FALADA NAS CANÇÕES: O QUE SE ESCUITA?

LA MÚSICA HABLADA EN LAS CANCIONES: ¿QUÉ OÍIS?

THE MUSIC SPOKEN IN THE SONGS: WHAT DO YOU HEAR?

Pedro de Souza*

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

RESUMO: Neste artigo, tomo duas canções em que os compositores tornam vocalmente presente a musicalidade de certa fala, mas situando-se fora da comunidade linguística a que se refere. Deste modo é que escuto a canção da dupla Kleiton e Kledir cantando as composições *Deu pra ti* e *Nem pensar*. Comparo o padrão melódico de cada uma delas, procurando encontrar um ponto onde a junção entre letra, melodia e ritmo expressam o falar gaúcho que se insinua pela voz. Meu objetivo é demonstrar analiticamente, mediante o uso de conceitos propostos em teoria da enunciação e análise de discurso, como traços prosódicos ressoam a musicalidade do português falado em Porto Alegre.

PALAVRAS-CHAVE: Voz. Enunciação. Canção. Prosódia.

RESUMEN: En este artículo, considero dos canciones en las que los compositores hacen vocalmente presente la musicalidad de un determinado idioma hablado, pero ubicado fuera de la comunidad lingüística a la que se refiere. Así escucho la canción del dúo Kleiton y Kledir cantando las composiciones *Deu pra ti* e *Nem pensar*. Comparo el patrón melódico de cada uno de ellos, tratando de encontrar un punto donde la combinación entre letra, melodía y ritmo exprese el habla gaucha que se insinúa a través de la voz. Mi objetivo es demostrar analíticamente, mediante el uso de conceptos propuestos en la teoría de la enunciación y el análisis del discurso, como los rasgos prosódicos resuenan en la musicalidad del portugués hablado en Porto Alegre.

PALABRAS CLAVE: Voz. Enunciación. Canción. Prosodia.

* Atualmente, trabalha como pesquisador ativo do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – nível II – e professor titular/colaborador da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atua também como pesquisador visitante emérito na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), respectivamente com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: pedesou@gmail.com.

ABSTRACT: In this article I discuss two songs in which the composers make present vocally the musicality of a certain way of speaking, although located outside the linguistic community to which it refers. This is how I hear the song of the duo Kleiton and Kledir singing the compositions *Deu pra ti* and *Nem pensar*. I compare the melodic pattern of each of them, trying to find a point where the combination of lyrics, melody and rhythm expresses the spoken word that insinuates itself through the voice. My objective is to demonstrate analytically, through the use of concepts proposed in enunciation theory and discourse analysis, that prosodic features echo the musicality of the Portuguese spoken in Porto Alegre.

KEY WORDS: Voice. Enunciation. Song. Prosody.

1 INTRODUÇÃO

No quadro da pesquisa em que investigo arquivos da língua portuguesa falada no Brasil, procuro resgatar, em registros fonográficos, através da voz cantada, um traço da musicalidade da fala convertida em canção. Trata-se de sintonizar a escuta analítica, na voz deste ou desta cantante, uma maneira de a língua existir em sua variância ligada a uma certa inscrição subjetiva em uma comunidade de fala.

Nesta perspectiva, partindo do que tenho acumulado em trabalhos em que abordo a voz como enunciação, notadamente no ato de cantar, pretendo agora trabalhar sobre o que se arquiva na voz enquanto modos de existência da língua na fronteira entre a fala e o canto. O escopo da pesquisa recai, então, sobre a fala ou evento de enunciação, que é o pressuposto do modo de dizer que se faz presente nas canções.

A hipótese demanda um trabalho analítico a ser procedido sobre a emissão da voz em letra e melodia expondo a fala acontecendo e dando lugar a um modo de ser e existir da língua em certo tempo e espaço de enunciativo, isto é, sobre o modo comunitário de articular a língua em atos cotidianos de fala. Digo do que faz existir a língua em seu estatuto de variante constitutiva do sistema de onde é apropriada, o que Michel Foucault (1986, p. 151) chamou de arquivo, isto é, “[...] o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados”. Isto equivale a observar a língua tendo como seu lugar de emergência a enunciação, cuja primazia reside na realização vocal (Benveniste, 1989, p. 83).

Focando em música popular, tenho me valido, no tesouro do que foi produzido em música popular, dos materiais de arquivo disponíveis em formas de fonogramas discográficos ou registros audiovisuais. Uma vez constituído este corpus, a tarefa analítica deve se concentrar em exemplares de canções que conduzem a levantar estados de existências da língua portuguesa através de atos de fala historicamente e regionalmente localizáveis como pontos de encontro entre o acontecimento da língua e sua atualização como diferença na enunciação cantada.

O pressuposto teórico e metodológico deste projeto é o de que o cancioneiro popular tem como ponto de origem certos modos de falar o português que ganha proeminência no vozeado das canções. Sigo a pegada de Luiz Tatit (2003, p. 9) quando afirma que o próprio da canção, em sua estrutura de letra, harmonia e melodia, é pressupor a fala que existe por trás da melodia. Toda melodia, para ser canção, precisa poder ser falada, ou seja, ser emitida na forma da linguagem cotidiana.

A fala está presente, portanto, no mesmo campo sonoro em que atuam a gramática do ritmo fundando os gêneros e a gramática da frequência fundando a tonalidade. A presença da fala é a introdução do timbre vocal como revelador de um estilo ou de um gesto personalista no interior da canção. Se o ouvinte chegar a depreender o gesto entoativo da fala no “fundo” da melodia produzida pela voz, terá uma compreensão muito maior daquilo que sente quando ouve um canto.

