

# O fone na sílaba e o verso na canção: interface lírico-fonética em Adriana Calcanhotto

**Bruno CABRAL<sup>1</sup>**

**Júlio César de Araújo CADÓ<sup>2</sup>**

**Carla Maria CUNHA<sup>3</sup>**

---

1 Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Rio Grande do Norte, Natal, Brasil;  
| araujoc.bruno@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0003-4153-7114>

2 Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Rio Grande do Norte, Natal, Brasil;  
| julioccado@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-3304-8022>

3 Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Rio Grande do Norte, Natal, Brasil;  
| cmcunha63@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0001-9405-2992>

**Resumo:** Este trabalho busca investigar os procedimentos composicionais empreendidos por Adriana Calcanhotto, com enfoque sobretudo nos recursos sonoros. Para tanto, mobilizamos como aporte teórico a estilística (Cardoso, 2018; Martins, 1989), os estudos sobre canção (Cícero, 2012; Tatit, 2004, 2012) e a fortuna crítica sobre a artista (Aragão, 2013; Ferraz, 2016). O *corpus* de análise consiste em dois textos: “O surfista” e “Uns versos”. O primeiro se limita à composição escrita, enquanto o segundo conta com letra e música. A escolha foi feita com o intuito de observar como o estrato sonoro é trabalhado na letra sem registro fonográfico e como ele é explorado na canção que apresenta contraparte musical. O estudo permite confirmar a imagem de Calcanhotto como artista que prioriza a dimensão linguística da tessitura composicional. Esse cuidado transparece na seleção de sons, nos arranjos silábicos e nas possibilidades de desagregação vocabular, todos associados à constituição de sentidos no poema e na canção.

**Palavras-chave:** Linguística. Fonoestilística. Canção. Adriana Calcanhotto.

---

## The phone in the syllable and the verse in the song: lyrical poetic interface in Adriana Calcanhotto

**Abstract:** This paper aims to investigate the compositional strategies employed by Adriana Calcanhotto, mainly focusing on her use of language sounds. Therefore, our theoretical framework is based on stylistic studies (Cardoso, 2018; Martins, 1989), song studies (Cícero, 2012; Tatit, 2004, 2012), and the artist’s critical reception (Aragão, 2013; Ferraz, 2016). The corpus of analysis includes two texts: “O surfista” (The surfer) and “Uns versos” (Some verses). The first one consists only of a written composition, whereas the second one features music and lyrics. This selection was made to observe how linguistic sounds are utilized in lyrics without a phonographic record and how they are explored in a song featuring a musical counterpart. As a result, this study allows us to confirm the image of Calcanhotto as a singer-songwriter who prioritizes the linguistic dimension of compositional construction. This meticulous care is visible through the selection of language sounds, the syllable arrangements, and the possibilities of word disaggregation, all associated with the constitution of meanings in both poem and song.

**Keywords:** Linguistics. Phonostylistics. Song. Adriana Calcanhotto.

## | “Poetas para quê?”: introdução

A área dos Estudos da Linguagem, na qual se insere o campo de formação do profissional de Letras, é, por vezes, segmentada em dois grandes ramos disciplinares. De um lado, os Estudos Linguísticos, concernentes às discussões de natureza teórica, descritiva ou aplicada que cercam a língua e a linguagem; de outro, os Estudos Literários, os quais verticalizam reflexões de cunho teórico, crítico e historiográfico, cujos objetos de análise são percebidos a partir da dimensão estética que os enforma.

Sem apagar as singularidades constituintes de cada um desses campos disciplinares, tomamos aqui, como premissa, o imbricamento entre os galhos da ramificação. Consideramos que essas áreas podem contribuir para o desenvolvimento mútuo, ao permitir a aproximação entre diferentes perspectivas teórico-metodológicas de investigação da linguagem (Lucena, 2020). Assim como os textos literários podem ser tomados como *corpus* para os estudos linguísticos, uma vez que tencionam a materialidade e a maleabilidade da língua com vistas à construção de significações, a compreensão aguçada dos mecanismos da língua auxilia a embasar as leituras dos textos literários.

Nesse sentido, tendo como objeto de investigação o gênero discursivo canção, especificamente a poética musical de Adriana Calcanhotto, nosso estudo procura desvelar os procedimentos estéticos engendrados por essa artista na construção de algumas composições, com ênfase na manipulação do substrato sonoro.

De acordo com Ceia (2009), são múltiplas as acepções para o verbete “canção”, que variam de acordo com o cenário histórico observado, transpondo, assim, os limites da fórmula-síntese “Composição poética destinada ao canto” (Ceia, 2009). Ainda conforme o autor, embora a origem histórica da canção esteja relacionada a formas poéticas codificadas, o gênero, na contemporaneidade, está intrinsecamente atrelado à “realização musical” (Ceia, 2009). Neste trabalho, consideramos que a noção de realização musical abrange, também, a performance<sup>4</sup>, seja ao vivo, seja registrada em dispositivos materiais.

Entendemos, ainda, a canção como um gênero originário da fusão entre a frase melódica e a frase verbal (Tatit, 2004). Desse modo, ela acaba envolvendo a produção oral de quem canta. Assim, a massa fônica dos textos torna-se

---

4 O termo performance será aplicado na sua acepção de “Exercício de atuar, desempenhar; atuação e desempenho” (Houaiss; Villar, 2001, p. 2187).

um dos elementos mais explorados pelos compositores. Por isso, em nossa investigação, a atenção é voltada tanto à letra quanto à dimensão musical do texto, mesmo no caso da produção da artista gaúcha que não apresenta registro fonográfico.

O nome de Adriana Calcanhotto rebentou no cenário da música brasileira em 1990, quando do lançamento de seu primeiro disco, *Enguiço*, dando início a uma carreira reconhecida que tem se estendido por mais de três décadas. Nesse percurso, segundo Aragão (2013, p. 37), observa-se “um considerável amadurecimento em seu modo de cantar, resultante de conquistas técnicas e também existenciais”.

Um dos traços preponderantes na obra da cantora consiste no intenso diálogo com outras artes, como a literatura e as artes plásticas (Aragão, 2013). Esse diálogo pode ser efetuado por meio de referências a outras obras ou artistas – a exemplo da menção a um livro de Manuel Bandeira em “Vambora” e à pintora Frida Kahlo e ao cineasta Pedro Almodóvar em “Esquadros” –, bem como pelo potencial pictórico das próprias composições. Mesmo com essa amplitude de referências, é ainda a literatura que se mantém como destaque em sua produção, fazendo com que o amálgama entre forma e conteúdo, necessário para a lida com o texto literário, torne-se evidente, também, na poética da artista. Sobre esse aspecto, Ferraz (2016, p. 35) afirma que “Adriana pensa, digamos, literariamente, ou seja, mais inclinada às formas e aos conteúdos das letras que à abstração da linguagem estritamente musical”. Dito de outro modo, entende Ferraz, “a palavra é sempre o norte”.

Na sequência, dedicamo-nos a traçar um desenho teórico-metodológico dos operadores de leitura da canção, destacando aqueles concernentes ao estrato sonoro. Em seguida, analisamos duas composições de Calcanhotto. Por fim, apresentamos as considerações finais.

## **| “Eu nunca soube o que fazer com as sílabas”: aparato teórico-metodológico**

A canção requer a mobilização de ferramentas analítico-interpretativas próprias, na tentativa de compreender o imbricamento entre letra e música. Considerando esse objeto de análise, recorreremos a conceitos da Fonoestilística (Martins, 1989; Cardoso, 2018), da Melopoética (Oliveira, 2002) e da Teoria da Canção de Tatit (2004, 2012).

