



Flávia Iriarte Tortima

Qualquer coisa de intermédio:
intertextualidade na obra de Adriana Calcanhotto

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras, PUC-Rio, como requisito parcial para a obtenção do título mestre em Letras.

Orientadora: Marília Rothier
Co-orientador: Frederico Coelho

Rio de Janeiro
Abril de 2013



Flavia Iriarte Tortima

**QUALQUER COISA DE INTERMÉDIO
INTERTEXTUALIDADE NA OBRA DE
ADRIANA CALCANHOTTO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profª. Marília Rothier Cardoso

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Frederico Oliveira Coelho

Co-Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Julio Cesar Valladão Diniz

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Nilton Silva dos Santos

UFF

Profª. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 04 de abril de 2013.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Flávia Iriarte Tortima

Graduou-se em Cinema pela UFF e pós-graduada em Publishing Management pela FGV. É fundadora e editora da Oito e meio, editora voltada para publicação de ficção contemporânea.

Ficha Catalográfica

Tortima, Flávia Iriarte

Qualquer coisa de intermédio : intertextualidade na obra de Adriana Calcanhotto / Flávia Iriarte Tortima ; orientadora: Marília Rothier ; co-orientador: Frederico Coelho. – 2013.

117 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2013.

Inclui bibliografia

CDD: 800

Agradecimentos

À minha mãe, pelo amor e apoio incondicionais.

Ao meu irmão Rodolfo, exímio compositor, por me ajudar nas análises musicais das canções estudadas nesta dissertação. E simplesmente por ser o Rodolfo.

Ao meu pai, que não deve nem saber qual o tema deste trabalho, mas que me ama.

Aos meus orientadores, Frederico Coelho e Marília Rothier. Pela paciência, pela interlocução, pelo carinho com que se dedicam às suas atividades, o que certamente tornou esse processo muito mais prazeroso.

Aos professores Júlio Cesar Valladão Diniz e Nilton Santos (UFF), que prontamente aceitaram participar da banca avaliadora desta dissertação.

À Capes e ao CNPQ, por apoiarem jovens pesquisadores, contribuindo com a formação e disseminação do conhecimento no País.

À secretaria do departamento de Letras da PUC-Rio, em especial à Daniele de Oliveira Cruz, sempre tão gentil e atenciosa.

À minha colega e amiga, Eloise Porto, pela interlocução, pela amizade, pela companhia das aulas desse mestrado de volta para casa.

À Santuza Cambraria Naves e a Augusto Guimaraes Cavalcanti, os primeiros a me incentivarem a me dedicar aos estudos da canção.

Ao Daniel Russell Ribas, que ajudou a cuidar da minha editora nos momentos em que eu me dedicava aos estudos, viabilizando a conclusão deste mestrado.

Resumo

Tortima, Flávia Iriarte; Coelho, Frederico; **Qualquer coisa de intermédio: intertextualidade na obra de Adriana Calcanhotto**. Rio de Janeiro, 2013. 117p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Essa pesquisa é o resultado de um estudo sobre a figura e a obra de Adriana Calcanhotto. Cantora, letrista e compositora brasileira, seu trabalho vem se caracterizando, sobretudo, por transitar nas fronteiras entre o “erudito” e o “popular”, a “arte de vanguarda” e a “cultura de massa”. Suas realizações vão desde musicar poemas de Carlos Drummond de Andrade, Waly Salomão, Antonio Cícero, Ferreira Gullar, Mário de Sá-Carneiro, Haroldo e Augusto de Campos e vestir os *Parangolés* de Hélio Oiticica (artistas relacionados à arte de vanguarda), até gravar canções relacionadas à tradição do *kistch* e do brega, consumidas em larga escala através dos meios de comunicação de massa. O movimento dessa artista nos faz pensar imediatamente na reflexão proposta por José Miguel Wisnik em seu conhecido ensaio “A Gaia Ciência”, em que o ensaísta e compositor defende a música popular brasileira enquanto espaço legítimo de construção de saber. Dessa forma, procuro pensar o trabalho de Adriana a partir dessa ótica, sinalizando esse espaço lúdico que a artista constrói, capaz de articular conhecimento e sensibilidades. Para tal, procuro analisar letras de canções, figurinos, cenários e repertórios de show, declarações dadas à imprensa etc. Em uma segunda etapa, reflito acerca do paradoxal processo (para o qual aponta Antoine Compagnon) de dessacralização da arte e fetichização do autor na modernidade, e que se acentua no cenário contemporâneo, em que o artista passa a atuar na construção de uma imagem (de uma *persona* artística), transformando o próprio corpo também em suporte artístico. Nesse cenário, atravessado permanentemente pela mídia e pela exposição, em que noções de público e privado, essência e aparência, se confundem, nublam-se também as fronteiras entre arte e vida.

Palavras-chave

Adriana Calcanhotto; "Gaia Ciência"; arte e saber; intertextualidade; máscaras; pós-modernidade; vanguardas.

Abstract

Tortima, Flavia Iriarte; Coelho, Frederio; **Anything intermediate: intertextuality in the work of Adriana Calcanhotto.** Rio de Janeiro, 2013. 117p. MSc Dissertation - Department of Arts, Catholic University of Rio de Janeiro.

This research is the result of a study of the figure and work of Brazilian composer Adriana Calcanhotto. Singer, lyricist and composer, her work has been characterized mainly by transit at the borders between the "classical" and "popular", the "mass culture" and "avant-garde art", with achievements ranging from poems set to music by Carlos Drummond de Andrade, Waly Solomão, Antonio Cicero, Ferreira Gullar, Mário de Sá-Carneiro, Haroldo and Augusto de Campos, and wear the Parangolés of Hélio Oiticica (artists related to avant-garde art), recording songs related to tradition and kitsch 's corny, consumed largely by the means of mass communication. The movement of this artist makes us think immediately in the discussion launched by José Miguel Wisnik known in his essay "A Gaia Ciência", in which the essayist and songwriter of Brazilian popular music advocates as legitimate space for building knowledge. Thus, I reflected of the work of Adriana from that perspective, signaling this playful space that the artist builds, able to articulate knowledge and sensitivities. To this end, I analyze the lyrics to songs, costumes, sets and repertoires show, speaking to the press etc. In a second step, I intend to reflect on the paradoxical process (pointed by Antoine Compagnon) of desecration of art and the modern fetishization of the author, and which increases in the contemporary scene, in which the artist goes to work on building an image (an artistic persona), transforming their bodies also artistic support. In this scenario, constantly traversed by the media and by exposure, in which notions of public and private essence and appearance, are confused, clouds are also the boundaries between art and life.

Keywords

Adriana Calcanhotto; "Gaia Ciência"; art and knowledge; intertextuality; masks; postmodernity; vanguards.

Sumário

Introdução	12
Capítulo 01: Saber e sabor: a canção crítica no Brasil do século XX	19
1.1. A superação das dicotomias: erudito x popular, "Alta cultura" x "Cultura de massa"	21
1.2. A Gaia Ciência: o encontro do saber e do sabor	30
1.3. Corpo aberto	39
1.3.1 - Vamos comer Oswald de Andrade	40
1.3.2 - "Vem tem amor eterno, até a quarta-feira": Adriana lê Vinícius de Moraes	45
1.3.3 - Fragmentos do discurso concreto: Adriana Calcanhotto lê os poetas concretos	47
1.3.4 - <i>Bricoleurs</i> : os músicos também ensinam a pintar: Adriana Calcanhotto lê Hélio Oiticica	51
Capítulo 02: Sob que máscara retornará? : os devires de Adriana Calcanhotto	55
1. Waly Salomão e o teatro da vida	59
2. "Classificação livre": Partimpim – um caso de heteronomia na música	71
Capítulo 03: A máquina de afetos : visitando a "fábrica do poema" e outras canções	77
3.1. Primeiras senhas	78
3.2. A fábrica do poema: uma fábrica de afetos	86
3.3 Um mar de Hélio	93
3.4. Público: a verve Tropicália	97

3.5. A rasura do gênero em <i>O micróbio do samba</i>	100
3.5. 1. A renovação da lírica	102
Considerações finais	106
Referências bibliográficas	110
Discografia citada	115
Filmografia citada	116
Sites acessados	116

Lista de figuras

Figura 01: Folha de rosto da segunda edição de *Teoria da poesia concreta*.

Figura 02: Capa do álbum *Marítimo*

Figura 03: Capa dos discos *Adriana Partimpim* e *Partimpim 2*

Figura 04: Foto de divulgação do clipe "Pelos Ares", em que Adriana Calcanhotto caminha por um dos PENETRÁVEIS de Helio Oiticica.

Figura 05: Capa do disco *Enguiço* (1990).

Figura 06: Cenário do show *Micróbio ao vivo* (2012).

Figura 07: Capa do disco *Senhas* (1992)

Figura 08: Capa do disco *A fábrica do poema* (1994)

*Eu não sou eu/ nem sou o outro
sou qualquer coisa de intermédio/
 pilar da ponte de tédio/
que vai de mim para o outro.*

(Mário de Sá-Carneiro, "O outro" in. *Indícios de ouro*)

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa parte do interesse pela figura da compositora popular brasileira Adriana Calcanhotto. O que sempre me chamou a atenção no trabalho dessa artista foi a possibilidade de (entre)ver nele a obra de outros artistas que há muito me interessam. Dentre esses artistas estão, principalmente, poetas (como Waly Salomão, os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, Ferreira Gullar, Antônio Cícero, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes e outros), mas também artistas plásticos, músicos, críticos e pensadores da cultura brasileira que, muitas vezes, combinam mais de uma dessas designações. Como se suas canções fossem, antes de canções em si, de obras acabadas, um espaço de abertura que aponta para diversas outras obras e pensamentos.

Cantora, letrista e compositora, o trabalho de Calcanhotto vem se caracterizando por transitar nas fronteiras entre o erudito e o popular,¹ com realizações que vão desde musicar poemas de Ferreira Gullar, Mário de Sá-Carneiro, Haroldo e Augusto de Campos, e vestir os parangolés de Hélio Oiticica em performances durante shows — artistas relacionados à arte de vanguarda —, a gravar canções de compositores populares como Roberto Carlos, Leno e Lílían (dupla de cantores que começou a se apresentar nos anos 60 no programa Jovem Guarda) etc — artistas, por sua vez, relacionados ao brega e à indústria de massa. Sua carreira vai de um álbum repleto de referências a artistas de vanguarda (como *A fábrica do poema*, título do poema homônimo de Waly Salomão) a outro, cujo título *Público* — feito de canções levadas à voz e violão, muitas das quais se tornaram trilha de novela da Rede Globo e/ou sucessos de rádio — muito bem demonstra a intenção de seu alcance. Mais do que isso, muito antes de estabelecer uma dicotomia entre o que seriam a “alta” e a “baixa” cultura, situando-se ora em um polo, ora em outro, defendendo a ideia de que a obra dessa artista situa-se justamente em uma zona de interseção entre esses extremos. Em outras palavras, chamo a atenção para o que Waly Salomão disse ser “a capacidade [de

¹ Discutirei no primeiro capítulo as implicações dessa dicotomia. Não estou aceitando esses termos como se fossem dados, mas, ao contrário, um dos objetivos deste trabalho é justamente mostrar como a própria obra da artista analisada, assim como aquelas com as quais ela se comunica e faz referência, problematiza essa polaridade.

Calcanhotto] de manter aceso o veio experimental não nas bordas alternativas, mas, precisamente, no *mainstream* da música pop comercial".²

A antropofagia de Oswald de Andrade; a poesia modernista de Vinícius de Moraes e de Carlos Drummond de Andrade, o concretismo dos irmãos Campos, o neoconcretismo de artistas tão diferentes como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Ferreira Gullar; o Cinema Novo de Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade, a canção tropicalista de Caetano Veloso; todos eles compõem na obra de Adriana sob a forma de referências em letras de música, cenários e figurinos de show, declarações para a imprensa, capas de disco e na escolha de suas parcerias.

Partindo desse interesse, procuro, então, mapear as redes de interlocuções, conversas e parcerias que Calcanhotto estabelece em seu movimento como artista. Minha tarefa, em certa medida, foi a de realizar uma espécie de decupagem³ dos trabalhos de Calcanhotto, procurando identificar os interlocutores da artista, (que mais do que interlocutores, são, também, muitas das vezes, seus parceiros de trabalho e criação ou/e até mesmo seus amigos pessoais), e o modo como ela os articula.

Dessa forma, estou partindo, na primeira parte da dissertação, da ideia central de que existe um trabalho, por parte da artista, que consiste em montar sentidos, em articular discursos, em samplear e cruzar informações, a fim de dar eco a suas muitas vozes. E de que essas informações articulam referências da cultura de massa e da arte de vanguarda, produzindo um entre-lugar,⁴ uma zona produtiva de contaminação e potência criativa.

O presente trabalho foi dividido em três capítulos. No primeiro, abordo a questão colocada por alguns estudiosos da música popular, e/ou da cultura brasileira, sobre a possibilidade da construção de um saber dentro do espaço estético da canção. Parece haver um consenso a esse respeito: diferentes autores como Augusto de Campos, José Miguel Wisnik, Luiz Tatit, Santuza Cambraia

² Release do álbum *Cantada* (2002).

³ Termo usado no cinema, que quer dizer detalhamento de um roteiro.

⁴ No ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano*, Silviano Santiago define o discurso latino-americano como um discurso do "entre-lugar", que não é europeu ou norte-americano, mas que também não está isento de contaminação. O lugar dos países latino-americanos dar-se-ia, portanto, justamente a partir da tensão entre esses dois lugares, produzindo um discurso da "diferença", potencialmente criativo e único.

Naves e Júlio Diniz, enxergam o início daquilo que alguns teóricos chamaram de “canção crítica” (NAVES), na década de 1950, com o advento da Bossa Nova. A “canção crítica” surge como categoria que procura dar conta de um novo tipo de compositor e de composição, em que estética e política, arte e vida, se articulam. Essa ideia apresenta equivalentes conceituais nas noções de “Gaia Ciência” (WISNIK) e de “canção informativa” (CAMPOS). Procurei, nesse ponto, dar conta daquela bibliografia sobre a canção brasileira que faz esse recorte em torno do século XX e, particularmente, a partir da década de 1950, analisando acontecimentos como a Bossa Nova e o Tropicalismo.

Procurei também, de outro lado, discutir como se encenaram no Brasil as discussões sobre as tradicionais distinções entre “cultura erudita” e “cultura popular”, “arte de elite” e “arte de massa”, a fim de indicar como acontecimentos como a Bossa Nova e o Tropicalismo reorganizam e superam essas dicotomias. Lembro que essa discussão já foi muito bem colocada pelos teóricos acima citados, em especial no livro *O violão azul: modernismo e música popular*, de Santuza Cambraia Naves.

Executei, para a discussão desse capítulo inicial, por fim, uma pesquisa sobre a produção escrita e reflexiva dos próprios cancionistas destacados por esses estudiosos, uma vez que esses próprios artistas estavam discutindo em sua obra/vida (que como vimos aparecem articuladas) a extensão política e estética de seus trabalhos. A esse respeito foi fundamental a leitura de trabalhos como: *Verdade tropical*, de Caetano Veloso, e de seus artigos reunidos no livro *O mundo não é chato*, organizado por Eucanaã Ferraz; da biografia *O poeta da paixão*, de José Castelo, sobre Vinicius de Moraes; da biografia escrita por Waly Salomão sobre o artista plástico Hélio Oiticica, *Qual é o parangolé?*; de entrevistas e depoimentos de artistas de diferentes áreas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Tom Zé, Vinicius de Moraes, Rogério Duarte, José Celso Martinez, Hélio Oiticica, Waly Salomão e outros.

No segundo capítulo utilizo o verso de Waly Salomão “Sob que máscara retornará (o recalcado)?”, extraído do poema “A fábrica do poema”, para propor um debate sobre o caráter performático do artista na contemporaneidade. Parto da hipótese colocada por Antoine Compagnon em *Os cinco paradoxos da*

modernidade (COMPAGNON, 1990) de que, na virada do século XIX para o XX, inicia-se um processo — que se conclui com o advento da pop art — de esvaziamento/secularização do objeto artístico, que desemboca, paradoxalmente, na fetichização da própria figura do artista. A partir daí, consciente do lugar privilegiado que passa a assumir, esse artista passaria a atuar conscientemente na construção de uma *persona* pública, fazendo da própria vida e do próprio corpo uma continuação da sua obra.

Partindo dessa hipótese, proponho pensar a figura de Waly Salomão — fundamental para a obra de Calcanhotto e, para o que nos interessa aqui, fundamental no sentido de moldar a própria concepção de arte e de artista em seu trabalho — enquanto um continuador do artista warholiano.⁵ Waly, assim como o fundador da pop art, pertenceria à estirpe de artista que tem na indistinção entre arte e vida o fundamento de sua obra. Procurei me deter, desse modo, mais do que sob os aspectos estéticos das obras de Waly, sob as narrativas que desse artista fizeram ele mesmo e as pessoas dele ao redor. Nesse sentido, uma entrevista ganha o mesmo peso de um verso ou de um poema; há no primeiro, assim como no segundo, muito mais do que um movimento de comprometimento com a “verdade” ou a “essência”, um outro de fabulação permanente, de indistinção entre “máscara” e “essência”.

