

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LETRAS

A LÍRICA NA CANÇÃO DE ADRIANA CALCANHOTTO

Lucrecia Figueiredo do Nascimento

GOIÂNIA
2016/1

LUCRÉCIA FIGUEIREDO DO NASCIMENTO

A LÍRICA NA CANÇÃO DE ADRIANA CALCANHOTTO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras - Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves.

GOIÂNIA

2016/1

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

N2441 Nascimento, Lucrécia Figueiredo do.
A lírica na canção de Adriana Calcanhotto [manuscrito] /
Lucrécia Figueiredo do Nascimento – Goiânia, 2016.
93 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica
de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras
- Literatura e Crítica Literária, 2016.

“Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves”.

Bibliografia.

1. Calcanhotto, Adriana, 1965-. 2. Canções. 3. Lírica. 4.
Metáfora. I. Título.

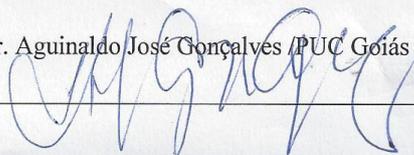
CDU 821.134.3(81)-14.09(043)

A LÍRICA NA CANÇÃO DE ADRIANA CALCANHOTO

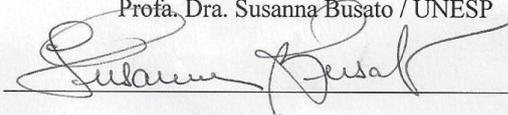
Dissertação aprovada em 25 de fevereiro de 2016, no curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves / PUC Goiás (Presidente)



Profa. Dra. Susanna Busato / UNESP



Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado / PUC Goiás



Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima (suplente)

Dedico aos meus pais: Charles Elias do Nascimento, minha primeira referência de música e de poesia, e Maria Josileide da Silva, que me ensinou a ter resiliência e alegria.

A Deus por colocar o chão quando eu pus os pés.

A minha família por ser parte do que me faz forte.

Aos meus amigos.

Aos meus mestres, em especial, Profa. Dra. Lacy
por enxergar o meu olhar.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Aguinaldo José
Gonçalves, pela direção e humanidade.

RESUMO

Nesta dissertação, analisamos as características líricas presentes nas músicas de Adriana Calcanhotto, após termos apreciado diversas de suas canções. Escolhemos um conjunto delas para desenvolver as considerações que propomos sobre poema, ritmo, som, letra e música, além de outras estruturas musicais e literárias. Vimos como a obra dessa artista se compõe: sua trajetória biográfica, as influências que teve no início de sua carreira, sua musicalidade singular, as correspondências entre autores e artes. Tecemos considerações sobre as estruturas literárias e musicais que se imbricam, não para formar outra arte, mas para se difundirem cada qual como tal, pois cada arte mantém-se no seu invólucro artístico composicional. Pelo entrosamento que a intérprete desenvolve entre o erudito e o popular, suas canções ganham sofisticação e singularidade por meio de um estilo artístico próprio. Assim, as relações de diálogo estabelecidas entre essas duas artes justificam nosso estudo, observando a apresentação das invariáveis das canções analisadas pela sua natureza literária e musical.

Palavras-chave: Calcanhotto. Canção. Invariáveis. Lírica. Metáfora musical.

ABSTRACT

In this thesis, we analyze the lyrical features present in Adriana Calcanhotto songs, after having enjoyed several of his songs. We chose a set of them to develop the considerations that we propose on poem, rhythm, sound, music and lyrics, as well as other musical and literary structures. We have seen how the work of this artist is made up: their life histories, the influences that had early in his career, his unique musicality, the correspondences between authors and arts. We weave considerations on literary and musical structures that are interconnected, not to form another art, but to diffuse each as such because each art remains in its compositional artistic envelope. By meshing the interpreter develops between the scholarly and the popular, their songs gain sophistication and uniqueness through their own artistic style. Thus, the relationship of dialogue established between the two arts justify our study, noting the presentation of the invariants of the songs analyzed for its literary and musical nature.

Keywords: Calcanhotto. Invariable. Lyrical. Musical metaphor. Song.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1: Comparação das músicas “Nunca” e “Sonífera ilha”	27
Quadro 2: Comparação das músicas “Caminhoneiro” e “Naquela estação”	28
Figura 01: Adriana Partimpim.....	31
Figura 02: Adriana Partimpim, “Momento oriental”.....	32
Figura 03: Adriana Partimpim, “As borboletas”.....	32
Quadro 3: Arpejos e modulação na canção “Mentiras”	39
Quadro 4: 1ª e 2ª páginas da partitura regente da “Ópera Salvador Rosa”	50
Quadro 5: Estrutura de um rondó simples.....	54
Quadro 6: Sequência de acordes.....	57
Quadro 7: Intensidade	58
Quadro 8: Desenvolvimento dos baixos e arpejos	64

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
I ADRIANA CALCANHOTTO UMA BREVE APRESENTAÇÃO	14
1.1 Vida e Obra de Calcanhotto	21
1.2 Música para Palavras	33
1.3 Mentiras: Lírica entre Artes	38
1.4 Os Instrumentos da Canção	44
1.5 O Silêncio na/da Canção	48
II A MÚSICA E SUA FUNÇÃO POÉTICA NA CANÇÃO	52
2.1 A Letra e o Poema	59
2.2 Adriana e o Outro	65
2.3 O Tempo do Inverno	68
III AS INVARIANTES DA LÍRICA CALCANHOTTO	72
3.1 Calcanhotto: Lírica Personalizada	73
3.2 A Metáfora Musical de “Esquadros”	80
3.3 Um Olhar sobre “Maldito Rádio”	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS	91

INTRODUÇÃO

A princípio, permeamos estudos complexos para encontrarmos uma boa tessitura discursiva de acordo com os embasamentos teóricos que se relacionam com a pesquisa a que nos propomos, pois, para muitos estudiosos, muitas teorias apresentam uma relação mais voltada para a música do que para a literatura. Desde os primeiros passos dos estudos que fizemos, percebemos que há graus de literalidade nas canções da compositora. A partir de tais percepções, encontramos as hipóteses: constatação de elementos musicais e suas escolhas realizadas pela compositora e intérprete, essas baseadas nas construções individuais do eu lírico e do eu biográfico; a música e seus elementos foram desenvolvidos especificamente para cumprir seu papel poético no cancionário de Calcanhotto.

No enfoque de tais hipóteses, alguns questionamentos surgiram como desdobramentos dos objetivos deste estudo: a música poderia exercer a função poética nas canções assim como as palavras e seus recursos literários exercem na poesia? Quais os limites ou as tensões que podemos encontrar entre canção e poesia? Também permeamos o aspecto que diz respeito à lírica e seus desenhos nas canções; a temática elaborada de acordo com os aspectos líricos, mas com a autenticidade da escrita de Adriana Calcanhotto; o estudo das invariáveis existentes nas letras das canções: tais quais posturas eufóricas com melodias disfóricas e vice e versa e uma estética mais requintada nas canções populares.

A justificativa desta pesquisa se dá devido aos questionamentos apresentados anteriormente e à necessidade de observar e de estabelecer relações de diálogo entre canção e poesia, bem como permear a correspondência entre Literatura e Música nas canções. A interação entre o poeta-cantor e o ouvinte-receptor pode ocorrer por meio de recursos musicais, tais como: a harmonia, a melodia e o ritmo para haver complementação de um quadro artístico que dialoga com a presença de traços literários de modernidade, reforçando, assim, a percepção que temos sobre o eixo sintagmático contido na canção de Calcanhotto, constituído de signos verbais, que fazem uso de tropos, figuras e o eixo verbal que compõem a própria música.

Esta dissertação foi idealizada após termos apreciado diversas canções de Adriana Calcanhotto, das quais escolhemos as canções: Esquadros, Sudoeste,

Devolva-me, Maldito Rádio, O verme e a estrela, Metade, Mentiras, O outro, Inverno, por observarmos suas estruturas e características poéticas. Além dessas, analisamos na canção “Esquadros” como uma metáfora musical, a importância do intérprete na sociedade. Realizamos ainda a análise da canção “Maldito Rádio” sob o aspecto da escolha do instrumental para o acompanhamento da letra e uma abordagem das influências recebidas desse meio de comunicação ao longo da vida da autora e das formas de lírica encontradas nas letras, destacando suas características.

Nesse viés, reconhecemos a intérprete e compositora Calcanhotto não apenas como uma representante da Música Popular Brasileira (MPB), mas como artista que representa o cancionário brasileiro sofisticado, dotado de um repertório musical que transita do erudito ao popular. Além disso, encontramos em suas canções a musicalização de poemas de grandes nomes das literaturas nacional e internacional que constroem sua base melódica sob as relações sógnicas. Em seu trabalho há nomes que merecem ser destacados na literatura luso-portuguesa como: Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Manuel Bandeira, Pedro Kilkerry, Antonio Cícero, Mário de Sá Carneiro e Vinícius de Moraes.

Assim, esta pesquisa tem por objetivo geral o reconhecimento do Lírico nas canções de Calcanhotto e como objetivos específicos evidenciar nas músicas da cantora as características literárias com maior foco para os elementos líricos, para apresentar as tensões e as correlações entre a canção e a poesia, ou seja, entre Literatura e Música, observando assim de forma mais detalhada também as interações, as variáveis e invariáveis das canções com os poemas.

Dessa forma, estudamos a obra de Calcanhotto observando em suas características artísticas as literárias. Os estudos foram desenvolvidos por meio de pesquisas bibliográficas, acrescidas do método dedutivo no intuito de preencher as lacunas deixadas por uma análise puramente textual. Antônio Cândido, em seu livro *Formação da Literatura Brasileira Momentos Decisivos* (2012), dispõe que, ao lado das considerações formais, devem-se usar as técnicas de interpretação social e psicológica. A pesquisa sobre a vida e o momento da cantora para estabelecer uma verdade documentária, mas que, isolados do texto, não possuem valor, visto que o objeto imediato de estudo de Literatura é o texto literário e os elementos por ele fornecidos.

Apresentamos como fundamentação teórica o estudo sobre O Pensamento Abstrato, A Função Poética, A Correspondências das artes e O Estilo Lírico Moderno. Tais teorias sugerem às letras das canções caracterizações próprias da poesia, como modificadoras do conceito de arte literária ligado apenas ao poema escrito valendo-se da instrumentação musical para um novo olhar sobre o desenvolvimento da função poética, que se adapta às exigências de estilos musicais, de conceitos de arte e de meios de recepção dessa mesma arte.

Além de Antônio Cândido, valemo-nos desses teóricos para o desenvolvimento de nosso estudo: Paul Valéry; Friedrich Holderlin; Emil Staiger; Paul Zumthor, para falar sobre poesia e Literatura; para observar a estrutura da lírica moderna também abordamos conceitos de Hugo Friedrich, acrescidos dos formalistas russos: O. Brik; B. Tomachevski e Roman Jakobson; e ainda a intersemiótica das canções de Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes; a correspondência das artes de Étienne Souriau; as relações homológicas entre as artes de Aguinaldo José Gonçalves, entre outros.

No primeiro capítulo, trazemos as referências biográficas da intérprete e compositora desde sua infância até aos dias atuais. Nos subtítulos, apresentamos a biografia da cantora e suas relações com as canções; as escolhas poéticas realizadas por meio das letras, suas relações semântico-sintáticas para a construção do poema-letra e a canção mentiras, de composição autoral, é apresentada neste ângulo e ainda pela escolha instrumental realizada pela intérprete para atender as demandas poéticas que essa canção se propõe construir, e, no subtítulo “O silêncio na/da canção”, descrevemos o papel do silêncio na construção músico-poética do objeto.

No segundo capítulo, desenvolvemos a abordagem musical para compreensão do seu papel na letra-poesia. Nos subtítulos, fazemos uma apresentação das características afins entre letra e poema; uma análise do poema “O outro” de Mário de Sá-Carneiro, musicado por Calcanhotto, com a temática comum entre a arte literária e a arte musical, além de analisarmos a letra da canção. Já no terceiro subtítulo, trazemos à baila: Inverno de Antônio Cícero, poeta, ensaísta e amigo da intérprete, Cícero é um dos mais importantes parceiros de composição de Adriana.

No terceiro capítulo, apresentamos as invariantes da lírica da cantora e compositora, sob o aspecto comparativo entre a lírica romântica e a moderna, e apresentando ainda o poema lírico como uma “metáfora continua de um sentimento único” de acordo com o pensamento de Holderlin. Nos subtítulos, desenvolvemos:

Calcanhotto uma lírica não tão lírica; a metáfora musical de “Esquadros” uma análise da canção sob o aspecto metafórico da música e do papel do intérprete na sociedade; “ Maldito rádio”, nome da canção nos apresenta as características do eu associadas à lírica.

Assim, com esta pesquisa esperamos contribuir para o conhecimento científico literário a respeito das composições da intérprete Calcanhotto, com uma obra que tem capacidade de influenciar os receptores de suas músicas. Além de apresentar as características musicais que, unidas às literárias, podem desencadear em nós uma “sensação positiva ou negativa” resultante da experiência de nos identificarmos com suas canções ou não.

I ADRIANA CALCANHOTTO: BREVE APRESENTAÇÃO

se é verdade que não se pode procurar, na poesia, qualidades próprias da música, é preciso distinguir quais seriam as qualidades próprias da poesia que, apesar das mudanças, podem fazê-la reencontrar sua antiga tradição lírica...

(CARA, 1986, p. 13).

O que nos interessa neste estudo é saber se existem pontos de ligação ou de intersecção entre tais artes que têm por elementos poéticos aspectos musicais. Consideramos que, da mesma maneira que a existência humana absorve e recria os comportamentos da espécie, desde suas complexidades até as suas simplicidades, e os reproduz por meios mais diversos e pontuais, a arte, que é a forma de expressão desses comportamentos, por meio dos seus sentimentos, pode ser comparada à existência humana, tendo uma atribuição relativa em qualificação tanto quanto os preceitos que a constituem. Assim, o importante no mundo oriental não o é no ocidental, pois os valores e princípios culturais adquirem a qualificação de acordo com quem os recebe e interpreta.

Os planos de expressão apresentados em uma poesia, em uma pintura ou em uma peça musical são o resultado da busca humana de sentido, por meio do pensamento, da ação raciocinada e de outras atividades culturais que constituem o ser humano. Dependendo da perspectiva e do modo da relação entre os ingredientes do homem, pode-se dizer que, muitas vezes, tornam-se tênues as distinções entre o coletivo e o individual, entre a razão e a emoção, entre o lírico e o não lírico: dualidades inerentes à ação humana bem como seu discurso e as formas de manifestação do mesmo.

Para o direcionamento deste estudo, escolhemos a compositora e intérprete Calcanhotto a fim de apresentarmos a forma de composição musico-verbal de suas obras cançãoeiras. Estas conquistaram o respeito dos críticos de Literatura e de música por apresentarem em sua estrutura traços poéticos relevantes para justificar o seu estudo. Dessa forma, neste capítulo, nossa atenção se dá para a apresentação da biografia da compositora gaúcha a fim de reconhecer em suas canções a junção entre o eu lírico e o eu biográfico. Faremos isso por meio de

análises de biografias e de entrevistas feitas com Calcanhoto, encontradas em *sites*, cds e jornais.

Sempre atentos aos discursos dela sob o aspecto das linguagens poéticas e musicais, seguimos na mesma direção do pensamento de Paul Valéry (1991) que nos apresenta as palavras, seus tons e espessuras como meio da arte resgatada de sua leveza comunicativa. Diríamos que é como se fosse uma âncora que se lança para a profundidade e para a imensidão do espaço, ou seja, a poesia que é a Literatura reduzida ao essencial de seu princípio, a sua simplicidade por meio da palavra falada.

A compositora Adriana da Cunha Calcanhoto, mais conhecida por Adriana Calcanhoto ou Adriana Partimpim, é estudada nesta dissertação por elaborar canções que trazem características poéticas bem desenvolvidas, em especial, a lírica, e por realizar um inverso poético em suas melodias sem perder o princípio da poética como a leveza que a arte literária conserva ao desenvolver suas tensões.

Há palavras que são de uma emoção ímpar para os que as recebem e outras que nada lhes proporcionam. Nas canções, as palavras se combinam com os sons, por meio da intensidade, timbre, duração e altura. Observamos a intencionalidade da compositora na escolha das palavras dos textos musicais, pois ocorre representação do que se deseja expressar em cada música, bem como da estruturação musical que melhor representa o signo. Tal estrutura sígnica serve para se adaptar à proposta que o poeta desenvolve em consonância com o seu desejo de ver construída uma canção a partir da poesia.

Essas escolhas se transformam em características do escritor e do seu momento de escrita. Seria a teoria que apresenta o estilo do artista da palavra, e sob esta possibilidade retornamos a Valéry (1991, p. 204) quando nos afirma que “não existe teoria que não seja um fragmento cuidadosamente preparado de alguma autobiografia”. É válido, por isso, conhecer a base biográfica da escrita e das escolhas da artista estudada para melhor entender o seu processo de criação, podemos dizer: musico-literário.

O processo criativo acontece por meio da intensa relação eu-mundo. Por mais que o artista se coloque distante de tal relação, a sua obra será uma junção dos meios de representação e de elementos gráficos, verbais e corporais presentes no mundo que tal *persona*, por vezes, esconde. Entre todos esses elementos, o verbal merece destaque por conter nele a palavra, porque ela é resultado da voz e, de

acordo com o Teórico Paul Zumthor (2010, p. 11), possui as seguintes especificidades:

a voz não traz a linguagem: a linguagem nela transita, sem deixar traço. Talvez, em nossa mentalidade mais profunda, a voz exerça uma função protetora: a de preservar um sujeito que ameaça sua linguagem, de frear a perda de substância que constituiria uma comunicação perfeita. A voz se diz enquanto diz; em si ela é pura exigência. Seu uso oferece um prazer, alegria de emanção que, sem cessar, a voz aspira a reutilizar no fluxo linguístico que ela manifesta e que, por sua vez, a parasita.

Zumthor (2010) discorre sobre os fenômenos da voz humana não como uma resultante da linguagem, mas como o meio pelo qual a linguagem circula, pelo qual ela se faz e se assegura. Não saberíamos dizer se entre a linguagem e a voz poderia haver uma hierarquização para estabelecer se uma é maior ou menor que a outra. Mas o que é importante neste contexto é a preservação do individual que gerou a voz, da identidade que preserva uma comunicação perfeita. Entretanto, como neste trabalho nos propomos a abordar sobre poesia e música, logo, a palavra (expressão da voz) e o som serão destacados e analisados na canção, ora juntos ora separados.

Enquanto paradoxo, a voz informa sobre quem a produziu, muito mais do que os órgãos do sentido e, por isso, é marca biográfica que se faz necessária ser reconhecida e estudada. Dessa forma, Zumthor (1993, p. 41-43) afirma que, em todas as línguas, os termos que remetem às noções, para nós distintas, de ler, dizer e cantar constituíram por gerações um campo lexical movediço, cujo único traço comum permanente era a denotação de uma oralidade. Contudo, quando o índice dessa oralidade depende de algum caráter próprio de um texto, ocorrem delicados problemas de interpretação. Na canção, tende-se a cantar o que foi dito ou ler o que foi escrito, mas a oralidade com sua entonação peculiar transforma tudo em canção. E assim vira poesia: já não há problemas, há licença poética, há criatividade, construção meticulosa da palavra.

Assim, podemos dizer que a voz não é apenas um elemento na canção, sendo um ente que exerce a função de se vincular à história do homem, relacionando-se com as suas questões sócio-afetivas. Ela é a voz poética que não tem só a função de informar, que não é somente veículo de uma mensagem, mas, por meio dela, faz-se ouvir e sentir enquanto corpo, presença expressiva que se

impõe no tom, no significado das palavras, nos intervalos de silêncio. Entretanto, esses aspectos da voz para a poesia se desenvolvem na canção também: o compositor produz elementos melódicos que seguem a voz poética em suas peculiaridades de exigir a atenção, a concentração e a duração de quem a ressoa no instante em que é pronunciada, efetuando a atualização vocal, a mensagem e o intérprete da fugacidade do tempo.

A criação verbal se realiza pela voz, desde o seu silêncio até o seu grito. A compositora e intérprete estudada apresenta dados biográficos que nos remetem à escolha de sua suavidade e intensidade reduzida mesmo em canções que trazem a expectativa de gritarias e alvoroço. O aspecto abordado nesse procedimento inventivo também abrange a triagem do gênero que determina o perfil da obra, bem como os efeitos de sentido que ela produz e a categoria textual assumida pelo artista (enfoque descritivo, narrativo e, muitas vezes, o argumentativo).

Porém, quanto ao gênero e ao enfoque poético não são abordados aqui como determinantes, mas como partes integrantes do objeto de estudo, pois, segundo Otávio Paz (1982, p. 17), consideramos que o “poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa”.