A atenção aos constituintes sonoros não se restringe à canção, uma vez que é um procedimento metodológico recorrente na análise de objetos literários em sentido amplo, e principalmente poéticos, pois essas composições dão relevo aos diferentes estratos linguísticos entretecidos na materialidade textual. Com interesse substancial à materialidade significativa dos textos, a Fonoestilística representa uma das vertentes de leitura cujo enfoque se direciona para os potenciais sentidos depreendidos dos sons da fala humana. Essa perspectiva interessa-se por diferentes escalas da percepção articulatório-acústica, desde os traços característicos das menores unidades distintivas até aspectos da ordem da prosódia (Martins, 1989).

Para a autora, os artistas da palavra são aqueles que, devotados à lapidação das unidades linguísticas, conseguem extrair vetores expressivos dos sons. Essa operação inicial alarga-se, de acordo com Martins (1989), pelo recurso a três processos básicos, a saber: a imitação sonora, a transferência sonora e a correspondência articulatória. A partir da perspectiva defendida por Porzig (1970), Martins (1989, p. 28) estabelece a seguinte distinção entre essas possibilidades:

A primeira se dá na onomatopeia, em que se procura traduzir sons variados através dos sons da língua. A segunda ocorre pela sugestão de impressões sensoriais não auditivas através dos sons linguísticos [...]. A terceira resulta de uma correspondência entre os movimentos articulatórios da produção do som e a ideia que exprime.

Além das significações que emergem das características individuais dos fones, o conjunto de sons integrantes de um vocábulo também pode funcionar como elemento agregador de sentidos. Isso se evidencia em decorrência do vínculo entre a parte material da linguagem e o significado (Martins, 1989)<sup>5</sup>, que resulta em um signo, ou seja, uma unidade linguística com forma e conteúdo, sendo este potencialmente denotativo ou conotativo.

Na tentativa de abarcar os fenômenos originados do encaixe entre componentes melódicos e verbais, chegamos à Melopoética (Oliveira, 2002). Considerando as vertentes da Melopoética estabelecidas por Scher (*apud* Oliveira, 2002), aproximamo-nos da perspectiva “música e literatura”, que se direciona para o estudo de textos situados na fronteira entre as linguagens, como é o caso da canção. No Brasil, o tratamento dado ao gênero tem como principal referência as pesquisas de Tatit (2004, 2012), o qual desenvolveu procedimentos com

---

5 Martins (1989) retoma a compreensão de signo conforme Saussure (2012). Para além da arbitrariedade entre significante e significado, a autora evidencia a potencialidade de correspondência entre esses dois constituintes do signo.

grande capilaridade nos estudos da canção. Uma vez esboçado o espaço no qual nos situamos, passemos à delimitação de alguns operadores de leitura.

Tatit (2012) propõe ferramentas teórico-metodológicas que levam em conta o engendramento de linguagens na singularidade da canção. Uma contribuição extraída das proposições do autor diz respeito aos modos de interseção entre o componente melódico e o componente linguístico. Trata-se de três processos que marcam a construção das canções, sendo eles a tematização, a passionalização e a figurativização (Tatit, 2012), que contribuem para a elaboração da dimensão significativa desses textos. Os três processos mencionados, porém, não são mutuamente excludentes e podem comparecer, em medidas variadas, nos diversos textos representativos do gênero.

Para efeito deste artigo, nos deteremos apenas nos dois primeiros processos elencados. Por tematização, entende-se o mecanismo de construção de objetos e de focalização temática efetuado na canção, baseado, principalmente, na repetição de segmentos consonantais e na reiteração rítmico-melódica no verso. Como contraparte, a passionalização se ancora na relação entre frequência e duração dos segmentos vocálicos, o que permite a inscrição do estado expressivo do sujeito da enunciação (Tatit, 2012).

## **| “Uma canção para guardar o que não tem lugar”: as composições de Calcanhotto**

Amparados pelo arcabouço teórico-metodológico delimitado na seção anterior, avançamos em direção ao cancioneiro de Adriana Calcanhotto. Focalizamos os textos em análise sob diferentes aspectos concernentes ao plano sonoro, a fim de depreender sentidos com base nos traços que os materializam. Desse modo, interessa-nos um feixe de procedimentos que parte do som e de suas características articulatórias até o verso e o modo singular como este é entoado, caso haja registro fonográfico.

Devido à amplitude da obra de Calcanhotto, elegemos como *corpus* de análise dois textos de sua autoria. Adentramos na análise das produções de Calcanhotto a partir de um texto que não foi musicado — ou, pelo menos, do qual não se tem acesso a qualquer gravação da artista —, intitulado “O surfista”. Essa escolha se justifica exatamente pelo fato de que se trata de uma canção em potencial, que assumimos como um texto poético. O segundo texto, por sua vez, é a canção “Uns versos”, lançada no disco *Público* (2000) e assinada, em sua inteireza, pela artista.

## | “Flana/ Sobre a prancha/ Plana”: leitura do poema “O surfista”

Segundo Cícero (2012), uma diferença entre letra de música e poema diz respeito à criação de letras de música envolver, em algum momento, sua contraparte musical, enquanto a configuração de poemas não estabelece um vínculo direto com a pauta musical. Desse modo, assumimos “O surfista” como um poema, tendo em vista a valorização da forma composicional na estruturação do texto. Este poema serve, ao presente estudo, como um gerador de pistas e expectativas para investigar, posteriormente, a manipulação do estrato sonoro nas canções efetivamente entoadas pela artista. Ademais, mesmo sem a materialidade da voz, é possível afirmar que a dimensão sonora se faz presente pela própria musicalidade das palavras.

<b>O surfista</b>	Onda após onda
Pelo mar	O tempo passa
Do Arpoador	Ele passeia
O surfista	
Flana	Rasga a água
Sobre a prancha	Desde a crista
Plana	Donde sinistra
Pleno	A espuma espraia
De vagar	O seu prazer
	E ele desliza
Entre a água salgada	À contrabrisa
E a areia	E então
Ele vaga	Vaza
Bundeia	(Calcanhotto, 2016, p. 144).

Num primeiro nível de leitura, entendemos que o texto apresenta a descrição de uma cena: o surfista praticando seu esporte na praia. No entanto, a elaboração poética reveste esse episódio, aparentemente banal, de contornos subjetivos, ao investir a linguagem de elementos capazes de evocar sensações e impressões. Na nossa perspectiva, a materialização das formas, que permite essas evocações, se encontra, sobretudo, na seleção de sons e, conseqüentemente, dos vocábulos por eles constituídos.

## **| Os efeitos articulatórios de consoantes e vogais**

Ao longo de todo o texto de Calcanhotto, o som vocálico mais repetido é [a]. Conforme Martins (1989), por ser articulado com o maior grau de abertura da cavidade oral, este fone vocálico é comumente associado às ideias de amplitude, luminosidade, alegria, entre outras. No poema, essa assonância pode reforçar tais sensações, sugeridas pelo conteúdo: um surfista na praia, provavelmente num dia ensolarado, em meio à imensidão do mar. Logo, embora não haja marcas explícitas nos versos, a repetição do [a] sugere que a cena se passa durante um dia de sol, conferindo, também, luminosidade ao próprio poema.

No terceiro verso – “O surfista” –, destaca-se a vogal tônica [i]. Esse fone é produzido com o avanço e a elevação máxima da língua para a articulação das vogais. Pensando na correspondência entre produção articulatória dos sons e sentidos (Martins, 1989), é possível associar, na palavra “surfista”, a projeção da língua para a produção de [i] ao avanço da própria personagem em direção à onda para alcançar o seu ápice. A articulação da vogal também se harmoniza a essa ideia, pois a altura e o avanço da língua colaboram para criar a impressão – acústica e sensorial – de agudeza. Ou seja, a palavra “surfista” e sua colocação no poema encapsulam o pico da onda, perseguido pelo sujeito a que o vocábulo se refere.