O horizonte conceitual aqui é, portanto, nietzschiano, no sentido de que nos interessa para essa discussão o espaço do *fora*, da fabulação, da performance, em detrimento do compromisso com a representação do “real” e da “verdade”.

Minha hipótese é de que Adriana Calcanhotto está plenamente consciente (como estava Warhol, como estava Waly) desse estado de coisas. De que ela e sua obra são indissociáveis. De que ela própria integra a sua obra, uma vez que tudo o que diz (ou deixa de dizer) —, uma entrevista, uma frase durante o show, uma participação em uma propaganda política ou em um projeto de livro —, tudo isso está também sendo consumido e integrado ao todo do que seria sua obra. O artista passa a ser um *performer* que funciona 24h. Consome-se não só a canção, o

⁵ Refiro-me à figura de Andy Warhol, artista que, conforme desenvolverei no segundo capítulo, tem, no centro de sua obra, uma proposta de indissociação entre arte e vida.

poema, a pintura do artista, mas também seu comportamento, seu modo de vida, sua posição política, sua opção sexual etc.

É por isso que nesse capítulo ganham igual espaço de análise entrevistas e letras de música, arranjos e declarações no palco ou para a imprensa. Não defendo, contudo, a ideia de que Adriana Calcanhotto promove uma indistinção entre vida e obra nos mesmos moldes de artistas como Waly Salomão, Hélio Oiticica ou, em outro momento, Andy Warhol.

Adriana Calcanhotto, como deglutidora de movimentos e sistemas de pensamento como o tropicalismo e a antropofagia, acaba por contaminar-se pelo modelo de artista proposto pelos pioneiros que encabeçaram aqueles movimentos de vanguarda — e que se misturam com a própria obra. Luiz Tatit, por exemplo, afirma que no Tropicalismo “o modo de ser do cantor e do compositor e sua circunstância de produção tinham tanta ou mais importância que a própria canção”, e que “pessoa” e *persona* transbordavam uma na outra. Mais do que o artista warholiano, portanto, seria o artista tropicalista o modelo, por assim dizer, de Adriana Calcanhotto.

A ideia que defendo com relação a Waly Salomão é de que, além de estar presente na obra de Adriana Calcanhotto através da parceria (quando Adriana musica seus poemas ou quando Waly atua como letrista a partir de alguma melodia feita por Adriana), Waly é fundamental também no sentido de conscientizar a artista dessa indivisibilidade entre vida e obra, que tem se apresentado com um aspecto da contemporaneidade.

No terceiro e último capítulo, optei por “visitar” parte da obra de Adriana, fazendo uma leitura dos discursos visual, musical e textual de seu trabalho. A partir de suas canções, de suas capas e encartes de seus discos, de sua postura no palco, identifico os diálogos, referências e citações que a artista realiza. Essa parte do trabalho está menos amparada em referências teóricas e mais em uma escuta e leitura cuidadosas da obra em análise. A partir da leitura desse capítulo, ficarão mais claros para o leitor os diálogos que Calcanhotto realiza com artistas da vanguarda artística brasileira — mencionados nos capítulos anteriores.

Escrevendo a última parte desse trabalho, descobri (a própria escrita me revelou) que Adriana Calcanhotto é uma artista que opera, principalmente, com o procedimento da “bricolagem” (LÉVI-STRAUSS, 1989). Lévi-Strauss faz uma oposição entre o “engenheiro” e o *bricoleur*. Enquanto que o primeiro trabalharia a partir de matérias-primas — ou seja, utilizadas pela primeira vez na cultura — o *bricoleur* utilizar-se-ia de materiais residuais e já elaborados dentro de sua cultura. Em outras palavras, enquanto um preocupa-se com a “inauguração do conceito”, o outro aposta no “processo”, (re)criando objetos a partir do simples deslocamento de conceitos pré-existentes. Tal como um *bricoleur*, portanto, Adriana Calcanhotto também trabalha colando e deslocando conceitos, a partir dos quais promove blocos de sensações (os “perceptos” de Deleuze). Há um potente trabalho de intertextualidade em suas canções, de notável inspiração tropicalista, em que sentidos são criados a partir não somente da relação entre letra e música, mas igualmente de relações externas que envolvem a escolha de parcerias, figurinos, cenários, imagens utilizadas nas capas de discos etc — elementos que compõem um jogo de inúmeras referências e remissões.

Meu objetivo, nesse ponto, foi o de ressaltar o aspecto performático da obra dessa artista. Como será discutido nos capítulos 2 e 3 principalmente, Adriana Calcanhotto aponta para o espaço do palco como o mais interessante e completo para o desempenho do seu trabalho, em contraposição ao lugar ofertado pelo disco, pelo estúdio, pela gravação. No palco, além dos elementos próprios da canção — a letra e a música — tornam-se proeminentes também a cor, a dança, o gestual, os elementos plásticos de figurino e cenário etc.

O leitor talvez tenha a impressão, em muitos momentos, de que artistas como Oswald de Andrade, Vinicius de Moraes, Hélio Oiticica, Caetano Veloso, Augusto de Campos e outros — interlocutores de Adriana Calcanhotto — surjam como personagens centrais deste trabalho. Foi precisamente essa a intenção. Pois, em última análise, creio que a intertextualidade que a artista propõe seja, de fato, uma forma de *falar através do outro*. Seja dos modernistas, dos concretistas, dos neoconcretistas, dos tropicalistas. Em outras palavras, a hipótese que defendo é de que existe no trabalho de Adriana Calcanhotto a criação de um espaço através do

qual essas vozes podem ecoar e serem potencializadas em sua performance artística.

1. Saber e sabor: a "canção crítica" no Brasil do século XX

Nesse primeiro capítulo discutirei como se encenaram no Brasil os debates sobre a tradicional distinção entre "cultura erudita" e "cultura popular", "arte de elite" e "arte de massa". Essa distinção, tipicamente moderna, fez-se no Brasil sob a forma de tensões e sectarismo — tal como na Europa — mas também sob a forma de contaminação e mistura. Ou, ao menos assim ela foi lida por estudiosos como José Miguel Wisnik, que viram na canção brasileira de épocas como da Bossa Nova e da Tropicália um sinal de permeabilidade e de contato produtivo entra a "alta" e a "baixa cultura".

Para que esse tipo de leitura fosse hoje possível um longo caminho foi percorrido: Gilberto Freyre, em diálogo com outros intelectuais que estavam pensando culturalmente o País — os, assim chamados, “intérpretes do Brasil”— foi responsável por propor uma chave de leitura para o País a partir da ideia de “mistura”. Seja pela ideia de uma miscigenação de aspectos positivos decorrente da estrutura econômico-arquitetônica “casa grande e senzala” (FREYRE, 1985); seja pela importância decisiva atribuída ao escravo negro na formação da “alma” brasileira, a “mistura” sem dúvida tornou-se, com o tempo e a sobrevivência história dessas obras, a palavra-chave para se entender o Brasil. Etnicamente, musicalmente. Culturalmente.

A discussão desse capítulo está informada por isso. Pela consciência da “mistura” como palavra-chave a partir da qual se define a cultura brasileira e, no que nos interessa aqui particularmente, a canção brasileira. Pois se na Europa as fronteiras entre a música erudita e popular são bastante claras, especialmente em países como França e Itália, no Brasil essa relação aparece sobre as formas de fusão e contaminação. Essa ideia, que está tanto no pensamento de Wisnik quanto no de Augusto de Campos, por exemplo, não deixa de estar alinhada às ideias propostas por aqueles intérpretes do Brasil. Em outras palavras, a teoria sobre a vocação da música brasileira de harmonizar referências eruditas e da cultura de

massa na canção pode ser entendida, em um aspecto mais geral, como uma teoria sobre a cultura brasileira, sobre suas vocações e tendências.

Creio que esse debate sobre o Brasil, sobre a potência da cultura brasileira de amalgamar diferentes referências sócio-culturais seja fundamental para entendermos a existência e a importância da canção no século XX — o século da canção, tal como o denominou Luiz Tatit. O recorte que aqui faço, em particular, envolve o tipo de canção que alguns estudiosos chamaram de “canção crítica” (NAVES, 2010) — aquele tipo de composição que de algum modo estabelece uma articulação entre os planos estético e cultural. Essa canção, que surge nos anos 1950 com a Bossa Nova, e que atravessa a década de 1960 com a canção tropicalista e a canção de protesto, traz para a cena músicos que, mais do que preocupados em somente fazer música, estavam, igualmente, em articular essa expressão artística com os problemas culturais do seu tempo. Caetano Veloso, Tom Zé, Chico Buarque, Gilberto Gil estavam entre esses músicos que eram, antes de tudo, pensadores da cultura.

Num segundo momento, precisarei mostrar como se deu especificamente no Brasil do século XX, a chamada “tradição de ruptura”, conceito cunhado por Octavio Paz, que Antoin Compagnon utiliza para falar sobre os caminhos da arte a partir de Baudelaire — quando se estabelece, no Ocidente, o valor do “novo”. A busca pelo novo é o que irá nortear os movimentos ditos de vanguarda, fundamentais para esse estudo. Pois o trabalho de Calcanhotto, como já dito na introdução dessa pesquisa, nasce da confecção de uma rede de diálogos e leituras desses movimentos.

É evidente que, surgindo artisticamente na década de 1990, Adriana já encontrará mais do que consolidada a, assim chamada, cultura de massa. E aquilo que alguns pesquisadores chamam de “cenário pós-moderno”. Dessa maneira, será fundamental colocar questões pertinentes a esse novo contexto, no que diz respeito ao lugar do artista (se é que ele existe, e se ele existe quais as suas condições). O que significa no século XXI — quando se diz que não há mais nada de novo o que ser criado, ou nada mais com o que se romper — estabelecer diálogos com movimentos que buscaram justamente a inovação e a ruptura? Ou será justamente esse movimento de olhar pra trás (um tanto nostálgica e

melancolicamente, talvez), filiando-se ao que bem entender, sem o compromisso de estabelecer uma coerência — seja ela estética ou política — o único lugar que restou para o artista? Ou, então, encarando a questão por um outro viés, que as filiações do artista estão hoje inteiramente condicionadas às demandas que o mercado estabelece? Essas são algumas das questões sobre as quais gostaria de pensar.

1.1. A superação das dicotomias: erudito x popular, "alta cultura" x cultura de massa

Num artigo publicado originalmente no catálogo *BRASIL 1920-1950: De la Antropofagia a Brasília* – realizada no museu Instituto Valenciano de Arte Moderna – intitulado “Entre o erudito e o popular”, José Miguel Wisnik analisa como se deram as (tensas e produtivas) relações entre a música erudita e a música popular no Brasil. (WISNIK, 2007).

Wisnik procede ensaisticamente, citando exemplos do cinema, da música e da literatura para mostrar como o erudito e o popular se articulam no país no arco que vai do modernismo até a década de 1960.

Primeiramente, detém-se sob a figura de Heitor Villa-Lobos, que teria dominado amplamente, segundo o ensaísta, o panorama da música erudita brasileira do século XX, chegando à Semana de Arte Moderna de 1922 como figura de destaque.

Villa-Lobos, conta Wisnik, formado pelo pai no estudo de violoncelo, saltava a janela, durante os anos 1910, para assistir a rodas de samba e choro, tendo incorporado, posteriormente essas influências populares em suas obras (*Noneto*, 1923; *Bachianas brasileiras*, anos 1930). Wisnik termina a análise sobre Villa-Lobos com um exemplo alegórico que sintetiza o suposto desejo e vocação existente no Brasil em mesclar os universos erudito e popular.

Na década de vinte, quando se tornou conhecido em Paris, impressionando pela força algo bárbara de suas sonoridades, declarou à imprensa francesa (mentindo como Macunaíma) que suas melodias, autenticamente indígenas, tinham sido anotadas por

ele em plena selva amazônica, na iminência de ser devorado por canibais que cantavam e dançavam. (WISNIK, 2007)

Segundo Wisnik, o período que vai da Semana de Arte Moderna de 1922 à inauguração de Brasília em 1960 — período esse que, a propósito, coincide com a trajetória artística de Villa — marcaria o momento em que a elite letrada brasileira teria percebido a possibilidade de “afirmar seu destino e de se revelar através da união do erudito com o popular, liberando assim as potencialidades até então recalçadas uma vez que ligadas secularmente à mestiçagem e à mistura cultural”.

Vale lembrarmos o projeto cívico-educacional, empreendido por Villa durante o governo de Vargas, cujo um dos objetivos era preparar numerosos corais de jovens para “calibrar o *ethos* brasileiro nos termos de um amplo pacto musical” (TATIT, 2004). Segundo Tatit, ainda, “Mário de Andrade e Villa-Lobos concebiam uma espécie de ‘paternalismo folclorista’, necessário, segundo os autores, para administrar o caos sonoro que então assolava o país”.⁶

Certamente as obras citadas no início desse capítulo — *Casa grande & senzala* e *Raízes do Brasil*, por exemplo, publicadas em 1933 e 1936, respectivamente — tiveram impacto nessa liberação a que se refere Wisnik; tendo estimulado, como reconheceram intelectuais da época, a imaginação dos jovens brasileiros que refletiam naquele então sobre seu país.

Wisnik segue com Mário de Andrade, enfatizando a publicação de seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), na qual defende a ideia de que a música nacional deveria buscar uma linguagem musical original que se distinguisse dos modelos europeus, a partir da incorporação de elementos da música popular rural.

Mário coloca, já de chofre, a problemática que a seu ver constituía o cerne do pensamento sobre a música popular brasileira.

Até há pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior à nossa raça. A própria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. Os elementos que a vinham formando se lembravam das bandas de além, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Ainda não eram brasileiros não. Si numa ou noutra peça folclórica dos meados do século passado já se delineiam os caracteres da música brasileira, é mesmo só com os derradeiros tempos do Império que eles

⁶ TATIT, Luiz. *O século da canção*.

principiam abundando. Era fatal: os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela.

É que os modernos, ciosos da curiosidade exterior de muitos dos documentos populares nossos, confundem o destino dessa coisa séria que é a Música Brasileira com o prazer deles, coisa diletante, individualista e sem importância nacional nenhuma [...] (ANDRADE, Mario, 1972, p. 16)

Ou seja, para esse modernista, o problema da identidade da música estava relacionado à problemática da identidade da raça. E o recalçamento dessa e sua consequente orientação para os padrões europeus é que impediam que se encontrasse uma “autêntica” identidade para a música nacional. Nas duas passagens de *Ensaio sobre a música brasileira* expostas acima vemos já a existência desse pensamento crítico acerca de uma identidade nacional.

Norteador por um ideal nacionalista que visava à “superação dos padrões estrangeiros”, Mário desenvolve uma vasta pesquisa dos traços melódicos, rítmicos e harmônicos da música popular brasileira, discutindo, com detalhes, formas através das quais aquelas estruturas deveriam ser incorporadas à música de concerto. Em outras palavras, seu projeto passava pela proposição de uma aliança entre a música erudita e a música popular rural — a única capaz de produzir uma cultura nacional autêntica e soberana, desvinculada das influências estrangeiras.

Em linhas gerais, Wisnik ressalta ao longo do seu artigo, o fato de que os paradigmas do nacionalismo e da modernização/internacionalização chocaram-se ao longo de todo o início do século XX, dificultando, de um lado, a inserção da música erudita aqui e, de outro, tendendo a folclorizar as manifestações ditas populares.

Nacionalismo e cosmopolitismo, folclorismo e dodecafonismo opõem-se num movimento sujeito às idas e vindas, que indica, em sua procura de caminhos, o caráter problemático da inserção da música erudita no Brasil, fundada numa legitimação sempre precária, oscilante entre a cultura popular e a modernidade internacional, ao mesmo tempo que ameaçada pela onda crescente da música popular urbana. (WISNIK, 2007)

Em *O século da canção*, Luiz Tatit, caminhando na mesma direção de Wisnik, demonstra como o século XX, com o advento das novas tecnologias de gravação, e em especial do gramofone, irá se transformar, paulatinamente, no

"século da canção". Mostra, no entanto, como essa tradição que estava sendo ali fundada e denominada de canção popular — cujo marco viria a ser a gravação do samba amaxiado "Pelo Telefone" — deu-se de forma desconectada, externa — e até certo ponto, mesmo em concorrência — à tradição universalmente conhecida da música erudita, e mesmo da música instrumental semi-erudita ou popular de partitura.

Tatit destaca ainda como esses novos "bambas da canção", que se mantinham afinados com o progresso tecnológico, a moda e o mercado, acabavam por instituir também uma noção de estética que não podia mais se dissociar do entretenimento.