Meu interesse recai na fala cotidiana em espaço urbano. Percorro, nesta perspectiva, a produção cancionista de compositores como Noel Rosa, Paulo Cesar Pinheiro e Lupicínio Rodrigues. Em Noel Rosa, a fala ordinária é também tema de suas letras. Noel usa a junção letra e melodia para comentar a fala, inclusive em sua distância com os registros enunciativos de norma culta. Com isso, se serve do falar cotidiano de seu espaço e de seu tempo como fonte de inspiração.

Lupicínio Rodrigues traz em suas canções o clima e o ritmo da conversa, seja no bar entre amigos, seja na intimidade de interação verbal entre amantes. Respectivamente, cito o exemplo de composições como *Nervos de aço* (1947) e *Vingança* (1952). Tanto numa quanto noutra, o estado dos protagonistas se revela pelo andamento das palavras, que estabelece o regime de enunciação vocal capaz de descrever um modo de soar na fala situado na ordem sistemática da língua portuguesa.

Paulo Cesar Pinheiro, localizado bem depois na história da canção popular brasileira, expõe, por trás de suas canções, a voz de uma comunidade de fala vinda de diferentes regiões do exercício da língua portuguesa no Brasil. Em sua apresentação no Programa *Ensaio*, da TV Cultura, em 1973, Elis Regina, uma das intérpretes favoritas deste compositor, comenta oportunamente a fala que vira poesia nas canções urbanas de Paulo César Pinheiro:

Eu gosto muito desse tipo de letra que Paulinho César fez uma época pro Baden, que é aquele, sabe, usando a gíria que a gente usa normalmente pra falar, mas que tem vergonha de botar em poesia, entende? Porque não é chique, não é de bom tom. Então, o Paulo achou que devia fazer isso, e fazer as coisas realmente como o Baden dizia. Então, eu achei um negócio maravilhoso. Você, vou deitar e rolar isso aqui (Regina, 1973, min).

De fato, no trabalho composicional de Paulo Cesar Pinheiro, pode-se atestar as diferentes possibilidades melódicas do falar português de que se serve o compositor na criação de suas letras e melodias.

Proponho, então, elementos que registram a memória da língua não em sua sistematicidade fechada, mas enquanto enunciação vocalmente realizada em cenas do cotidiano. Meu objetivo é trabalhar, como memória da língua, aquilo que ficou efetivamente atestado nas séries múltiplas de enunciação na e por uma língua falada, visando esta como efeito de gestos vocais constituindo, de forma anônima, sujeitos em interações que inventam comunitariamente um cotidiano. Tal como ler, habitar, caminhar, cozinhar (Certeau, 1998, p. 105), entre outras práticas, incluo o ato de falar e de cantar: usos da língua que se juntam em atos inventivos que criam o dia a dia de uma comunidade falante.

Não se trata de uma modalidade de fala se sobrepondo à outra, mas do estatuto de autoafirmação das respectivas comunidades de fala que se fazem ouvir pela voz da canção. Não existe *a língua*, mas maneiras irredutíveis de se apropriar dela e fazer dela uma fala. Se levarmos em conta o extenso alcance da cultura popular feita em forma de música, pode-se situar a memória da língua produzindo diferença. Isto deve ser considerado no quadro em que está posto o estatuto linguístico de certos falares operados pela divisão norma culta/norma popular. Entretanto, a canção popular reverte as regras linguísticas desse jogo. Em vez de língua de prestígio da classe dominada, a canção faz escutar a afirmação de um modo de falar que não está presente a não ser na comunidade de referência, na qual se encontra a voz que canta uma canção.

O que me interessa, nesta investigação, é a forma vocal com que cada modo de enunciação se realiza ao mesmo tempo em que a variante da fala se autoafirma na musicalidade própria a seu falar. Nestes termos, é para a autoafirmação e não para a submissão que a língua falada na canção aponta. Proponho, neste sentido, um modo de ouvir a voz como agenciamento político de comunidades de fala. A fala de que se apropria o cancionista não se define mediante uma concessão diante de outros falares dominantes na língua. Aludo à singularidade da fala que se presentifica nas canções como uma estratégia de afirmação de si, vocalmente exercida.

Assim, pode-se abordar como a variante linguística na canção traz uma voz inserida numa comunidade de fala, afirmando uma maneira, entre outras, de a língua existir. Não se trata, portanto, da diferença que marca o prestígio de uma variável linguística, mas da condição de existência da comunidade que, em séries históricas de enunciação, agencia e inscreve seu jeito de falar na história da língua.

Trata-se de pensar uma outra dimensão da variedade linguística que se encontra no modo como a voz dá a ouvir certo arranjo linguístico soando em outra esteira temporal e espacial da língua. Por certo, vem aí um efeito de sobreposição não hierarquizado, que faz ressoar sobre uma voz emitida, em certo tempo preciso, outra que vem de outro lugar. Assim, teríamos a mesma língua, mas tornada em uma fala que marca a diferença na apropriação que dela o cancionista. Na canção, vem uma voz falando a língua em distinta sonoridade.

No conjunto de composições populares, pode-se afirmar que o linguajar percebido na música faz existir singulares modos de falar uma certa língua. Daí que a escuta de uma certa língua falada a partir da qual o compositor tece sua composição remete o ouvinte à ambiência linguística que só se dá a ouvir na canção em que aparece. Digo que o ouvido atento ao ritmo, à prosódia, à musicalidade que vem pela voz, ressoando em precisas regiões urbanas ou sertanejas, pode ser cuidadosamente anotada em densas criações canceiras.