Nesse viés que esboça o encontro entre o ser arte com o ser homem, ressaltamos a referência da epígrafe deste capítulo que expõe sobre as qualidades da música que se tornam difíceis de serem distinguidas das qualidades da poesia, tornando-se também, de certa forma, uma junção. Podemos dizer que as qualidades próprias da música nos revelam o lugar de encontro entre artes: a arte da palavra e a do som, unem-se em função do signo que foi retirado de sua condição comunicativa, relacionada apenas à Música ou à Literatura, e elevado à condição expressiva por meio de uma determinante poética capaz de gerar significados plurais. Tal retirada e elevação servem para atingir os propósitos de encantar ou de nos incomodar, ao ponto de sugerir que continuemos ou que paremos de apreciar a canção nesse lugar de encontro.

A canção¹ da intérprete em estudo não foge desses propósitos, mesmo quando ela adapta poemas de outros escritores, usados como letras, há uma determinação poética. Essa adaptação, assim como a sua criação, baseia-se no seu estilo, nas suas escolhas que podem ou não se manifestar sugestivamente por meio de variantes e de invariantes, que são identificadas em sua personalidade e no caminho percorrido em sua trajetória artística e pessoal.

Em algumas de suas canções, a linguagem musical sugere que a verbal será tão suave quanto a escolha harmônica o foi. No entanto, as palavras surgem fortes, ácidas e repletas de uma tensão agressiva que jamais seriam esperadas se nos orientássemos apenas pela música. Em outras canções escolhidas pela intérprete, a letra se apresenta simples ou comuns, mas as opções melódica e harmônica atribuem as suas músicas a singularidade reconhecida na artista em estudo.

Entre o repertório escolhido para objeto deste estudo, temos a canção “Devolva-me” (faixa 01), uma composição de Renato Barros e Lilian Knapp interpretada por vários artistas nacionais, que ganha destaque ao ser cantada por Roberto Carlos, alcançando uma dimensão de reconhecimento musical ainda maior na MPB ao ser rerepresentada na voz de Calcanhotto.

O acompanhamento musical e a performance vocal dessa artista seguiram os traçados líricos apresentados na letra, ou seja, ela preferiu um acompanhamento de instrumental acústico (violão) que proporciona uma leveza e um certo conforto auditivo característicos que se repercutem na melodia e contribuem para a realização do poético.

Calcanhotto, mesmo já tendo um histórico extenso de regravações, com a música “Devolva-me”, conseguiu atingir em cheio o sucesso almejado junto ao público. Em uma estrutura melódica muito singular, ela incorporou a sensibilidade de sua voz suave em toda a música, expressando não apenas o óbvio, mas realizando um processo de encantamento poético.

Por esse entendimento poético, Walter e Zappone ([s.d.]) nos dão base para os estudos sobre os elementos estruturais do poema, a saber: sonoros, lexicais, sintáticos, gráficos e semânticos. Na leitura do poema, cabe-nos identificar os elementos sonoros (rimas, métrica, ritmo); os lexicais (o sentido das palavras); os

¹ Chamarei também aqui de “canção” a junção de poema e música; de “poema” as letras de canções que foram poemas de outros apenas musicadas por Adriana, uma vez que são poemas escritos por poetas da literatura luso brasileira e “letra” a parte escrita por Adriana para integrar a melodia e harmonia e assim também se tornar canção.

sintáticos (classes de palavras e a razão dessas escolhas - substantivos - adjetivos - e o porquê dessas escolhas); as figuras de linguagem e os elementos gráficos (configurações gráficas que sintetizam o poema). Todos esses recursos fazem parte da construção musical, desse modo, realizamos uma breve análise da letra da música “Devolva-me”:

Devolva-me

Tom: C

Intro: **C7MC9**

Primeira Parte:

Dm7G7Dm7G7Dm7

Rasgue as minhas cartas e não me procure mais

G7C9

Assim vai ser melhor, meu bem

Refrão:

Dm7G7Dm7G7Dm7

O retrato que eu te dei, se ainda tens não sei

G7C9

Mas se tiver devolva-me,

Segunda parte:

EAmDm7

Deixe-me sozinho porque assim eu viverei em paz

G7C9

Quero que sejas bem feliz junto do seu novo rapaz

Refrão:

Dm7G7Dm7G7Dm7

O retrato que eu te dei, se ainda tens não sei

G7C9

Mas se tiver, devolva-me

Dm7 G7 Dm7G7 Dm7

Rasgue as minhas cartas e não me procure mais

G7 C9

Assim vai ser melhor, meu bem

Dm7G7Dm7G7Dm7

O retrato que eu te dei, se ainda tens não sei

G7C9

Mas se tiver devolva-me,

Am

Devolva-me

FC9C7M

(CALCANHOTTO, [s.d.], p. 01).

Apesar de escrita na tonalidade maior (Dó -CM), a primeira parte e o refrão se iniciam com o acorde² de Ré menor com sétima aumentada (Dm7) que é a subdominante: acorde que transmite a sensação de meio termo. Com isso, uma instabilidade se apresenta nas marcas discursivas do enunciador lírico, quando as suas afirmações dizem o contrário do que foi desenvolvido pelo poema. Um exemplo é “rasgue as minhas cartas e não me procure mais” a subtônica (Dm7), induz-nos a uma incerteza que é confirmada com a presença da dominante(G7) e também por meio da acentuação intencional das sílabas Ras/ - E/- Mais/-Assim/ -Bem/ que denunciam a ação que não se deseja fazer que é Rasgar as cartas, mesmo reconhecendo que essa seria a atitude mais lógica e viável para esse sentimento, no entanto, tudo se desfaz quando no refrão o agudo performativo da voz da intérprete apresenta o sentimento de solidão como única forma de ter paz e o acorde de passagem Mi maior (EM), terminando na tônica fraca de Lá menor com sétima (Am7), confirma essa solidão como uma espécie de sobrevivência.

É a dor de deixar o objeto do amor por uma escolha: a de permanecer em paz e lúcido. Esse comportamento nos leva a pensar sobre o relacionamento como uma fonte de sofrimentos insuportáveis, ao ponto de escolher sentir uma dor que tenha menor intensidade, para ser mais suportável do que aquela dor mais intensa. O diálogo desenvolvido pela voz e pelo o violão apresenta essas características. Haveria uma sutil presença de outra pessoa, apenas citada como um complemento às atitudes do amado: “[...] quero que sejas bem feliz, junto do teu novo rapaz [...]”. Ao analisarmos as escolhas das palavras, algumas características merecem destaque por se tratarem de uma performance oral acionada pela letra da canção e seus referentes. O conceito de performance para Zumthor (2014, p. 67):

É ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente. Assim, não se pode falar de performance de maneira perfeitamente unívoca e há lugar aí para definir em diferentes graus, ou modalidades: a performance propriamente dita, gravada pelo etnólogo num contexto de pura oralidade; depois, uma série de realizações mais ou menos claras, que se afastam gradualmente desse primeiro modelo.

A canção apresenta traços performáticos que vão desde a postura do corpo de sua intérprete ao cantar até ao ritmo de seu respirar, inicia-se em todo tempo uma nova frase melódica para interpretar a melodia. Não é “perfeitamente unívoca”

² Acorde é uma combinação de sons simultâneos ou sucessivos quando arpejados (CHEDIAK, 1984).

como bem afirma o linguista suíço, pois sendo performático qualquer texto ou elemento adquire as características de quem realizou a performance. O próprio timbre da intérprete, as pausas realizadas ao longo da canção sugerem dor, cansaço e até uma tentativa de se mostrar inatingível a todos os fatos discorridos representam a performance da oralidade

Quando observamos as pausas, três momentos musicais são importantes de se considerar na letra: “[...] Deixe-me sozinho porque assim ‘eu viverei em paz’ quero que sejas bem feliz junto do teu novo rapaz”. Já na finalização da canção, assim dizem os versos: “[...] o retrato que eu te dei, se ainda tens não sei, mas se tiver’ devolva-me [...]”. Tais pausas aqui apresentadas nos sugerem o silêncio que seria causado por uma perda, descrita na canção. No entanto, permanece a instabilidade por meio da dúvida, e levantar-se-iam algumas hipóteses sobre a canção: se realmente essa seria a melhor atitude a ser tomada. E a última pausa nos corta a alma em duas, transfere até o ouvinte a decisão que só o eu lírico pode tomar, é como se disséssemos “nos devolva o meu retrato” quando na verdade o nosso desejo era dizer “fique não apenas com o retrato, mas comigo por inteiro, com a minha alma”. Mesmo não sendo uma poesia de sua autoria, a escolha da artista em interpretar esta música nos remetem às invariáveis encontradas no discurso musical, percebidas se estudadas com sua biografia para nos capacitar a tal compreensão.

Para reforçar tal performática musical, tomamos como exemplo o que acontece no processo de vocalização da canção “Pra você guardei” de Nando Reis e Ana Canhas (faixa 2). A performance oral realizada por esses dois interpretes, em uma espécie de troca recitativa paralelo às harmonias desenvolvidas tanto pelo violão quanto pela voz, reforça a “certeza” do sentimento e da entrega do eu lírico a alguém.

A vocalização realizada dos 3:54 até os 4:25, em companhia com o solo de violão, é a realização da performance que aqui se iguala ao efeito provocado pela pausa no final da música “Devolva-me”. Essa vocalização traz para a canção o ouvinte, quase que o convocando a fazer parte do processo criativo, a se posicionar, a sentir o que o eu lírico sente e a representar esses sentimentos por meio de sua performance oral, que seria a resultante àquela da canção. Uma criando a outra e abrindo espaço para a criação de outras performances. Assim, vão se construindo muitos tipos de canções, especialmente as de Calcanhotto.

1.1 Vida e Obra de Calcanhotto

A interpretação das letras de músicas de outros compositores, a criação musical para essas e para as suas canções junto a escolha dos padrões melódicos a serem desenvolvidos nessas melodias não surgem de um ato alheatório, mas baseiam-se em procedimentos de musicalidade e de estilística que a intérprete se sente à vontade para realizar. Existem elementos que se destacam tanto no processo de construção de sentido das obras musicadas como na vida da autora, sendo traços biográficos que saem do universo particular e se incluem no coletivo, por meio do perfil de cocriadora. O biográfico se manifesta nesse conjunto entre os passos dela pela vida e os que ela legou. Tais passos determinam os seus traços presentes na elocução poética de sua obra.

Observemos que as escolhas poéticas realizadas pela cantora em estudo apresentam-nos características presentes em sua vida. A maneira como ela diz os poemas é uma apresentação umedecida de elementos não lineares. Para mostrar o indivíduo, temos ele na nossa frente, por meio de recursos que se movem e do distanciamento dele em certas situações, às vezes, por meio de um estranhamento ou até continuidades em contextos ímpares. Por isso, apesar da apresentação que revela traços de estilo, para quem sabe ler as entrelinhas, saber quem ela é, é o mesmo que reconhecer o seu estilo.

Esse reconhecimento do estilo que se liga à artista podemos o remeter para alguns versos de Carlos Drummond de Andrade (2012, p. 14) que diz: “Tudo é teu que enuncias”, para ver que é a presença anunciada dessa capacidade do artista de estar contido na arte que produz, de deixar a sua biografia como parte de sua obra e vice-versa: “Toda forma nasce uma segunda vez e torna infinitamente a nascer [...] E a palavra, um ser esquecido de quem o criou; flutua, reparte-se em signos [...]”. A criatividade continua a se afirmar nesses versos, por meio do processo de criação e de recriação, muitas vezes, da própria vida que se encontra, tratando-se aqui da palavra, como bem afirma o poeta, ela é “um ser esquecido”, um ser que foi guardado e por isso esquecido ou que foi deixado e por isso também esquecido.

O artista parece fazer essa seleção dos vocábulos de maneira inconsciente, seguindo um processo psíquico, classificado de ego. Este para do princípio da realidade, ou seja, a parte que mostramos aos outros e que queremos que os outros

nos reconheçam por meio dela e o *id* que é a área inalcançável da nossa psique, responsável pelos nossos impulsos mais primitivos: as paixões, a libido, a agressividade. Geralmente, escondemos nosso *id*, no entanto, ele se apresenta na maioria dos nossos atos involuntários e nos voluntários. A nossa forma de agir, de criar, de comunicar-se nos relacionamentos dizem muito de quem somos.

A partir do universo particular de Calcanhotto e de influências que teve em sua vida, apresentamos sua arte musical, observando o quanto ela se destacou entre os demais jovens cantores de sua idade por desenvolver as habilidades de cantar e compor com um estilo marcante e singular que continua fazendo sucesso.

Talvez, o fato de ser filha de artistas: um baterista de uma banda de jazz, Carlos Calcanhotto, com uma bailarina, possa ter proporcionado à cantora mais desenvoltura na arte da música, desde a sua tenra idade. Aos seis anos ela ganhou do avô o primeiro instrumento: um violão. Logo, aprendeu a tocá-lo e a cantar. Entretanto, construindo uma identidade musical peculiar de tocar e cantar a partir do contato com a Literatura.

Em entrevista ao programa da TV Futura “Livros que amei” Ep. 13, Calcanhotto disse que ler era o que a colocaria no mundo adulto juntamente com o poder ficar acordada de madrugada. A entrevistada evidencia seu desejo pela leitura que a transportou do mundo de criança para o de adulta, rapidamente: virar a noite lendo a fazia ser uma criança com autonomia.

Virar a noite, para os poetas e boêmios, sempre desencadeia encantamento. Por esse viés, temos traços evidentes de que o contato com universos de leitura literária, geralmente, visitados pelos adultos, fez com que Calcanhotto desejasse amadurecer mais rapidamente. Além disso, percebemos o empenho da família em cultivar as artes dos sons e das palavras no universo da menina, a ponto de ela acreditar que ao ler obras literárias já alcançaria a autonomia de um adulto.

Com o tempo, já adolescente, o “lance de poesia” foi desenvolvido de forma mais aguçada: ela começou a ouvir uma rádio que só tocava música brasileira, e com um detalhe bem importante, ela só ouvia essa rádio durante à tarde, quando sua residência estava absorvida pelo silêncio, já que a sua mãe era professora e, após o almoço, fazia a cesta. Calcanhotto, por sua vez, lavava a louça silenciosamente e ouvia a rádio no mínimo audível para poder compreender o que estava sendo cantado sem interromper a mãe. Nesse cotidiano, ela contou na entrevista que um dia ao ouvir:

[...] o Fagner cantando Cecília Meireles, ao ouvir grandes poemas [...] traduzir-se na rádio, eu falei isso se tiver ao meu alcance é o que eu daria a vida pra fazer isso... veicular a alta poesia na rádio popular... nessa época eu comecei a ouvir os meus discos, parei de ouvir o que os meus pais ouviam e só o que as babás ouviam e descobri os artistas da palavra [...] (CALCANHOTTO, 2014).

Observando a trajetória de Calcanhotto, percebemos como ela esboça facilidade em transitar entre o erudito e o popular com a leveza de sua voz: A artista captou certa essência de músicas brasileiras executadas em rádios que ouvia, fazendo associações dos estilos de cantores para desenvolver sua própria arte. Com os requintes das influências paterna e materna, ela cria um mecanismo de transição para desempenhar com a mesma graça e esplendor sua musicalidade, apresentando numa mesclagem musical que abarca poemas adaptados a *raps* já cantados.

Calcanhotto interpreta desde um poema de Vinícius de Moraes até um *rap* do Claudinho e Bochecha, bem como desde um poema de Mário de Sá-Carneiro até um simples quarteto de Antônio Cícero, entre outros exemplos. Entretanto, a Literatura permeia os elementos de composição de suas músicas, com o histórico da musicalidade do modernismo luso-brasileiro que esteve presente em suas origens, nas tardes em que o rádio era singular companheiro.

Por meio de seus relatos, observamos seu modo de ver a vida cheia de inadequação que a faz se sentir deslocada da realidade na qual estava inserida, gerando em seu interior um sentimento transposto para suas composições: ora nas letras, ora em suas melodias, bem como em suas escolhas poéticas para as suas criações composicionais. Em entrevista à TV Portuguesa, a artista revela:

Descobri Maria Betânia e a partir de Maria Betânia eu descobri o Caetano e aí eu vi que naquela turma ali do Caetano tinha um negócio, eu não me senti tão só quando eu descobri aquela galera...eu fui parar na coisa do Modernismo...Eu descobri o primeiro caderno de Oswald de Andrade...eutava ali lendo sobre Tarsila, eu tava completamente obsecada e deslumbrada com essa gente, aí saiu um livro sobre a Pagu, o livro do Augusto, então eu fui atrás da Pagu e encontrei o Augusto e encontrando o Augusto eu encontrei os poetas que ele traduzia e a própria poesia dele...eu acho que poesia concreta tem uma aventura, tem a coisa de invenção, eu só posso dizer que é uma coisa que me comove, que me move, que me influencia [...]. (CALCANHOTTO, 2014).

Como compositora, Calcanhotto realiza a escrita de suas letras com particularidades que se comparam com as de um poeta e deixa rastros de suas influências musicais (MPB) e literárias (Modernismo Brasileiro). Ficou fascinada pela Antropofagia de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Augusto de Campos. Por toda a interatividade das diversas artes com as quais ela teve contato, a artista constrói sua poética: as invariantes em suas letras, suas escolhas harmônicas e melódicas interagem com o ouvinte e, de forma representativa, constroem o elemento artístico de suas obras musicadas, podendo haver diálogo com o que Étienne Souriau (1983, p. 137) nos apresenta:

[...] a música evoca representativamente os sentimentos, que deles ela oferece uma realidade artística, por hipótese, como do mesmo modo o fariam um amanhecer ou um mar revoltado. Mas a redução do que assim é expresso (qualquer que seja o sentido da palavra) apenas aos sentimentos, é uma restrição absurda. Como se a música também não expressasse ideias, imagens, seres ou coisas de toda sorte! [...] Na medida em que uma arte, e a música especialmente evoca sentimentos, não é forçoso que esses sentimentos sejam os do próprio autor: como no caso da poesia, podem ser aqueles que o autor atribui a si mesmo, real ou ficticiamente, seja os de uma personagem, no drama lírico, ou ainda, os de um ser mítico, de um 'Eu' que não é, na verdade, nem autor, nem ouvinte, nem qualquer personagem de um drama.

Ao analisarmos esse trecho acima, percebemos o desencadear de vários sentimentos que podem ser apresentados aqui ao listarmos os sentimentos encontrados nas músicas compostas por Calcanhotto. Dentre eles destacamos: a baixa estima, a solidão, a melancolia, o sentimento de inutilidade, de perda, de incompletude e incerteza.

Ao realizarmos um agrupamento desses sentimentos, observamos um conjunto que permanece tanto na escritura de Calcanhotto quanto nas suas escolhas pessoais e poéticas. Outro detalhe biográfico dela, ainda em entrevista ao programa português "Alta Definição": quando questionada sobre qual a palavra que gostava de ouvir, ela respondeu: "- fico muito feliz quando alguém me diz muito obrigada, porque me sinto útil [...] Gosto de pedir desculpas, peço desculpas até demais" (CALCANHOTTO, 2014). Esse sentimento de utilidade nos indica que há uma preocupação em agradar ou de desempenhar o seu papel humanista educado de maneira funcional no mundo ou que se sente tão a baixo da expectativa da valorização que se submete demais a conceitos.

Há várias passagens nas letras das músicas de Calcanhoto que indicam essa necessidade de utilidade, não a utilidade que um objeto qualquer possui a utilidade que gera sentido, que mais se compara a funcionalidade, mas a utilidade de que ela necessita é uma das principais fontes de beleza humana.

Tal beleza equivale àquela funcional, que comparamos no exemplo de uma casa que proporciona prazer ao espectador na medida em que ela possui regularidade, e, do mesmo modo, ao observar o contrário como, por exemplo, ver que as janelas e a porta não estão desenvolvendo sua funcionalidade a beleza se perde.

A capacidade de qualquer sistema é elaborada para produzir a finalidade para a qual foi planejada. O ser humano não é diferente, também foi criado e educado para vivenciar situações de utilidade que o tornem agradável aos demais que compartilham com ele sua imaginação e vivências, aqui a utilidade não é a submissão, mas a sensação de crescimento junto ao outro, de aprendizado com a experiência de troca de aprendizagem.

Há alguns fatos familiares que marcaram o caminho de Calcanhoto que talvez justifiquem essa necessidade de sentir-se útil, entre eles: a educação rígida (segundo ela), a separação dos pais e a morte de sua avó paterna. Tais impasses fizeram com que a cantora desenvolvesse um temperamento de mediadora ou conciliadora de conflitos. Merece um destaque a morte da avó, pois esse acontecimento lhe deu a liberdade para assumir sua homossexualidade sem receio, sem o sentimento de culpa que ela mesma, em entrevista, afirmou ter: “eu nasci para ser culpada, fui criada para ser culpada”. Isso porque a sua avó era da religião Católica e Calcanhoto a acompanhava à Igreja. Depois da morte da avó, não ter que ir às missas aliviaram o peso que ela disse que carregava. Daí, a maior visibilidade desses sentimentos nas letras de suas canções e/ou nos movimentos melódicos de suas composições.

Nesse viés, a primeira canção de Calcanhoto que fez sucesso foi “Naquela Estação”, do LP *Enguiço*, lançado em 1990 pela gravadora CBS, muito elogiado. No repertório deste, que também trouxe músicas de sua autoria (a faixa-título “Mortais”) e de regravações de clássicos da MPB “Sonífera ilha”, do grupo Titãs, “Caminhoneiro” de Roberto e Erasmo Carlos, disseram que ela ressurgiu americanizada, que fez sucesso na voz de Carmem Miranda e na canção “Nunca”, do conterrâneo Lupicínio Rodrigues.