Paralelamente, nos informa Tatit, a escola nacionalista — que contava com expoentes como Francisco Mignone, Luciano Gallet, Lourenzo Fernandez e Camargo Guarnieri, dentre outros — deixava claro "que percorria uma trajetória artística independente, que em hipótese alguma poderia ser associada ao som que vinha das ruas, dos quintais e dos bailes urbanos". (TATIT, 2004)

Nessa frase, reforçando o argumento de Wisnik, o linguista sintetiza os caminhos opostos tomados pela canção popular e pela música erudita.

Pode-se dizer que quanto mais se firmava o mercado da canção como representante maior do universo popular brasileiro, durante as décadas de vinte, trinta, quarenta e ainda início dos anos cinquenta, mais a música erudita mostrava-se alheia a essa tradição. (TATIT, 2004, p. 40)

Para Wisnik — e essa tese encontra-se melhor desenvolvida em *O balanço da bossa e outras bossas*, de Augusto de Campos — essa rede complexa de tensões engendradas pela dicotomia nacionalismo/ cosmopolitismo encontrará uma espécie de pacificação apenas nos anos 1950, com o acontecimento da Bossa Nova.

(...) a Bossa Nova, [que] no final da década de cinquenta, revoluciona a música popular brasileira ao incorporar harmonias complexas de inspiração *debussysta* ou *jazzista*, intimamente ligadas a melodias nuançadas e modulantes, cantadas de modo coloquial e lírico-irônico e ritmadas segundo uma batida que radicalizava o caráter suspensivamente sincopado do samba. (WISNIK, 2004, p. 216).

Ou seja, de certo modo, Wisnik atribui à Bossa Nova um papel de superação das dicotomias que se verificavam nas propostas intelectuais e artísticas daquele início de século. É Augusto de Campos, contudo, poeta vanguardista a frente do movimento concreto, que irá desenvolver uma reflexão acerca do impacto da Bossa Nova e da figura emblemática de João Gilberto nos rumos da, assim chamada, música popular brasileira.

Nas palavras do poeta e crítico:

Desde João Gilberto a Tom Jobim, a música popular deixou de ser um dado meramente retrospectivo, ou mais ou menos folclórico, para se constituir num fato novo, vivo, ativo, da cultura brasileira, participando da evolução da poesia, das artes visuais, da arquitetura, das artes ditas eruditas, em suma. (CAMPOS, Augusto de, 2008, p. 283).

Para Augusto de Campos, João Gilberto representava, portanto, uma espécie de superação das dicotomias presentes na tradição moderna entre "*high*" e "*low art*". Gostaria de ressaltar, nesse ponto, que é a partir desse momento da história da música brasileira que passa a ser possível um trabalho como o dos tropicalistas, no final da década de 60, ou, de artistas como Arnaldo Antunes ou Adriana Calcanhotto, nas décadas de 80 e 90 — artistas que produzem obras que se situam nessa mesma zona de interseção entre “alta” e “baixa” cultura, “arte de vanguarda” e “cultura de massa”.

Na Europa, a dissolução dessas fronteiras seria encenada, nas artes plásticas, com Duchamp — "talvez o último a sofrer a paixão do novo", que "oscilou entre o gosto da grande arte e a crítica feroz da cultura", nas palavras de Compagnon, — e, nos Estados Unidos, com a *pop art*, quando a identificação entre a obra de arte e os bens de consumo aboliu a distinção entre "erudito" e "popular".

É evidente que as distinções entre "alta" e "baixa cultura" apresentam nuances de acordo com o contexto político-cultural de cada país e também de acordo com o campo artístico do qual se fala. No Brasil, por exemplo, diferente dessa porosidade identificada na canção, ainda hoje, podemos identificar uma dura separação entre "arte erudita" e "cultura de massa" no que diz respeito à literatura e ao mercado literário. Esse exemplo nos serve para ilustrar o quanto, na verdade, são tensas essas aproximações entre expressões culturais — no fundo,

aproximações entre linguagens, que trazem consigo marcas de classe, gênero, etnia, etc.

Outra tensão que irá marcar a história da canção é aquela entre a defesa da "tradição" e da incorporação das influências estrangeiras. Em *Verdade tropical*, espécie de autobiografia em que descreve sua trajetória como compositor e pensador da cultura brasileira, Caetano Veloso sinaliza repetidamente as tensões que sempre fizeram parte do entendimento da música popular no país.

[...] quanto à volta ao samba tradicional e ao folclore nordestino, minha declaração citada por ele [Augusto de Campos] ("Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação") era eco de um longo artigo que eu escrevera em 65 para a revista *Ângulos*, publicação universitária de Salvador, *em que ataco os nacionalistas passadistas que — liderados teoricamente pelo sociólogo José Ramos Tinhorão — tentavam desmerecer e mesmo anular as conquistas da bossa nova*. (VELOSO, 2008, p. 203, grifo meu).

Tinhorão, guiado por um discurso nacionalista de esquerda e um ideal de pureza, irá atribuir à Bossa Nova um lugar de alienação, acusando seus partícipes de incorporar passivamente as influências estrangeiras e de serem indiferentes diante das verdadeiras questões do país, ligadas diretamente à militância política e ao combate da ditadura. Em seu *Música popular: um tema em debate* (1964), Tinhorão, escrevendo sobre as origens da Bossa Nova, já começa seu texto afirmando: "O aparecimento da chamada bossa nova na música urbana do Rio de Janeiro marca o afastamento definitivo do samba de suas origens populares". Desse modo, imbuído de um pensamento nacionalista radical, procurava desclassificar a Bossa Nova enquanto manifestação brasileira e popular, apresentando-a como um "modismo" que carregava as influências do jazz americano.

Ou pensemos na Passeata contra a guitarra elétrica, realizada em 1967 e liderada por Elis Regina (contando com a presença de nomes importantes da chamada MPB, como Jair Rodrigues, Geraldo Vandré, Gilberto Gil e Edu Lobo), mas vista por Caetano Veloso e por Nara Leão como "algo bizarro, que não devia estar acontecendo", "que mais parecia uma passeata fascista do Partido

Integralista".⁷ O que era lutar contra o símbolo do imperialismo norte-americano para os defensores da "tradição", era para Caetano um sinal de conservadorismo.

Desse modo, a elite intelectual que estava pensando a cultura brasileira sempre se mostrou cindida entre a defesa da *tradição* e a defesa do *novo*, sintoma talvez das constantes e radicais mudanças vividas pelo mundo das artes entre o final do século XIX e o início do XX. Para Compagnon, a busca incessante pelo novo, que norteia os movimentos de vanguarda do século XX, estaria ligada diretamente às sucessivas revoluções técnicas vividas pelo Ocidente. Uma vez que a cópia e a repetição teriam passado do domínio do artista para o domínio da técnica, restaria àquele evitar a multiplicação e "procurar, incansável e melancolicamente, o novo". Ou fazer como Andy Warhol, e buscar na reprodução repetitiva e deliberada, uma crítica à própria cultura da reprodutibilidade e ao esvaziamento da transcendência na arte.

Em *Os filhos do barro*, Octavio Paz afirma que a modernidade apresenta em si um paradoxo ao se afirmar como "ruptura da tradição". Ao se valorizar a razão como base do mundo, no qual já não cabe nenhuma explicação que não seja racional e atravessada pelo discurso científico, o homem passa a um estado de reflexividade permanente, construindo conceitos e raciocínios a serem posteriormente contestados e demolidos. A cada momento surge "algo novo" baseado em novas razões, que se mostra mais lógico do que o modelo anterior e, a partir do momento em que este processo de ruptura ocorre várias vezes, essa "ruptura da tradição" cria uma "tradição da ruptura".

Talvez seja precisamente Andy Warhol quem coloca mais frontalmente uma questão que, aqui, nos parece fundamental. Para Compagnon, as vanguardas modernas não haviam conseguido até os anos 1950 abolir as distinções entre a "alta" e a "baixa cultura". Para esse crítico, somente com a arte pop, dos anos 1960, sob a figura marcante de Warhol, é que se teriam diluído essas fronteiras, graças à identificação, via mercado, das obras de arte com os bens de consumo. Essa nova realidade foi lida por alguns como democratização cultural, enquanto que para outros teria soado mais como dissolução de formas duramente conquistadas e oportunismo de alguns artistas — para Compagnon o próprio

⁷ Relato feito em *Verdade Tropical*.

Warhol teria oscilado entre a crítica radical à cultura e a pura e simples exploração interesseira do mercado da arte.

A obra de arte passa a ser simples repetição de uma imagem agora pertencente à mídia, e o artista renuncia a sua singularidade para cair no anonimato da produção de massa. Caetano Veloso refletiu sobre esse novo lugar do artista, tendo em vista que ele, junto com os seus companheiros da Tropicália, estavam encenando no Brasil justamente essa incorporação dos procedimentos de vanguarda no que seriam, tão-logo, produtos a serem consumidos pela massa.

Eles mesmo — nós ... — teriam cedo ou tarde que exhibir, de forma mais ou menos nobre em cada caso, as marcas de origem da atividade que escolheram: produção de canções banais para competir no mercado. (Sendo que, no Brasil, o crescimento desse mercado significa, em si mesmo, uma conquista nacional). (VELOSO, 2008, p. 232)

E mostrando-se consciente desse lugar do artista da sociedade midiática, sintetiza o paradoxo por esse vivido:

Um dos problemas mais instigantes da vanguarda — e o que faz muitos artistas instigantes fugirem dela como o diabo da cruz — é a sua dúbia disposição em face da ambição, que lhe é intrínseca, de tornar-se a norma. Recentemente ouvi de Arto Lindsey que os músicos e produtores dessas normas mais em voga de dance music (techno) são consumidores vorazes justamente desse repertório heroicamente defendido por Augusto [de Campos]. (p. 233).

Caetano está falando da transformação de procedimentos da música mais experimental, representada por John Cage, Stockhausen, Berio, Varèse em um produto a ser consumido depois por um número incalculável de jovens em festas noturnas e *raves*. Realidade que corresponde ao que o concretista Décio Pignatari definiria como *Produsumo* (produto + consumo). Em outras palavras, diminui ou dilui-se a distância entre o autor/ produtor e o consumidor. Para Pignatari, o que estaria acontecendo, na realidade, seria o fim daquilo que a modernidade convencionou a chamar de arte, gerada, por sua vez, em função de uma crise ainda mais geral do sistema de pensamento lógico-verbal. Para McLuhan, o surgimento de um novo veículo dentro do sistema social tendia a "artistificar" o veículo anterior; ou seja, quando surge uma nova tecnologia, mais avançada, o meio

anterior tenderia a ser visto como mais artesanal e, por isso, mais artístico, numa espécie de nostalgia de um tempo passado e idealizado.

Para Pignatari

(...) já existe um mercado de consumo, de repertório alto, para a arte de vanguarda (toda arte do nosso tempo é arte de vanguarda), que assim busca defender-se contra a arte de massas, da qual tende ser metalinguagem (a pop arte não é senão metalinguagem da arte popular criada pelos meios de comunicação de massa). Podemos dizer que estamos assistindo a agonia final da arte: a arte entrou em estado de coma, pois seu sistema de produção é típico e não prototípico, não se prestando ao consumo em larga escala. Não há porque chorar o glorioso cadáver, pois de suas cinzas já vai nascendo algo muito mais amplo e complexo, algo que vai reduzindo a distância entre PRODUÇÃO e CONSUMO e para o qual ainda não se tem um nome: poderá inclusive continuar levando o nome do defunto, como uma homenagem póstuma: arte."

Independentemente de concordarmos ou não com o concretista ou de defendermos o fim da arte ou do pensamento que postulou seus conceitos e definiu o que é alta e o que é baixa cultura, arte erudita ou arte popular, arte de fato ou simples bem de consumo, o certo é que se chegou a um tempo em que a estabilidade desses conceitos desmorona e, mais do que nunca, torna essas fronteiras nubladas e duvidosas.

É essa instabilidade que caracteriza o que se convencionou chamar de pós-moderno, que vamos aqui aceitar, de forma um tanto redutora e peremptória, como uma reação feroz ao moderno e aos seus valores de inovação e progresso. O pós-moderno não deseja ser revolucionário, não está imbuído do otimismo e da crença no progresso e no futuro que preponderou no homem moderno. Ao contrário, depois de sucessivos fracassos, guerras mundiais, Holocausto, genocídios, hegemonia do capitalismo e das desigualdades, ele sugere o contrário de um projeto ou de um ideal que vise ao futuro. E, uma vez que se perde a fé no progresso — do homem, da técnica, da ciência, das cidades — dissolve-se também a crença do homem na ideia de um progresso das artes. Sobre essa mudança, Compagnon diz que “na ausência de fé futurista, o passado perde também sua historicidade e se reduz a um repertório de formas”. Daí decorrem procedimentos comuns na arte dita pós-moderna como a ironia, a metalinguagem, a paródia e o pastiche. E também a linguagem fragmentada e a mistura de

códigos, já que uma vez que se perde o ideal de inovação e de positividade, não há mais porque se manter alinhado a um código ou outro. A coexistência e flexibilidade entre as formas passam a ser sinal de uma — por assim dizer — saúde estética.

Os tropicalistas, por exemplo, já haviam percebido, sob a influência dos ideais antropofágicos de Oswald de Andrade, o quão falha é a ideia de uma identidade inteiramente fechada e coerente.⁸ E, dessa maneira, misturaram influências, a princípio, díspares como o concretismo e a *pop-art*. Quando se posicionou contra a já mencionada Passeata contra a guitarra elétrica, em 1967, Caetano queria dizer que ao invés da simplista recusa a tudo o que fosse estrangeiro, muito mais produtivo seria apropriar-se daquilo que parecesse interessante, de forma a ali imprimir marcas pessoais, culturais, etc.

1.2. A Gaia Ciência: o encontro do saber e do sabor

Até aqui, procurei mapear algumas das principais discussões de ordem filosófica que se deram na história recente da arte e da canção, tais como as que se relacionam com o surgimento do *valor do novo* — que orientou as vanguardas artísticas do início do século XX — e sua subsequente contestação e decadência; e o modo como, no Brasil, se expressaram essas tensões características da contestação dos ideais modernos: as tradicionais dicotomias entre "erudito" e "popular", "tradição" e "inovação" etc. Dicotomias que, muitas vezes, expressaram-se sob forma de violência e segregação cultural e simbólica.

Esse percurso é, ao meu ver, fundamental para que percebamos as tensões que perpassam a recente história da canção e para que não tenhamos uma visão idealizada de movimentos estéticos e/ou culturais como a Bossa Nova ou o Tropicalismo, quando dizemos que eles de certa maneira comportaram dentro deles tendências éticas e estéticas divergentes. Ao contrário, essa "conciliação" se

⁸ Referência a *A identidade cultural na pós-modernidade* (1999), em que Stuart Hall define a identidade do sujeito pós-moderno justamente como a ausência de uma identidade fixa, essencial e permanente; formada não biologicamente, mas, sim, transformada histórica e constantemente, de acordo com as variadas formas pelas quais somos representados e interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.

dá, em grande parte, a partir de toda uma preocupação, dos intelectuais (e nisso falo especialmente do Tropicalismo) que lideraram esses movimentos, em pensar o Brasil a partir de uma síntese, de uma amálgama de todas as suas facetas. (Pensemos, nesse sentido, no cinema barroco de Glauber Rocha, no teatro antropológico de José Celso Martinez ou nas canções repletas de imagens da cultura pop de Caetano Veloso). Rogério Duarte dizia que a estética Tropicalista, com aquilo que nela havia de *kistch* e de *cool*, de alegria e de melancolia, era a única capaz de comportar as suas contradições.

José Miguel Wisnik sinalizou em seu ensaio "A Gaia Ciência – Literatura e Música Popular no Brasil" que

a permeabilidade que nela [na canção] se estabeleceu a partir da Bossa Nova entre a chamada cultura alta e as produções populares, formando um campo de cruzamentos muito dificilmente inteligível à luz da distinção usual entre música de entretenimento e música informativa e criativa. (WISNIK, 2004, p. 215)

Mais do que isso, Wisnik irá detectar na canção brasileira a partir da Bossa Nova "um modo de sinalizar a cultura do país, que além de ser uma forma de expressão vem a ser também, como veremos, um *modo de pensar*" (p. 216, grifo meu).

Possivelmente desconfiando da carga racionalista que haveria no conceito de *informatividade*, cunhado por Augusto de Campos na década de 1960, o ensaísta propõe em seu lugar a noção de "Gaia Ciência", ou seja, a ideia de que, no Brasil, haveria se constituído um "saber poético-musical". O adjetivo "gaia", segundo Wisnik, teria sido incorporado à palavra "ciência" para designar a arte poética dos trovadores europeus da Idade Média. E deve ser aqui entendida como a "alegre ciência" ou "alegre saber", um saber que traria como consequência uma refinada "educação sentimental".⁹

Partindo dessa proposição, Wisnik enumera uma série de exemplos do que seria a construção de saber dentro do espaço lúdico da canção. Tal como fizeram historiadores e sociólogos, como aqueles citados na abertura desse capítulo, esses cancionistas também estariam pensando o Brasil através da sua arte.

