

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – Mestrado  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LEITURA E COGNIÇÃO**

Ana Luiza Martins

**CANÇÕES POÉTICAS E POEMAS CANTADOS  
EM ADRIANA CALCANHOTTO**

Santa Cruz do Sul  
2013

Ana Luiza Martins

**CANÇÕES POÉTICAS E POEMAS CANTADOS  
EM ADRIANA CALCANHOTTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, Área de concentração em Leitura e Cognição, Linha de Pesquisa em Texto, Subjetividade e Memória, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Norberto Perkoski

Santa Cruz do Sul  
2013

Ana Luiza Martins

**CANÇÕES POÉTICAS E POEMAS CANTADOS  
EM ADRIANA CALCANHOTTO**

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado; Área de Concentração em Leitura e Cognição; Linha de Pesquisa em Texto, Subjetividade e Memória, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

*Dr. Norberto Perkoksi*  
Professor Orientador - UNISC

*Dra. Rosane Maria Cardoso*  
Professora examinadora - UNISC

*Dra. Raquel Rolando Souza*  
Professora examinadora - FURG

Santa Cruz do Sul  
2013

*Dedico este trabalho à minha mãe e ao meu pai, que instigaram meus ouvidos para  
a poesia.*

*Aos meus irmãos, a quem eu desejo que ouçam os mais belos poemas da vida.*

*Ao Norberto, que me ensinou a fazer do trabalho, poesia.*

*Ao Fabiano, que torna mais poética a minha existência.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Norberto por todo apoio e orientação dedicados a mim, não somente na realização deste trabalho, mas ao longo de toda a minha trajetória, desde o primeiro dia em que nos encontramos.

Agradeço aos professores do Programa por terem instigado minhas inquietações intelectuais e por terem confiado em meu trabalho. À professora Onici Flôres e à professora Rosane Cardoso, agradeço o auxílio na construção inicial deste trabalho.

À Luiza, agradeço, além do auxílio sempre eficiente, a amizade e o incentivo.

Agradeço ao meu pai e minha mãe pelo apoio incondicional. Ao Lucas, por ficar na torcida. Às minhas tias Ude, Lena e Sandra e à minha sogra Rejane, pela vibração constante que me incentivou a prosseguir. À Maria Cecília, que ajudou a ver a poesia nos dias mais difíceis.

À Antonia, pelo carinho e pelas observações importantes. Às queridas Rosana, Lucilene e Letícia pela amizade e o incentivo imprescindíveis nessa caminhada.

À Camila, pelos momentos poéticos vividos, pelo afeto acalentador e pelas colaborações teóricas.

Pela cumplicidade e pela troca constantes e em tantos aspectos, inclusive o intelectual, agradeço ao Fabiano.

## RESUMO

Nesta dissertação enfocamos a obra musical de Adriana Calcanhotto, verificando interfaces com a poesia. No primeiro capítulo, revisamos pressupostos teóricos relacionados à abordagem da canção, considerando suas semelhanças e peculiaridades em relação ao texto poético. A seguir, articulamos estudos que dimensionam os vínculos entre a expressão literária e a musical, situando essa dinâmica entre os sistemas artísticos nos contextos da literatura e da música popular brasileira. No segundo capítulo, realizamos análises de canções da discografia de Adriana Calcanhotto (entre 1992 e 2008), através das quais demonstramos a presença de elementos literários. Para o desenvolvimento das análises, estabelecemos categorias com base na maior representatividade dos seguintes recursos: procedimentos poéticos, canções metalinguísticas, relações intertextuais e poemas musicados. A partir da associação da pesquisa teórica e das análises, verificamos na obra enfocada a construção de um trabalho artístico que torna tênue o limite entre poesia e canção, evidenciando um trânsito intenso entre música popular e literatura.

**Palavras-chave:** Poesia. Canção. Adriana Calcanhotto.

## RESUMEN

En esta investigación enfocamos la obra musical de Adriana Calcanhotto y verificamos sus interfaces con la poesía. En el primer capítulo, revisamos presupuestos teóricos relacionados con el alcance de la canción y consideramos sus semejanzas y peculiaridades relacionadas con el texto poético. En seguida, articulamos estudios que dimensionan los vínculos entre las expresiones literaria y musical, situamos la dinámica que existe entre los sistemas artísticos en el contexto de la literatura y de la música popular brasileña. En el segundo capítulo, hemos realizado un análisis de canciones de la discografía de Adriana Calcanhotto (entre 1992 y 2008), a través de lo cual identificamos la presencia de elementos literarios. Para el desarrollo de los análisis, establecimos categorías basadas en la representatividad de los siguientes recursos: procedimientos poéticos, canciones metalingüísticas, relaciones intertextuales y poemas musicalizados. A partir de la asociación de la investigación teórica y de los análisis, hemos verificado en la obra estudiada la construcción de un trabajo artístico que vuelve tenue el límite entre la poesía y la canción, evidencia de tránsito intenso entre la música popular y la literatura.

**Palabras-clave:** Poesía. Canción. Adriana Calcanhotto.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 ELEMENTOS TEÓRICOS PARA A ABORDAGEM DA RELAÇÃO ENTRE POESIA E CANÇÃO.....	12
1.1 Uma teorização em processo.....	12
1.2 Interseções entre poesia e música no contexto brasileiro.....	25
1.3 A poesia em canções a partir da Bossa Nova e da Tropicália.....	34
2 ELEMENTOS LITERÁRIOS NA OBRA DE ADRIANA CALCANHOTTO.....	42
2.1 Roteiro da artista.....	42
2.2 Procedimentos poéticos.....	47
2.3 Canções metalinguísticas.....	61
2.4 Relações intertextuais.....	71
2.5 Poemas musicados.....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIAS.....	105

## INTRODUÇÃO

As transformações ocorridas no campo das artes nas primeiras décadas do século XX acabaram por atenuar as linhas divisórias entre diferentes sistemas artísticos. Com os movimentos de vanguarda, eclodiram manifestações que engendraram formas híbridas a partir de elementos comuns a distintos segmentos estéticos. Impulsionada por essas transformações, a canção brasileira, especialmente a partir do final da década de 1950, vem se caracterizando por inovações formais que, como observa José Miguel Wisnik (2004, p. 215), revelam “um diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral”.

Essa interação entre segmentos distintos da arte contribuiu para a configuração da canção brasileira como um importante meio de expressão que encurtou as distâncias entre “a chamada cultura alta e as produções populares” (WISNIK, 2004, p. 215). Acreditamos que essa aproximação cultural no âmbito da música popular se deva, em grande parte, aos vínculos estabelecidos com a literatura.

Ao envolverem-se com interesses criativos comuns à arte literária, os compositores de canção desenvolveram uma “concepção de cultura que não cria esse tipo de hierarquia [entre os segmentos alto e baixo]” (NAVES, 2010, p. 23), incorporando elementos populares e eruditos em suas obras, como nos projetos musicais do movimento tropicalista, por exemplo. Essa inter-relação entre meios de expressões artísticas intensificou o trânsito entre a criação poética e a musical, resultando em “uma poesia que circula entre a canção e o livro” (WISNIK, 2004, p. 217), estabelecendo um fluxo que, a despeito da indústria cultural, permanece profícuo.

Nesse contexto se originam os projetos artísticos de Adriana Calcanhotto, compositora, instrumentista, cantora e intérprete da música brasileira contemporânea. Neste trabalho enfocamos canções da sua discografia compreendida entre 1992 e 2008, visando identificar elementos que evidenciem uma interface com a literatura e, mais especialmente, com a poesia. Partimos do pressuposto de que a artista manifesta em sua produção o declarado vínculo com a literatura de vanguarda, sobretudo a brasileira. Demonstrar os recursos por ela

utilizados para expressar essa relação é, portanto, o objetivo central de nossa pesquisa.

A canção popular, dada a sua importância no contexto brasileiro, se tornou objeto de interesse em diversas áreas do conhecimento como a Sociologia, a Antropologia, a Filosofia, a História, a Linguística e a Literatura<sup>1</sup>, principalmente a partir da segunda metade do século XX. Em virtude de nosso trabalho ser realizado num programa de pós-graduação em Letras cuja área de concentração é Leitura e Cognição, nossas bases teóricas vinculam-se à Teoria da Literatura e ampliam-se através de aportes voltados especificamente para a canção.

A abordagem da obra de Adriana Calcanhotto sob esse viés justifica-se em razão da alta qualidade poética de suas canções e da constante convergência entre seus projetos artísticos e a literatura. Partindo de uma leitura textual (e musical, quando pertinente) de canções compostas ou interpretadas pela artista, demonstraremos alguns aspectos da relação entre canção e poesia que, como veremos, é uma interseção recorrente na história da música popular brasileira.

No primeiro capítulo realizamos uma pesquisa bibliográfica, pretendendo revisar aspectos teóricos concernentes à relação entre esses sistemas artísticos. Ainda que nosso enfoque recaia sobre as relações de semelhança entre eles, se fez necessário, num primeiro momento, uma verificação das especificidades que envolvem a abordagem da canção em relação à poesia. Em seguida, articulamos estudos que buscam dimensionar a relação entre essas artes desde a sua gênese indissociável até o surgimento de expressões artísticas distintas que as envolvem e nas quais permanecem traços de semelhança.

Ao situarmos a dinâmica entre poesia e canção no contexto cultural brasileiro, julgamos necessário um delineamento de manifestações fundamentais dessa relação nos sistemas literário e cancional. Quanto ao último item, tornou-se conveniente salientarmos as produções no âmbito da música popular brasileira a partir dos movimentos artísticos da Bossa Nova e da Tropicália, tema ao qual dedicamos uma subseção do trabalho. Nossas bases teóricas, no que se refere à

---

<sup>1</sup> Alguns exemplos são os trabalhos de Hermano Vianna (1988; 1995), Carlos Sandroni (2001) e Santuza Cambraia Naves (2004), vinculados à Sociologia; Elisabeth Travassos (2008) à Antropologia; Eliete Negreiros (2011) à Filosofia; Marcos Napolitano (2001) à História; Luiz Tatit (1986; 1994; 1996; 1997; 2001) à Linguística; Anazildo Vasconcelos da Silva (1974; 2010), Charles Perrone (1988), Affonso Romano de Sant'Anna (2004) e José Miguel Wisnik (2004) aos estudos literários.

abordagem da canção e suas interseções com a poesia encontram-se predominantemente nos estudos de Augusto de Campos (2008), Ruth Finnegan (2008), Affonso Romano de Sant'Anna (2004), Charles Perrone (1988) e Luiz Tatit (1986; 2002; 2004; 2007; 2011).

O segundo capítulo desta dissertação é destinado à análise de canções selecionadas da discografia de Adriana Calcanhotto. Num primeiro momento, traçamos seu percurso artístico, enfocando também suas preferências e influências literárias, de acordo com depoimentos da própria artista. Para a seleção das canções a serem enfocadas, definimos quatro categorias analíticas embasadas em recursos artísticos recorrentes na discografia de Adriana Calcanhotto: procedimentos poéticos, canções metalinguísticas, relações intertextuais e poemas musicados. Em diversas das canções elencadas são empregados mais de um dos recursos composicionais que elegemos. No entanto, estabelecemos como critério para as seleções, tendo em vista fins organizacionais, a maior representatividade em cada categoria.

Dessa forma, para o eixo procedimentos poéticos, selecionamos as canções “Tons”, “Grafittis” (*Senhas*, 1992), “Maritmo” (*Maritmo*, 1998) e “Ninar” (*Cantada*, 2002). As canções metalinguísticas elencadas foram “A fábrica do poema”, “Minha música” (*A fábrica do poema*, 1994) e “Canção por acaso” (*Maritmo*, 1998). As relações intertextuais foram verificadas em “Vamos comer Caetano”, “Vambora” (*Maritmo*, 1998) e “Porto Alegre” (*Maré*, 2008). Por fim, os poemas musicados selecionados foram “Água Perrier” (*Senhas*, 1992), “Sudoeste”, “O verme e a estrela”, “O outro” (*Público*, 2000), “*Portrait of Gertrude*” (*A fábrica do poema*, 1994), “Jornal de serviço” (*Cantada*, 2002), e “Sem saída” (*Maré*, 2008).

Em nossas seleções não contemplamos os álbuns *Enguiço* (1990), a trilogia *Partimpim* (2004; 2009; 2012), *O micróbio do samba* (2011) e *Micróbio vivo* (2012). Ainda que *Enguiço* contenha elementos caros à proposta estética que a artista desenvolverá mais adensadamente em seus trabalhos posteriores, concordamos com João Bandeira (In NESTROVSKI, 2002, p. 19) quando atribui a “eficácia” da obra da artista à “insistência de Adriana, a partir do segundo disco [...], em lidar com poetas, compositores e músicos como Antonio Cicero, Waly Salomão, Péricles Cavalcanti e Sacha Amback [...]”.

Quanto aos projetos *Partimpim* e *Micróbio do samba*, conquanto abranjam trabalhos de valor poético, exigiriam uma investigação em torno de suas especificidades, já que o primeiro se insere numa categoria de canção para o público infantil e o segundo corresponde ao gênero musical *samba*.

Assim, embasados pela perspectiva da Teoria da Literatura, aliando seu instrumental analítico a pressupostos relacionados à área de estudos da canção, constituímos, nesta dissertação, possibilidades de leitura de canções, todas interpretadas e, na maior parte dos casos, também compostas pela artista Adriana Calcanhotto, nas quais demonstraremos aspectos da relação entre poesia e música.

## 1 ELEMENTOS TEÓRICOS PARA A ABORDAGEM DA RELAÇÃO ENTRE POESIA E CANÇÃO

Este capítulo está dividido em três partes nas quais desenvolvemos, num primeiro momento, uma revisão de abordagens teóricas da canção considerando, em certa medida, as peculiaridades dessa expressão artística em relação ao texto poético escrito e, em seguida, articulamos estudos acerca da interface entre poesia e canção, enfocando manifestações artísticas em que ambas encontram-se inter-relacionadas. Posteriormente, buscamos dimensionar a relação entre poesia e canção no contexto brasileiro e delineamos estudos que enfocam, por um ângulo, interseções entre poesia e canção em manifestações literárias e, por outro, interfaces entre canção e poesia em manifestações musicais. Quanto a este último enfoque, situamos em canções a partir da Bossa Nova e da Tropicália as realizações mais expressivas, razão pela qual dedicamos a elas uma parte deste capítulo.

### 1.1 Uma teorização em processo

O termo *musiké*, para os gregos antigos, designava um conjunto de atividades que envolvia estudos e práticas de música, poesia, dança e ginástica (TOMÁS, 2005). A poesia e a música, temas que nos interessam neste trabalho, originaram-se, portanto, a partir de uma única atividade artística e posteriormente configuraram-se como artes distintas, mantendo relações de intensidade variada ao longo de seus percursos na história e que são manifestas em diferentes gêneros musicais e literários.

Em diversos aspectos os dois sistemas artísticos situam-se numa interface: muitos poemas requerem, assim como as canções, uma execução vocal; a melopeia nos sugere uma melodia nos poemas, a organização dos versos, um ritmo. Além disso, não raro textos escritos são vertidos em canções e, ainda, há a poesia sonora, que agrega experimentações acústicas e textuais. As letras de canções também passaram a circular como texto escrito, seja em encartes de álbuns ou em livros e, em alguns casos, sustentam-se como textos poéticos escritos.

Na canção popular brasileira, música e poesia conjugam-se constituindo um sistema artístico híbrido, em que o sentido de uma obra é alcançado na interação entre os dois elementos: o musical e o textual. Talvez advenham desse hibridismo as dificuldades em se desenvolver um aporte teórico compatível com a canção popular. Se, por um lado, os musicólogos e teóricos da música podem incorrer na desconsideração dos aspectos linguísticos significativos da obra, os estudiosos de literatura, ao tomar a letra como objeto, podem cercear os aspectos musicais.

Algumas questões sobre a natureza da canção popular brasileira devem ser consideradas em um trabalho como o nosso, realizado no âmbito da Teoria Literária. A primeira questão diz respeito à pertinência em se tratar a canção como um objeto de interesse literário e a segunda consiste na consideração de suas peculiaridades em relação à poesia.

No que se refere à primeira questão, acreditamos que as diretrizes tenham sido apontadas por ideias como as do poeta e crítico Augusto de Campos quando, em 1969, chamou a atenção da crítica literária para a “poesia cantada” (2008, p. 292) que vinha sendo realizada por compositores populares como Caetano Veloso e Gilberto Gil. Outros trabalhos importantes como os de Charles Perrone (1988), Affonso Romano de Sant’Anna (2004) e José Miguel Wisnik (2004) validam o estudo da canção popular no âmbito da literatura e justificam-no com base na alta qualidade literária das letras de canção, equiparando, muitas vezes, projetos estéticos de letristas brasileiros aos de alguns dos mais importantes poetas ou movimentos literários. Esses autores também se apoiam no fato de, muitas vezes, os compositores populares realizarem as duas funções concomitantes: a de letrista de canções e poeta de livros.

Quanto à segunda questão, mesmo estando nosso foco em torno de elementos poético-literários ou que sugiram vínculos com a literatura, é importante considerarmos que a canção não pode ser analisada tomando-se em conta somente procedimentos metodológicos empregados na abordagem da poesia escrita. A canção é o resultado de uma interação entre texto e música e nela colaboram diversos elementos sonoros que estão além da dimensão escrita. Já na poesia escrita, em geral, os elementos sonoros encontram-se sugeridos no texto, uma vez que, na maioria das vezes, a produção e a recepção do texto poético ocorrem através do livro.

Nosso objetivo nesse trabalho consiste na investigação da interface entre poesia e canção, que se projeta em diversas produções de compositores contemporâneos como ocorre na obra de Adriana Calcanhotto, nosso objeto de estudo. Nossa metodologia analítica considerará, além da letra impressa, a obra em realização, ou seja, a canção executada em uma dada *performance* vocal, sempre que pertinente, para demonstrar os procedimentos poéticos utilizados na composição.

A construção dos significados em canções, consideramos, ultrapassa o âmbito verbal escrito ou sonoro impresso no texto, ela engendra-se na voz do sujeito que canta e nela imprime também suas disposições anímicas. Igualmente, a instrumentação colabora para a constituição do significado. Esses elementos peculiares da canção vêm sendo enfocados por autores como Luiz Tatit (1986; 1994; 1997), Ruth Finnegan (2008), Heloísa de Araújo Valente (2007) e Cláudia Neiva de Matos (2007), que propõem abordagens teóricas da canção alcançando suas várias dimensões.

A associação de teorias do texto poético às específicas da canção nos confere uma possibilidade de abordagem mais ampla do que as que consideram exclusivamente os aspectos concernentes ao texto escrito. Os significados gerados a partir da letra da canção são também constituídos e afetados pelos elementos sonoros com os quais se imbricam, como temos confirmado em estudos publicados por teóricos da canção popular em geral. Essa complexificação no estudo da canção popular vem ocorrendo mais intensamente a partir da década de 1960, embora o interesse pela canção como assunto crítico date do início do século XX.

Santuzza Cambraia Naves (2010) faz referência a José da Cruz Cordeiro Filho como um dos fundadores da crítica da música popular brasileira em sua revista *Phono-arte*, de 1928. Também conforme Naves (2010), na década de 1950, a *Revista de música popular brasileira*, editada por Lúcio Rangel, visava censurar a “americanização” (p. 10) das rádios brasileiras. Não podemos deixar de mencionar o pioneirismo de Mário de Andrade em suas pesquisas sobre música (TONI, 2004), ainda que a canção brasileira se configurasse diferentemente da atual, quando o autor buscou sistematizar um estudo de musicologia no país.

Essas primeiras publicações, no entanto, direcionavam-se, em geral, a comentar aspectos dos rumos tomados pela música popular, e não buscavam

dimensionar e conceituar teoricamente a canção propriamente, como se passou a fazer mais tarde, quando o objetivo de alguns pesquisadores recaiu na constituição de modelos teóricos específicos para tal intento. Foi a partir da Bossa Nova e da Tropicália, movimentos musicais que evocam o ideário de arte modernista, que críticos literários e também pesquisadores de outras áreas passaram à realização mais sistemática de estudos da canção popular em um nível mais avançado teoricamente.

O enfoque analítico é perceptível desde trabalhos como os de Augusto de Campos, que propunha uma reflexão mais adensada acerca da natureza da canção popular. O poeta e crítico musical publicou seus ensaios sobre música popular brasileira a partir de 1960, primeiramente em periódicos e depois numa compilação intitulada *O balanço da Bossa e outras bossas* (2008), com primeira edição em 1968, que reúne artigos e ensaios de outros autores, além de depoimentos de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Torquato Neto.

Augusto de Campos explora as conexões estabelecidas entre as séries literária e musical em canções de estética bossa-novista e tropicalista. É importante assinalarmos que, para o autor, a abordagem da canção não deve limitar-se à análise puramente textual, ainda que se queira verificar aspectos relacionados à poesia escrita, como o fez em diversos de seus ensaios em que enfocou pontos convergentes entre canções da Bossa-Nova, da Tropicália e a poesia modernista. Um exemplo da perspectiva complexa adotada por Campos (2008, p. 57) em suas análises é a associação da “conduta exemplar” de João Gilberto em sua famosa apresentação no festival do *Carnegie Hall*, em 1962, ao poema “*A palo seco*” de João Cabral de Melo Neto.

O autor refere-se a alguns versos do poema: “se diz *a palo seco* / *o cante* sem guitarra; *o cante* sem; *o cante*; / *o cante* sem mais nada” e acrescenta:

Depois dessa definição e de alguns exemplos (“*A palo seco* cantam / a bigorna e o martelo, / o ferro sobre a pedra, / o ferro contra o ferro”, etc.), o poeta nos convida a retirar deles esta higiene ou conselho, que me parecem válidos tanto para a poesia nova como para a nossa nova música: “não o de aceitar o seco / por resignadamente, / mas de empregar o seco / porque é mais contundente”. (CAMPOS, 2008, p. 57)

A “contundência do seco” revela-se na gestualidade que João Gilberto imprimiu à Bossa Nova, com sua postura sóbria e sua economia expressiva no que

tange à instrumentação, ao corpo e à voz, tendendo mais à fala do que ao canto. Há ainda outros exemplos de proposta de abordagem analítica de canções por Augusto de Campos (2008), nas quais podemos perceber a importância que o autor confere ao todo da obra, em que considera os efeitos produzidos pelos aspectos textuais e sonoros.

Em sua apreciação da canção “Tropicália”, de Caetano Veloso, o autor destaca o efeito produzido pelo “texto [...] marcado por esse confronto entre o sério e o derrisivo, entre a miragem revolucionária e a carnavalesca molecagem nacional [...]” e o arranjo musical em que “predominam sons vibrantes e violentos” e “ruídos ‘tropicais’”. Augusto de Campos destaca ainda a tendência para o improvisado, como a incorporação da fala inicial – proferida pelo técnico de som que fazia um teste – à introdução da canção, o que, segundo ele, contribui para “realçar o humor oswaldiano” presente em “Tropicália”. (CAMPOS, 2008, p. 165)

O interesse nos elementos textuais e sonoros da canção e suas correlações com os aspectos sociais e culturais integra também as propostas teóricas e metodológicas deflagradas a partir da década de 1980. A música popular, ao longo das últimas décadas, vem atraindo pesquisadores de diversas áreas do conhecimento. Estudiosos se dedicam ao desenvolvimento de um instrumental teórico e de uma conceituação abrangente para a canção contemporânea, agregando propostas interdisciplinares em tal intento. O aspecto comum às diferentes abordagens é a consideração da natureza complexa e intersemiótica da canção popular.

É consenso também entre grande parte dos estudiosos, que para uma abordagem teórica da canção, é importante lançar mão de pressupostos próprios para o objeto em questão. Embora esse *corpus* teórico não esteja consolidado, é possível verificar propostas esclarecedoras. Alguns estudos publicados a partir de meados da década de 1980 e mais volumosamente nos últimos anos.

Os estudos do linguista Luiz Tatit (1986; 2002; 2007; 2011), que se vinculam à semiótica, representam um pioneirismo na construção de um modelo de análise da canção brasileira. Ainda que neste trabalho não apliquemos o modelo analítico proposto por Tatit, consideramos que suas investigações sobre a natureza da canção podem apoiar também pesquisas como a nossa, que se interessam nas relações desse sistema artístico com a poesia.

A *canção* se caracteriza por ser um sistema complexo em que texto e música afetam-se mutuamente, resultando num produto estético que é completo somente no momento da realização, isto é, no ato da *performance* artística, seja ela presencial (ao vivo) ou mediatizada (gravada por meios eletrônicos). Tatit alerta, desde seu primeiro livro, *A canção: eficácia e encanto*, (1986), para a impertinência em se considerar os elementos textuais da canção isoladamente, uma vez que sua unidade de sentido envolve a relação do texto com os aspectos musicais. Segundo o teórico, letras analisadas isoladamente podem parecer pobres desde o ponto de vista literário, da mesma forma que a música separada da letra, também poderá aparentar inferioridade: é a imbricação dos dois elementos que cria um produto estético rico.

Os postulados sistematizados nas pesquisas de Tatit partem da observação da canção como um sistema de significados no qual estão inter-relacionados signos linguísticos, musicais e entoativos. O teórico afirma que cantar é uma “gestualidade oral”, um tipo de habilidade de equilibrar “elementos melódicos e linguísticos, parâmetros musicais e a entoação coloquial” (TATIT, 2002 p. 9). A forma com que o cantor, ou como prefere Tatit, o cancionista, interpreta o texto, interfere na natureza de seu significado, conferindo qualidades diferentes a um mesmo texto quando cantado ou quando lido silenciosamente no papel impresso. Da mesma forma, muitas vezes uma melodia, harmonia ou arranjo musical percebidos isoladamente, modificam-se quando acrescidos dos sentidos linguísticos presentes nos versos, tornando-se mais ricos em significado.

Em seu estudo publicado no Brasil em 1988, Charles Perrone (p. 11) alerta aos pesquisadores de “poesia musical” para “os efeitos textuais produzidos nas construções musicais”. Para o autor, o significado de uma canção é, em grande parte, um efeito semântico produzido pelo texto, mas os aspectos sonoros e musicais são também responsáveis pela criação do sentido. Por isso a metodologia de análise das canções deveria ser sempre embasada, conforme Perrone, nas execuções ao vivo ou gravadas em meios eletrônicos, uma vez que a escrita, seja ela da letra ou da partitura, não é capaz de expressar o sentido obtido na execução da obra.

Canções populares, para Perrone (1988), são um tipo de “literatura de *performance*”, o que concerne num gênero muito próximo às origens da poesia e da música, quando constituíam a *musiké* dos gregos antigos. Em suas análises acerca

da relação entre poesia e canção no cancioneiro brasileiro dos anos 1960 e 1970, o autor considera que o sentido de uma letra de música pode ser afetado de várias maneiras pela melodia e por outros componentes, como a *performance*: o *mood*, ou seja, o elemento que caracteriza uma canção em alegre, triste, agressiva, melancólica, etc., provém do jeito de cantar e da forma com que a melodia da voz é produzida.

Ainda conforme Perrone (1988, p. 12), à medida que uma canção se complexifica em termos de melodia, harmonia e arranjos, o conteúdo verbal vai ficando mais “condicionado” pelos “fatores não verbais”. A duração do som vocal e a entonação, por exemplo, modificam qualitativamente o significado textual, podendo expressar ênfase, ironia, potencializando ou até mesmo negando o significado das palavras da letra da canção.

Esses elementos observados por Perrone não podem ser avaliados em uma das dimensões da canção. Ou seja, se enfocarmos, em separado, somente a letra ou somente a música, não poderemos observar tais efeitos de sentido. Cláudia Neiva de Matos (2007, p. 174) resume as dimensões da canção em “letra, música e voz”, ou, mais precisamente “dimensões verbo-textual, rítmico-melódica e vocoperformática”. Ainda outros elementos como a “harmonia, a instrumentação, o tratamento técnico do material sonoro” e o próprio idioma em que é cantada, conforme a autora (MATOS, 2007, p. 175), participam da constituição do sentido na canção. Delimitar, portanto, o que se quer observar nas canções parece ser um caminho. No entanto, ao investigarmos as relações entre poesia e canção, diversos desses níveis podem ser significativos em diferentes canções.