Pensemos a língua falada que compõe, com tal unicidade, os falares em composições de Dorival Caymmi, por exemplo. Nelas, escutamos a ressonância de uma linguagem ordinária já falada antes da história que se conta nesta ou naquela canção. Posicionado no ambiente carioca, onde – por vicissitudes biográficas – Caymmi se forma em tempo de nostalgia e toma seu violão para compor o samba *Saudade da Bahia* (1957). Nesta criação, Caymmi traz a musicalidade do falar baiano, mesmo já vivendo no Rio. Foi a mesma atmosfera nostálgica baiana que ele transmitiu para que Carmem Miranda cantasse *O que é que a baiana tem* (1941). A cantora, portuguesa radicada no Rio de Janeiro, trouxe para sua voz o falar baiano mudando, através de um linguajar que não era o seu. Assim, atuou, na palavra cantada, a posição diaspórica do sujeito falante e cantante. A fala cantada e pronunciada em baianês fazia ver a baiana em Carmem Miranda. Entretanto, no jogo do corpo e do vozeir, ela citava, em discurso direto livre, a fala cantada do próprio compositor que, em ritmo e melodia, só podia soar na prosódia da língua do lugar onde descrevia a baiana. Por isto, proponho que a fala que se escuta nas canções é o espelho de certo modo de existir da língua como acontecimento enunciativo vocal.

2 O SUJEITO FEITO NA LÍNGUA QUE LHE É PRÓPRIA

Neste artigo, tomo duas canções em que a voz dos intérpretes torna presente a musicalidade de certa variante da língua portuguesa falada na região sul do Brasil. Particularmente, levo em consideração que os intérpretes e autores, no caso das duas canções de que vou me ocupar, situam-se, em suas performances vocais, fora da comunidade linguística de onde vem a fala que levam para suas criações musicais. Daí decorre a hipótese de base que deve percorrer a análise que vou desenvolver, a saber, que o sujeito se constitui na e pela linguagem de que se apropria para dizer *eu*. Este é o princípio fundamental e bem conhecido da teoria benvenistiana da enunciação. Mas o que pretendo aqui não é repetir a teoria. Em vez de reiterá-la, eu a tomo como base para um exercício analítico em que o ato de falar e de cantar, quando se trata da expressão da subjetividade, são duas faces da mesma moeda, que é a linguagem. Deste modo é que escuto a dupla Kleiton e Kledir¹ cantando suas composições: *Deu pra ti* (1981) e *Nem pensar* (1983).

Tento aplicar a este caso uma maneira de mostrar como a prosódia da fala pode ser o marco da proveniência do modo de compor uma canção popular. O procedimento heurístico adotado aqui é o do arranjo prosódico verificado entre sílabas tônicas e átonas nuançadas por notas musicais e marcações de ritmo. Esta estratégia analítica visa a focalizar o que realiza o sujeito enquanto enuncia. São pontos em que fala e canto se imbricam, fazendo ressoar o padrão melódico próprio de uma particular língua falada. Nesta minha análise, mais do que o sentido das palavras emitidas, chamo atenção para o sujeito que se manifesta e se produz enquanto efeito do modo com que se apropria da língua falada em sua comunidade. Eis aí a descoberta vislumbrada por este processo heurístico, isto é, a música falada concomitante ao ato de cantar manifesto na performance vocal dos intérpretes gaúchos. Assim é que se pode tratar do sujeito e de uma língua falada, ambos, em sua devida especificidade prosódica – a gramática falada segundo a acentuação típica de uma variante do português – dando a saber o perfil subjetivo do falante dirigido aos destinatários da escuta.

Antes de comparar o padrão melódico de cada uma delas, ocupo-me primeiro da escuta de *Deu pra ti* (1981). Na letra desta composição de Kleiton e Kledir, encontro um ponto na junção entre letra, melodia e ritmo – malgrado os atritos entre constituintes da linguagem musical e da semiótica linguística –. A harmonia entre os elementos inerentes ao sistema da língua e da música resulta na musicalidade que leva o ouvinte à escuta de entonações e expressões próprias do falar gaúcho, que se insinua pela voz.

Kleiton e Kledir trazem esse modo gaúcho de falar, estando fora da própria região, fora de suas origens territoriais. Assim, vem pela voz uma certa musicalidade própria do português falado no Rio Grande do Sul. Melódica e linguisticamente, os compositores

¹ Kleiton & Kledir é uma dupla brasileira formada pelos irmãos Kleiton Alves Ramil (nascido em Pelotas, em 23 de agosto de 1951) e Kledir Alves Ramil (também nascido em Pelotas, em 21 de janeiro de 1953).

misturam o falar próprio do gaúcho porto-alegrense ao do carioca. Daí resulta o sujeito que enuncia na posição do falante migrado em outra terra.

As estrofes que recorto abaixo me servem de base para mostrar como as sequências de embate entre letra e melodia instanciam vocalmente a musicalidade da fala gaúcha surgindo na canção:

(1) Deu pra ti [...]
 Baixo astral
 [...]
 (2) Quando eu ando assim meio down
 Vou pra Porto e, bah, tri legal
Coisas de magia, sei lá
Paralelo 30
 [...]
 (3) Alô tchurma do Bonfim
 As guria tão tri afim
 Garopaba ou Bar João
 Beladona e chimarrão
 [...]
 (4) Que saudade da Redenção
 Do Fogaça e do Falcão
 Cobertor de orelha pro frio
 E a galera no Beira Rio
 [...]
 (5) Deu pra ti [...]
 Baixo astral [...] (Kleiton; Kledir, 1981).