Dessa forma, o estilo da cantora, ao escolher compositores para sua interpretação, não segue um padrão determinado ou específico, ou seja, não vemos apenas cantores eruditos ou renomados da MPB. Há estilos desde o *rock* como o do grupo Titãs às marchinhas e samba-canções de Lupicínio Rodrigues, caminhando também pela canção, conhecida internacionalmente, de Carmem Miranda.

O que temos em comum nessas músicas é a expressividade dos sentimentos de Calcanhotto: a saudade, a explosão, muitas vezes, disfórica de sentimentos que transitam entre raiva, decepção, dor, vazio, mesmo que não enunciados. Nesta relação das canções com a temática, destacamos nesse LP, a conhecida e já enunciada “dor-de-cotovelo” termo criado pelo compositor Lupicínio Rodrigues para nomear o sentimento de paixão não correspondida, perda do ser amado ou traição sofrida. Observemos a relação das palavras destacadas nas letras das canções escolhidas para comprovação do que foi descrito anteriormente. As músicas escolhidas seguem esta sequência: 1ª “Nunca”, 2ª “Sonífera ilha”, 3ª “Caminhoneiro” e 4ª “Naquela Estação”.

Quadro 1: Comparação das músicas “Nunca” e “Sonífera ilha”

<p style="text-align: center;">  </p> <p style="text-align: center;">Nunca!</p> <p style="text-align: center;"> Nem que o mundo caia sobre mim, Nem se Deus mandar, Nem mesmo assim, As pazes contigo eu farei. Nunca! Quando a gente perde a ilusão Deve sepultar o coração Como eu sepultei. Saudade, Diga a esse moço, por favor, Como foi sincero o meu amor, Quanto eu te adorei Tempos atrás. Saudade, Não se esqueça também de dizer Que é você quem me faz adormecer Pra que eu viva em paz. </p> <p style="text-align: center;">  </p>	<p style="text-align: center;">  </p> <p style="text-align: center;">Não posso mais viver assim ao seu ladinho Por isso colo meu ouvido no radinho de pilha Pra te sintonizar sozinha, numa ilha.</p> <p style="text-align: center;"> Sonífera ilha Descansa meus olhos Sossega minha boca Me enche de luz </p> <p style="text-align: center;"> Sonífera ilha Descansa meus olhos Sossega minha boca Me enche de luz </p> <p style="text-align: center;"> Eu quero mais viver assim ao seu ladinho Por isso colo meu ouvido no radinho de pilha Pra te sintonizar...sozinha numa ilha </p> <p style="text-align: center;">  </p>
---	--

Fonte: Quadros adaptados por Lucrecia Figueiredo.

Quadro 2: Comparação das músicas “Caminhoneiro” e “Naquela estação”

	
<p>Todo dia quando eu pego a estrada Quase sempre é madrugada E o meu amor aumenta mais Porque eu penso nela no caminho</p> <p>Imagino seu carinho E todo o bem que ela me faz A saudade então aperta o peito Ligo o rádio e dou um jeito De espantar a solidão Se é dia eu ando mais veloz</p> <p>E à noite todos os faróis Iluminando a escuridão Eu sei Tô correndo ao encontro dela Coração tá disparado Mas eu ando com cuidado Não me arrisco na banguela Eu sei Todo dia nessa estrada No volante eu penso nela Já pinteí no pára-choque Um coração e o nome dela Já rodei o meu país inteiro E como bom caminhoneiro Peguei chuva e cerração Quando chove o limpador desliza</p> <p>Vai e vem o pára-brisa Bate igual meu coração Doido pelo doce do seu beijo Olho cheio de desejo Seu retrato no painel É no acostamento dos seus braços Que eu desligo meu cansaço E me abasteço desse mel</p> <p>Todo dia quando eu pego a estrada Quase sempre é madrugada E o meu amor aumenta mais Olho o horizonte e vou em frente</p> <p>Tô com Deus e tô contente O meu caminho eu sigo em paz</p> <p>O nome dela...</p>	<p>Você entrou no trem E eu na estação Vendo um céu fugir Também não dava mais Para tentar Lhe convencer A não partir...</p> <p>E agora, tudo bem Você partiu Para ver outras paisagens E o meu coração embora Finja fazer mil viagens Fica batendo parado Naquela estação....</p> <p>E o meu coração embora Finja fazer mil viagens Fica batendo parado Naquela estação...</p> <p>Você entrou no trem E eu na estação Vendo um céu fugir Também não dava mais Para tentar Lhe convencer A não partir...</p> <p>E agora, tudo bem Você partiu Para ver outras paisagens E o meu coração embora Finja fazer mil viagens Fica batendo parado Naquela estação....</p> <p>E o meu coração embora Finja fazer mil viagens Fica batendo parado Naquela estação...</p>
	

Fonte: Quadros adaptados por Lucrécia Figueiredo.

Vale a ênfase de que apenas a última canção é de autoria de Calcanhotto. As músicas “Nunca” e “Sonífera Ilha”, as palavras nunca e não expressem negação: a

primeira representa a vontade do eu lírico de não fazer as pazes com o seu amado, e a segunda sugere o fato de não poder mais viver ao lado do amado, apresentando-nos uma conduta negativa de afirmação subentendida que contraria seu real significado ao terminar a leitura das letras. “Nunca”, além de advérbio de tempo, também é de negação, reação esperada, depois das decepções anunciadas, e contrariada pela melodia das duas canções. Apesar da ideia de distância ficar nas entrelinhas, as 3ª e 4ª músicas trazem em seus versos iniciais: “Todo dia quando eu pego a estrada...” e “Você entrou trem/ e eu na estação/ vendo o céu fugir” e, neles, a despedida e a distância tomada por escolha própria se representam, no entanto, as melodias dessas duas últimas obras são mais eufóricas, apesar de executadas em um ritmo lento.

Os elementos destacados confirmam a ligação entre as letras. Há uma relação de conteúdo entre as quatro músicas. Na primeira, é uma revolta pelo amado tê-lo abandonado, por ter sido desprezado e a afirmação: “[...] Nem se Deus Mandar, nem mesmo assim [...]”. Esse trecho musical confirma essa proposição, a palavra saudade e as suas respectivas locuções aparecem nas quatro canções, na mesma intensidade do enunciador do amor que o eu lírico enuncia pelo seu amado. Esse sentimento é remetido aos demais elementos que aparecem na canção como denunciativos de uma contemplação amorosa.

Para finalizar, a palavra “saudade” aparece nas quatro canções, podendo ser encontrada expressão correspondente, tais como: “Eu quero mais viver/assim ao seu ladinho/por isso colo meu ouvido/ no radinho de pilha” e “ E o meu coração embora/ Finja fazer mil viagens/ fica batendo parado/ naquela estação...”,. Por isso, foram destacadas no quadro, uma vez que a tradicional “dor de cotovelo” nada mais é que sentir saudades do amado.

Essas músicas fazem parte do primeiro álbum da cantora, e que ele poderia vir, de certa forma, privilegiando as obras musicais que fariam sucesso nas rádios e agradaria as mídias. No entanto, os gostos e as identidades musicais da intérprete se sobressaem e fazem sucesso não apenas com os ouvintes, mas também com os críticos musicais de grande destaque nacional. Assim, a descoberta da poesia para a intérprete se deu por meio da música quando era uma adolescente ao ouvir rádio popular e nos contatos com livros de autores literários consagrados.

Ao retomarmos esse histórico de Calcanhotto, compreendemos que sua canção é bem mais que a composição de um ser alheio, distante e emoldurado nas

teorias simplistas da composição poética. Cada pessoa que ouve a canção que alguém escreve, recebe-a do jeito que quer, e duas pessoas não têm o mesmo entendimento de uma canção, pois é a vida que provoca as obras musicais. Logo, a recepção dessa proposta artística é proporcional ao que cada ouvinte traz de seu cotidiano, seja no conceito de arte, seja nas próprias vivências, estas valem principalmente nas heranças da infância que forma seu universo adulto, sua identidade ou herança cultural.

Para esse público que se identifica com sua identidade cultural, Calcanhotto também compôs o álbum *Adriana Partimpim*³, que corresponde a uma versão heterônima sem pretensões de sucessos maiores. Contudo, mesmo com tal pretensão, obteve o número de apresentações e de vendagens acima das expectativas, sem citar as críticas positivas destinadas tanto ao *show* como ao CD.

Mesmo que a cantora diga que esse álbum foi idealizado exclusivamente para as crianças, as músicas que ele contém abrangem também o universo infanto-juvenil, com letras que foram poemas musicados ou composições de poetas, tais como: Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Arnaldo Antunes e Augusto de Campos. São poesias infantis que não subestimam a capacidade de compreensão e de raciocínio desses ouvintes, pois o simples fato de ser crianças ou pré-adolescentes não quer dizer que são menos questionadoras ou admiradoras menores da poesia e da música.

Tais poesias infantis absorvem o lúdico sem torná-lo piegas ou midiático. Como uma criança que amadureceu sem perder a essência da infância, a compositora consegue reunir uma coletânea de músicas autorais, regravações, poemas e outras referências da poesia brasileira de uma maneira suave e interativa. As referências biográficas se interpõem nesse processo, apresentando-se nas escolhas, nos ritmos, nas interpretações, enfim, em todo o conjunto da obra músico-dramática.

Fazemos algumas observações a respeito do espetáculo *Partimpim*: escolha de um figurino diferenciado, não há um devaneio de cores presentes, no entanto, o universo mágico não se perde. A sobriedade encontra um lugar ao lado do lúdico, do centrado, da riqueza de gostos e da criatividade que a imaginação voltada para o

³ “Adriana Partimpim é o nome fantasia que uma grande cantora brasileira adotou, como se fosse uma heroína das histórias em quadrinhos, para fazer seu projeto dedicado às crianças” (SCANDURRA, 2009, p. 01).

infantil realiza, mas dentro dos olhos, ouvidos, tato e demais sentidos da intérprete. Vejamos algumas fotos desse espetáculo (figuras 01, 02 e 03) para apreciarmos a imaginação de Calcanhotto em cena de maneira rica e voltada a um público infantil.



Figura 01: Adriana Partimpim
Fonte: (VIDIGAL, 2012, p. 01).



Figura 02: Adriana Partimpim, "Momento oriental"
Fonte: (FERREIRA, 2012, p. 01).



Figura 03: Adriana Partimpim, "As borboletas"
Fonte: (VIDIGAL, 2012, p. 01).

1.2 Música para Palavras

O ato de escrever poesia por si só já realiza a música para as palavras poéticas. A voz do poeta, que desenvolve o poema canção com muita singularidade, cria a melodia e a harmonia correspondentes a ela. A melodia é a riqueza poética que se apresenta na canção, após existir um diálogo necessário e profundo entre a letra da canção e os sons que formam o melódico, somente tornando a música possível se ocorrer a imbricação de ambas.

Essa junção é a realização de escolhas e procedimentos adotados pelo compositor para desenvolver a alma, a profundidade e o encantamento, típicos do trabalho de escrita de um bom poeta. Não há necessidade de elaborar textos poéticos grandes para compor uma canção, pois com poucos versos se têm a unidade que se necessita para tal, desde que se consiga um ponto efetivo de poeticidade. Souriau (1983, p. 148), no livro correspondência das artes, diz que

[...] o poeta coloca, a água, o tanque, a lua, a amada e o amado - tudo isso, de certo modo pesado, sem alma, sem profundidade, sem brilho. E depois, confere-lhes essa alma, essa profundidade, esse brilho, essa espécie de leveza divina e de voo aéreo, por meio de um encantamento, de um ato de magia: acrescentando-lhes uma música.

O subtítulo deste capítulo encontra nessa citação do escritor francês, uma série de motivos plausíveis para tornar a realizar a junção dessas duas artes, assim como o era em outras escolas literárias, em um só objeto de composição. Vamos além, valemo-nos da poesia e da música em suas características estruturais para a compreensão da estrutura da canção.

Começamos pelo processo de composição dessa, que é baseado no procedimento seletivo e que acontece no desenvolvimento do modo de composição verbal. Ao escolher os elementos para compor uma canção, o compositor realiza a mesma seleção de recursos que o poeta ao escrever um poema, o que melhor representa os seus propósitos para a letra que deseja desenvolver. O resultado promove o efeito expressivo por meio de elementos significativos para o compositor. Suas escolhas têm por objetivo construir sentidos e não apenas signos linguísticos ou musicais, tendo em vista que a melodia de uma canção se desenvolve de acordo

com a sonoridade rítmica das palavras. As duas artes Música e Literatura se encontram através do som e por meio dele se completam.

A música exerce uma função poética na canção e se apresenta como uma das hipóteses que levantamos neste trabalho: não simplesmente a harmonia escolhida ao acaso. Para tanto, é válido lembrarmos dos “modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal, segundo Jakobson ([s.d.], p. 129): seleção e combinação.

Ao observarmos esses os princípios na canção, podemos perceber as escolhas realizadas para a melodia e a harmonia em combinação com a letra e a temática que Calcanhoto se propõe a abordar. Qualquer canção passa pela seleção e pela combinação dos sons e das palavras em seus complexos elementos. Passa também pela escolha da função poética como predominante no seu desenvolvimento, porém, não se escolhe uma harmonia de tonalidade menor para cantar de alegrias ou um modo maior para cantar tristezas.

Os elementos literários de uma canção surgem desde a escolha do instrumental adequado para atender as demandas melódicas até a realização do desenho musical composto por som, ritmo e silêncio que complementem as letras das canções ou os poemas musicados, de maneira a lhes propor elementos que desenvolvam uma poética. As melodias desempenhadas nas obras musicais da artista são, em grande maioria, executadas por instrumentos de corda solo ou acompanhados por aqueles de percussão, mas o destaque instrumental fica para o violão e para o baixo. Estes, em associação com o ritmo desenvolvido pelas palavras e a harmonia, constroem uma música que se executa em perfeita sincronia com a letra.

Parafraseando Susane Langer (1971, p. 70): a arte cria o sentimento humano em formas simbólicas e o poema, nessa perspectiva, torna-se um sentimento resultante de um padrão concentrado de palavras, sons, rimas, ritmo e de imagens que constituem a estrutura poética. O poeta cria a “aparência da experiência”, a semelhança de eventos vividos e sentidos de maneira a organizar uma realidade apenas experimentada, uma proposta de vida virtual.

Com a leitura, geram-se as associações realizadas por quem recebe a poesia. O mesmo se atribui à canção pelos motivos já citados anteriormente. Percebe-se a seleção dos signos que privilegia conjuntamente tanto o universo semântico quanto o plano de expressão que integrados conduzem a ambiguidades

de sentidos. O que se nota é uma consciente forma de elaboração poética em que Jakobson ([s.d.]) nos apresenta como os elementos constitutivos da linguagem equivalentes no desenvolvimento dos sintagmas da obra produzida. Portanto, o plano de expressão sonoro que é composto por melodia, harmonia, ritmo, duração, intensidade e altura, que se aliam aos signos materializados da linguagem verbal presentes na poesia/letra que são os substantivos, adjetivos, pronomes e as demais classes gramaticais, promovendo os feitos semânticos, as significações que conduzem o sentido das músicas de Calcanhotto.

Sabemos que o conjunto de elementos que cada arte possui e nos faz distingui-las entre outras denomina-se sistema de composição. No caso da Literatura, o sistema de composição é “o material fonético acrescido de todo o importe semântico das palavras segundo as línguas” e em relação a música seu sistema de composição é definido mais amplamente:

Toda composição musical pode ser considerada como sistema, pois é constituída por um conjunto ordenado de partes inter-relacionadas que se associam para formar o todo. Cada uma das partes é formada por um conjunto de estruturas temporalmente articuladas em função de seus componentes, que se organizam em planos sonoros (textura), e em diferentes níveis através de ordens rítmicas, melódicas, harmônicas e timbrísticas (GAZIRI, 1993, p. VI)

Pelo exposto de Najat Nasser Gaziri, ao lermos uma poesia temos “uma expressão dos sentimentos do eu sobre o mundo” ou ao ouvirmos uma música temos também invocação dos dois, por ser cada arte formada pelo seu conjunto de estruturas, o que muda é o meio utilizado para criar cada uma das artes. Entretanto, a Música se subordina apenas a si mesma, enquanto a Literatura se subordina às línguas. Logo, da união da poesia com a música temos a canção. Por isso, é tão importante o conhecimento do plano expressivo comum a elas (as artes), suas caracterizações e os pressupostos teóricos advindos da teoria literária e musical.

Dentre eles, destacamos a musicalidade como uma das características comum as duas formas de composição poética e obtida por meio de uma elaboração especial do ritmo e dos meios sonoros da língua, a rima, a assonância ou a aliteração e a repetição. Contudo, esses pressupostos não dizem respeito apenas à poesia, mas à música também os possui por meios da melodia, harmonia, ritmo, modo melódico entre outros elementos musicais. Inicialmente, abordamos os pontos

comuns da poesia, mas todos esses elementos podem ser observados nos níveis semântico e sintático, na repetição de estruturas sintáticas ou na repetição de um som. Sob essas estruturas realçamos o refrão das poesias e letras de músicas.

Em Calcanhotto, apesar da integração de todos os planos da linguagem e seus elementos que enriquecem a poesia, observa-se também a presença de um plano lexical. Para melhor ilustrarmos essa junção entre o plano de expressão sonoro, os signos da linguagem verbal e o plano lexical, realizamos uma análise de “Sudoeste”, faixa 5 do álbum *Fábrica de Poemas* (1994), uma composição de seis versos de autoria da intérprete em parceria com o poeta Jorge Salomão repleta de possibilidades interpretativas e musicalidade:

[...] tenho por princípios/
 Nunca fechar portas/
 Mas como mantê-las abertas/
 O tempo todo/
 Se em certos **dias** o vento/
 Quer derrubar tudo? [...] (CALCANHOTTO, [s.d.], p. 01).

Destacamos para a análise do lexical as palavras: princípios, portas, tempo, dias e vento. A escolha por substantivos concretos que sugerem também uma particularização, as portas que são fechadas são as mesmas que o eu lírico considera vulneráveis e que não podem ficar abertas o tempo todo. Ao frisarmos essa expressão: “tempo todo”, vemos que pode ser substituída pelo advérbio sempre, sem a perda de sentido, uma vez que este representa continuidade.

O substantivo dias que adquire a indeterminação, devido ao traço de pluralidade, reforça a indefinição de sua temporalidade pelo acompanhamento do adjetivo “certos”. Com isso, também reforça a ideia de falta de identificação da razão que “fecha” as portas. A mesma indefinição que aparece com o pronome “tudo” no fim do verso. A escolha por esses termos reforça o propósito de gerar incômodo pela imprecisão que os sentimentos criam junto ao eu lírico.

No plano sintático, iniciamos a análise a partir da pontuação, para observarmos as marcas das reticências no início e no final dessa canção, uma vez que, ao associar a função expressiva deste sinal de pontuação, compreende-se que ele indicaria também uma omissão do sujeito da oração e em consequência disso um silêncio para substituir o elemento que se evitou apresentar, ou seja, o que apontaria provavelmente para onde viria o princípio ou mais ainda de que espécie

são esses princípios que o eu lírico diz que o leva a “nunca fechar portas”? E de que é constituído esse “tudo” que o vento quer derrubar em certos dias?

Por não haver uma apresentação evidente desses elementos, o uso das reticências indica um certo mistério ou segredo que não pode ser descoberto, ficando uma lacuna que é preenchida pela harmonia que se desenvolve apenas na execução do violão, de instrumentos eletrônicos que reproduzem o som do vento na varanda, dos mensageiros do vento, de janelas que se estilhaçam e além de uma indefinida vocalização realizada pela própria Calcanhotto.

Embora tenhamos a presença do sujeito oculto no primeiro verso “Tenho por princípios”, identificamos lhe em muitas formas verbais conjugadas da canção, podendo-se ainda observar que a composição dos períodos valorizou a ordem direta e que prevalecem os períodos curtos. Nas orações que o eu lírico tem certeza ou que demonstrar tê-la, o verbo se apresenta conjugado na oração principal e no infinitivo na subordinada. Associa-se à escolha dessa estrutura a ideia de que os princípios do eu lírico são seguros, ele os reconhece. No entanto, os períodos que são compostos pelas interrogativas trazem os verbos no infinitivo e a presença de orações subordinadas adverbiais que se opõem ou apresentam condições às orações principais.

O signo princípios, em um plano semântico, enquadrar-se-ia como lei moral, seria um valor que orienta um sujeito a adotar determinado comportamento, de acordo com aquilo que lhe diz a sua consciência e é sob esta consideração que a palavra é apresentada na canção. A presença do verbo ter, conjugado no presente, certifica a proximidade desses princípios como elemento constituinte da realidade do eu lírico. Não é no passado, nem será no futuro que esse princípio se apresentará, mas é no presente: a escolha do modo verbal indicativo reforça a certeza desses valores.