Quando Augusto de Campos (2008) associa a “conduta exemplar” de João Gilberto em sua apresentação ao poema de João Cabral de Melo Neto, como vimos anteriormente, está referindo-se principalmente à dimensão vocoperformática, e mais especificamente à ausência de instrumentação, de recursos tecnológicos e de movimentação corporal no palco, uma *performance* de ausências que, por si, constitui significados estéticos à canção da Bossa Nova.

Analisar canções levando-se em conta os seus vários elementos significativos implica uma metodologia que necessariamente requer a audição. A “leitura de canções”, como propõe Nestrovstki na introdução de *Lendo música* (2007), perpassa pela audição atenta, que contempla todas as dimensões já apontadas por Matos

(2007) e pode considerar também uma análise textual, que deve ser associada à sua execução sonora, isto é, sua execução rítmico-melódica e vocoperformática.

Para a antropóloga Ruth Finegann, “mesmo a canção aparentemente mais simples é maravilhosamente complexa, com texto, música e *performance* acontecendo simultaneamente” (2008, p. 15). A autora propõe que essas três dimensões de uma mesma obra sejam abordadas teoricamente em sua operação conjunta, de modo a associar perspectivas interdisciplinares.

Em trabalhos como o nosso, cujo objetivo é verificar em canções quais são os elementos passíveis de serem identificados como recursos poéticos, é natural que predomine o interesse na dimensão textual. Além disso, também conforme Finnegan (2008, p. 29) muitos dos recursos sonoros explorados pela voz do artista encontram-se sinalizados na letra da canção, como “rima, aliteração, assonância, ritmo, repetição, paralelismo, pausas, organização estrutural como verso e estrofe”. Perrone (1986, p. 16) também considera importante, “referir os temas, as alusões, as fontes, as figuras de linguagem, etc.”, quando se quer compreender os vínculos entre poesia e canção.

Quanto aos elementos que não estão inscritos no texto, como por exemplo, as “sutilezas de volume, altura, tempo, entonação, textura, intensidade, ênfase, timbre, algumas onomatopeias, silêncio” (FINNEGAN, 2008 p. 29), em nossas análises, eles são considerados à medida que sejam relevantes na construção de significados poéticos nas canções, de forma que as gravações em CDs são analisadas concomitantemente ao texto.

A entoação da voz e a progressão melódica por ela produzida são também elementos constituintes do sentido da canção. É importante salientar que, no caso da canção popular, o emprego desses elementos assemelha-se à sonoridade da fala. Os traços entoativos do canto remetem ao uso coloquial da voz, como observou Tatit (2007). Recursos expressivos da fala são frequentemente usados por cantores e intérpretes. Por exemplo, um breve silêncio pode representar uma dúvida ou a suspensão de uma ideia; a ênfase em determinados tonemas pode revelar uma intenção irônica ou a conclusão de uma ideia, colaborando para o sentido da canção.

Ainda conforme Tatit (2007), o aumento da intensidade na tessitura melódica, que exige tensão das cordas vocais, pode traduzir um momento de tensão no plano

do conteúdo verbal. Por outro lado, a baixa na intensidade da emissão, pode indicar um conteúdo associado à situação resolvida, de relaxamento. Esses recursos característicos do canto em canção popular imprimem força ao texto, potencializando o que se quer dizer e constituindo o sentido de uma canção.

É necessário também atentar para as diversas maneiras de emissão da voz: “falada, cantada, com acompanhamento musical, gritada, sussurrada, suspirada, pranteada, amplificada, feita por única voz, por vozes múltiplas ou alternadas” (FINNEGAN, 2008, p. 29). A forma de emissão vocal é intrinsecamente relacionada ao sentido verbal, inclusive ela pode determinar a importância do conteúdo textual em uma canção. Entretanto, há músicas em que a voz se comporta como um instrumento, produzindo sons sem significados verbais: o sentido revela-se, nesses casos, através da forma de emissão da vocal.

Nesse contexto, a importância textual em uma canção pode variar de intensidade, como observou Finnegan (2008), a partir de um levantamento de diversas manifestações orais em tradições populares do mundo. Em alguns casos, “*espera-se que o texto não seja prontamente inteligível*” (grifo da autora) salienta a pesquisadora. Há variadas razões para que uma *performance* não tenha o objetivo de veicular um texto semanticamente claro, desde o desejo de manter o seu conteúdo em um grupo restrito, de torná-lo hermético, por exemplo, até privilegiar os aspectos musicais das palavras em detrimento dos semânticos.

No cancionário brasileiro não são raras as canções em cujas letras não se sobressai, num primeiro momento, a clareza semântica, como, por exemplo, em algumas *performances* de João Bosco, em que o artista emite sons vocais valendo-se de muitos recursos como gemidos, sussurros, silabações, ou cantando letras quase ininteligíveis, como no caso de “Jimbo no jazz”, do CD *Não vou pro céu, mas já não vivo no chão* (2009), em que o canto prioriza as sonoridades das palavras que se sobrepõem ao conteúdo semântico:

Xis, dablíu e ipsilone  
 Quando jimbo no trombone  
 Se zanga e jonga no jazz.  
 Samangos e candangos no fandango  
 Dão até tangolomango  
 Com as firulas que ele faz.  
 [...]

As próprias letras das canções, em alguns casos, podem parecer, quando lidas, sem uma textualidade clara, como no caso de “A rã”, de Caetano Veloso e João Donato (in: COSTA, Gal, 1974):

Coro de cor  
 sombra de som de cor  
 de mal me quer  
 De mal me quer de bem  
 de bem me diz  
 De me dizendo assim  
 serei feliz  
 Serei feliz de flor  
 de flor em flor  
 De samba em samba em som  
 de vai e vem  
 De verde verde ver  
 pé de capim  
 Bico de pena pio  
 de bem-te-vi  
 [...]

Aparentemente o texto é de caráter *non sense*, tornando difícil a atribuição de um significado. No entanto o sentido da letra, quando cantada, acompanhada da melodia, surge para o ouvinte, à medida que a entoação entrecortada das palavras, reforçada pelas aliterações e a melodia vocal, reproduzem os saltos do animal referido no título da canção.

Como vimos a partir desses pressupostos, diversas formas de abordagem podem ser válidas para o estudo da canção. É importante, sobretudo, não desconsiderar sua natureza complexa, isto é, atentar para os diversos elementos significativos em uma dada composição. Ao se focar um tema específico como o nosso, no entanto, alguns aspectos podem ser mais relevantes que outros em diferentes canções.

Até esse ponto do trabalho apresentamos um levantamento de elementos constituidores de sentido em canções, nos quais, em diferentes graus, embasamos nossas análises. Tendo em vista a investigação acerca da interface da poesia com a canção trataremos, em seguida, de alguns aspectos que buscam dimensionar os vínculos entre esses sistemas artísticos.

A expressão da poesia associada à música é registrada desde a antiguidade, representada pela epopeia homérica - cujo canto propagava-se pela figura do rapsodo - e pelos primórdios da lírica, quando versos e melodia constituíam uma

obra para ser cantada, em geral, ao som de instrumentos musicais (LESKY, 1995). No período medieval elementos linguísticos e musicais combinavam-se no cantochoão, em âmbito litúrgico, e na lírica trovadoresca, na esfera popular.

Os laços entre a música e a literatura mantiveram-se na ópera, já na idade moderna, quando um grupo de literatos florentinos idealizou o gênero que associa o canto lírico ao drama e às artes visuais (CARPEAUX, 2004). Otto Maria Carpeaux (2004, p. 214) afirma que “a música romântica vive de estímulos literários”. O *lied*, europeu, conforme o autor é uma das mais importantes expressões da poesia lírica na música<sup>2</sup>.

A canção popular moderna, conforme o historiador José Ramos Tinhorão, tem suas raízes nos cantares trovadorescos, de cunho mais popular em relação à ópera e ao *lied*. Os primórdios da canção popular estariam aliados ao surgimento de uma sociedade pobre e cidadina que se formava na Europa a partir do século XVI (TINHORÃO, 2011).

Os diversos gêneros musicais relacionados a essa vertente foram se estabelecendo ao longo do tempo e apresentam, em diferentes momentos, variados níveis de relação com a poesia. O menor índice de elementos literários, entretanto, não é parâmetro para medir a qualidade da canção popular, uma vez que, em se tratando de uma obra específica para a execução vocal, exige outros critérios de avaliação, que não somente os da teoria da literatura, como já discutimos anteriormente. Contudo, admitimos que um dos fatores da riqueza estética que se atribui à canção brasileira consiste no trabalho realizado com as letras de canções. Verificamos, através das pesquisas bibliográficas realizadas, que essa inclinação literária perpassa a música brasileira desde sua configuração inicial.

A mestiçagem entre culturas autóctones, europeias e negras sustentou os pilares da sonoridade brasileira. No período colonial a música popular, tocada e cantada, independentemente da formalidade dos recitais ao estilo português, delineou um trânsito entre a esfera religiosa e a ociosa. Fora das missas e dos

---

<sup>2</sup> Os gêneros considerados populares raramente são mencionados pelos historiadores de música, como se fossem parte de uma história paralela. O *lied* é considerado exemplar por aliar-se à poesia do pré-romantismo alemão, que associa elementos e formas folclóricas e populares sem, segundo Carpeaux (2004), baixar do nível de um Goethe – o que difere esse gênero das *chansons* populares da mesma época, demasiadamente simples, conforme o autor, em termos de literatura e música.

rituais africanos a sociedade miscigenada ainda embrionária praticava atividades de lazer que mesclavam cantorias europeias e batuques africanos.

Foi dessa forma que a música brasileira incorporou o que Luiz Tatit chama de “elementos terrenos – o chão, o corpo, a voz” (2004, p. 21) à melodia europeia e à fala cantada da “música de encantação” indígena, num momento em que a canção pertencia ao domínio da oralidade. É a figura de Gregório de Matos Guerra que podemos associar às manifestações literárias iniciais na música do Brasil. O caráter “híbrido”, como conceitua Tatit (2004, p. 23), da produção artística de Gregório de Matos, caracterizado pelo trânsito entre a literatura e a expressão oral e musical - é um traço que permanecerá recorrente, em diferentes graus de intensidade, no sistema cancional popular urbano do Brasil<sup>3</sup>.

A relação entre literatura e música pode ser entendida, por um lado, a partir do aparecimento de componentes musicais na esfera literária, o que entendemos como a realização de procedimentos melopeicos ou do trabalho com a sonoridade da linguagem em geral, envolvendo a inserção de outros elementos sonoros nas criações poéticas, como ocorre em vertentes vanguardistas vinculadas à poesia sonora. Por outro lado, essa interseção também se dá pelo surgimento de elementos literários no âmbito musical, mais especificamente na canção, através da realização de procedimentos próprios da literatura na composição de letras de música. Esses procedimentos podem ser efetuados através de jogos linguísticos nos planos semântico e sonoro ou de intertextos e paródias construídos a partir de obras da literatura, por exemplo.

Sob a perspectiva da teoria literária, verificamos que estudiosos da poesia, em geral, atentam para a musicalidade intrínseca ao texto poético. O silêncio das letras impressas no papel não constitui o poema. Para Octavio Paz, a “criação poética [...] consiste na utilização voluntária do ritmo como agente de sedução” (1982, p. 64), o poeta, para Paz “encanta a linguagem por meio do ritmo”, caracterizando um poema como “um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo” (1982, p. 68).

---

<sup>3</sup> Carlos Augusto Bonifácio Leite, embasado na obra de Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*, desenvolveu em sua dissertação de mestrado (2011) a ideia da formação de um sistema cancional brasileiro considerando as instâncias de produção e recepção a partir da obra de cancionistas das primeiras décadas do século XX.

Essa ideia é corroborada por Paul Valéry que, investigando sobre a criação poética, conclui que os elementos da linguagem natural, em poesia, ajustam-se e combinam-se em valores diferentes do normal: "acham-se *musicalizados*" (VALÉRY, 2007, p. 197). Para Paul Zumthor (2010, p. 178), a música contida nos poemas é um resquício de oralidade, uma relação direta com a gênese da poesia e, portanto, pode ser expressa pela voz ou pela memória de uma voz suscitada na leitura, daí que, para o teórico "o desejo da voz viva habita toda poesia, exilada na escrita".

Poetas de todos os tempos revelaram, de variadas formas, intenções de representar sons, musicalmente significativos, com palavras. O efeito, ou recurso que Ezra Pound (1998) chamou de *melopeia*, por revelar a melodia no fazer poético, é característica marcante em diversas escolas e estilos literários. Outras ligações da poesia com a canção podem ser verificadas se levarmos em conta o interesse de ambas as artes pela experimentação verbal e acústica, como ocorre em diversas vanguardas literárias e musicais. A canção brasileira parece um tipo especial de junção entre música e literatura, em que os dois sistemas artísticos afetam-se mutuamente.

Na conformação do sistema literário brasileiro, poetas e compositores de música popular parecem, em alguns casos, confundir-se num mesmo rol de produções, tal como deflagrado pelo precursor Gregório de Matos. Os vínculos intrínsecos entre poesia e música, ainda que o livro passasse a representar o suporte, por excelência, da poesia, manifestaram-se na obra de compositores que transitavam entre a canção popular e a poesia escrita.

Esse elo histórico entre poesia e canção popular também colabora para que haja um tipo especial de aproximação entre a cultura popular e a cultura erudita, como ocorre atualmente no âmbito da música brasileira, que se confirmou, de acordo com Santuza Cambraia Naves, com o surgimento da Bossa Nova, quando "a canção passou a desempenhar uma série de papéis antes reservados aos veículos de 'alta cultura'[...]" . Nesse vínculo entre cultura popular e erudita estão envolvidas convergências entre a canção e outras artes como a arquitetura, o cinema, as artes visuais, a literatura, etc., o que caracteriza o compositor popular como um intelectual que canaliza em suas canções uma visão de mundo crítica, reflexiva e filosófica.

José Miguel Wisnik, compositor, letrista e professor de literatura brasileira, também percebe na canção do Brasil um campo de "permeabilidade entre a

chamada cultura alta e as produções populares”. Na sua concepção, a canção popular brasileira moderna e contemporânea inclui

as bases portuguesas e africanas com elementos do jazz e da música de concerto, do rock, da música pop internacional, da vanguarda experimental, travando por vezes um diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral. (2004, p. 217)

Juntamente a essa relação entre sistemas artísticos distintos, Wisnik (2004, p. 217) aponta o trânsito de diversos compositores entre a produção de livros e de discos, ou a presença de obras que “circulam entre a canção e o livro”, como fator da equiparação entre cultura popular e alta cultura na música brasileira. Como exemplos de poetas/compositores o ensaísta cita os nomes de Vinícius de Moraes na Bossa Nova, Torquato Neto na Tropicália e, a partir dos anos 1970, “Waly Salomão, Paulo Leminski, Antonio Carlos de Brito [Cacaso], Alice Ruiz, Antonio Risério, [...] Jorge Mautner e Antonio Cicero”.

Considerando que as convergências entre poesia e canção ocorrem tanto no âmbito da literatura quanto no da música popular e tendo por base as teorizações articuladas até aqui, delinearemos, a seguir, aspectos pertinentes à interseção entre poesia e música no contexto brasileiro.

## **1.2 Interseções entre poesia e música no contexto brasileiro**

Poetas brasileiros dialogaram com a música desde o início da formação do sistema literário e de diferentes maneiras. Em alguns casos, através da atribuição de qualidades sonoras aos poemas, em outros de maneira mais diretamente relacionada com a música popular, em criações que mesclam aspectos literários e musicais, como veremos.

A literatura colonial brasileira está marcada pela tradição medieval, o que implica produções híbridas como as de Gregório de Matos, conforme mencionamos anteriormente, que remetem à lírica trovadoresca, essencialmente cantada. Livros de história da literatura (BOSI, 2003; SODRÉ, 2002) e de história da música popular brasileira (TATIT, 2004; SEVERIANO, 2008), não raro compartilham os mesmos nomes, sobretudo no período inicial da literatura brasileira.

Depois de Gregório de Matos, outros nomes como Domingos Caldas Barbosa e Tomás Antônio Gonzaga, também representam a convergência entre poesia e música popular nos primórdios da literatura brasileira, uma vez que compuseram textos poéticos para serem veiculados tanto em livros como através de canções. Domingos Caldas Barbosa, por exemplo, denominado “poeta” por Tinhorão (2011), foi o primeiro a projetar fora do território nacional, em Portugal, a modinha e o lundu, segundo Tatit (2004), os gêneros primordiais da música brasileira produzidos na esfera popular.

Posterior a essa alvorada cultural em que a poesia e a música expressavam-se imbricadas, podemos citar outros momentos, no desenvolver da literatura brasileira, em que essa relação se confirma. A busca pela construção da musicalidade através da palavra era um ideal do Simbolismo, sobretudo na poética de Verlaine, que, segundo Solange Ribeiro Oliveira (2003, p. 14) “traduz-se principalmente na exploração de estruturas fonêmicas e tonais”, o que influenciou a produção dos simbolistas brasileiros, representados por Cruz e Sousa.

Também o Modernismo brasileiro, conforme Affonso Romano de Sant’Anna (2004), revelou em sua poesia manifestações musicais. A atenção não se voltava para construções a partir da métrica e da rima: o verso livre era o preferido dos poetas. A musicalidade, no entanto, consistia na utilização de sons melódiosos característicos da fala. A língua portuguesa falada no Brasil adquirira uma musicalidade peculiar, dadas as influências de idiomas e dialetos de povos de outras etnias, que os poetas modernistas souberam valorizar.

É também a partir do Modernismo que temáticas vinculadas ao universo popular passaram a atrair mais constantemente a atenção dos poetas. Sant’Anna salienta o “aparecimento mais sistemático do carnaval dentro da literatura”, em obras que fazem referência à festa popular como o livro *Carnaval*, de Manuel Bandeira – em que está publicado o famoso poema “Os sapos”, emblemático da Semana de 1922 – *Máscaras*, de Menotti del Picchia e o poema “Carnaval carioca”, de Mário de Andrade (2004, p. 15). Solange Ribeiro Oliveira (2003, p. 14) afirma que a obra de Manuel Bandeira é exemplar da relação entre poesia e música, justificando com poemas como “Berimbau” e “Evocação do Recife”, que imprimem ritmo e melodia à leitura ou “Trem de ferro” e “Dentro da noite”, que foram musicados.

Sant'Anna (2004) vê na fase modernista da poesia brasileira uma relação de “equivalência” com a música, isto é, verifica a existência de temas e estruturas comuns às séries literária e musical sem ter havido necessariamente um trabalho intencional dos poetas e dos compositores populares do período. Alguns acontecimentos posteriores, relacionados a seguir, levam o teórico (SANT'ANNA, 2004, p. 52) a apontar uma relação de “identidade” entre poema e canção.

Na década 1950 a criação da *Revista de música popular brasileira*, por Lúcio Rangel, colaborou para uma elevação do *status* da canção popular (SANT'ANNA, 2004, p. 53), ou seja, aproximou-a do convencionalmente aceito como literário, uma vez que em uma sociedade letrada o escrito prevalece em relação ao oral. Associava-se a isso o surgimento, no cenário musical, da figura de Vinícius de Moraes, consagrado como poeta literário e que passou a integrar o movimento Bossa Nova, vindo a ser um dos mais importantes letristas brasileiros. Também o próprio advento do referido movimento musical e intelectual colaborou para que se passasse a verificar uma relação de “identidade” entre poesia e música popular brasileira (SANT'ANNA, 2004, p. 52).

É também nesse período que surgem as primeiras manifestações da poesia concreta. Esse movimento, ainda que tenha sido mais caracterizado pela visualidade, manifesta suas relações com a música desde o surgimento, já que um de seus princípios advém da proposta deflagrada por Anton von Webern, músico austríaco. No texto introdutório à série *Poetamentos* (publicada originalmente em 1953), Augusto de Campos declara aspirar “à esperança de uma / KLANGFARBENMELODIE (melodiadetimbres) / com palavras” (CAMPOS, 1975, p. 15). O termo cunhado por Schoenberg e que norteia a obra de Webern, relaciona-se à composição melódica através de timbres de instrumentos variados distribuindo “cada uma das notas do tema a um instrumento diferente” (CARPEAUX, 2004, p. 469), técnica comparada ao pontilhismo, na pintura.

Alguns poemas de Augusto de Campos que se embasam na “melodiadetimbres”, publicados originalmente na edição de fevereiro de 1955 da revista *Noigandres*, foram adaptados para a execução vocal e apresentados no Teatro de Arena de São Paulo em 1955 pelo grupo *Ars Nova*. Trabalhos dessa natureza continuam sendo desenvolvidos tanto pelos deflagradores do movimento

como por poetas que se inserem em seus desdobramentos, como nos casos de Cid Campos e Arnaldo Antunes.

A proposta concretista, como se pode depreender do *Plano piloto para a poesia concreta* (publicado originalmente em 1958), prioriza, além das dimensões semântica e visual, a dimensão sonora da palavra em seus projetos. Sintetizados no conceito de poesia “verbivocovisual”, termo emprestado de James Joyce, estão os princípios da proposta concretista, porquanto se valem do “sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica” (CAMPOS, 1975, p. 157) para a criação de uma área linguística específica, em que a palavra funciona ao mesmo tempo em seu nível semântico, sonoro e gráfico.

Entendendo a palavra como uma complexa relação entre semântica, acústica e visualidade, os concretistas engendraram procedimentos que, segundo Alfredo Bosi (2003, p. 438) “visam a atingir e a explorar as camadas materiais do significante (o som, a letra impressa, a linha, a superfície da página; eventualmente, a cor, a massa) [...]”. A exploração da sonoridade na poesia concreta ocorre através de recursos linguísticos como rimas, assonâncias, aliterações, paronomásias, tmeses, jogos de formação de palavras por derivação ou composição, repetições e deslocamentos de fonemas, morfemas e sílabas. Procedimentos como estes fazem com que alguns poemas concretos, no entender de Affonso Romano de Sant’Anna, pareçam construídos “como uma partitura polifônica” (2004, p. 203).

Dentre os movimentos de vanguarda no âmbito da poesia brasileira, o Concretismo foi um dos que estabeleceu intensa interlocução com a canção popular. Num período posterior à eclosão do movimento, quando do surgimento da figura de Caetano Veloso no cenário musical do final dos anos 1960, Augusto de Campos discutiu as composições do baiano e seus parceiros apontando afinidades entre o seu trabalho e a poesia que vinha sendo realizada pelo grupo Noigandres, como se autodenominaram os poetas concretos.

Caetano Veloso também testemunha essas afinidades: ao comentar os textos dos concretistas que lhe chegavam às mãos através da relação estabelecida com Augusto de Campos no final dos anos 1960, faz referência a um “quase manifesto” escrito por Décio Pignatari no qual, conforme o compositor, pareciam estar expressas as suas próprias preocupações (VELOSO, 2012, p. 17). O ponto em comum entre os músicos tropicalistas e os poetas concretistas talvez resida no

experimentalismo concernente ao manuseio da palavra escrita e de suas potencialidades sonoras.

A interlocução dos poetas concretos com os artistas ligados ao movimento tropicalista potencializou o desenvolvimento de um trabalho poético apurado em ambos os grupos. Dessa relação surgiram alguns projetos híbridos como o LP *Pulsar* (pela Philips Stereo, 1979), em que se encontram além das faixas “Pulsar” e “Dias, dias, dias” (de Augusto de Campos e Caetano Veloso), uma recriação da canção “Volta” de Lupicínio Rodrigues, como música incidental (DOLABELA, 2006). Do ponto de vista linguístico e musical, essa geração de artistas logrou, através do experimentalismo, o rompimento com padrões estéticos de forma a impulsionar as futuras gerações de poetas e compositores. Diversas canções de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto e Tom Zé, entre outros, exploram a musicalidade não somente no que tange ao instrumental, mas no que concerne à palavra cantada.

A “exploração do aumento da capacidade sonora em todos os sentidos” (AGRA, 1998, p. 105) na poesia é uma característica marcante também em outras vanguardas do início do século XX quando o texto passa a descolar-se cada vez mais do papel em que foi escrito, enfatizando as facetas sonoras, aproximando-se da música, mas nem por isso deixando de expressar suas especificidades. Há casos extremos de experimentação sonora em poesia, como no Futurismo de Marinetti, em que alguns poemas são escritos como um esquema ao qual é possível atribuir-se sentido somente ao se calcar a leitura num corpo e numa voz, como se fossem partituras para serem vocalmente expressas (MINARELLI, 1992).

O interesse sistemático pela poesia sonora surgiu no Brasil tardiamente, apenas nas duas últimas décadas do século XX, considerando-se que na Europa já desde 1916, poetas como o alemão Hugo Ball, o romeno Tristan Tzara e o italiano Marinetti, fomentaram estéticas como o Dadaísmo e o Futurismo, propondo textos ou *performances* em que as diversas possibilidades da voz humana eram (ou poderiam ser) exploradas.

A poesia sonora no Brasil foi impulsionada pelos estudos e a divulgação teórica propostos por Philadelpho Menezes, que em 1992 reuniu e publicou artigos de diversos autores internacionais - dentre os quais salientamos Paul Zumthor - na obra *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*, com artigos e ensaios acerca dessas estéticas vanguardistas.

Atualmente o termo *poesia sonora* designa “um amplo espectro da experimentação fonoverbal” o que leva Enzo Minarelli (1992, p. 113) a preferir abordar a esfera da oralidade, num todo, para realizar um apanhado histórico dessas manifestações estéticas. Para o autor, o caráter de oralidade em um poema concerne naquilo que foi “pensado-concebido-realizado em função oral” (MINARELLI, 1992, p. 113), conferindo à escrita somente um valor de esquema. A obra, nesse caso, não existiria sem a voz.

Esse critério é aplicável a diversas propostas, incluindo-se aquelas que rompem totalmente com os valores semânticos e sintáticos da língua, abolindo da poesia a linguagem convencional e valendo-se de fonemas, ruídos e rumores, utilizando recursos eletrônicos para captação de sons diversos do aparelho fonador e as que, com recursos tecnológicos, utilizam-se também de imagens para sua expressão poética.

A poesia sonora não teve no Brasil a mesma repercussão que tiveram as vanguardas europeias. Menezes (1992) chega a sugerir que uma das causas da tardia insurgência da poesia sonora no país talvez seja a predominância da música popular, que teria ocupado esse espaço da oralidade.

O autor também menciona o trabalho de Caetano Veloso, no disco *Araçá Azul*, de 1972, cujas canções são compostas a partir de matérias do folclore nordestino e que se assemelhavam muito a poemas sonoros. A realização deste trabalho colocaria Caetano Veloso, um compositor popular, na vanguarda da poesia sonora no Brasil. *Araçá Azul* se torna, dessa forma, um objeto de estudo que pode ser abordado tanto da perspectiva teórica da poesia quanto da canção.

É consenso entre os pesquisadores que foi somente na década de 1990, com a impulsão de oficinas e seminários propostos por Philadelpho Menezes, que as manifestações da poesia sonora se difundiram no Brasil, conforme as arrola Giuliano Tosin (2004), grande parte produzidas por autores estrangeiros. Dentre as citadas, atentamos para *2 ou + corpos no mesmo espaço*, de Arnaldo Antunes, que segundo Tosin, apresenta afinidades com a poesia sonora, demonstrando, mais uma vez o hibridismo intergêneros encontrado em *Araçá azul*, de Caetano Veloso. Outro trabalho, não mencionado pelo autor, mas que julgamos importante é o CD *Poesia é risco*, de Augusto de Campos e Cid Campos (1995). Na obra, alguns poemas são oralizados por Augusto e recebem tratamento sonoro-musical de Cid, outros são

cantados por Cid. Além das sonoridades exploradas na própria linguagem, através da voz e em instrumentos e aparatos tecnológicos, para duas faixas, “Cidade, *city, cité*” e “Poemabomba”, os artistas também criaram propostas visuais que constituem *clip-poemas*.

No início dos anos 2000 Philadelpho Menezes, Augusto de Campos, Claudio Daniel, Elson Fróes, Jamil Jorge e Alex Hamburger tiveram poemas seus gravados no cd *Poesia sonora #1*, do grupo argentino Vórtice. Também no mesmo período Cid Campos lançou o CD *No lago do olho*, com poemas concretistas de Ronaldo Azeredo, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Arnaldo Antunes, entre outros, buscando, conforme Tosin (2004, p. 14), “reconstruir acusticamente o sentido obtido por estas obras no campo visual”.