⁹ Wisnik retira esse conceito do título do livro *A gaia ciência*, de Nietzsche, em que o filósofo discute temas como a arte, o conhecimento, a ilusão e a verdade. O próprio formato dessa obra – em que o autor mistura ensaio, aforismos, poema – sintetiza a ideia de uma ciência lúdica, que unisse arte e conhecimento.

Wisnik também ressalta o aspecto de aproximação entre literatura e mercado viabilizado pela canção moderna. Para o ensaísta, a partir da década de 1950 —, com o surgimento da cultura de massa — a literatura encontra-se numa situação delicada em que deve fazer esforço para se (re) aproximar de seu público, sob pena de perdê-lo para os novos meios de comunicação. A canção, portanto, acaba por se tornar um espaço privilegiado, a ser produtivamente ocupado pela literatura. Para Wisnik, a história do entrelaçamento entre canção, mercado e literatura é nítida: ela se dá com o deslocamento de Vinicius de Moraes, diplomata e poeta lírico reconhecido desde a década de 1930, do livro para a canção.

Depois de Vinicius, a partir dos anos 1960, muitos são os casos de poetas e letristas que atuam, simultaneamente, nos campos da música popular e da literatura. Dentre eles podemos destacar Waly Salomão, Capinam, Torquato Neto, Cacaso. Nos anos 80, poetas como Chacal, Bernardo Vilhena, Tavinho Paes e Arnaldo Antunes fazem esse mesmo trânsito a partir do rock, publicando livros de poesia ao mesmo tempo em que compõem letras de canções populares.

Ainda citando Wisnik, esse consumo da literatura, via canção, teria, em última instância relação com a nossa cultura tradicionalmente oral. Segundo o pensador, a cultura letrada nunca teria penetrado ampla e efetivamente no Brasil e teríamos passado diretamente da oralidade para a cultura audiovisual do rádio e da televisão, sem o interlúdio determinante do livro e da escrita, tal como acontecera na Europa.

Já Santuza Cambraia Naves opta por trabalhar com a categoria de "canção crítica" para abordar a canção brasileira surgida no final dos anos 1950 e ao longo dos anos 1960. Para Naves, é a "época em que a canção popular tornou-se o locus por excelência dos debates estéticos e culturais, suplantando o teatro, o cinema e as artes plásticas, que constituíam, até então, o foro privilegiado dessas discussões". [...] Assim, conclui a autora, "passa o artista a participar do cenário político e cultural, atitude que lhe exigiria um diálogo constante com a ciência, a filosofia, a poesia e o teatro, entre outras áreas artísticas e culturais".

Pensemos, por exemplo, nos projetos artísticos — bastante distintos, vale dizer — de Caetano Veloso e Chico Buarque, nos quais percebemos nitidamente

uma intenção de se ler e pensar o Brasil. Talvez da obra desses artistas, das suas preocupações éticas e estéticas, possa ser destacada essa preocupação em se *cantar o Brasil*. Para ilustrar o que estamos dizendo tomemos, por exemplo, a canção de 1984 "Vai passar", parceria de Chico com Francis Hime, que, devido ao ano de seu lançamento, ficou conhecida como "canção da abertura". Nela, o compositor faz referência aos tempos da colonização e ao sofrimento imposto a gente que aqui vivia quando dominada física e culturalmente pelos portugueses (*Ao lembrar/ Que aqui passaram sambas imortais/ Que aqui sangraram pelos nossos pés/ Que aqui sambaram nossos ancestrais*). O artista chama atenção para a exploração do trabalho, para a dominação religiosa (*Seus filhos/ Erravam cegos pelo continente/ Levavam pedras feito penitentes/ Erguendo estranhas catedrais*) e o recalco do nosso passado (*Num tempo/ Página infeliz da nossa história/ Passagem desbotada na memória/ Das nossas novas gerações*) para, por fim, justificar a existência da nossa festa mais característica, o Carnaval. (*E um dia afinal/ Tinham direito a uma alegria fugaz/ Uma ofegante epidemia/ Que se chamava Carnaval/ O carnaval/ o carnaval*).

Em *Uma pátria para todos – Chico Buarque e as raízes do Brasil*, Heloisa Maria Murgel Starling resalta a existência de uma "concepção de Brasil" na obra de Chico. Nos versos de "Paratodos", afirma Starling, Chico Buarque costura uma versão própria do "nobiliário musical brasileiro, para demonstrar a persistência do cancionero popular na origem dos nossos procedimentos de constituição de um impulso original e fundador da cena pública no Brasil".

"Para todos" é uma canção feita de trama articulada, sutil, e de análise muito arriscada, mas que talvez possa ser sustentada por uma ideia que, de alguma maneira, organiza a leitura que se pretende apresentar do álbum: *pode uma canção recolocar a sociedade brasileira em contato com seus princípios formadores, com as raízes da sua formação histórica?* (STARLING, 2009, p. 18, grifo meu).

Desse modo, Starling afirma Chico Buarque como um cancionero, que seguindo a linhagem de Noel Rosa, (re)inventa as tradições do Brasil, realizando nos versos de algumas de suas canções, um movimento de retorno à origem, em que o compositor estabelece uma relação com a memória. Trata-se, diz Starling citando os versos da canção que intitula o álbum de 1993, "de criar uma matriz

que parte de uma linhagem estritamente familiar para desaguar no nobiliário musical brasileiro". Na letra de "Paratodos", Chico parte da genealogia dos Buarque de Hollanda para chegar a uma (re)construção das origens do samba moderno:

*O meu pai era paulista/ Meu avô pernambucano/ O meu bisavô mineiro/ Meu tataravô baiano/ Meu maestro soberano/ Foi Antônio Brasileiro [...] Nessas tortuosas trilhas
A viola me redime/ Creia, ilustre cavalheiro/ Contra fel, moléstia, crime/ Use Dorival Caymmi/ Vá de Jackson do Pandeiro // Vi cidades, vi dinheiro/ Bandoleiros, vi hospícios/ Moças feito passarinho/ Avoando de edifícios/ Fume Ari, cheire Vinícius/ Beba Nelson Cavaquinho [...].* (BUARQUE, "Paratodos").

Já Caetano Veloso opera de outra forma. *Em Tropicália – alegoria e alegria*, Celso Favaretto resalta os procedimentos de paródia e de alegoria presentes na canção tropicalista.¹⁰ Utilizando-se da análise empreendida por Freud para entender a formação dos sonhos, Favaretto aponta para os mesmos procedimentos de "deslocamento", "condensação" e "transformação do conteúdo latente em imagens visuais" que haveriam na construção do discurso tropicalista. Para Favaretto, a paródia, assim como o sonho, diz sempre algo diverso daquilo que parece.

O riso, a zombaria, a ironia, o grotesco, que saltam das construções paródicas, não são meros efeitos, mas alcançam eficácia crítica. Entretanto, ela é essencialmente ambígua: via de regra, é desmistificadora. Como está sempre ligada ao modelo que degrada, enquanto função do arquétipo negado, o riso que provoca pode ser proposto como um substitutivo do reprimido [...]. (FAVARETTO, 2007, p. 48)

Favaretto afirma que no Tropicalismo, assim como no Modernismo, a paródia é empregada com objetivo de descolonização; através da mobilização nas canções de valores patriarcais, dos mitos do desenvolvimentismo etc, o discurso tropicalista propõe, através da apropriação de fragmentos, de imitações e colagens, a experenciação de uma vivência alucinatória, em que a história do país vem a tona por meio de imagens até então reprimidas.

¹⁰ Não quero com esse exemplo sugerir que existe uma equivalência total entre o Tropicalismo e a obra de Caetano Veloso. Tanto o Tropicalismo pressupõe a participação de outros artistas e aspectos, quanto a obra de Veloso possui outros desdobramentos que extrapolam sua importância e participação no movimento tropicalista.

Em "Tropicália", canção do álbum *Caetano Veloso* (1968) esses procedimentos apontados por Favaretto são bastante evidentes. Uma paisagem sonora onírica acompanha os versos *Sobre a cabeça os aviões/ Sob os meus pés os caminhos/ Aponta contra os/ chapadões/ Meu nariz // Eu organizo o movimento/ Eu oriento o carnaval/ Eu inauguro o monumento/ No planalto central do país*, em que as oposições caminhos e aviões, carnaval e planalto central, signos do subdesenvolvimento e da modernização urbana são contrapostos, produzindo uma síntese do que seria o país. Nessa imagem-síntese, tanto os elementos da tradição quanto da modernização são incorporados, sem hierarquização ou julgamento moral e "palhoça" e "bossa nova" são igualmente compreendidos como signos representativos desse novo país.

Viva a Bossa, sa, sa/ Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça/ Viva a Bossa, sa, sa/ Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça). Entretanto, *O monumento/ É de papel crepom e prata e não tem porta/ A entrada é uma rua antiga estreita e torta/ E no joelho uma criança/ Sorridente, feia e morta/ Estente a mão*.

A modernidade, frágil, esconde ainda o aspecto tacanho do nosso subdesenvolvimento. As imagens surreais de "Tropicália", portanto, em que a geografia do planalto central – ícone do desenvolvimento urbano do país — se confunde com a anatomia de uma criança miserável e morta — signo do mais cruel subdesenvolvimento — expõe a contradição da nossa modernização, através de uma sensibilidade de ecos surrealista.

Nesse sentido, Caetano nos remete ao que Hélio Oiticica chamou de *superantropofagia*, inspirado no "Manifesto Antropófago", de Oswald de Andrade, de 1928, atitude que deveria levar a "uma absorção exacerbada e crítica não apenas do 'colonialismo cultural', dos modelos estrangeiros, mas também do repertório imagético brasileiro, das tentativas mais recorrentes de mitologização e caracterização da nacionalidade". (OITICICA apud SUSSEKIND, 2007, p. 33).

Outra característica desse tipo de artista representado por Chico Buarque e Caetano Veloso é a sua tendência em transitar entre diferentes campos artísticos. Tanto a trajetória de Chico quanto a de Veloso confirmam isso: Chico, além de músico, afirmou-se também como escritor e dramaturgo publicando novelas

(*Fazenda-modelo*), romances (*Estorvo*, *Benjamin*, *Butapeste* e *Leite derramado*) e peças (*Roda-Viva*, *Calabar*, *Gota d'água* e *Ópera do malandro*).

Já Caetano Veloso sempre fez questão de mostrar sua paixão pelo cinema, escrevendo diversos artigos sobre Fellini, Godard e Glauber, principalmente; além de ter ele próprio dirigido o filme *Cinema falado* em 1986, e de ter atuado no filme *Tabu*, de Julio Bressane, em que interpreta o compositor Lamartine Babo. Além disso, escreveu *Verdade Tropical*, espécie de relato de sua trajetória enquanto músico e artista pensador da cultura, em que discute a importância de movimentos como a bossa nova e a tropicália até a influência de artistas de diferentes áreas em sua obra, como Glauber Rocha, Godard, Oswald de Andrade, Zé Celso Martinez, João Gilberto etc.

Sobre isso vale à pena ressaltarmos um aspecto sociológico apontado por Chico e lembrado por Santuza Cambraia Naves em *Canção popular no Brasil*.

Chico também chama atenção para um aspecto sociológico importante: a partir da bossa nova, os músicos populares brasileiros, outrora oriundos das camadas populares, passaram a ser também jovens de classe média, em sua maioria universitários. Segundo Chico, antes era tão incomum alguém da classe média tornar-se compositor, que ele nunca havia imaginado que seguiria essa carreira. De uma certa forma, Vinicius de Moraes teria aberto o caminho ao se apresentar no Au Bon Gourmet em 1962 (ao lado de João Gilberto, Tom Jobim e Os Cariocas) e provocar um escândalo no Rio de Janeiro, pois, na época, Vinicius era conhecido como poeta e diplomata. (NAVES, 2010, p. 24-25)

Naves ressalta também o papel que teria tido o Teatro Opinião no estabelecimento do diálogo entre os diferentes campos artísticos, uma vez que além de ter concorrido para o desenvolvimento da ideia de MPB, as apresentações do espetáculo Opinião, que tiveram início no final de 1964 (dirigidos por Augusto Boal e escrito e produzido por Oduvaldo Viana), teriam também colocado em diálogo dramaturgos, diretores de cinema e teatro, poetas, músicos, artistas plásticos, críticos etc.

Lembrando também que foi no Opinião que os tipos ideais do “negro da favela” (Zé ketti) e do “camponês nordestino” (João do Vale) foram colocados ao lado da jovem intelectual burguesa da zona sul, representada por Nara Leão, em uma espécie de resumo arquetípico das classes sociais pós-golpe. no âmbito dos intelectuais de esquerda que continuavam juntos após o fim do CPC da UNE.

Pode-se dizer, contudo, que os projetos de Chico e Caetano não foram projetos isolados; eles foram expressões, dentre outras, de preocupações que marcaram toda uma geração. Silviano Santiago nos mostra em artigo intitulado *Democratização – 1979-81*, que na virada dos anos 1970 para os 1980 teria havido uma decisiva mudança de lugar do debate político do campo histórico e sociológico para o campo da arte enquanto fenômeno multicultural:

Nos anos seguintes [ao marcante debate do qual participaram Glauber Rocha, Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e Darcy Ribeiro, promovido pelo Jornal do Brasil], o debate amplo e aberto não apareceria nos relatos de vida dos ex-combatentes, não se daria pela linguagem conceitual da história e da sociologia, não seria obra de políticos bem ou mal intencionados. Esse debate amplo e aberto se passaria no campo da arte, considerando-se esta não mais como manifestação exclusiva das *belles lettres*, mas como fenômeno multicultural que estava servindo para criar novas e plurais identidades sociais. (SANTIAGO)

Esse trecho, ao mesmo tempo que corrobora a hipótese de Wisnik sobre a validade e vitalidade de uma produção de saber lúdico através da arte, frisa para nós essa mudança no perfil do debate político, que, dessa forma, se torna cotidiano e invade a vida em todas as suas dimensões e não mais somente no campo da militância. Como diria depois Caetano Veloso, trata-se de uma "vontade de cotidianizar a política ou de politizar o cotidiano".

Em um depoimento de 1986, o poeta, ativista político e designer Rogério Duarte fala, de certo modo, sobre esse tipo de intelectual que aqui estamos querendo delinear — multi-identitário, interessado na dimensão, simultaneamente, política e estética da vida.

Já na Bahia, eu fui um cara que frequentava bibliotecas públicas desde pequeno. Sabia das coisas com uma certa antecipação, como Caetano também. *Eu acho que estava na vocação natural de Caetano — que é um filósofo —* na verdade ele vinha de altos estudos de filosofia na Bahia com grandes mestres como Machado Neto — *a preocupação da universidade de pensamento, do questionamento, de não reivindicar a propriedade do objeto estético. Havia nele essa inquietude, esse desejo de encontro de outras pessoas, de outras áreas e do fascínio pelo que havia de criativo no Brasil.* Isso se dá de uma forma natural, inicialmente pela intuição que os concretistas tiveram da força que vinha com esse movimento. A gente pode ver o Caetano dessa época quase como um filósofo. *Nosso modo de viver era uma grande discussão de todas as questões políticas, morais, estéticas e em todas as*

áreas, como por exemplo, na psicanálise. Falávamos também de McLuhan, Hendrix, Ezra Pound, tudo. A descoberta de Hendrix foi realmente uma bomba atômica, porque Hendrix era mesmo uma bomba atômica. (2009, grifos meus)

Neste depoimento de Rogério, dado durante o evento "Tropicália 20 anos", em 1986, é destacada a dimensão de "filósofo" de Caetano Veloso, o que me parece bastante sintomático daquilo que estamos tentando aqui destacar. É sabido que Caetano abandonou seu curso de filosofia na Bahia para abraçar a carreira de compositor, mas a presença de um pensamento filosófico pode ser sentida em suas canções. O aspecto que quero ressaltar aqui é aquele que Luiz Tatit chamou de "desespecialização" ao comentar a identidade do cancionista no Brasil. Segundo o linguista:

os cancionistas são, em geral, pessoas sintonizadas com a modernidade, sensíveis às questões humanas, às relações interpessoais e com grande pendor para mesclar fatos de diferentes universos de experiências num único discurso: a canção. Essa propensão à mesclagem pode ser observada também em nível técnico. Os cancionistas compõem bem, tocam bem, cantam bem, mas não se consideram músicos nem poetas nem exímios instrumentistas ou vocalistas. (TATIT, 2007)

Essa definição de Tatit, me parece, pode ser uma pista, inclusive, para pensarmos a figura do cancionista enquanto detentor de uma sensibilidade específica: sujeito que habita um mundo cada vez mais poroso e globalizado, no qual a construção da identidade dá-se de forma múltipla, flexível e complexa. E é nesse lugar que acredito também estar situada uma artista como Adriana Calcanhotto, assunto que aprofundarei nos dois próximos capítulos. Nesse espaço do "entre", da fronteira, da zona de indiscernibilidade, do "devir" que se sobrepõe a identidade.