Poder-se-ia dizer que tal escolha está associada à liberdade individual, já que um princípio é fixado sem pressão externa apesar da influência em torno do processo de socialização. Nesse conceito, a generalização se manifesta sob a forma de sentimento comum a uma grande maioria de pessoas. A cantora não explicita quais são esses princípios que a levam a “nunca fechar portas” mais questiona “como deixa-las abertas o tempo todo?”

No aspecto literal, não é comum “deixar portas abertas”, entretanto, a literalidade que se cria implica a abertura de portas, ou estar receptivo a “tudo”, a

muitas coisas. Essa receptividade aconteceria apenas com as emoções positivas, pois o contrário não acontece. De forma genérica, todos se distanciam das emoções negativas (por isso “fecham as portas”). No entanto, a valorização do que é positivo ou negativo nessas emoções é individual, logo, a reação a elas representadas na letra com os substantivos portas, dias e vento constitui uma ação particular. Portanto, o procedimento metonímico geradores de metáforas enriquecem a canção e lhe dar caráter poético.

Merece destaque também aqui as assonâncias e as aliterações encontradas no primeiro verso: “/p/or-/p/rincí/P/ios-/P/ortas”; no segundo: “aber/T/as-/T/emp-/T/odo-cer/T/os” e no terceiro: “ce/R/tos-que/R/-de/RR/uba/R”. Elas seguem uma espécie de gradação das ideias: o som do “p” do primeiro verso; o som das portas se fechando bruscamente. Ter-se-ia o seu contrário na assonância “port/AS/-abert/AS/-mantê-/AS/” que gera a imagem do ar circulando por entre as portas abertas. O segundo bloco de aliteração do “t” traz a imagem do tempo, longo que também perpassaria por entre as portas. Porém, essa imagem se quebra quando a aliteração do “r” surge derrubando tudo, tão ríspidamente quanto o próprio vento faria com as portas escancaradas. São imagens sugeridas pelas figuras de som e essas também geram a melodia e o ritmo da canção.

1.3 Mentiras: Lírica entre Artes

O caráter poético nas obras musicais de Calcanhotto advém da união de signos e de recursos expressivos com o plano musical. Por isso, dizemos que uma canção se constrói com os mesmos elementos do poema. Entretanto, só é possível engendrar um universo lírico se o poeta mergulhar no universo da linguagem e das camadas constitutivas dela e dos recursos retóricos, de modo a promover no receptor esses traços da subjetividade que passam a invadir o mundo do leitor.

Queremos assinalar, nesse ponto, a relevância das assertivas que Salette Cara dispõe (1986, p. 5) ao abordar questões concernentes à lírica: “a poesia nunca gostou dos esquemas classificatórios. Já que sua natureza não se presta a encaixes dóceis em modelos previamente constituídos”. Assim, a poesia surge sem maiores formalidades, torna-se independente de fórmulas, paradigmas, preocupações demasiadas com teorias mirabolantes. Dessa forma, mesmo sendo criação complexa humana, a beleza da poesia vem da simplicidade.

Com essa característica, ela se torna presente não apenas nas produções literárias, mas em outras artes. Sob essa ótica, os pontos comuns entre poesia e música proporcionam um encantamento artístico mais consistente e presente do que seria se lêssemos a poesia separada da música ou ouvíssemos a música separada da poesia. Os dois códigos artísticos, o da música e o da Literatura (poesia), desenvolvidos pela interação, realizados entre voz e instrumentos de cordas, sopro e percussão, evidenciam a pluralidade artística presente nas canções objeto deste estudo. Para melhor evidenciar esse aspecto, vejamos a letra da canção “Mentiras”.

Na canção em destaque, as expressões do eu lírico são apresentadas pela voz/melodia e a harmonia executada por instrumentos musicais. É essa interação que nos faz compreender como um conjunto de elementos artísticos distintos produz unidade quando o que se esperava era o predomínio de uma forma artística sobre a outra. Assim, quando ouvimos a música e a letra de forma separada, percebemos as características pertencentes a cada uma delas, mas ao ouvirmos uma canção percebemos a união dessa diferença, manifestando-se como função poética na letra. Observemos, no diagrama da canção “Mentiras”, esse aspecto:

Quadro 03: Arpejos e modulação na canção “Mentiras”

Acorde A (lá M) - Tom inicial	Forma musical executada por violões na introdução e toda a melodia da canção		
1	2	3	4
Violão executado sob a forma de Arpejo ¹ Composto			
0		0	
Baixo do Violão			
Acordes e modulação			
A9	E/A	D7M(9)	D6(9)

Fonte: Quadro adaptado por Lucrécia Figueiredo.

Ao apresentarmos o quadro acima, temos por proposta a representação do som do violão executado em forma de arpejo, para tanto consideramos os símbolos nos seguintes aspectos do desenho harmônico da canção: o símbolo Θ representando o baixo do violão, que é executado junto ao tempo primeiro do compasso quaternário, as barras / e \ representam as notas dedilhadas executadas em sequência ascendente e descendente do arpejo composto. Todos esses elementos são apresentados de acordo com a modulação musical⁴ que se realiza na letra da música e aparece aqui apenas em forma de cifras para instrumentos de harmonia. Segue abaixo as cifras na letra da música “Mentiras”:

A9E/A A6 D9 D7M(9) D6(9) (Harpejos)

A9 E/A A6(9)D9

Nada ficou no lugar

D7M(9) D6(9)

Eu quero quebraressas xícaras

A9 E/A A6(9)D9

Eu vou enganar o diabo

D7M(9) D6(9)

Eu quero acordarsua família

A9 A5+

Eu vou escrever no seu muro

D7M Dm6

E violentar o seu gosto

A9 Dm13

Eu quero roubar no seu jogo

E A9E/A A6(9)

Eu já arranhei os seus discos

D7M Dm6

Que é pra ver se você volta

A9 E/AA6(9)

Que é pra ver se você vem

D9Dm6 A9 E/A A6(9) D9 D7M(9) (Harpejos)

D6(9)A9 E/A A6(9) D7M Dm6

Que é pra ver se você olha pra mim

A9 E/A A6(9)D9

Nada ficou no lugar

D7M(9) D6(9)

Eu quero entregar suas mentiras

A9 E/A A6(9)D9

Eu vou invadir sua aula

D7M(9)D6(9)

Queria falar sua língua

A9 A5+

Eu vou publicar seus segredos

D7M Dm6

⁴ Modulação, de acordo com Chediak (1984, p. 254), é quando ocorre na harmonia de uma música a passagem de uma tonalidade para outra, a esse processo dá-se o nome de modulação, e são inúmeras as possibilidades para se modular.

Eu vou mergulhar sua guia
 A9 Dm13
 Eu vou derramar nos seus planos
 E A9E/A A6(9)
 O resto da minha alegria

Que é pra ver se você volta
 A9 E/AA6(9)
 Que é pra ver se você vem
 D9 Dm6 A9E/A A6(9)
 Que é pra ver se você olha pra mim
 D7M Dm6
 Que é pra ver se você volta
 A9 E/AA6(9)
 Que é pra ver se você vem
 D9 Dm6 A9E/A
 Que é pra ver se você olha pra mim
 (CALCANHOTTO, [s.d.], p. 01).

Muitos aspectos musicais podem ser destacados nessa canção: começamos então pela tonalidade que se apresenta no acorde inicial que A (lá M). No aspecto musical, a escolha da tonalidade maior equivale à função que a nota tônica do acorde exerce que é a de transmitir uma sensação de repouso, estabilidade e finalização ao ouvi-la. A audição é capaz de enviar as vibrações produzidas por meio das notas executadas no acorde até o cérebro, e este envia comandos que identificam e acentuam as sensações que se associam ao mesmo.

Por isso, quando ouvimos um som que ultrapassa nossa capacidade de audição ele nos irrita e se transforma em poluição sonora, o contrário também ocorre com o que podemos perceber e desenvolvemos a capacidade de associá-lo a emoções positivas. Esse feito é realizado ao ouvirmos um acorde maior, a impressão de conclusão sentida com esta nota enfatiza sensações desagradáveis. Esse acorde inicial é executado sobre a forma de harpejo composto, ou seja, nele, todas as notas são reproduzidas na ordem crescente e na decrescente e causa sincronia, singeleza e completude da qual se trata a letra da canção.

Os cinco primeiros compassos musicais - (sabemos que o som é impalpável, logo, não teria como delimitar o seu tempo senão por meio de uma fórmula de divisão abstrata) - que, inicialmente, são divididos em tempos, depois, agrupados esses tempos em compassos⁵, constituem assim o ritmo musical. São tocados

⁵ “As figuras que representam o valor das notas têm duração indeterminada, isto é, não têm valor fixo. Para que as figuras tenham um valor determinado na duração do som esse valor é previamente convencionado, e é a esse espaço de duração que se dá o nome de tempo... Os tempos são agrupados em porções iguais, de dois em dois, três em três, ou de quatro em quatro, constituindo unidades métricas as quais se dá o nome de compasso” (PRIOLLI, 1977, p. 20).

apenas por um violão dedilhado, realizando os arpejos de forma ascendente e descendente, o tom de A (lá) maior se apresenta suavemente também por meio da voz que, cumprindo o seu papel de instrumento, melódico e verbal, conduz ao mesmo tempo melodia e letra, desenvolve-se em duo com o violão e vai narrando o poema melódico.

É gerada por meio dos primeiros versos uma linha melódica em parceria com a base harmônica para esta canção A (lá Maior), uma nota tensa que vai se desenrolando pelas demais que formam esse tom até alcançar uma outra de relaxamento ou descanso que sugere a canção a conclusão do que foi falado. Introduziremos aqui duas formas de leituras analíticas importantes para a compreensão da canção: a “análise cancional” como assim definiu Ivã Carlos, que é a análise da melodia e letra, suas convergências e divergências, e o desenho do “perfil melódico” que seria a análise da intensidade, altura, timbre e duração.

Em “Mentiras”, a compositora elabora a letra de acordo com a pretensão harmônica que deseja alcançar. Não há desencontros entre esses dois elementos, os seis primeiros versos se completam com os arpejos apresentados por um violão apenas, que insistentemente seguem a melodia como uma espécie de reforço dos atos descritos nos versos. Esses atos representam uma reação ao sentimento de rejeição descrito ao longo da letra.

No final do sétimo e oitavo versos, os arpejos ficam suspensos e criam uma expectativa, um suspense típico de quem espera que uma tensão que se desfaça. Essa acontece de forma negativa, a mudança do acorde também auxilia nessa sensação, uma vez que sai de D (ré menor) para E (mi maior) ao invés de ir para A (Lá maior). Assim, espera-se uma reação violenta do eu lírico na canção, quando ele diz: “nada ficou no lugar/eu quero quebrar essas xícaras.../eu quero acordar sua família”.

Não deixar nada no lugar é uma metáfora evidente de quebrar tudo e não apenas as xícaras. No entanto, nos versos “eu vou enganar o diabo.../eu vou escrever no seu muro/e violentar o seu gosto/eu quero roubar no seu jogo/eu já arranhei os seus discos...queria falar sua língua...eu vou derramar nos seus planos o resto da minha alegria”, o eu-lírico evidencia, no refrão, que as suas ações são apenas tentativas de fazer o seu amor voltar: “que é pra ver se você volta,/que é pra ver se você vem, que é pra ver se você olha pra mim”.

Antes do refrão, tem-se um solo de violão que se reveza com a cantora na execução de parte da melodia. Ao escutar esse trecho da canção, a função poética se destaca aos nossos ouvidos, pois, tanto a música quanto a poesia na canção (Literatura) apresentam elementos líricos repletos de valores humanos e presentes em contexto individual e/ou universal. O que talvez justificasse a intenção da compositora ao seu utilizar da representação, por meio de ações descritas na letra, de alguns sentimentos universais como perda, saudade, rejeição, raiva, tristeza, indecisão, baixa estima e desejo de vingança nesta e em outras canções. Emil Staiger (1997, p. 27) nos diz que

[...] todas as tentativas de definições e descobertas das intenções para a escrita poética se frustram, uma vez que escrever poesia é um ato individual, casual e sem intencionalidade e que o conhecedor de poesia tem razões para não desprezar o julgamento do amador, pois seu conhecimento só é autêntico, enquanto ele continua também amador.

Percebemos de maneira bem sugestiva que o amador aqui apresentado é aquele que ouve e lê poesia sem a necessidade de definições ou de classificações estilísticas. O mesmo se atribuiria a canção, não há uma intenção para ela ser produzida que não seja o prazer simples de ser canção. Há quem diga que foi necessário criar as obras musicais para que as letras (poemas) fossem memorizadas, graças a elas temos escritos guardados por séculos sem terem o risco de se perder entre os espaços de tempo. Mas essa seria apenas a finalidade prática da canção que além de servir para a memorização da letra é também uma forma de expressão para quem a escreve e mais ainda para quem a recebe.

Pode parecer tautológico ou mesmo redundante, mas as novas combinações da parte de Calcanhotto por nós revisitadas nos conduzem a determinadas assertivas reiteradas, exceto, nas determinantes no novo contexto e, de acordo com os conceitos de poética, de gêneros e de estilos poéticos que geram conceitos divergentes de canção entre muitos teóricos.

Jakobson ([s.d.], p. 119) que diz: “numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda teoria dos signos [...]”. Ao considerarmos assim, esta afirmativa torna-se válida para a arte verbal, bem como para todas as variedades de linguagem. Coloca-nos a pensar que a poesia está presente naquilo que consegue despertar emoções: isso inclui linguagem verbal, visual, musical e as

outras linguagens artísticas relacionadas ao homem, enquanto resultado de sua prática.

Poesia torna-se discurso interior e também universal, induz-nos a pensar as palavras de maneira a relacioná-las com os signos implícitos em suas escolhas e vivências, a realizar a escrita delas sem uma intencionalidade ou preocupação aparente com a interpretação que receberá de outros. Dando-se ao prazer apenas do fazer poético. E o desafio dos poetas (artistas em geral) é desfrutar essas arquiteturas da palavra sem maiores preocupações formais.

Servir-se da natureza original das formas artísticas para a construção de novas composições não é algo moderno, é uma relação percebida desde a idade antiga. Ao observarmos as criações artísticas, percebemos que são meios diretos de expressão. Podemos assim observar que a poesia e a música possuem histórico de criação antigo e que, no início dos tempos, elas já eram combinadas. A lírica parece divertir-se nessas duas artes, recriando-se, completando-se e, por muitas vezes, embatendo-se com a música, visto que a poesia lírica tem sua marca nas propriedades do som e do ritmo das palavras. A canção que também apresenta traços líricos de forma bem evidentes em sua letra e melodia herda essa modalidade expressiva.

É a volta da unidade música-poesia que transforma esse gênero poético em um processo singular de criação. Todas essas retomadas que vão do biográfico ao erudito confirmam a capacidade artística que Calcanhotto desenvolveu por meio de suas composições, interpretações e criações. Estas são as justificativas para o estudo de sua vida “em” sua obra e vice-versa.

Os seus padrões exclusivos de concepções do gênero musical e popular apontam-nos o que ela legou dos seus ídolos poéticos e musicais, as características das manifestações literárias as quais eles pertenciam, no entanto, ela não os copia, mas os recria, reinventa-os e os transforma. Eis o segredo do sucesso que acompanha a cantora desde a interpretação de músicas populares como “Caminhoneiro” - Roberto Carlos - até as composições mais complexas como “Mentiras”.

1.4 Os Instrumentos da Canção

Falamos um pouco sobre a escolha de Calcanhotto por sons de instrumentos de corda como objeto semiótico na constituição do objeto estético pelo seu efeito e possibilidades de fundir a função poética a algumas melodias. No entanto, a voz também é um instrumento musical que realiza performances para a poética, para a linguística e para a música. Para realizar tais feitos em suas obras musicais, Calcanhotto utiliza-se dos recursos musicais e linguísticos, que vão desde os instrumentos musicais (violão, baixo, contrabaixo acústico, guitarras e instrumentos de percussão) até os recursos musicais internos como a voz, entonação e o ritmo.

Como o uso desses recursos que se juntam para a execução das músicas de Calcanhotto resultam em objeto artístico, pontuamos o que disse Fernando Pessoa (1972) por meio de seu heterônimo Alberto Caeiro, no poema “O guardador de rebanhos”: “Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do Universo [...]”. Isso porque os artistas tendem a retirar seus objetos de arte dos lugares onde vivem ou convivem.

A voz é o instrumento que em parceria com o violão forma a estrutura melódica e, por que não poética, nas obras musicais de Calcanhotto. Partindo desse ponto, temos algumas considerações que são dignas de apresentação. A primeira delas é um dos questionamentos de Jakobson ([s.d.], p. 118-119) que discorre sobre as seguintes interrogativas em seu texto *Linguística e Poética* “a poética trata fundamentalmente do problema: o que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” Ele mesmo responde: “a poética trata dos problemas da estrutura verbal, assim como a análise de pintura se ocupa da estrutura pictorial [...]”.

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, temos outros questionamentos acerca da canção: Quais são as suas estruturas? Ela segue a mesma estrutura da música ou da poética ou segue a estrutura das duas artes? Por meio das argumentações contidas no parágrafo anterior é pertinente imaginarmos que canção e música são idênticas em sua estrutura e, em decorrência disso, supormos que as características entre elas são comuns.

No entanto, a canção tem especificidades híbridas que tencionam os dois códigos em questão. Nessa forma de composição artística, dá-se a profusão entre letra, melodia e harmonia, caracterizando-se assim as diferentes semioses. Dessas semioses temos a voz, que também executa melodia e letra, mesmo sendo caracterizada como elemento musical, a melodia é discurso, maneira de dizer algo e, por isso, é prosódia. O intérprete sempre nos dirá algo referente aos seus próprios

sentimentos, ou às impressões ou aos sentimentos alheios. Para tanto, utiliza-se da melodia e desenvolve suas habilidades vocais por meio dela.

Não existe melodia distante da letra, há um diálogo complementar e necessário entre esses dois elementos da canção [...]. A influência da voz que fala na voz que canta, responsável pelo efeito enunciativo sempre renovado a cada execução de uma canção, além de contribuir para a distinção entre canção e música erudita, aproxima a canção do discurso literário, na exata proporção em que a palavra ganha relevo (TATIT, 2007, p. 01).

A canção torna-se enriquecida quando ocorre a união de vozes, apresentando tal diversidade para uma melhoria da letra e da melodia que são os timbres: as interposições sonoras das vozes que a reforçam como canção desde sua mais tenra composição. Entre tantos elementos fundamentais, apenas a voz segue à letra, para haver a união que constrói um diálogo entre emissor e receptor, que reelabora o discurso literário por meio da entonação melódica, que o transforma em forma poética.

A música, por se destinar a audição, não apresenta uma exigência de se estar próximo dela para compreendê-la, pelo contrário, na estrutura musical, a distância entre o receptor e a mensagem também é um elemento estrutural de composição. Esse pensamento é sugerido por Staiger (1997) em relação ao distanciamento realizado na poesia lírica e na música da linguagem, que obtém aqui a mesma importância, visto que há instrumentos e modos tonais que exigem um certo distanciamento para que haja a percepção do som em sua completude.

Isso pode ser comparado ao efeito que ocorre com a iluminação na pintura. Staiger diz que o leitor da poesia lírica precisa se colocar à distância da poesia, pois o elemento lírico de uma poesia nos comove ou nos deixa indiferentes. Emocionamo-nos com ele, quando estamos em idêntica disposição interior. Em seguida, os versos ecoam em nós como vindos de nosso próprio íntimo.

Entendemos a música da linguagem como a sonoridade pertencente a voz, ao som e às suas propriedades que são o timbre, a intensidade, a altura e a duração. Em todos os meios de reprodução sonora, podemos observar e qualificar a presença dessas propriedades, classificar os sons como audíveis ou inaudíveis, melódicos ou ruidosos, relaxantes ou estressantes. Enfim, são elas que produzem os mesmos efeitos artísticos que observamos na iluminação da pintura, na sincronia da dança e em outros elementos que formam a base das artes em geral.

Então, reconhecemos também que a voz, enquanto instrumento, é emissora de sons que formam a música, possui caracterizações e funções iguais a qualquer outro instrumento musical. Para embasar nosso estudo sobre voz, abordamos as considerações de Paul Zumthor (2007) que aborda sobre a corporeidade, o lugar simbólico e a alteridade eu-outro, presença de dois ouvidos: o do enunciador e o do ouvinte, nomadismo e movência. Quanto ao seu lugar: a linguagem, a presença vocal é plena, apenas na experiência poética, performance e dança bucal. Assim, consideramos aqui apenas os aspectos relacionados à voz na canção.

A corporeidade na voz de Calcanhotto é o aspecto pelo qual se reconhece que o corpo emite a voz da canção, que ele é o ponto de origem e a recepção dessa voz, logo, precisa ser observado e acompanhado em suas expressões dentro da canção, as pausas, a entonação do cantor, a ênfase dada a determinadas dicções, que são os elementos pertencentes a corporeidade.

Um exemplo dessa corporeidade na canção, sob outros aspectos, aponta para a maneira como a compositora emite a sua voz no decorrer da canção, inicialmente, a voz acompanha o violão nos primeiros versos de forma passiva, submetendo-se apenas aos acordes dedilhados na harmonia, até que ela se silencia, quando ela anuncia “nada ficou no lugar”: sua voz assume a postura tonal de um comunicado.

