

Canções de tela: as composições-paisagem de Adriana Calcanhotto

Songs of canva: the compositions-landscapes by Adriana Calcanhotto

Rafael Barbosa Julião

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: As composições de Adriana Calcanhotto demonstram rara sensibilidade visual e uma particular consciência sobre a materialidade do signo linguístico. Desse modo, suas canções apresentam uma diversidade de recursos construtivos, que criam paisagens e evidenciam o trânsito entre a literatura, a música e as artes plásticas, de modo que processos fonéticos, sintáticos e semânticos acabam por se traduzir, de modo sofisticado, em formas, cores e enquadramentos. Tendo como base os estudos semióticos da canção popular, o objetivo deste artigo é analisar algumas canções da artista, de modo a iluminar as relações entre as artes plásticas e a palavra cantada em sua obra.

Palavras-chave: Adriana Calcanhotto; Canção popular; Artes visuais; Paisagem; Modernismo

Abstract: Adriana Calcanhotto's compositions demonstrate a rare visual sensitivity and a particular awareness of the materiality of the linguistic sign. In this way, her songs present a diversity of constructive resources that create landscapes and show the transit between literature, music and plastic arts, so that several phonetic, syntactic and semantic processes become, in a sophisticated way, shapes, colors and frames. Based on semiotic studies of popular song, the aim of this article is to analyze some of the artist's songs, in order to illuminate the relationships between the plastic arts and the sung word in her work.

Keywords: Adriana Calcanhotto; Popular song; Visual arts; Landscape; Modernism

Primeiro quadro: arquitetura da composição

O poema "O engenheiro" de João Cabral de Melo Neto, de seu livro homônimo de 1945, afirma: "O engenheiro sonha coisas claras:/ superfícies, tênis, um copo de água// O lápis, o papel;/ o desenho, o projeto, o número:/ o engenheiro pensa o mundo justo,/ mundo que nenhum véu encobre" (MELO NETO, 2010, p. 21). Esses versos, como se sabe, estão diretamente relacionados às ambições da arquitetura moderna, não apenas pelos valores de clareza, equilíbrio e concisão, mas também pela projeção do mundo das formas (e da estética) no universo social, isto é, pela edificação artística de uma realidade justa e sem fraudes. Percebe-se aí, portanto, o influxo do modernismo arquitetônico no campo da poesia, desde o estilo difundido por Le Corbusier até o imperativo minimalista do "less is more" de Van Der Rohe.

Nos anos 1950, os sonhos de construir uma modernidade brasileira ganharam força em diferentes âmbitos da cultura, desde o plano piloto de Brasília (a cidade pensada por Lúcio Costa, mas também Oscar Niemeyer e Joaquim Cardozo) ao plano piloto da poesia concreta (de Décio Pignatari e dos irmãos Campos). Sobretudo, a mentalidade moderna projetou-se também na canção popular que, com a bossa nova de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, encontrou na voz e no violão de João Gilberto sua expressão mais radical. Esse intérprete, como se sabe, colocou-se a serviço do rigor construtivo e de uma estética da contenção, alterando substancialmente os rumos da canção popular e da cultura do Brasil.

Augusto de Campos, em seus célebres artigos dos anos 1960, apontou recorrentemente para a importância da canção popular brasileira naquele momento e, em especial, destacando o traço que conduziu da bossa nova ao tropicalismo. O assunto interessava ao crítico-poeta, não só porque ele via nas tensões entre a MPB e a tropicália a reedição do debate sobre a modernidade brasileira dos anos 1920, mas também porque percebia a própria palavra cantada como possibilidade de realização de uma linguagem artística radical e, sobretudo, verbivocovisual, conforme o projeto estético da poesia concreta.

Antes de João Gilberto, Chico Buarque sonhava ser arquiteto e desejava morar em uma casa feita por Oscar Niemeyer. A canção brasileira dos anos 1960, da "MPB" ao tropicalismo, é, nesse sentido, mais que simplesmente uma realização musical, uma parte importante de um amplo projeto de modernidade brasileira, que vislumbrou um Brasil possível – justo, elegante, equilibrado e transparente –, edificado a partir de uma estética nova, desenvolvida no coração da cultura popular de massas e performada por meio de um gênero híbrido e poderoso, que atravessa palavra, música, canto e imagem: a canção.

É a partir disso que podemos compreender muitas das premissas estéticas da obra de Adriana Calcanhotto, já a partir dos anos 1990, desde seu primeiro disco de estúdio, *Enguiço* (1992), passando por *Senhas* (1992), *A fábrica do poema* (1994), *Maritmo* (1998), *Cantada* (2002), *Maré* (2008), *O micróbio do samba* (2011) e *Margem* (2019), até seus álbuns ao vivo e seus discos enquanto Adriana Partimpim, para o público infantil. Por fim, esse projeto artístico consolidou-se de forma irrefutável na elaboração do recente espetáculo *A mulher do Pau Brasil* (2018), com explícita referência ao manifesto de Oswald de Andrade já no título.

O Modernismo que aparece como ponto de fuga de toda essa discussão dá sentido também às formas de captação da realidade que aparecem com relevo na obra de Adriana Calcanhotto. A apreensão da vida moderna, centrada em um princípio de agoralidade e de fragmentação, bem como a influência das vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX, da pintura à poesia, do cinema à música, apontam também para uma reeducação do olhar com o qual se mira e se representa a realidade.