Por fim, gostaria de fazer uma pequena observação. Quando falamos em "saber" não estamos falando de um saber com "s" maiúsculo, mas sim um saber menor, como talvez diria Gilles Deleuze, um saber criado pela linguagem e que estabelece uma relação com a vida: criação de *um saber sobre a vida*. Roberto Machado resume essa ideia em *Deleuze, a arte e a filosofia*.

O procedimento da linguagem é uma condição, a condição genética da relação entre vida e saber, da criação de um saber sobre a vida. Não qualquer tipo de saber, mas um "saber esotérico" que não é dado a qualquer um, que escapa do senso comum, do reconhecimento, criando novas possibilidades vitais, novas formas de existência. Não qualquer tipo de vida, mas uma "vida desconhecida", com suas figuras intensivas e não representáveis. Uma vida que não pode ser reconhecida — pois o reconhecimento implica o privilégio da identidade (...). (2009, p. 211)

1.3. Corpo aberto

Colocadas essas questões e reflexões acerca da produção de um saber a partir da canção no Brasil, procurarei na segunda parte desse capítulo mapear as redes de interlocuções, conversas e parcerias que Calcahotto estabelece em seu movimento como artista. Realizarei uma espécie de decupagem de seu trabalho, procurando identificar os interlocutores que elege, (que mais do que interlocutores, são, também, muitas das vezes, seus parceiros de trabalho e criação ou/e até mesmo amigos pessoais de Adriana), e o modo como ela os articula. Dito de outro modo, me interessa perceber como a artista se apropria de referências extra-musicais, presentes na literatura, nas artes plásticas e no cinema, para produzir uma canção com forte caráter intertextual.

Em *Livro ou livro-me – os escritos babilônicos de Hélio Oiticica*, Frederico Coelho procura ler o trabalho escritural de Oiticica como um escritor-leitor de Silviano Santiago, Waly Salomão e dos poetas concretos. A passagem a seguir, sobre o movimento da escrita de Oiticica, parece-me coadunar perfeitamente com aquele que penso ser o movimento de Calcanhotto.

(...) O que ocorre nos escritos de Oiticica é a narrativa de uma apropriação voraz da leitura do alheio, de uma necessidade de dar eco às suas muitas vozes. O que ocorre é um abandonar completo de hierarquias e demarcações culturais em prol de uma leitura-escrita sampleadora, *um cruzamento de informações cujo objetivo final é sempre a síntese de suas certezas e teorias*. (2010, p.16, grifos meus)

Ou seja, de certo modo, Adriana *fala através deles*. Dos modernistas, concretistas, neoconcretistas, tropicalistas. Cria um espaço através do qual essas

vozes podem ecoar, e as potencializa através do ato específico da performance musical. Os exemplos de como isso se dá serão melhor trabalhados nos dois capítulos seguintes. Por ora, concentrar-me-ei em elencar sumariamente as escolhas das parcerias de Adriana, suas leituras, escutas e o modo como ela se deixa por elas atravessar. O que nos interessa, no momento, é estudar a artista enquanto leitora, como deglutidora (no sentido oswaldiano); tentar identificar qual o repertório ético e estético com o qual essa artista escolhe se relacionar, a sensibilidade que se presentifica na sua obra.

Para tal, procurei elencar algumas figuras-chaves e representativas de movimentos de vanguarda no Brasil, dos quais Adriana se apropria e a partir dos quais constrói, deliberadamente, o seu trabalho. São eles: Oswald de Andrade e o modernismo, Vinicius de Moraes e a Bossa Nova, os irmãos Campos e a poesia concreta e Hélio Oiticica e o movimento neoconcreto. De igual importância para o trabalho de Adriana identifico também Waly Salomão. Entretanto, pelo modo como essa dissertação foi concebida, essa relação será vista separadamente no segundo capítulo, em que analiso a maneira como a Calcanhotto constrói sua "persona" artística e midiática, sobre a qual Waly exerce profunda influência. É evidente que não pretendo, nem poderia, dar conta de todos, ou mesmo de parte, desses artistas e movimentos. Desejo, apenas, apontar de que forma eles comparecem da obra de Adriana, de que maneira essa artista apropria-se daqueles legados para criar um novo espaço de experimentação estética. Vejamos, pois, mais de perto cada um deles.

1.3.1. Vamos comer Oswald de Andrade

Pode-se dizer, em linhas gerais, que Oswald de Andrade polarizou, com Mário de Andrade, toda uma concepção de cultura brasileira. Esse assunto foi brevemente tratado no tópico anterior, mas quero ressaltar aqui alguns de seus aspectos. O projeto modernista articulado por Mário de Andrade, como já vimos, mantinha a tradicional classificação hierarquizante entre erudito e popular. Se por um lado esse modernista era um entusiasta da manifestação popular da música,

enxergando-a como "a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora", ao mesmo tempo seguia atravessado por uma visão evolucionista,¹¹ a partir da qual desenvolveu suas pesquisas e traçou todo um projeto estético-pedagógico que visava estabelecer os passos pelos quais a música popular deveria passar a fim de atingir seu máximo potencial enquanto expressão artística. No final das contas, grosso modo, para Mário, a música artística era a música erudita e a música popular e folclórica deveria complexificar seus procedimentos a fim de alcançar o auge de sua potência, dentro de uma concepção claramente evolucionista.

Já Oswald de Andrade era, poder-se-ia dizer, um “pós-moderno anacrônico” cuja concepção de antropofagia antecipa a visão de mundo que décadas mais tarde viriam a chamar de pós-moderna. Santuza Cambraia Naves demonstra em *Canção popular no Brasil* como esses dois articuladores fundamentais do modernismo polarizaram as sensibilidades de artistas de gerações posteriores. Os continuadores de Oswald seriam, por exemplo, os tropicalistas; enquanto que aqueles artistas preocupados com a manutenção de uma tradição estariam mais alinhados a uma sensibilidade marioandradina.

Comparemos rapidamente trechos de manifestações de Mário e de Oswald:

A arte musical brasileira, si a tivermos um dia, de maneira a poder chamar-se escola, terá inevitavelmente de auscultar as palpitações rítmicas e ouvir os suspiros melódicos do povo, para ser nacional, e por consequência ter direito de vida independente no universo. Porquê o direito de vida universal só se adquire partindo do particular para o geral, da raça para a humanidade, conservando aquelas suas características próprias, que são o contingente que enriquece a consciencia humana. O querer ser universal desgraçadamente é uma utopia. A razão está com aquele que pretender contribuir para o universal com os meios que lhe são próprios e que lhe vieram tradicionalmente da evolução do seu povo. (ANDRADE, Mário, 1963: [1924]115)

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. única lei do mundo. Expressão marcada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi ou not tupi

¹¹ Mário de Andrade, de fato, recorre às teorias de James Frazer e Edward Tylor para localizar as raízes religiosas das manifestações folclóricas, equiparadas, num certo sentido, a experiências místicas primitivas. Assim, ao utilizar estas teses antropológicas, Mário não só concorda com os mestres ingleses que os rituais folclóricos constituem uma sobrevivência de traços culturais de um momento menos evoluído, localizado no passado, como também aceita sua visão do elemento folclórico como menos civilizado, ou “primitivo”, “relativamente a um padrão cultural que se considera civilizado” (Cf. MORAES 1983:86-7 apud NAVES).

that is the question. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. (ANDRADE, Oswald de, 1928)

Para Mário, portanto, há uma clara divisão entre o que é de dentro e o que vem de fora, sendo que apenas o primeiro serviria para compor a identidade do país. Enquanto que para Oswald, em um sentido inteiramente contrário, a divisão entre o dentro e o fora simplesmente não existe.

Nesse sentido, Benedito Nunes em *Oswald Canibal* ressalta o caráter ativo que teve a apropriação das ideias e das linguagens provenientes das vanguardas artísticas europeias por parte dos modernistas brasileiros. Nunes mostra, por exemplo, com a temática do canibalismo e a metáfora e a imagem da devoração estavam presentes na literatura europeia da década de 1920, como por exemplo na novela *Il negro*, do futurista F. T Marinetti, nos poemas de Francis Picabia, nas peças de Alfred Jarry, nos textos de Marquês de Sade, André Breton e na própria revista *Cannibale*, que teria exercido influência direta sobre Oswald de Andrade. Entretanto, ressalta Nunes, por maior que tivesse sido a influência das vanguardas europeias na formulação de um pensamento sobre a cultura no Brasil, havia aqui a construção de um pensamento "original", no sentido de atento às contingências da nossa situação específica de cultura colonizada. Não dos admiremos, pois, que

Oswald tenha pescado nas águas não-territoriais desse mare nostrum da época. Nossa discordância com Heitor Martins começa justamente quando o ensaísta de Canibais Europeus e Antropófagos Brasileiros transforma essa pescaria num pescado, e diminui, em razão dela, até à total liquidação de sua originalidade, o conteúdo específico das formulações antropofagísticas de Oswald de Andrade (NUNES, 1979).

Complementando a ideia de Nunes, Adriano Bitarães Neto ressalta como o contato direto ou indireto com os textos que circulavam naquele então, na Europa (além da literatura já mencionada, obras de filosofia como *Os ensaios* de Montaigne, textos de Nietzsche, Freud, Frazer, Tylor, além dos relatos produzidos pelos cronistas dos séculos XVI e XVII, como Pero Vaz de Caminha, Hans Staden, André de Thevet etc), acabou por fazer os intelectuais da década de 20 daqui reviverem os primeiros séculos do Brasil colônia, “retirando do passado os

elementos históricos de que os modernistas precisavam para estruturar a ‘verdadeira identidade nacional’”. Afirma Neto:

Além de legitimarem a autenticidade de uma raça primitiva e canibal que existia no país antes da colonização, tais documentos comprovavam a necessidade de se romper com a bondade e a cordialidade do brasileiro diante do estrangeiro. O sentimento guerreiro dos ancestrais indígenas deveria ser reincorporado pelo brasileiro para que se pudesse eliminar o colonialismo econômico, político, cultural e linguístico no qual o país se encontrava. Para isso, nada mais adequado do que devorar o europeu. (NETO, 2004, p. 45)

E completando a ideia, afirma mais adiante:

Comer e não mais ser comido corresponderia a colocar novamente o Brasil dentro do cenário mundial de onde ele sempre esteve excluído pelo imperialismo europeu. Nesse aspecto, Oswald se distancia de Freud, que, em *O futuro de uma ilusão*, retrata a necessidade de os homens, desde que nascem, resistirem a três desejos instintuais (o canibalismo, o incesto e o assassinato) para continuarem inseridos em um estágio de "civilização", pois, caso contrário, estarão subtraídos da cultura, retornarão a um "estado primitivo de barbárie". Para Oswald, o canibalismo, como metáfora, insere o homem na cultura, já que ele a absorve através de uma "devoração" crítica. (p. 55)

Dito isso, podemos afirmar que, tal como os tropicalistas, Adriana Calcanhotto estaria alinhada com a perspectiva e sensibilidades oswaldianas. Como será melhor colocado nos próximos capítulos desse trabalho, a artista transita, tal como fizeram seus antecessores da geração de 1960, entre a tradição *kitsch* e a modernidade *cool*, criando um espaço de ecletismo e convivência dentro da sua canção. O ideal antropofágico encontra-se no trabalho da artista na própria instrumentação das músicas — em que guitarra, teclados, sampler e efeitos de computação encontram-se, sem pudor, ao lado do violão — instrumento representativo da tradição da música popular no Brasil e que Calcanhotto elegeu como seu instrumento de performance no palco. Além disso, a antropofagia também se manifesta nas próprias letras das suas canções.

Em “Vamos comer Caetano”, por exemplo, está presente de forma explícita a referência aos ideais antropofágicos propostos pelo modernista. Os versos iniciais *Vamos comer Caetano/Vamos desfrutá-lo* iniciam a canção apontando

para o ato antropofágico de *comer Caetano*, ou seja, de incorporar culturalmente Caetano (Veloso), que mais do que um cantor e compositor, apresenta-se no cenário brasileiro como um influente leitor e comentador do país.¹²

Em *Nós queremos bacalhau/ A gente quer Sardinha* a artista faz a referência ao bordão usado pelo apresentador Chacrinha (“Vocês querem bacalhau?”) em seus famosos programas de auditório, fazendo um interessante jogo de palavras entre a comida típica dos colonizadores e o nome do bispo português citado por Oswald em sua poesia Pau-Brasil.

Nos versos seguintes *O homem do pau-brasil/ O homem da Paulinha* faz mais uma vez referência ao autor do *Manifesto Pau-brasil*, introduzindo uma analogia entre esse e o tropicalista Caetano Veloso.

Dessa forma, “Vamos comer Caetano” propõe uma espécie de genealogia (*O homem do pau-brasil/o homem da Paulinha*, respectivamente Oswald e Caetano), na qual Calcanhotto elucida suas referências e coloca-se como herdeira daqueles movimentos de vanguarda.

Outro ponto interessante destacado no acima referido livro de Benedito Nunes foi o interesse de Oswald de Andrade, em determinado ponto de sua vida, pela Filosofia.

É a filosofia que agora interessa a Oswald. E interessa-lhe a tal ponto, e de maneira tão absorvente, que o insaciável deglutidor de ideias, para estarrecimento de Antônio Cândido, dá por interrompida a elaboração de *Marco Zero*. Romance, dizia, explicando-se, num malicioso improviso, o pai de Serafim, qualquer um pode fazer. “Agora só quero cuidar de filosofia, que é o mais importante”. (p. 40)

Por fim, ressalta Nunes que “o romancista e o poeta que ele [Oswald] era não apenas desapareceriam por trás de uma nova máscara — a do pensador e a do filósofo; mas refundiriam com essa máscara a imagem do passado” (p.55). Desse modo, destaca-se uma tendência desse pensador a se situar na fronteira entre os diferentes tipos de saber.

¹² Destaco que a ideia para essa canção surgiu de um evento real, quando as atrizes do teatro Oficina “atacaram” Caetano Veloso na primeira fila, durante a apresentação das *Bacantes*, de José Celso Martinez.

1.3.2. "Vem tem amor eterno, até a quarta-feira": Adriana lê Vinicius de Moraes

Como dito na introdução desse trabalho quando citamos "A gaia ciência" de José Miguel Wisnik, Vinicius de Moraes tem papel fundamental na história da canção moderna. No referido ensaio, Wisnik faz uma interessante análise de como — a partir da década de 50, com o surgimento da cultura de massa — a literatura encontra-se numa situação delicada em que deve fazer esforço para se (re) aproximar de seu público, sob pena de perdê-lo para os novos meios de comunicação. A canção, portanto, acaba por se tornar um espaço privilegiado, a ser produtivamente ocupado pela literatura. Para o ensaísta, é justamente Vinicius de Moraes, diplomata, que naquele então era conhecido como poeta lírico, o responsável pela diluição das fronteiras entre a poesia escrita e a poesia cantada.

a história desse entrelaçamento tem como marco o deslocamento de Vinicius de Moraes, poeta lírico reconhecido desde a década de 30, do livro para a canção, no final dos anos 50 e início dos anos 60. A partir desse momento, “a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada [teria sido] devassada por gerações de compositores, letristas e leitores dos grandes poetas modernos como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Mário de Andrade ou Cecília Meirelles. (WISNIK, 2006, p. 220).

A história do deslocamento de Vinicius do livro para a canção, mencionada por Wisnik, tem início em *Orfeu da Conceição*, peça de teatro escrita por Vinicius e musicada por Tom Jobim, baseada no mito grego Orfeu, mas adaptada para o morro carioca e encenada por atores negros.

Orfeu da Conceição marca, portanto, vários encontros: o de Vinicius e Tom, o da música erudita com o samba, o da literatura com a canção. Vemos, portanto, que o poeta tem importância crucial não só para a história da canção, como no sentido de abrir caminhos para uma série de aproximações e parcerias entre músicos e poetas. O que Vinicius promove, na realidade, é a legitimação da canção e da letra de música enquanto objeto estético de valor, uma vez que, como poeta respeitado, acabou por arrefecer o preconceito que pesava sob a canção — ainda que esse não tenha deixado de existir em certos momentos.

A existência de parcerias com poetas, como veremos melhor no capítulo 3, é uma marca na trajetória de Adriana Calcanhotto. Nomes como Antonio Cícero, Waly Salomão, Augusto e Haroldo de Campos e Arnaldo Antunes (que, além de músico é também poeta, tendo já publicado diversos livros) são citados constantemente por Adriana, nos créditos de seus discos e em entrevistas. A cantora fala deles como parceiros e peças fundamentais de seu trabalho. A artista também musicou poemas de poetas consagrados como Carlos Drummond de Andrade, Ferreira Gullar, do português Mário de Sá-Carneiro, de Pedro Killkerry (simbolista estudado por Augusto de Campos) e do próprio Vinicius de Moraes.