As pausas – assim notadas [...] – no final de cada verso marcam, antes dos acordes que antecedem a emissão do verso seguinte, a forma com que a voz cantante entoia a sequência linguística proferida. Isto faz com que o dizer aponte não o que está sendo dito, mas a maneira de dizer. Musicalmente, enquanto dura a emissão de cada sequência verbal, ajustada ao compasso e às notas da frase melódica, a voz exhibe a prosódia característica do português falado em Porto Alegre. É dizer que o destinatário percebe ali uma atitude enunciativa que o remete à escuta de um outro jeito entoativo de falar o português brasileiro. Tudo isto pode até mesmo parecer muito simplista, mas não se leva em conta o fato de o sujeito escolher compor e cantar a letra de sua canção de modo a fazer identificar o saudoso gaúcho, por meio da musicalidade da língua falada que traz para sua poética canção. Semelhante efeito só poderia vir do fato de enunciar ou de dizer algo que só pertence ao falar gaúcho.

Neste ponto é que chamo atenção para o traço linguístico que define uma comunidade de fala. Quer dizer, fica manifesto na voz a prosódia como uma circunscrição fundamental, que singularmente identifica, no ato de fala, o sujeito que se constitui cantando na língua falada em certa região. Aludo ao fenômeno acústico que envolve o enunciador e o destinatário. Intencionalmente ou não, o compositor apropria-se dos traços acústicos da língua falada como modo de transmitir ao ouvinte sua atitude como falante marcado pela língua falada na comunidade a que pertence.

Quando as vozes de Kleiton e Kledir dizem em dueto “[...] *deu pra ti*” pode-se observar que, no ato de dizer, empregando uma expressão frasal típica da região em que nasceram, acontece uma indicação vocal propiciada pela parada sobre a frase “*deu pra ti*”. O fenômeno de parada sobre a palavra dita acontece também no verso seguinte “[...] *baixo astral*”, jargão emblemático marcando a imagem linguística do falante gaúcho. Diferentemente, o verso derradeiro desta mesma estrofe tem um valor alusivo, com destaque na palavra “*Tchau*”.

O conceito “parada-sobre-palavras” foi proposto por Jacqueline Authier-Revuz (2011). A parada indica, linguisticamente, uma marca de não-coincidência, representada por comentários do enunciador referidos à sua maneira de dizer. Aqui, aproprio-me do mesmo conceito, observando o seu caráter de auto ou meta-enunciação. No entanto, considero que o ato meta-enunciativo diz respeito a ressaltar, na cadeia falada, o ponto em que o sujeito explicita a coincidência entre o que ele é e o que ele diz. Digo que esta explicitação exige uma parada sobre o dizer que acaba de ser proferido. Esta parada poderia vir num comentário que chama a atenção para uma palavra ou expressão – o que se pode tomar como uma glosa do tipo “*falo deste modo para dizer o gaúcho que sou, não o carioca*” –. O comentário marca não o pretense sentido ou conteúdo do dizer, mas a maneira de dizer. No caso desta canção, é justamente do próprio sujeito que se trata na maneira de dizer. Ou seja, na canção *Deu pra ti* (1981), Kleiton e Kledir ostentam sua identidade de gaúcho mediante o modo com que se exprimem linguisticamente.

Então, tem-se, nesta ocorrência, um caso de enunciação no qual o sujeito aponta para si mesmo enquanto fala (meta-enunciação). Em que pese o caráter meta-enunciativo que Authier-Revuz (2011) atribui ao sentido de parada-sobre-palavras, a parada sobre as palavras “*deu pra ti*” não acontece por meio de um comentário imediato (como “*olha aqui um gaúcho falando*”), retomando o conteúdo da expressão frasal. Em vez disso, o significante fica aberto, abrindo alguma possibilidade *sui generis* de sentido. Isto me leva a interpretar que, na frase “*deu pra ti*”, o significante formulado não faz referência ao conteúdo dito, mas somente ao ato de dizer, indicando o traço de um determinado português falado no sul do Brasil e, com ele, o aparecimento do sujeito que fala. Contudo, o que seria uma espécie de glosa meta-enunciativa, linguisticamente proferida, pode ser descrito por acordes instrumentais: unidades formais de signo não verbal que incidem sobre certas palavras acentuando a atitude enunciativa do enunciante. Tomado no seu devido lugar, no que diz respeito ao que é próprio da linguagem na língua e na música, tudo se passa como se a palavra se libertasse da linearidade inerente ao signo linguístico e se alojasse na melodia que a canção traz da fala, conduzindo o ouvinte à ambiência inusitada na qual a palavra e a melodia fazem escutar o sujeito se exibindo em sua performance vocal.

O fato é que estou desenvolvendo uma escuta analítica que tem a finalidade de acessar acusticamente a musicalidade da fala que vem para a pauta melódica da canção. Sigo aqui a proposição de Luiz Tatit (2003), que sustenta o pressuposto de que musicalidade da fala é ponto de partida para gerar uma composição no campo da música popular. Assim, vejo como, ao dizer “*deu pra ti*”, o sujeito dispensa um tempo para fazer uma parada sobre um segmento preciso e deixar seu ouvinte escutar o sujeito gaúcho enquanto fala.

A parada-sobre-palavra funciona como uma breve interrupção do dizer antes de prosseguir no percurso da canção. O notável a considerar é que se escuta aí, acusticamente, um modo intermitente de suspensão do tempo, que é próprio da linguagem musical, mas que, nos versos da composição em análise, alia prosódia linguística e prosódia musical. Daí resulta uma breve interrupção que acontece no intervalo dentro do qual a parada é acomodada linguisticamente à sonoridade breve dos acordes localmente interpostos. Com Authier-Revuz (2011), pode-se considerar que há, por parte do sujeito falante, um ato de ele mesmo deter-se no ritmo de seu proferimento, instante em que, pela maneira de dizer típica de uma região geolinguística, ganha espaço para exhibir-se como não pertencendo ao lugar em que se situa para falar.