Assim, de um lado, sua obra apresenta uma espécie de atualização de algumas questões-chave do tropicalismo, com seu desejo de discutir o país por meio e a partir da canção popular, de modo a pensar suas tensões sociais e raciais, suas raízes históricas, suas ambiguidades latentes e suas inserções na modernidade internacional. De outro, constatamos uma acurada sensibilidade visual e uma singular arquitetura composicional, que mobiliza as palavras de modo a explorar as várias dimensões dos signos linguísticos, que se multiplicam em sentidos, sonoridades, sensações e imagens de rara potência expressiva, atravessando, sempre por meio da palavra cantada, as diferentes áreas da produção artística, com especial destaque para as artes plásticas, em sua expressão moderna.

Segundo quadro: cores, molduras

Não é, decerto, por coincidência que uma das canções mais emblemáticas de Adriana Calcanhotto apresenta em seu título um objeto do campo semântico da geometria e, por extensão, da arquitetura e da pintura. A canção “Esquadros”, gravada originalmente em *Senhas* (1992) e retomada em outros trabalhos, como o disco ao vivo *Público* (2000) e o show *A mulher do pau-brasil* (2018), funciona potencialmente como chave de leitura para sua obra e, mais especificamente, como ponto de partida conveniente para a análise das relações entre seu cancioneiro e as artes visuais. Diz a primeira parte da letra:

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 ouve
 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
 (CALCANHOTTO, 2016, p. 132)

Os dois primeiros versos da letra já situam o sujeito lírico em seu trânsito pelo mundo. Isso aparece não só na reiteração dos verbos “ando” e “passeio”, postos no presente do indicativo (que aponta para o moto contínuo dessas experiências), como também pela sequência de adjuntos adverbiais do refrão, que vão rapidamente alternando, entre telas e janelas, os enquadramentos. Esse movimento é evidentemente reforçado pelo fluxo tenso e bem marcado do violão e do canto, com suas acelerações variáveis, especialmente nessa sequência.

É possível observar também a presença dos verbos “ver” e “ouvir”, configurando um estado de atenção permanente, declaradamente expressa em versos como “prestando atenção em cores que eu não sei o nome” e “eu presto muita atenção no que o meu irmão ouve”. Essa postura diante do mundo pode ser vista também como uma constante excitação sensível com o tempo presente – com a “agoralidade” celebrada pelos modernos – e com uma busca de encontrar nas experiências cotidianas da cidade um objeto de interesse. Essa leitura reverbera em outras canções interpretadas por Adriana Calcanhotto, como sua composição-título do primeiro álbum, “Enguiço”, (“eu, hoje, ando atrás de algo impressionante”) e sua interpretação de “O nome da cidade” de Caetano Veloso (“essa cidade me atravessa/.../ será que tudo me interessa/ cada coisa é demais e tantas”).

Outro dado interessante é que a canção propõe uma paleta de cores que escapam às próprias palavras que as tentam definir. Assim, os versos iniciais “Eu ando pelo mundo prestando atenção/ em cores que eu não sei o nome/ cores de Almodóvar/ cores de Frida Kahlo, cores” evocam imediatamente dois artistas de marcante expressão visual – um do cinema e a outra das artes plásticas –, cujas cores, ainda que não nominadas, acessam o acervo cultural do ouvinte que, por memória e sensação, resgata o colorido deslumbrante de filmes como *Ata-me* (de 1989, poucos anos antes do lançamento de *Senhas*, de 1992) ou de um dos inúmeros autorretratos da pintora mexicana, principalmente dos anos 1930 e 1940. Como se fala de cores sem nome (reforçadas pela repetição do substantivo “cores” após o nome de Frida, sem qualquer aposto ou adjetivo), o verso funciona como ponte direta entre as visualidades, com mínima mediação da palavra.

Cabe lembrar que a própria capa do disco *Senhas* traz o perfil de Adriana Calcanhotto, em preto, branco e cinza, inserida no centro de dois quadrados concêntricos, o maior vermelho, e o menor, com tons de cinza em uma parte, e um amarelo liso preenchendo a outra. Essas formas quadrangulares remetem sugestivamente à canção “Esquadros”, com suas formas e cores, além de evocar imagens notórias da arte moderna, de Malevich a Mondrian.

O projeto gráfico da artista para seus discos foi analisado por Eucanaã Ferraz em seu prefácio para a coletânea de letras *Para que serve uma canção como esta?* (2016), em que o crítico-poeta observa o percurso das capas de álbuns como *Enguiço* (1990), *Senhas* (1992), *A fábrica do poema* (1994) e *Cantada* (2002), a fim de notar a plasticidade dos arranjos cromáticos e da simplicidade abstrata que os atravessa. Em sua síntese, explica:

As capas dos discos interessam aqui porque são também realizações daquela tendência ao ‘enquadramento’, compreendida como um modo de ver o mundo – “eu vejo tudo enquadrado” – sob a força da compreensão, da inteligência, do ordenamento, como se geometria, esquadria, moldura fossem representações de um espírito que se realiza no olhar. (FERRAZ, 2016, p. 30)

Voltando à canção, após as sugestões cromáticas dos primeiros versos, passamos ao escuro (“passeio pelo escuro”), de modo que a apreensão sensível do mundo é legada ao ouvido. De modo inusitado, a atenção aqui se volta não para o que o sujeito cancional ouve, mas ao que é ouvido por “seu irmão”, isto é, para uma experiência sensorial compartilhada, que se desdobra entre a vivência das multidões urbanas – aqui irmanadas – tanto quanto da própria natureza de propagação da canção popular de modo geral.