O trabalho desses poetas torna ainda mais tênue o limite entre a poesia e a canção, evidenciando um trânsito tão intenso entre música popular e literatura que o leitor/ouvinte ou estudioso que pretende categorizá-las sente-se desafiado pela oscilação dos objetos com os quais se depara. Se, no sistema literário ou em obras vinculadas à literatura, podemos verificar diversas manifestações que envolvem uma relação com a música ou, de forma mais direta, com a canção, no âmbito da canção popular as convergências com a poesia intensificam-se, como veremos a seguir.

A linguagem poética anunciada nos primórdios da conformação da musicalidade do país, uma vez que poetas participavam também da criação de canções, pode ser percebida, da mesma forma, na constituição do que Carlos Augusto Bonifácio Leite (2011) conceituou como sistema cancional brasileiro, (por analogia à obra Antonio Candido, ou seja, o intercâmbio entre artistas, obras produzidas e público consumidor). Esse momento decisivo é representado, conforme o autor, por Donga, Catulo da Paixão Cearense, Sinhô e Noel Rosa, nas primeiras décadas do século XX, em cujas obras evidenciam-se interseções com a literatura.

Luiz Tatit (2004, p. 44) confirma que nesse período “o gênero canção virou a ‘música’ do Brasil”. Nesse século, dada a valorização crescente da cultura letrada, eram notórios os compositores populares influenciados pela literatura. Catulo da Paixão Cearense representa uma interseção entre o literário e o popular, desenvolvendo uma obra calcada em referenciais estéticos da literatura, mas apresentando uma valorização de temas e formas populares num momento em que

a canção parecia buscar suas próprias formas de expressão. Considerado por Bonifácio Leite (2011) um dos pilares da formação do sistema cancional brasileiro, em seu cancionário verificam-se obras de apurado trabalho linguístico, evidenciando influências literárias que viriam a se confirmar em sua trajetória artística: da criação de modinhas e lundus, Catulo passou a publicar livros de poemas (LEITE, 2011).

Em sua *Antologia da canção brasileira*, Gumercindo Saraiva (1963, p. 10), apresenta-o como “poeta popular, [...] musicista afamado, bardo do povo [...]”. Um exemplo de seu estilo é o clássico “Luar do sertão”, que permanece no cancionário popular embora muitas de suas estrofes sejam excluídas das gravações. Transcrevemos alguns versos menos conhecidos dessa canção como um exemplo de sua qualidade artística (SARAIVA, 1963, p. 22):

Mas como é lindo ver  
depois  
por entre o mato  
deslizar  
calmo,  
o regato,  
transparente como um véu,  
no leito azul das suas águas  
murmurando  
ir, por sua vez,  
roubando as estrelas  
lá do céu!

Esses versos descrevem o sertão por meio de imagens poéticas que revelam um espaço idealizado pelo eu lírico. Bonifácio Leite (2011) salienta a afinidade entre “Luar do sertão” e outros textos poéticos “excludentes”, como “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, uma vez que em ambos o eu lírico exalta esses espaços ideais, a “Minha terra (tem palmeiras)” e o “(Luar como esse do) sertão”, excluindo de suas idealizações os elementos que a eles não pertençam.

Para o autor, Catulo da Paixão Cearense é um dos representantes do fim de um período em que as temáticas eram predominantemente rurais, uma vez que se iniciaria a transição para temas referentes à urbanidade e à crescente industrialização, o que vinha constituindo-se como uma força estética para alguns compositores, dentre eles Noel Rosa.

Charles Perrone (1988), quando de sua pesquisa, destacou Noel Rosa como o único cancionista pré anos 1960 que atraía, até então, a atenção de estudiosos e críticos relacionados à literatura. Conforme o brasilianista, o compositor, em suas

criações, reproduz uma linguagem muito próxima do coloquial, característica que levou Affonso Romano de Sant’Anna (2004) a compará-lo ao estilo desenvolvido no primeiro modernismo. Segundo Sant’Anna (2004), a produção de Noel Rosa é aparentemente “desvinculada da série literária”, no entanto é possível comprovar através de análises comparativas da obra de Noel com a de poetas modernistas que a estética do movimento permeia também as letras das canções do compositor. Se no âmbito da poesia buscava-se assimilar o modo de falar oswaldiano, do “[...] bom negro e o bom branco / Da Nação Brasileira” (ANDRADE, 1972, p. 125), no âmbito da canção buscava-se aproximar o canto da fala.

Não somente a abordagem de temáticas urbanas e as relações com o modernismo comprovam o vínculo de Noel Rosa com a esfera literária. Charles Perrone (1988) menciona também o fato de o compositor ser incluído na série *Literatura comentada*, em que é apresentado como “o maior poeta popular deste país” (ROSA, 1982, p. 5), como mais um indício da relação entre a canção popular e a literatura nesse período. As letras de canções compiladas na obra são analisadas sob uma perspectiva literária. Um exemplo da estética engendrada por Noel é “Três apitos”, em que o cenário urbano compõe a desilusão amorosa do eu lírico a partir de um trabalho poético elaborado:

Quando o apito  
Da fábrica de tecidos  
Vem ferir os meus ouvidos  
Eu me lembro de você  
Mas você anda  
Sem dúvida bem zangada  
E está mesmo interessada  
Em fingir que não me vê

Você que atende ao grito  
De uma chaminé de barro  
Porque não atende o grito  
Tão aflito,  
Da buzina do meu carro

Nessas duas estrofes da canção podemos perceber o efeito dos recursos sonoros explorados por Noel na assonância gerada pela vogal i em “apito”, “tecidos”, “ferir”, “ouvidos” e “grito”, “aflito”, “buzina”, em que a sonoridade produzida projeta o próprio som estridente do apito que fere os ouvidos do eu lírico, revelando sua preocupação com as construções poéticas nas letras de música.

Paralelamente à estética urbana e coloquial de Noel Rosa, Sant'Anna (2004) reconhece um ufanismo crescente na canção popular, a exemplo do que já vinha ocorrendo na literatura, que pode ser exemplificado através da obra de Ary Barroso, com suas canções de exaltação à pátria como “Aquarela do Brasil”, que ainda hoje é uma espécie de Hino Nacional alternativo. O estudioso (SANT'ANNA, 2004) constata semelhanças entre as obras de Ary Barroso, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Plínio Salgado.

Certamente o cancionero brasileiro da primeira metade do século XX apresenta outras obras de grande potencial poético. Citamos alguns exemplos pontuais no intuito de demonstrar representações da poesia na configuração da canção popular, tendo por referencial teórico pesquisas que se dedicaram a investigações afins. Passaremos, a partir deste ponto do trabalho, a focar alguns aspectos da representação da poesia em canções da Bossa Nova e da Tropicália, que exerceram influências significativas na produção artística das gerações posteriores tendo realizado uma interlocução intensa com a poesia.

### **1.3 A poesia em canções a partir da Bossa Nova e da Tropicália**

A Bossa Nova e a Tropicália, estéticas desenvolvidas no âmbito da canção popular, dialogaram com outras manifestações artísticas e estabeleceram um vínculo intenso com a poesia. Ainda que a Bossa Nova não seja considerada propriamente um “movimento”, como salienta Santuza Cambraia Naves (2004, p. 10), é inegável a criação conjunta de músicos e letristas no desenvolvimento de um estilo musical inovador no Brasil do final da década de 1950.

Mesmo mantendo distintas atitudes de expressão artística, Bossa Nova e Tropicália apresentam afinidades e, podemos sugerir, complementam-se: enquanto a primeira é contida e sóbria, a segunda é irrestrita e efusiva. Tatit (2004) percebe a aproximação dos dois movimentos porquanto ambos cumprem preceitos anunciados pela Bossa Nova numa das canções que pode ser considerada um manifesto: “Samba de uma nota só”, de Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça. A “geleia geral” tropicalista encarregava-se da abertura à diversidade, representada no verso “outras notas vão entrar”, e a Bossa Nova mantinha o senso de “triagem” e

“decantação”, identificando-se com o verso “mas a base é uma só.” (TATIT, 2004, p. 57-58)

A aliança entre a literatura e a música popular havia se fortalecido no período que antecede o surgimento da Bossa Nova (entre 1954 e 1956), segundo observa Affonso Romano de Sant’Anna (2004), com a publicação da já citada *Revista de música popular brasileira*, em que figuravam textos de autores como Sérgio Porto, Rubem Braga, Manuel Bandeira e Vinícius de Moraes. A relação mais contígua entre as duas esferas artísticas teria preparado um caminho, conforme Sant’Anna (2004), para a inventividade da Bossa Nova. A inovação no concernente ao aspecto musical, para o autor (SANT’ANNA, 2004, p. 40), consiste, sobretudo, no “ritmo modificado pela batida original de João Gilberto”, nos “arranjos mais eruditos de Tom Jobim”; quanto ao que tange aos aspectos poéticos, o autor destaca a “letra mais direta e elaborada” e a “voz do cantor não mais operística”.

Certamente a renovação proposta pela Bossa Nova, sobretudo através da inventividade de João Gilberto no que concerne à *performance* musical e poética, influenciou toda uma nova geração de músicos populares, dentre eles Caetano Veloso e Gilberto Gil. A partir da Tropicália, a eclosão inovadora que associava a canção a outros segmentos artísticos, como o cinema, a literatura, as artes visuais e a música erudita, atraiu a atenção de críticos literários e estudiosos de áreas distintas, constituindo-se num momento propulsor para os estudos da canção popular.

Esse período, correspondente ao desenvolvimento da Bossa Nova e ao surgimento da Tropicália, também representou no Brasil um alargamento de horizontes estéticos no que concerne à produção da canção. Além de outros grupos como a Jovem Guarda, diversos outros artistas, muitos deles não diretamente associados a movimentos, tiveram oportunidade de realizar seu trabalho num contexto marcado pelos avanços da mídia. A era televisiva promoveu a diversidade artística, propulsionando o aparecimento de variadas propostas musicais no âmbito popular.

Charles Perrone (1988) situa nesse momento artístico do país a efetivação do relacionamento entre música popular e literatura no Brasil. O autor aponta três aspectos relacionados ao surgimento e à evolução da Bossa Nova que seriam pertinentes numa abordagem dessa relação: o primeiro é a presença de Vinícius de

Moraes no âmbito da canção que, sendo um poeta já consagrado, integrou-se à esfera musical. O segundo, o surgimento de *Violão de Rua*: poemas para a liberdade, que compreende uma série de publicações através da UNE (União Nacional dos Estudantes), cujo objetivo era a valorização da arte popular, incluindo a canção. E o terceiro é o êxito com que se desenvolveram os festivais da canção, promovidos pelas redes de televisão, impulsionando a carreira de diversos compositores e intérpretes.

Em sua pesquisa, Perrone (1988) destaca diversos poemas de Vinícius de Moraes, publicados em livros, que fizeram sucesso em versões musicadas. Também a parceria de Vinícius com Tom Jobim garantiu uma sofisticação literária ainda não explorada na música brasileira e “proporcionou uma dignidade estética à arte de compor” (PERRONE, 1988, p. 28). Para o autor (1988, p. 30-31), a presença da poesia na Bossa Nova consiste sobretudo nas composições de Vinícius, que em geral retomam temáticas mais relacionadas ao romantismo e ao simbolismo. O autor salienta também a obra “Águas de março”, de Tom Jobim, que, além da referência ao poema “O caçador de esmeraldas”, de Olavo Bilac (epigrafado no folheto que acompanha o disco com a gravação original, de 1972), apresenta apuro linguístico comprovado, por exemplo, através do emprego de “aliterações”, “enumeração caótica”, “abundância de elipses”, entre outros recursos estilísticos salientados pelo brasilianista (PERRONE, 1988, p. 31).

*Violão de Rua*, o segundo fenômeno artístico relevante para o estudo de Perrone, foi um projeto musical que, de acordo com os seus critérios, contou com poucos textos de qualidade artística, uma vez que “[...] possui códigos políticos muito óbvios” excetuando-se, de acordo com os critérios do pesquisador (PERRONE, 1988, p. 33), o poeta José Carlos Capinam, que “não se utiliza das vulgaridades do materialismo histórico”. A pertinência em se considerar esse manifesto político-musical-literário em um trabalho como o de Perrone (1988), consiste no fato de as temáticas daí advindas terem constituído o interesse tanto de poetas como de cancionistas, de forma a gerar um tipo de canção que ainda representa, para muitos, um gênero fundamental da MPB: a música de protesto. A partir desse interesse comum, músicos e letristas vinculados ao *Violão de Rua* representavam a resistência da juventude da época ao regime militar.

Os festivais de música popular, terceiro fator relevante para Perrone (1988), promovidos e divulgados por emissoras brasileiras de TV a partir de 1960, foram constituintes de um ambiente artístico promissor para que as novas gerações de músicos estabelecessem as diretrizes da música popular desde então. Edu Lobo, Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso, entre outros, são alguns nomes que iniciaram ali suas trajetórias. Perrone (1988, p. 35) acredita na importância dos festivais para o surgimento de “uma música popular como manifestação literária”, por razões que passam também pelo desejo de aperfeiçoamento técnico dos letristas visando à obtenção de premiações por suas letras.

Um recurso recorrente entre os compositores que participaram dos festivais consistia no uso de formas do verso popular (PERRONE, 1988), como no caso da letra de Caetano Veloso, “Um dia”, premiada como melhor letra no II Festival da Canção, TV Record, 1966, composta em redondilhas: “[...] no raso da catarina / nas águas da amaralina / na calma da calmaria / longe do mar da Bahia / limite da minha vida [...]”. Outro compositor a valer-se das formas populares é Chico Buarque, como fez em “A banda”, agraciada com o primeiro lugar no II Festival da Canção, TV Record, 1966.

Quando da realização do estudo de Perrone (1988), Chico Buarque era apontado como o compositor brasileiro que mais despertava interesse da crítica, sobretudo a literária, o que se mantém nos dias atuais, dada a frequência com que se realizam estudos acadêmicos e publicações diversas sobre sua obra. Em suas análises de parte do cancionário buarquiano, Perrone (1988, p. 39) destaca “o domínio da rima e do ritmo”, a “manipulação de efeitos sonoros”, a “coerente forma de estruturar o texto poético”, a “seleção lexical” o “uso de metáforas e símbolos”, o “uso de figuras de linguagem” e a “percepção profunda de fenômenos psicológicos e sociais”.

Por encontrarmos na obra de Adriana Calcanhotto afinidades com a poesia das vanguardas modernistas brasileiras e também com a Bossa Nova e a Tropicália, nos focamos em alguns procedimentos composicionais utilizados por artistas vinculados às duas tendências estéticas. Alguns estudos acerca da configuração artística e intelectual da Bossa Nova e da Tropicália possibilitam delinear um fio condutor que relaciona os dois grupos a propostas estabelecidas com o surgimento

do Modernismo no Brasil, sobretudo com as relacionadas à questão antropofágica, deflagrada por Oswald de Andrade.

Conforme Augusto de Campos (2008, p. 285), “o desafio aos códigos de convenções musicais e a colocação da música popular nacional não em termos de matéria-bruta ou matéria-prima” revelam uma “manifestação antropofágica, deglutidora e criadora da inteligência latino-americana”, como queria o ideário de Oswald de Andrade. Os tropicalistas, declaradamente influenciados pelo estilo de João Gilberto, foram, também de acordo com o teórico, (CAMPOS, 2008, p. 285), os únicos a entender “plenamente” a proposta bossa-novista e a ela dar continuidade, estendendo-se, assim, o princípio oswaldiano.

A antropóloga e socióloga Santuza Cambraia Naves, num estudo que percorre as “linhas de criação musical [...] que deram continuidade, de uma forma ou de outra, à estética bossa-novista” (2004, p. 7), distingue vertentes na Bossa Nova, que se relacionam às posturas e aos procedimentos criativos adotados por Tom Jobim e João Gilberto. Conforme a autora, o primeiro é marcado pelo excesso enquanto o segundo identifica-se pela concisão e pelo minimalismo. Não somente a *performance* de João Gilberto apresenta uma tendência minimalista, em que prevalece a imagem do “banquinho e violão”, como algumas das canções por ele compostas revelam a concisão mencionada por Naves (2004).

Independentemente de possíveis subdivisões entre os grupos da Bossa Nova e da Tropicália, como vem sendo discutidas<sup>4</sup>, verificamos que alguns elementos relacionados aos procedimentos composicionais são comuns a canções vinculadas aos dois grupos. Dos estudos analíticos que demonstram esses elementos, depreendemos algumas categorias pertinentes também à abordagem das canções de Adriana Calcanhotto, que compõem nosso *corpus* de análise.

Segundo a avaliação de Sant’Anna (2004, p. 42-47), os principais elementos característicos das letras de canções da Bossa Nova podem ser arrolados nos seguintes tópicos: “vocabulário reduzido e simples”, “versos curtos”, “composições que conceituam a teoria e a prática” bossa-novistas, substituição da “música narrativa” pela “música de situação”, “impessoalidade” que reforça o “sentido lírico” e

---

<sup>4</sup> Marcelo Machado (CULT, 2012), diretor do documentário *Tropicália* (2012), menciona uma subdivisão dos tropicalistas entre os “solares”, representados por Caetano Veloso e Gilberto Gil, e os “lunares”, representados por Tom Zé, Torquato Neto, Carlos Capinam e Rogério Duarte. As duas vertentes se diferenciariam em termos de atitude e exposição midiática.

a ampla utilização do “jogo de palavras”, em geral através de construções paronomásticas.

Augusto de Campos (2008), em suas observações sobre a relação texto-música engendrada pelos bossa-novistas, encontra semelhanças com a poesia concreta. Em canções como “Desafinado” e “Samba de uma nota só”, gravadas no emblemático LP *Chega de saudade* (1959), o autor salienta o processo de “isomorfismo” atingido entre o conteúdo textual e o conteúdo musical, tal como buscavam estabelecer os poetas concretos entre o plano textual e o espacial. Em algumas canções do mesmo álbum verificamos outros procedimentos também caros aos concretistas, relacionados à objetividade e à concisão, como na letra de “Bim bom”. A canção é composta por duas estrofes: a primeira contendo os versos “É só isso o meu baião / e não tem mais nada não / o meu coração pediu assim, só”, o que confirma uma pretensão minimalista em relação à música; e a segunda, onomatopaica, imitando as batidas do violão: “Bim bom bim bim bom [...]”.

A estética deflagrada por João Gilberto apresenta convergências com a proposta concretista, evidenciadas a partir de procedimentos composicionais que revelam objetividade, racionalidade e ruptura com a tradição. Se foi, como quer José Miguel Wisnik (2004, p. 216), a Bossa Nova que “deu elementos musicais e poéticos para a fermentação política e cultural dos anos 1960”, e se foi a Tropicália, conforme Augusto de Campos (2008), quem melhor entendeu a lição da Bossa Nova, é certo que encontramos nas canções tropicalistas a reincorporação dos mesmos procedimentos artísticos. Contudo, a proposta de ruptura subjacente à obra de João Gilberto é assimilada pelos tropicalistas de um modo que o purismo bossa-novista foi “devorado”, no sentido antropofágico empregado por Oswald de Andrade e “regurgitado” de maneira a agregar em seu projeto artístico a “cultura de massas internacional” e as “raízes’ nativas”, (WISNIK, 2004, p. 216), resultando na “geleia geral” tropical.

No ano de 1967, inspirados na antropofagia modernista de Oswald de Andrade, compositores que difundiriam o movimento tropicalista ousaram em composições de canções que colocavam em xeque alguns padrões estéticos vigentes no final dos anos 1960. A incorporação das sonoridades estrangeiras, da cultura *kitsch*, de temas urbanos e da tradição folclórica brasileira às canções que inovavam em termos musicais e em propostas intelectuais fez da Tropicália um

movimento musical *sui generis* no Brasil. Sant'Anna (2004, p. 59) observa que as canções tropicalistas eram tomadas de um “ímpetuoso espírito dionisíaco”, apoiado em manifestações carnavalizadas e lascivas.

Augusto de Campos (2008) também faz referência a uma declaração do próprio Caetano Veloso, líder reconhecido da Tropicália, segundo a qual o compositor e seus parceiros tropicalistas teriam seguido uma “linha evolutiva” da música popular trilhada também por João Gilberto e complementa: “um ponto de aproximação entre os dois grupos [bossa-novistas e tropicalistas] é, sem dúvida, Oswald de Andrade” (2008, p. 286). Essa linha evolutiva viria, assim, costurando um zigue-zague entre a literatura e a canção a partir dos movimentos modernistas, passando pela Bossa Nova e pela Tropicália e alinhavando pontos convergentes com essas referências para as gerações futuras, tanto da literatura como da canção brasileira.

Corroborando as concepções de Augusto de Campos (2008), José Miguel Wisnik encontra nos procedimentos composicionais dos tropicalistas uma “afinidade explícita com a estratégia antropofágica” e, por essa razão, uma relação com a poesia concreta. Esses procedimentos consistiriam, segundo Wisnik (2004, p. 217), principalmente na “carnavalização paródica dos gêneros musicais, que se traduz numa densa trama de citações e deslocamentos de registros sonoros e poéticos”.

Nas canções do grupo tropicalista, representado sobretudo por Caetano Veloso e Gilberto Gil, encontramos, assim como em algumas canções da Bossa Nova, interseções com a obra de poetas concretistas como Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. O trabalho poético-musical de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto e Tom Zé, entre outros, assemelha-se, em alguns casos, à proposta concretista, como, em “Batmacumba”, de Gilberto Gil, em que a letra apresenta também um esquema gráfico, incorporando o conceito de poesia “verbivocovisual”. A atenção dos poetas concretistas ao que Gilberto Gil chama de “palavra som” atraiu também os compositores populares, conforme observou o compositor (SANT'ANNA, 2004).

A interação entre compositores e poetas no intuito de praticarem formas de experimentalismo linguístico e sonoro engendrou uma estética que influenciou futuras gerações de artistas, como ocorre na produção musical de Adriana Calcanhotto, conforme veremos através de suas canções. É a partir de

entrecruzamentos como esses que parecem ter se obliterado os limites entre poesia e canção na música popular brasileira. Muitos dos recursos e procedimentos composicionais explorados por poetas passaram a ser recorrentes também em canções. Da mesma forma, algumas propostas desenvolvidas primeiramente no âmbito da canção influenciaram também as expressões literárias.

Numa síntese dos estudos de Augusto de Campos (2008), Perrone (1988), Sant'Anna (2004) e Naves (2004), acerca das canções vinculadas à Bossa Nova e a Tropicália podemos definir alguns procedimentos criativos utilizados nas canções nos seguintes tópicos: concisão, instantaneidade, enumeração, jogo de palavras de modo a produzir criações inusitadas nos níveis semântico, morfológico e sonoro, metacanção, fragmentação de ideias e imagens, ênfase na força e na sonoridade da palavra, incorporação de ideias cinematográficas e exploração de figuras sonoras.

Muitos desses procedimentos composicionais são explorados em canções de Adriana Calcanhotto. Além da apropriação de recursos característicos da poesia escrita, a artista também faz alusões ao segmento poético-literário por meio de intertextos e referências, ou da realização de canções a partir de poemas publicados também em livros, conforme demonstraremos através das análises de algumas de suas canções, no capítulo a seguir.

## 2 ELEMENTOS LITERÁRIOS NA OBRA DE ADRIANA CALCANHOTTO

[...] *minha música quer ser de categoria nenhuma*  
*minha música quer só ser música:*  
*Minha música não quer pouco*  
 (Adriana Calcanhotto, “Minha música”)

Neste capítulo buscamos demonstrar elementos da obra de Adriana Calcanhotto passíveis de serem identificados também como elementos literários. Primeiramente, buscamos contextualizar sua produção musical articulando dados biográficos e depoimentos da própria artista, que em diversas entrevistas (publicadas em livros ou disponíveis em meios de comunicação na *web*) comenta sobre suas influências artísticas, entre elas a literatura, sua carreira profissional e reflete sobre sua produção. Posteriormente enfocamos dezessete canções da discografia da artista demonstrando nelas os procedimentos composicionais relacionados à literatura, distribuídas em quatro partes conforme as categorias “Procedimentos poéticos”, “Canções metalinguísticas”, “Relações intertextuais” e “Poemas musicados”.

### 2.1 Roteiro da artista

Adriana Calcanhotto iniciou profissionalmente sua carreira artística aos dezenove anos, como intérprete de música popular em bares da cidade de Porto Alegre. Sua formação musical teve início na infância quando realizava aulas de violão, ainda que fossem frequentemente interrompidas, uma vez que lhe pareciam maçantes, conforme revela a artista (YOU TUBE, 2012a).

Foi também na infância que Adriana Calcanhotto iniciou sua relação com a literatura. Segundo seu depoimento em entrevista à série *Livros que amei* (FUTURA, 2011), a leitura lhe representava, principalmente antes da alfabetização, “um passaporte para o mundo adulto”, o que a impelia ao desejo de ler. Sua iniciação literária contou com o estímulo de uma tia, professora de português, que lhe apresentou, dentre outros autores, a obra de Clarice Lispector dedicada ao público infantil: “depois que eu li os livros da Clarice para crianças ficou difícil de ler as outras coisas para crianças”, declarou em um depoimento (YOU TUBE, 2012b).

Também em diversos depoimentos e entrevistas, a artista manifesta sua predileção, iniciada ainda na juventude, pela proposta modernista de Oswald de Andrade. Perguntada sobre as obras literárias fundamentais em sua trajetória como leitora, a artista cita o *Primeiro caderno de poesias do aluno Oswald de Andrade* como um livro que a acompanha desde quando começou “a escolher os livros” que iria ler (FUTURA, 2011).

O envolvimento com o ideário modernista se tornaria decisivo em suas eleições estéticas, como veremos adiante em algumas das canções de nosso *corpus*. Ao tomar contato com a poesia escrita, primeiramente a de poetas do grupo de Oswald de Andrade, interessou-se também pela obra de Augusto de Campos, conforme revela:

O Augusto de Campos lançou um livro que contava a história da Pagu [*Patrícia Galvão: Pagu vida e obra*], que eu fui ler por causa do grupo dos modernistas e da própria Pagu, e ali eu descobri o Augusto e, a partir dali, a poesia do Augusto [...]. (YOU TUBE, 2012c)

No entanto, suas experiências de fruição poética não ocorreram somente através da leitura. Em depoimento, a artista revelou sua impressão ao ouvir, quando ainda era adolescente, canções que lhe pareciam dotadas de uma qualidade distinta, que lhe impactavam pela força das palavras. Um exemplo é a canção “Traduzir-se”, um poema de Ferreira Gullar, musicado e interpretado por Fagner:

Era uma canção, era o Fagner cantando, mas eu senti uma coisa muito especial ouvindo aquilo, uma coisa que eu não sabia dizer o que era. E fui descobrir mais tarde que era um poema do Ferreira Gullar musicado. Ferreira Gullar já mudou minha vida umas cinco ou seis vezes [...]. (CALCANHOTTO, 2008).

A artista também comenta sobre o arrebatamento provocado pelas canções de Vinícius de Moraes, ao ouvi-las cantadas pelo próprio compositor: “eu me lembro que [...] ouvia a voz do Vinícius e eu sentia que aquilo tinha [...], um tipo de autoridade [...] para mim, aquela voz imprimia que ele sabia alguma coisa que eu não sabia”, rememora a artista (YOU TUBE, 2012b). Adriana Calcanhotto menciona ainda textos poéticos oralizados que constituem o universo de suas memórias artísticas, como “Eros e Psique”, de Fernando Pessoa, que lhe impressionou quando declamado por Maria Bethânia no álbum *Pássaro da manhã*, gravado em 1977.

Percebemos, através desses comentários que a poesia cativou Adriana Calcanhotto inicialmente através da vocalidade. Ela própria admite o quão determinante foram esses primeiros contatos poéticos para a sua futura carreira artística, quando recorda seu intuito ao ouvir poemas ou letras poéticas cantadas:

Escutei o Fagner cantando um poema de Ferreira Gullar e senti que aquela letra tinha uma profundidade que me tocava. Quando eu soube que era um poema do Ferreira Gullar, percebi que era isso que eu queria fazer da minha vida: levar alta poesia à rádio popular, se é que isso era possível. (In: WEINSCHELBAUM, 2006, p. 82).