Esse potencial sonoro de [i] também é aproveitado em uma passagem da estrofe final: “Desde a crista/ Donde sinistra [...]”. Nesses versos, o uso da vogal [i] indica o auge da emoção e da adrenalina experimentadas pelo surfista ao alcançar a crista da onda. Esta última, por sua vez, será desmanchada nos versos seguintes: “A espuma espraia/ O seu prazer”. O destaque dado à vogal [a] na palavra “espraia”, ademais, reforça a mudança da altura na qual se encontra o surfista, pois, ao contrário de [i], o segmento vocálico [a] é produzido com o abaixamento máximo e o leve recuo do articulador. Esse jogo entre [i] e [a] se repete nos últimos versos da estrofe, a partir das palavras “desliza”, “contrabrisa” e “vaza”. É possível interpretar que, após o desmanche da onda, o surfista “desliza/ À contrabrisa” para retornar à orla – “Vaza”. Assim, mais uma vez, o movimento articulatório da língua entra em conformidade com o movimento do surfista (neste caso, sua elevação maior ou menor em relação à água).

Além disso, nesta estrofe, as consoantes adjacentes à vogal [i] contribuem para diferenciar o ápice da onda e o momento em que o surfista faz uma manobra para voltar à praia, movimento de menor tensão. Em “crista” e “sinistra”, os segmentos oclusivos e fricativo, [k], [s] e [t], que coocorrem com [i] na mesma



palavra, são desvozeados. Já em “desliza” e “contrabrisa”, as oclusivas e fricativas mais próximas a [i] são vozeadas: [z] e [b]. Considerando essa diferença, Martins (1989) sublinha que as oclusivas desvozeadas causam uma impressão acústica mais forte e violenta do que suas contrapartes vozeadas. Neste trabalho, também aplicaremos essa distinção às fricativas, que apresentam igualmente a oposição entre vozeadas e desvozeadas no português brasileiro (PB). Dessa maneira, a vizinhança da vogal [i] com oclusivas e fricativas desvozeadas, em “crista” e “sinistra”, promove a sensação de tensão vivenciada pelo surfista ao atingir a crista da onda. Além da coocorrência entre os sons destacados, a própria qualificação “sinistra” relativa à onda, antes do espraiamento, leva à percepção do tensionamento. Por sua vez, o uso que se sobrepõe das consoantes vozeadas, em “desliza” e “contrabrisa”, sugere uma movimentação mais suave do surfista após o pico de tensão descrito no início da estrofe.

Martins (1989, p. 33) identifica as vogais nasais como caracterizadoras de sons “velados”, em decorrência da ressonância nasal. A reiteração dessas vogais gera as sensações de “distância, lentidão, moleza, melancolia”. Com efeito, no PB, uma vogal nasal efetivamente tem uma duração mais longa do que uma vogal oral (Moraes; Wetzels, 1992). Desses atributos, o que se aplica ao poema de forma mais evidente é a correlação do efeito de prolongamento da emissão nasal com o marulhar e com a calmaria típica do intervalo entre as ondas desejadas pelo surfista. Esse valor pode ser observado nas palavras distribuídas em diferentes versos: “flana”, “prancha”, “plana”, “pleno”, “onda”, “tempo”, “donde”, “sinistra”, “espuma”, “contrabrisa” e “então”. Soma-se ao efeito das vogais com emissão nasal o das próprias consoantes nasais, quer estejam em *onset* ou em *coda*, redobrando a sensação de calmaria.

Na terceira estrofe, é estabelecida uma relação entre as vogais com traço nasal e as consoantes oclusivas, produzindo um jogo de continuidade e descontinuidade da passagem da corrente de ar, como se nota nos versos: “Onda após onda/ O tempo passa”. Com isso, cria-se a imagem da onda desde seu momento de auge até o seu decaimento.

Um efeito semelhante é evocado, por exemplo, nos quatro primeiros versos da estrofe seguinte, por meio da reiteração da sequência vogal + fricativa + oclusiva, que pode ser vista nas palavras: “rasga”, “desde”, “crista”, “sinistra”, “espuma” e “espraia”. A seu modo, o recurso expressivo da sonoridade entre fricativas e oclusivas também emula a frágil estabilidade da onda, sustentada pelo equilíbrio incerto entre a constituição que lhe dá forma – relacionada à maior obstrução das consoantes oclusivas – e o dinamismo fugaz – captado da movência contínua das fricativas.

Ainda em relação às consoantes, notamos a aliteração das líquidas [l] e [r], assim denominadas devido à impressão de fluidez promovida por sua articulação e por seu efeito acústico (Mattoso Camara Jr., 1986). A repetição dessas consoantes, em versos sequenciados, a exemplo das palavras “pelo”, “flana”, “prancha”, “plana”, “crista”, “sinistra” e “desliza”, reforça a ideia de fluidez, relativa tanto ao movimento do surfista quanto ao movimento da própria água. O bom fluxo de ar que escapa na articulação de [l] e [r] também pode ser associado ao espalhamento das ondas, no momento em que se desfazem.

A impressão de fluidez e de continuidade no poema é corroborada pela repetição das fricativas – [s], [h], [f], [z] e [v] –, a exemplo dos termos “surfista”, “flana”, “sobre”, “passa”, “passeia”, “rasga”, “desde”, “espuma”, “espraia”, “prazer”, “desliza” e “vaza”. No poema, podemos relacionar esta aliteração ao vento que impulsiona as ondas e, conseqüentemente, molda o fluxo do movimento do surfista.

Já o jogo entre as líquidas e as oclusivas acentua o contraste entre a onda formada – correspondente às oclusivas – e seu desmanche – correspondente às líquidas –, como se pode observar, por exemplo, nos vocábulos “pelo”, “sobre”, “prancha”, “plana”, “pleno”, “entre” e “crista”. Além de representar a estabilidade efêmera da onda, a presença desses tipos de sons consonantais pode ser associada ao contato da água com as pedras: as oclusivas traduziriam a colisão inicial, e as não oclusivas expressariam o conseqüente desmanche das ondas.

O destaque dado por Calcanhotto às consoantes no poema configura o caráter mais descritivo da composição, centrada na elaboração de uma cena. Para essa descrição, a autora prioriza os sons consonantais, associados a aspectos que constituem o ambiente e o personagem retratados, como a forma, o ritmo e o movimento das ondas, por exemplo. Esse realce conferido às consoantes resulta numa exploração do sujeito – visto como um “outro”, o que se reflete no uso da terceira pessoa para se referir a ele – e de seu entorno. Embora o texto não apresente contraparte musical, vemos, nesse recurso, indícios do procedimento de tematização proposto por Tatit (2012).

## **| Os efeitos de manipulação dos vocábulos**

De acordo com Cardoso (2018), as palavras podem ser manipuladas em um texto poético de forma a desagregar sua constituição com o intuito de obter múltiplos sentidos. Quando a autora trata da desagregação, ela considera a descoberta de vocábulo(s) a partir da constituição de um mesmo item lexical, tendo em

vista a disposição gráfica no suporte do texto. As diversas possibilidades de segmentação dos constituintes de uma palavra permitem a descoberta de outras palavras nela contidas e, conseqüentemente, a descoberta de novos significados. Ampliando o entendimento de Cardoso (2018), aplicamos, ao nível da estrutura silábica das palavras e a seus constituintes, o conceito de desagregação, a exemplo do uso dos vocábulos elencados: “flana”, “prancha”, “plana”, “pleno”.