A deformação do real se instala na sequência da letra, na qual a projeção de uma “segunda pele” se refrata pela coordenação de imagens subsequentes: “um calo”, “uma casca” e “uma cápsula protetora”, onde os três sintagmas são conectados pela proximidade fonética da sílaba inicial e pela evocação semântica de elementos exteriores, que vão da dor à proteção, e se projetam à frente, no desejo vanguardista de “chegar antes”.

A letra volta, então, ao verso “eu ando pelo mundo”, antiteticamente “divertindo gente” e “chorando ao telefone”. O sentido da visão retorna projetado no verbo gerúndio, que guia a sintaxe de “e vendo doer a fome/ nos meninos que têm fome”. Para além do olhar empático (já antecipado pelo emprego de “irmão” na estrofe anterior), é possível notar aí uma espécie de “cubismo sintático”, que joga com o dentro e o fora, o externo e o introjetado, o invisível e o visto, o público e o privado.

Veja-se que a sintaxe da frase, em ordem canônica, seria “e vendo a fome doer nos meninos”, por sua vez ligada à oração adjetiva que seria recomposta como os meninos “que têm fome”. Assim, “a fome” torna-se sujeito do verbo “doer” (agente da dor) e, ao mesmo tempo objeto do verbo “ver”. Assim, Adriana Calcanhotto, por meio da repetição vocabular e do intervalo na emissão do verso (que por duas vezes ressalta a palavra fome), possibilita que vejamos a dor que está dentro dos meninos, colocando-a para fora, isto é, para o campo do visível.

No refrão, a lógica do enquadramento se impõe na sequência de janelas, do espaço público e estático do apartamento (“pela janela do quarto”) ao espaço moderno, urbano e dinâmico da cidade (“pela janela do carro”), e, ainda, à própria alusão a uma tela que se desdobra entre a referência ao quadro da pintura ou à superfície da televisão (mais um meio de comunicação de massas à distância), onde o dentro e o fora se articulam emoldurados pela forma retangular dos aparelhos televisivos. Daí também a evocação do “controle remoto”, deformado novamente pela intervenção sintática, com a anástrofe que faz o aparelho que controla a TV transformar-se na afirmação do escasso (“remoto”) controle que temos sobre os acontecimentos.

Ao mesmo tempo, uma interrogação não respondida de “quem é ela? quem é ela?” põe em cena uma mulher efemeramente observada em um dos quadros, mas que parece escapar tal qual *A garota de Ipanema* de Vinicius e Tom ou a célebre passante de Baudelaire. A letra continua:

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?
 Pela janela do quarto
 [...]

Eu ando pelo mundo e meus amigos, cadê?
 Minha alegria, meu cansaço?
 Meu amor, cadê você?
 Eu acordei
 Não tem ninguém ao lado
 (CALCANHOTTO, 2016, p. 132-133)

O carro mencionado no refrão conecta-se com o questionamento sobre o sentido do movimento dos automóveis, do fluxo intermitente dessa vida urbana que continua seu movimento cotidiano e apressado, sem muita reflexão. É interessante pensar também que o verso “as crianças correm para onde” acaba por retomar “os meninos que têm fome”, tornando-se uma reflexão também sobre o quadro apresentado, de miséria e pobreza que seguem também seu curso contínuo.

Outra formulação da letra é potencialmente reveladora: “transito entre dois lados de um lado/ eu gosto de opostos/ exponho meu modo, me mostro”. Veja-se que, outra vez, um “cubismo sintático” complexifica o desenho da afirmação. O paradoxo geométrico instala-se no movimento de trânsito pelo mundo, quando o sujeito lírico afirma que, por gostar de opostos, transita “entre dois lados de um lado”, gerando a tensão entre o outro e o mesmo. Aqui faz sentido lembrar a fita de Möbius, experimento em forma de oito deitado, que simboliza o infinito, ao gerar o encontro de paralelas justamente pelo deslizamento entre dentro e fora, atingidos na sequência de um mesmo lado.

Além disso, é fundamental notar que a partição do verso é complicada pela do canto, que divide “transito entre dois lados” e “de um lado” por uma breve suspensão, suficiente para pensarmos que este último sintagma também poderia estar vinculado à frase seguinte, de modo que a nova formulação, “de um lado, eu gosto de opostos”, indicasse que esse sujeito, de um lado, gosta das oposições e, por inferência, de outro, não (apreciando simetricamente a contradição e a coerência). As duas leituras se encaixam em uma mesma tensão, que não raro é utilizada como chave de leitura para a obra da própria artista, entre o apolíneo e o dionisíaco, entre o minimalista e o excessivo, entre o inenfático e o apaixonado. De algum modo, entre a bossa nova e o tropicalismo, que representam, objetivamente, os dois lados de um mesmo lado (a lição de João Gilberto).