Sua busca pela expressão da palavra poética fica evidente desde o início de sua trajetória profissional, quando optou pela construção de uma identidade artística que não conseguia obter atuando como *crooner* nos bares porto-alegrenses. Seu objetivo era realizar “um trabalho com textos que [...] gostaria de dizer, através daquelas canções”, conforme seu depoimento (YOU TUBE, 2012c)

Movida pelas relações com a literatura, as artes cênicas e visuais, Adriana Calcanhotto realizou seus primeiros projetos musicais na cidade de Porto Alegre, valendo-se mais de recursos performáticos do que de musicais, como confirma a própria artista: “No começo eu não pensava em discos, gravações, estúdios. Meu negócio não era estritamente musical, nunca foi. Eu estava envolvida com o espetáculo, com as artes [...]” (In: WEINSCHELBAUM, 2006, p. 78/79).

A gravação do primeiro disco, algo que a artista admite não ter planejado, ocorreu em função do convite recebido de uma gravadora quando da realização da primeira série de apresentações suas na casa de espetáculos Mistura Fina, no Rio de Janeiro. Após esse primeiro trabalho registrado em estúdio de gravação, os seus álbuns passaram a ser projetados de maneira a desenvolver uma estética própria, segundo a artista (YOU TUBE, 2012d).

Ao longo de sua carreira, Adriana Calcanhotto gravou os CDs *Enguiço* (1990), *Senhas* (1992), *A fábrica do poema* (1994), *Maritmo* (1998), *Público* (2000), *Cantada* (2002; DVD, 2001), *Maré* (2008), *O micróbio do samba* (2011) e *Micróbio vivo* (2011). Sob o codinome de Adriana Partimpim lançou também os CDs e DVDs *Partimpim* (2004), *Partimpim dois* (2009), *Dois é show* (2010) e *Partimpim tlês* (2012), direcionados ao público infantil. Também realizou os espetáculos *Trobar Nova*, inspirado no trovadorismo medieval, e *Poemúsica*, este último em parceria

com Augusto de Campos e Cid Campos, em que poemas sonoros são performatizados pelos três artistas.

A sua relação com a literatura é expressa artisticamente desde seus primeiros projetos musicais. *A mulher do pau-brasil*, espetáculo de 1986, por exemplo, alude ao Modernismo literário e ao Cinema Novo, encerrando no título referências a Oswald de Andrade e seus manifestos da *Poesia pau-brasil* e *Antropófago*, e ao filme de Joaquim Pedro de Andrade, *O homem do pau-brasil* (1981). No enredo da comédia cinematográfica, que recria o contexto de 1920, a efervescência do Modernismo, um duplo feminino do escritor modernista o devora, realizando concretamente o preceito antropofágico.

Adriana Calcanhotto, por sua vez, devora suas referências artísticas e intelectuais, deglutindo-as e deixando-as transparecer em suas canções e projetos musicais, seja através das composições próprias ou da seleção de seus repertórios. Em *Enguiço*, seu primeiro álbum, gravado em 1990, a têmpera antropofágica e tropicalista se deve, sobretudo, às regravações de obras significativas do cancionário brasileiro. Ainda que o disco mantenha uma unidade sonora através de arranjos homogêneos, a variedade de estilos e a releitura de canções da tradição musical rememoram as propostas deflagradas pelo Modernismo antropofágico e adotados pelo Tropicalismo.

O repertório desse álbum contempla apenas duas composições de Adriana Calcanhotto, “Enguiço” e “Mortaes”. No entanto sua interpretação de “Naquela estação”, de Caetano Veloso, João Donato e Ronaldo Bastos, que alcançou grande sucesso, bem como regravações de artistas consagrados, já indicava o desenvolvimento de uma estética original. A inclusão de canções como “Disseram que voltei americanizada”, de Luiz Peixoto e Vicente Paiva, composta para Carmem Miranda e “Nunca”, de Lupicínio Rodrigues, revelam um vínculo da artista com o passado artístico, ao mesmo tempo em que a versão de “Sonífera ilha”, do grupo de rock Os titãs e “Caminhoneiro”, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, demonstram sua sintonia com a diversidade artística de seu próprio tempo.

Esse disco, assim como a trilogia *Partimpim* e os álbuns *Micróbio do samba* e *Micróbio vivo* não estão contemplados em nosso *corpus*, por questões que já discutimos na introdução deste trabalho. No entanto, é importante ressaltar que neles também estão presentes elementos da tradição literária e musical como, por

exemplo, em *Micróbio do samba*. No álbum gravado em 2011, a artista faz uma declarada referência a compositores que consolidaram o samba como o mais representativo gênero musical brasileiro, sobretudo, ao porto-alegrense Lupicínio Rodrigues, que inspira o título do disco através de sua fala, impressa no encarte, segundo a qual “desde pequeno trazia no sangue o micróbio do samba” (CALCANHOTO, 2011). Além do CD gravado em estúdio, Adriana Calcanhotto realizou o show *Micróbio vivo*, que resultou num registro em CD e DVD.

As canções do álbum abordam, de maneira geral, a temática e o ritmo do samba, entretanto caracterizam-se pela inovação à medida que, no concernente à composição musical e aos temas abordados nas letras, são enfocados elementos que transgridem o universo tradicional do samba. O uso de guitarras e outros equipamentos eletrônicos, no âmbito instrumental, por exemplo, ou a construção de figuras femininas com perfis psicológicos anticonvencionais nesse âmbito, é constante.

Quanto aos álbuns contemplados em nossas análises, podemos observar de antemão, que os interesses literários e intelectuais de Adriana Calcanhotto encontram-se refletidos em suas canções, engendrando uma estética poético-musical que alia referência ao passado artístico a experimentações linguísticas e sonoras, estabelecendo uma intensa relação com a poesia. Em seu repertório encontram-se obras de refinado trabalho poético, seja nos poemas musicalizados, nas canções interpretadas pela artista, ou nas composições próprias - individuais ou em parcerias.

Podemos mencionar a obra de Adriana Calcanhotto como exemplo do dinâmico fluxo entre canção e outras formas de arte e da interação entre cultura literária e cultura popular. Em sua discografia, encontraremos diversas canções realizadas sobre textos publicados em livros, alusões e intertextos literários e parcerias com poetas. A artista também costuma realizar seus projetos musicais de forma vinculada à suas pesquisas acerca da literatura, ou da própria história da música popular, que acabam por projetar em suas canções um nível intelectual elevado. Além disso, a própria artista publicou o livro *Saga Iusa*: relato de uma viagem (Cobogó, 2008) e é ilustradora de outros dois (*O poeta aprendiz*, Companhia das Letrinhas, 2003 e *Melchior o mais melhor*, Cobogó, 2011).

A interface com a poesia manifesta-se em canções de Adriana Calcanhotto sobretudo através de quatro formas que constituem eixos analíticos para as nossas seleções. A primeira é a apropriação de recursos linguísticos oriundos da poesia, a segunda é a realização de canções que refletem sobre o próprio processo composicional, a terceira se dá pela alusão a outros artistas, obras ou conceitos do sistema literário num processo intertextual, e por fim, a quarta consiste na realização de canções a partir veiculados também em meio escrito e na experimentação sonora a partir da poesia.

Com as análises das canções, sob o ponto de vista literário e cancional, buscamos demonstrar alguns desses aspectos peculiares da obra de Adriana Calcanhotto. Para fins organizacionais, estabelecemos as categorias de análise que envolvem elementos e procedimentos relativos à literatura. No entanto, essas subdivisões que propomos não são restritivas, isto é, várias canções analisadas contemplam mais de uma categoria. Como critério para as seleções, consideramos a maior representatividade dos elementos poéticos enfocados. São eles: “Procedimentos poéticos”, “Canções metalinguísticas”, “Relações intertextuais” e “Poemas musicados”.

Para demonstrar a relação de afinidades entre a poesia e a música popular não podemos escapar, como salientou Perrone (1988, p. 16), de girar “em torno aos aspectos textuais” das canções estudadas. Partimos, portanto, de pressupostos relacionados à Teoria da Literatura que são associados, à medida de sua relevância, aos estudos da *performance* e aos da canção.

## **2.2 Procedimentos poéticos**

A ligação de Adriana Calcanhotto com os poetas concretistas é perceptível em diversos de seus projetos e criações poético-musicais. A própria artista, ao responder o questionamento de Eucanaã Ferraz acerca da influência que exercem as “poéticas essencialmente literárias, como as de Augusto [de Campos]” sobre seu trabalho, admite embasar-se “nos ideais de concisão e clareza, no desejo de que meus textos façam algum sentido que não só som, no domínio das formas, no manejo de substantivos mais do que de adjetivos” (ADRIANA CALCANHOTTO, [2002])

Em diversas letras de canções compostas ou gravadas pela artista podemos identificar a apropriação de recursos linguísticos característicos da poesia concreta como jogos verbais no nível semântico, morfológico e sonoro. Em “Tons”, gravada no álbum *Senhas*, em 1992, o trabalho poético realizado na letra alia-se a um arranjo musical que tende à retidão: poucas modulações na linha melódica de um saxofone soprano e intervenções de instrumentos percussivos sutis. Os versos são cantados numa melodia que tende à fala, valendo-se, em geral, de uma entonação prosódica coloquial.

Nessa canção o vocabulário é selecionado por atração sonora e imagética, cada palavra produz um novo “campo magnético de possibilidades [...]” (CAMPOS, 1975, p. 44), ao gosto dos poetas concretos, uma vez que diversos morfemas repetem-se ao longo da letra, sendo desdobrados e reorganizados de forma a constituir diversos significados. A voz que canta parece engendrar um recorte fragmentado de imagens cotidianas. A força da “palavra em si mesma”, um preceito concretista (CAMPOS, 1975, p. 157), subjaz nessa canção, uma vez que são exploradas as potencialidades sonoras, imagéticas e semânticas dos vocábulos.

A letra realiza uma espécie de enumeração caótica, cantada de forma quase recitativa, num andamento médio, em que as palavras parecem elencadas sem uma relação coesiva aparente. Assim como ocorre em outras canções da discografia de Adriana, em “Tons” há um rompimento com a sintaxe tradicional e a coesão é estabelecida por correlações sonoras e imagéticas.

O texto, tal como se encontra impresso no encarte do álbum, está disposto em duas estrofes: a primeira composta por vinte e dois versos e a segunda por trinta e dois versos que oscilam entre uma e três sílabas poéticas. A extensão das estrofes contrasta com a concisão dos versos, que se constituem de uma única palavra, exceto pela inserção da conjunção “e”, em um verso da primeira e em outro da segunda estrofe, da combinação “aos” e da contração “nas”, em outros dois versos da segunda:

## Tons

- 1 Roxos
- 2 Todos
- 3 Pretos
- 4 Partes
- 5 Pratas
- 6 Andrades
- 7 Azuis
- 8 Azares
- 9 Amarras
- 10 Amar
- 11 Elos
- 12 Amargores
- 13 Calipsos
- 14 Cortesias
- 15 Cortes
- 16 Cores e
- 17 rancores
- 18 Luzes
- 19 Milagres
- 20 Lilases
- 21 Rosas
- 22 Guimarães
  
- 23 Mulatos
- 24 Dourados
- 25 Rubores
- 26 Castigos
- 27 Castanhos
- 28 Castores
- 29 Havanas
- 30 Avanços e
- 31 brancos
- 32 Cobranças
- 33 Cinzentos
- 34 Cimentos
- 35 Crianças
- 36 nas sarjetas
- 37 Nojentas
- 38 Imagens
- 39 Violeta
- 40 Magentas
- 41 Laranjas
- 42 Matizes
- 43 Cremes
- 44 Crimes
- 45 Cobaltos
- 46 Assaltos
- 47 Turquesas
- 48 Pérolas
- 49 aos hipócritas
- 50 Ocre
- 51 Terras
- 52 Telhas
- 53 Gelos
- 54 Gemas

A disposição da letra produz no papel uma verticalidade que pode ser associada à sua vocalização, uma vez que é cantada de maneira entoativa, produzindo uma linha melódica que tende para a retidão, gerando a impressão de captação de fragmentos ou nuances de imagens, através das quais o ouvinte é convidado a constituir um significado. O título, “Tons”, carrega a ambiguidade semântica própria da linguagem literária, podendo ser associado tanto a tonalidades musicais quanto à gradação das cores. Ao desenrolar da letra o sentido direciona-se para a segunda possibilidade, já que são mencionados diversos nomes de cores ou matizes.

As relações de sentido são estabelecidas de forma inusitada, como entre os versos “Amar” e “elos”: até o décimo verso os vocábulos estão no plural, de forma que, ao ouvirmos a letra, não identificamos aí (versos dez e onze) dois versos e, sim, um *enjambement* que constitui uma única palavra, num jogo linguístico que remete, mais uma vez, ao nome de uma cor no plural: “Amar *elos*”.

A construção poética dessa letra privilegia jogos verbais no intuito de produzir efeitos sonoros. No terceiro, quarto e quinto versos as palavras “**Pretos / Partes / Pratas**” são constituídas das mesmas consoantes, alterando-se apenas as vogais. A exploração de diversas possibilidades semânticas a partir de um mesmo morfema gera a reiteração do verbo “Amar” em “**Amarras / Amar [elos] Amargores**”. Procedimento semelhante é utilizado em “**Cortesias / Cortes / Cores e / rancores**”.

Na segunda estrofe os recursos de repetição, alternância morfológica e atração sonora permanecem em “**Castigos / Castanhos / Castores**”, “**Havanas / Avanços [...]**”, “**Cinzentos / Cimentos**” e “**Cobranças [...] Crianças**”. A exploração de aliterações e assonâncias é frequente como em “**Azuis / Azares / Amarras**”, “[...] **sarjetas / Nojentas / Imagens / [Violeta] / Magentas / Laranjas [...]**”, ou em “**Crems / Crimes / Cobaltos**” e “[...] **hipócritas / Ocre**”, “**Terras / Telhas**” e “**Gelos / Gemas**”.

Ao mesmo tempo em que explora semelhanças sonoras, a letra produz efeitos semântico-imagéticos através de atrações por tonalidades de cores, como “roxos” e “pretos”. Essa escuridão inicial é relativizada em “Partes / Pratas”, versos que parecem estar anunciando o próximo elemento elencado: “Andrades”. O nome próprio, no plural, alude a figuras fundamentais da literatura e da cultura brasileiras que tem o sobrenome Andrade: Oswald, Mário e Carlos Drummond. Salientamos a menção a Oswald de Andrade reforçando o vínculo da autora com a proposta

antropofágica, que permeia sua produção musical. Outra referência ao cânone literário ocorre no final da segunda estrofe: a palavra “Rosas” além de lembrar a cor rosa e a própria flor, remete ao sobrenome Rosa, associada ao nome Guimarães, citado no verso seguinte, numa referência a Guimarães Rosa, um dos mais representativos autores da literatura brasileira.

Outra ligação à arte literária pode ser estabelecida a partir da palavra “Calipsos”, relacionada tanto ao campo semântico das cores, já que concerne em um nome para algumas tonalidades de azul, como a uma figura mitológica. Calipso é uma ninfa do mar que, segundo a *Odisseia* (HOMERO, 2007), teria seduzido Odisseu e o mantido em sua ilha por sete anos, quando de sua tentativa de regresso a Ítaca, depois da guerra de Troia.

A letra propõe um jogo entre o escuro “Roxos / Todos / Pretos” e o claro “Partes / Pratas”, que representam simbolicamente a negatividade e a positividade das imagens enfocadas pelo eu lírico. Na segunda estrofe as imagens são ora cinzentas (“Cinzentos / Cimentos”) e negativas (“Crianças / nas sarjetas / nojentas / imagens”), ora coloridas (“Violeta / Magentas / Laranja”). A palavra “Matizes”, no verso seguinte, sugere uma via interpretativa, já que indica a mistura ou combinação de diversas cores: as misérias e riquezas sociais e culturais são comportadas pelo ponto de vista plural do eu lírico.

Ainda na segunda estrofe, nos versos “Cremes / Crimes”, a paronomásia reforça a ideia de diferença-semelhança produzida pela plurissignificação da primeira palavra: “creme[s]” associa-se à culinária, à cosmética, nomeia uma cor e, no sentido figurado, alude a uma elite social. No par sonoro “Cobaltos / Assaltos”, “Cobalto[s]” faz referência a um elemento químico metálico de coloração branco-prateada com matizes azulados, daí também ser empregado para nomear uma tonalidade de azul. Ainda que a cor azul possa ser associada à tristeza, em razão dos significados de *blue* em inglês, nas línguas românicas, em geral, representa aspectos positivos. A essas palavras - “Cremes” e “Cobaltos” - de valor positivo ligam-se, por semelhança sonora, os “crimes” e “assaltos”, produzindo uma imagem difusa e paradoxal.

Nos versos finais a positividade é representada por cores vibrantes e claras que, ao mesmo tempo, remetem a pedras preciosas: “Turquesas / Pérolas”. Em outro jogo sonoro temos a construção “Pérolas / aos hipócritas”, num intertexto com

os Evangelhos, fazendo referência à passagem em que Jesus teria orientado seus discípulos a não atirarem “pérolas aos porcos”: os “hipócritas” estariam pejorativamente associados a estes animais.

As cores quentes “terras” e “telhas” contrastam com a frieza de “gelos”, ao mesmo tempo em que a sonoridade aberta em “Terras” contrasta com a fechada em “Telhas / Gelos / Gemas”. “Terra” e “telha” representariam, além das cores, a solidez dos objetos a que se referem, enquanto o “gelo”, ainda que constitua um estado físico sólido, remete à água. “Gema”, além de aludir à gema do ovo e ao espaço correspondente ao centro ou âmago de algo (das pedras, por exemplo, donde se extrai a porção preciosa), remete ao título de uma canção de Caetano Veloso, “Gema”, gravada no LP *Outras palavras* em 1980.

Através dessa análise verificamos que “Tons” sugere um recorte no tempo e no espaço constituindo uma realidade urbana contemporânea, já que remete a elementos sociais e à diversidade, típicos da atualidade, mas também matizada pela tradição, sobretudo a tradição literária, através das referências a nomes fundamentais da literatura brasileira.

A fragmentação imagética, a concisão, a enumeração, a preferência por substantivos e a atração por sonoridade, verificados em “Tons”, são procedimentos recorrentes na obra de Adriana Calcanhotto. Vejamos outro exemplo na canção “Graffitis”, do mesmo álbum (*Senhas*, 1992), que alude às impressões de um eu lírico ao deslocar-se no espaço de uma cidade urbanizada. O ouvinte acompanha seu percurso, que parece estar já em andamento devido à instantaneidade das imagens e impressões descritas:

#### Graffitis

- 1 Por meus passos velozes
- 2 vapores
- 3 suores
- 4 sotaques
- 5 antenas
- 6 Antunes
- 7 stones
- 8 Por meus passos ligeiros
- 9 graffitis
- 10 mau cheiro
- 11 Não fosse por você eu não notava essa cidade

12 O meu amor pelas misérias  
 13 me leva,  
 14 me trouxe,  
 15 roça o que interessa  
 16 e fez de mim  
 17 alguém que eu sou hoje

18 Em meus passos, sapatos  
 19 poeiras  
 20 postes  
 21 postos  
 22 poetas  
 23 profetas  
 24 projetos  
 25 notícias  
 26 negócios  
 27 Por meus passos rápidos,  
 28 meus alvos  
 29 meu norte  
 30 Por minha lente meu olhar,  
 31 meu foco  
 32 meus olhos

Em “**P**or meus **p**assos **v**elozes / **v**apores”, as palavras indicam o deslocamento e o projetam sonoramente através das aliterações. Um jorro de ideias compõe a disposição psíquica do eu lírico enquanto caminha pela cidade: “suores / sotaques / antenas / Antunes”. A palavra “antenas” atrai, por semelhança sonora, a palavra Antunes, numa alusão a Arnaldo Antunes, músico, compositor, poeta e artista visual brasileiro, lembrando que “os artistas são as antenas da raça”, conforme a proposição poundiana (POUND, 1998). A palavra “stones”, do inglês “pedras”, também alude ao grupo de rock Rolling Stones.

A maioria dos versos da primeira estrofe contém apenas duas sílabas poéticas, primando, mais uma vez, pela concisão. A partir do momento em que, no primeiro verso, com seis sílabas poéticas, é anunciada a situação inicial, há uma enumeração, sem elementos coesivos, que se estende até o oitavo verso, este contendo também seis sílabas poéticas. Nesse verso a situação inicial é reiterada numa paráfrase do primeiro verso, seguida de dois outros versos que, como os anteriores, aludem a elementos externos observados pelo eu lírico.

O nono verso recupera o título “Graffitis”, que faz referência à técnica de pintura de rua em que muros e paredes são grafados com traços, desenhos e inscrições. Essa técnica, associada a manifestações sociais e ao movimento *Hip hop*, é mais comum em cidades metropolitanas, onde pode confundir-se com

pichações e vandalismos. “Graffitis”, aqui, tanto pode ser um dos elementos observados pelo eu lírico em seu percurso como uma metáfora que reúne os diversos aspectos por ele observados e que constituiriam um “grafitto” da realidade.

Percebemos que esses elementos, ainda que sejam artísticos (“Antunes”, “stones” e “graffitis”), podem associar-se a certa negatividade, representada no décimo verso: “mau cheiro”. No verso seguinte, o eu lírico projeta um interlocutor (“você”) a quem atribui sua própria percepção sobre a cidade. Esse verso é mais longo que os demais (catorze sílabas poéticas), gerando uma impressão de digressão, como se o eu lírico abrisse um espaço em sua descrição poética da cidade para dirigir-se ao interlocutor projetado.

O refrão, compreendido entre os versos doze e dezessete, cantado duas vezes, corrobora a perspectiva negativa, sugerida anteriormente, ao mesmo tempo em que a relativiza, uma vez que o declarado “amor pelas misérias”, é propulsor das movimentações do eu lírico (“me leva / me trouxe”) e constituiu sua identidade: “e fez de mim / alguém que eu sou hoje”.

A segunda estrofe inicia com um verso de seis sílabas que reitera a ação de deslocamento do eu lírico e antecipa, na aliteração de “**passos, sapatos**”, o jogo de atração sonora que prevalecerá na enumeração sequencial dos oito versos seguintes. Do décimo nono ao vigésimo segundo verso a primeira das duas sílabas poéticas é idêntica, variando apenas a pronúncia do fonema “o”, que é fechado em “poeiras” e “poetas” e aberto em “postes / postos”. Os versos seguintes mantêm as aliterações e assonâncias. As aliterações em “s” são repetidas e, desde o décimo oitavo até o vigésimo oitavo, todas as palavras finais estão no plural, gerando um efeito de repetição que evidencia a preocupação linguístico-formal da compositora.

Outro verso de seis sílabas compõe a estrutura dessa estrofe, mais uma vez mencionando o ato de caminhar pela cidade (vigésimo sétimo verso). Note-se o uso do adjetivo “rápidos”, reforçando a sensação de velocidade do deslocamento que se constituirá numa perspectiva fragmentada. Pronomes possessivos (“meus” e “meu”) intensificam a subjetividade que se funde a objetos externos. A construção imagética cinematográfica, obtida no nível formal, através da enumeração e do ritmo acelerado que se realiza nos versos curtos e nas aliterações, confirma-se semanticamente nos versos “por minha lente meu olhar / meu foco / meus olhos”, em que “lente”, “olhar” e “foco” remetem a uma câmera de vídeo.

O refrão torna a ser repetido e, a partir do canto de “me leva”, valendo-se de uma distensão mais longa do som vocálico final, Adriana Calcanhotto explora vocalizações não verbais que intensificam a ideia expressa por “leva”, como se o eu lírico fosse “levado” pela melodia da canção. Após alguns segundos a vocalização é interrompida e um excerto da canção “Ska”, de Hebert Vianna, gravada pelo grupo Os paralamas do sucesso em 1984, é cantado incidentalmente: “A vida não é filme você não entendeu”.

O canto do trecho recebe destaque porque a voz, antes realizando ondulações melódicas, canta-o de maneira recitativa, tendendo para a fala. A inserção desse verso pode parecer antitética, uma vez que a canção, num todo, sugere uma tomada fílmica, como se o espaço e outros elementos da subjetividade do eu lírico, ou seja, a vida, fossem cinematografados. No entanto, ao observarmos o teor da letra, podemos entender que “filme”, nesse caso, pode representar uma visão romanceada, enquanto o filme captado pela “lente” e pelo “olhar” desse eu lírico em movimento tende ao realismo.

Na análise de “Graffitis” verificamos características comuns à estética desenvolvida por Adriana Calcanhotto, não só no aspecto formal, mas também temático, que são perceptíveis em diversas canções de *Senhas*, seu segundo álbum. A tendência em cromatizar suas imagens poéticas, dando a impressão, muitas vezes, de que a compositora se vale de uma paleta de cores ao fazer suas músicas, e a relação com as artes visuais são contemplados também em canções como “Esquadros” (“Eu ando pelo mundo prestando atenção / em cores que eu não sei o nome / cores de Almodóvar / cores de Frida Kahlo [...]”), “Negros” (O sol desbota as cores / o sol dá cor aos negros) e “Tons”, já analisadas por nós. A sugestão de captação cinematográfica verificada em “Graffitis” também ocorre em “Esquadros”: “pela tela, pela janela / [...] eu vejo tudo enquadrado”.

Outro tema que perpassa diversas canções de *Senhas* é o “amor pelas misérias”, declarado pelo eu lírico no refrão de “Graffitis”, revelando uma afinidade entre a proposta de Adriana Calcanhotto e uma estética relacionada à poesia social. A canção “Senhas”, faixa de abertura do álbum homônimo, exalta os “infratores e banidos”, os “que têm fome” e “morrem de vontade” e aplaude “rebeldias” em detrimento do “bom gosto” do “bom senso” e “dos bons modos”, aspectos desprezados pelo eu lírico. As canções “Milagre” (de Cazuza, Denise Barroso e

Roberto Frejat) e “Miséria” (de Arnaldo Antunes, Sérgio Brito e Paulo Miklos), compondo o *pot-pourri* interpretado por Adriana Calcanhotto na faixa que encerra o disco também se associam ao tema, uma vez que abordam a pobreza e a violência existentes na vida urbana contemporânea.

A temática da miséria, abordada nessas canções através de um refinado trabalho poético é, em geral, contrabalançada por aspectos positivos ou encarada, ela mesma, como uma possibilidade estética. Se em alguns momentos parece provocar revolta (“Crianças / nas sarjetas / Nojentas / Imagens [...]”, em “Tons”), em outros representa uma aproximação com o foco de interesse do eu lírico: “O meu amor pelas misérias / [...] roça o que interessa [...]”, como vimos em “Graffitis”.

Um procedimento muito similar a “Tons” e “Graffitis”, no que concerne ao enfoque temático e à construção poética, é realizado na canção “Maritmo”, gravada no álbum homônimo em 1998. Valendo-se da mesma economia sintática e de um apurado trabalho linguístico, essa canção, a exemplo das citadas, sugere ao ouvinte um passeio em que o percurso é matizado por imagens e cores variadas. A distinção entre essa canção e as outras duas já analisadas, no que se refere ao tema, se dá pela definição do espaço percorrido que, conforme a própria autora revela em comentário acerca da canção, localiza-se “[...] entre o Arpoador e Angra dos Reis” (ADRIANA CALCANHOTTO, [2002]), duas praias do Rio de Janeiro que distam cerca de 170 km entre si.

A música apresenta um andamento rítmico médio e conta com arranjos percussivos suaves realizados através de um sampleador. A harmonia e a melodia são executadas por teclados, violão e baixo acústico. Após uma introdução de vinte segundos, em que o piano e a percussão eletrônica se destacam, a voz de Adriana Calcanhotto entoa melodiosamente o texto, cantando-o de maneira bastante suave. Com a progressão melódica, a voz tende a apresentar certa tensividade, que se acentua em momentos específicos da canção.

O título “Maritmo”, através de elementos semânticos e morfológicos, revela, de antemão, aspectos acerca da temática e da estética da canção em foco. A palavra é criada pela aglutinação de “mar” e “ritmo”, produzindo a mesma sonoridade da palavra “marítimo”. O mar é tema central da canção, já o ritmo pode ser associado tanto ao ambiente abordado, ou seja, o ritmo do mar (das ondas do mar), o ritmo em que eu lírico se desloca pelos espaços, quanto ao ritmo da própria

canção, que se dá através da métrica, das rimas, e outros recursos sonoros. A criação inusitada da palavra remete às construções linguísticas e imagéticas que serão desenvolvidas ao longo da letra.