É verdade que isto já estava na intenção dos compositores quando criaram *Deu pra ti* (1981). Contudo, Kledir, o letrista, tira proveito de uma quantidade muito pequena de notas na linha melódica e, linguisticamente, se apropria da pausa criada pela frase melódica, que aparece na distância emitida pela voz entre uma frase e outra. Para Kledir, é quase impossível escrever um verso, ainda que curto, contendo duas notas. Pelo menos, é o que ele testemunha ao analisar o seu processo criativo. É o que ele pensou em fazer, ao inserir, na melodia feita por Kleiton, frases como “[...] *Deu pra ti* [...] *Baixo astral*”. Entre uma pausa silenciosa e outra, o letrista criou uma figura musical totalmente nova.

Daí vem o momento oportuno de fazer escutar uma diferente variante linguística do português falado e da musicalidade da fala regional que singulariza cada canção.

(2) *Quando eu ando assim meio down*
Vou pra Porto e, bah, tri legal
Coisas de magia, sei lá
Paralelo 30 [...] (Kleiton; Kledir, 1981).

Diante desta estrofe, vê-se que comparece, na performance vocal, o sujeito cantante a colocar em cena o seu estilo gaúcho, operado na língua falada no lugar em que nasceu. A breve duração que separa um enunciado de outro dá conta do realce acústico do que se está ressaltando no ato enunciativo: a musicalidade da fala na superfície melódica da canção. É preciso supor que a pausa é um traço que caracteriza o idioleto espontâneo do falante gaúcho. Na frase “[...] *Quando eu ando assim meio down*”, a duração torna-se mais lenta, com pausas breves entre “*quando eu ando assim*” e “*meio down*”. Em “[...] *Vou pra Porto e, bah, tri legal*”, o tom sobe na mesma duração com uma leve parada sobre a conjunção *e* para, logo em seguida, pronunciar “*Bah*”. Uma parada sobre esta palavra se faz ouvir antes de vir, na sequência, a expressão “*Tri legal*”. Que maneira outra encontrariam os compositores para se expor senão se exprimindo em sua variante linguística, a do português falado em Porto Alegre?

No lugar da partitura em que o letrista coloca “[...] *Coisas de magia, sei lá*”, a inserção de “*Paralelo 30*” exigiu que fosse executada em uma nota só, conforme explicam os compositores Kleiton e Kledir (2024). Isso imprimiu a extensão da única nota marcando uma maneira de empregar a palavra de modo que sobre ela já não mais surgia uma parada sobre a palavra, e sim uma extensão do tempo do dizer numa duração em que a palavra traz nela o modo prosódicamente lento e leve com que é dita na fala do Rio Grande Sul, quando se trata de produzir a ambiência mágica que a maneira de dizer a palavra induz. Desta maneira, inserir na frase melódica a sequência de duas palavras “*Paralelo 30*”, numa emissão vocal sustentada por uma única nota, foi fundamental para trazer na letra a atmosfera nostálgica que a melodia quer transmitir.

Importante notar que, a partir da segunda estrofe, logo após a repetição do refrão, escuta-se, entremeio ao intervalo que separa a emissão das frases “[...] *Deu pra ti [...] Baixo astral*”, primeiro a voz de fundo gritando “*Ke, Ke*”. O som vem ao ouvido ao mesmo tempo em que vibram os acordes martelados pelo baixo e pelo piano. Em seguida, entra um coro cantando “*Tchê, Tchêêê*”.

Nos termos em que proponho esta análise, é possível pensar que a inserção do coro de vozes femininas sobreposto ao som dos instrumentos (com ritmos e batidas fortes conduzindo o acompanhamento dos instrumentos harmonizados às vozes) funciona como os coros das tragédias gregas. Isto porque, dramaturgicamente, a emissão das vozes – tanto dos cantores quanto do coral –, nestas passagens da canção, tem o efeito de um alerta apontando para o que está sendo colocado em cena pela letra e melodia. Ou seja, o coro, toda vez que, em dois compassos, emite obsessivamente a unidade sonora “*Tchê, Tchêêê*” – valendo por uma espécie de vocativo, como se um gaúcho interpelasse outro –, atenta a escuta da audiência para a fala que faz aparecer o gaúcho dirigindo-se à sua comunidade de fala.

Ainda que, de modo aproximado, considero que, no processo de feitura do arranjo, da gravação e na performance registrada no fonograma – tal como nas tragédias gregas –, ouvimos o coro de vozes femininas atuando como testemunha coletiva mediante um grupo de vozes que cantam, em uníssono, para, de dentro da cena, chamar a atenção do ouvinte² sobre o ato cênico musical acontecendo com maior intensidade dramática naquele exato momento do canto. São instantes em que o dizer ressoa realizado em um padrão linguístico melódico porto-alegrense: o da musicalidade da fala característica do lugar do qual os cantores expressam saudade.

O caso é que a incidência deste coro, sustentando a mesma tessitura vocal e melódica nos trechos em que se repetem ao longo da canção, passa a manifestar marcas intensivas, presentificando o sujeito falante vindo na voz dos intérpretes³. Desse modo, escuta-se o mesmo padrão tonal reaparecendo desde a primeira linha da estrofe abaixo:

[...] *Que saudade da Redenção*
Do Fogaça e do Falcão
Cobertor de orelha pro frio
E a galera no Beira Rio (Kleiton; Kledir, 1981).