Seguindo esse mesmo duplo impulso, temos um olhar objetivo que capta as imagens fragmentárias de um mundo “todo enquadrado”, organizando-as sob a forma de canção; de outro, uma sequência de sentenças interrogativas sugere o olhar subjetivo que desorganiza as imagens,

demandando-lhes uma explicação. Essa lente questionadora imprime na paisagem a própria instabilidade dos sentidos, que se equilibram na tensão entre os significantes e os significados.

A deformação subjetiva do cenário foi observada também por Yago Rodrigues Alvim, em seu trabalho *Esquadro Calcanhotto*, quando o autor observa a relação entre “Cantada (Depois de ter você)” de Adriana Calcanhotto e “Inútil paisagem” de Tom Jobim, a partir de suas respectivas sequências interrogativas sobre a paisagem registrada. Assim, os versos “depois de ter você/ poetas para quê?/ os deuses, as dúvidas/ para que amendoeiras pelas ruas/ para que serem as ruas?”, da primeira, encontram algum parentesco no processo de desorganização subjetiva da paisagem engendrada por Jobim em “mas pra quê? pra que tanto céu? pra que tanto mar? pra quê?/ pra que serve esta onda que quebra? e o vento da tarde? de que serve a tarde? inútil paisagem”, da segunda (ALVIM, 2019, p. 148).

Assim, podemos constatar como a relação entre sujeito e paisagem, enquadramento e deformação, objetivação e questionamento constitui outra prática recorrente da artista, que se pergunta constantemente também sobre o próprio sentido da canção (como em “eu canto para quem?”, de “Esquadros”, ou em “Pra que serve uma canção como esta?”, de *Cantada*).

No final da canção, após o giro pelo mundo, o sujeito lírico retorna a si para constatar a própria solidão, ao se interrogar sobre os amigos e sobre a pessoa amada, e observar que “não tem ninguém do lado”. Nesse momento, o canto e a melodia se estendem, alongando de forma passional as vogais e diminuindo a velocidade da canção. Entre a alegria e o cansaço, a contemplação e o questionamento, o refrão logo volta para colocar de novo em marcha do sujeito transitando veloz pela cidade que atravessa a todos com suas imagens de beleza, miséria, solidão e gente.

Terceiro quadro: impressões, fragmentos

Podemos passar agora à análise de algumas canções nas quais as operações imagéticas, seja pelo uso das cores, seja pela composição plástica, evidenciam as relações estabelecidas entre a palavra cantada e as artes visuais na obra de Adriana Calcanhotto. É curioso pensar que a canção de maior sucesso de seu disco de estreia, *Enguiço* (1990), embora não seja de sua autoria, é um prenúncio da sensibilidade visual que viria a permear sua trajetória como compositora e intérprete. Trata-se de “Naquela estação” (Caetano Veloso/ João Donato/ Ronaldo Bastos), que fala sobre uma cena em uma estação de trem, ícone da modernidade desde o século XIX, não raro aproveitado pela pintura impressionista do mesmo período, com destaque para a série de Claude Monet sobre a Estação de Saint Lazarre na França.

A letra começa com os versos que localizam os personagens entre o trem e a estação: “você entrou no trem/ e eu na estação vendo o céu fugir”. O significante “céu” desdobra-se em sua polissemia: de um lado, o apelo visual de um “céu” que foge, se move e se esvai, apontando para uma imprecisão algo impressionista do cenário; de outro, o céu como metonímia do paraíso, sugere a perda da relação amorosa que se vai dentro do trem. A letra encaminha-se para um processo de aceitação, que se conclui da seguinte forma: “E agora tudo bem/ você partiu/ para ver outras pai-

sagens/ e o meu coração / embora finja fazer mil viagens/ fica batendo parado/ naquela estação”.

O canto e o arranjo se alinham em uma expressão lenta (reforçada pela percussão), com algumas sílabas prolongadas e de altura elevada, reforçando o caráter de dissolução da relação e do cenário. Assim, a batida que sugere o movimento do trem transfere-se para o do coração, expresso de modo paradoxal entre “batendo” e “parado”, voltando à oposição entre movimento e estagnação, e reconduzindo – por meio do pronome demonstrativo que marca distanciamento (“aquela”) – à cena inicial da separação, na estação de trem.

Vale pensar que a razão apresentada para a partida (“para ver outras paisagens”) remete ao sentido metafórico de outras vivências e até de outros os relacionamentos amorosos (outras “viagens”), mas também pode ser tomado literalmente diante da carga visual do trem e das paisagens vistas da janela. Nesse sentido, é interessante notar que o mundo “todo enquadrado” de “Esquadros” ganha aqui seu prenúncio na obra de Adriana Calcanhotto.