Parece-me que a relação da artista com a poesia e a própria forma como estabelece — e, mais do que isso, destaca recorrentemente — suas parcerias com poetas de sua geração ou de gerações anteriores a sua não deixa de ser, portanto, herança de Vinicius. Lembrando que o poeta, ao longo de sua vida, estabeleceu célebres parcerias com Tom Jobim, Baden Powel e também com Toquinho, Edu Lobo e outros nomes importantes da música brasileira.

Outro ponto que gostaria ressaltar quanto aos aspectos da obra de Vinicius de Moraes que atravessam a de Adriana Calcanhotto diz respeito à lírica amorosa da poesia viniciano. O amor também é tema recorrente das canções de Calcanhotto e, assim como em parte da poesia de Vinicius de Moraes, é ressaltado o seu aspecto de efemeridade.

Tomemos como exemplo um dos mais conhecidos e popularizados poemas de Vinicius de Moraes, o “Soneto de fidelidade”, publicado na Antologia Poética, de 1960.

De tudo ao meu amor serei atento/ Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto/ Que mesmo em face do maior encanto/ Dele se encante mais meu pensamento. // *Quero vivê-lo em cada vão momento/* E em seu louvor hei de espalhar meu canto/ E rir meu riso e derramar meu pranto/ Ao seu pesar ou seu contentamento // E assim, quando mais tarde me procure/ Quem sabe a morte, angústia de quem vive/ *Quem sabe a solidão, fim de quem ama/* Eu possa me dizer do amor (que tive) /*Que não seja imortal, posto que é chama/ Mas que seja infinito enquanto dure.* (1960, p. 96, grifos meus)

Nesse poema, fica clara a concepção de amor do poeta. Aquele que ama está, para Vinicius, fadado à solidão (*Quem sabe a solidão, fim de quem ama*),

uma vez que o amor é chama e, assim como ela, está destinado a apagar-se (*Que não seja imortal, posto que é chama/ Mas que seja infinito enquanto dure*). Ainda assim, contudo, a possibilidade da eternidade existe enquanto intensidade da experiência. Questionado por Clarice Lispector, em entrevista publicada originalmente na Revista *manchete*,¹³ em 1967, a respeito da paixão e do amor, Vinicius afirma: “eu ainda acho que o que o amor que constrói para a eternidade é o amor paixão, o mais precário, o mais perigoso, certamente o mais doloroso. Esse amor é o único que tem a dimensão do infinito”, e completa dizendo: “eu só tenho amado desse modo”. (p. 87)

Destaco, a esse propósito, os versos da canção “Tão chic”, do álbum *O micróbio do samba*, em que Calcanhotto faz claramente referência ao citado “Soneto de fidelidade”. Na canção de Calcanhotto, o eu lírico, reconhecendo a transitoriedade da vida, diz: *tão chic/ tão cheia de si/ tão triste/ me ouça/ a vida voa baixinho/ cê vai vê já é // eu quero o teu amor eterno/até a quarta-feira*.

1.3.3. Fragmentos do Discurso Concreto: Adriana Calcanhotto lê os poetas concretos.

Ao contrário do que muitas vezes se pensa, ao associar-se o concretismo exclusivamente à erudição e à vanguarda (características que sem dúvida também contém), o projeto concreto pregava fundamentalmente, uma criação poética contaminada pelas linguagens visuais cotidianas, trazidas pela cultura de massa que invadiu as sociedades modernas. Na segunda edição da *Teoria da Poesia Concreta* (1958), reunião de ensaios e manifestos em que Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari expõem os princípios que deveriam nortear a criação poética concreta, encontramos na folha de rosto do livro um pastiche feito de tiras de quadrinhos, em que personagens de HQ entoam, em tom de manifesto, alguns dos princípios daquela poesia: “a poesia concreta é participante”, “há dez anos os

¹³ ¹³ Entrevista publicada no livro *Vinicius de Moraes*, da coleção *Encontros* (Editora Azougue), organizado por Sergio Cohn e Simone Campos.

momirratos de antônio tentam destruir a poesia concreta", "a realidade destruirá os falsos mágicos diluidores".



Na introdução a esta mesma edição, Augusto de Campos escreve um texto em que afirma:

No plano nacional, [o movimento da Poesia Concreta] retomou o diálogo com 22, interrompido por uma contra-reforma convencionalizante e floral. Surgiu com um projeto geral de nova informação estética, inscrito em cheio no horizonte de nossa civilização técnica, situado em nosso tempo, humana e vivencialmente presente. [...] Pensou o nacional não em termos exóticos, mas em dimensão crítica. [...] Seu consumo se deu de maneira a mais surpreendente. *Na linguagem e na visualidade cotidianas, a poesia concreta comparece. Está no texto de propaganda, na paginação e na titulação do jornal, na diagramação do livro, no "slogan" de televisão, na letra de "bossa nova".* (CAMPOS, Augusto. 1965, grifos meus).

E completa:

Por isso dizemos que a "Poesia Concreta" realiza a comunicação em seu grau mais rápido, o que é uma necessidade do espírito criativo contemporâneo: não se trata, porém, de comunicação — signo, instrumenta — em que as palavras servem de

indicadores neutros de movimentos de temas —, mas da comunicação de formas verbais. Direta. Imediata. Não há cartão de visitas para o poema: há o poema". (1965)

Vale destacar também que o pensamento de Campos sofre a influência, por sua vez, dos movimentos de vanguarda europeia do início de século XX, como o dadaísmo e o futurismo. Atentemos para o diálogo que se estabelece entre o discurso de Campos e as palavras de um dos principais idealizadores do Futurismo, F.T Marinetti:

O Futurismo é fundamentado na renovação completa da sensibilidade humana provocada por grandes descobertas da ciência. As pessoas que hoje fazem uso do telégrafo, do telefone, do fonógrafo, do trem, da bicicleta, da motocicleta, do automóvel, do transatlântico, do dirigível, do avião, do cinema, do grande jornal (síntese de um dia de vida no mundo) não percebem que esses vários meios de transporte, comunicação e informação têm uma influência decisiva em suas psiques. (MARINETTI).

Esses procedimentos destacados por Campos comparecem na obra de Adriana Calcanhotto. Os primeiros diálogos e incorporações de procedimentos da poesia concreta aparecem no disco *Senhas* (1991), o segundo de sua carreira, especialmente nas canções "Tons" e "Segundos". Nessa primeira, levada apenas a voz e violão, Calcanhotto, seguindo a premissa concreta de uma comunicação sintética e imediata, enumera uma lista de cores e sentimentos (que também se traduzem em cores), compondo um quadro que aos poucos parece revelar uma cidade, em uma canção que aparece dedicada, não por acaso, ao pintor Iberê Camargo. Em um texto escrito em 1985, que intitulou *Um Esboço Autobiográfico*, Iberê afirma: "A minha pintura, sombria, dramática, suja, corresponde à verdade mais íntima que habita no íntimo de uma burguesia que cobre a miséria do dia a dia com o colorido das orgias e da alienação do povo. Não faço mortalha colorida".

Desse modo, tal como a declaração de Iberê, os "Tons" de Adriana parecem também apontar para a miséria do dia a dia, encoberta por "luzes", "milagres", "dourados":

Roxos	Castores
Todos	Havanas
Pretos	Avanços e
Partes	brancos
Pratas	Cobranças
Andrades	Cinzentos
Azuis	Cimentos
Azares	<i>Crianças</i>
Amarras	<i>nas sarjetas</i>
Amar	<i>Nojentas</i>
Elos	<i>Imagens</i>
Amargores	Violeta
Calipsos	Magentas
Cortesias	Laranjas
Cortes	Matizes
Cores e	Crems
rancores	Crimes
Luzes	Cobaltos
Milagres	Assaltos
Lilases	Turquesas
Rosas	Pérolas
Guimarães	aos hipócritas
Mulatos	Ocres
Dourados	Terras
Rubores	Telhas
Castigos	Gelos
Castanhos	Gemas

Explorando conjuntos de palavras com pequenas variações (pretos/ partes/ pratas// azuis/ azares/ amarras/ Amar/elos // Cortes/cores/rancores) e livre de conectivos, a letra explode, por outro lado, uma constelação de significados. Esses procedimentos, inaugurados por Mallarmé e e.e cummings (como no poema "brIght, analisado por Augusto de Campos na Teoria da Poesia Concreta, no qual cummings explora a simples repetição e/ ou alternância de palavras como "bright", "star", "big", "soft", "near", "calm" etc, "promovendo uma verdadeira tessitura contrapontística") são contudo utilizados para aludir a uma realidade externa ao poema. Nesse sentido, Adriana afasta-se do perspectiva concreta, uma vez que essa pregava a autonomia da forma e, portanto, a noção de "arte pela arte", opondo-se à pretensão romântica de articular arte e vida. Na poesia concreta, através da exploração de certa carga verbicovisual e conteudística da palavra, procurava-

se valorizar a realidade interna do poema, de forma a pretensamente autonomizá-lo da realidade.

Diz Augusto de Campos:

A "Poesia Concreta" propõe o ÚTIL: o poema, como um objeto de consumação, integrado na vida cotidiana, na arquitetura, como "forma mentis" fecunda de sugestões à propaganda, às manchetes, ao rádio, cinema, TV etc; o livro como objeto verbal totalmente planejado, de fruição integral. (1965)

Recursos oriundos da poesia concreta são utilizados de forma constante nas letras de Adriana Calcanhotto, tal como nos mostra "Canção por acaso" (*Marítimo*), "Nina" (*Cantada*); "Para lá", parceria com Arnaldo Antunes (*Maré*). A maior influência concreta vem, entretanto, em *A fábrica do poema* (1992), disco em que Adriana explora ao máximo a realidade interna e sonora das palavras, e dialoga com a poesia de João Cabral de Melo Neto, Gertrude Stein, Augusto de Campos, Pedro Kilkerry etc. Mas esse será assunto do terceiro capítulo.

1.3.4. **Bricoleurs:** os músicos também ensinam a pintar — Adriana Calcanhotto lê Hélio Oiticica.

*A obra apenas de um toque na matéria
[...] o que a transforma em expressão
é nada mais que um sopro: sopro
interior, de plenitude cósmica. Fora
disso não há obra. Basta um toque,
nada mais.*

Hélio Oiticica

Hélio Oiticica tem papel central na obra de Adriana Calcanhotto. Muito além das citações diretas ao artista que aparecem em seu trabalho — como vestir um de seus *Parangolés* na capa do disco "Marítimo" ou caminhar por um de seus *Penetráveis* no videoclipe "Pelos ares" ou fazer uma canção ("Parangolé Pamplona") inteira dedicada ao artista plástico —, podemos dizer que a obra de Adriana é, toda ela, *atravessada* por H.O.



Em *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé e outros escritos*, biografia afetiva escrita pelo poeta e amigo de Oiticica, Waly Salomão, esse ressalta a importância do trabalho do bricolista alemão Kurt Schwitters na obra de Hélio — artista aquele que se utilizava de materiais mundanos como ingressos de teatro e cinema, envelopes, tickets de metrô, jornal etc, para compor suas telas. Waly destaca uma frase em que Schwitters teria afirmado: "Roda de um carro de bebê, grade metálica, barbante ou chumaço de algodão são elementos equivalentes a cor". Ou seja, para Schwitters o artista nada mais é do que um (re)organizador de materiais, um montador no sentido eisensteiniano.

Essa concepção de arte enquanto bricolagem passaria também a ser fundamental na obra de Hélio, que tal como um músico (H.O dizia, inclusive, em certo momento de sua vida, que o que ele fazia era música: "Faço música, pois acho que isso está mais perto de música do que de outra coisa qualquer. E não se trata de coisa musical. É música") vai compondo, através da utilização de elementos os mais diversos, seu objeto. A concepção de música de Oiticica, entretanto, destaca Waly, é aquela apreendida por John Cage, que numa declaração equivalente a do artista alemão teria dito: "podemos compor e tocar um quarteto para motor a explosão, vento, batida de coração, e deslizamento de terra".

Essa concepção de artista enquanto bricolista, presente nos discursos de Cage, Schwitters, de Oiticica; presente, como já vimos, na canção tropicalista e nos procedimentos surrealistas; também atravessa a obra de Adriana Calcanhotto.

Adriana também compõe como uma bricolista, utilizando-se de elementos de naturezas diversas para compor sentidos que extrapolam as relações internas das canções.

A dança, conceito-chave dos *Parangolés* de H.O, por exemplo, foi utilizada como pilar fundamental de *Marítimo*, quarto disco de Calcanhotto. Como veremos melhor no capítulo 3 desse trabalho, em que irei propor uma leitura dos seus discos, Adriana Calcanhotto toma o mar e a dança como conceitos-chave e promove, em *Marítimo*, uma colagem de significados que a todo tempo retomam a ideia/sensação do mar e da dança.

Marítimo = mar + ritmo.

Desse modo, o *Parangolé* da capa; a presença de Dorival Caymmi no disco, artista conhecido pelas suas canções que constantemente referenciavam o mar; a faixa "Canção por acaso", com arranjo de Hermeto Pascoal, em que dialoga com os conceitos da música experimental de John Cage e em que a própria ideia do acaso remete às de mar e dança; a canção dedicada ao cineasta Mário Peixoto, diretor de "Limite", filme em que o mar é elemento central etc; todos esses elementos e artistas que Adriana evoca funcionam como os tickets de metrô ou pedaços de jornal contendo palavras utilizados por Schwitters; ou como os tecidos, as cores, os pedaços de poemas utilizados por Hélio em seus *Parangolés*. O corpo é fundamental pra a obra de Adriana Calcanhotto como é para a obra de H.O. Sem o corpo, sem a dança, sem o movimento, os *Parangolés* de Hélio não podem ser vistos em todas as suas camadas; como as canções de Adriana perderiam camadas se analisadas apenas do ponto de vista da interação letra e música, sem que se olhasse simultaneamente para a performance da artista, para os significados mobilizados a partir dessa rede de remissões oriundas dos mais diversos elementos.

Parece-me bastante potente, nesse sentido, que Hélio Oiticica tenha dito que se considerava músico mais do que artista plástico, do mesmo modo como dizia que "JIMI HENDRIX, DYLAN e STONES são mais importantes para a compreensão plástica da criação do que qualquer pintor depois de POLLOCK!". Já Adriana diz se considerar, como veremos no capítulo 2, muito mais uma performer do que uma cantora, muito mais alguém interessada em teatro e na palavra do que na especificidade da música. Ambos se afirmam, *a la* Rimbaud, justamente no espaço *do outro*. (*Je suis un autre*). O artista plástico na música; a cantora na literatura e nas artes dramáticas. Ambos ocupam o mesmo espaço da alteridade.

Porque, afinal de contas, como diz Hélio em entrevista para o *Pasquim*, em 1970, a divisão entre as artes simplesmente não passa de uma ilusão, de "uma ideia furada":

Eu não me considero artista plástico. Eu acho isso uma limitação que não me interessa. Eu acho artes plásticas uma coisa muito furada, em certo sentido. Hoje em dia, você não pode fazer muita divisão entre uma coisa e outra. Nesse show que nós fizemos, dizer que eu fiz a parte plástica seria uma coisa simples demais porque eu acho que todas as ideias devem ser uma coisa só. Não sei se dá para entender. É uma pretensão incrivelmente ambiciosa, mas o meu trabalho sempre girou em torno disso. Não é integração das artes, que é uma ideia furada da época de balé russo. Não me interessa integração das artes, simplesmente não existe divisão.¹⁴

¹⁴ Entrevista publicada no livro Hélio Oiticica, da coleção Encontros (Azougue), organizada por César Oiticica Filho e Sérgio Cohn.

2. Sob que máscara retornará?: os devires de Adriana Calcahotto

Je suis un autre.

"Recentemente, uma companhia qualquer estava interessada em comprar a minha "aura". Eles não queriam meu produto. Ficavam dizendo: "Queremos a sua aura". Nunca entendi o que eles queriam. Mas estavam dispostos a pagar muito por isso. Então pensei que se alguém estava disposto a pagar muito por isso eu devia entender o que era isso".

Acho que "aura" é alguma coisa que só os outros podem ver, e só veem o que querem ver. Está tudo nos olhos do outro. Você só pode ver uma aura nas pessoas que não conhece bem ou não conhece nada. Anteontem à noite, eu estava jantando com todo mundo em meu escritório. Os meninos do escritório me tratam como lixo, porque me conhecem e me veem todo dia. Mas aí havia esse bom amigo que alguém tinha trazido que nunca tinha estado comigo, e esse rapaz mal podia acreditar que estava jantando comigo! Todos os outros me viam, mas ele estava vendo a minha "aura".