³ Aristóteles, em sua *Poética* (c. 335 a.C.), recomenda “[...] lidar com o coro como um dos atores; ele deve ser parte do todo e deve contribuir para a performance [...]”.

O ataque vocal há de vir de uma leve aspiração que remete o ouvinte à voz emitida no contorno do tom em que, aliada à nota musical, a frequência mais alta abre o enunciado, baixando o tom de sua emissão na última sílaba. Esta maneira de iniciar o som é constante, em toda extensão de *Deu pra ti* (1981). A força inicial da voz se repete na emissão vocal das primeiras linhas frasais que se seguem ao refrão em cada estrofe.

Uma diferença se faz sentir aos ouvidos no modo de iniciar o canto das primeiras palavras de um verso ao longo da canção. No refrão, percebe-se um modo mais brusco de iniciar vocalmente as sílabas “/deu/” e “/bai/xo”, como se as vozes repentinamente dessem um aviso completado na frase seguinte “[...] *vou pra Porto Alegre, Tchau*”.

Retomo a primeira estrofe, depois do refrão de abertura. Do estribilho “*Deu pra ti[...] Baixo astral*”, ao iniciar os versos seguintes, as vozes da dupla procedem a uma entrada de força mais branda, iniciando o som numa frequência que, na melodia do conjunto de quatro versos, se mantém levemente aguda em todo enunciado “[...] *Quando eu ando assim meio down/Vou pra Porto e, bah, tri legal*”. Distribuído gradualmente nas curvas da tessitura, o terceiro verso busca descer na mesma escala tonal, obedecendo a mesma ritmação dos dois primeiros “[...] *Coisas de magia, sei lá, Paralelo 30*”.

Com este gesto vocal diferencialmente modulado em sua força e frequência, os cantores levam o ouvinte a escutar o tom necessário para que, cantando, a dupla gaúcha mostre-se tão perto do corpo de sua fala nativa quanto de seu próprio processo de identificação na melodia da língua falada em sua terra. O que vem à cena é o próprio sujeito que canta no limite em que seu corpo o identifica na emissão da sua voz. Enfim, tem-se em *Deu pra ti* (1981), o ato de Kleiton e Kledir exibir o acento melódico da língua falada que pode revestir a voz do máximo da presença do sujeito gaúcho no tempo em que dura seu cantar.

3 O SUJEITO FEITO NA MUSICALIDADE DA LÍNGUA FALADA

A composição *Deu pra ti* (1981) tem marcas linguísticas de localização dêitica – quando o enunciatador se situa no mesmo tempo e espaço – em que a voz se dirige a ouvintes presentes no lugar onde se encontra e, ainda, transita sonoramente em direção ao lugar fora de seu cenário de enunciação. Ouve-se, aí, formulações linguísticas aliadas à respectiva entonação que manifestam o estranhamento do sujeito espacialmente situado. Isto se percebe nas expressões vocativas presentes nos versos seguintes:

[...] *Alô tchurma do Bonfim*
As guria tão tri afim
Garopaba ou Bar João
Beladona e chimarrão [...] (Kleiton; Kledir, 1981).

Nesta estrofe, comparece algo do próprio sujeito dirigindo sua voz para destinatários distantes. Entretanto, para além da afirmação do óbvio, indicado pelo uso do vocativo, vale acrescentar dados do ritmo musical e fraseado de uma fala vinda deste outro lugar a que se endereça. Percebe-se aí o trabalho do ritmo na linguagem musical, o ritmo dando espaço para o advento da forma subjetiva, originada na enunciação. Nestes termos, Émile Benveniste (2005, p. 366) nos ajuda a compreender o sentido do ritmo como a cadeia de intervalos entre pausas breves e longas cujo efeito é de localizar na voz o que faz acerca do processo do sujeito que canta “[...] dar uma forma” [...] imaginar, localizar”. Proponho, assim, que, pelo que se escuta nestas canções de Kleiton e Kledir, a voz – sede originária do ritmo – é o lugar da manifestação do sujeito, só possível no instante em que atua, nunca fora desta relação entre o enunciante e sua expressão vocal.

Esta é uma perspectiva que tomo de Benveniste (2005) para quem o ritmo é a composição dos diferenciais sonoros, que a voz articula no curso de uma cadeia falada. Componentes do ritmo originam-se do trabalho de descrever a maneira com que se combina espaços intervalares, pelos quais letra e melodia se harmonizam na expressão musical.

Esta proposição definidora do ritmo traz o fundamento para o fato de que, nas composições de Kleiton e Kledir examinadas neste texto, a variação rítmica tem a ver com o sujeito que o ritmo constitui. Na voz cantante, não se escuta o personagem ritmado, mas o

sujeito no tempo em que aparece enquanto resultado do ritmo produzido. Isto é o que acontece no processo criativo das canções *Deu pra ti* (1981) e *Nem pensar* (1983), quando a dupla põe em cena o falante que advém na ritmação. Cantar uma letra na melodia é trazer no tempo do canto o sujeito e a ambiência da comunidade linguística de onde vem a musicalidade da sua fala.

Tal fato conduz o ouvinte a perceber o tom assertivo de frases como “*Alô tchurma do Bonfim/As guria tão tri afim*”. De fato, exceto em algumas unidades, o vocabulário empregado nestas sequências frasais só se constata na cidade de Porto Alegre. Entretanto, resalto apenas escutar o ritmo levemente alongado que marca especialmente as vogais de palavras, como a preposição *duuu* e o nome próprio do bairro *Bôôôôôfim*. Não é preciso estar no território referido no discurso da canção para fazer ressoar na orelha a ambientação urbana porto-alegrense. O mesmo se observa no fraseado linguístico e melódico de “[...] *as guria tão tri afim*”. Todo o fraseado é composto de palavras da comunidade de fala de Porto Alegre.