A disjunção amorosa é assunto também de “Metade”, do disco *A fábrica do poema*. Diz a letra:

Eu perco o chão
 Eu não acho as palavras
 Eu ando tão triste
 Eu ando pela sala
 Eu perco a hora
 Eu chego no fim
 Eu deixo a porta aberta
 Eu não moro mais em mim

Eu perco as chaves de casa
 Eu perco o freio
 Estou em milhares de cacos
 Eu estou ao meio
 Onde será que você está
 Agora?
 (CALCANHOTTO, 2016, p. 103)

A canção é um bom exemplo do minimalismo composicional de Adriana Calcanhotto, estruturando a letra por meio de um “eu” anafórico, cuja primeira expressão se associa à metáfora já cristalizada de “perder o chão”. Essa imagem contribui não só para criar o senso de desorientação que atravessa a letra, como também para deformar o cenário, que gira em torno da imagem de uma casa e, portanto, de um espaço privado.

A contraditória metalinguagem em “eu não acho as palavras” acentua o caráter de desorientação subjetiva, embora seja desmentida pela arquitetura equilibrada da composição (a justaposição de orações coordenadas em ordem direta) e pela precisão das palavras encontradas para a letra. O canto também se faz sob a forma de uma voz cristalina, de canto contido, mesmo nas subidas de altura, que acentuam a passionalidade e a fragilidade dessas palavras, postas no limite de se quebrar.

A operação visual interessante se encontra quando casa e sujeito se fundem; quando os versos que preparam para o refrão dizem “eu deixo a porta aberta/ eu não moro mais em mim”, mais uma vez gerando o atravessamento entre o dentro e o fora, o sujeito e o espaço, a subjetividade e a objetividade. O refrão se abre por “eu perco as chaves de casa” (que são também as chaves de si), que encontram eco não só na abertura da letra (“eu perco o chão”), como no verso subsequente (“eu perco o freio”), convergindo para a perda do controle.

No imaginário elíptico daquilo que está sem freio, evoca-se também o momento de batida, de ruptura, de quebra, consolidado nos versos “estou em milhares de cacos” e “eu estou ao meio”, gerando a imagem da rachadura existencial, oscilante entre a partição múltipla e a dupla, que converge enfim para o título (“Metade”). A conclusão do refrão nos aponta uma ausência (a falta de uma parte), que acaba dando sentido à toda enunciação, ao se referir àquilo que poderia significar, a metade – o chão e a chave perdidos na canção.

Quarto quadro: a fita de Möbius

O professor e poeta francês Michel Collot defende a existência de uma “poética” e de uma “filosofia” da paisagem, por meio das quais é possível iluminar os circuitos estabelecidos entre paisagem e pensamento, e, por extensão, entre exterioridade e interioridade. Nesse sentido, a paisagem é formada por elementos relativos ao espaço, à percepção e à representação, que se conjugam de modo complexo a cada vez que enquadrados a realidade por meio de nossos sentidos e, portanto, de nossa subjetividade. Vale ressaltar aqui que não estamos falando estritamente da visualidade, mas do fato de que existe um caráter sinestésico nesse processo de captação, que acaba por envolver também o conjunto de nossa audição, tato, olfato, visão e até paladar.

Recorrendo à fenomenologia de Merleau-Ponty, Collot pensa a centralidade do corpo (e, portanto, dos sentidos) nesse processo de mediação entre o mundo interior e a realidade exterior, utilizando exatamente a imagem da Fita de Möbius como alegoria explicativa: “O corpo apresenta uma topologia análoga à fita de Moebius, cujas faces internas e externas são indiscerníveis; assim ele desempenha o papel de uma interface entre a consciência e o mundo.” (Collot, 2013, p. 38). Sob essa ótica, as paisagens são captadas pelos sujeitos por meio de um fluxo contínuo entre o dentro e o fora, que permanentemente se misturam e se atravessam.

O autor pensa também, de modo agudo, o fato de os poemas poderem ser vistos também como paisagens, uma vez que, repletos de configurações sensoriais (significantes), excitam os leitores de modo sinestésico, e colocam em movimento a tal Fita de Möbius, ativando a contiguidade entre corpo e paisagem, leitor e poesia, interioridade e exterioridade. É evidente que a canção também pode ser pensada na mesma chave, já que, de modo ainda mais radical, oferece imagens poéticas e sonoridades complexas, que nos atravessam em várias dimensões.

Assim, por meio das proposições de Michel Collot, mas também da lição de Luiz Tatit sobre a análise semiótica das canções, e também da elucidação de Augusto de Campos sobre o caráter verbivocovisual desse gênero, vamos ganhando instrumental técnico para pensar a

canção popular por meio da conjugação entre elementos de letra, melodia, arranjos, dicção do canto (componentes materiais da voz), vetores metalinguísticos, dados contextuais exteriores e componentes formadores das subjetividades, de modo a desvendar as paisagens elaboradas pelas canções, aprender a analisá-las na captura daquilo que capturam, no trânsito entre nós e o mundo (de que somos parte, e não oposto).

Por tudo isso, é notório como o cancionista de Adriana Calcanhotto dá inúmeros exemplos dessa força sinestésica e dessa potência semiótica das canções. Não por acaso, já havíamos empregado a imagem da Fita de Möbius para analisar sua canção "Esquados". Como foi demonstrado, o quadro que delimita as crianças com fome é, a um só tempo, exterior e interior, e, apesar da primazia da visão ("vendo doer a fome"), chega aos ouvintes por meio de variados estímulos sensoriais. Tomando a imagem alegórica da fita matemática como chave de leitura, seria possível identificar um procedimento recorrente na poética (isto é, nas "canções de tela", nas paisagens sonoras) da artista que busca justamente enfatizar esse movimento entre dentro e fora a que temos nos referido, não só no que se refere à relação entre sujeito e mundo, mas também entre o que está dentro e o que está fora dos enquadramentos.