No segundo verso: “ eu quero quebrar essas xícaras”, há uma dissonância entre o verbal e o musical, pois este é suave e o aquele rompe com a imagens criadas já que a voz assume a postura de ameaça. Vejamos que muito rapidamente, de um verso a outro, a imposição da voz se diferencia de acordo com as frases e os sentimentos desejosos de se tornarem conhecidos por outros ouvintes que não sua emissora. Nessa lógica seguem os demais versos da canção.

Outro aspecto importante da voz é o de “lugar simbólico e alteridade eu-outro”. Nele, podemos compreender melhor que entre o sujeito e o objeto existe uma distância que a voz representa. Nesse aspecto, ele é e possui espaço próprio. Ainda em relação a canção “Mentiras”, o espaço assumido pela voz é do da ligação entre o sujeito e o objeto, este é suprimido, às vezes, pelo silêncio.

O segundo aspecto que é alteridade eu-outro percebe-se na voz como a palavra do sujeito em si. Tratando de canção, identificamos o cantor por sua voz, estabelecemos uma relação com ele por meio dela O timbre nos sugeriu traços

estéticos pertencentes ao que se propôs o compositor ao escolher o cantor para executar a sua canção.

Há um espaço em que é preservada a qualidade, ou o estado do que é outro, ou do que é diferente de quem ouve, que se confirma na voz. Existe o eu que compõe e participa da sua melodia como cantor/escritor e o eu que se revela como personagem. As marcas de alteridade retomadas na canção “Mentiras” se destacam quando a voz da cantora assume a voz do personagem que sofre a perda do outro relatada na letra. São seres distintos, mesmo que um deles seja do imaginário, mas apresentados pela voz que preenche a melodia e faz a canção.

A presença de dois ouvidos: o do enunciador e do ouvinte na canção sugere que a interação dessa dupla enunciador-ouvinte por meio da canção se apresenta pelo ato de ouvir que é o primeiro sentido despertado no feto e um dos mais importantes. Por meio da audição, captamos o que e quem nos rodeia. A recepção da canção cria efeitos estéticos, pois, há no receptor fatores individuais que o farão reconhecer-se ou não em textos e melodias, que gerarão conforto ou desconforto, tranquilidade ou inquietação, após a escuta de elementos harmônicos, pronúncias melódicas e entonações de palavras. O que é compreendido pelo cantor poderá não o ser pelo ouvinte.

1.5 O Silêncio na/da Canção

O silêncio, que também faz parte do conjunto de características vocais e dos elementos do som, encontra-se presente na estrutura da canção e, por conseguinte, em sua poesia, melodia e harmonia. O silêncio que vem da criação, o que transforma o simples pensamento em ideia, o do fazer e fazer-se, o de produzir e questionar, ou aquele que é improdutivo, que se torna apavorante, ou o do suspense, do espaço existente entre o raio e o trovão, ou o que nada cria. Todos esses e ainda outros possíveis constituem a canção: sendo o silêncio do qual nos fala a assertiva de Danilo Dolci sobre os silêncios:

No mundo há muitos silêncios: quando se estuda, dorme, está quieto ou inclusive quando se é surdo. O silêncio de quem ouve Bach ou lê um livro de poesia [...]. O silêncio da morte. O silêncio da solidão, do medo, da dor, da raiva, da tristeza, da melancolia. Os silêncios que existem podem ser infinitos, como os silêncios extremos de quem quer sentir em si a música e a poesia (DOLCI, 2001, p. 16).

O silêncio do mundo nas suas mais variadas formas seria infinito, incontáveis também são os elementos que transbordam dele por meio de sua execução e o que vem depois dele. Tal taciturnidade torna-se uma característica do som, seja pela voz que ocupa um espaço de criação, de restauração, observação e deslumbramento, seja porque faz parte da música, do encantamento, do sentimento e da criatividade.

Então, do lado oposto da voz se encontra o silêncio, no entanto, antes de ser palavra o silêncio é por si próprio necessário para ocorrer o rompimento do estático, do indefinível. Se em pensamento, o calar vira ação, se é elemento de harmonia na música, vira pausa indicativa de expressão na poesia, e sob essas duas artes se constrói como espaço simbólico, só que ainda é elemento da voz. Arnaldo Antunes E Brown ([s.d.], p. 01), em sua canção diz que “[...] o silêncio foi a primeira coisa que existiu. O silêncio que ninguém ouviu [...]”, o que vem antes de tudo e também antecede a criação.

Em música, o elemento pausa é indicativo de silêncio, parte constitutiva de todas as melodias e harmonias. Pela música, realiza-se o que se precisa para ter um momento de respiração, de mudança harmônica ou mesmo uma simples variação de tema exige pausa, silêncio. Por isso, na notação musical, tem o nome de figuras de silêncio, “As pausas musicais (ou figuras de silêncio) possuem uma importância tão significativa quanto o som. Elas possuem funções rítmicas e estéticas definidas no contexto musical” (PRIOLLI, 1977, p. 13).

Não há qualificação de importância entre a figura de silêncio e a voz, se são elementos mais ou menos importantes. Na canção, a voz executa sua função rítmica ao fazer pausa para respirar e retomar o tempo, ou simplesmente completa um diálogo no qual um instrumento responde a uma pergunta feita pelo que se silenciou. Utilizamos de dois fragmentos da partitura regente da ópera Salvador Rosa do Compositor brasileiro Antonio Carlos Gomes para apresentar visualmente esse diálogo.

A partitura regente traz em seu conteúdo as partituras de todos os instrumentos da orquestra, estes são nomeados a cada pentagrama. Do lado esquerdo, temos a sequência dos instrumentos: violino, viola, oboé, clarinete sib, corne fá, trombone, fagote, trompas, címbalo, harpas, violoncelo. Apenas três compassos são apresentados nesse fragmento, os compassos são representados

por linhas verticais que cortam toda a partitura, formando colunas. Se observarmos bem, temos pequenos traços na horizontal, que mais parecem hífen representando as pausas de compassos ou o silêncio para os instrumentos, com exceção dos trombones e trompas, que são os únicos que iniciam a canção. O restante da canção segue o mesmo desenho melódico para os demais instrumentos que ficaram em silêncio nestes compassos iniciais.

Quadro 4: 1ª e 2ª páginas da partitura regente da “Ópera Salvador Rosa”⁶

⁶ Partituras. Disponíveis em:

<http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_musica/mas617636/mas617636.pdf>.



Esse mesmo exemplo acontece no início da canção “Mentiras”, a voz de Calcanhotto, ao cantar essa canção, realiza uma pausa de três tempos, justamente nos compassos iniciais. O silêncio da sua voz serve para que apenas o violão seja executado e ouvido, causando-nos a impressão de que teremos uma melodia alegre pela frente até ouvirmos os dois primeiros versos “Nada ficou no lugar/Eu quero quebrar essas xícaras”. A partir deles, desfazemos a impressão causada pela melodia do violão e fazemos as primeiras inferências sobre o que a letra da canção abordará. Esta é apresentada apenas no quarto tempo, uma vez que é executada em um compasso quaternário que indica nas músicas uma sensação de repetição ou circularidade.

A canção se desenvolve quando o silêncio sugere, polemiza, aponta questões que são marcadas desde a escolha do tempo, em que começa a pausa, até os compassos finais da melodia. Logo, o silêncio não se torna total, há apenas ausência da letra por meio da voz, pois a melodia quaternária continua sendo executada por instrumentos musicais harmônicos. Estes enfatizam na música uma temática mais suave e até mesmo lacônica. Por meio desse silêncio se constitui também o ritmo da canção que é um dos elementos decisivos no caráter da

poeticidade, unindo-se aos demais elementos em comum com a Literatura. Assim, compreendemos o papel do silêncio nas obras musicais. Ele colabora para o desenvolvimento da função poética da canção.

Com essas assertivas concluímos o primeiro capítulo, uma vez que apresentamos as proposições sobre a vida e a obra de Adriana, a música para palavras, a lírica entre artes, os instrumentos da canção e o silêncio na canção. Segue-se agora o próximo capítulo no qual discorreremos sobre a letra e o poema, Adriana e o outro, o tempo do inverno: m aprofundamento sobre os aspectos musicais na canção.

II A MÚSICA E SUA FUNÇÃO POÉTICA NA CANÇÃO

É por suas qualidades próprias [...] que o delineamento melódico atua sobre nós. [...]A própria melodia é terna ou triste, pungente, séria, adorável – como um rosto.... É todo o segredo do drama de certos amores, esse em si da forma visível. E é todo o segredo, pelo menos um dos segredos da música (SOURIAU, 1983, p. 197).

Ao compreendermos sobre o papel do silêncio nas canções, tecemos considerações para o desenvolvimento da função poética da canção de Calcanhotto. Para tanto, tomamos umas das bases teóricas Étienne Souriau (1983) que explicita pontos de vista sobre a função da música poética, usando poucas palavras e exemplos aparentemente banais, mas que nos dão uma abordagem compressiva para tal estudo. O teórico defende o sistema *qualis* de classificação para as artes. Nesse, a Música é considerada como arte do primeiro grau e a Literatura como arte do segundo grau.

Não nos cabe aqui questionar essa qualificação, uma vez que os argumentos utilizados dizem da complementação que cada uma dessas artes exerce em si, mesmo se encontrando em graus diferentes. As qualidades da música são próprias, e ousaríamos dizer que o delineamento melódico, ao qual Souriau se refere, é o que cumpre o papel poético nas músicas. São as caracterizações de cada nota e suas combinações em linha melódica que levam os ouvintes às associações das ideias sem a tentativa de explicá-las. É o que fica da música em nós que nos faz senti-la de maneira intensa ou não.

Souriau ainda nos aponta que um dos segredos da música está em sua “forma visível”. Para a arte dos sons, o “visível” nos remete no máximo à partitura escrita, mas o que o teórico pontua segue além deste singular exemplo: as representações da dúvida, por meio de sons decrescentes, a oitava de uma nota ou escala como representação de um grito, a pausa silenciosa que inquieta, angustia ou tranquiliza o ouvinte.

Enfim, mesmo que não entendamos porque uma música nos sensibiliza, porque nos leva a sensações que não compreendemos, na maioria das vezes, que nos fazem arrepiar inteiramente ou nos encantar ao ponto de rever posturas e posições, mesmo que as letras nos falem pouco ou nada que nos deixariam tão encantados, ou a não gostar dela, a música completa os elementos poéticos e desempenham sua função aos nossos ouvidos e nos textos.

Por meio dessas considerações, é que apresentamos neste capítulo a função poética da música nas canções em estudo, na expectativa de esclarecer o papel da música na canção. Para tanto escolhemos músicas autorais e poemas que foram musicados pela intérprete em estudo, e que adquiriram uma estrutura melódica tão poética ou até mais do que a poesia da qual se utilizou para desenvolver a melodia e em seguida a canção.

Luiz Tatit (2007, p. 1) afirma que “não adianta fazer poesia, porque, se ela não puder ser dita, não vira canção. E você pode ter também uma música extremamente elaborada, mas se ela não suscitar uma letra, não tiver entoação também não é canção”. Para melhor exemplificar essa afirmação, é interessante a apresentação de alguns elementos e termos musicais que percebemos naturalmente

a sua execução ao ouvirmos qualquer música. Independente de termos ou não conhecimentos teóricos, são eles a melodia e a harmonia⁷.

Em se tratando desse gênero poético-musical, cabe observarmos que a letra é o elemento que adquire musicalidade quando ganha melodia. Então, o que antes era apenas um discurso verbal isento de música, no qual predominavam as funções referencial e emotiva dando-lhes um caráter de texto prosódico, com a música realizando a função poética, esse texto torna-se poesia, ganhando as marcas da oralidade que, na estrutura da canção, é o elemento mais importante para que a melodia tenha destaque e importância que é a voz. Essa que canta e é a força vital da multiplicidade e diversidade natas a todos os seres humanos.

Na estrutura canção, todos esses elementos se desenvolvem e dão o aspecto funcional da poética, realizam o que em um texto observamos como figuras de linguagem, de pensamento, que subjagam a função poética da música. Na prática, em uma análise visual da canção “Mentiras”, observamos a repetição dos acordes da melodia em todas as estrofes, o que nos dá a impressão de uma repetição de ações, de um círculo vicioso de atitudes, e somente o refrão foge desse “rendilhado musical”. No entanto, os acordes são os mesmos, ocorrendo apenas uma inversão em sua execução. Esse tipo de escolha para o desenho musical lembra o rondó⁸.

Mentiras

*A9E/AA6D9 D7M(9)D6(9)

A9E/AA6(9)D9

⁷ De acordo com Bennett (1986, p. 11), “a seleção de notas que constituem determinado acorde e, em sentido lato, para descrevermos o desenrolar ou a progressão dos acordes durante toda uma composição. Ou seja, o conjunto de sons que ouvimos de diferentes instrumentos musicais e vozes ao mesmo tempo executados em uma canção é a harmonia”.

⁸ Em um rondó, o tema principal continua sempre retornando, existindo, porém, seções contrastantes entre cada retorno e o anterior. Essas seções contrastantes são chamadas de episódios. O tema principal começa e termina na tonalidade tônica cada vez que reaparece; a cada episódio está em uma tonalidade vizinha. A estrutura de um rondó simples com dois episódios tem este diagrama.

Quadro 5: Estrutura de um rondó simples



Nada ficou no lugar
 D7M(9)D6(9)
 Eu quero quebrar essas xícaras
 A9E/AA6(9)D9
 Eu vou enganar o diabo
 D7M(9)D6(9)
 Eu quero acordar sua família
 A9A5+
 Eu vou escrever no seu muro
 D7M Dm6
 E violentar o seu gosto
 A9Dm13
 Eu quero roubar no seu jogo
 **E A9 E/A A6(9)
 Eu já arranhei os seus discos
 D7MDm6
 Que é pra ver se você volta
 A9E/AA6(9)
 Que é pra ver se você vem
 D6(9)A9E/A A6(9) D7MDm6
 Que é pra ver se você olha pra mim

***A9E/AA6(9)D9
 Nada ficou no lugar
 D7M(9)D6(9)
 Eu quero entregar suas mentiras
 A9E/AA6(9)D9
 Eu vou invadir sua aula
 D7M(9)D6(9)
 Queria falar sua língua
 A9A5+
 Eu vou publicar seus segredos
 D7M Dm6
 Eu vou mergulhar sua guia
 A9Dm13
 Eu vou derramar nos seus planos

****E A9 E/A A6(9)
 O resto da minha alegria
 D7MDm6
 Que é pra ver se você volta
 A9E/AA6(9)
 Que é pra ver se você vem
 D6(9)A9E/A A6(9) D7MDm6
 Que é pra ver se você olha pra mim

(* Tema Principal/** 1º Episódio/*** Repetição do tema principal/****2º episódio/*****Repetição do Tema principal) (CALCANHOTTO, [s.d.], p. 01).

Na canção, a repetição do tema principal e a estrutura oracional do verso junto à música conferem unidade à peça musical, apresentam a situação emocional do eu lírico que é de rejeição, desespero e revolta. Já os episódios apresentam os contrastes do tema e simulam uma falsa reação, tem-se a impressão que tudo o que é feito é racional, mas é só um meio do eu lírico chamar a atenção do seu amado. Neste sentido, os episódios captam o interesse do ouvinte/receptor, não o deixando

ficar entediado com a dinâmica do tema musical e verbal. Note-se que os versos iniciados com as sequências “Eu quero”/”Eu sou” se iniciam respectivamente com os mesmos acordes de A9 e D7M, apenas quando muda o início do seguinte verso para “Eu já arranhei...” é que o acorde muda também para E.

Outro elemento de valor fundamental para a compreensão da função poética da música é a elaboração sonora e musical dos versos da letra da canção. As palavras trazem seu desenho melódico de acordo com o propósito do compositor da música. Então, de uma simples pausa até a elaboração de interrogações, essa pontuação também é realizada pela música dentro da canção. Para melhor entender essas características, analisamos a canção “Metade”, destacando a função poética, exercida pela música na letra:

Metade

Tom: D

Intro: **A9A5-**

Bm7(9)F#m7(11)Bm7(9)

Eu perco o chão, eu não acho as palavras

F#m7(11)Bm7(9)

Eu ando tão triste, eu ando pela sala

F#m7(11)Bm7(9)

Eu perco a hora, eu chego no fim

F#m7(11)Bm7(9)

Eu deixo a porta aberta

A9

Eu não moro mais em mim

D7+

Eu perco a chave de casa

Bm7(9)

Eu perco o freio

A9A7+

Estou em milhares de cacos, eu estou ao meio

D7+Bm7(9)A9

Onde será que você está agora? (CALCANHOTTO, [s.d.], p. 01).

Inicialmente, destacamos mais uma vez que os instrumentos escolhidos para a execução musical são os de corda que desempenham, quando estão em conjunto musical, a harmonia da música: o piano e o violão. Como nessa canção não temos apenas uma família de instrumento musical, para que melhor se compreenda os tipos de instrumentos musicais, apresentamos suas classificações e distribuições dentro dos seus papéis desenvolvidos na constituição da peça musical.

Temos a classificação categórica dos instrumentos em cordas, sopro, percussão e eletrônicos. Em cada uma dessas divisões, sabemos que se apresentam subdivisões. Esclarecemos que instrumentos de cordas e sopro se destinam a construção da harmonia e da melodia, juntamente com alguns dos instrumentos eletrônicos, e que os instrumentos de percussão são destinados a composição do ritmo em uma música.

É importante entendermos que a escolha dos instrumentos segue a proposta de composição realizada por maestros, cantores e compositores em si. Não há fórmulas para a realização dessas músicas. Ao escolher o violão e o piano para uma canção, o compositor se propõe a destacar a capacidade de harmonização e solo que cada um desses instrumentos possuem, já que ambos trazem em sua estrutura funcional diversas escalas com notas musicais de variadas alturas e graus modais. Dizemos que um piano traz em sua estrutura as vozes de todos os outros instrumentos devido ao grande alcance de oitavas que se apresentam em sua fisiologia, o mesmo pode ser dito para o violão.

Na canção “Metade”, os dois instrumentos dialogam entre si e com a voz completam as frases melódicas e também os versos. Cabe observar que, apesar de ser composta num tom maior (D), essa canção se desenvolve quase que totalmente em tom menor (Bm7) que acompanha a dramaticidade dos versos e a melancolia presente na letra, uma vez que a escolha dessa tonalidade se associa ao plano de significado para apresentar a imagem da perda do ser amado. Sabemos que os acordes de tonalidades menores trazem consigo a carga melódica mais suave e em decorrência disso desenvolvem na harmonia e melodia a temática da melancolia, da tristeza e o incômodo de um tom de acordes dominantes, que ficam martelando sem nunca resolverem na tônica.

A melodia e a letra seguem invariáveis até que no quinto verso, quando surge o acorde maior, representará o vazio que se instaura na alma do eu lírico quando diz “eu não moro mais em mim”, e numa gradação, retomando a tônica do acorde acrescido de uma sétima aumentada (D7+), ele admite que se encontra estilhaçado “estou em milhares de cacos”.

Há outra característica: a que também se associa a essa escolha harmônica, que é a intensidade do som presente em algumas as palavras da letra da canção que têm por objetivo dar ênfase aos sentimentos que melhor definem a reação do eu lírico diante do abandono ou perda do amado. A melodia segue essa intensidade e

sugere pontuações similares a letra. Vejamos um exemplo dessas colocações no último verso da canção: “Onde será que você está agora?” Nele, temos a seguinte estrutura melódica, na sequência de acordes.

Quadro 06: Sequência de acordes

Sequência de acordes

Dominante + Tônica + Dominante

D7 + Bm7(9)A9

Onde será que você está agora?

Fonte: Quadro desenvolvido por Lucrécia Figueiredo.

Quadro 07: Intensidade.

Intensidade forte	
Intensidade fraca	

Fonte: Quadro desenvolvido por Lucrécia Figueiredo.

Neste desenho melódico, realiza-se um movimento ascendente que ao terminar a frase elabora a curva melódica da interrogação (onde será que você está agora?). Não apenas a letra questiona, mas toda a estrutura musical sugere que esta pergunta. Ao analisarmos um estudo apenas da letra da música, então teremos, a princípio, a presença da aliteração no início de cada verso (eu) que supõe um reforço do eu lírico (subjetividade). Nesse sentido, o caráter híbrido da canção e a função poética da música atribuem a poeticidade ao que antes seria apenas mais uma forma de linguagem.

Por meio de combinação entre o som e as palavras, a canção é elaborada. Daí estabelecemos uma paráfrase ao conceito de Jakobson ([s.d.], p. 132) sobre seleção e combinação na construção musical da poética: os sons selecionados se relacionam com as palavras e a combinação que surge desses dois elementos reforça a estrutura poética da canção. Essa seleção é feita baseando-se em processos de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia. Por outro lado, a combinação e a construção da sequência baseiam-se na contiguidade.

Assim, no sentido mais amplo, a poética ocupa-se “da função poética não apenas na poesia, onde tal função se sobrepõe às outras funções da linguagem, mas também fora da poesia, quando alguma outra função se sobreponha a função poética” (JAKOBSON, [s.d.], p. 132). Os sons e as palavras são equivalentes por meio da sua semelhança rítmica, melodiosa e estrutural. Estaria aí a música como função poética na canção.