Tomemos as três primeiras formas enumeradas, em suas prováveis produções fonéticas – nessa ordem, [ˈflãna], [ˈprãʃa] e [ˈplãna]. Nelas, notamos a repetição da mesma vogal em cada sílaba, assim como a repetição da sequência silábica CCV + CV. A repetição das mesmas estruturas silábicas, transposta para o sentido do poema, sugere o fluxo contínuo das ondas. As duas consoantes iniciais das palavras “flana”, “prancha” e “plana” envolvem um segmento com maior grau de obstrução – [f, p] – seguido de um segmento com baixíssimo grau de obstrução – [l, r]. As palavras em destaque têm em comum, ainda, o fato de serem paroxítonas. O acento tônico na sílaba inicial dos três vocábulos reforça a percepção do ritmo constante das ondas.

A esse conjunto de palavras, pode-se acrescentar, também, o termo “pleno” – [ˈplẽnu] –, que estabelece maior proximidade, quanto ao significante, com o vocábulo que imediatamente o antecede, “plana”. Além da mesma sequência silábica, compartilham os mesmos segmentos em *onsets* complexo e simples – [p, l, n]. No entanto, diferenciam-se em relação às vogais de cada sílaba. Essa aproximação de significantes no poema contribui para a aproximação dos possíveis significados das palavras. “Plana” pode ter valor verbal, relacionando-se a uma ação do surfista ou ao movimento da prancha, e pode ter valor qualificador, relacionando-se à prancha. Já “pleno” se refere ao estado de espírito do surfista enquanto está sobre a onda. O encadeamento dessas palavras conflui para a identificação entre o surfista e a prancha. Ademais, a mudança das vogais entre “plana” e “pleno”, aliada à manutenção das consoantes, realça o auge da tranquilidade do surfista, ao criar um contraste entre os sons vocálicos [ã] e [a], numa palavra, e os segmentos [ẽ] e [u], na outra palavra. Além disso, ao considerarmos a sequência de vocábulos na estrofe, percebe-se que “pleno” é precedido de uma série de itens lexicais que mantêm as mesmas vogais abertas, nas duas sílabas – “flana”, “prancha” e “plana”. Nesse viés, a troca da sequência das vogais – por [ẽ] e [u], fechadas – acompanha uma mudança de perspectiva do quadro descritivo da cena para a subjetividade da figura humana.

No verso “De vagar”, encontramos mais um exemplo de desagregação vocabular. Nesse caso, a manipulação das palavras está mais alinhada ao conceito proposto por Cardoso (2018). No poema de Calcanhotto, a sequência de preposição + verbo se assemelha ao advérbio “devagar”. Enquanto este indicaria a lentidão no movimento do surfista, aquela pode indicar a razão da calma do sujeito, que se sentiria tranquilo justamente por entregar-se a devaneios e/ou desocupar-se, indo ao encontro de algumas das acepções do verbo “vagar”. A essa sequência, também há probabilidade de se aplicar a pronúncia [diva'gah] que corresponde ao verbo “divagar”, cujo sentido converge com o do verbo “vagar”.

Dentre os múltiplos sentidos desse verbo, o texto parece sugerir os de divagação, ócio e lentidão, todos relacionados ao estado do surfista no poema. Há, ainda, os sentidos ligados mais diretamente à movência: perambular, caminhar sem destino certo, e, em especial, movimentar-se ao sabor do vento ou do acaso. Seria, então, essa entrega de si ao acaso e à natureza – representada pelo vento e pelas ondas – que estaria na raiz da plenitude do surfista. Ou seja, há uma convergência entre os significados da sequência “de vagar” com os do advérbio “devagar”, cuja constituição engloba as palavras que aparecem separadas no verso. Assim, a segmentação do vocábulo possibilita a *ampliação* de sentidos.

Outro exemplo do recurso pode ser visto nos versos “Ele vaga/ Bundeia”. Sabendo que os verbos “vagar” e “bundear” partilham significado, há uma reiteração de sentido, quer se tome a sequência “vaga/ Bundeia”, quer se considere a inteireza da palavra “vagabundeia”. O verbo “vagar” é, então, retomado e associado à forma verbal “bundeia”, cuja acepção é andar a esmo, sem rumo. Mais uma vez, a separação acentua os sentidos individuais – embora próximos – de cada palavra, e enfatiza o significado do vocábulo reconhecido a partir de seus constituintes separados.

Considerando ainda a dimensão lexical do texto, a terceira estrofe apresenta alguns recursos interessantes, como a repetição do vocábulo “onda” e a aproximação dos vocábulos “passa” e “passeia”, em relação à formação silábica e a seus componentes: “Onda após onda/ O tempo passa/ Ele passeia”. Quanto à palavra “onda”, sua reiteração em um mesmo verso reforça a impressão de movimento cíclico da água e contribui para o efeito da passagem do tempo, enunciada no verso seguinte. Já na junção dos versos “O tempo passa/ Ele passeia”, os vocábulos “passa” e “passeia” estabelecem uma relação pela proximidade dos significantes. Apesar de não haver convergência direta de significados, é possível depreender uma interseção entre eles: ambos envolvem a ideia de uma passagem. Entretanto, cada um desses vocábulos reporta a

diferentes aspectos no poema: o passar do tempo seria um fator externo, e o passear do surfista, um fator subjetivo.

Sendo um poema, é pertinente analisar, também, a configuração dos versos e sua disposição gráfica na página. Em relação à métrica, o texto de Calcanhotto apresenta heterogeneidade na quantidade de sílabas poéticas por verso – verso livre –, o que associamos à liberdade do próprio surfista e ao seu vagar. O poema é dividido em quatro estrofes de diferentes extensões (respectivamente, com 8, 4, 3 e 9 versos). A distribuição e o tamanho de cada verso conferem ao texto um formato sinuoso, à semelhança das ondas mencionadas no poema.

Contudo, a composição mostra regularidade em algumas passagens. Quanto ao uso de recursos linguísticos, observam-se, por exemplo, a repetição de sequências silábicas, o preenchimento das sílabas com segmentos articulatoriamente próximos, a reiteração do número de sílabas das palavras, o encadeamento de palavras paroxítonas e a aplicação da desagregação vocabular. Esses mecanismos, embora tidos como linguísticos, causam efeitos significativos na composição poética, apontando para a confluência entre significante e significado no texto analisado.

## **| “Como um silêncio ao contrário”: leitura da canção “Uns versos”**

Em relação ao segundo texto, “Uns versos”, sua escolha foi feita considerando, inicialmente, que essa obra representa a artista como compositora – de letra e de música – e intérprete<sup>6</sup>. Calcanhotto considera que, ao atuar na composição de letra e música, realiza com maior liberdade as acomodações necessárias para a construção do texto cancional<sup>7</sup>. Essa visão é corroborada pela perspectiva externa, a exemplo da leitura crítica de Aragão (2013), segundo a qual a musicista apresenta maior destreza ao performar canções inteiramente de sua autoria.

Inserimos “Uns versos” em uma das linhagens de canções propostas pela própria artista, a das “canções sobre canções”, tendo em vista a evidência do caráter metalinguístico ao descrever o processo de construção das próprias

---

6 Para a análise, foi utilizada a gravação da canção publicada no canal oficial da artista no YouTube. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=2UEG01tfS\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=2UEG01tfS_0). Acesso em: 15 abr. 2024.

7 As menções no trabalho às falas da própria Adriana Calcanhotto foram extraídas do conjunto de depoimentos “Minha música”. Disponível em: [https://youtube.com/playlist?list=PLDrnhEZmGUXtqWh3KDFEPxZWPGvEdXiMs&si=vl2ou--aWtGF9aP\\_](https://youtube.com/playlist?list=PLDrnhEZmGUXtqWh3KDFEPxZWPGvEdXiMs&si=vl2ou--aWtGF9aP_) e <https://www.youtube.com/playlist?list=PLDrnhEZmGUXss4tmH9QvV3qQgYVRUTVds>. Acesso em: 10 dez. 2024.

canções. Esse aspecto demonstra a convergência entre o tratamento conferido à elaboração de uma letra de canção e à escrita de um poema.