Com base somente na percepção empírica, procedo à intersecção entre língua e música para analisar a escuta de uma linguagem, não em seus elementos formais, mas sobretudo na instância concreta de seu funcionamento. Nestes termos, sigo Michel Foucault (2015) e considero o sistema de signos que constituem a língua, por um lado, e a música, por outro. Busco ir além dos elementos formais que as estruturam como linguagem: escuto, nos atos de enunciação falados e cantados, as unidades dos discursos realizados e abertos a uma análise que leve em conta o funcionamento integral da linguagem, isto é, no que se realiza como forma e acontecimento.

O que se ressalta nesta estratégia analítica consiste em abordar não apenas os elementos formais que – no sistema semiótico da língua e da música – permitem dizer, mas também o que efetivamente se faz com estas formas nos discursos concretamente produzidos. (Foucault, 2015, p. 75). Não é imprescindível levar em conta as regras do fazer inscritas no sistema da linguagem. O que importa é como tais regras são dedutíveis de uma realização enunciativa concreta, a despeito de previsíveis efeitos verificados no encontro entre a fala e o canto, num ato preciso de expressão.

Por isto mesmo, detenho-me a descrever, ouvindo as canções em foco, a descoberta de um caso de idioleto assinalado pela maneira com que indivíduos falantes, pertencentes à comunidade de fala de Porto Alegre, apropriam-se, por sua conta e risco, da língua que lhes é apresentada, dispondo os traços linguísticos que caracterizam um ato de subjetivação. São regularidades de usos que incluem, além de unidades segmentais do tipo fonéticas, morfológicas, sintáticas, também as de nível suprasegmental: unidades prosódicas que definem a música de uma fala. O dado a ressaltar é que o fraseamento prosódico empregado na voz acrescenta ao que é dito o ato de quem fala.

4 O QUE O SUJEITO FAZ COM A LÍNGUA MUSICALMENTE FALADA

Quando explica, em uma entrevista, como compôs a melodia de *Nem pensar* (1983), Kleiton (2024) admite que usava muitos silêncios na melodia. Ele alongou o tempo entre uma nota e outra, o que resultou numa pausa longa. Kledir reclamava que Kleiton não deixava espaço para inserir a letra. Só que Kleiton não queria nenhuma sílaba ali no tempo do silêncio, e Kledir perguntava como ia conseguir preencher com palavras o vazio de notas. Sendo o letrista da dupla, ele buscou uma solução aproveitando a pausa na sequência melódica, e logo entrou com o verso vindo do ritmo que escutava na fala carioca: “[...] *Eu, hein?* [...] *Nem pensar*”.

Na mesma entrevista citada acima, Kleiton e Kledir (2024) declaram como as canções *Nem pensar* (1983) e *Deu pra ti* (1981) são formalmente semelhantes. Ambas se estruturam pelo mesmo aproveitamento de pausa não sonora devido à ausência de notas na melodia a ser letrada. Entretanto, são letras tematicamente muito diferentes. *Deu Pra Ti* (1981) fala da saudade do sul. Já em *Nem pensar* (1983), há uma voz, em primeira pessoa, expondo as vicissitudes do fim e do recomeço de um relacionamento amoroso. Na primeira, se escuta o gaúcho explicitando a falta que tinha de Porto Alegre, na segunda, se encena o gaúcho expressando, no linguajar carioca, o emigrado linguisticamente adaptado à musicalidade da fala de outro lugar.

O fato é que, em ambas as composições, o letrista faz da pausa um jeito de a voz se expor como sujeito que fala cantando. Interessante notar o emprego distinto das palavras da língua falada em *Deu pra ti* (1981) e em *Nem pensar* (1983). Na primeira, predomina a fala

gaúcha, na segunda, o falar do carioca. Para dizer a saudade em *Deu pra ti* (1981), ocorre ao letrista empregar o gauchês. Não é o que acontece para expressar sentimentos em *Nem pensar* (1983). Nesta canção, o português é falado num padrão que marca a fala carioca, tanto no vocabulário utilizado quanto na prosódia do português do Rio de Janeiro.

Não obstante, o tom do português gaúcho, no que tem de movimento acentual característico da fala urbana em Porto Alegre, se faz ouvir na melodia das estrofes da segunda parte da canção, intermediando o estribilho:

[...] Deixa assim
 Mal ou bem, bem ou mal
 Conjunção sol e sol é fogo
 Baby
 E aí, se rolar
 É sinal que valeu
 Que o destino escreveu a vida
 Baby [...] (Kleiton; Kledir, 1983).

Retomando o refrão, a tessitura aguda transita para o tom irônico e quase sincopado que marca o padrão melódico da fala carioca.

[...] Eu hein?
 Nem pensar, não
 Outra vez, nem pensar [...] (Kleiton; Kledir, 1983).

Acontece que Kleiton e Kledir, na época em que fizeram as duas composições, estavam vivendo no Rio de Janeiro – e certamente se vendo obrigados a abandonar um tanto seu linguajar para adotar outro, diferente do seu –. Para isto, foi preciso que enunciassem musicalmente, fazendo uso de uma linguagem em que se situariam, ao mesmo tempo, fora e dentro do seu lugar regional de fala. Isto eles o fizeram deslizando entre uma e outra musicalidade própria da fala de cada região, ou seja, no entremeio à fala gaúcha e à carioca.