2.1 A Letra e o Poema

Neste tópico, desenvolvemos a exemplificação de letra e poema, a partir duas obras extraídas do conjunto do nosso objeto. Construídas em momentos distintos da carreira da cantora, “O verme e a estrela”, de Pedro Killkerry, e “O outro”, de Mário de Sá-Carneiro, dão-nos escopo para retomarmos a importância dos traços biográficos dos poetas para conhecer melhor as suas obras. Assimilamos que o poema “O verme e a estrela”, de Pedro Killkerry, aponta para traços biográficos pertinentes a este estudo.

Temos características comuns entre Calcanhotto e Kilkerry com esse pequeno dado: a cantora transformou em canção o poema. Vemos que as experiências com os livros literários envolveram os dois. A arte poética se faz presente com a inspiração de padrões estéticos variados para alcançar o gosto do público popular. No entanto, não um popular piegas, mas àquele que valoriza o encantamento proveniente de uma música com ornamentações necessárias, sem excessos e que ainda traz em sua estrutura as maçantes métricas do movimento Parnasiano. Essas características se apresentam como traços do poeta, porém, encontramos as nas composições da intérprete objeto deste estudo. O poeta considera a poesia como síntese, conforme definição de Augusto de Campos (1985, p. 29).

[...] poesia sem redundâncias, de audaciosas crispações metafóricas e, ao mesmo tempo, de uma extraordinária funcionalidade verbal, numa época em que o ornamental predominava e os adjetivos vinham de cambulhada, num borbotão sonoro-sentimental que ameaçava deteriorar os melhores poemas.

O poema *O verme e a estrela* foi escolhido pela cantora para ser musicado, numa parceria com Cid Campos e Arnaldo Antunes. O desenho melódico que o poema realiza surge da utilização dos sons graves. Já a sua dinâmica musical se forma por uma singular composição que se destaca especialmente pela escolha do contrabaixo como instrumento para execução do solo e do contraponto. Referindo-se a essa canção, a própria intérprete destaca esse procedimento divulgado na apresentação do CD denominado *Fábrica do poema* (1994):

Pensei em gravar o 'VERME E A ESTRELA' desde a primeira vez em que ouvi a gravação do CID no 'ROCK DE AUTOR' de 1991. Mas sem modificar nada, mantendo o andamento, a leitura, a voz de veludo do AUGUSTO, como um cover. Conversamos muito, antes da gravação, não parecia fácil reproduzir o arranjo – só com contrabaixos – para outro tom e, de fato, tivemos algum trabalho, mas a solução não demorou a aparecer. CID musicou o estranho poema de KILKERRY com uma clareza e uma simplicidade comoventes. Tenho muito orgulho desta nossa versão (CALCANHOTTO, [s.d.], p. 1).

A afirmação em ter pensado em gravar o poema musicado desde o primeiro momento que ouviu a gravação do artista nos revela que o poema de Kilkerry já havia ganhado uma versão de música. Entretanto, a canção que tem raiz no poema

ganha novo estilo com a sua regravação na voz da intérprete. O encantamento inicial com a obra artística que resulta num apropriamento diferenciado da canção marca e se identifica com a cantora. Esse efeito é sentido nos primeiros acordes da melodia.

Por ser uma melodia desenvolvida em um compasso ternário, ou apresentaria uma melodia lenta e arrastada como é utilizada valsas e guarânias estilos musicais conhecidos que se utilizam desse ritmo, ou seria estilizada como o Jazz, quando se utiliza a sua forma composta. Contudo, mesmo não sendo um Jazz, a harmonia desenvolvida utiliza dos elementos que o compõe, a escolha do contrabaixo como solo, as vozes e as tonalidades graves reforçam ainda mais esse ritmo. A justificativa seria que no Jazz o improvisado é componente da sua estrutura artística, podendo assim haver variedades de escalas e de alturas iniciadas dos sons mais graves.

Quando ouvimos a introdução da música, identificamos que há: “um movimento melódico a percorrer a oitava sem semitons (o que tem um sabor estranho e exótico)”, uma vez que as notas oscilam do agudo ao grave, criando a sensação de finalização. No entanto, a voz aguda da intérprete faz o percurso contrário a instrumentação, embora siga em uníssono com a harmonia até a recitação da segunda estrofe, realizada pelo poeta Augusto de Campos. Neste exato trecho da canção, como não é uma letra e sim um poema, algumas lacunas poderiam surgir, mas, para que isso não ocorresse, o contrabaixo completou os espaços vazios.

Há algo muito interessante de ser salientado: o contrabaixo por ser um instrumento de natureza grave executado na região da mesma altura, é comum à sua natureza melódica. No entanto, o solo realizado nessa canção é repleto de notas agudas que fogem totalmente da sua natureza melódica e causam um efeito harmônico bem diferente do que é ouvido com o desenho musical mais costumeiro a esse instrumento. A escolha dessas oitavas realizadas pelo instrumento justifica-se pela tentativa de imitação da voz da cantora em estudo para com ela realizar um duo.

Há prolongação das palavras verme e epiderme. Isso acontece não apenas por uma necessidade rítmica, mas pela imagem criada das próprias palavras: o ato de rastejar do verme representado por esse alongamento, além da ênfase ao tamanho ou importância da epiderme que é iluminada pela luz que o eu lírico anuncia ter descoberto. Ainda em se tratando do alongamento, observamos que em

verme e luz a duração deste termo é proporcional àquela, cria-se a ideia de que ele, o eu lírico, é verme na mesma proporção que ela, a estrela, é luz. As associações possíveis para as palavras verme e luz são de caráter antagônico.

A palavra verme nos remete à ideia literal de parasita associada à escuridão, tendo dependência; quando atribuída a caráter, é possível ter a associação com pessoa vil, desprezível, infame. Isso equivale a aspectos negativos e disfóricos que, na canção, continuam a ser atribuídos sob essa negativização. Já a palavra luz é conhecida de maneira sagrada e espiritual, suas associações estão relacionadas ao que ilumina, o que transparece a verdade, espanta as trevas, extingue o escuro, devolve a paz, iluminação da sabedoria. A canção sugere esses significados de valores positivos e eufóricos.

Sobre a harmonia presente nessa canção, temos uma sequência de acordes com baixo marcado na mesma nota G (sol) que fazem uma ascendência, saindo do acorde de Db (ré bemol), C (Dó) e B (Si). Mais uma vez a escolha foi por tonalidade relativa menor para identificar a letra com a harmonia nela desenvolvida. Um outro desenho musical desenvolvido pela modulação é a utilização da tônica (T)+ dominante (D), tônica (T) + subdominante (SD), subdominante (SD) + tônica (T), tônica (T) + dominante (D). Essas escolhas saem da sensação de alívio produzido pela tônica e vão para o que se sugere uma preparação para o sentimento de angústia e, depois dessa preparação do sentimento de angústia, para a própria angústia. Ao realizar o solo, opta-se por escolher a tonalidade que segue os mesmos padrões do restante da melodia e, não por coincidência, também o mesmo padrão de outras obras musicais da intérprete.

O verme e a estrela
Cid Campos/Adriana Calcanhotto

Int. G/D G/Db G/C G/B

Am(T) G(D)
Agora sabes que sou ver---me
Am(T) F(SD)
Agora, sei da tua l---uz
Am(T) G(D)
Se não notei minha epi---derme...
F(SD) Em(T)
É, nunca estrela eu te supus
CBb(T)
Mas, se cantar pudesse um ver---me
Am(T) G(D)
Eu cantaria a tua luz!

Am G
 E eras assim... Por que não deste
 Am F
 Um raio, brando, ao teu viver?
 Am G
 Não te lembrava. Azul-celeste
 F Em
 O céu, talvez, não pode ser...
 C Bb
 Mas, ora! enfim, por que não deste
 Am G
 Somente um raio ao teu viver?

Am G
 Olho e não vejo a tua luz!
 Am F
 Vamos que sou, talvez, um verme...
 Am G
 Estrela nunca eu te supus!
 C Bb
 Olho, examino-me a epiderme...
 Am G
 Ceguei! ceguei da tua luz?

G/DG/Db G/C G/B
 (CALCANHOTTO, [s.d.], p. 01).

Os sons realizam uma espécie de rondó, como já foi anteriormente explicado. Destacamos ainda a execução do contrabaixo como uma voz a mais no conjunto harmônico, intercalando a voz da cantora com a de Augusto de Campos. Há uma interação que acontece antes e durante a declamação de Augusto. Como os harpejos do baixo seguem o mesmo desenho, temos a impressão de que existe uma fala, uma temática que se repete constantemente, mas que ninguém compreende. Poderíamos imaginar um diálogo entre o verme e a estrela em sentido literal: esse som repetitivo nada mais seria que a voz ininteligível de um deles ou até mesmo dos dois. O que nos faria entender o porquê dos conflitos apresentados no decorrer da canção pelo eu lírico.

A escolha da tonalidade foi realizada mediante a temática do poema desenvolvida nesses termos. Os acordes que se executam criam uma sensação de mistérios, de suspense e de outras sensações que não podem ser definidas, mas apenas sentidas. A modulação dos acordes não é concluída ao longo da peça musical, o que reforça essa sensação de incompletude encontrada em toda melodia e harmonia e sentida na letra, a incompletude dos dois personagens da letra.

Finalmente, o destaque vocal vai para as últimas estrofes, embora seja uma repetição da segunda e da terceira estrofes, é desenvolvido uma espécie de canto a três vozes ao mesmo tempo. É a finalização de um diálogo entre o eu lírico, entre o verme e a estrela. Só que a música aqui está complementando as ações dos três personagens do discurso lírico. Vejamos que, em sequência a palavra luz, no final da primeira estrofe, o contrabaixo mais uma vez toca as notas em agudo, como que completando a voz da intérprete ou até como a voz da própria estrela com sua luz. O verso final, por ser de um poema de Kilkerry, encaixa-se curiosamente nos padrões dos versos finais das músicas da cantora.

A presença de uma interrogação tanto verbal quanto musical, que é resultado da indefinição dos acordes da melodia, não apresenta conclusões, nem respostas, apenas torna-se uma interrogação com todo o seu contexto. Observemos abaixo a última estrofe cantada na canção, sendo complementada com a segunda estrofe, a recitação do poema e a harmonia do contrabaixo que se repete em todos os versos.

Quadro 08: Desenvolvimento dos baixos e arpejos

🎵 Olho e examino minha epiderme... (se eras assim... por que não deste um raio brando ao teu viver?)

Notas dos harpejos

Baixo

🎵 Olho e não vejo a tua luz! (se eras assim... por que não deste um raio brando ao teu viver?)

Notas dos harpejos

Baixo

🎵 Vamos que sou, talvez, um verme... (não te lembrava azul-celeste)

Notas dos harpejos

Baixo

🎵 Estrela nunca eu te supus! (o céu, talvez, não pode ser...)

Notas dos harpejos

Baixo

🎵 Olho e examino minha epiderme... (mas, ora... enfim, por que não deste / Somente um raio ao teu viver?)

Notas dos harpejos

Baixo

🎵 Ceguei ceguei da tua luz

Notas dos harpejos

Baixo

Fonte: Quadro elaborado por Lucrecia Figueiredo.

O quadro nos apresenta a melodia do baixo que se repete com os outros instrumentos, realizando uma espécie de modulação, com exceção da guitarra que sola entre o vai e vem do baixo com notas dissonantes e distorcidas. Os símbolos apresentados na tabela acima representam movimento do som do baixo que para no baixo da nota tônica do acorde sequente. Os movimentos ascendente e descendente podem ser acolhidos como a representação entre o ser da luz e o da escuridão, o alto e o baixo físico são aqui representados pelo o agudo e grave.

2.2 Adriana e o Outro

O segundo poema musicado por Calcanhotto que analisamos é *O Outro*, do português Mário de Sá-Carneiro, também modernista e contemporâneo do português Fernando Pessoa. Ambos, nomes de destaque na literatura portuguesa. Sá-Carneiro tinha a alma tão complexa quanto a de Pessoa e foi para a intérprete um desafio: “fora convidada pela Editora Nova Aguilar, em 1996, para fazer o lançamento das obras completas de Mario de Sá-Carneiro na Livraria Argumento, e debruçou-se sobre seus textos” (MARQUES, [s.d.], p. 01). Houve um encantamento com a poética de Mário, após esse momento de descoberta. Ela descreveu o que resultou dos seus estudos: largou no palco sua definição do poeta:

[...] só uma pessoa como eu é capaz de topar uma empreitada dessa, sem a menor noção de quem venha a ser Mario de Sá-Carneiro. Era um poeta contemporâneo de Fernando Pessoa, atormentado com a poesia em si, dele, com o fato de ser gordinho, com a morte. De uma tal maneira que aos 27 anos vestiu smoking, não conseguiu esperar e se matou. Bichinha complicada com uma poesia não menos densa. Fiz uma noite de loucuras com os poemas dele e musiquei alguns (MARQUES, [s.d.], p. 01).

As afirmações do fragmento mostram-se irônicas e cheias de revelações. A primeira delas é a homossexualidade que seria uma determinante para a complexidade de gênio do poeta português e, em consequência disso, a singularidade de sua escrita. Outra revelação é a da intérprete sentir-se muito à vontade com a personalidade de Mário Sá, por meio de seus poemas, mesmo sendo eles “densos”. Nesse aspecto, devido a intimidade adquirida por ela ao se identificar com as poesias, há um excesso de liberdade ao se referir ao poeta por meio de sua obra como “bichinha”. A terceira parte reveladora que destacamos é que há

aceitação da orientação de gênero, mas não há liberdade de se assumir como tal. Assim, a cantora também se inclui nesse quadro que gera conflitos que afetam sua autoestima, como também a sua escrita. Para os estudantes e especialistas em literatura luso-brasileira, a obra de Sá-Carneiro é repleta de sua personalidade. Vejamos o que a conceituada revista portuguesa apresenta-nos sobre o poeta:

O delírio e a confusão dos sentidos, marcas da sua personalidade, sensível ao ponto da alucinação, com reflexos numa imagística exuberante, definem a sua egolatria, uma procura de exprimir o inconsciente e a dispersão do eu no mundo. Este narcisismo, frustrada a satisfação das suas carências, levou-o a um sentimento de abandono e a uma poesia auto sarcástica, [...] revendo-se o poeta na imagem de um menino inútil e desajeitado [...] A sua crise de personalidade, que se traduziu no frenesim da experiência sensorial e no desejo do extravagante, foi a da inadequação e da solidão, da incapacidade de viver e de sentir o que desejava [...] que o levou a uma tentativa de dissolução do ser, consumada na morte (SIBILA, 2009, p. 01).

Dentre essas características apresentadas na biografia de Sá-Carneiro, a inadequação, a solidão e a incapacidade de viver são comuns as que destacamos nas obras de Calcanhotto. Esse ponto de relação justificaria a escolha de poemas que possuem uma mesma temática, transparecida por meio de estruturas poéticas que se desenvolvem sofisticadamente por meio de temas corriqueiros que se não forem bem desenvolvidos tornam-se “piegas”.

No poema *O Outro*, a sofisticação fica por conta da instrumentação e da harmonia, desenvolvidas para a adaptação do poema curto em letra de música. Segundo a intérprete: há fácil adaptação do poema para letra, devido ao ritmo e a métrica, logo, não se encontra nele os desvios de cadência que se observa ao analisar outras letras de músicas que eram poemas. Vejamos a estrutura poética e melódica da canção abaixo, para entendermos melhor o porquê dessas afirmações:

Outro

Mário de Sá-Carneiro
Tom: C

Am
Eu não sou eu
Em
Nem sou outro
Am
Sou qualquer coisa
Em
De intermédio
Am

próprio pilar do tédio que o liga ao outro. Esse alongamento é proposital. Outro ponto a ser destacado é a vocalização, no final do verso, a que ocorre devido a uma falta de definição específica para quem o eu lírico é. O violão repete a mesma estrutura harmônica, e a vocalização segue a melodia apresentada anteriormente. Em uma melodia complementar, segue a vocalização até o final da canção.

2.3 O Tempo do Inverno

O último poema musicado “Inverno”, de Antônio Cícero, não é colocado por coincidência para concluir este capítulo. “Inverno” foi escrito para a melodia de Calcanhotto (1994) e faz parte do livro *Guardar* (1996). Começa aqui a excentricidade dessa canção: em setembro de 2015, morre Suzana Moraes, companheira da intérprete. À imprensa⁹⁹, a artista, embora muito reservada sob sua vida particular, declara:

Fui a mulher mais feliz do mundo nesses 26 anos em que estive com ela. Uma grande mulher, inteligente, engraçada, culta, amiga dos amigos, que teve uma vida extraordinária, e que viveu cada segundo como nunca mais. Morreu de mãos dadas comigo. Foi-se o amor da minha vida.

Essa canção foi dedicada a Suzana, mesmo sendo escrita por Cícero é uma dedicação dele para ela, um presente para a enlutada. Em janeiro de 2016, foi traduzida para o francês por François Olègue. Os versos “Lá mesmo esqueci/que o destino/sempre me quis só” ganham destaque na canção graças a sua entonação realizada pela intérprete, como um desabafo, uma premunição do que poderia acontecer ou o encontro da realidade universal na realidade individual.

Há três pontos de partida que consideramos válidas para a análise dessa canção. Como a letra é de outro compositor, tecemos um entendimento sobre processo de construção da melodia e da harmonia da canção e da letra. Por serem amigos, há alguns aspectos em comum, merecem destaque o resultado do meio e das influências externas no processo criativo da intérprete. Então, segundo a cantora, em entrevista ao programa *Os livros que eu amei*, ao construir a melodia,

⁹⁹ Disponível em: <http://www.purepeople.com.br/noticia/suzana-de-moraes-morreu-de-maos-dadas-com-a-mulher-adriana-calcanhotto_a39585/1>. Acesso em: 29 jan. 2016.

ela criou paralelo a uma letra, que depois jogou fora e enviou apenas a música da canção para que Antonio Cícero pudesse construir a poesia.

Nesse jogo de escrita e de composição musical, observamos o segundo ponto de partida que é a letra da canção em movimento agógico da harmonia, que consiste nas “mudanças de velocidade”. Quanto a isso, Grammont (*apud* SOURIAU, 1983, p. 157) considera algumas questões de composição que deixam de lado a analogia musical e, por restringir as da agógica às mudanças de detalhe de elocução, evocam também entidades, tais como: um tom épico, um hino animado etc. Porém, essas relações não são necessárias, pois tanto o poeta como o músico podem, ao contrário, extrair poderosos efeitos de contraste.

O que nos interessa inferir tem relação com as palavras de Grammont, para atermo-nos aos efeitos de contrastes de ritmo realizados na canção que têm a marca da cantora. “Inverno” possui um movimento rítmico que, se não estivéssemos inteirados da canção, acharíamos que é uma harmonia típica de festas eletrônicas atuais.

Ao final de cada verso da letra, cantado por Calcanhotto, surge o seu estilo de cantar, os sons se prolongam como se uma súplica fosse feita, entre outros aspectos estilísticos da cantora. Junto a tais prolongamentos observamos a intensidade e a altura das notas que caem no agudo da cantora, e fazem um crescente na voz e, ao invés de termos uma queda na altura como é normal em finais de frases melódicas, em “Inverno” o final dos versos é prolongado, criando a sensação de dor. Vejamos a letra da canção em forma de poesia com os acordes.

Tom: D

D7+ Bm7
 No dia em que fui mais feliz
 G7+
 eu vi um avião
 Em A7 Bm7/9
 se espelhar no seu olhar até sumir
 D7+ Bm7
 De lá pra cá não sei
 G7+
 caminho ao longo do canal
 Em
 faço longas cartas pra ninguém
 A7 Bm7/9
 e o inverno no Leblon é quase glacial
 D7+ Bm7 G7+
 Há algo que jamais esclareceu

durações. Uma maneira de contar o tempo é ouvir uma música, sem querer dominá-lo, pois o tempo para a música é apenas um dos elementos de expressão.

Outra questão que ressaltamos é a individualidade do ritmo. Cada um de nós possui ritmos: do coração, da respiração, do ato de caminhar, entre outros. São ações voluntárias ou não que evocam ritmos. Quando ouvimos uma música, temos a junção de dois tempos: o real (da música) e o ideal (do ouvinte da música). A sensação de descompasso causada ao ouvirmos “Inverno” é proveniente desse encontro dos dois tempos, pensado também para causar tal sensação. O contraste é sentido com a razão e a emoção atuando juntas e, porque são extremos, não se encontram no mesmo ponto, no entanto, também não se separam. Assim é a canção “Inverno” um encontro entre quem o eu lírico é com quem ele sabe que não será. A ambiguidade da existência sempre gera um incômodo para os seres: do “Ser ou não ser”, como bem apresentou Shakespeare, por meio do personagem Hamlet, entre outros próprios do existir, leva-nos aos contrastes singulares da representação da intérprete, com suas invariantes que seduzem o ouvinte a estudar sua obra.