A própria Calcanhotto, em relação a seu trabalho autoral, no que tange especificamente aos elementos melódicos sob sua responsabilidade, reconhece a necessidade de atrelar elementos linguísticos à melodia em construção. Nesse sentido, nossa análise se inicia pelo registro escrito – tomado como texto poético – para, na sequência, cotejar os recursos aplicados à composição desse texto com aqueles efetivamente expressos pela voz da intérprete, que podem convergir nas possibilidades ou ser redimensionados pelo modo como o artista decide conduzir a canção.

### **Uns versos**

Sou sua noite, sou seu quarto  
Se você quiser dormir  
Eu me despeço  
Eu em pedaços

Como um silêncio ao contrário  
Enquanto espero  
Escrevo uns versos  
Depois rasgo

Sou seu fado, sou seu bardo  
Se você quiser ouvir  
O seu eunuco, o seu soprano, um seu arauto  
Eu sou o sol da sua noite em claro, um rádio  
Sou pelo avesso sua pele, o seu casaco  
Se você vai sair, o seu asfalto  
Se você vai sair eu chovo sobre o seu cabelo  
Pelo seu itinerário  
Sou eu o seu paradeiro  
Em uns versos que eu escrevo  
Depois rasgo  
(Calcanhotto, 2016, p. 74).

No que concerne aos movimentos de leitura do segundo texto, a análise seguirá o tratamento já aplicado à leitura de “O surfista”: a observação do uso de certas vogais e certas consoantes, da constituição de vocábulos e da estrutura frasal e/ou métrica, sempre norteada pelos efeitos de sentido, promovidos pelo nível sonoro.

## **| Os efeitos articulatórios de consoantes e vogais**

Dentre os sons vocálicos, os mais recorrentes no texto são [ɔ, o, u], além da semivogal [w] na formação de ditongo decrescente, a exemplo do que se pode observar nas palavras: “sou”, “sua”, “noite”, “como”, “eunuco” e “sol”. Desse conjunto, destacamos a recorrência da palavra tônica monossilábica “sou”, em que se apresenta tanto o som [o] quanto o som [w]. Neste caso, o próprio sentido da palavra é intensificado pela presença dos segmentos que compõem o ditongo – sons posteriores arredondados, que podem ser relacionados à ideia ou ao sentimento de reclusão, de fechamento ou de interioridade. Acrescenta-se a isso o uso do pronome “seu”, que faz referência ao coenunciador. Nesse sentido, os dois significantes, “sou” e “seu”, e os dois significados convergem para a construção de uma cena em que se institui um universo fechado, no qual se fazem presentes apenas esses dois seres. O verso “Sou sua noite, sou seu quarto” condensa essas ideias, com a repetição dos termos “sou”, “seu”/“sua” e o próprio registro da palavra “quarto”, um espaço de intimidade e recolhimento.

Um outro recurso envolvendo essas vogais é o jogo entre [o] e [ɔ], no verso “Eu sou o sol da sua noite em claro, um rádio”. Esse contraste se mostra, mais especificamente, entre os núcleos das palavras monossilábicas “sou” e “sol”. A diferença entre a abertura das vogais reflete a oposição entre luminosidade e escuridão; expressão e resguardo do sentimento do eu lírico. Pensando na interpretação estabelecida por Martins (1989) acerca dos valores associados às vogais posteriores arredondadas, acrescentamos uma gradação a este grupo de sons. Enquanto a autora dimensiona o teor de fechamento e escuridão de maneira homogênea para todas as posteriores arredondadas, aplicamos, com base no texto em análise, um contraste entre as próprias médias, de tal modo que a aberta [ɔ] pode corresponder à ideia de claridade, em oposição à fechada [o], que pode estar atrelada à ideia de escuridão. Esse entendimento é corroborado pela presença da aberta na palavra “sol”, cujo sentido também envolve luminosidade. Tal contraste se apresenta tanto no nível da ambiência constituída no poema quanto no nível da composição psicológica do sujeito poético, polarizado entre a introspecção e a exposição do afeto. Também aplicamos essa diferenciação às vogais [e] e [ɛ]: “Se voc[e] quis[ɛ]r dormir”, “[e]u me desp[ɛ]ço” e “Em uns v[ɛ]rsos que [e]u escr[e]vo”. Nessa perspectiva,

interpretamos que o eu lírico parte de seu ensimesmamento, representado por [e], rumo à exteriorização de seus sentimentos, representada por [ɛ].

A vogal [a], que se faz presente na sílaba poética final de onze dos dezenove versos, sugere claridade, brancura, amplidão e alegria. O texto em análise reflete, na utilização desse segmento, as noções de claridade e amplidão, a exemplo das palavras “arauto”, “claro” e “rádio”. Essa aplicação entra em consonância com o conteúdo da própria canção, que, como já se sabe, é o de expor um afeto. Sua característica articulatória de vogal mais aberta permite a leitura de um movimento expansivo que parte do eu para abarcar a totalidade da vida do outro. No texto, o valor de [a] é reforçado pelo sentido das palavras em que ocorre, como “bardo”, “soprano”, “arauto” e “rádio”, explicitamente relacionadas ao ato de emitir e de expressar algo.

A repetição do [a], ademais, é alternada com a reiteração das vogais [o, u, e]. Quando postos em contraste, esses segmentos acentuam a oposição entre claro e escuro, aberto e fechado, expressão e contenção. Dada a diferença articulatória entre os fones, é possível depreender outros sentidos opositivos. No nível da ambiência da canção, os sons [o, u, e] podem ser associados aos espaços fechados e íntimos, como o quarto. Embora a vogal tônica de “quarto” seja [a], o vocábulo tem, na última sílaba, a vogal [u], que reforça o sentido de recolhimento. Já a vogal [a] pode ser relacionada aos espaços abertos e públicos, nos quais o eu lírico igualmente deseja se fazer presente, como a rua, referida metonimicamente pelo termo “asfalto”. Dessa maneira, a alternância entre esses segmentos corrobora a caracterização do sujeito poético como alguém que busca o envolvimento absoluto na vida do outro. Desdobrando essa leitura, as vogais [o, u, e] atrelam-se ao matiz intimista que tinge o enunciado amoroso, enquanto o [a] atrela-se à necessidade de publicização do sentimento do eu lírico.

Vistos os potenciais expressivos dos segmentos vocálicos, passemos, agora, à observação do manejo das consoantes. A seleção de partes de algumas passagens mostra a repetição de segmentos fricativos: “Sou sua [...], sou seu [...],” “Escrevo [...] versos”, “O seu [...], o seu soprano, um seu [...],” “Eu sou o sol da sua [...],” e “Se você vai sair, o seu asfalto [...]”. O recorte permite observar, sobretudo, a utilização da fricativa [s], considerando sua posição em *onset* – menos propícia à variação –, que promove o efeito de um possível dizer sussurrado (Martins, 1989). Em uma dimensão menor, também identificamos um jogo entre as fricativas [v] e [f], cujo efeito seria o de ecoar essa emissão sussurrada. Esse significante entra em harmonia com o próprio conteúdo do texto: uma declaração de amor em tom confessional e intimista, que se



manifesta pela interação efetiva com o outro, depreendida pelo registro do pronome pessoal “você” e do possessivo “seu”.