A letra, conforme consta no encarte do CD, constitui-se de vinte e sete versos distribuídos em três estrofes irregulares e dois tercetos. O ritmo é estruturado a partir de versos curtos que variam entre três e sete sílabas poéticas – apenas o vigésimo verso, na terceira estrofe, é decassílabo. As figuras de linguagem que se destacam são o paralelismo – as contrações “pelo” e “pela” são repetidas em onze versos –, as aliterações e assonâncias:

#### Maritmo

- 1 Pela orla
- 2 Pela beira
- 3 Pela areia afora
- 4 A tarde inteira
- 5 Pela borda
- 6 Pedra portuguesa
  
- 7 Pelo Pepê
- 8 Pelo Copa
- 9 Pela costeira
- 10 Pelo recorte do mapa
- 11 pela restinga
- 12 Pela praia
- 13 até Marambaia
- 14 até onde vai a vista
- 15 No Posto nove
- 16 a onda revolta
- 17 devolve o surfista
  
- 18 Pelo Posto Nove
- 19 nove e meia
- 20 A onda branca preta branca preta
- 21 A Praia Vermelha
  
- 22 Cobalto
- 23 no alto
- 24 o azul marinho
  
- 25 A nuvem prata
- 26 A espuma pérola
- 27 A areia marfim

Na primeira estrofe ocorre uma espécie de gradativa tomada de cena em que o espaço se redimensiona a cada verso. A canção prima pela objetividade e não explicita um eu lírico, ainda que se possa subentender um ser em deslocamento através dos espaços descritos. A localização, num primeiro momento é vaga: “orla”,

“beira” e “areia afora” são espaços genéricos. As imagens são solares, o passeio é realizado à tarde, como se pode comprovar no quarto verso. Nos dois últimos versos da primeira estrofe podemos situar a “borda” na praia de Copacabana, já que a “Pedra portuguesa” refere-se ao já icônico mosaico localizado às margens dessa praia no conhecido “calçadão” de Copacabana – construído com pedras portuguesas (calcário branco e basalto negro).

Na segunda estrofe novamente há alusões a pontos específicos situados num espaço litorâneo mais amplo: nomes de praias cariocas como a praia do “Pepê”, a restinga de “Marambaia” e a “Praia vermelha”, ou locais como o bar do tradicional hotel Copacabana *Palace*, conhecido como o bar do “Copa”, são citados. O “Posto nove”, mencionado na terceira e na quarta estrofe, alude a um dos pontos mais representativos da praia de Ipanema, conhecido como local de encontro de artistas e intelectuais. No décimo sexto e décimo sétimo versos uma prosopopeia constitui a imagem do surfista que retorna à areia.

O vigésimo verso representa a sensação visual do eu lírico ao caminhar sobre o já referido mosaico que constitui a pavimentação da orla da praia de Copacabana, uma vez que sugere o desenho (em forma ondulada e com cores intercaladas) e às cores (branco e preto) ali reproduzidas: “A onda branca preta branca preta”. A “Praia Vermelha”, além de nomear outra praia carioca, colabora para a criação imagética. Nas duas últimas estrofes uma descrição do ambiente praiano sugere, também através das cores, a paisagem contemplada: duas tonalidades de azul descrevem o encontro entre o céu (“Cobalto / no alto”) e o mar (“azul marinho”) na linha do horizonte, as cores claras (“prata” e “pérola”) caracterizam a “nuvem” e a água.

No último verso a palavra “marfim”, além de indicar a cor da areia, realiza um elaborado jogo linguístico. Cantada de forma ascendente, a última sílaba poética coincide com a última sílaba da palavra, ao mesmo tempo em que encerra imageticamente o percurso “marítimo” descrito. A sílaba tônica de “mar**fim**” finaliza a letra da canção através da plurissignificação indicando também o “fim” do “mar”.

Em todos os versos da canção as palavras são exploradas tanto em seus aspectos semânticos quanto sonoros: ao mesmo tempo em que demarcam o percurso imagético na canção, estabelecem um jogo linguístico através de suas sonoridades. Além dos paralelismos estabelecidos com a repetição de “pelo” e “pela” ou de versos estruturados sintaticamente de maneira idêntica, como na última

estrofe, ocorrem aliterações como “Pela orla”, “Pela areia afora / a tarde inteira”, “Pelo **Pepê** / **Pelo Copa**”, ou jogos sonoros como “[A onda] **revolta** / **Devolve** [o surfista]” em que a repetição da sílaba “vol”, primeiramente com o “o” fechado e posteriormente aberto, corrobora a sensação de circularidade sugerida pela ideia de “onda”.

Com essa análise podemos associar “Maritmo” a um repertório de canções que tematizam a captação de imagens através do deslocamento, como em “Tons” e “Grafittis”, analisadas anteriormente. Esse percurso é revelado através da criação de imagens repletas de cores e de jogos de palavras ricos em construções sonoras. Recursos verbais em níveis semântico, sintático, morfológico e fonéticos, são explorados por Adriana Calcanhotto.

“Ninar”, gravada no álbum *Cantada* (2002), assemelha-se a essas canções não no que concerne a sua temática, mas sim a sua construção poética. A canção, conforme consta no encarte do CD, foi composta por Adriana Calcanhotto na noite do nascimento de sua afilhada, cujo nome, Nina, centraliza os procedimentos poéticos empregados na letra. O texto organiza-se em cinco estrofes, cada uma com quatro versos. Ao longo da letra predominam versos curtos, em geral formados de uma só palavra e uma única sílaba poética.

#### Ninar

- 1 Viva
- 2 Nina
- 3 Venha
- 4 Ver
  
- 5 Peque
- 6 Nina
- 7 Vem
- 8 Viver
  
- 9 Vem me
- 10 Nina
- 11 Ser
- 12 Você
  
- 13 Vem me
- 14 Nina
- 15 Nana
- 16 Nenê
  
- 17 Dorme
- 18 Nina
- 19 Nana
- 20 Nenê

Em todas as estrofes são explorados distintos significados da palavra “Nina”, que será empregada como substantivo próprio, como verbo e, ainda, em composições de vocábulos que a assimilam como morfema. A gravação inicia com uma breve introdução de violão, tocado por Adriana Calcanhotto, em que se ouve também um arranjo que remete a sonoridades de instrumentos infantis, descrito no encarte do disco como “pianinho”.

O ritmo produzido pelo som do violão é levemente acelerado e a voz pronuncia enfaticamente cada sílaba cantada produzindo uma linha melódica vocal peculiar, constituída não por um canto contínuo, mas por entoações silábicas. Essa maneira de cantar colabora com a construção plurissignificativa da letra, em que alguns morfemas podem ser entendidos em diferentes contextos, como veremos a partir da segunda estrofe.

O título “Ninar”, um verbo no infinitivo, além do seu significado literal – “fazer adormecer” – pode ser associado ao nome, remetendo, assim, à ação de ser “Nina”. Na primeira estrofe a construção poética está centrada nos recursos aliterativos em torno das letras “v” e “n”. Os verbos “viva” e “venha”, no imperativo, indicam um chamamento à Nina.

Na segunda estrofe se estabelece um jogo verbal a partir dos vocábulos “Peque” e “Nina”: entendidos como morfemas, já que a maneira de cantar possibilita que assim seja ouvido, constituem a palavra “pequenina”, referindo-se à criança recém-nascida. Já os significados dos vocábulos isolados, o que também pode ser depreendido no canto, indicam um encorajamento direcionado a Nina, através do verbo “peque”.

Essa mesma estratégia é repetida nas estrofes seguintes com os vocábulos “Vem”, “me” e “Nina”: o primeiro e segundo versos podem ser entendidos como um chamamento “vem, menina”, como um pedido para que o interlocutor venha ninar o eu lírico ou, ainda, pode expressar um desejo do eu lírico em unir-se a “Nina”. O jogo sonoro com os morfemas na última estrofe possibilita entendermos “Nina”, no segundo verso, como substantivo próprio ou como um morfema de “menina”, a partir do *enjambement* entre o primeiro e segundo versos: “Dorme / Nina”.

Através dessa análise verificamos que o emprego de vocábulos simples como “Nana” e “Nenê”, normalmente empregados em acalantos, ao constituírem um jogo

combinatório entre os morfemas e fonemas, tornam a letra da canção formalmente elaborada.

Nas canções que analisamos até aqui percebemos uma tendência da compositora em explorar nuances concretistas na composição de suas letras, ainda que os preceitos desse grupo não apareçam na integralidade. Suas distinções em relação à estética concreta se dariam pela presença mais constante do eu lírico, pela predominância de construções através de versos (uma das tendências concretistas iniciais seria abolir os versos) e a pouca utilização da visualidade gráfica. Já as semelhanças consistem na exploração de procedimentos linguísticos propostos pelos concretistas, como a economia verbal e sintática, a valorização do substantivo e os jogos no nível sonoro e semântico.

A reflexão acerca da linguagem e do próprio fazer poético é também uma tendência concretista compartilhada em composições de Adriana Calcanhotto, seja nas compostas unicamente por ela ou em parceria com outros músicos ou poetas. As canções de cunho metalinguístico que enfocamos a seguir constituem obras que evidenciam a atenção intelectual da artista sobre o seu próprio fazer poético e musical.

### **2.3 Canções metalinguísticas**

A correlação com a literatura revela-se, na obra de Adriana Calcanhotto, em variadas canções de sua discografia e também em projetos de maior dimensão, como é o caso de “A fábrica do poema” (1994), que se constitui, o álbum num todo, numa explícita alusão ao fazer poético. Dentre as quinze faixas do álbum encontram-se, parcerias com os poetas Waly e Jorge Salomão e Antonio Cícero, gravações de canções de artistas como Cid Campos, Sérgio Britto, Arnaldo Antunes, Péricles Cavalcanti e Chico Buarque de Holanda, experimentos sonoros como “*Portrait of Gertrude*” (fragmento do poema “*Portrait of Picasso*”, de Gertrude Stein, lido pela própria poeta), poemas musicados (“O verme e a estrela”, de Pedro Kilkerry, musicado por Cid Campos) além de canções compostas por Adriana Calcanhotto.

A primeira faixa do álbum, “Por que você faz cinema?”, é uma composição musical de Adriana Calcanhotto sobre texto de Joaquim Pedro de Andrade. O texto

consiste numa resposta dada pelo cineasta em entrevista ao jornal francês *Libération*, em maio de 1987:

Para chatear os imbecis / Para não ser aplaudido depois de sequências dó-de-peito / Para viver à beira do abismo / Para correr o risco de ser desmascarado pelo grande público / Para que conhecidos e desconhecidos se deliciem / Para que os justos e os bons ganhem dinheiro, sobretudo eu mesmo / Porque, de outro jeito, a vida não vale a pena / Para ver e mostrar o nunca visto, o bem e o mal, o feio e o bonito / Porque vi *Simão no Deserto* / Para insultar os arrogantes e poderosos, quando ficam como cachorros dentro d'água no escuro do cinema / Para ser lesado em meus direitos autorais. (FILMES DO CERRO, 2004)

Adriana Calcanhotto, ao comentar o processo de criação dessa canção, revela que musicou o texto imediatamente após tê-lo lido pela primeira vez no catálogo da mostra realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil (sobre a obra do cineasta, em junho de 1994). A canção composta acabou por modificar seu projeto em relação à gravação do disco, que iniciaria em breve:

Fiquei impressionada com o que ele diz e, mais ainda, com a sonoridade geral, com o ritmo daquelas palavras. De forma razoavelmente incomum para mim, musicuei-o na mesma hora. A “canção” abriu então uma espécie de trilha que passei a perseguir no disco todo. Faltavam alguns dias para o início da gravação e eu coloquei no lixo o repertório que já havia definido e comecei tudo de novo. (ADRIANA CALCANHOTTO, [2002])

A identificação de Adriana Calcanhotto com o texto de Joaquim Pedro de Andrade e sua decisão em musicá-lo é mais um indício de seu vínculo com o Modernismo, uma vez que o próprio cineasta demonstra filiação a essa tradição. Dentre sua filmografia, talvez os trabalhos mais representativos dessa relação sejam *O homem do pau-brasil*, inspirado em Oswald de Andrade, e *Macunaíma*, adaptação da obra homônima de Mário de Andrade (BENTES, 1996). Joaquim Pedro de Andrade integrou o movimento Cinema Novo que, de uma forma geral, retomou o conceito de antropofagia deflagrado por Oswald de Andrade.

Ao responder, de uma maneira literária, à pergunta “Por que você faz cinema?”, o autor acaba por revelar alguns aspectos no que tange à estética pretendida, relativos, por exemplo, à inovação (“para ver e mostrar o nunca visto [...]”), às suas influências, quando cita *Simão no deserto*, filme de Luis Buñuel, e seu ímpeto anárquico expresso em declarações como “para chatear os imbecis [...]” ou “para insultar os arrogantes e poderosos quando ficam como cachorros dentro

d'água no escuro do cinema[...].” A resposta consiste, assim, também em uma reflexão sobre sua própria criação.

Alguns elementos deflagrados nessa canção ou aos quais, de alguma forma, ela remete, podem ser identificados ao longo de *A fábrica do poema*, confirmando a “espécie de trilha” por ela aberta, segundo o comentário de Adriana Calcanhotto (ADRIANA CALCANHOTTO, 2002). Algumas das canções parecem, de fato, apontar respostas à pergunta “por que você faz canção?”, estabelecendo uma analogia com o texto de Joaquim Pedro de Andrade.

As canções “A fábrica do poema” e “Minha música” dialogam de forma direta com a temática do texto-resposta de Andrade, uma vez que refletem sobre o fazer artístico. Se em “Por que você faz cinema?” busca-se, principalmente, dizer das razões que levam a criar, nas outras duas expõem-se, de forma mais direta, os procedimentos e as propostas de criação. A primeira, composta a partir de um poema de Waly Salomão, aborda o conflito entre o processo de criação e a busca pelo “poema de arquitetura ideal”.

Em comentário acerca dessa canção, Adriana Calcanhotto (ADRIANA CALCANHOTTO, 2002) esclarece que, quando de seu trabalho de composição do repertório para o álbum, solicitou a Waly Salomão um poema seu escrito em homenagem à arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, criadora do prédio do Museu de Arte de São Paulo. Na ocasião, já gravando as canções para o álbum, Salomão leu o poema à Adriana por telefone e, segundo a artista, ao findar a leitura, “a canção estava pronta”. O poema foi publicado posteriormente por Salomão no livro *Algaravias: câmara de ecos* (1997), contendo alguns versos a mais que o texto da canção.

No encarte do álbum o poema, agora entendido como a letra da canção, é constituído de uma única estrofe de versos livres. No canto, o ritmo e a melodia são próximos a uma prosódia coloquial, não obedecendo a um padrão tradicional de reiteração tônica. Adriana Calcanhotto dá voz a um eu lírico que explicita, metalinguisticamente, seu processo de criação:

A fábrica do poema

- 1 Sonho o poema de arquitetura ideal
- 2 Cuja própria nata de cimento
- 3 Encaixa palavra por palavra, tornei-me perito em extrair
- 4 Faíscas das britas e leite das pedras.
- 5 Acordo!
- 6 E o poema todo se esfarrapa, fiapo por fiapo.
- 7 Acordo!
- 8 O prédio, pedra e cal, esvoaça
- 9 Como um leve papel solto à mercê do vento e evola-se,
- 10 Cinza de um corpo esvaído de qualquer sentido
- 11 Acordo, e o poema-miragem se desfaz
- 12 Desconstruído como se nunca houvera sido.
- 13 Acordo! os olhos chumbados pelo mingau das almas
- 14 E os ouvidos moucos,
- 15 Assim é que saio dos sucessivos sonos:
- 16 Vão-se os anéis de fumo de ópio
- 17 E ficam-me os dedos estarecidos.
- 18 Metonímias, aliteraões, metáforas, oxímoros
- 19 Sumidos no sorvedouro.
- 20 Não deve adiantar grande coisa permanecer à espreita
- 21 No topo fantasma da torre de vigia
- 22 Nem a simulação de se afundar no sono.
- 23 Nem dormir deveras.
- 24 Pois a questão-chave é:
- 25 Sob que máscara retornará o recalçado?

A alusão à arquitetura e, por extensão à Lina Bo Bardi, é estabelecida nos versos iniciais, em que o poema é comparado a uma obra arquitetônica. Para o eu lírico desses versos, o poema ideal teria algo de concretude e perfeição, pois a “nata de cimento” deveria encaixar “palavra por palavra”. Essa perfeição requer do eu lírico poeta um trabalho árduo, exigindo destreza e persistência, uma vez que se compara à extração de “faíscas das britas”, podendo também se apresentar como um trabalho que beira o impossível, já que exige a extração de “leite das pedras”.

O quinto verso, “Acordo!”, destaca-se pela exclamação e pela forma com que é cantado, distendendo as vogais ao longo da linha melódica. O verso indica que “o poema de arquitetura ideal” vincula-se ao universo do sono e, por associação, do sonho. Ao acordar, o eu lírico constata que “[...] o poema todo se esfarrapa, fiapo por fiapo”. As imagens da realidade percebida pelo eu lírico remetem também a um mundo onírico, realizando uma fusão entre dimensões reais e não reais. O ato de acordar é reiterado e o que antes parecia concreto, se desfaz. O poema se desintegra e o eu lírico passa a duvidar da sua existência anterior, colocando os conceitos de realidade e irrealidade em questionamento. O eu lírico projeta-se num estado entre dormindo e acordado, em que, intercalados a elementos associados ao

delírio (“fumo de ópio”) parece haver instantes de lucidez em que se poderia encontrar a poesia, ou atingir-se “o poema de arquitetura ideal”.

“Metonímias, aliteraões, metáforas, [e] oximoros”, recursos linguísticos próprios da poesia, também escapam ao eu lírico que acaba por questionar sua busca pelo fazer poético. Ele não sabe se poderá captar os elementos poéticos mesmo que permaneça “à espreita”. A existência de seu espaço de criação é também questionada e a irrealidade sugerida nesse espaço pode ser contrastada com a almejada concretude de seu “poema de arquitetura ideal”. Se no poema ideal a “nata de cimento” encaixaria as palavras, o espaço da criação consiste num “topo fantasma da torre de vigia”:

Os versos finais da canção podem ser associados ao conceito de recalque, advindo da psicanálise, que concerne numa espécie de mecanismo de resistência para manter aspectos psíquicos no nível inconsciente. Segundo a tradição freudiana, o elemento recalçado pode ser acessado a partir de técnicas como a interpretação dos sonhos através da “livre associação”, pois dessa maneira o ser consciente está mais próximo do seu inconsciente. A “resistência” faz com que o elemento recalçado, mesmo quando manifesto em sonhos, seja distorcido para o ser consciente, pela sua dificuldade em elaborá-lo, permanecendo, assim, o recalque, em estado latente (FREUD, 1987). Associando-se as ideias freudianas a essa canção, o “poema de arquitetura ideal” seria o próprio elemento recalçado, acessado pelo eu lírico em sonho (no primeiro verso) e distorcido, desfeito, ao despertar, tornando-se, mais uma vez, inatingível.

O conteúdo recalçado, no entanto, para Freud, por permanecer latente, voltará a perturbar, de alguma forma, o sujeito psíquico. O último verso da canção, dessa forma, sugere que o eu lírico perseguirá a construção de seu poema, e o fazer poético é, nesse caso, uma necessidade psíquica.

A temática metapoética também pode ser associada à “Minha música”, última faixa do álbum, de autoria de Adriana Calcanhotto. Em “A fábrica do poema”, projeta-se um poema ideal, ou seja, o eu lírico persegue a “arquitetura ideal” em sua poesia sem conseguir concretizá-la no plano real. Já em “Minha música”, a própria música parece projetar-se. A canção inicia-se por um arranjo instrumental em levada de jazz num volume baixo que aumenta gradativamente, soando despretensioso. Uma linha melódica é produzida por um instrumento de sopro, aparentemente um

trompete (não é mencionado na ficha técnica), de forma a projetar o que será a linha melódica vocal. O canto inicia-se um minuto e vinte segundos após a introdução instrumental, que se destaca pela longa duração em relação ao padrão da canção popular, com introduções, em geral, mais curtas, revelando-se aí um destaque para a música instrumental.

A letra é organizada em sete estrofes, as duas primeiras com três versos e as seguintes com quatro, exceto a última, que se constitui de apenas um verso. A composição do texto está centrada na repetição de uma negação de diversos aspectos relacionados à criação musical: “Minha música não quer [...]”, que se projeta ao longo dos versos. Em todas as estrofes, com exceção da penúltima, os versos iniciam-se com essa mesma estrutura frasal. Em todos os versos, elementos associados à função da arte, à criação artística e também à sua recepção são abordados na canção de forma a serem negados pelo eu lírico numa espécie de prosopopeia, em que a música demanda o que “não quer”:

#### Minha música

- 1 Minha música não quer ser útil
- 2 não quer ser moda
- 3 não quer estar certa
  
- 4 Minha música não quer ser bela
- 5 não quer ser má
- 6 minha música não quer nascer pronta
  
- 7 Minha música não quer redimir mágoas
- 8 nem dividir águas
- 9 não quer traduzir
- 10 não quer protestar
  
- 11 Minha música não quer me pertencer
- 12 não quer ser sucesso
- 13 não quer ser reflexo
- 14 não quer revelar nada
  
- 15 Minha música não quer ser sujeito
- 16 não quer ser história
- 17 não quer ser resposta
- 18 não quer perguntar
  
- 19 Minha música quer estar além do gosto
- 20 não quer ter rosto, não quer ser cultura
- 21 minha música quer ser de categoria nenhuma
- 22 minha música quer só ser música:
  
- 23 Minha música não quer pouco

No primeiro verso nega-se a pretensão de alguma utilidade para a música, que pode referir-se ao sentido de utilidade prática, um atributo que, em geral, não compete às criações artísticas. Outros enunciados reforçam o desejo de distanciamento de padrões ou estilos, como no décimo terceiro verso, em que a música “[...] não quer ser reflexo” ou no vigésimo, em que “[...] não quer ter rosto”, isto é, não quer ser identificada. Também no vigésimo primeiro verso, que se inicia por uma afirmação, “Minha música quer ser”, acaba por negar definitivamente qualquer modelo, já que exclui a possibilidade de pertencer a uma “categoria” através do termo “nenhuma”.

Ao longo da canção o eu lírico enuncia a negação de elementos referentes à funcionalidade da arte, como a função catártica, inferida através de “[...] redimir mágoas”, ou a função social, representada por “[...] não quer protestar”. Outros elementos tratam de atributos da estética artística como no quarto verso, em que a música “não quer ser bela”. Ainda, alguns versos fazem referência à abrangência ou à representatividade que não se quer atingir no panorama artístico, negando pretensões como “ser moda” (verso 2), “dividir águas” (verso 8), “ser sucesso” (verso 12) e “ser história” (verso 16).

Ainda que até a penúltima estrofe não se faça menção ao que a música “quer”, exceto no vigésimo segundo verso, mas que, como vimos, também se constitui de uma negativa, é nas próprias negações, por um processo de contraposição, que são projetadas as pretensões. No penúltimo verso há, novamente, um desejo que pode ser interpretado como despretensioso, dado o uso do advérbio “só” em “Minha música quer **só** ser música”. No entanto, o último verso enfatizado tanto pela sua posição no texto - já que consiste na última estrofe, ficando isolado do restante do poema - quanto pela maneira como é cantado, de forma mais distendida na melodia, revela a consciência acerca de um projeto artístico complexo, já que a música “não quer pouco”. Dessa forma, considerando a leitura pela via da oposição, deduzimos que, na verdade, essa música quer muito. Um eu lírico que revela consciência sobre os diversos aspectos ou domínios da arte com os quais não se relacionam seus objetivos, manifesta também um desejo subjacente de atingir uma singularidade através da sua música.

Também pelo viés da negação se constrói a letra de “Canção por acaso”, gravada o álbum *Maritmo* (1998), do qual já analisamos a canção homônima que dá

título ao CD. No encarte do álbum, o texto está organizado em três estrofes, a primeira com nove versos, a segunda com doze e a terceira com quatro. Todos os versos da primeira e da segunda estrofes constituem-se de duas palavras, sendo, a primeira delas, em todos os versos, a preposição “sem”. Na terceira estrofe os três primeiros versos têm quatro palavras e o último três.

A audição da canção causa estranhamento, a começar pelo arranjo instrumental não convencional executado por Hermeto Pascoal, que também toca o piano. A mescla de instrumentos de percussão (surdo, caixa, triângulo e pandeiro) e objetos que produzem ruídos (panela com água e câmera *Bolex* 16mm<sup>5</sup>, de acordo com a ficha técnica), produz uma sonoridade compatível com a estranheza da letra. No texto o rompimento com a sintaxe tradicional fica evidente ao se iniciarem os versos por uma preposição, elemento que, em geral, é usado como conectivo:

#### Canção por acaso

- 1 Sem ordem
- 2 Sem harmonia
- 3 Sem belo
- 4 Sem passado
- 5 Sem arte
- 6 Sem artéria
- 7 Sem matéria
- 8 Sem artista
- 9 Sem voz
  
- 10 Sem formato
- 11 Sem escalas
- 12 Sem achados
- 13 Sem sol
- 14 Sem Tom
- 15 Sem Melodia
- 16 Sem tempo
- 17 Sem contratempo
- 18 Sem mito
- 19 Sem rito
- 20 Sem ritmo
- 21 Sem teoria
  
- 22 Uma canção por acaso
- 23 Uma música sem som
- 24 Uma canção por acaso
- 25 Uma sem som

O título, “Canção por acaso”, sugere uma realização sem pretensão, sem um planejamento prévio. Ao comentar sobre a composição em sua página na internet,

---

<sup>5</sup> Câmeras de vídeo produzidas pela empresa suíça Bolex, fundada em 1927.

Adriana Calcanhotto revela que a canção foi composta no mesmo dia em que tivera seu apartamento assaltado e todos os seus discos roubados, quando morava no bairro Jardim Botânico, no Rio de Janeiro. O assalto ocasionou sua mudança para o bairro de Ipanema, o que, segundo a artista, inspirou a gravação do disco *Maritmo*.

Alguns elementos da perplexidade que a tomou ao ter seu apartamento invadido foram assimilados na criação da letra dessa canção. Esses elementos são pertencentes, a um só tempo, a um estado subjetivo que talvez tenha inspirado a elaboração da letra, e a uma vertente estética com tendências concretistas que subsidia a constituição da dicção pós-modernista.

Desde o aspecto musical dessa canção (o arranjo experimental), passando pelo formal da letra (o rompimento sintático) e confirmando-se no nível semântico, o caos, a fragmentação e a instantaneidade, elementos associados à estética pós-modernista, norteiam a composição. Vejamos alguns elementos da letra relacionados a esses aspectos.

A ideia de caos, na acepção platônica, associado à desordem ou mistura de ideias em total desarmonia, está representada em “Sem ordem / Sem harmonia”, “Sem matéria”, “Sem formato”. Também o décimo quarto e décimo quinto versos associam-se a ideia caótica, uma vez que “Sem Tom” e “Sem Melodia” são características que remetem à música atonal e não serial, difundida por compositores experimentalistas que se vincularam ao concretismo musical como Alban Berg, Arnold Schoenberg e Anton Webern. Ainda é importante notar que as palavras “Tom” e “Melodia”, grafadas com iniciais maiúsculas, aludem aos compositores Tom Jobim e Luiz Melodia.

Quanto aos elementos abordados na canção que remetem à ideia de fragmentação podemos mencionar as expressões “Sem artista” e “Sem voz” e “Sem ritmo”, que indicam a exclusão de elementos essenciais da canção, tornando-a fragmentada. À instantaneidade associamos as expressões “Sem passado” e “Sem tempo”.

No encarte do álbum, na página posterior à que está impressa a letra de “Canção por acaso”, há a reprodução de um fragmento do que supomos ser uma anotação de Adriana Calcanhotto endereçada a Hermeto Pascoal, em que se pode ler: “Hermeto, esta é uma ‘Canção por acaso’. Fala da desmistificação da música [...]” (o restante do texto é ininteligível).