Expõe-se, assim, a diferença que reside na musicalidade soando na mesma língua: Kleiton e Kledir queriam ser escutados como gaúchos no Rio de Janeiro. Há, contudo, que se pontuar, no encadeamento frasal, entonações próprias do falante gaúcho, misturando, na letra e melodia de *Deu pra ti* (1981), expressões cariocas como “*quando eu ando assim meio down, bah*”. Como diria Michel Foucault (1966), é como se os compositores partissem em busca de encontrar, com mais nitidez acústica, na sonoridade da língua própria do sujeito, um semblante de modo a formar uma paisagem na qual se pode caminhar e que se pode descobrir, ao redor do som e do ritmo das palavras.

Isto é o que se passa quando escutamos *Deu pra ti* (1981). Já em *Nem pensar* (1983), há um sujeito cantante que se produz hibridamente ao navegar tanto pela fala carioca quanto pela porto-alegrense. É como se o vivido da paixão na cidade do Rio de Janeiro só pudesse ser transmitido por expressões típicas desta fala: “*Eu, hein*”. É um caso no contexto do qual o discurso constitui as coisas de que se fala. Relativamente ao discurso que atravessa a textualidade verbal e musical das composições de Kleiton e Kledir, para um gaúcho vivendo no Rio de Janeiro, uma coisa era o que dizia em sua língua nativa, outra na língua em que se situava contextualmente. É que o lugar em que se localiza, coincidindo com o tempo e o espaço de sua fala, distante ou presencialmente, só podia transmitir a ambiência desejada através das palavras com as quais se respira o jeito, a atmosfera e o lugar da experiência a ser enunciada.

5 CONCLUINDO

Não pretendo que o esboço de descrição musical ensaiado neste texto corresponda exatamente à forma da canção tal como criada pelos compositores. Este esquema descritivo remetido à forma da linguagem musical tem, no fundo, o objetivo de analisar uma outra dimensão de escuta com base nas palavras emitidas em consonância com a melodia. Neste aspecto, a pergunta é: o que estão fazendo cantores e compositores quando emitem, de certa maneira, sons verbais imbricados em sons musicais?

Não importa aqui o que vai na mente dos compositores, mas sim o resultado de sua criação e de como, nela, chegamos a gestos de apropriação dos elementos de uma linguagem trabalhada, como diria Mauricio Pereira (2023, p. 29), “[...] na peleja, amigável, entre a música e a letra”.

No entanto, é importante que eu advirta: esta peleja é o que permite levantar uma hipótese a mais. Suponho que, ao esmiuçar, em termos de ato de enunciação concebido como o acontecimento da língua no sujeito falante, é possível escutar a musicalidade da língua falada que, na paleta dos compositores, dá nascimento às melodias das canções populares.

Nesta medida, a hipótese analítica de base, seguindo Luiz Tatit (2003), é, a meu ver, a que permite conferir às canções o estatuto de observatório da variedade de falas em meio às quais, socio-enunciativamente, se distribui o português brasileiro. Cantar tem relação com a singularidade das línguas faladas que, constitutivamente, reside não tanto nas formas do fonema, da morfologia ou da sintaxe, praticada em cada comunidade geolinguística de fala, mas no ritmo tal como define Émile Benveniste (2005). Neste quadro, a análise que acabo de apresentar é mais uma parte de uma investigação em curso, a ser ampliada.

REFERÊNCIAS

AUTHIER-REVUZ, J. Paradas sobre palavras: a língua em prova na enunciação e na escrita. *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 36, n. 3, p. 651-679, set./dez. 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/18488>. Acesso em: 15 maio 2025.

BENVENISTE, É. A noção de “ritmo” em sua expressão linguística. In: BENVENISTE, É. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes Editora, 2005. p. 361-370.

BENVENISTE, É. O aparelho formal da enunciação. In: BENVENISTE, É. *Problemas de linguística geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães et al. Campinas: Pontes, 1989. p. 81-90.

CAYMMI, D. *O que é que a baiana tem?*. Intérprete: Carmen Miranda. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1941. 1 disco.

CAYMMI, D. *Saudade da Bahia*. Intérprete e compositor: Dorival Caymmi. Rio de Janeiro: Odeon, 1957. 1 disco.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano I: as artes do fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

FOUCAULT, M. Sobre as maneiras de escrever a história (1967). In: MOTA, B. M. (org.). *Ditos e escritos II, arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 63-76.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

KLEITON; KLEDIR. *Deu pra ti*. Porto Alegre: Ariola, 1981. 1 disco (LP).

KLEITON; KLEDIR. Kleiton & Kledir. [Entrevista cedida a] Clemente Magalhães. *Papo com Clê* [podcast]. Rio de Janeiro: Corredor 5, 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y9dnAgsTXYA&t=17s>. Acesso em: 15 maio 2025.

KLEITON; KLEDIR. *Nem pensar*. Porto Alegre: Ariola, 1983. 1 disco (LP).

PEREIRA, M. *Minha cabeça trovoa: as letras que eu fiz e suas histórias*. Bauru/SP: Mireveja, 2023.

REGINA, E. In: Especial Elis Regina. [Entrevista cedida a] Fernando Faro. Programa Ensaio. São Paulo: TV Cultura, 1973. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=j4NfM7e_OkU. Acesso em: 09 set. 2019.

RODRIGUES, L. *Nervos de aço*. Intérprete: Francisco Alves. São Paulo: Continental, 1947. 1 disco (LP) .

RODRIGUES, L. *Vingança*. Intérprete e compositor: Lupicínio Rodrigues. [S. l.]: [s. n.], 1952. 1 disco (LP).

TATIT, L. Elementos para análise da canção popular. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 7-24, dez. 2003. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/623>. Acesso em: 12 maio 2025.



Recebido em 13/03/2025. Aceito em 05/05/2025.

Publicado em 25/06/2025;