Outra categoria de consoantes que se destaca no texto é a das oclusivas, como no uso das palavras a seguir: “quarto”, “despeço”, “pedaços”, “contrário”, “enquanto”, “depois”, “bardo”, “casaco”, “cabelo” e “paradeiro”. A repetição desses sons na canção cria o efeito de estampidos que ecoam ao longo dos versos, como o próprio rádio ao qual o eu lírico faz uma autorreferência. O eu lírico e o rádio se mostram presenças potencialmente audíveis na vida do coenunciador. Um dos mecanismos que reflete esse desejo, na composição do texto, é a reiteração dos sons oclusivos, visto que esses segmentos têm em si uma parte que é perceptível, sem dúvidas, para quem escuta – a explosão –, e outra parte que só é percebida, mais concretamente, por quem enuncia – o silêncio anterior à explosão. Em outras palavras, as oclusivas materializam a ideia do “silêncio ao contrário”. De forma semelhante, quem se declara perceberia a totalidade do que sente, enquanto o ser amado só teria acesso a uma certa dimensão desse sentimento.

Para uma compreensão, na inteireza, do gênero canção, entende-se que é necessário analisar o registro escrito, que já fornece índices significativos para a interpretação, e a performance do artista, que pode imprimir intensidades variadas aos elementos que constituem o texto cancional (Tatit, 2012). Como apontamos anteriormente, os compositores podem se valer de um conjunto de recursos criativos de modo a alcançar os efeitos de sentidos visados. Focalizamos, assim, os procedimentos de tematização e de passionalização (Tatit, 2012) na performance de Calcanhotto.

No caso de “Uns versos”, a força expressiva dos sons se espraia por segmentos vocálicos e consonantais. Porém, enquanto estes se localizam em passagens específicas da canção – contribuindo para a construção da ambiência do texto –, aqueles encontram-se amplamente distribuídos no corpo da composição.

A presença dos sons fricativos, por exemplo, é realçada pelo modo como a cantora os enuncia: percebe-se um andamento mais compassado na canção que permite a escuta apurada desses segmentos. A repetição da fricativa [s] já nos indicou, na escrita, o efeito de um dizer sussurrado. Tal impressão é confirmada pelo canto de Calcanhotto, que entoa a melodia com menor intensidade sonora. A performance da cantora contribui, ainda, para que o segmento [j] ganhe relevância na canção. O fone, que aparece na palavra “chovo”, não parece ter tanta expressividade na escrita, devido ao seu emprego isolado nos versos. Porém, na gravação, Calcanhotto prolonga a emissão desse

som, evocando a potencial relação icônica com o ruído da chuva, na construção de uma onomatopeia.

Ainda acerca das consoantes, é necessário pontuar a ocorrência das africadas [tʃ, dʒ] na pronúncia da artista, em palavras como “noite” – [ˈnojʃi] – e “despeço” – [dʒisˈpɛsu]. Esses segmentos se configuram como possibilidades fonéticas dos fonemas oclusivos /t/ e /d/. Ademais, a articulação dos sons africados envolve uma oclusão, no momento inicial, e, em seguida, a liberação do fluxo de ar por um canal estreitado, de modo similar à produção das fricativas. Dessa maneira, os fones [tʃ] e [dʒ] corroboram o efeito de sentido sugerido pelas consoantes oclusivas: a tensão entre o silêncio da oclusão (o resguardo do eu lírico) e a explosão – ou fricção, no caso das africadas – que se segue a tal silêncio (a exposição do afeto do sujeito poético).

Conforme indicado, o foco da artista parece incidir, sobremaneira, nos segmentos vocálicos presentes na canção. Analisando o cantar de Calcanhotto, percebemos que ela tende a aumentar a duração das emissões das vogais, artifício utilizado para evidenciar a expressividade desses fones. A artista projeta, ainda, maior intensidade na entoação das vogais da última sílaba poética de cada verso.

Em “O seu eun[u]co, o seu sopr[ã]no, um seu ar[a]uto”, por exemplo, o recurso do prolongamento vocálico ganha contornos mais nítidos em razão das respectivas vogais tônicas postas em sequência. No verso, temos o encadeamento entre as vogais [u], [ã] e [a], criando uma espécie de curva ascendente da luminosidade evocada pelo sequenciamento desses sons.

Ainda nesse verso, por exemplo, é possível perceber uma mudança no traço rítmico da canção. Ao cantá-lo, Calcanhotto dá razão ao que entendemos como um andamento mais moderado da canção, o qual permite articular nitidamente – e por extensão ouvir – os vocábulos de cada sequência. Dessa maneira, o valor significativo de cada termo é devidamente considerado na declaração do sujeito poético, que se expressa num misto de “cenar de gestos intensos, dramáticos, que se contam, porém, em escrita e canto desdramatizados” (Ferraz, 2016, p. 16).

A esse falseamento da carga emotiva (Ferraz, 2016), vinculado ao timbre doce e suavizado, contrapõe-se, como destacamos, a manipulação dos componentes fônicos do texto, principalmente quando este é entoado, no equilíbrio tenso entre palavra e música. Esse traço alcança o ápice na passagem final de “Uns versos”, que carrega o título da canção no enunciado: “Em uns versos que escrevo/ Depois rasgo”.

Na gravação, a terceira estrofe da canção é repetida, e essa retomada indica a relevância da passagem. Essa reiteração, no entanto, não ocorre de maneira isomórfica, pois, na parte efetivamente final da performance, a cantora se permite certo jogo com os sons. Esse recurso fica evidente no verbo central das ações desempenhadas pelo sujeito poético: o ato de rasgar aquilo que compõe, seus “uns versos”. Na primeira vez e na segunda, a voz da cantora destaca o verbo do verso ao prolongar a vogal final, [u], realizando, inclusive, solfejos mais agudos que brincam com a melodia da canção. Esse realce da vogal [u] revela um recolhimento ou ensimesmamento do eu lírico. Porém, na última vez, Calcanhotto muda o ponto sobre o qual incide a ênfase entoativa e confere maior expressividade ao primeiro segmento da palavra “rasgo”, intensificando a articulação gutural fricativa. Entendemos que ela tenta plasmar o sentido da palavra “rasgar” – relativo às noções de ruptura, quebra, sendo, por vezes, permeadas por atitude violenta – ao modo como ela modula o som. Essa fricção tenta reproduzir o ruído da destruição dos próprios versos, evento que finaliza a canção.

## **| Os efeitos das relações paradigmáticas e sintagmáticas**

Recuperando as considerações de Cardoso (2018) sobre a manipulação do léxico no texto poético, iniciamos a análise das relações paradigmáticas e sintagmáticas na canção de Calcanhotto pela escolha vocabular. Primeiramente, abordamos as palavras que compõem um campo semântico relacionado à expressividade. Entendendo o campo semântico como um conjunto de unidades lexicais que organizam uma face da experiência humana (Cardoso, 2018), a seleção vocabular supracitada fundamenta o conteúdo global da composição em análise, o de manifestar um afeto. Tal manifestação se apresenta em diversos níveis, como o da fala (“silêncio”, “ouvir”), o da escrita (“escrevo”, “versos”) e o da música (“bardo”, “soprano”). Dentre os vocábulos em destaque, sobressaem-se aqueles relativos ao universo da criação artística, o que aponta para o caráter metalinguístico da canção.

Os termos “fado” e “eunuco” merecem atenção especial. O primeiro, por sua ambiguidade, podendo significar tanto um destino inescapável quanto o gênero musical de origem portuguesa. Ambos os sentidos encontram ressonância no texto, pois o sujeito poético se impõe como o destino do outro e a própria composição assume o tom intimista do fado português. Quanto ao segundo termo – “eunuco” –, a princípio, ele se mostra dissonante no quadro geral dos vocábulos elencados, pois se refere a sujeitos masculinos castrados. Porém, na soma com os termos vizinhos (“soprano” e “arauto”), se depreende um vínculo com a musicalidade desse ser. Nessa perspectiva, a figura em si do eunuco

pode ser relacionada ao *castrato*, um cantor do sexo masculino de registro vocal agudo próximo ao da voz feminina, como resultado de uma castração na infância do indivíduo<sup>8</sup>. Logo, o termo “eunuco” condensa a beleza e o sofrimento, harmonizando-se com o sentimento do eu lírico e com o campo semântico predominante na canção.