O trabalho poético, além da estrutura das estrofes e da organização dos versos, é visível em construções como “[...] arte / [...] artéria / [...] matéria / [...] artista” que são elencadas numa atração por sonoridade e produzem assonâncias e aliterações, ou recurso paronomástico empregado nos versos dezoito, dezenove e vinte: “[...] mito, [...] rito, [...] ritmo”.

A última estrofe funciona, na canção, como uma espécie de refrão, já que é repetida duas vezes ao final, quando a estranheza do arranjo musical intensifica-se. Na letra impressa no encarte o último verso consiste em três palavras monossílabas de três letras, que produzem aliterações em “m” e “s”: “Uma / **sem** / **som**”. A construção do verso está centrada na forma obtida pela justaposição dos três monossílabos e na sonoridade que eles imprimem ao texto. O sentido aí fica somente sugerido, já que a o termo “música” este elíptico. O verso também remete ao poema “Som sem som”, de Augusto de Campos, musicado por Gilberto Mendes e gravado em arranjo de vozes pelo Madrigal Renascentista<sup>6</sup>.

Após a segunda vez que toda a letra é cantada, a voz cessa depois de cantar “Uma canção [...]” (vigésimo quarto verso), ao mesmo tempo em que há uma breve ruptura na música que vinha sendo executada ao piano. Após a ruptura, os sons percussivos intensificam-se em ritmo e volume e o piano os acompanha num ritmo frenético.

De uma maneira geral, os elementos abordados e negados em “Canção por acaso” remetem a uma ideia de liberdade artística, que parece ser a tônica da composição. A análise dessa canção confirma a tendência experimentalista de Adriana Calcanhotto, já deflagrada em canções anteriores, principalmente as de cunho metalinguístico que estudamos aqui.

A exploração das potencialidades semânticas e sonoras das palavras nas composições a partir de jogos linguísticos e a reflexão acerca dos próprios processos composicionais constituem-se em aspectos importantes da poética de Adriana Calcanhotto, como demonstramos até aqui. Alguns outros procedimentos explorados pela artista, como a intertextualidade e a criação musical a partir de

---

<sup>6</sup> MADRIGAL RENASCENTISTA. LP *Música nova do Brasil*. Promus – Projeto Memória Musical Brasileira / Funarte. Regente: Afrânio Lacerda. A gravação pode ser ouvida no em: <<http://peneiradorato.blogspot.com.br/2011/10/gilberto-mendes-e-augusto-de-campos.html>> - acesso em 08 de janeiro de 2013.

poemas escritos são igualmente reveladores da relação entre a música popular e a literatura, como veremos a seguir.

## 2.4 Relações intertextuais

A obra de Adriana Calcanhotto pode ser entendida como um exemplo do rompimento de uma linha divisória entre a “alta cultura” e a cultura popular, ideia que, para Santuza Cambraia Naves (2010) pode ser associada a diversas expressões da canção brasileira, sobretudo a partir do final dos anos 1950, com a insurgência da Bossa Nova.

O compositor Péricles Cavalcanti ao escrever um texto por ocasião do lançamento do álbum *Público*, em 2000, parece observar pontualmente esse aspecto da obra de Adriana Calcanhotto, ao considerá-la

uma artista diretamente ligada à uma linhagem de autores e intérpretes na música popular, surgida nos anos sessenta, que procura aproximar ou mesmo misturar de forma orgânica, sem diferenciá-las, a chamada cultura de "alto repertório" (poesia de vanguarda, música experimental ou erudita, artes plásticas, etc) com a cultura mais popular, de massa considerada de "baixo repertório" (música para a repetição exaustiva nos "hit parade" das rádios, subliteratura, cinema comercial etc). Em termos internacionais, é só pensar nos Beatles ou em Bob Dylan (que parece carregar essa atitude no próprio nome artístico, inspirado no poeta galês Dylan Thomas) e, no Brasil, se lembrar do movimento Tropicalista.  
(In: ADRIANA CALCANHOTTO, [2002])

Algumas razões que levam Cavalcanti a fazer tal observação relacionam-se à forma como a artista referencia obras de outros artistas em suas canções, demonstrando conhecimentos sobre variadas manifestações artísticas. Na discografia de Adriana Calcanhotto, encontramos exemplos de relações intertextuais, como “Parangolé Pamplona”, gravada em *Maritmo* 1998), em que há referência à obra do artista visual Hélio Oiticica, nesse caso, parafraseando as instruções de construção<sup>7</sup> que, junto aos tecidos, constituíam um dos objetos da

<sup>7</sup> Transcrevemos, conforme constam no encarte de *Maritmo*, as instruções de Hélio Oiticica para a realização da obra: “MADE-ON-THE-BODY CAPE 1968 (PARANGOLÉ PAMPLONA) / CAPA FEITA NO CORPO 274 cm/108cm no comprimento / 1 – Cada pedaço de pano deve medir 3 yards no comprimento; 2 – Para fazer a capa o pano não pode ser cortado; 3 – Alfinetes-de-fralda devem ser usados na construção de depois o pano pode ser costurado para fazer a capa permanente; 4 – A estrutura construída no corpo deve ser improvisada pelo próprio participante (se precisar da ajuda de outra pessoa, ok) e feita de forma que possa ser retirada sem cortar; 5 – Algumas pessoas podem

obra *Parangolé*, realizado na cidade de Pamplona, norte da Espanha, como se pode ver no trecho: “O parangolé pamplona você mesmo faz / O parangolé pamplona a gente mesmo faz / Com um retângulo de pano de uma cor só / e é só dançar / e é só deixar a cor tomar conta do ar [...]”.

O projeto gráfico do CD apresenta fotografias de Adriana vestida com uma réplica do objeto, seguidas da impressão das instruções do próprio artista para a confecção da “Capa”. Na mesma canção também há uma paráfrase da definição de Haroldo de Campos acerca da obra de Hélio Oiticica, segundo a qual o *Parangolé* seria uma “asa delta para o êxtase” (CAMPOS, 1996). Na letra da canção Adriana Calcanhotto apropria-se da definição de Haroldo de Campos invertendo-a sintaticamente na construção “Para o êxtase asa delta”, grafado entre aspas no encarte do disco. Essa canção, faixa de abertura do álbum, já sugere o vínculo da artista com o movimento tropicalista, que tinha na obra de Oiticica um de seus motes inspiradores. Hélio Oiticica é também autor de *Tropicália*, instalação artística que inspirou o nome do movimento musical liderado por Caetano Veloso em 1967.

Uma das canções mais emblemáticas da relação de Adriana Calcanhotto com o Tropicalismo de Caetano Veloso e também com o Modernismo de Oswald de Andrade é “Vamos comer Caetano”, gravada originalmente no CD *Maritmo* (1998). A sugestão tropicalista é perceptível já na faixa de abertura e no projeto gráfico do álbum, como mencionamos anteriormente.

Nesta canção encontramos diversos procedimentos de composição que remetem a uma “trama de citações e deslocamentos sonoros” - aspecto que Wisnik (2004, p. 217) associa à estética tropicalista - a começar pela composição da música, que é realizada, na íntegra, a partir de intertextos com vinte e três<sup>8</sup> canções de Caetano Veloso. Tal processo de composição foi executado através de um sampler, “instrumento eletrônico que utiliza sons previamente gravados e

---

participar juntas, mas só uma cor, i. e, um só pedaço de pano deve ser usado para cada capa. Hélio Oiticica”.

<sup>8</sup> A saber, conforme constam no encarte do CD: “A luz de Tieta”, “Livros”, “Alexandre”, “Pra ninguém”, “Ela, ela”, “Nine out of ten”, “Gema”, “Tropicália”, “Quero ir a Cuba”, “Tempo de Estio”, “Irene”, “Eclipse oculto”, “Língua”, “O homem velho”, “Branquinha”, “Sorvete”, “De conversa”, “De palavra em palavra”, “Todo amor que houver nessa vida” (composição de Cazuza e Frejat), “Vivendo em paz” (composição de Tuze Abreu), “Pulsar”, “Superbacana”, “Sugar cane fields forever” (composição de Caetano Veloso sobre texto de Sousândrade).

armazenados digitalmente em sua memória, podendo alterá-los de diversas formas, à maneira de um sintetizador” (Houaiss, 2009).

Esse processo tecnológico ao qual foram submetidas as canções originais resultou numa composição nova, estabelecendo referências a registros sonoros anteriores, em que se pode ouvir inclusive a voz de Caetano Veloso. No arranjo da introdução foram privilegiados recortes em que se sobressaem sons percussivos, como as batucadas, lembrando um ritual primitivo. A voz da cantora, de forma recitativa, faz o convite: “Vamos comer Caetano”. Associando-se o processo de composição ao verso inicial deparamo-nos com o preceito antropofágico proposto por Oswald de Andrade. Se, na voz de Adriana ouvimos o convite “Vamos comer Caetano”, a execução musical realiza metaforicamente uma deglutição em que as músicas gravadas originalmente por Caetano Veloso são devoradas e posteriormente devolvidas através de uma nova e original composição musical.

A letra da canção está organizada, conforme consta no encarte do álbum, em cinco estrofes. Destas, a primeira, a segunda e a quinta constituem-se de quatro versos, a terceira de dez versos, e a quarta de seis versos:

#### Vamos comer Caetano

1 Vamos comer Caetano  
2 Vamos desfrutá-lo  
3 Vamos comer Caetano  
4 Vamos começá-lo

5 Vamos comer Caetano  
6 Vamos devorá-lo  
7 Degluti-lo, mastigá-lo  
8 Vamos lamber a língua

9 Nós queremos bacalhau  
10 A gente quer Sardinha  
11 O homem do pau-brasil  
12 O homem da Paulinha  
13 Pelado por bacantes  
14 Num espetáculo  
15 Banquete-ê-mo-nos  
16 Ordem e orgia  
17 Na super bacanal  
18 Carne e carnaval

19 Pelo óbvio  
20 Pelo incesto  
21 Vamos comer Caetano  
22 Pela frente

23 Pelo verso  
24 Vamos comê-lo cru

25 Vamos comer Caetano  
26 Vamos começá-lo  
27 Vamos comer Caetano  
28 Vamos revelarmo-nus

Nas duas primeiras estrofes, sete dos oito versos iniciam com o convite “vamos”, coletivizando a proposta de comer Caetano Veloso, em que o verbo “comer” apresenta conotações simbólicas nos níveis intelectual e musical, tendendo também para uma conotação erótica. O “caráter canibal e antropofágico”, dessa canção foi estudado por Luciano Azambuja (2006, p. 2), num artigo em que o autor destaca elementos linguísticos e musicais que comprovam a intenção devoradora de Adriana em relação a Caetano Veloso, ou seja, a assimilação do caráter tropicalista na canção.

Na segunda estrofe, o pesquisador destaca a pluralidade significativa obtida pelo intertexto com os versos “gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões”, da canção “Língua” de Caetano Veloso, já que “lamber a língua” pode ser uma paráfrase de “minha língua roçar [...]” (AZAMBUJA, 2006, p. 4), e pode remeter tanto ao título da canção de Caetano como ao órgão físico e ao idioma português.

No plano textual, destacamos a sonoridade obtida na aliteração “comer Caetano”, que ecoa também em “começá-lo”, e a repetição do morfema “come” em “comer” e “começá-lo” no quarto verso da primeira estrofe, incentivando o início da ação canibal. Também a repetição da letra “L” em “lamber a língua”, destaca a primeira sílaba de “língua”, que é cantada de forma mais prolongada e acentuada, remetendo ao próprio órgão do aparelho fonador, o que gera um isomorfismo semelhante ao pretendido em poemas concretistas, ou seja, a palavra identifica um elemento e, através da pronúncia, ele é também representado.

Na terceira estrofe da canção, há uma alusão a José Abelardo Barbosa de Medeiros, o Chacrinha, importante e emblemática figura para os tropicalistas. Chacrinha, em seu programa de auditório, cunhou e popularizou o bordão “Vocês querem bacalhau?”, que proferia enquanto lançava pedaços do peixe para a plateia. Também se realiza nesses versos uma contraposição entre o idioma português falado em Portugal e o falado no Brasil: enquanto a forma “Nós queremos” é

utilizada para reivindicar “bacalhau”, um peixe típico da culinária portuguesa, a forma “a gente quer”, construção usual do português brasileiro para a primeira pessoa do plural, reivindica a sardinha, um peixe mais comum que o bacalhau na culinária brasileira.

Lembramos que uma das propostas do movimento modernista consistia em valorizar, em poesia, a fala coloquial dos brasileiros. Ainda quanto aos dois primeiros versos, Azambuja (2006) aponta a menção ao bacalhau como um reforço para o verso “lamber a língua”, na estrofe anterior, no que concerne a sua acepção de língua como o idioma português e um direcionamento do duplo sentido da palavra “Sardinha”. Num primeiro momento, por ser associada ao campo semântico do “bacalhau”, ela representa o peixe; contudo, a grafia da palavra, no encarte do CD iniciada com letra maiúscula, remete a Dom Pero Fernandes Sardinha, expedicionário religioso português, ordenado bispo de São Salvador da Bahia em 1551 que, em 1556, tendo naufragado no litoral de Alagoas, teria sido devorado por índios Caetés, episódio mencionado por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago*.

No verso “O homem do pau-brasil” a compositora associa Caetano Veloso à figura de Oswald de Andrade. Além da referência ao *Manifesto da poesia pau-brasil*, o verso também cita o título do filme homônimo, realizado em 1982, cujo protagonista é a personagem do escritor modernista. O verso seguinte faz ecoar o anterior, evocando um dado biográfico de Caetano, em que é mencionado o nome “Paulinha”, numa referência a Paula Lavigne, então companheira do cantor.

Quanto aos versos seguintes, “Pelado por bacantes / Num espetáculo”, recorreremos ao depoimento de Adriana Calcanhotto, ao comentar a canção em questão (ADRIANA CALCANHOTTO, [2002]), para interpretá-los. A artista revela ter sido inspirada por um episódio que lera em *Cartas* (CLARK; OITICICA, 1996), livro que reúne cartas trocadas entre os artistas visuais Hélio Oiticica e Lygia Clark. Em uma das cartas publicadas no livro, Oiticica relata à sua destinatária o ocorrido a Caetano Veloso, quando o acompanhou ao programa de televisão comandado pelo apresentador Chacrinha. Na ocasião, o cantor foi abordado de forma efusiva pelo público: “as pessoas [...] tentavam pegá-lo, rasgá-lo e [...] Caetano ficava calmo com aquilo, [...] na verdade gostava e deixava-se devorar”, comenta Adriana Calcanhotto acerca do relato de Oiticica (ADRIANA CALCANHOTTO, [2002]).

Ao ler o relato de Oiticica, Adriana lembrou-se também do ocorrido no espetáculo *As bacantes*, adaptação de José Celso Martinez para a peça de Eurípedes, realizado em 1996 no Festival Rio Cena Contemporânea. Numa das passagens orgiásticas da tragédia original, as bacantes, sacerdotisas de Dioniso, devoram Penteu, rei de Tebas. Quando da apresentação da adaptação de Martinez no Festival, Caetano Veloso, que estava na plateia, foi levado para o palco, interagiu com as atrizes e foi despido por elas<sup>9</sup>. O episódio é descrito na canção através dos versos “Pelado por bacantes / Num espetáculo”, em que a cena é atualizada e os ouvintes convidados a participar do banquete: “Banquete-ê-mo-nos / Ordem e orgia / na super bacanal / Carne e carnaval”. “Super bacanal”, além de referir-se às festas em honra a Dioniso remete também à canção “Superbacana”, de Caetano Veloso.

Salientamos também o trabalho linguístico sonoro reforçando mais uma vez o “c” em “comer”, “Caetano”, “bacanal”, “carne” e, por fim, “carnaval”, congregando uma referência às festividades profanas a esse símbolo da cultura popular brasileira. Aqui também podemos associar o termo ao conceito de carnavalização, proposto por Mikhail Bakhtin (1981), subjacente tanto à proposta de Oswald de Andrade quanto à dos tropicalistas, em que prevaleceram a mistura de diversos elementos culturais e a subversão dos padrões estéticos vigentes. Também o arranjo musical, ao iniciar-se a quarta, estrofe remete à ideia do carnaval, uma vez que há uma intensificação de sonoridades percussivas: sons advindos de instrumentos como tambores ou atabaques produzem uma aceleração da progressão rítmica, lembrando as músicas tocadas no carnaval, principalmente no carnaval baiano.

Na penúltima estrofe a contração “pelo” inicia quatro dos seis versos, produzindo uma anáfora que reforça as razões para devorar-se Caetano. A palavra “incesto”, no segundo verso, acentua o caráter lascivo, uma vez que denota a relação sexual entre parentes. O parentesco aí poderia ser artístico, como considerou Azambuja (2006).

Os versos seguintes dão sequencialidade à conotação sexual: “pela frente” e “pelo verso” e insinuam uma leitura dupla, em que se pode associar as palavras “frente” e “verso” às possibilidades de desfrutar-se sexualmente de Caetano e,

---

<sup>9</sup> O episódio é comentado com mais detalhes no artigo *Vamos comer Caetano – e Dioniso*, em que Tatiana Bernacci Sanchez associa a peça de Eurípedes à adaptação de Martinez e à canção de Adriana Calcanhotto. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num10/dossie/palimpsesto10>>. Acesso em: 02 de agosto de 2012.

também, de “comer” sua poesia através do “verso”. Em razão do encaminhamento sexual sugerido em “pelo verso”, a expressão “Comê-lo cru”, por semelhança sonora, pode remeter também à nomenclatura de baixo calão utilizada para nomear o ânus, no caso um ânus erotizado, da vítima devorada.

Na última estrofe, até o terceiro verso, repetem-se os mesmos versos da primeira, reiterando o convite ao banquete. A construção poética se destaca no último verso, que subverte a forma linguística *revelarmo-nos*. O vocábulo subvertido sugeriria uma espécie de autorrevelação do eu lírico e de seus convivas. A forma criada pela compositora, “revelarmo-nus”, em que o pronome reflexivo *nos* é substituído por *nus*, intensifica a revelação, propondo também um desnudamento. O ato de “comer Caetano” proporcionaria, além da autodescoberta, o conhecimento de um ser pelo outro, através da ação de desnudarem-se, de mostrarem-se como canibais e também de descobrirem em si mesmos as características do ser devorado.

Ao finalizar o canto da primeira parte da canção ouvimos, na música *sampleada*, a voz de Caetano Veloso em sete repetições da expressão “eu quero”, ao que se pode deduzir pela sonoridade, extraídas de mais de uma canção. Esse efeito de voz pode ser associado ao comentário de Hélio Oiticica, referido anteriormente, segundo o qual Caetano Veloso consentia com tranquilidade que o público o tocasse e também à sua predisposição em se deixar “devorar” pelas bacantes na peça de Zé Celso Martinez. A escolha da expressão “eu quero”, cantada pela voz de Caetano Veloso nessa parte da música, pode indicar o consentimento da vítima em ser devorada.

Adriana Calcanhotto devora simbolicamente Caetano Veloso através das palavras e das sonoridades que “mastiga”. As referências estéticas advindas de Caetano revelam-se nas palavras, na música, e na voz da cantora, que, além de lembrar uma característica da dicção de Caetano, distendendo alguns sons vocálicos, como em “desfrutá-lo” e “começá-lo”, une-se à própria voz de Caetano a partir da repetição da primeira estrofe.

No quarto verso da última estrofe, concomitante à voz de Adriana cantando “começá-lo”, ouve-se outra vez a voz do cantor, em tom recitativo, instando: “Vamo[s] come[r]”. Em “lamber a língua”, na estrofe seguinte, mais uma vez a voz do cantor é projetada repetindo a palavra “língua”. Adiante, as palavras “carne” e

“carnaval”, também são cantadas em uníssono pelas duas vozes e, mais uma vez, ouvimos a voz de Caetano em “Vamo[s] come[r]”. Na finalização da canção há uma espécie de mosaico de vozes de Caetano Veloso em que não é possível ouvir com clareza as palavras cantadas. O aspecto semântico é suplantado pelas sonoridades que remetem aos elementos constituintes da estética de Caetano Veloso e de Adriana Calcanhotto, ancorados nos princípios antropofágicos.

Constatamos assim, pela análise dos elementos textuais e musicais de “Vamos comer Caetano”, a realização de um trabalho artístico que se vincula à tradição sem deixar de traçar um percurso original. As referências a aspectos fundamentais da arte brasileira, sobretudo os relacionados ao manifesto antropofágico de Oswald de Andrade e ao Tropicalismo de Caetano Veloso, associam-se a uma estética particular engendrada por Adriana Calcanhotto.

As sonoridades contemporâneas representadas pela apropriação sintetizada das canções de Caetano Veloso e a forma original com que a compositora se reporta aos seus antecessores, consistem em elementos inovadores no seu projeto artístico. Deslocando-se o conceito de antropofagia para a contemporaneidade, nessa canção, o sampler funcionaria como um aparelho digestivo. As referências feitas através da letra da canção, não somente a Caetano Veloso, mas a elementos dos manifestos de Oswald de Andrade são regurgitadas na voz de Adriana Calcanhotto.

O antropofagismo oswaldiano, a geleia geral tropicalista, a multiplicidade e a fragmentação, associados a esses movimentos artísticos projetam-se em diversas canções de Adriana Calcanhotto e associam-se a elementos inovadores, como vimos em “Vamos comer Caetano”. Se no Tropicalismo a cultura moderna refletia-se nos roques baianos de Caetano Veloso, que mesclavam guitarras elétricas e berimbaus, nas canções de Adriana Calcanhotto a contemporaneidade se reflete também em experimentos com músicas essencialmente eletrônicas, como a já estudada “Vamos comer Caetano”, ou a vinheta “A cidade”, de Helder Aragão, que consiste numa captação de sons das ruas de uma cidade bastante urbanizada, décima primeira faixa de *Maritmo* (1998).

No que se refere aos intertextos, na canção analisada, verificamos a sua realização, sobretudo com a obra do compositor Caetano Veloso, através da apropriação de suas canções na criação da música. Também podemos estabelecer

intertextualidades com os *Manifestos antropófago e da poesia pau-brasil* de Oswald de Andrade (In: RUFFINELI; ROCHA, 2011), com o filme *O homem do pau-brasil*, de Joaquim Pedro de Andrade e com a peça teatral *As bacantes*, de Eurípedes, através de citações diretas e indiretas.

Ainda em *Maritmo* a autora explora relações intertextuais com obras literárias consagradas ao cânone brasileiro, como em “Mão e luva”, de Pedro Luis, cujo título remete ao romance de Machado de Assis (*A mão e a luva*, 1874). Também em “Vambora”, composição de Adriana Calcanhotto, uma balada romântica que obteve grande repercussão midiática, sendo agraciada com *12º Prêmio Sharp/Melhor Música Pop/Rock de 1998* e integrando também a trilha sonora da novela *Torre de Babel* (1998), são referenciadas as obras *A cinza das horas*, de Manuel Bandeira (1917), *Dentro da noite veloz* (1975), de Ferreira Gullar e *O coração disparado* (1978), de Adélia Prado.

Em “Vambora” as referências se estabelecem através da apropriação dos títulos das obras, que são citados indiretamente, no caso da obra de Adélia Prado, e diretamente, nos casos de Manuel Bandeira e Ferreira Gullar:

Vambora  
 1 Entre por essa porta agora  
 2 e diga que me adora  
 3 Você tem meia hora  
 4 pra mudar a minha vida  
 5 Vem vambora  
 6 que o que você demora  
 7 é o que o tempo leva

8 Ainda tem o seu perfume pela casa  
 9 ainda tem você na sala  
 10 porque meu coração dispara  
 11 quando tem o seu cheiro  
 12 dentro de um livro  
 13 “Dentro da noite veloz”  
 14 [“Na cinza das horas”]

A melodia vocal é simples, embora o arranjo realize uma ideia musical mais sofisticada, incluindo, por meio de *sample*, um trecho da “Suíte Lírica”, de Alban Berg, interpretada pela Orquestra Filarmônica de Nova York, sob a regência de Pierre Boulez (conforme informações constantes no encarte do álbum). O título “Vambora” remete a uma construção recorrente na fala coloquial, em que se

contraem os vocábulos “vamos” e “embora”. A letra aborda uma temática amorosa, um pedido do eu lírico ao interlocutor para que se una a ele. No decorrer da canção o ouvinte infere uma separação entre o eu lírico e seu objeto de desejo, uma vez que são mencionados elementos que remetem à memória de uma união pregressa entre eles.

A memória do eu lírico é ativada através do sentido olfativo (“Ainda tem o seu perfume pela casa”), que chega a presentificar o seu objeto de desejo: “Ainda tem você na casa”. É na segunda estrofe, a partir do décimo verso, que as relações intertextuais se explicitam. A primeira delas ocorre de maneira indireta, uma vez que o título do livro de Adélia Prado, *O coração disparado*, é lembrado através de uma declaração feita pelo eu lírico: “Porque meu coração dispara / quando tem o seu cheiro”. No verso seguinte, o livro de Ferreira Gullar é referenciado através da citação direta do título “Dentro da noite veloz”. Na segunda vez em que a estrofe é cantada, inclui-se o título de Manuel Bandeira, “N’a cinza das horas”.

A apropriação dos títulos das obras por Adriana Calcanhotto possibilita uma dupla leitura dos versos: ao ouvinte que desconhece as obras referenciadas, o sentido se realizará intratextualmente, através da coesão estabelecida pela repetição da palavra “dentro” (décimo terceiro verso) e da contração “na” (décimo quarto verso) indicando tanto o interior do livro como também, metaforicamente, os momentos de passagem do tempo (“noite veloz” e “cinza das horas”). No caso de o ouvinte ter o conhecimento prévio acerca das referidas obras, poderá pressupor que o(s) “livro(s)” aos quais se refere o eu lírico, em cujas páginas permanece o “cheiro” de seu interlocutor sejam exemplares de *Dentro da noite veloz* e *A cinza das horas*.

Quanto ao aspecto formal, o texto, tal como está impresso no encarte do álbum, organiza-se em duas estrofes, a primeira com sete e a segunda com seis versos. À segunda estrofe, no entanto, é acrescentado, entre colchetes, o verso cantado quando a música é repetida. O jogo sonoro se dá sobretudo através de rimas, na primeira estrofe consoantes: “[...] **agora** / [...] **adora** / [...] **hora** [...] **vambora** / [...] **demora**”; e na segunda toantes: “[...] **casa** / [...] **sala** / [...] **dispara**”.

A partir desta análise, verificamos que a composição abrange aspectos elaborados, como as rimas ricas “[...] agora / [...] adora / [...] hora” e “[...] sala / [...] dispara”, o arranjo musical com apropriação de uma música erudita e as relações intertextuais com obras fundamentais da literatura brasileira. No entanto, Adriana

Calcanhotto explora tais aspectos através de uma temática amplamente abordada no cancionário, agregando-os a elementos populares como a transcrição de uma corruptela linguística tipicamente coloquial (“Vambora”) e uma melodia simplificada.

A convergência harmônica entre elementos relacionados a uma erudição e componentes relacionados à cultura popular, assim como ocorre em “Vambora”, é recorrente na obra de Adriana Calcanhotto. Esse é um fator que corrobora a inserção da artista num grupo de compositores que colaboraram para uma certa homogeneização entre culturas “alta” e “baixa” que se originou, sobretudo, a partir da Bossa Nova (NAVES, 2011; WISNIK, 2004) .

Outras canções do repertório de Adriana Calcanhotto explicitam esta concepção através da intertextualidade, como no caso de “Porto Alegre” (“nos braços de Calipso”), composta (sob encomenda de Adriana Calcanhotto) por Péricles Cavalcanti e gravada no álbum *Maré*, de 2008. Ao encomendar a canção, segundo comentário acerca das canções de *Maré* em seu *site*, Adriana Calcanhotto informou ao compositor que se tratava de um disco com “ambiente marítimo”, ao que recebeu, no dia seguinte, a canção em questão. Sua decisão de gravá-la confirmou-se somente quando da escuta do arranjo realizado pela banda que a acompanharia nas gravações (Kassin, Dé Palmeira, Domênico Lacellotti e Moreno Veloso), segundo a artista, sugerindo uma “brincadeira de guitarrada” e “um baixo incrível”.