Em "Canção de novela", de *Olhos de onda* (2014), por exemplo, o apartamento capturado em quadros é o cerne de uma disjunção amorosa instalada no agora. As estrofes compõem-se de termos sequenciados, que vão recuperando o todo pelos fragmentos: "toalha molhada/ lâmpada acesa/ cidade parada/ tudo é você"; depois, "vento na saia/ TV ligada/ espelho d'água/ tudo é você"; em seguida, "a luz na cozinha/ toda azulejada/ madrugada afora/ tudo é você"; e então, "nuvem de chuva/ guitarra plugada/ a noite estrelada/ onda que quebra", e, por fim, a reiterada estrofe "sol na janela/ canção de novela/ já passa da hora/ e eu preciso do seu beijo/ agora" (CALCANHOTTO, 2016, p. 90-91).

Note-se mais uma vez o equilíbrio da composição, que tem a maioria de seus versos formados por sintagmas coordenados sintaticamente, que desenham e fazem a iluminação e a trilha sonora do dentro do apartamento ("toalha molhada", "lâmpada acesa", "TV ligada", "canção de novela", "a luz na cozinha/ toda azulejada", "guitarra plugada") e dos elementos naturais e urbanos que apontam para fora ("cidade parada", "nuvem de chuva", "a noite estrelada", "onda que quebra"), bem como cria espaços de interface, não só em "o sol na janela", "vento na saia", "madrugada afora", mas também na própria televisão, que está dentro passando aquilo que está fora, e ainda aparece coordenada ao "espelho d'água" contaminando a imagem da superfície da TV com esta, ao que se pese também o espelhamento do sujeito naquilo que é visto. Assim, janela e TV funcionam como molduras de um espaço de transição, conectado pelo olhar.

Novamente, a imagem da fita de Möbius desliza na composição de Adriana Calcanhotto, outra vez marcada pela questão da ausência e do agora. As reiterações epistróficas de "tudo é você" e "preciso do seu beijo/ agora", enfatizadas pela privacidade do apartamento todo aceso e do banho recém-tomado, reforçam o laço desejante, que consubstancia a construção estável de uma arquitetura na qual dentro e fora se comunicam, se espelham e se atravessam, tal como idealizaram os arquitetos modernos.

Processo semelhante aparece também em "Tua", gravada originalmente por Maria Bethânia em *Amor, festa e devoção* (2010), cujas primeiras estrofes dizem:

Dentro da noite voraz
De trás do avesso do véu
Atravessa este verso
A vontade nua

Tua/ Tua/ Tua e só tua

Dentro da noite feroz
No breu das noites brancas de hotel
No clarão, no vasto, no vago
No vão, no não, na multidão

Tua/ Tua/ Tua e só tua

Dentro da noite fugaz
Estrelas a se consumir
Arde o gás que faz esta canção
Será que você vai me ouvir?

(CALCANHOTTO, 2016, p. 61-62)

A letra se estrutura basicamente a partir de estruturas anafóricas que recombina a descrição da noite, que se apresenta como “voraz”, “feroz”, “fugaz”, em um jogo fonético que tingem a noite de dimensões diversas, mormente vinculadas à fugacidade (reforçada pelas oxítonas terminadas na consoante fricativa que se desfaz). Vale ainda notar como esses versos que partem de “dentro da noite voraz” evocam ainda o título do célebre livro de Ferreira Gullar, *Dentro da noite veloz* (1975), que já aparece, por sua vez, citado em “Vambora” (“quando sinto seu cheiro/ dentro de um livro/ dentro da noite veloz/ na cinza das horas”).

Logo na primeira estrofe, Adriana faz dos jogos fonéticos um meio para chegar a desdobramentos imagéticos. Notem-se as aliterações de /d/, /t/, /v/ e /s/ em “dentro da noite voraz/ de trás do avesso do véu/ atravessa este verso/ a vontade nua”. Em especial, as fricativas /v/ e /s/ fazem deslizar outra vez a fita de Möbius: “de trás do avesso do véu” traga o leitor para os dois lados da mesma noite. Sintaticamente, a anteposição do verbo “atravessa” impede a determinação exata de sujeito e objeto – o verso e a vontade nua atravessando-se e atravessando a noite.

Na segunda estrofe, mais construções fonéticas desdobram-se semanticamente. O paradoxo entre o “breu” e as “noites brancas de hotel” utiliza a similaridade fonética entre “breu” e a primeira sílaba de “branca” para propor mais um atravessamento. O branco desdobra-se entre o luminoso, o acordado e a cor neutra das paredes do hotel, que faz sua noite interna sobreposta à noite externa. A sequência de adjuntos adverbiais de lugar segue seu jogo de claro-escuro, em um movimento gradativo e sonoro de dispersão, que retorna imediatamente ao refrão “tua”, cantado isoladamente a cada repetição, enfatizando o caráter de posse e exclusividade desse pertencimento noturno.