Outro procedimento realizado por Calcanhotto na letra é o da desagregação vocabular (Cardoso, 2018). Um exemplo desse recurso é encontrado nos versos “Eu me despeço/ Eu em pedaços”. Embora não configurem um caso de paralelismo sintático, eles apresentam semelhanças formais, como a quantidade de palavras (três) e de sílabas (cinco formais e quatro poéticas) e a própria constituição dos vocábulos, considerando letras e sons. A compositora mantém o pronome pessoal reto “eu” no início do verso e, em seguida, inverte as letras constituintes do pronome “me”, resultando na preposição “em”, o que chama atenção para a dimensão gráfica do texto e implica numa mudança de som.

Além disso, a relação entre a forma verbal “despeço” e o substantivo “pedaços”, nessa ordem, envolve o rearranjo de sons nas sílabas, configurando uma paronomásia. Ao considerar, também, os sentidos dessas palavras, é possível interpretar que sua desagregação encena o processo e o resultado do evento de separação, visto que o segundo vocábulo é, quase na totalidade, formado pelos segmentos resultantes da fragmentação do primeiro. Na performance da canção, Calcanhotto confirma a ênfase na forma verbal “despeço”, com o prolongamento do [ɛ] e, por conseguinte, da palavra, em contraponto à brevidade da pronúncia do substantivo “pedaços”. No nível da construção do sujeito poético, esse procedimento reflete a adaptação pela qual o eu lírico passa para se acomodar à vida do outro.

Percebemos, ainda, que a artista elabora essa composição a partir de uma estrutura basilar, promovendo variações em diversas escalas, ora decorrentes de trocas de palavras, ora de modificações na disposição desses elementos linguísticos na sintaxe do verso. Isso reflete o pendor reiterativo da dicção de Calcanhotto indicado por Ferraz (2016). Esse recurso é visto, por exemplo, nos versos “Escrevo uns versos” e “Em uns versos que eu escrevo”. Tal rearranjo sintático implica também mudanças no nível sonoro. Considerando a sequência [e, ɛ] e sua inversão, vemos uma mudança na trajetória do sentimento do eu lírico. A primeira ordem parte da interioridade do sujeito para a exteriorização

---

<sup>8</sup> Conferir verbete *castrato* no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (Houaiss; Villar, 2001, p. 648).

do afeto. Ao ser alterada, passa a sugerir uma trajetória ingressiva – o eu lírico desfaz a manifestação pública de seus sentimentos ao rasgar os versos que escreveu.

Na performance, ao empregar a ordem verbo + nome, em “Escrevo uns versos”, Calcanhotto prolonga a vogal tônica do substantivo, [ɛ]. Ao inverter a colocação, nome (pronome) + verbo, no verso “Em uns versos que eu escrevo”, a cantora realça tanto o [ɛ] de “versos” quanto o [e], vogal tônica de “escrevo”. Contudo, cada um desses segmentos é realçado por meio de recursos diferentes: o [ɛ] pela altura e o [e] pela duração. Isto é, ao [ɛ] é aplicada uma nota aguda e breve, enquanto ao [e] é aplicada uma nota grave e longa. Assim, o aspecto musical se configura como mais um recurso para reforçar os sentidos atribuídos, na análise da letra da canção, a cada vogal – o [ɛ], som aberto, relacionado à exposição dos sentimentos do eu lírico, e o [e], som fechado, relacionado ao recolhimento do sujeito poético.

A constituição silábica dos vocábulos também é um elemento manipulado por Calcanhotto no engendramento da letra de “Uns versos”. Sobre esse aspecto, destacamos a estrutura reiterada nos versos 14, 15 e 16: “Se você vai sair, o seu asfalto/ Se você vai sair, eu chovo sobre o seu cabelo,/ pelo seu itinerário”. Neles, a construção “vai sair” nos fornece índices significativos das diferentes formações silábicas encontradas na locução verbal. Aplicando a interpretação sobre o nível fonético, a sucessão das letras vocálicas “a” e “i” corresponde, na primeira palavra, a um ditongo decrescente – [‘vaj], com sílaba do tipo CVC – e, na segunda, a um hiato – [sa’ih], com duas sílabas, CV + VC. Arelamos a essas possibilidades o entendimento de que o ditongo indicaria a proximidade desejada entre o enunciador e o coenunciador, enquanto o hiato indicaria o potencial afastamento.

Esse entendimento sobre a sequência de ditongo decrescente em “vai” e hiato em “sair” é confirmado pela entoação de Calcanhotto na performance de “Uns versos”. A cantora mantém a brevidade do ditongo na forma “vai” e o destaque na segunda vogal do hiato na forma “sair”, inclusive tornando quase imperceptível a produção da consoante fricativa em coda. Dessa forma, o foco, que no texto escrito é dado à letra “i”, é preservado na realização musical, em que a artista prolonga a vogal [i]. Na melodia, a palavra “vai”, antecedente a “sair”, corresponde a uma nota mais aguda, produzida com brevidade, enquanto ao [i]ônico do hiato é aplicada uma nota mais grave. Nesse caso, diferentemente do que vimos antes, a oposição entre grave e agudo (equivalente a apenas um tom) não constitui duas ênfases, havendo destaque somente para o prolongamento do som mais grave. Sendo assim, recupera-se a compreensão de que a mudança

na configuração silábica representa um processo de separação entre o eu lírico e a pessoa amada, num exemplo do recurso de passionalização proposto por Tatit (2012).

Ainda sobre a letra da canção, destacamos a frequência da realização do ditongo constituído pela vogal [e] e pela semivogal [w]. Efetivamente, esses sons combinados formam a palavra “eu”, cuja presença contribui para demonstrar a implicação explícita do sujeito poético no texto. Ademais, a sequência de sons pode, ainda, por desagregação, ser encontrada em outra palavra recorrente na canção: “seu”, uma pista do coenunciador.

Na performance de Calcanhotto, entretanto, não há um destaque especial ao “eu”, quer correspondente ao pronome pessoal, quer como parte constituinte do pronome possessivo “seu”. Contudo, essa ausência de realce à sequência [ew] não anula a interpretação aplicada ao texto escrito, pois a repetição dessa sequência de sons, ainda que discreta, configura uma presença constante na canção, que pode ser relacionada ao desejo do eu lírico de integrar a vida do outro em sua totalidade. Desse modo, como o próprio “eu” ou, ainda, como parte de outro vocábulo, o “eu” parece ecoar, de maneira ininterrupta, na composição, tanto na dimensão escrita quanto em sua realização musical. De forma análoga, o sujeito da enunciação pretende-se plasmado a tudo o que cerca a pessoa amada – “seu” mundo.

## **| “Minha música não quer pouco”: considerações finais**

Este estudo teve o intuito de investigar os recursos estético-composicionais empregados por Adriana Calcanhotto, compositora e cantora, com foco no tratamento do nível sonoro da língua. A análise permitiu um delineamento da poética da artista, em sua forma escrita e musical, partindo da consideração de que sua obra é norteadada por um cuidado com os constituintes linguísticos da canção, conferindo, inclusive, um caráter literário à sua produção (Ferraz, 2016).