A música remete ao gênero cubano, Calipso, corroborando o duplo sentido que a palavra adquire na canção, como veremos. O título “Porto Alegre” produz ambiguidade, uma vez que pode referir-se a um porto marinho, devido à temática da canção, ou à cidade de Porto Alegre, terra natal de Adriana Calcanhotto. Ainda quanto ao título, observamos que, ao seu lado e entre parênteses, está grafada a intitulação “nos braços de Calipso”, sugerindo a associação ao nome da “ninfa das renomadas tranças” (HOMERO, 2007, p. 13), de quem Odisseu foi prisioneiro por sete anos, quando da tentativa de regresso a Ítaca. Conforme as palavras atribuídas a Calipso, suas motivações foram de cunho afetivo: “Eu o acolhi, tratei-o com afeto, ofereci-lhe a imortalidade, garanti-lhe que não conheceria a velhice em dias vindouros.” (HOMERO, 2007, p. 19).

A intertextualidade nessa canção é explícita no que concerne às referências à obra atribuída a Homero. O eu lírico retoma e assume em primeira pessoa a figura de Odisseu, que relata duas passagens da aventura marítima pela qual passou após

a guerra de Troia. Segundo a tradição homérica, o périplo se inicia com Odisseu retido na Ilha de Calipso, donde será libertado por intervenção de Zeus. O outro episódio abordado na canção diz respeito ao encontro de Odisseu com as sereias, seres funestos, “com cabeça e tronco de mulher, mas em forma de pássaro e também de *peixe* da cintura para baixo [...]” (BRANDÃO, 2008, p. 376, grifo do autor) que, com o poder encantatório de seu canto, atraíam e devoravam os homens.

Foi a feiticeira Circe, habitante da ilha de Eeia, quem advertiu e instruiu Odisseu quanto ao canto das sereias:

Tampa com cera os ouvidos dos teus companheiros para não caírem na armadilha sonora. Se, entretanto, quiseres ouvir o mel do concerto delas, ordena que te amarrem de mãos e pés ereto no mastro. Que o nó seja duplo. (HOMERO, 2007, p. 217)

Na canção as referências às duas passagens são claras, porém não são exatamente fiéis ao mito contado por Homero. Péricles Cavalcanti a partir de passagens da Odisseia, recria o herói num eu lírico que canta, através da voz de Adriana Calcanhotto, seu encontro com as sereias e seu envolvimento com Calipso:

Porto Alegre (nos braços de Calipso)

1 amarrado num mastro  
 2 tapando as orelhas  
 3 eu resisti  
 4 ao encanto das sereias  
 5 eu não ouvi  
 6 o canto das sereias  
 7 eu resisti

8 mas chegando à praia  
 9 não fiz nada disso  
 10 então caí  
 11 nos braços de Calipso  
 12 eu sucumbi  
 13 ao encanto de Calipso  
 14 não resisti

15 desde então eu não tive  
 16 nenhum outro vício  
 17 senão dançar  
 18 ao ritmo de Calipso  
 19 pois eu caí  
 20 nas graças de Calipso  
 21 não resisti  
 22 ao encanto de Calipso  
 23 só sei dançar  
 24 ao ritmo de Calipso

Num primeiro momento o eu lírico, apropriando-se da figura de Odisseu, relata como resistiu ao encanto das sereias: “amarrado num mastro / tapando as orelhas”. De acordo com a tradição homérica, no entanto, Odisseu não tem seus ouvidos obstruídos, ele é amarrado ao mastro porque deseja ouvir o canto sem correr o risco de se deixar tomar pelo encantamento. O ato heroico seria este, o de ser o único homem a ouvir o canto sem sucumbir às sereias e por elas ser morto e devorado. Também podemos dizer que “resistir” não seria o verbo mais adequado ao mito original, uma vez que Odisseu propriamente não resiste, ele é impedido pela amarração ao mastro.

Quanto à ninfa Calipso, é ela quem acolhe Odisseu em sua gruta e o faz prisioneiro graças ao poder encantatório que exerce. Homero não é claro quanto aos afetos do herói para com a ninfa, ainda que seja possível inferir, a partir de uma passagem da narrativa, o envolvimento inicialmente voluntário entre ambos: quando Zeus designou a libertação de Odisseu, “Calipso encontrou-o na praia. As lágrimas não secavam. A vida doce escoara. Sem retorno restava-lhe penar. Os atrativos de Calipso eram águas passadas.” (Homero, 2007, p. 21)

Dessa forma, quanto à relação de Odisseu e Calipso, a canção não contraria a mitologia. A partir da segunda estrofe da canção, o eu lírico canta sua chegada à “praia”, quando cai “nos braços de Calipso”. A plurissignificação é explorada no concernente ao duplo sentido que a palavra “Calipso” adquire na terceira estrofe, em que o eu lírico afirma “dançar ao ritmo de Calipso”.

Não podemos dizer que o compositor transgride o mito ao apropriar-se dele de maneira a modificá-lo. O que Péricles Cavalcanti faz envolve uma liberdade artística comum desde a antiguidade clássica, quando os tragediógrafos gregos compunham suas peças a partir da temática mitológica. Ainda que haja formas que, conforme Flávio Ribeiro Oliveira fixaram-se no cânone, como por exemplo, a Odisseia atribuída a Homero, que se solidificou como narrativa, o mito em si corresponde a muitas versões: “O mito só faz sentido como fonte de criação artística se o autor pode ser infiel a ele”, afirma Oliveira. (disponível em <[revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-mito-na-tragedia-grega/](http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-mito-na-tragedia-grega/)>).

Em “Porto Alegre”, Odisseu não ouve o canto das sereias e canta as estratégias de que se vale para passar por elas incólume. Também confessa sua entrega apaixonada a Calipso. Esse acontecimento no seu percurso acaba por

proporcionar-lhe atrativos suficientes para que não mencione o mote principal do mito: regressar a Ítaca. O ouvinte, assim como Odisseu, se deixa seduzir pelo ritmo contagiante de calipso e mais: pela voz encantadora da sereia. Embora o herói tenha resistido a ouvi-la, o arranjo musical agrega o canto de Marisa Monte, convidada a gravar por Adriana Calcanhotto, que se justifica: “Nenhum canto contemporâneo que conheço se aproxima tanto dessa fluidez primordial como o de Marisa Monte; sei da identificação dela com as sereias.” (ADRIANA CALCANHOTTO [2002])

A eleição dessa canção por Adriana Calcanhotto para integrar o repertório de *Maré* reafirma sua ligação com a tradição literária, uma vez que a *Odisseia*, juntamente com a *Ilíada*, são consideradas obras primordiais da literatura ocidental. Através dessa análise verificamos a atualização do mito a partir de sua associação com dados contemporâneos, como o gênero musical calipso. A letra da canção, rica em sonoridades produzidas por rimas, repetições de palavras e fonemas, associada à maneira de cantar de Adriana Calcanhotto, que se vale de recursos como, por exemplo, alongar e intensificar a pronúncia do “i” em Calipso, tornam a canção tão atrativa ao ouvinte como teriam sido as sereias a Odisseu. Ou tal como o foi Calipso, uma vez que o herói confessa “sucumbir ao encanto de Calipso”, imagem que pode simbolizar também a eficácia da canção analisada.

Até aqui vimos que a literatura e os recursos associados à poesia estão presentes na obra de Adriana Calcanhotto e manifestam-se de formas variadas ao longo de sua discografia, como através da exploração de procedimentos próprios também da poesia escrita, das composições de cunho metalinguístico ou das relações intertextuais que propõe. A última seleção de canções de nossa dissertação reúne trabalhos de Adriana Calcanhotto relacionados a um projeto da artista deflagrado antes mesmo de ser tornar cancionista profissional, quando ouvia, através de programas de rádio, canções compostas a partir de poemas veiculados também em meio escrito, como já comentamos.

## 2.5 Poemas musicados

Diversas canções da discografia de Adriana Calcanhotto foram criadas a partir de poemas publicados também em livros ou em outros meios, como veremos. Verter um texto escrito em uma obra cantada é, nas palavras de Sérgio Bugalho

“recriar em música (dos músicos), o que já existe em música (a da poesia)” (In: MATOS et al, 2001, p. 306). As canções que selecionamos nessa parte do trabalho colaboram para a atenuação das linhas fronteiriças que poderiam se estabelecer entre música, poesia e canção.

A musicalização de textos escritos é uma prática recorrente no sistema cancional brasileiro, como já verificamos anteriormente. Criação de canções a partir de poemas, em certa medida, não resultaria em produtos tão diversos de composição de canções a partir de letras escritas previamente. Alguns textos poéticos, no entanto, envolvem a criação sonora num nível de experimentalismo que dificulta a assimilação da obra como canção, no sentido mais usual do termo. Das “canções” que selecionamos nessa seção, algumas seriam facilmente categorizadas nesse âmbito conforme o senso comum, isto é, são obras que combinam “letra e música em uma forma simples” (VAZ In: VALENTE, 2007, p. 11).

Outras, por sua vez, ao atingirem um grau de complexidade mais intenso, dificultariam uma categorização nesse contexto, fazendo-nos recorrer a conceituações mais abrangentes, como a “poesia sonora”, por exemplo. Essa denominação, num sentido mais amplo como quer Philadelpho Menezes, designa “toda espécie de experimento com elementos passíveis de escuta numa obra poética” (1992, p. 9). A expansão das possibilidades de criação sonora a partir dos meios digitais tornou possível a concretização de obras imbuídas de um hibridismo semiótico, em que as mais variadas sonoridades, sejam sintéticas ou naturais, imbricam-se à musicalidade própria da palavra na construção dos significados.

Iniciamos por verificar alguns exemplos, sem lançar mão de uma análise exaustiva, de poemas musicados que seriam mais facilmente assimilados como canções. No álbum *Senhas* (1992), Adriana Calcanhotto gravou “Água Perrier”, composta por ela sobre o texto de Antonio Cicero, publicado como poema no livro *Guardar* (Record, 1996). Nessa canção verificamos uma compatibilidade harmoniosa entre elementos musicais e textuais obtida, provavelmente, em razão de procedimentos poéticos tais como rimas, aliterações e assonâncias, que favorecem a elaboração melódica. O texto organiza-se em três estrofes de oito versos cada uma:

### Água Perrier

- 1 Não quero mudar você
- 2 Nem mostrar novos mundos
- 3 Porque eu, meu amor,
- 4 Acho graça até mesmo em clichês
- 5 Adoro esse olhar *blasé*
- 6 Que não só já viu quase tudo
- 7 Mas acha tudo tão *deja vu*
- 8 Mesmo antes de ver
  
- 9 Só proponho
- 10 Alimentar seu tédio
- 11 Para tanto, exponho
- 12 A minha admiração
- 13 Você em troca cede
- 14 O seu olhar sem sonhos
- 15 À minha contemplação
- 16 Ai eu componho uma nova canção
  
- 17 Adoro, sei lá porque,
- 18 Esse olhar meio escudo
- 19 Que em vez de qualquer álcool forte
- 20 Pede água Perrier
- 21 Adoro, sei lá porque,
- 22 Esse olhar meio escudo
- 23 Que não quer o meu álcool forte
- 24 E sim água Perrier<sup>10</sup>

Na elaboração do texto, Antonio Cicero lançou mão de recursos poéticos que são explorados por Adriana Calcanhotto na criação musical. Ainda que os versos sejam livres, o emprego regular de rimas externas misturadas colabora na produção do ritmo. Na primeira e na terceira estrofes há quatro versos com rimas externas em “e” (“você”, “clichê”, “blasé” e “ver”; “porque”, “Perrier”), que constituem a última sílaba gramatical e também poética desses versos, produzindo uma dinâmica rítmica circular.

Na segunda estrofe, que se diferencia das outras duas caracterizando um refrão, as rimas, também misturadas, são consoantes e externas em “proponho” / “exponho / sonhos”, “contemplação / canção” e “tédio / cede”. Adriana Calcanhotto procura encaixar os versos em uma métrica musical regular, realizando encadeamentos entre versos (terceiro e quarto versos), alongando a emissão de alguns vocábulos (quarto verso, em “mesmo”) ou encurtando a emissão de outros (sexto verso em “Que”).

---

<sup>10</sup> Nossa transcrição se embasa na reprodução tal como se encontra no encarte do álbum, visto que nosso objeto de análise é a canção elaborada por Adriana Calcanhotto.

No poema o eu lírico propõe “alimentar” o “tédio” de seu objeto de desejo, – alguém aparentemente apático, uma vez que expressa um “[...] /olhar *blasé*” e “acha tudo tão *deja vu* / Mesmo antes de ver” – em troca da inspiração para compor: “Você em troca cede / O seu olhar sem sonhos / À minha contemplação / Aí eu componho uma nova canção”. Talvez essa temática abordada por Cicero - a composição de canções - indique um propósito de que o texto fosse musicado, prática recorrente entre o poeta e sua irmã, a cantora e compositora Marina Lima. Dessa canção destacamos, além da temática associada à criação musical, o resultado sonoro obtido principalmente através do emprego de vocábulos como “clichê”, “*blasé*”, “*déjà vu*” e “Perrier”. O poema é cantado em uma linha melódica lenta e as vogais tendem a ser distendidas na melodia, buscando expressar o estado emocional do eu lírico. Em “Água Perrier”, a forma com que Adriana Calcanhotto se apropriou do texto resultou em uma composição potencializadora dos significados linguísticos.

Também no álbum *A fábrica do poema* (1994) a artista se valeu de textos poéticos realizando experimentalismos musicais na criação de canções como “Por que você faz cinema” e “A fábrica do poema”, analisadas anteriormente por julgarmos suas temáticas pertinentes à metalinguagem, tal como propusemos. Duas outras faixas do disco foram igualmente compostas a partir de textos poéticos previamente escritos: “Sudoeste” trecho do poema “Buraco negro”, de Jorge Salomão, musicado pela artista, e “O verme e a estrela”, de Pedro Kilkerry, musicado por Cid Campos. Quanto ao primeiro, o fragmento está organizado em uma estrofe de seis versos:

Sudoeste

1 tenho por princípios  
 2 nunca fechar portas  
 3 mas como mantê-las abertas  
 4 o tempo todo  
 5 se em certos dias o vento  
 6 quer derrubar tudo?

O título “Sudoeste” faz referência à direção do “vento”, citado no quinto verso, característico da mudança climática na cidade do Rio de Janeiro. O fragmento revela um dilema vivido pelo eu lírico: ao mesmo tempo em que tem “por princípios / nunca fechar portas”, questiona-se sobre “como mantê-las abertas”, uma vez que o vento poderá “derrubar tudo”, um questionamento que parece não ter solução. Não

sabemos a que “portas” o eu lírico se refere, uma vez que o espaço não é especificado, como igualmente não sabemos o que elas resguardam do “vento”. A imprecisão espacial e o uso do pronome indefinido “tudo”, no último verso, tornam esse fragmento enigmático ao mesmo tempo em que amplificam seu potencial significativo.

O ouvinte poderá associá-lo a questões de ordem existencial, uma vez que as “portas” podem ser representações simbólicas para diversos âmbitos da constituição humana. A audição da canção propicia um acréscimo em relação ao texto, uma vez que o arranjo sonoro realizado indica que o “vento” deveras derrubou e quebrou algo, através dos ruídos de objetos que se estilhaçam. Conforme informações constantes no encarte do álbum, o ruído é o registro de copos de cristal sendo quebrados pelo próprio Jorge Salomão quando da gravação da canção.

Ao musicar o fragmento e cantá-lo em um ritmo lento, distendendo levemente as vogais na linha melódica, produzindo uma suspensão rítmica que, segundo Tatit (2011, p. 105), remete à introspecção, Adriana Calcanhotto colabora para a explicitação do estado psíquico do eu lírico através de sua voz, um estado de questionamento. Em “Sudoeste”, o sentido da canção é construído a partir de diversos elementos: arranjo musical, sobretudo no que concerne ao ruído de estilhaços de cristal, a melodia e o ritmo desenvolvidos e os aspetos textuais. O fragmento musicado remete à reflexão através da linguagem poética cantada, uma vez que expõe um dilema existencial vivido pelo eu lírico.

“O verme e a estrela”, poema do simbolista Pedro Kilkerry, musicado por Cid Campos, foi gravado originalmente em seu *LP Rock de autor* (Manifesto, 1991) e, posteriormente à gravação de Adriana Calcanhotto, no álbum *Poesia é risco* de Augusto de Campos e Cid Campos (1995). Considerado pela crítica como um precursor do Modernismo, Kilkerry teve a obra resgatada e compilada por Augusto de Campos (1985). Adriana Calcanhotto, em comentário acerca das gravações de *A fábrica do poema*, revela que desejou gravar a versão musicada de Cid Campos desde que a ouviu pela primeira vez, no LP supracitado: “sem modificar nada, mantendo o andamento, a leitura, a voz de veludo do Augusto [de Campos]”. Foram necessárias, segundo a artista, certas adaptações em função de sua tonalidade de voz.

O andamento e a melodia mantiveram-se os mesmos da gravação de Cid Campos e parte do texto é, igualmente à versão anterior, vocalizada por Augusto de Campos. O arranjo instrumental é refinado, porém econômico, dando-se maior destaque às vozes de Adriana Calcanhotto e Augusto de Campos. O texto, tal como impresso no encarte do álbum, obedece a uma estrutura formal mais tradicional: são três sextetos compostos por versos octossílabos, acentuados na quarta e oitava sílabas poéticas. As rimas são cruzadas em todas as estrofes, como podemos observar:

O verme e a estrela

- 1 Agora sabes que sou verme
- 2 Agora, sei da tua luz
- 3 Se não notei minha epiderme...
- 4 E, nunca estrela eu te supus
- 5 Mas, se cantar pudesse um verme
- 6 Eu cantaria a tua luz!
  
- 7 E eras assim... Por que não deste
- 8 Um raio, brando, ao teu viver?
- 9 Não te lembrava. Azul-celeste
- 10 O céu, talvez, não pode ser...
- 11 Mas, ora! enfim, por que não deste
- 12 Somente um raio ao teu viver?
  
- 13 Olho, examino-me a epiderme
- 14 Olho e não vejo a tua luz!
- 15 Vamos que sou, talvez, um verme...
- 16 Estrela nunca eu te supus!
- 17 Olho, examino-me a epiderme...
- 18 Ceguei! ceguei da tua luz?

A métrica musical ajusta-se ao ritmo poético impresso no texto, favorecida pela regularidade dos versos. Os aspectos sonoros sinalizados textualmente são explorados no canto como, por exemplo, a acentuação tônica dos versos, enfatizada por um aumento na intensidade vocal e as assonâncias, reforçadas pelo alongamento do som vocálico na extensão melódica.

No que concerne ao trabalho instrumental, as sonoridades metálicas obtidas na melodia produzida no baixo, associadas ao arranjo de bateria sutilmente elaborado, criam uma textura musical contemporânea de forma que, ao se apropriar do poema de Kilkerry, Adriana Calcanhotto atualiza-o. A segunda estrofe é dita por Augusto de Campos, seguido do canto da terceira estrofe. Antes de repetir-se o canto, um *solo* de baixo é executado. Na segunda parte da canção, ao se repetirem

as estrofes, a voz de Augusto de Campos é emitida concomitante à de Adriana Calcanhotto, imbricando-se a fala poética com o canto melódico. A musicalização desse poema por Cid Campos e sua realização vocal por Adriana Calcanhotto e Augusto de Campos engendram uma obra diferente da original redimensionando suas potencialidades poéticas.

O poema musicado que abordaremos agora, “O outro”, foi tornado canção por Adriana Calcanhotto para ser apresentado na ocasião do lançamento da *Obra completa de Mário de Sá-Carneiro* (1995), a convite da editora Nova Aguilar. Em razão da apresentação a artista musicou diversos textos do poeta e, posteriormente, gravou “O outro” no CD ao vivo *Público* (2000) e também no DVD homônimo. O instrumental é composto somente por um violão, tocado pela própria Adriana, o que torna mais enfática a apropriação da artista sobre o texto, escrito em primeira pessoa. A melodia é entoada em andamento lento, em que cada verso é articuladamente pronunciado. A ausência de instrumentação no arranjo potencializa o conteúdo textual que, como veremos, trata de condição humana de apatia e isolamento.

O poema corresponde a um quarteto em que primeiro, o terceiro e o quarto versos são em redondilha maior (heptassílabos). Já o segundo é um octossílabo e, assim como nos outros três, a tonicidade recai na quarta e última sílabas poéticas. As rimas são emparelhadas e interpoladas, como podemos observar na transcrição abaixo, tal como no encarte do CD:

O outro  
 1 Eu não sou eu nem sou o outro,  
 2 Sou qualquer coisa de intermédio:  
 3 Pilar da ponte de tédio  
 4 Que vai de mim para o outro.

O eu lírico desses versos encontra-se num espaço límbico, onde não há classificação para seu modo de existir. Considera-se “qualquer coisa”, algo indefinido. Está a meio caminho entre si e o outro, no “intermédio”: não é sequer a “ponte de tédio”, é dela apenas um “pilar”. Ser um “pilar” da “ponte de tédio” torna vertiginoso o vazio em que se encontra esse sujeito. Ele não se estabelece a partir da própria identidade e projeta-se no outro. Encontra-se, enquanto sujeito, a meio caminho, ou seja, num lugar indefinido e tedioso (terceiro verso).

A acentuação tônica dos versos, ao serem cantados por Adriana Calcanhotto, é demarcada por uma breve pausa na quarta sílaba poética e por uma decaída na intensidade tonal ao final de cada verso. As aliterações são exploradas especialmente no terceiro verso, em que a voz enfatiza o “p” em “**p**ilar” e “**p**onte”, e o “t” em “ponte” e “tédio”. Esses recursos demarcados no texto e explorados pela cantora conferem uma linha melódica diferenciada a esse verso em relação aos demais, obrigando a voz a se projetar de forma mais sinuosa.

É importante também observarmos, quanto aos recursos explorados vocalmente, que há um prolongamento no tempo de emissão das vogais que sucedem às aliterações, especialmente na primeira sílaba da palavra “tédio”. Esse prolongamento é significativo para o sentido do texto, produzindo vocalmente a ideia da “ponte” e potencializando o sentido do “tédio” existencial do eu lírico. No último verso a emissão vocal é estendida através do prolongamento do “i” na palavra “mim”, aumentando a intensidade tonal que é mantida até o final da palavra “outro”, mais uma vez gerando a imagem de um percurso transcorrido: a “ponte” entre “mim” e o “outro”.

Após a segunda vez que a estrofe é cantada, Adriana Calcanhotto realiza vocalizações não verbais durante vinte e um segundos, das quais se depreende um significado condizente com o teor do poema cantado, uma vez que são emitidas interjeições que sugerem dor e agonia. A estrofe é cantada mais uma vez e, ao findar o texto, novamente são realizadas *vocalises* em que se ouve a interjeição “ai”, remetendo à dor. Finalmente cessa o som do violão e se mantém a voz, durante seis segundos, em modulações na emissão de sons vocálicos que lembram um lamento, reforçando a condição existencial do eu lírico.

A análise dessa canção nos revela a habilidade de Adriana Calcanhotto como cantora e leitora do poema de Mário de Sá-Carneiro, uma vez que, a partir de sua construção musical e vocal, os sentidos do texto foram corroborados. Obras como essa comprovam a eficácia da interseção entre poesia e canção na obra de Adriana Calcanhotto.

Dentre os trabalhos da artista que atingem um nível experimental mais intenso destacamos “*Portrait of Gertrude*”, de *A fábrica do poema* (1994), “Jornal de serviço”, de *Cantada* (2000) e “Sem saída”, de *Maré* (2008). A manipulação vocal desses textos e a maneira com que são sonoramente engendrados fornecem

subsídios para os identificarmos com uma prática poético-musical mais peculiar, vinculada à “poesia sonora”.

“*Portrait of Gertrude*” talvez seja uma de suas obras que mais causam estranhamento ao ouvinte. Trata-se de um fragmento da leitura vocalizada de um trecho de “*Portrait of Picasso*”, de Gertrude Stein, lido pela própria autora. Adriana Calcanhotto não participa vocalmente e, sim, apropria-se do fragmento e aplica a ele um novo tratamento sonoro. A artista demonstra dominar princípios criativos que embasaram a escritora Gertrude Stein, relacionados à percepção da correlação entre as artes visuais e a literatura.

A escritora americana, ao radicar-se na França, conviveu com os mais representativos artistas da vanguarda europeia, como Pablo Picasso e Ezra Pound. Seus textos revelam implicações do movimento cubista (ABREU, 2008), o que já se encontra indicado no emprego do vocábulo “portrait”, associado à pintura. Sob influência dos pressupostos que nortearam os pintores cubistas, a escritora compôs uma série de retratos através de textos. Gertrude Stein produziu com palavras o que os pintores cubistas realizaram com os pigmentos de tintas, a partir de uma relação análoga entre a geometria, na pintura, e a gramática, na literatura, deflagrada por Guillaume Apollinaire (ABREU, 2008, p. 60).

Segundo Adriana Calcanhotto (ADRIANA CALCANHOTTO [2002]), o trecho é revelador de uma musicalidade particular obtida por aquela estruturação de palavras que pode ser comparada ao ritmo musical desenvolvido na Bossa Nova. A artista, dessa forma, encontra no âmbito sonoro da linguagem a matéria-prima para a composição do retrato, agregando mais esse elemento, o musical, a uma obra já caracterizada pela intersemiose entre artes visuais e literárias.

Na composição de Adriana Calcanhotto, além da voz de Gertrude Stein, sons de máquina de escrever e de instrumentos musicais (teclados e piano elétrico), há um trecho incidental de “*Sieben frühe Lieder*”, de Alban Berg. O excerto de Stein utilizado foi impresso no encarte do álbum em duas versões, em inglês e em português, com tradução de Suzana Moraes. O texto é composto por repetições de palavras e estruturas frasais distribuídas em cinquenta e oito versos, sugerindo uma enumeração caótica, como no trecho transcrito abaixo:

Portrait of Gertrude<sup>11</sup>

- 1 He he he he and he and he and and he and he and he and and as and as
- 2 he and as he and he. He is and as he is, and as he is, he is and as
- 3 he and he and as he is and he and he and and he and he
- 4 Can curls rob can curls quote, quotable.
- 5 As presently.
- 6 As exactitude.
- 7 As trains.
- 8 Has trains.
- 9 Has trains.
- 10 As trains.
- 11 As trains.
- 12 Presently.
- 13 Proportions.
- 14 Presently.
- 15 As proportions as presently. [...]

O estranhamento causado pelo texto é potencializado com o tratamento sonoro que Adriana Calcanhotto realiza. A voz de Stein é acompanhada, a partir do terceiro verso pelo som ritmado de um teclado que toca pausadamente as notas musicais. A partir do quarto verso inclui-se o som das teclas de uma máquina de escrever, que parecem acompanhar o fluxo linguístico durante dez segundos e são interrompidas quando há uma breve entrada da música incidental (dois segundos). Alguns outros ruídos que lembram sons metálicos são ouvidos ao longo da enunciação do texto até que, por fim, após cinquenta segundos da leitura do texto, a introdução de “*Sieben fruhe lieder*” é executada durante dez segundos. Durante os últimos dezoito segundos de enunciação permanecem apenas a voz de Stein e o acompanhamento de um piano.

Gertrude Stein, ao pintar com palavras o seu “retrato” de Pablo Picasso se valeu de procedimentos cubistas, uma vez que o sentido da obra se constitui a partir da observação de fragmentos e recortes. Adriana Calcanhotto realiza uma colagem da voz de Stein, unindo fragmentos de músicas, ruídos e sonoridades musicais, ao compor o retrato da artista. Claramente influenciada pelos textos de Gertrude Stein, Adriana Calcanhotto compôs também o seu autorretrato, publicado no *Jornal do Brasil* em nove de setembro de 1996 (ADRIANA CALCANHOTTO [2002]). Com estrutura textual mais convencional que o texto de Stein, realiza uma descrição dos

---

<sup>11</sup> Ele ele ele ele e ele e ele e ele e e ele e ele e ele e e / como e como e ele e como ele e ele / ele é e como ele é e como ele é e ele é, ele é e como ele e / ele e como ele é e ele é ele e e ele e ele. / Podem espirais roubar podem espirais citar, citável. / Como presentemente. / Como exatamente. / Como trens. / Tem trens. / Tem trens. / Como trens. / Como trens. / Presentemente. / Proporções. / Presentemente. [...]

mais diversos aspectos que podem caracterizar a personalidade da artista relacionados, sobretudo, aos seus hábitos e preferências, como vemos neste fragmento<sup>12</sup>:

Sou do Rio Grande não tenho medo de nada. Amo o Rio de Janeiro. Tenho dificuldade em dizer não. Gente careta me esnoba. Tenho péssima memória para nomes. Eu quase não gosto de música. Uso a mesma calça preta há três anos. Cozinho muito bem mas tenho preguiça. Odeio abóbora. Amo Elizabeth Taylor. Nunca fiz coleção. Adoro ajudar meus amigos se algo estiver a meu alcance. Sou lenta para revidar. Adoro cores. Não tolero acomodação de gente que trabalha comigo. Sou pontual. Paro no sinal vermelho. Torro pequenas fortunas em livros de arte.