III AS INVARIANTES DA LÍRICA DE CALCANHOTTO

As invariantes da lírica nas canções de Calcanhotto se instalam por meio das escolhas musicais e estruturais para a construção de suas obras musicais que são imprescindíveis para a singularização da lírica na composição. São elas: a produção do cancionero e a estrutura do eu lírico. Nessa análise, este capítulo se propõe a compreender o uso de termos e posturas adotadas na composição das letras e das melodias da cantora em estudo.

Para situarmos tais invariantes também observamos as variantes, ao analisarmos duas canções de Calcanhotto. A primeira delas, intitulada “Esquadros”, é uma obra dedicada ao irmão Cláudio, e a outra - “Maldito Rádio” - é uma canção que se apresenta com elementos comuns da musicalidade, no entanto, torna-se fio de prumo do nosso estudo para identificar as variantes e as invariantes das obras musicais da cantora.

As invariantes da lírica das canções em estudo nos levam ao reforço e à caracterização de lírica moderna, que difere da lírica romântica em alguns aspectos. Porém, quando se trata de canção, percebemos certa equivalência entre elas, partindo do pressuposto de que na

[...] lírica na qual se insere a poesia são predominantes os seguintes aspectos: a recordação, que funde mundo interior e mundo exterior. Este não-distanciamento impossibilita a observação e a compreensão e cria um contexto impreciso em que o contexto linguístico deixa de ser construído logicamente, fazendo tudo dissolver-se: o contorno do eu e do mundo e a estrutura da língua. Assim, se justificam a musicalidade, as repetições, o desvio da norma gramatical e a antidiscursividade, a alogicidade e construção paratática (CUNHA, 1976, p. 106).

Nos aspectos da lírica, temos a recordação que nos remete a impressões pessoais, mas pode também nos remeter a análises psicológicas e/ou discursivas presentes no texto. Entretanto, o objetivo dessa citação é a relação que as canções em estudo desenvolvem com o mundo interior e exterior da compositora, sem se importar com o contexto linguístico no qual deveriam estar inseridas e adequadas.

As escolhas para a realização do plano de expressão nas músicas utilizam musicalidade, repetições, discursividade e alogicidade que estão presentes nas obras musicais tanto quanto estão nas poesias. O autor também nos apresenta nesse fragmento funções da linguagem como a emotiva e a poética. Por esse motivo

encontramos em letras de músicas elementos líricos que justificam a sua classificação como uma forma de poesia lírica.

Esses aspectos discursivos associados aos musicais transformam os poemas líricos em letras de músicas que prosseguem a metamorfose até se transformarem em música na sua totalidade. Além disso, são cantadas com as singularidades lírica escolhidas por intérpretes, como Calcanhotto, que seguem permeando variantes e invariantes de condutas artísticas que se tornam a identidade poética de cada artista da palavra cantada, falada ou escrita.

3.1 Calcanhotto: Lírica Personalizada

Neste tópico, discorreremos sobre a definição de poema lírico como uma metáfora contínua a partir de um sentimento único, que nos revela a concepção de poesia lírica de forma peculiar para a nossa intérprete. As imagens criadas por meio da canção (música e letra) nos levam a um único sentimento, que mesmo sendo apresentado sob a ótica da poesia (letra) e da música apresenta uma unidade a favor desse sentimento. Para expormos as considerações sobre o lírico, destacamos: “poema lírico, ideal pela aparência, é simples pela significação. É uma metáfora contínua de um sentimento único”, que se difere dos outros tipos de poemas, tais como: o épico, o heroico, o trágico. Contudo, em qualquer deles, a metáfora é uma intuição intelectual (HOLDERLIN *apud* SZONDI, 1974, p. 248).

Para tecermos interpretações ao que Holderlin explana sobre lírica e metáfora, Aguinaldo José Gonçalves (1994) explica-nos que a definição desse autor para a lírica revela-nos um caráter complexo, porém, utilitário e para a metáfora inicia uma busca e um aprofundamento de seu próprio sistema de linguagem e articula a metáfora com o sentimento.

Segundo Gonçalves, Holderlin nos apresenta a visão do eu lírico, não mais restrita a sua própria existência, mas abrangendo a existência humana. As músicas de Calcanhotto revelam-se por metáforas de um sentimento único, por apresentar os sentimentos pertinentes ao existir em todas as instâncias da humanidade e também por apresentar um eu lírico que se une a um eu autobiográfico para criar uma realidade na qual o eu imaginário torna-se o resultado desses dois.

Identificarmos os traços dos dois “eus”, na formulação de um terceiro eu, de um sentimento único em que temos as invariantes de Adriana. Logo, percebemos

que não há uma distância entre música e poesia, como muitos teóricos apresentam, pelo contrário, há pontos de encontro que resultam em outras manifestações artísticas, sendo a canção uma delas. A música por ser de “natureza imitativa” permite uma união com outras formas artísticas para a expressão de sentimentos e, por isso, a poesia lírica se relaciona com ela.

Na prática, a canção trará as duas artes em evidência. Dessa forma, as canções estudadas trarão, mesmo que de forma disfórica,¹⁰ uma realidade eufórica, mas o contrário também pode acontecer. A escolha do ritmo para a canção, que fala sobre temas disfóricos, mostra-se de influência eufórica, como vemos no exemplo abaixo. Essa característica de trabalhar os opostos em suas composições é a invariante da qual falamos: uma singularidade da música “Esquadros”:

Esquadros (1991)
[para meu irmão Claudio]

Eu ando pelo mundo prestando atenção *
em cores que eu não sei o nome*
cores de Almodóvar
cores de Frida Kahlo, cores
passeio pelo escuro **
eu presto muita atenção no que meu irmão ouvi *
e como uma segunda pele, um calo, uma casca,**
uma cápsula protetora **
eu quero chegar antes **
pra sinalizar o estar de cada coisa**
filtrar seus graus**
Eu ando pelo mundo divertindo gente**
chorando ao telefone**
e vendo doer a fome nos meninos que têm fome**

Pela janela do quarto
pela janela do carro
pela tela, pela janela
(quem é ela, quem é ela?)**
eu vejo tudo enquadrado**
remoto controle

Eu ando pelo mundo
e os automóveis correm para quê?**
as crianças correm para onde?**
transito entre dois lados de um lado**
eu gosto de opostos*
exponho o meu modo, me mostro*
eu canto para quem?**

¹⁰ A disforia apresentada aqui é relativa à ideia de eventos contrários aos que se esperam, ou seja, a letra fala de perdas, de saudades, sentimentos disfóricos e, em contrapartida, a melodia é eufórica, em tonalidade maior e/ou ritmo que levam os ouvintes a sentirem o efeito da alegria, positividade e outros sentimentos que se associam ao quadro de sentimentos construtivos.

Pela janela do quarto
 pela janela do carro
 pela tela, pela janela
 (quem é ela, quem é ela?)**
 eu vejo tudo enquadrado**
 remoto controle

Eu ando pelo mundo e meus amigos, cadê? **
 minha alegria, meu cansaço? **
 meu amor cadê você? **
 eu acordei*
 não tem ninguém ao lado**

Pela janela do quarto
 pela janela do carro
 pela tela, pela janela
 (quem é ela, quem é ela?)**
 eu vejo tudo enquadrado**
 remoto controle
 (http://www.adrianacalcanhotto.com/sec_musicas_letra.php?id=42).

Os versos que apresentam as invariantes da canção têm suas justificativas por assim se apresentarem: no primeiro verso, “eu ando pelo mundo”, com essa expressão somos remetidos à ideia de vagar sem destino, como andarilho que “pelo mundo” caminha sem um lugar para chegar, como também não tem de onde partir. A representação do caminhar a esmo, institui um diferencial, ao acrescentar: “prestando atenção/em cores que eu não sei o nome”. O eu lírico continua a vagar sem um destino certo, mas ele presta atenção no desconhecido que o cerca, mesmo sem identificá-lo ou conhecê-lo por completo.

As cores que o eu lírico diz não saber quais são seus nomes podem ser representadas por Almodovar e Frida Kahlo, em suas produções artísticas. O cineasta e a artista plástica se utilizam da disforia para a construção de seus planos de expressão em suas obras de arte. Para esse plano, destaca-se ainda a expressão “passeio pelo escuro” por revelar uma tensão ou expectativa, pois a ideia de passear remete a uma sensação agradável, uma expectativa positiva que é frustrada quando ocorre o acréscimo da locução prepositiva “pelo escuro”. Isso tem relação com o disfórico, sendo poucas as associações positivas para o termo escuro.

Na canção, o termo “escuro” não representa apenas a cegueira física que acomete a pessoa que não consegue enxergar desde a nascença ou o resultado de um outro tempo da vida. A perda física da visão é o reflexo de quem se sente inseguro diante do que não conhece ou de lugares e situações novas. O escuro de

quem vive isolado em “um calo, uma cápsula, uma casca protetora”, uma realidade da qual não há interação com outras.

O correspondente literal para esse sujeito lírico seria o irmão da compositora, que é deficiente visual, para quem a canção é oferecida. A cantora interpreta o eu lírico como uma cega que busca suas características no próprio irmão, mas não limita essa deficiência apenas ao plano físico, já que a cegueira se estende a comportamentos de quem protege os indivíduos “vulneráveis ou sensíveis” a essa situação. Essa postura se evidencia nos versos: “eu quero chegar antes pra sinalizar o estar de cada coisa filtrar seus graus [...]”

Também percebemos o cego como um velho personagem conhecido na Literatura. É o próprio testemunho de realidades e do descaso da sociedade com os seus “deficientes” ou com os diferentes. Não podemos negar que há um papel da intérprete latente nas misérias humanas: para o cego, para excluído, que vive sob vulnerabilidades desde épocas medievais. Zumthor apresenta-nos esse papel dos intérpretes quando nos escreve em seu livro *A Letra e a Voz* (1993, p. 58).

[...] numa sociedade em que nenhuma instituição assegura nem o cuidado nem a reinserção do cego, a solução mais óbvia de seu problema é a mendicância, e o canto pode ser o meio. Mais fortemente do que motivações econômicas, porém, atuaram as pulsões profundas que para nós significaram, miticamente, figuras antigas como Homero ou Tirésias: aqueles cuja enfermidade significa o poder dos deuses e cuja ‘segunda vista’ entra em relação com o avesso das coisas, homens livres da visão comum, reduzidos a ser para nós só voz pura.

Diante do exposto, vemos como eu lírico se apresenta em “Esquadros”: a percepção do mundo ao seu redor é o que se reconhece como terceira visão, o dom de se sensibilizar com a dor alheia, com a fome no mundo, com os problemas que surgem em todos os ambientes e com todas as pessoas, no entanto, a pequena minoria dos “cegos” conseguem enxergá-los.

Uma dádiva? Um castigo? Nenhum nem outro, talvez uma missão a qual se propõem aqueles que conseguem se manter sãos a todas essas doenças que existem no mundo. Aqueles que, mesmo vendo a fome do mundo, não desistem e usam da alegria para transformar a realidade, para trabalhar a resistência em meio ao desespero, como podemos perceber neste trecho: “eu ando pelo mundo, divertindo gente, chorando ao telefone e vendo doer a fome nos meninos que têm

fome”. Nestes versos, encontramos a presença disfórica que continua a se apresentar nos versos que seguem o refrão:

Pela janela do quarto
 pela janela do carro
 pela tela, pela janela
 (quem é ela, quem é ela?）**
 eu vejo tudo enquadrado**
 remoto controle

A visão do eu lírico surge pela janela do quarto, do carro, da tela, não tendo uma visão panorâmica, muito menos livremente. A visão está limitada apenas àquilo que lhe dá segurança: a casa (representada pelo quarto), o trabalho (representado pelo carro) e as ideologias e gostos (representados pela tela). As coisas estão enquadradas, sem identidade, ao abrir parênteses e perguntar “quem é ela”, torna-se evidente nossa compreensão.

Outro termo que evidencia a falta dessa identidade é “remoto controle”, apresentando o trocadilho possível de controle remoto que nos leva a ideia de uma tela de televisão, pela qual passamos os canais e vemos o mundo por imagens sem interagirmos com ele, sem questionarmos os acontecimentos que assistimos por meio desse aparelho de reprodução automática. Assim, o mundo torna-se apenas o lugar no qual o eu lírico “anda”. Entretanto, a estofe que se segue ao refrão realizar alguns questionamentos que seriam típicos de quem não está somente andando por tal mundo, mas de quem vê e quer participar dele:

Eu ando pelo mundo
 e os automóveis correm para quê?**) **
 as crianças correm para onde?**) **
 trânsito entre dois lados de um lado**) **
 eu gosto de opostos*
 exponho o meu modo, me mostro*
 eu canto para quem?**) **

Os questionamentos que estão expostos neste fragmento nos remetem para retóricas ou afirmações questionadoras que se repetem, isto é, são críticas que frisam o mesmo ponto: não conseguimos ter controle da vida como desejamos. Temos o tríduo falado anteriormente: o questionamento material, universal e individual; o eu, o tu e o outro; o Pai, o Filho e o Espírito Santo, que se apresenta como tais questionamentos.

Levantamos várias proposições acerca da competência do indivíduo quanto a sua capacidade de perceber e inteirar-se com os que o cercam. Dessa forma, a cegueira nesse contexto sugere o não querer ao menos perceber as relações negativas que fazem a sociedade se torne enquadrada diariamente. As urgências das grandes cidades que se justificam por um capitalismo desmedido e brutal, o egoísmo individual que transcende para a coletividade e suas formas de manifestação escancarada, críticas de tantos outros meios artísticos.

Nesse viés crítico, situamo-nos na contemporaneidade com tais crises. Nela, o poeta e a poesia ganham novos traços: tornam-se cantados, manifestam-se de multiformas. A cantora que usa a poesia moderna, diante da cidade cosmopolita, percebe e vê com nitidez cada vez maior os contornos ilusórios dos pensamentos enquadrados. Ela tem a visão que existe “a crença numa relação plena de sentido, entre poeta (o ‘eu’ da poesia?) e a realidade (objetiva e subjetiva)” (CARA, 1986, p. 06-07).

Entre poeta e realidade do mundo ocorre uma crise que faz surgir a crítica. Porém, junto a tal crise, une-se o conceito de lirismo como expressão pessoal. A concepção do lírico como indivíduo recebe acréscimos que abrangem o conceito universal, mesmo sendo o poeta a voz que sensibiliza e que é sensível. Aquele que se incomoda com a dor do outro, com o sofrer da maioria é capaz de se separar, de se dividir em papéis que se adaptam a cada momento histórico.

A referência aos dois artistas citados na letra da música, Frida Kahlo artista plástica e Pedro Almodóvar Caballero diretor de cinema, torna-se destaque não apenas por suas obras e talentos reconhecidos, mas por suas histórias de vida, já que tais artistas são identificados com o universo de Calcanhotto, presentes nas referências de suas obras musicais.

A complexidade de obras de artistas que se misturam nas letras coloca-nos diante do gosto de Calcanhotto pelo oposto: “transito entre dois lados de um lado eu gosto de opostos, exponho o meu modo, me mostro”. O oposto pode ser visto aqui metáfora do eu lírico que se apresenta e se deixa representar para as expectativas pessoais e sociais enquadradas. Também pode ser o processo de separação do sujeito da poesia e na poesia que amplia a visão do eu lírico, que se diferencia do sujeito na realidade, ganha novos elementos líricos, novos recortes e visões de mundo.

É dessa perspectiva histórica, com olho na tensão entre propostas teóricas e concomitante prática poética que deve ser enfrentada a questão do sujeito da (na) poesia de expressão pessoal, o sujeito lírico: do ego racionalista da poesia clássica [...] assumindo a diferença entre o eu real do poeta e o eu que aparece no poema, o conceito de sujeito lírico se amplia (CARA, 1986, p. 07).

Para o poeta moderno, a poesia lírica vai se concretizar, de fato, no modo como a linguagem do poema organiza os elementos sonoros, rítmicos e imagéticos. Nesta ótica, não se espera apenas a descrição dos sentimentos, mas sim a organização da poesia por meio da escrita, da sua linguagem, da escolha dos vocábulos e termos. Sem se perder da poesia a essência e o gosto artístico, pode variar um pouco a forma, a métrica e a estrutura em si, mas não o sentimento poético.

A cantora assimilou essa estrutura poética das diversas obras literárias e musicais lidas e ouvidas ao longo de sua história e as reinventou inusitadamente, seja por elementos poéticos, seja por elementos musicais. Estruturas curtas, repetitivas que, em outras vozes ganhariam o título de maçantes com sua interpretação vocal da compositora, por ela adquirem o *status* de singularidade artística. Não temos na intérprete o desdobramento exagerado dos recursos poéticos e linguísticos, mas um conjunto deles em parceria com a música em que se cria poeticidade para as suas canções. Nas suas letras, observamos estruturas da poesia lírica moderna que Hugo Friedrich nos apresenta assim:

Os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável [...]. A composição autônoma do movimento linguístico, a necessidade de curvas de intensidade e de sequências sonoras isentas de significado têm por efeito não mais permitirem, de modo algum, compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações. Pois o seu conteúdo verdadeiro reside na dramaticidade das forças formais tanto exteriores como interiores. Como semelhante poema ainda assim é linguagem, mas uma linguagem sem um objeto comunicável, tem o efeito dissonante de atrair e, e ao mesmo tempo, perturbar quem a sente [...] (FRIEDRICH, 1978, p. 18).

O principal questionamento após a escrita de Friedrich pode ser: como se pode atrair e perturbar o leitor usando a canção? Uma resposta seria a utilização de sons para modificar a estrutura da poesia, ou seja, o uso da sonoridade como complemento da poética na lírica moderna, a percepção de tempo, além da metáfora

musical. Esses três elementos formam na canção o que o teórico denomina como “linguagem sem um objeto comunicável”. Tal denominação talvez se dê pela observação da vida cotidiana e dos sentimentos dramatizados, no intuito de levar o ouvinte (leitor) aonde quiser, para fugir das “formas prontas” que querem conduzir os sentimentos e as emoções humanas.

Por meio das situações reais que todos os dias ocupam as páginas dos noticiários, vemos o aumento das decepções que desesperam o receptor que se vê sem saída para uma nova visão, positiva para ver a poética. A artista perturbada com os enquadramentos busca inovar sua música: revela a dessemelhança que controla a vida por meio de novas metáforas literárias, porque usa por objeto musical o poema. Este vai além dele próprio, além das limitações de quem o criou e de quem o lê.

Paz (1982, p. 30) diz que “cada vez que o leitor revive realmente o poema, atinge um estado que podemos, na verdade, chamar de poético”. Neste sentido, também se inclui a canção: cantar a letra escrita do poema é reviver, preencher com as próprias experiências, os espaços nos quais a letra silencia e a canção permanece, estabelecer um tempo próprio para a melodia, criar um movimento de “sentires” coletivos e indefinidos, que se deslocam da visão de quem escreve para uma visão universal, passando pelo ouvinte, sem tirar a inspiração de quem a compôs.

Nas letras cantadas pela intérprete, encontram-se o indivíduo e o universo. As tensões apresentadas entre eles são o ponto de comunhão no qual a arte surge, muitas vezes silenciosa, outras gritante, mas revelando coisas que estão ao alcance dos olhos, mas que nem sempre são vistas. Sob esta ótica, a canção “Esquadros” representa bem essa lírica moderno anunciada por Friedrich. É a presença dessas inquietações que deixa a letra com as nuances do nosso cotidiano, cheio de tensões internas e externas que requerem mudanças constantes que, na maioria das vezes, não sabemos identificá-las, mas as sentimos ou as pressentimos.

3.2 A Metáfora Musical de “Esquadros”

A melodia e a harmonia da canção nos permitem perceber o desenho dramático realizado nessas estruturas musicais. Contudo, para que essa percepção seja possível, é necessário o conhecimento de alguns elementos que se tornam

fundamentais à constatação da função poética da música na canção. O primeiro deles é o processo metafórico da música que Keith Swanwick apresenta em três níveis cumulativos:

Quando escutamos 'notas' como se fossem 'melodias', soando como formas expressivas; quando escutamos essas formas expressivas assumirem novas relações, como se tivessem 'vida própria'; e quando essas novas formas parecem fundir-se com nossas experiências prévias.

A canção "Esquadros" representa esses níveis de relações expostas por Swanwick. Nos oito primeiros compassos, percebemos quando uma guitarra distorcida e um teclado "soltam" notas que a priori divergem da sequência do que está sendo executado pelo baixo do violão e pela percussão do afoxé. Entretanto, essas notas "soltas" formam melodia porque nos lembram vozes de pessoas lamuriando (o som da guitarra) e a chuva ou as gotas de água caindo (sons do teclado/notas agudas), enquanto o baixo do violão e o afoxé nos lembram o som de um trem em partida, já o triângulo, que entra no desenvolvimento da melodia, lembra-nos os pequenos sinos que nos avisam da partida ou chegada de um trem que está seguindo viagem.

A música cria a imagem da estação e dos sentimentos saudades, perdas, chegadas e partidas, por ela representados. São imagens criadas a partir dos sentimentos e de vivências de uns, porém os que leem o texto e ouvem a canção poderá haver outras percepções, outras imagens que vejam ser apresentadas. Ao longo da canção, encontramos o segundo nível relacionado às formas sonoras que ouvimos separadas e criando novas significações sonoras como se fossem estruturas musicais independentes que se completam com a letra.