Na terceira estrofe, a noite estrelada segue sua marcha de dissolução. Outra vez, a metalinguagem atravessa a canção, ligando o gás cósmico ao processo criativo e à figuração da distância, que gera a questão: “será que você vai me ouvir?”. Observe-se outra vez, portanto, o processo de questionamento sobre aquilo que se vê e aquilo que se diz (e se canta).

Nas estrofes finais, a composição propõe as coordenações entre “na areia/ na neve marinha/ no dentro do dia/ tua” e, finalmente, “na areia/ na neve marinha/ no motor do dia, tua”. Assim, das estrelas e do cosmos somos conduzidos à imagem da areia (mais uma imagem fugaz), imediatamente seguida da “neve marinha”, criando um choque de cores e transformações do ambiente, desta vez localizado como “no dentro do dia”, “no motor do dia”, apontando para o movimento completo da noite ao dia, mas com a contínua comunicação entre os polos: da noite branca à neve marinha, o azul oscilando entre o claro e o escuro, o pertencimento entre o dentro e o fora, do sujeito lírico à pessoa amada.

Quinto quadro: luzes, paisagens

Outra canção de forte apelo visual em Adriana Calcanhotto é “Âmbar”, gravada em disco homônimo de Maria Bethânia em 1996. Diz a letra:

Tá tudo aceso em mim
 Tá tudo assim tão claro
 Tá tudo brilhando em mim
 Tudo ligado
 Como se eu fosse um morro iluminado
 Por um âmbar elétrico
 Que vazasse nos prédios
 E banhasse a lagoa até São Conrado
 E ganhasse as canoas
 Aqui do outro lado
 Tudo plugado
 Tudo me ardendo
 Tá tudo assim queimando em mim
 Como salva de fogos
 Desde que, sim, eu vim morar nos seus olhos
 (CALCANHOTTO, 1996, p. 130)

Mais uma vez, notamos uma canção de arquitetura equilibrada, utilizando as estruturas anafóricas e os paralelismos sintáticos para compor a letra. Os três primeiros versos, recapitulados por “tudo ligado” falam da luz em uma dimensão metafórica, apresentando um sujeito lírico que está aceso, brilhante, iluminado. Essa luz ganha outra dimensão a partir da comparação “como se eu fosse um morro iluminado/ por um âmbar elétrico/ que vazasse dos prédios”. Veja-se primeiramente que o sujeito se transfigura em paisagem, tornando-se um morro iluminado, que prenuncia a paisagem carioca que, por sua vez, funde natureza e cidade.

Além disso, a escolha da rara palavra “âmbar” apresenta sua potência em várias dimensões. Desta vez, a cor tem nome, mas um nome indireto, metonímico, cor da paleta do amarelo ao castanho, proveniente da resina de origem vegetal, fartamente utilizada para a confecção de ornamentos, como brincos e colares. Foneticamente, o sintagma “âmbar elétrico” traz duas palavras acentuadas por suas especificidades (a paroxítona em -r e a proparoxítona), dando também dimensão sonora à peculiaridade da coloração.

Assim, Adriana tinge sua paisagem de um amarelo luminoso, específico, de nome insuspeitado, nominando a cor por seu efeito e adornando de amarelo a si e à cidade, acesos e conectados como uma rede energética. Note-se também que essa luminosidade vem como se “vazasse dos prédios”, o que amplia a cena pela composição do “morro” e dos “prédios”. A luz do prédio conecta-se, assim, ao morro, e vai conduzindo a revelação do resto da paisagem do Rio de Janeiro: “que banhasse a Lagoa/ até São Conrado”. Veja-se como a canção revela o próprio processo da paisagem fazendo-se gradativamente, da subjetividade acesa, ao apartamento aceso, ao prédio vazado, ao morro (do Vidigal), passando por seu entorno nos bairros da Lagoa e São Conrado.

Vale observar também que o ponto de vista se pronuncia nos versos “e ganhasse as canoas/ aqui do outro lado”, indicando de onde mira o olhar que capta a paisagem, isto é, o outro lado da Lagoa. Completa-se assim uma espécie de lente panorâmica, que começa de si e roda espalhando a cor pela paisagem, primeiro mais longe, depois mais perto, retornando para o ponto de partida. Os apartamentos acesos e a cidade acesa também contribuem para supormos a noite e a paisagem escura iluminada por essa cadeia elétrica, esse cordão de âmbar que se forma com pinceladas consecutivas. A apreensão da natureza de artistas impressionistas (especialmente Claude Monet) ou até, mais sugestivamente, os quadros de noite iluminada à Van Gogh, são construídos aqui por meio da palavra cantada, cujo cantor-pintor aparece também desenhado, em autorretrato.

Mais uma sequência de três versos retoma o enquadramento para o sujeito: “tudo plugado/ tudo me ardendo/ tá tudo assim queimando em mim”. Outra símile completa a imagem: “como salva de fogos”. O fogo chega para encontrar-se imagetivamente com a iluminação e metaforicamente com o estado subjetivo do sujeito que arde. Para além da bela composição entre fogo, âmbar e luz elétrica, chegamos ao desconcertante verso que desloca a perspectiva: um ponto de partida temporal “desde que, sim, vim morar nos seus olhos”. Agora, o sujeito aceso vem para dentro de um outro ser, de onde mira o resto, em um espelhamento entre o eu, a pessoa amada e a paisagem de rara beleza poética.