“*Portrait of Gertrude*” fornece elementos que colaboram para a caracterização do projeto poético-musical de Adriana Calcanhotto num âmbito interartes, que se realiza através da elaboração de conceitos vinculados a diversas manifestações artísticas como é comum na literatura de vanguarda. O conhecimento intelectual e artístico demonstrado por Adriana Calcanhotto em suas canções perpassa sua discografia através da apropriação de textos literários num processo de ressignificação. Outro exemplo desse procedimento é “Jornal de serviço”, de *Cantada* (2002), poema de Carlos Drummond de Andrade publicado em *Discurso de primavera e algumas sombras* (1977).

O subtítulo do poema adianta a ideia de composição abordada por Drummond: “Leitura em diagonal das páginas amarelas”, ou seja, listas de anúncios nos classificados de um jornal. O poema organiza-se em nove estrofes numeradas por algarismos romanos, todas contendo dez versos. A primeira e a quarta estrofes apresentam alguma regularidade quanto aos produtos listados: “máquinas” e “doenças”, respectivamente. As demais remetem a anúncios de diversos produtos, sejam eles pessoas (“Peritos em exame de documentos”), serviços (“Mudança de pianos”) ou objetos (“Revólver para pintura”), aparentemente elencados de forma aleatória.

Algumas das estrofes chamam atenção por conter, dentre as expressões compostas, versos formados por uma única e curta palavra, como “cupim”, último verso da quinta estrofe, “ioga”, último verso da sétima estrofe, e “sebo”, último verso da nona estrofe. Essa disparidade entre os versos é um dos fatores que colabora para dificultar uma construção musical do texto. As repetições de palavras e

<sup>12</sup> O texto na íntegra pode ser conferido em [http://www.adrianacalcanhotto.com/sec\\_pelos\\_ares.php1](http://www.adrianacalcanhotto.com/sec_pelos_ares.php1)

expressões numa enumeração sem nexos coesivos sugerem uma cadência ritmada e reta, sem alternâncias melódicas, como podemos verificar:

Jornal de serviço (Leitura em diagonal das páginas amarelas)

I

Máquinas de lavar  
Máquinas de lixar  
Máquinas de furar  
Máquinas de curvar  
Máquinas de dobrar  
Máquinas de engarrafar  
Máquinas de empacotar  
Máquinas de ensacar  
Máquinas de assar  
Máquinas de faturamento

II

Champanha por atacado  
Artigos orientais  
Institutos de beleza  
Metais preciosos  
Peleterias  
Salões para banquetes e festas  
Condimentos e molhos  
Botões a varejo  
Roupas de aluguel  
Tântalo

III

Panelas de pressão  
Rolos compressores  
Sistemas de segurança  
Vigilância noturna  
Vigilância industrial  
Interruptores de circuito  
Iscas  
Encanadores  
Alambrados  
Supressão de ruídos

IV

Doenças da pele  
Doenças do sangue  
Doenças do sexo  
Doenças vasculares  
Doenças das senhoras  
Doenças tropicais  
Câncer  
Doenças da velhice  
Empresas funerárias  
Coletores de resíduos

V

Papéis transparentes  
Vidro fosco  
Gelatina copiativa  
Cursinhos

Amortecedores  
 Resfriamento de ar  
 Retificadores elétricos  
 Tesouras mecânicas  
 Ar comprimido  
 Cupim

VI  
 Mourões para cerca  
 Mudança de pianos  
 Relógios de igreja  
 Borboletas de passagem  
 Cata-ventos  
 Cintas abdominais  
 Produtos de porco  
 Peles cruas  
 Peixes ornamentais  
 Decalcomania

VII  
 Peritos em exame de documentos  
 Peritos em imposto de renda  
 Preparação de papéis de casamento  
 Representantes de papel e papelão  
 Detetives particulares  
 Tira-manchas  
 Limpa-fossas  
 Fogos de artifício  
 Sucos especiais  
 loga

VIII  
 Anéis de carvão  
 Anéis de formatura  
 Purpurina  
 Cogumelos  
 Extinção de pelos  
 Presentes por atacado  
 Lantejoulas  
 Sereias  
 Souvenirs  
 Soda cáustica

IX  
 Retificação de eixos  
 Varreduras mecânicas  
 Expurgo de ambientes  
 Revólver para pintura  
 Pintores a pistola  
 Cimento armado  
 Guinchos  
 Intérpretes  
 Refugos  
 Sebo

A predileção de Drummond por utilizar listas e inventários como matéria poética são aspectos estudados por Maria Esther Maciel, que verifica em sua obra um característico “exercício irônico [...] das classificações”. Para a autora, o poeta

demonstra, através desses poemas, uma busca por “ordenar” taxonomicamente o caos do mundo ao mesmo tempo em que tem o propósito de “criticar tais formas de controle” e “desestabilizá-las por força da poesia” (2006, p. 285). Adriana Calcanhotto apropria-se do texto de Drummond potencializando essa “força” através da sua voz e dos arranjos sonoros criados.

Atua na produção dessa faixa do disco, além da artista, o grupo musical Bossacucanova, conhecido por propor releituras de canções clássicas da música brasileira mesclando instrumentos acústicos e recursos eletrônicos. Adriana Calcanhotto inicia a *performance* vocal pela leitura do título e subtítulo do poema. Antes de a voz enunciar a primeira estrofe, instrumentos percussivos e violão realizam um ritmo que remete à Bossa Nova. À medida que os versos vão sendo recitados, permanece somente o ritmo percussivo que será acelerado com o acréscimo de sonoridades sintéticas. Ao desenvolver-se a vocalização do texto, intercalam-se diferentes sonoridades musicais, grande parte delas obtidas sinteticamente. São essas sonoridades que imprimem o ritmo ao texto, uma vez que a enunciação vocal tende a manter a mesma cadência recitativa a partir da segunda estrofe.

Em “Jornal de serviço”, destacamos a forma com que a voz e o tratamento sonoro produzem sentidos: a emissão vocal numa linha minimamente alterada, sem oscilações no ritmo e na intensidade, representa a tentativa de organização - subjacente ao poema, como vimos com Maciel (2006) – de um universo caótico deflagrado no texto e representado sonoramente, através de alterações melódicas, rítmicas e da inserção de ruídos.

A partir de um texto repleto de elementos taxonômicos, Adriana Calcanhotto acaba por engendrar uma obra inclassificável, não pertencente à categoria da canção tradicional. A abrangente designação “poesia sonora” poderia contemplar obras como “*Portrait of Gertrude*” e “Jornal de serviço” por caracterizarem-se pela experimentação, aspecto que, conforme Philadelpho Menezes (1992), definiria tal proposta estética.

A canção “Sem saída”, gravada no álbum *Maré* (2008), é uma versão musicalizada do *clip-poema* de Augusto de Campos, publicado originalmente na obra *Não* (2003). A composição musical assinada por Augusto de Campos e Cid Campos pode ser entendida no âmbito da poesia sonora em razão de sua tendência

experimental, uma vez que encerra implicações concretistas deflagradas em torno do eixo conceitual “verbivocovisual”. Certas aspirações dos poetas concretos puderam ser realizadas somente algumas décadas depois da eclosão do movimento, quando a evolução tecnológica disponibilizou aparatos técnicos que tornaram possível redimensionar os seus projetos poéticos.

Inicialmente as criações concretistas se valiam de experimentações através da tipografia, presas que estavam à bidimensionalidade do papel. Com os avanços na área da computação gráfica as possibilidades criativas colaboraram para a reconfiguração da ideia de poemas. “Sem saída” encontra-se estampado na contracapa de *Não e*, no formato *clip-poema*, no CD – ROM que o acompanha. A imagem do poema (ADRIANA CALCANHOTTO [2002]), também disponível no site de Adriana Calcanhotto, possibilita a leitura dos versos em variadas ordens e direções, como vemos:



No formato *clip-poema*, “Sem saída” trata-se de uma obra interativa: ao clicar com o cursor do *mouse* na tela (ainda escura), os versos surgem como se fossem desenrolados e recolhidos nesse espaço, um a um, em cores distintas. Ao fazer surgir ou desaparecer os versos, o leitor acompanha os movimentos sinuosos que

eles percorrem para poder realizar a leitura, o que permite experimentar concretamente a ideia labiríntica tematizada no texto.

Há ainda uma segunda forma de realização do poema: ao clicar duas vezes com o cursor do *mouse* sobre a tela, todos os versos surgem de direções distintas entrecruzando-se e, concomitantemente, são recitados numa sobreposição de emissões vocais de Augusto de Campos. Se o leitor clicar com o cursor em um dos versos ele se destacará dos outros, tornando-se mais iluminado e será ouvido mais nitidamente, no primeiro plano sonoro<sup>13</sup>.

Experimentos como esse se tornaram possíveis somente com a propagação dos recursos tecnológicos. Cláudia Neiva de Matos (2010, p. 6) observou que, embora a poesia concreta tenha sido marcada pelo adjetivo “visual”, a manipulação do som por aparatos eletrônicos impulsionou, na obra de Augusto de Campos, a disseminação da “sua pesquisa e construção de sonoridades vocais e não vocais, a partir das sugestões contidas nos poemas visualmente representados” (MATOS, 2010, p. 6).

Em experiências sonoras como a realizada no *clip-poema* “Sem saída” Augusto de Campos, através da sobreposição de vozes, potencializa os significados verbais - um sujeito encurralado por um caminho sinuoso e labiríntico que o faz se sentir aniquilado: não o permite “sair do lugar”. Posteriormente a publicação do poema em *Não*, Cid Campos realizou uma versão musicalizada que se encontra no álbum *Fala da palavra* (2004).

Segundo Adriana Calcanhotto (ADRIANA CALCANHOTTO, [2002]), a decisão de gravá-la em *Maré* partiu do encantamento pela canção criada por Cid Campos, embora já conhecesse “Sem saída” no livro/ CD- ROM *Não*. A artista lembra o impacto causado quando da leitura do prefácio do livro, escrito por Arnaldo Antunes, segundo o qual o poema retoma “o mote mais repetido pelos antagonistas da poesia concreta (de que ela teria levado a poesia a um “beco sem saída”)”.

Em *Fala da palavra*, o texto foi trabalhado de forma rítmica e melódica e cantado num andamento lento. No concernente ao arranjo musical, destaca-se a realização de uma melodia distinta daquela executada pela voz, que se ouve na introdução e ao final da canção, produzida sinteticamente. Os sons percussivos colaboram para a marcação dos versos cantados. A gravação de Adriana

---

<sup>13</sup> O *clip-poema* pode ser acessado em <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/semsaida.htm>

Calcanhotto embasa-se na versão criada por Cid Campos. Em comentário acerca da canção, a artista revela ter desejado fazer uma espécie de *cover* de Cid Campos, por lhe parecer irretocável a sua versão. Para gravar o violão, a artista recebeu orientações do próprio compositor e a bateria foi gravada por ela e Arto Lindsay, que tocaram o instrumento de uma forma inusitada: sem o uso de baquetas “apenas jogando chocalhos e objetos na direção de tambores e pratos”, comenta a artista.

Tal como impresso no encarte de *Maré*, o texto organiza-se em uma estrofe de sete versos em redondilha maior. No arranjo foi mantida a introdução criada por Cid Campos, com a linha melódica distinta daquela na qual o texto é cantado, que é executada por guitarras e pela voz de Adriana Calcanhotto. As construções poéticas também são exploradas pela voz da artista:

Sem saída

- 1 a estrada é muito comprida
- 2 o caminho é sem saída
- 3 curvas enganam o olhar
- 4 não posso ir mais adiante
- 5 não posso voltar atrás
- 6 levei toda a minha vida
- 7 nunca saí do lugar

Nos primeiros versos a segunda e a sétima sílabas tônicas são enfatizadas pela voz, destacando-se a semelhança sonora entre elas, no primeiro verso engendrando uma aliteração e no segundo uma assonância (*estrada /comprida*; *caminho / saída*). No terceiro verso há uma sutil oscilação na intensidade vocal, transmitindo sonoramente a sinuosidade das “curvas”. Na obra de Augusto de Campos, a ideia de circularidade abordada no texto - já que há uma “estrada” e um “caminho sem saída”, que parecem levar sempre ao mesmo lugar - é explicitada também na forma de leitura/audição proposta: o poema pode iniciar a partir de qualquer verso e o leitor chegará ao mesmo lugar. Na canção gravada em *Maré* há uma ordem determinada para os versos, embora a ideia de circularidade se mantenha através das sonoridades. Dois fatores colaboram especialmente para que isso ocorra: a forma de tocar o violão, repetindo-se acordes muito similares, parecendo retornar à mesma nota, e a exploração vocal do esquema rítmico da redondilha, que confere um ritmo circular ao texto.

Ao apropriar-se desse poema cantado, Adriana Calcanhotto recria o aniquilamento do eu lírico de uma forma mais densa e obscura que Augusto de

Campos propôs. No trabalho de Augusto, o texto é luminoso e colorido; as texturas musicais trabalhadas por Adriana são sombrias. Colaboram para essa atmosfera lúgubre, além da instrumentação em tonalidades mais baixas e ritmos lentos, o uso da voz no canto da linha melódica que compõe o arranjo criado por Cid Campos. Ao ser entoada a melodia no intervalo entre a repetição da estrofe, a emissão vocal esboça o fonema /u/, claramente acentuado ao final da canção. Esse fonema é, em geral, associado a elementos de cunho negativo, como já foi demonstrado por Alfredo Bosi (2000). Dessa forma, a melodia produzida pela voz de Adriana Calcanhotto ratifica o sentimento de angústia vivido pelo eu lírico.

Ao gravar “Sem saída”, a artista recria a obra de Augusto de Campos conferindo a ela um caráter mais subjetivo. Na voz de Adriana Calcanhotto realiza-se uma síntese entre elementos que se aproximam do ouvinte – por expressar aspectos da própria condição humana – e a erudição poética de Augusto de Campos.

Ao realizar trabalhos como os que enfocamos aqui, Adriana Calcanhotto faz transitar pelos mesmos espaços elementos poéticos ligados a uma vertente literária mais restrita e aspectos relacionados à cultura popular. Os poemas musicados gravados pela artista, além de revelarem o seu conhecimento acerca da tradição literária, indicam os lastros de seu projeto artístico, concretizando um objetivo revelado por ela como o mote de sua trajetória: “veicular a poesia através da música, fazer a alta poesia tocar na rádio popular” (YOU TUBE, 2002b).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As canções da discografia de Adriana Calcanhotto que analisamos nesta dissertação representam uma interseção entre poesia e canção no âmbito da música popular. Os vínculos de parentesco entre esses sistemas artísticos, originados nos primórdios da arte ocidental, encontram ressonâncias em sua obra. Os procedimentos literários explorados nas canções, associados aos elementos musicais, permitem-nos relacionar sua produção a uma série de manifestações estéticas caracterizadas por vários aspectos significativos intercambiantes, uma vez que agregam traços concernentes a diferentes artes.

Elaboradas a partir de refinados procedimentos literários, as criações de Adriana Calcanhotto sustentam-se sob a perspectiva poética e musical. O valor poético das canções estudadas evidencia-se pelo uso de procedimentos, tais como o jogo verbal – nos níveis semântico, morfológico e sonoro – realizando canções a partir da utilização inusitada do vocabulário, da combinação de morfemas, da exploração de rimas, aliteraões e assonâncias; o uso de recursos sintáticos como enumerações e paralelismos gerando fragmentações de ideias e imagens; a ênfase na concisão verbal e no potencial da palavra em si.

Esses recursos, verificados nas análises de diversas canções, acabam por criar efeitos alusivos a outras formas de arte, como ocorre em “Tons”, por exemplo, em que a correlação com a pintura fica explícita na criação fanopeica através das diversas cores referidas na letra da canção. Já em outras é possível fazermos uma associação com a arte cinematográfica, como ocorre em “Graffitis”, por exemplo, a partir da espécie de captação imagética sugerida no texto. Os procedimentos linguísticos empregados em canções como essas e também em outras como “Maritmo” e “Ninar”, por exemplo, remetem a construções da estética concretista.

As reflexões e projeções da artista a respeito de sua obra são abordadas em canções de cunho metalinguístico, de modo a revelar consciência crítica acerca do próprio trabalho. Suas pesquisas e preocupações intelectuais exteriorizam-se em canções desse caráter, constituindo-se num elemento importante de sua criação. Algumas canções como “Minha música” e “Canção por acaso” revelam as ideias acerca da música, que subjaz na poética de Adriana Calcanhotto. Também, valendo-se de textos de outros poetas em suas composições, como ocorre em “A fábrica do

poema”, constatamos que são abordadas concepções da criação poética desenvolvida em sua obra.

O conhecimento de Adriana Calcanhotto acerca da tradição literária, musical e artística em geral torna-se evidente através das intertextualidades exploradas nas suas composições. As alusões a obras e conceitos advindos de outras manifestações da arte colaboram para a constituição de seu projeto estético de modo a conferir à sua obra não somente elementos criativos como também temáticas reveladoras de suas influências. Em canções como “Vamos comer Caetano”, a artista engendra um processo criativo no qual se vale de recursos alusivos à Antropofagia e ao Tropicalismo, ao mesmo tempo em que concretiza preceitos referentes a esses movimentos de maneira a atualizá-los, deixando sua marca inovadora.

Outra forma de relação direta com a poesia estabelecida por Adriana Calcanhotto é a prática de verter poemas em canções. Nesse caso foi possível identificarmos basicamente duas maneiras com que a artista se apropria dos textos: uma consiste em adaptá-los melodicamente criando uma composição musical; outra realiza procedimentos experimentais envolvendo recursos sonoros que se distanciam das formas convencionais da leitura poética, aproximando-se das práticas relacionadas à poesia sonora.

Em canções como “Água Perrier” e “O outro”, fica evidente a relevância da forma de interpretação vocal e da criação musical para a construção do significado verbal. Os textos, inicialmente obras escritas, adquirem uma nova dimensão quando realizados vocal e musicalmente, sendo potencializados pela recriação que a artista propõe. As canções de cunho mais experimental, como “*Portrait of Gertrude*”, revelam o envolvimento de Adriana Calcanhotto com estéticas de vanguarda que atingem um alto grau de inventividade artística.

A experimentação poética e musical consiste num elemento fundamental da concepção artística de Adriana Calcanhotto, porquanto as inovações que propõe imprimem originalidade à sua obra. Ao se apropriar, de forma antropofágica, sobretudo dos conceitos modernistas, concretistas e tropicalistas, a artista renova também essas tradições, atualizando suas propostas à sua maneira de criação.

Essa busca por uma estética original talvez se relacione ao fato de a artista não gostar de se “reconhecer como parte de uma linhagem”, uma vez que, conforme

declara, sua “batalha” é “fazer justamente uma música ou um trabalho que não tenha gênero” (In WEINSCHLBAUM, 2006, p. 84). Entretanto, as leituras de canções que propusemos, tendo em vista o *corpus* teórico no qual nos embasamos, forneceram subsídios para situar a obra de Adriana Calcanhotto numa certa linhagem da arte brasileira que congrega conceitos vinculados ao Modernismo antropofágico, ao Concretismo, à Bossa Nova e à Tropicália.

Os procedimentos composicionais demonstrados através da leitura das canções de Adriana Calcanhotto, bem como a postura artística e intelectual subjacente em sua obra, ratificam a afirmação de José Miguel Wisnik, que vê a canção brasileira como, mais que uma expressão artística, “uma forma de pensar” (WISNIK, 2004, p. 215). As canções de Adriana Calcanhotto engendram e impelem maneiras de pensar.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Felipe. O papel do preparador vocal no estúdio de gravação. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elisabete; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

ADRIANA CALCANHOTTO. Desenvolvido por Refazenda. Apresenta informações sobre a discografia de Adriana Calcanhotto, bem como a divulgação de seus shows. [2002] Disponível em < <http://www.adrianacalcanhotto.com/index.php>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2013.

AGRA, Lúcio. A poética de Mallarmé que maltratava Marinetti. In: TOMÁS, Lia (Org.). *De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade*. São Paulo: EDUC, 1998.

AGUIAR, Joaquim Alves de; LIBUTTI, Gisele Bruhns. *A poesia da canção*. 2. ed. São Paulo: Scipione, 2001.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Discurso de primavera e algumas sombras*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

AZAMBUJA, Luciano. Adriana canibal: uma leitura da canção de Adriana Calcanhotto. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 7. 2006, Florianópolis. Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero. Florianópolis: UFSC, 2006. Disponível em: <[http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/st\\_03.html](http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/st_03.html)>. Acesso em: 30 jul. 2012.

BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

BOSCO, João. *Não vou pro céu, mas já não vivo no chão*. Universal Music, [S.L], 2009. 1 CD.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991.

BUGALHO, Sérgio. Da música da poesia à música dos músicos. In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (Org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2001.

CALCANHOTTO, Adriana. A fábrica da canção. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elisabete; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

CALCANHOTTO, Adriana. *A fábrica do poema*. Rio de Janeiro: Sony / BMG, 1994. 1CD.

CALCANHOTTO, Adriana. *Cantada*. Rio de Janeiro: BMG, 2002. 1CD.

CALCANHOTTO, Adriana *Enguiço*. Rio de Janeiro: Columbia, 1990. 1 CD.

CALCANHOTTO, Adriana. *Maré*. Rio de Janeiro: Sony / BMG, 2008. 1CD.

CALCANHOTTO, Adriana. *Maritmo*. Rio de Janeiro: Columbia, 1998. 1 CD.

CALCANHOTTO, Adriana. *O micróbio do samba*. Rio de Janeiro: Sony music. 2011. 1 CD.

CALCANHOTTO, Adriana. *Público*. Rio de Janeiro: Sony / BMG, 2000. 1CD.

CALCANHOTTO, Adriana. *Senhas*. Rio de Janeiro: Columbia, 1992. 1 CD.

CAMPOS, Augusto de. *O balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva, 2008.

CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos : 1950-1960*. [S.l.]: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Cid. *Poesia é risco*. São Paulo: Sesc / Polygram, 1995. 2 CD.

CAMPOS, Haroldo. Arte construtivista no Brasil: depoimento por ocasião dos 40 anos da Exposição nacional de arte concreta. *Revista USP - Brasil do viajantes*. São Paulo: Superintendência da comunicação social da USP, v. 30, p 251-261, julho-agosto. 1996.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música: da Idade Média ao século XX*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

CAVALCANTI, Péricles. Adriana. In: ADRIANA CALCANHOTTO. Desenvolvido por Refazenda. Apresenta informações sobre a discografia de Adriana Calcanhotto, bem

como a divulgação de seus shows. [2002] Disponível em: [http://www.adrianacalcanhotto.com/sec\\_discografia2\\_textos.php?id=2](http://www.adrianacalcanhotto.com/sec_discografia2_textos.php?id=2). Acesso em: 25 de outubro de 2012.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Cartas: 1964-1974*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

DOLABELA, Marcelo. Ouvindo Augusto: dados para uma discomusicografia. *O eixo e a roda*. Minas Gerais, v. 13, 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 15 de novembro de 2012.

DONATO, João; VELOSO, Caetano. A rã. In: COSTA, Gal. *Cantar*. Phonogram / Philips: [S.I.], 1974.

FILMES DO CERRO. Desenvolvido por Filmes do cerro. 2004. Apresenta informações sobre a vida e obra do cineasta Joaquim Pedro de Andrade. Disponível em: <http://www.filmesdoserro.com.br/jpa.asp>. Acesso em: 04 de setembro de 2012.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a *performance*? Traduzido por Fernanda Teixeira de Medeiros. In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FREUD, S. O recalque. In FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FUTURA. Desenvolvido por SV Consultoria e Sistemas. 2011 – 2012. Livros que amei. Disponível em <http://www.futura.org.br/videos/> acesso em 8 de agosto de 2012.

HOMERO. *Odisséia*, v 2: Regresso / tradução do grego, introdução e análise de Donald Schöler. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KAPLAN, Hilary Beth. Obra sonora poética: 1980-2010. In: OLIVEIRA, Alexandre. et. al. *Deslocamentos críticos*. São Paulo: Itaú Cultura; Babel, 2011.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. *Catulo, Donga, Sinhô e Noel: A formação da canção popular urbana brasileira*. 2011. 157 f. Dissertação (Programa de pós-graduação em Letras – Mestrado e Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LESKY, Albin. *História da literatura grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

MACHADO, Marcelo. Tropicália viva. *Revista Cult*, São Paulo, n. 172, setembro de 2012.

MACIEL, Maria Esther. As ironias da ordem: Carlos Drummond de Andrade. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.9, 2006.

MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (Org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2001.

MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.

MENEZES, Philadelpho (Org.). *Poesia sonora: poesias experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992.

MINARELLI, Enzo. História da poesia sonora no século XX. In: MENEZES, Philadelpho (Org.). *Poesia sonora: poesias experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

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

NESTROVSKI, Arthur Rosenblat (Org.). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

NESTROVSKI, Arthur Rosenblat (Org.). *Música popular brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. [et al.] *Literatura e música*. São Paulo: Senac/Instituto Itaú cultural, 2003.

OLIVEIRA, Flávio Ribeiro de. O mito na tragédia grega. *Revista Cult*, n. 107, março de 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-mito-na-tragedia-grega/>>. Acesso em: 05 jan. 2013.

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

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da música popular brasileira*. Tradução de José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

ROSA, Noel. *Noel Rosa*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

- SALOMÃO, Waly. *Algaravias: câmara de ecos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004.
- SARAIVA, Gumercindo. *Antologia da canção brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1963.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzi Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. 4. ed. São Paulo: Ed. 34, 1999. 2 v.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 10. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.
- TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. 2. ed. São Paulo: Atual, 1986.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2011.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.
- TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *As origens da canção urbana*. São Paulo: 34, 2011.
- TOMÁS, Lia. *Música e filosofia: estética musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.
- TONI, Flávia Camargo. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: SENAC-SP, 2004.
- TOSIN, Giuliano. Poesia sonora no Brasil e no mundo. *Revista Intellectus*, 2004. Disponível em: <[http://www.seufuturonapratica.com.br/intellectus/\\_Arquivos/Jan\\_Jul\\_04/comun\\_mark.htm](http://www.seufuturonapratica.com.br/intellectus/_Arquivos/Jan_Jul_04/comun_mark.htm)>. Acesso em: 27 jul. 2012.
- VALENTE, Heloísa de A. Duarte. *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera, 2007.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- VAZ, Gil Nuno. O campo da canção: um modelo para escansões semióticas. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte. *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera, 2007.
- VELOSO, Caetano. *Antropofagia*. São Paulo: Penguin / Companhia das Letras, 2012.

WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil: conversas com músicos brasileiros*. Tradução de Chico Mattoso. São Paulo: 34, 2006.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência. In: WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

YOU TUBE. Desenvolvido por You tube. 2012. Debê produções. Entrevista com Adriana Calcanhotto. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=wrkcw6SmV38>>. Acesso em: 22 set. 2012d.

YOU TUBE. Desenvolvido por You tube. 2012. RJ TV, Bom Dia Rio. Entrevista com Adriana Calcanhotto. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=24UrFX2ds64>>. Acesso em: 8 ago. 2012a.

YOU TUBE. Desenvolvido por You tube. 2012. TV cultura. Entrelinhas. Entrevista com Adriana Calcanhotto. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=GHV8PLAq5kM>>. Acesso em: 8 ago. 2012c.

YOU TUBE. Desenvolvido por You tube. Aventura de ler. 2012. O que lê o letrista. Depoimento de Adriana Calcanhotto. Disponível em <<http://www.youtube.com/user/AventuraDeLer>>. Acesso em: 8 ago. 2012b.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.