Quando você vê os outros na rua, eles podem realmente ter uma aura. Mas então, quando abrem a boca, era uma vez a aura. A "aura" só existe até você abrir a boca". (2010, p. 93)

O depoimento acima, extraído de uma gravação feita por Andy Warhol, (o homem-pop-celebridade-orquestra), nos revela claramente a "secularização" pelo qual começa a passar, possivelmente desde o final do século XIX (mas há outras hipóteses para isso), o referido valor de "aura". Nas palavras de Warhol, a aura só existe *entre aspas*, ou seja, enquanto uma abstração e uma consciência de abstração, mas nunca como uma coisa em si. Em outras palavras, só se pode ver a aura nas coisas e nas pessoas que *não* se conhece. A distância, haveria de concordar Warhol, ilude e mitifica; ao contrário, o ato de nos aproximarmos de algo faz com que vejamos suas engrenagens, as lógicas e

leis de funcionamento que a justificam enquanto acontecimento. Podemos pensar, por exemplo, no caso bastante frequente do estudante de determinada arte, que, ao começar a estudar suas técnicas e procedimentos, tem a sensação de ter passado a ficar um pouco "desencantado" e /ou demasiado exigente com aquele que se tornara seu objeto de estudo.

Essa concepção desnaturalizada da "aura", que hoje pode nos parecer óbvia, (e nem sempre o é, basta pensarmos no senso-comum), não foi sempre assim. Walter Benjamin foi o primeiro a perceber com mais clareza esse processo de "secularização" a que vinha passando a obra de arte em função do aparecimento de novas tecnologias de reprodução da imagem como a fotografia e, depois, o cinema, na virada do século XIX para o XX. Ele percebeu que o grau de exposição da obra era inversamente proporcional ao seu valor de transcendência. Que, quanto mais serializado fosse determinado objeto artístico, menor seria seu valor "aurático". No fundo, a aura era tão-somente, concluiria Benjamin de forma um tanto melancólica, a incapacidade (agora superada) de reproduzir aquele objeto, que, por isso, se tornava único. A técnica matou a aura, como o cinema matou o ator de teatro. E sua própria morte acabara por mostrar que, na realidade, sempre estivera ausente. (BENJAMIN, 1994)

Outra coisa que nos chama atenção no depoimento de Warhol, e esse é o elemento que mais nos interessa para a discussão desse capítulo, é a consciência de que naquele então (estamos falando de um artista que atuou, sobretudo, nas décadas de 60 e 70) a expectativa da "aura" estava também relacionada ao próprio artista (mais até do que a própria obra/ produto por ele realizada). Reparemos, inclusive, que Warhol fala em *produto* e não em obra. Reparemos principalmente que: A tal companhia estava interessada em comprar a aura *dele* e não seu produto [grifo meu]. (...) *uma companhia qualquer estava interessada em comprar a minha "aura". Eles não queriam meu produto*. Ou seja, o próprio artista passa ao plano do mercado, tornando-se objeto de desejo e consumo. Afirma Compagnon:

[...] Assim, a comparação da arte pop com o purismo negativo e crítico de Duchamp mostra como a comercialização em grande escala da crítica, esse

componente, desde Baudelaire, inseparável da modernidade, anuncia o seu fim. É a partir da arte pop que se pode falar da tradição moderna, porque esta vai chegando doravante ao fim. *A dessacralização da arte desemboca, curiosamente, na fetichização do artista, porque este representa, em sua própria pessoa, em seu corpo, tudo o que fica como critério da arte* depois que o *ready-made* triunfou. *A obra repousa na sua assinatura, fazendo do artista o lugar da arte [...].* (1990, 101-102)

Em *O desprezo das massas*, Peter Sloterdijk aponta para uma mudança na lógica do poder da era pré-moderna para a era moderna. Enquanto que na primeira ele atuaria de forma vertical — o status do indivíduo sendo definido pelo nascimento — na modernidade, (acentuando-se esse aspecto ao máximo na pós-modernidade) ele passaria a atuar de forma horizontal, tornando-se a diferenciação (social, econômica) do indivíduo um valor a ser alcançado. As possibilidades de diferenciar-se, por sua vez, passam a estar todas elas relacionadas ao mercado e as leis do capitalismo e do consumo e não mais a detenção da virtude e do conhecimento.

Gilles Lipovetsky analisou com perspicácia essa era (a qual denominou) *hiper-moderna*. Cito Lipovetsky:

Longe de decretar-se o óbito da modernidade, assiste-se a seu remate, concretizando-se no liberalismo globalizado, *na mercantilização quase generalizada dos modos de vida*, na exploração da razão instrumental até a "morte" desta, numa individualização galopante. (2005, grifo meu)

Não é meu objetivo neste capítulo, entretanto, aprofundar as supostas causas desse processo que, como avaliou Compagnon, tornou o próprio artista também um objeto de consumo (no qual pode-se inclusive enxergar alguma transcendência). Por ora, aceitaremos esse estado de coisas como dado. E centraremos nossos esforços em detectar no nosso objeto as estratégias discursivas que corroboram essa análise.

Minha hipótese é de que Adriana Calcanhotto está plenamente consciente (como estava Warhol, mesmo vivendo no bojo dessa mudança) desse estado de coisas. De que ela e sua obra são indissociáveis. Melhor: de que ela própria integra a sua obra, uma vez que tudo o que diz (ou deixa de dizer), uma

entrevista, uma frase durante o show, uma participação em uma propaganda política ou em um projeto de livro, tudo isso está também sendo consumido e integrado ao todo do que seria sua obra. O artista passa a ser um *performer* 24h. Consome-se (e isso parece-me estar em consonância com a mercantilização de todos os aspectos da vida a que se refere Lipovetsky) não só a canção ou a pintura do artista, mas também seu comportamento, seu modo de vida, sua posição política, sua opção sexual, etc.

Nessa perspectiva, não nos interessa a "essência" de Calcanhotto, antes de mais nada porque essa essência não existe ou não é o que nos importa. Interessa, sim, essa máscara, ou melhor, *essas máscaras* — várias e variáveis, porque estão ora em relação com x, ora com y. Nos interessa, sim, esse espaço nietzschiano do "fora", que afasta as noções de "sujeito", "identidade" e "essência" para valorizar o movimento e as potências criativas.

Silviano Santiago condensa essa ideia no seu artigo "Caetano Veloso enquanto superastro", captando com perspicácia o paradigma do mesmo mundo novo identificado por Compagnon.

O superastro é o *mesmo* na tela e na vida real, no palco e na sala de jantar, na TV e no bar da esquina, no disco e na praia, porque nunca é sincero, sempre representando, sempre deliciosa e naturalmente artificial, sempre espantosamente ator, sempre escapando das leis de comportamento ditadas para o *outro* cidadão (e obedecidas com receio). (...) o espaço instaurado pelo superastro é o do *mesmo* (...). (SANTIAGO, 2000, p. 148)

A figura crucial que emerge aqui é a de Waly Salomão, parceiro de trabalho e amigo de Calcanhotto. Waly foi poeta, ator, produtor cultural, diretor artístico e secretário nacional do Livro e da Leitura. Publica seu primeiro livro, *Me segura qu'eu vou dar um troço* — cujo primeiro impulso de escrita ocorreu durante o tempo em que ficou preso no Carandiru por porte de maconha — em 1971. O projeto gráfico do livro foi feito por Hélio Oiticica, amigo e interlocutor de Waly, de quem esse mais tarde viria inclusive a escrever a biografia *Hélio Oiticica – Qual é o Parangolé?* (2003). Waly Salomão esteve próximo dos nomes mais importantes das artes brasileiras entre

as décadas de 1960 e 1990, tendo transitado entre a literatura, a música — compondo em parceria com Caetano Veloso e Jards Macalé durante a década de 1970; com Lulu Santos e os Paralamas do Sucesso nas décadas de 1980 e 1990; tendo dirigido, ainda, o espetáculo "Fatal" de Gal Costa em 1971 e produzido, para Cássia Eller, o disco e o show *Veneno Antimonotonia* (1997), dedicado à obra de Cazuza — o cinema — interpretou o poeta Gregório de Matos no filme de Ana Carolina, e as artes plásticas. Waly, como o poeta barroco que encarnou no cinema, foi múltiplo, controverso, polêmico, mas soube como ninguém jogar com essas suas inúmeras facetas a fim de estabelecer a própria vida como o espaço fundamental da sua obra. Detenhamo-nos um pouco mais em sua figura.

2. 1. Waly Salomão e o teatro da vida

Talvez não seja exagero dizer que alguns artistas, por mais geniais que sejam, e por mais importantes que sejam seus legados, são lembrados igualmente por sua *persona* artística. Andy Warhol certamente é um desses. No depoimento com que abrimos esse capítulo, o próprio artista frisa (sempre da sua maneira teatralizada) que a companhia em questão estava interessada em adquirir a *sua aura e não o seu produto*.

Nesse sentido, Waly Salomão talvez se aproxime de Warhol. Pela forma com que sua vida e obra entregam-se uma a outra. Integram-se uma a outra. A tal ponto que falar da *persona* seja o mesmo que falar da obra. E vice-versa.

Em "Pescados vivos", o último livro do poeta, escrito em 2002 e publicado postumamente, Waly afirma: *Há uma lasca de palco/ em cada gota de sangue/ em cada punhado de terra/ de todo e qualquer poema*. Esses versos parecem sintetizar a concepção integrada de vida e arte que tinha o poeta, integração, por sua vez, possibilitada pela teatralização permanente da vida. Pela constante construção de narrativas de si e do outro que, acima de tudo, contém o desejo íntimo e brutal de transcender o constructo limitado da

realidade. Como nos mostram os versos *Sob o signo de Proteu vencerás/ Por cima do cotidiano estéril/ de horrível fixidez*. Nesses versos, o poeta utiliza a figura de Proteu — Deus grego que tinha como característica metamorfosear-se permanentemente a fim de esconder sua verdade última (talvez ausente) — para apontar para a potência da arte de transcender a banalidade e a fixidez do cotidiano.

No ensaio "A falange de máscaras de Waly Salomão", Antonio Cícero destaca no poeta "o desprezo pela fixidez do cotidiano, a rejeição dos princípios lógico-formais da identidade e da contradição, a vontade de abolir as fronteiras entre o eu e os outros e o fascínio pela metamorfose (...)". (CÍCERO, 2003) Eis aqui, por inteiro, a potência do devir deleuziano, do movimento em detrimento da definição estanque da identidade. Como nos versos que Calcanhotto musica do poeta português Mário de Sá-Carneiro: *Eu não sou eu/ nem sou o outro/ Sou qualquer coisa de intermédio/ Pilar da ponte de tédio/ Que vai de mim para o outro*. Tudo o que se pode ser é esse intermédio, o eterno movimento, o devir do ser sempre em estágio de abertura e construção.

Impossível não se lembrar de Rimbaud, o autor do célebre verso *Eu sou um outro*. Verso que, diga-se de passagem, o autor levou ao extremo, abandonando aos 19 anos a Europa branca que odiava para partir em andanças pela África, traficar armas, viver em outras peles.

Nesse mesmo ensaio, Cícero ressalta essa dimensão de *teatralização* em Waly, destacando um depoimento do poeta a respeito do seu primeiro livro. Escrito em 1972, enquanto estava preso em plena ditadura, *Me segura qu'eu vou dar um troço* é publicado sob o heterônimo de Waly Sailormoon.

[...] é que eu transformava aquele episódio, teatralizava logo aquele episódio, imediatamente, na própria cela, antes de sair. Eu botava os personagens e me incluía, como Marujeiro da Lua. Eu botava os personagens e me incluía, como Marujeiro da Lua. Eu botava como personagens essas diferentes pessoas e suas diferentes posições no teatro: tinha uma Agente Loira Babalorixá de Umbanda, tinha um investigador Humanista e o investigador duro. O que quer dizer tudo isto? Você transforma o horror, você tem que transformar. E isso é vontade de quê?

De expressão, de que é isso? Não é a de se mostrar como vítima (SALOMÃO apud CÍCERO, 2002).

Ou seja, Waly não deixa de apontar para a arte como desejo de transcender a banalidade do cotidiano. De relacionar-se, certa maneira, *quixotescamente* com o mundo. Curiosamente, Waly revela em um entrevista à Heloisa Buarque de Holanda, na ocasião em que assumiu o posto de secretário nacional do livro e da leitura, o papel central que tiveram em sua vida alguns romances de formação, dentre os quais destaca justamente o *D. Quixote* de Cervantes. E revela: "E eu, que já frequentava a Biblioteca Pública de Jequié, onde morávamos, tirei para ela a edição do *D. Quixote* numa tradução bem rococó, feita por Antonio Feliciano de Castilho. E eu adorava aquele português bem rebuscado, com palavras muito mais difíceis do que no original espanhol e decorava trechos enormes do texto". [...] E completa: "E ao mesmo tempo aquelas páginas faziam com que eu transcendesse a coisa tacanha, acanhada, da vida de cidade do interior".

Podemos arriscar dizer, então, que há toda uma postura quixotesca assumida com relação à vida, marcada, inclusive, pelo próprio universo de leituras que o próprio poeta evoca. Ou ao menos é assim que Waly constrói sua *persona* pública.

Waly marca a obra de Adriana, não apenas através das canções que esses fizeram em parceria, mas porque a partir desse poeta, da força de sua *persona* artística e pública, essa artista irá buscar definir os contornos da sua própria *persona*.

Como exemplo, cito a declaração, dada mais de uma vez, — dentre elas, a que está presente no bem repercutido documentário de Helena Solberg *Palavra (en)cantada* (2008), sobre o tema das relações entre música e poesia no Brasil — em que Adriana conta a história da ocasião em que musicara o poema de Salomão "A fábrica do poema". A artista refere-se a Waly reiterando, de certa maneira, o mito criado em cima de sua figura. A do artista irreverente, iconoclasta e espontâneo, que a todo tempo desestabilizava o senso-comum. E nos conta que depois de musicada a canção, Waly telefonava

diversas vezes, comunicando que enxertara novos versos no poema, num processo que a obrigava a novamente reabrir o trabalho, até que, depois de muitas vezes, Adriana teria dito que dali pra frente, o poema poderia continuar, mas a música não. A história é contada pela artista com muito humor e, nela, fica clara a tentativa de Adriana de colocar Waly como uma figura dionisíaca (indisciplinada, verborrágica e instável) ao passo que ela, Adriana, seria o pólo apolíneo da parceria (ponderada e cautelosa, que musicara os versos do poeta num minucioso trabalho de engenharia).

Do mesmo modo como procurei destacar no capítulo anterior o modo como os legados da antropofagia, do concretismo e do neoconcretismo comparecem na obra de Adriana — representados, respectivamente pelas figuras de Oswald de Andrade, dos irmãos Campos e Décio Pignatari, e de Hélio Oiticica — procurei destacar aqui a influência que a figura de Waly Salomão exerce em sua obra no sentido de nela instituir um gosto pela teatralização permanente e a consequente indiscernibilidade entre arte e vida.

Antes de entrarmos na análise mais específica das estratégias utilizadas por Adriana na construção de sua *persona* artística, gostaria, no entanto, de propor uma distinção. No artigo "Encenações de si", Daniela Versiani, através de um breve retrospecto histórico, assinala a diferença entre os conceitos de "pacto biográfico" e "pacto de autoficção". Enquanto que no primeiro, proposto por Phillippe Lejeune, procurava-se, na obra, uma identificação entre autor, narrador e personagem; nesse último (DOUBROVSKY, ARFUCH), ao contrário, o jogo do leitor com o texto passa a se dar necessariamente pela impossibilidade de se distinguir real e ficção. O que importa nesse pacto é apenas a obra em si, que passa a ter leis próprias e ser lida independentemente de noções como "intenção" do artista.

Acredito que seja esse segundo pacto que Adriana estabeleça na relação com sua própria obra.

Feitas essas considerações e tomando-as como esteio para situar a nossa discussão, observemos para a forma como Calcanhotto opera discursivamente na construção de sua identidade artística. Começo por destacar esse trecho extraído de uma entrevista dada para o projeto do livro *Palavra Cantada*.

Lembro-me de que quando comecei a minha carreira de música, pra mim não era pra ser uma carreira de música, na verdade era uma coisa bem mais ligada à palavra, ao teatro primeiramente. Acho que faço teatro que é viabilizado pela música [...]. Sempre acho que, por exemplo, os ensaios de teatro, são muito mais interessantes do que os de música; porque no teatro você discute questões da palavra, questões do humano; e nos ensaios de música só se fala em lá sustenido e ré bemol, é uma coisa muito abstrata [...]. (2008, p. 45).

Nessa declaração, podemos perceber claramente a tentativa da artista de se situar num espaço híbrido, em que a música só faz sentido quando relacionada a outros campos artísticos, dentre os quais são destacados a literatura (a palavra) e o teatro.

Como veremos no terceiro capítulo, os primeiros álbuns dessa artista (em especial o primeiro, *Enguiço*), bem como suas apresentações nos palcos nos primeiros anos de sua carreira, apresentam fortes marcas dessa teatralidade a que a artista se refere no depoimento destacado acima. Podemos dizer que, depois, essa teatralidade vai ficando mais sutil, misturando-se com a vida, e que sua performance no palco vai ficando mais *cool* e apolínea, tendo em João Gilberto uma nítida e, de certo modo, estratégica referência.