Além da lagoa, outra paisagem que aparece (e de modo recorrente) na obra de Adriana Calcanhotto é a do mar, ao que cabe lembrar que a artista tem uma trilogia dedicada ao tema: *Maritmo* (1998), *Maré* (2008) e *Margem* (2019). A letra título do primeiro disco, que se escreve propositalmente assim (mar e ritmo), começa pela estrofe que diz: “Pela orla/ pela beira/ pela areia afora/ a tarde inteira/ pela borda/ pedra portuguesa” e segue “pelo Pepê/ pelo Copa/ pela costeira/ pelo recorte do mapa/ pela restinga/ pela praia/ até Marambaia/ até onde vai a vista/ no Posto Nove/ a onda revolta” (Calcanhotto, 2016, p. 127).

A canção já se inicia nos situando na orla, composta com sintagmas coordenados de mar, areia e calçadão. Seguem as alusões ao Rio de Janeiro: Pepê, Copacabana, Ipanema e a restinga da Marambaia. Esse processo de ampliação da paisagem se dá, não pelo âmbar da luz, mas pelo azul do mar que se retrata em seu movimento contínuo e em sua cor. O verso “a onda revolta”, que encerra a segunda estrofe, funciona também como sujeito da estrofe seguinte, em que o retorno da onda propõe novo movimento expansivo e nova paleta de cores: “devolve o surfista/ pelo Posto Nove/ nove e meia/ a onda branca preta branca preta/ a praia vermelha” e finalmente, “cobalto/ no alto/ no azul marinho/ a nuvem prata/ a espuma pérola/ a areia marfim”.

Nas estrofes finais, portanto, a compositora desenha o deslizamento entre espaço e tempo que leva do célebre Posto 9 de Ipanema às 9h30 (da manhã à noite), e marca o movimento das ondas pela alternância entre o branco (da espuma) e o preto (do azul sob o escuro), e ainda brinca com o topônimo “Praia Vermelha” (ênfatizando-lhe a cor). A estrofe final pinta o céu de cobalto (mais uma vez utilizando uma cor de espectro metonímico) e por meio de sintagmas coordenados completa a composição plástica do cenário com a “nuvem prata”, “a espuma pérola” e “a areia marfim”.

Sexto quadro: outras paisagens

As relações entre Adriana Calcanhotto e as artes plásticas poderiam ganhar aqui outros capítulos. Em sua obra, são latentes uma série de canções-manifesto que fazem alusão às premissas estéticas das vanguardas, desde “Senhas” (“eu não gosto do bom gosto/ eu não gosto do bom senso/ eu não gosto dos bons modos/ não gosto”) até “A mulher do pau-brasil” e “Vamos comer Caetano” (referenciando respectivamente os manifestos de Oswald de Andrade, o *Pau-Brasil* e o *Antropófago*), e ainda “Parangolé Pamplona” (em alusão à obra de Hélio Oiticica). Seria possível pensar, além disso, o uso das cores em canções como “Tons”, “Negros” e “Graffitis”, todas de *Senhas*, em suas relações com a Aquarela do Brasil de Ary Barroso. Tais abordagens ficam para uma próxima reflexão, mas encontram-se também relacionadas a esse impulso recorrente da artista em direção às artes plásticas.

Por ora, reiteramos a centralidade do pensamento de vanguarda e da sensibilidade visual de Adriana Calcanhotto. A captação da realidade moderna, ágil e fragmentária; a apreensão de um mundo “todo enquadrado”; as relações com os paradigmas modernistas da primeira metade do século XX (retomados pela bossa nova e pelo tropicalismo); o equilíbrio entre perspectivas contraditórias e complementares (“os dois lados de um lado”); as deformações subjetivas da paisagem; a construção das cenas e o questionamento sobre o que se vê e o que se canta; o efeito recorrente de deslizamento entre o dentro e o fora (aqui aproximado da Fita de Möbius, símbolo do infinito), em suma, todos esses recursos estéticos são fundamentos de uma espécie de poética das paisagens, expressas pela palavra cantada, mas profundamente marcada pelas diretrizes estéticas da arte moderna. Sem querer reduzi-la (ou enquadrá-la), este trabalho procurou lançar

luz sobre algumas das particularidades da artista, que produziu (e continua a produzir) tantas imagens (sonoras) potentes, belas e reveladoras.

Referências

ALVIM, Y R. **Esquadro Calcanhotto** – Uma escuta da obra poética. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2019.

ANDRADE, O. **Obras Completas VI** – Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

CALCANHOTTO, A. **Pra que serve uma canção como esta?** (Organização e prefácio: Eucanaã Ferraz). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

CAMPOS, A. de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COLLOT, M. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Tereza Raquel, 2013.

NAVES, S. C. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NAVES, S. C. **O violão azul** – modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SECCHIN, A. C. **Os melhores poemas de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Global: 2010.

TATIT, L. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

TATIT, L. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê, 2004.

TELES, G. M. **Vanguarda europeia & Modernismo brasileiro**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

VELOSO, C. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.