Embora num recorte muito restrito (dois textos, sendo apenas um deles musicado), procuramos entender, nesta pesquisa, a aplicabilidade dos recursos expressivos trabalhados pela artista, configurando traços marcantes de seu estilo na elaboração de canções. Esses traços podem ser exemplificados na repetição de certos sons vocálicos e consonantais, na escolha de tipos silábicos, na seleção de palavras com o potencial de arranjo de seus próprios constituintes ou, ainda, no arranjo entre os vocábulos.

Neste trabalho, observamos convergências e divergências entre certos entendimentos da fonoestilística e nossa interpretação da expressividade dos sons nos textos analisados. No campo das convergências, vimos que o tratamento dado às vogais e às consoantes se conforma às expectativas da teoria, tomando como exemplo a construção do sujeito lírico e da ambientação, pela elaboração de possíveis emoções e sensações. No poema “O surfista”, destacamos a reiteração da vogal [i], à qual se atribui a impressão de agudeza (Martins, 1989) e que, no texto de Calcanhotto, pode ser relacionada ao pico da onda almejado pelo surfista. Já na canção “Uns versos”, evidenciamos a repetição das consoantes fricativas, em especial o [s], o qual se vincula à percepção de um sussurro (Martins, 1989) e que tem esse potencial expressivo aproveitado na composição e na performance da artista.

No campo das divergências, sublinhamos um possível efeito de sentido não delimitado plenamente pelo aporte teórico, conforme Martins (1989). Relativizamos o valor de escuridão tradicionalmente atrelado à série das vogais [ɔ, o, u], ao aplicarmos uma gradação entre elas que corresponde a um escalonamento das próprias sensações correlacionadas a fechamento, recolhimento e escuridão.

Comparando os dois textos, atentamos para diferenças quanto ao conteúdo e à sua formalização. Em “O surfista”, a compositora descreve uma figura em determinada cena, que não se confunde com o eu lírico – um “outro”. Por sua vez, em “Uns versos”, a artista constrói um eu lírico autocentrado. Em nossa análise, essa distinção foi determinada sobretudo pela dimensão sonora. No primeiro texto, a seleção de sons contribui para a caracterização da paisagem, a exemplo das fricativas [s, z, f, v], que remetem ao vento, e das líquidas [l, r], que evocam a fluidez e a mobilidade das ondas. No segundo, são enfatizados os sons vocálicos [ɔ, o, u], que configuram o estado emocional introspectivo do eu lírico.

Embora o cerne de nosso estudo seja o trabalho da artista com o estrato sonoro da língua, salientamos que a distinção entre os textos se manifesta, também, por meio de itens lexicais e de constituintes sintagmáticos, o que pode ser aprofundado em estudos futuros. Aparenta ser relevante, em “O surfista”, a valorização de vocábulos nominais e de estruturas oracionais não canônicas, por exemplo. Já em “Uns versos”, destacam-se as formas verbais, em estruturas oracionais tanto simples quanto complexas. Esse contraste reforça a diferença de foco entre os textos: enquanto o primeiro constitui um quadro pictórico, o segundo configura um quadro intimista.

Reconhecemos, também, convergências e divergências na comparação entre o texto escrito da letra de “Uns versos” e sua versão musicada. De convergências, ressaltamos o uso enfático de segmentos fricativos, como promotor do efeito de um dizer sussurrado, e de segmentos vocálicos, como indicador dos sentimentos do sujeito poético. No texto escrito, a dimensão emocional decorre da repetição das vogais [o, u, e]. Já na performance, esse realce advém do alongamento vocálico. De divergências, salientamos os efeitos da desagregação vocabular, visto que foram observados exclusivamente no texto escrito; na canção, a entoação da artista não permitiu a apreensão de tal recurso. Seria possível aplicar um recurso vocal de destaque à sequência de sons [ew], quer na forma pronominal pessoal “eu”, quer na forma possessiva “seu” – neste caso, seria em decorrência da desagregação vocabular. No entanto, o destaque se restringe à repetição dessa sequência no texto, visto que a performance não realça a primeira pessoa do singular.

Com base nessas considerações, reafirmamos a necessidade de contemplar as duas dimensões da canção na análise de sua composição: os elementos linguísticos e os elementos musicais. Na passagem da letra para a performance, o texto pode ter suas potencialidades – de sentidos e de efeitos – redimensionadas, como resultado das escolhas efetuadas pelo artista.

Por fim, retomamos a terminologia de Tatit (2012) referente aos procedimentos composicionais de tematização e de passionalização. Buscamos estender esse entendimento ao texto escrito que não tem contraparte musical, a exemplo de “O surfista”. Embora este não conte com registro fonográfico, é possível identificar a predominância do caráter tematizante em sua constituição, devido à ênfase nos sons consonantais, que levam à conformação de um ambiente, e ao foco na exterioridade, que confirma a sobreposição do exterior em relação ao interior do indivíduo. “Uns versos”, por sua vez, deixa transparecer o caráter mais passional da composição, visto que o destaque incide sobretudo nos sons vocálicos, prolongados na entoação de Calcanhotto e sugestivos da sondagem dos sentimentos do eu lírico, permitindo que a forma se harmonize ao conteúdo expresso na canção.



## Referências

- ADRIANA Calcanhotto – Uns Versos. Intérpretes: Adriana Calcanhotto. 2015. (3 min.), son., color. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=2UEGO1tfS\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=2UEGO1tfS_0). Acesso em: 15 abr. 2024.
- ARAGÃO, D. P. **Voz e performance em Adriana Calcanhotto**. 2013. 225 f. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- CALCANHOTTO, A. **Pra que serve uma canção como essa?** Letras de Adriana Calcanhotto. Organização e prefácio de Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.
- CARDOSO, E. de A. **O léxico no discurso literário**: a criatividade lexical na poesia moderna e contemporânea. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- CEIA, C. **Canção**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/cancao#:~:text=Composi%C3%A7%C3%A3o%20po%C3%A9tica%20destinada%20ao%20canto,textos%20de%20%C3%ADndole%20bastante%20diversa..> Acesso em: 14 jan. 2024.
- CÍCERO, A. **A poesia e a crítica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- FERRAZ, E. Pra que é que serve um livro como esse? *In*: CALCANHOTTO, A. **Pra que serve uma canção como essa?** Letras de Adriana Calcanhotto. Organização e prefácio de Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016. p. 12-41.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LUCENA, N. L. de. Diálogos possíveis entre Linguística e Literatura: o papel da análise linguística para a construção dos efeitos de sentido em textos literários. **Leitura**, Maceió, n. 67, p. 340-353, 2020. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/11076>. Acesso em: 10 set. 2024.
- MARTINS, N. S. **Introdução à estilística**: a expressividade na língua portuguesa. São Paulo: T. A. Queiroz; Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MORAES, J. A. de; WETZELS, W. L. Sobre a duração dos segmentos vocálicos nasais e nasalizados em Português: um exercício de fonologia experimental. *In*: ABAURRE, M. B. M.; WETZELS, W. L. (org.). **Cadernos de Estudos Linguísticos 23**. Campinas, n. 23, 1992. p. 153-166.

OLIVEIRA, S. R. de. **Literatura e Música**: modulações pós-coloniais. São Paulo: Perspectiva, 2002.

POUND, E. **ABC da literatura**. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

SAUSSURE, F. de. **Curso de linguística geral**. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012.

TATIT, L. **O cancionista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

TATIT, L. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

#### **Como citar este trabalho:**

CABRAL, Bruno; CADÓ, Júlio César de Araújo; CUNHA, Carla Maria. O fone na sílaba e o verso na canção: interface lírico-fonética em Adriana Calcanhotto. **Revista do GEL**, v. 22, n. 1, p. 62-87, 2025. Disponível em: <https://revistadogel.gel.org.br/>.

Submetido em: 27/10/2024 | Aceito em: 27/12/2024.