No caso da canção "Esquadros", a presença do ritmo baião transforma o que seria apenas uma balada triste com uma letra repleta de sensações disfóricas, em uma melodia/harmonia, que produzem sensação de movimento, de euforia e uma dinâmica de música mais ritmada. Assim, atribuímos a essa estrutura musical a forma de uma canção eufórica e disfórica por escolher os instrumentos musicais e os ritmos executados, propositalmente, para gerar essa diversidade.

Essas relações musicais internas e externas são também de ordem individual, por mais que haja uma linha entre as melodias e as harmonias que sugira reações auditivas e emocionais aos seus ouvintes, somente com a ativação desses três

níveis metafóricos da música é que acontece o que Swanwick (2003) descreve como “fluxo”.

Fluxo para esse autor é a integração interna, que ocorre por altos níveis de atenção e de concentração e, por vezes, completa perda de autoconsciência. Esse processo acontece de acordo com as experiências musicais e sentimentais que cada um tem em si. Mesmo sendo uma arte abstrata, a música sugere tempo, espaço, peso e outras abstrações que nos lembram as características da vida em si. Sem uma organização lógica ou explicável, as experiências musicais se associam as experiências reais e “deixam um resíduo em nós, um vestígio, uma representação que não pode entrar de forma consciente, mas que pode ser ativada em outras situações: a Shemata [...], em alemão, [...] schemen significa ‘fantasma, espectro’”, é uma correlata da palavra grega schema (SWANWICK, 2003, p. 35). Dentre essa organização musical, consideramos o tempo musical de “Esquadros” não aquele de duração de suas unidades tonais (notas musicais), mas o tempo segundo Susanne Langer (1971, p. 116) que

é o tempo vivido ou experienciado, a passagem da vida que sentimos a medida que as expectativas se tornam agora e agora se torna um fato inalterável. Tal passagem é mensurável apenas em termos de sensibilidades, tensões e emoções e não tem uma medida diferente do tempo prático ou científico.

Tal tempo nos remete a nossas impressões temporais internas, por isso, é uma canção atual, atemporal. Traz um contexto social contemporâneo, mesmo sendo composta em 1992. Isso podemos ver nos trechos: “doer a fome dos meninos que têm fome”, não sendo uma visão passada, nem futurista, mas do cotidiano das nossas vivências, pois a fome ainda existe para muitos; as perguntas existenciais são também atemporais: “quem é ela, quem é ela?” Contudo, vemos um tempo na música no qual acontecem nossas experiências e impressões.

As impressões criadas com a música da canção “Esquadros” nos conduzem a uma “schemata”, deixam-nos instáveis incomodados, e mesmo assim nos direcionam à memória de experiências passadas positivas. Isso é um ponto que assemelha a música à Literatura. Outra semelhança dessas artes é o ponto de interseção da canção com a poesia, pois as duas expressam sentimentos. Por meio da performance musical, os sentimentos encontram o fluxo e o seu lugar na história

artística e pessoal do ouvinte. Pela reprodução e comercialização da música, tal fluxo se assegura.

3.3 Um Olhar sobre “Maldito Rádio”

Ao apresentarmos, desde o primeiro capítulo deste estudo, a importância do rádio na vida e na carreira de Calcanhotto, consideramos como a influência que as canções populares ouvidas na época repercutiram em sua biografia e na sua formação músico-artística. A consequência desse contato com o rádio colaborou para seu conhecimento sobre estruturas musicais populares, despertando na para esse seguimento musical. Citamos alguns autores de canções populares regravadas pela cantora: Claudinho e Bochecha, Roberto Carlos, Tim Maia, Lucícinio Rodrigues (já citado), Eduardo Dusek, entre outros nomes de destaque nas rádios nacionais.

A escolha da canção “Esquadros” para fechamento do nosso trabalho aconteceu por dois motivos. O primeiro pela constatação da importância desse meio de comunicação para a formação da compositora em seu referencial músico-literário, foi o contato com o a programação que fez com que a cantora desejasse pela primeira vez escrever para cantar. O segundo motivo é a apresentação do comportamento de inúmeros compositores nacionais que, assim como ela, conseguiram transitar pelas passarelas do sucesso, ainda se destacando com tal. Pela poesia, a cantora fez e faz sucesso popular, tendo suas músicas tocadas em rádios, podendo ela ouvir a si mesma, engendrando cada vez mais suas técnicas de composição e de representação que diferem de muitos músicos.

O rádio, segundo Tatit e Lopes (2008, p. 17), encarregou-se de difundir a técnica de composição de canções que foram desenvolvidas por compositores como Calcanhotto. Em geral, muitos sem qualquer formação musical ou literária que se sentiam capazes de alimentar-se continuamente do repertório de cantores consagrados, por si próprios começaram a inventar seu próprio estilo musical.

Muitos artistas da época em que a cantora em estudo ainda estava no anonimato valiam-se de recursos prosódicos naturais de sua fala cotidiana para definir os contornos melódicos, mas ao mesmo tempo desenvolviam formas de fixação musical desses contornos, tentando adequá-los ao conteúdo da letra. Em “Maldito rádio”, o fusionismo acontece com os recursos melódicos e prosódicos no propósito não apenas da fixação musical, como Tatit e Lopes (2008) anunciam, mas

também de realizar o efeito de “hit de rádio”, ou seja, aquela música que nosso cérebro insiste em se lembrar mesmo quando já estamos enjoados dela.

Há um fusionismo das figuras de som (repetições de palavras) com as estruturas melódicas que também se repetem e se reforçam a diversidade sonora conseguida por meio de uma melodia simples e repetitiva que se executa somente com sete acordes e simplifica a letra. Como não se apresenta complexa, desenvolve-se em cima de um mote e acompanha a evolução que a harmonia lhe proporciona utilizando-se dela para definir os contornos melódicos que se adequam ao conteúdo da letra. Essa é uma espécie de súplica, um lamento constante que irá se repetir até o final da canção. Os refrãos se repetem com poucas variações, enfim temos uma letra que retrata uma situação que desagrada o eu lírico. Este percebe que o sentimento não deixou de existir e uma música tocada no rádio traz à tona mais uma vez todas as sensações que o perturbam, que o impedem de seguir o seu caminho. Vejamos agora apenas a letra e seus acordes:

Tom: G

Em C7M
 Não, de novo não
 Em
 Não quero ouvir não
 C7M
 Agora não
 Em C7M
 Não, de novo não
 Em
 Não quero ouvir não
 C7M
 Agora não
 Am
 Maldito rádio
 D Bm
 Agora que parecia que eu ia
 Em Am
 Deixar um falso amor lá na memória
 D#° G Em
 Agora que parecia que ia ser agora
 Am
 Não é momento
 D Bm
 De machucar meu coração com melodias
 Em Am
 Maldito rádio não me faça pensar nela
 D G
 Volte pras notícias

Em
 Para o hit da nova novela

Am D Em
 Maldito rádio, maldito rádio
 Am D Em
 Maldito rádio, maldito rádio

Em C7M
 Não, de novo não
 Em
 Não quero ouvir não
 C7M
 Agora não
 Em C7M
 Não, de novo não
 Página 1 / 3
 Em
 Não quero ouvir não
 C7M
 Agora não

 Am
 Maldito rádio
 D Bm
 Agora que parecia que eu ia
 Em Am
 Mudar de vez o curso dessa história
 D#° G Em
 Agora que parecia que ia ser agora
 Am
 Não é momento
 D Bm
 De reprisar canções que são só minhas
 Em Am
 Maldito rádio não me faça pensar nela
 D G
 Volte pros anúncios
 Em
 Para o hit da nova novela

Am D Em
 Maldito rádio, maldito rádio
 Am D Em C7M
 Maldito rádio, maldito rádio
 Em C7M
 Não, de novo não
 Em
 Não quero ouvir não
 C7M
 Agora não
 (<<http://www.cifras.com.br/cifra/adriana-calcanhotto/maldito-radio>>).

A introdução desta canção é executada somente por um violão, uma timba tocada com uma vassourinha (instrumentos de percussão) e um contrabaixo acústico. Esses instrumentos são usados comumente em situações musicais bem diferentes, violão e timba são executados em músicas populares de ritmos variados

que vão do Samba, Pagode à brasileira Bossa Nova. A timba tocada com vassourinha (baqueta com fios que formam o *designer* de vassoura) é muito usada nos frevos pernambucanos, para dar a suavidade, que uma caixa ou um tarol não daria tal efeito em ambientes que necessitam de tons mais singelos.

A utilização desse recurso percussivo nessa canção sugere a rítmica de um samba-canção estilizado. O contrabaixo acústico, da família do violino, é executado comumente em peças clássicas, pois músicas eruditas pedem sua sonoridade, porém, a compositora faz uso desse instrumento para tornar a canção mais rica em acústica, uma vez que deseja realizar uma canção de expressividade marcante e com singeleza, ou seja, sem a presença de instrumentos eletrônicos ou de maior intensidade sonora, pois estes atrapalhariam ou desfocariam a intensão da letra que tende ao desabafo, à lamurição um tanto revoltada por haver lembrado o objeto do amor do eu lírico por meio de uma canção que ouviu no rádio.

Destacamos também que essa forma de executar os sons nos remete a um desenho melódico comum ao ritmo de balada ou de uma música lenta, pois o ritmo leito, por si, já exige um tom menor. Mas essa canção, ao ser executada com o tom relativo de Sol maior (G) que é Mi menor (Em), segue o padrão das demais da intérprete, que é uma tonalidade maior e sua tônica executada na subdominante. A marcação do contrabaixo do violão na estrutura harmônica da canção, uma maneira de harmonização, reflete a escolha da intérprete. Esse modelo de integração da melodia com a letra se adequa ao que nos apresentam Tatit e Lopes (2008, p. 21).

A integração baseada no reestabelecimento dos elos perdidos. Na letra, temos em geral a descrição dos estados passionais que acusam a ausência do outro, o sentimento (presente, passado ou futuro) de distância, de perda, e a necessidade de reconquista, enquanto na melodia manifesta-se direções que exploram amplamente o campo de tessitura (de praxe, mais dilatado), servindo-se mais uma vez de decisões musicalmente complementares: desaceleração do andamento, valorização das durações vocálicas, sobretudo para definir os pontos de chegada – portanto, a direção – dos segmentos melódicos, e, por fim, a prevalência da desigualdade temática. Tudo ocorre como se a distância entre sujeito/sujeito ou sujeito/objeto, relatada na letra, se convertesse em percurso de busca na melodia. Quanto menor o grau de uniformidade dos motivos, maior a distância entre elementos melódicos (no sentido de que a melodia da canção, em última instância, procura a si própria e se encontra nos processos de reiteração) e maior o caminho a percorrer. Temos um desenvolvimento melódico sob o signo da disjunção temática, como se nesse caso a melodia de fato “evoluisse”, ou seja, se apoiasse na diferença e se propagasse linearmente por toda a extensão de seu campo de tessitura. Assim, podemos falar de uma tendência à ‘verticalização’ peculiar a toda canção passional.

Pelo exposto, assimilamos que, na letra dessa canção, temos duas relações importantes que precisam ser apresentadas. A primeira relação ocorre entre o eu e o mundo que se estabelece por meio da recordação, “os estados passionais” são fatos que compõem o universo da intérprete e que foram construídos para o eu lírico. Na letra, esses estados são apresentados por meio das descrições dos sentimentos de “distância, perda e necessidade de reconquista”.

Em Calcanhotto, encontramos lhes bem presentes e aguçados, porém, em suas expressões musicais, identificamos mais a valorização das durações vocálicas. A palavra rádio se prolonga para comprovar a distância que o eu lírico quer frisar entre ele e o objeto de seu amor.

Já a verticalização apontada pelo teórico é perceptível também na expressão “maldito rádio”, completando o desejo de continuar distante dessa lembrança. É o grito que subentendemos ser de dor ou de alívio o resultado dessa verticalização. A nota aguda se apresenta ao final da escala e que nos leva a acreditar que exige um esforço de emissão de voz que se igualaria ou assimilaria com o estado emotivo do eu-lírico. Liga-se não apenas a esses dois elementos, mas ao exterior e ao interior de suas experiências do passado e do presente. Assim, as músicas da intérprete são cantadas na voz do eu lírico, acrescidas de outras realidades que por pertinência se encaixam em contexto das canções: o lírico se representa desde a escolha do vocabulário até a estrutura melódica.

Em relação a letra, destacamos o título da canção “Maldito rádio” que apresenta o adjetivo “maldito”, trazendo em si a ideia de uma maldição repleta de significados negativos atribuídos a palavra seguinte: rádio. Este se torna objeto de toda a ira do eu lírico. Já no decorrer da letra, há o adjetivo amor que é apresentado e referenciado de forma negativa, pois vem acompanhado pelo adjetivo “falso” que o qualifica negativamente.

A segunda relação é a da mensagem que se apoia nas funções poética e emotiva da linguagem e utiliza-se dos recursos estilísticos líricos que foram apresentados inicialmente no início deste capítulo: a musicalidade, a repetição de termos e palavras, o desvio da norma gramatical, a antidiscursividade, a alogicidade e as construções paratáticas. A presença desses elementos se evidencia na canção apresentada, temos a repetição do advérbio de negação “não” e do advérbio de

tempo “agora”, ambos proporcionam a musicalidade da letra realizada por tais: uma ação necessária à construção poética na canção.

Contudo, não são somente essas ações construídas nesses termos que promovem a musicalidade. Ao apresentar o primeiro refrão (a canção é composta por três refrãos), o advérbio “não” é cinco vezes anunciado, como uma tentativa de convencer o eu lírico, elaborando a oração de forma paratática e fazendo o mesmo com as outras orações na construção dos demais versos da canção.

Comparando o desenvolvimento melódico e harmônico dessa canção com a letra, observamos acentuados recursos musicais que reforçam as ideias da letra. Como nas demais canções analisadas, encontramos a presença do “olho” que vê os enquadramentos do mundo e de si mesmo e da sensibilidade do eu que refrata o outro, o receptor.

Assim, as canções de Calcanhotto não passam despercebidas aos nossos ouvidos. Se não gostamos do seu estilo no primeiro momento, em um segundo, nosso gosto é despertado. Nossa criticidade se aguça pela memória que os olhares de suas músicas nos confrontam a pensar, a desejar: emergem em nós sentimentos plurívocos. Isso ocorre porque a Música e a Literatura não passam em silêncio em nossos ouvidos, pois até mesmo o silêncio é para elas, repleto de significação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao discorrermos sobre as obras de Calcanhotto, e após termos apreciado diversas de suas canções, escolhemos aquelas que vimos ser mais pertinentes ao que colocamos sobre as estruturas e características poéticas da poesia e da música. Os estudos complexos que fizemos sobre essas artes nos trouxeram uma tessitura discursiva com os embasamentos teóricos coerentes, que se relacionam singularmente com a nossa pesquisa.

No decorrer das pesquisas, o nosso objetivo principal centrou-se em identificar e caracterizar os traços da lírica nas canções da cantora em estudo, percebendo as características de suas músicas, o uso de seus recursos que nos imbricam com a lírica poética que encontramos no musical e na Literatura. As análises realizadas nas letras, nas estruturas melódicas e nas harmônicas do conjunto de nosso objeto nos remeteram para os traços da construção artística da poesia e da música, para nos atermos na forma da letra-poema e música-poema da artista. Não encontramos pontos que houvessem descaracterizações de uma arte para superposição da outra, pelo contrário, cada uma se mantém no seu invólucro de arte própria, entretanto, ressaltam suas composições poéticas com seus graus de literalidade.

Avaliamos e constatamos que as influências literárias recebidas de autores renomados do Modernismo como Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, os irmãos Campos e artistas de diversas áreas, como do teatro, das artes plásticas e da arte literária influenciaram o processo de composição realizado por Calcanhotto, que a tiraram do anonimato. Entretanto, tais artistas associados a outros nomes como Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e cantores do movimento musical paralelo ao Modernismo, que foi a Tropicália, como também Maria Betânia, Caetano Veloso e Gilberto Gil aliada a influência de artistas da música popular nas canções de estudadas, também nos revelam ser influenciadores da cantora.

Seja com uma nova roupagem instrumental ou performática, a intérprete regravou, e regrava, e cria canções com uma lapidação própria que transforma artes em correspondências artísticas. As hipóteses relativas à interação entre Literatura e música nos mostraram diálogos entre as artes. As características que seriam apenas literárias nas letras de músicas se revelam em um ressurgimento típico da contemporaneidade.

Por este motivo acreditamos ser essencial o conhecimento dessas duas artes, na sua totalidade, para se observar as interações pertinentes como os pontos em comum da mensagem lítero-musical com a literariedade que pode ser encontrada na arte musicada do nosso objeto. O fruir das escolhas literárias da artista nos colocam a dialogar com artes com criticidade. Como exemplo dialogal, no álbum *Partimpim*, vemos como ela estende o seu universo plástico, teatral e musical.

As características da obra dessa artista revelam uma certa preocupação com a arte. Seu sucesso se desdobra com classe estilística baseada em literaturas, em artes, trazendo-lhe um reconhecimento de seu requinte musical e autoral. Suas canções trazem a sua impressão artística e, por isso, ficam marcadas na mente do ouvinte com grande diferencial, pois assim como a arte literária transcende em plurissignificações suas músicas expressam sentimentos do mundo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Lição de coisas*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BENNETT, Roy. *Forma e estrutura na música*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BROWN, Carlinhos; ANTUNES, Arnaldo. *O silêncio*. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/arnaldo-antunes/o-silencio.html>>. Acesso em: Acesso em: 10 set. 2015.

CALCANHOTTO, Adriana. *A fábrica do poema: faixa a faixa*. [s.d.]. Disponível em: <http://www.adrianacalcanhotto.com.br/sec_discografia2_textos.php?id=6>. Acesso em: 15 set. 2015.

_____. *Alta definição*. Adriana Calcanhotto. 3 maio 2014, Hotel Eurostars das Letras, Lisboa, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kWgWLLoDK40>>. Acesso em: 10 set. 2015.

_____. *Devolva-me*. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.cifraclub.com.br/adriana-calcanhotto/devolva-me/>>. Acesso em: Acesso em: 10 set. 2015.

_____. *Livros que amei: Ep. 13*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hd904ovYJMA>>. Acesso em: 08 set. 2015.

_____. *Mentiras*. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.cifraclub.com.br/adriana-calcanhotto/mentiras/>>. Acesso em: 10 set. 2015.

_____. *Metade*. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.cifraclub.com.br/adriana-calcanhotto/metade/>> Acesso em: 10 set. 2015.

_____. *Sudoeste*. [s.d.]. Disponível em: <http://www.adrianacalcanhotto.com.br/sec_discografia2_letra.php?id=70>. Acesso em: 10 set. 2015.

CAMPOS, A. *ReVisão de kilkerry*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DOLCI, Danilo. Língua e sociedade. In: VALENTE, André (Org.). *Aulas de português: perspectivas inovadoras*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. p. 11-47.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1986.

CHEDIAK, Almir. *Dicionário de acordes*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1984.

CUNHA, H. P. Os gêneros literários. In: Portela, E. *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976. p.93-131.

FERREIRA, Mauro. *Adriana Partimpim três*. 2012. Disponível em: <<http://www.enelpaisdelashadas.com/category/uncategorized/page/5/>>. Acesso em: 10 set. 2015.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAZIRI, Najat Nasser. *Sistemas de composição e análise musical*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1993. Disponível em: <file:///C:/Users/asus/Downloads/GaziriNajatNesser.PDF>. Acesso em: 03 out. 2015.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

JAKOBSON, Roman. Linguística poética. In: _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

LANGER, Susane. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MARQUES, Mario. *Silêncio, por favor...* [s.d.]. Disponível em: <http://www.adrianacalcanhotto.com/sec_discografia2_textos.php?id=2>. Acesso em: 03 out. 2015.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova, 1982.

PRIOLLI, M. I. *Princípios básicos da música para a juventude*. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Músicos, 1977. v. 1.

SCANDURRA, Eduardo. *Adulta melancólica se torna criança leve*. Folha de São Paulo, 2009.

SIBILA. *Homenagem a Mário de Sá-Carneiro*. 2009. Disponível em: <<http://sibila.com.br/mapa-da-lingua/homenagem-de-sibila-a-mario-de-sa-carneiro/2756>>. Acesso em: 24 nov. 2015.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix, 1983.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TATIT, Luiz. *O que é canção, por Luiz Tatit*. 2007. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/blog/post.asp?codigo=1567&titulo=O_que_e_cancao_por_Luiz_Tatit>. Acesso em: 18 nov. 2015.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia, SP: Atelié, 2008.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 201-218.

VIDIGAL, Raphael. *Show: Adriana Partimpim*. 2012. Disponível em: <<http://www.esquinamusical.com.br/show-adriana-partimpim/>>. Acesso em: 10 set. 2015.

WALTER, Ilma Aparecida da Costa; ZAPPONE, Mirian Yaegashi Hisae. *A leitura do texto poético na escola*. [s.d.]. Disponível em: <http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/producoes_pde/artigo_ilma_aparecida_costa_walter.pdf>. Acesso em: 10 set. 2015.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Introdução a poesia oral/ Paul Zumthor*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010. 354p. (Humanitas).

_____. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.