Sobre a relação da artista com a literatura, vale destacarmos os inúmeros poemas que Adriana musicou, e que vamos aos poucos mencionando ao longo desse trabalho, tais como "Inverno", "Água Perrier", de Antonio Cícero; "O outro", do já mencionado poeta português Mário de Sá-Carneiro; "A fábrica do poema", "Pista de dança", "Remix Séc XX", de Waly Salomão; "Jornal de serviço", de Carlos Drummond de Andrade; fora as inúmeras citações e referências a versos, títulos de livros.

Parece-me que há no trabalho de Adriana Calcanhotto uma necessidade de estabelecer uma proximidade com esse universo de poetas e escritores, a ponto de incorporá-los a sua arte. É possível que o livro *Saga Lusa — O relato de uma viagem* — além de obviamente uma inteligente estratégia de mercado da editora Isabel Diegues — simbolize essa vontade de Adriana de se inscrever dentro do universo da literatura. Ainda que essa pretensão tenha sido, posteriormente, negada pela artista. O livro, basicamente, narra um surto que acometeu a artista por conta de uma mistura de antibióticos para a gripe com

um remédio a base de cortisona que Adriana toma há anos. Segundo Adriana, a escrita teria surgido como uma possibilidade última de se manter conectada à realidade em um momento em que essa parecia escapar-lhe. O texto, que se apresenta sob a forma de um relato em primeira pessoa, no qual Adriana narra o dia a dia de sua turnê em Portugal em meio ao surto, é pontuado com uma série de referências literárias — Dickens, Tolstoi, Lewis Carroll, Becket, Oswald de Andrade — questionáveis no que dizem respeito à função que desempenham no texto. Muitas vezes soam mais como uma tentativa da autora de se alinhar esteticamente a esses nomes. Vale a pena nos atermos um pouco a essa descrição — provavelmente redigida pela própria Adriana — que consta como minibiografia na orelha do livro.

A escritora Adriana Calcanhotto é cantora e compositora. Mora no Rio de Janeiro, tem duas gatas e seis cachorros, e adora lavar louça. Sua relação com a palavra escrita nasce junto com a música. Fez canções com os poemas de Mário de Sá-Carneiro, Carlos Drummond de Andrade e Ferreira Gullar. Cantou outras que compôs em parceria com Waly Salomão, Antonio Cícero e Arnaldo Antunes. Essas canções e outras mais encontram-se espalhadas pelos seus muitos discos, entre eles *A fábrica do poema* (1994), *Marítimo* (1998), *Cantada* (2002), *Adriana Partimpim* (2004) e *Maré* (2008). Adriana ainda ilustrou o livro *O poeta aprendiz*, de Vinicius de Moraes. Dizem que ela muda muito. (2008)

Nela podemos ver que, intencionalmente, aspectos de sua vida privada, de seus gostos pessoais (como gostar de lavar louça, ter duas gatas e seis cachorros e "mudar muito") são colocados em pé de igualdade com as realizações de sua vida profissional e artística, da qual evidentemente são destacadas as parcerias com nomes consagrados da literatura. O livro já abre com uma citação de Oswald de Andrade, *A alegria é a prova dos nove(s)*, figura recorrente na obra da artista (ver capítulo 1) sob a forma de citações e procedimentos artísticos adotados pela compositora. Lembrando que Oswald de Andrade é figura central na discussão encampada sobre a cultura brasileira desde a Semana de Arte Moderna e mais tarde resgatada pelo Tropicalismo, movimentos assumidamente tidos por Adriana Calcanhotto como referências conceitual e estética para sua obra.

A mesma operação percorre toda a narrativa do livro, em que são alternadas trocas de e-mails com amigos, críticos, produtores, conversas no telefone com o seu psiquiatra, com a companheira Susana de Moraes; com a descrição da rotina de preparação para as apresentações da turnê do disco *Maré*. Gostos pessoais são revelados ("Comer não comi porque a TAP não embarcou minha comida vegetariana", "Almocei no vegetariano, ufa!"), relações do âmbito privado expostas ("Saí do Brasil exaurida como sempre saio, porque deixo uma casa funcionando, são cheques que não acabam mais, providências, recomendações, Susana de cama, com uma gripe fortíssima, uma cachorra machucada [...]").

Os âmbitos público e privado, político e estético, misturam-se. Sobre isso vale destacar o apoio explícito de Adriana Calcanhotto, juntamente a outros artistas como Frejat, Paula Toller, Lan Lan, à campanha política de Fernando Gabeira, candidato a governador do estado do Rio de Janeiro pelo Partido Verde. Essa prática, que desde a experiência de governo de Getúlio Vargas, tem se tornado cada dia mais comum, faz com que artistas utilizem-se do seu apelo perante a massa para conquistar eleitores para seus candidatos. E embora discutível do ponto de vista ético, ela revela, de certo modo, o outro lado da moeda do movimento de politização do cotidiano, citado no capítulo 1, a que Caetano Veloso fazia referência. Enquanto que, no contexto pós-moderno, a política assume seu aspecto microfísico, um movimento de estetização e espetacularização da política também se faz notar.

O que quero destacar aqui, contudo, é que os espaços da política e da arte passam a estar imbricados, e politização da arte e estetização da política passam a ser dois lados de uma mesma moeda, em um cenário em que o artista passa a ser um agente privilegiado. Observemos, por exemplo, esse texto, publicado no Caderno "Mulher" do *Jornal do Brasil*, sob o título de "Autorretrato de Adriana Calcanhotto", em setembro de 1996.

Eu sou do Rio Grande do Sul, por isso sou destemida. Eu amo o Rio de Janeiro. Eu tenho um problema em dizer não. Pessoas de mente estreita me

esnobam. Eu tenho uma memória ruim para nomes. Eu mal gosto de música. Eu estava usando o mesmo par de calças pretas por três anos. Eu cozinho muito bem, mas eu sou preguiçosa. Eu odeio abóbora. Eu amo Elizabeth Taylor. Eu nunca colecionei nada. Eu amo ajudar meus amigos, se houver algo que eu possa fazer. Eu tenho dificuldade em retaliações. Eu amo cores. Eu sou pontual. Eu paro no sinal vermelho. Eu gasto pequenas fortunas em livros de arte. Eu odeio as pessoas sem senso de humor. Às vezes eu dou esmolas. Eu amo Miles Davis. Eu reclamo muito. Eu sei como pedir desculpas. Eu compro os registros de suas capas. Eu não guardo rancor. Eu amo os animais. Eu não ligo para dinheiro. Eu vivo no Jardim Botânico, em um pequeno apartamento pintado de amarelo. Eu ouço todas as fitas que as pessoas me mandam. Eu amo dançar. Eu amo Balanchine. Eu não suporto a síndrome 'retrô'. Eu odeio bugigangas. Eu amo Mondrian. Eu gosto de lavar pratos. Às vezes eu preciso ficar sozinha. Eu gosto Botafogo. Eu torço pelo Grêmio. Eu não sei como jogar cartas. Eu adoraria fazer uma trilha sonora de cinema. Eu gostaria de jogar golfe. Eu amo Tàpies. Eu bebo muito café. Eu não gosto de ar-condicionado. Minha mãe diz que eu mudo muito. Eu sou gulosa. Eu odeio azul-bebê. Eu amo João Cabral. Eu realmente não sei como tocar guitarra. Eu toco guitarra lindamente. Eu tenho braços bonitos. Iberê Camargo pintou meu retrato. Eu sei reconhecer as pessoas por suas mãos. Eu não suporto desperdício. Eu odeio courant d'ar. Eu amo Lina Bo Bardi. Eu não gosto de bom gosto. Eu odeio comprimidos. Eu tenho muito cabelo. Eu amo a rainha da Inglaterra. Eu nunca soube o que fazer com as mãos na presença de celebridades. Meus amigos dizem que eu mudo muito. Sempre fui feliz no amor. Eu amo Marlon Brando. Eu amo o Guimas da Gávea. Eu não posso viver sem champanhe. Eu tenho um "animal" feito por Lygia Clark. Eu durmo menos do que eu gostaria. Eu odeio pessoas que mistificam as coisas. Eu amo dirigir. Eu não gosto de mistérios triviais. Eu desprezo as pessoas falsas. Eu amo os vermelhos e rosas. Eu hospedo infratores e banidos. Eu parei de fumar. Eu não tenho superstições. Eu amo John Cage. Eu nunca quis ter filhos. A primeira palavra que eu li foi "México". Eu não gosto de aparecer na TV. Eu amo minhas mãos. Eu amo rir de mim mesma. Eu tenho uma 'queda'

por pessoas loucas. Eu amo Issey Myake. Eu odeio lixo velho. Jornalistas dizem que eu mudo muito. Eu não gosto de pessoas que se levam muito a sério. Eu amo aristocratas. Eu não posso viver sem frutas. Eu sou muito disciplinada. Eu realmente quero visitar o Egito. Eu invejo os elefantes. Eu amo Augusto de Campos. Eu amo cores mediterrâneas. Eu amo a comida da Provence. Eu não suporto Free Shops e todo esse lixo. Eu odeio pessoas fascinadas exclusivamente pela fama. Eu amo Merce Cunningham. Eu quero compor canções muito simples. Eu quero saber para quê servem as canções. Eu amo Andy Warhol. Eu sou um pouco vesga. Eu adio decisões muito importantes. O tamanho do meu sapato é 38. Eu tenho um "alpinista", de Lygia Clark. Eu amo vinho. Eu não sei dar entrevistas. Eu amo a Mangueira. Eu quero que ver o Morro Dois Irmãos iluminado. Eu adoro mergulhar em Angra. Eu amo Mário Peixoto. Eu amo diferentes tons de azul. Eu amo Klein. Eu amo Klee. Eu amo Matisse. Eu sempre digo que sim. Eu amo tocar em concertos. Eu amo cantar no Rio de Janeiro. Eu durmo em aviões. Eu sou muito generosa. Eu amo Gertrude Stein. Eu sou louca por orquídeas. Eu amo Hélio Oiticica. Eu amo Joaquim Pedro de Andrade. Eu odeio a banalização estética. Eu odeio que folclorizem as coisas. Eu não gosto de me assistir em vídeo. Eu amo Oswald de Andrade. Eu tenho uma litografia de Miró. No inverno, eu nunca tomo café da manhã sem morangos. No verão eu nunca tomar café da manhã sem melancia. Um dia terei um móbile de Calder. Eu faço coisas bárbaras por um Swatch. As pessoas dizem que eu mudo muito.

Para início de análise, notemos que a artista é convidada a ocupar um espaço midiático, em princípio, comprometido com a verdade, o jornal. E que o texto intitula-se "Autorretrato", como que propondo uma imagem "fiel" da artista por ela própria. Mas a proposta é desfeita logo de cara, quando já na primeira linha a autora expõe ao lado da única informação objetiva do texto (pois se sabe que, de fato, Adriana Calcanhotto nasceu no Rio Grande do Sul) características da ordem do subjetivo ("sou destemida", "amo o Rio de Janeiro"). A despeito do título, portanto, o texto funciona muito mais como

uma assinatura performática do que como intenção de afirmar uma verdade — em que a artista cita nomes de pintores, músicos, cineastas e escritores de vanguarda ao mesmo tempo que de atores do cinema hollywoodiano; escola de samba, time de futebol, preferências gastronômicas e até mesmo passagens de suas próprias canções ("eu hospedo infratores e banidos"; "eu paro em sinais vermelhos").¹⁵ Como se afirmasse que todas essas instâncias compõem a sua identidade, conceito que ao mesmo tempo trata de desestabilizar, reiterando a todo tempo que as pessoas dizem que ela "muda muito".

O que o texto acima, ou a declaração dada ao amigo Luciano Alabarse, destacada no início desse tópico, nos mostra, é que Adriana Calcanhotto tem/constrói uma percepção de si mesma como uma artista que se situa na fronteira entre as diferentes artes. A artista sempre destaca em suas entrevistas — e isso é notório em seus shows — o quanto a palavra, a performance, o figurino e outros aspectos cênicos existem em espaço igualmente privilegiados quanto os elementos propriamente musicais. Certa vez, em uma entrevista a um jornal de Portugal, a artista, quando perguntada como se definia enquanto música e compositora, respondeu:

Meu trabalho não é exclusivamente musical e não é *principalmente* musical. [grifo meu] Eu gosto de canções, mas, por exemplo, os meus espetáculos são concertos onde prezo muito a palavra, a música, a coisa cênica. É como se fosse um quebra-cabeça de um formato que eu quero fazer. A coisa mais próxima que vi dessa definição foi do Caetano [Veloso] sobre os shows da Maria Bethânia. Dizia que pareciam filmes de arte que passam todas as noites.

A obra de Adriana Calcanhotto, tal como ocorria com os artistas do Tropicalismo, perderia muito se analisada apenas a partir de seus discos ou do aspecto de integração entre letra e música; é fundamental, para uma fruição completa da obra que seu trabalho seja analisado também a partir da intertextualidade, ou seja, das conexões que estabelece com espaços que estão para além do objeto canção em si.

¹⁵ Referência à canção "Cariocas", em que o eu lírico afirma: "Cariocas não gostam de sinais fechados".

É provável que essa característica de sua obra esteja de fato relacionada à "educação sentimental" — para retomarmos o termo de Wisnik, usado no primeiro capítulo — e artística que Adriana tivera desde a infância. Filha de um músico, baterista de uma banda de jazz, com uma bailarina e cenógrafa, Adriana relata em entrevistas o quanto estivera desde sempre respirando um ambiente artístico multifacetado. Entretanto, mais interessante do que procurarmos nesses fatos a explicação para sua formação artística é pensarmos nessas declarações de Calcanhotto enquanto *fabulações* — historietas que a artista cria — baseada em fatos reais ou inventados, ou no que seria mais provável, numa mistura entre os dois — a fim de tentar estabelecer uma gênese da sua própria sensibilidade artística. Desse modo, Adriana expõe uma série de narrativas, que explicariam sua sensibilidade para a poesia, para a palavra, para movimentos culturais e estéticos como o Tropicalismo etc.

Vejamos algumas delas:

[...] Sou filha de artistas. Mesmo que não tivesse sido criada para ser uma artista, cresci num ambiente artístico [...]

[...] O meu pai era músico, ensaiava em casa com os conjuntos. A minha mãe era bailarina e depois tornou-se coreógrafa e ouvia música em casa. Eu ia aos ensaios e aos espetáculos dela. A minha tia, que era professora de Literatura, sempre me comprou tintas, papéis, cavaletes, pincéis, dava-me livros de História da Arte, levava-me a museus. [...]

Nas declarações acima, vemos, portanto, a tentativa da artista de construir uma explicação para sua sensibilidade artística híbrida: música, dança, literatura e artes plásticas comparecem sob forma de influências externas que teriam marcado sua infância. Já na narrativa que segue, Calcanhotto alinha-se ao movimento tropicalista, evocando uma história supostamente situada na sua infância em Porto Alegre.

[...] Tenho uma necessidade de clareza. Não quero ficar falando sozinha para quatro pessoas que entendem o que eu faço. Mas me parece que para falar para muita gente também não é necessário fazer canções sem qualidade. Lembro-me de algo muito importante que me aconteceu quando, no Rio Grande do Sul, ouvia uma rádio que só tocava música brasileira, coisa muito ousada naquela época. Escutei Fagner cantando um poema de Ferreira Gullar e senti que essa letra continha uma profundidade que me impactava. Quando vi que se tratava de

um poema de Ferreira Gullar, me dei conta de que isso era o que eu queria fazer com a minha vida: levar a alta poesia para a rádio popular, se é que isso é possível. Um plano bem romântico o meu. [...]¹⁶

E segue a mesma estratégia no texto abaixo, ao evocar um episódio (real? inventado?) em que confirma a sua sensibilidade artística de costurar referências da "alta cultura" (no caso, um poema de Manuel Bandeira) em canções consumidas em larga escala.

Há alguns dias fui comprar pão e o garoto da padaria me disse: "Ei! Preciso de perguntar uma coisa: o que quer dizer "Na cinza das horas?". Eu estava pronta para ir embora e larguei o pão e me sentei para conversar com ele. Contei que era um verso que dava nome ao primeiro livro de Manuel Bandeira; que ele não podia deixar de lê-lo etc.¹⁷

Meu pai ouvia música clássica, cool jazz, rock progressivo (nunca soube por quê), alguns muito sofisticados do ponto de vista instrumental; minha mãe ouvia música clássica também. Isso era o que eu ouvia em casa com eles, à noite. E, à tarde, quando eles saíam para trabalhar, eu ficava com a babá e ela ouviu rádio AM. Isso aconteceu na década de sessenta, é verdade, mas aconteceu também na minha vida. Hoje eu sei que era uma maneira de ouvir música tropicalista, que me permitiu não ter barreiras de qualquer tipo, ou sentido classificatório, hierárquico ou de gênero. Para mim, tudo era música: Wanderley Cardoso e Piazzolla era o mesmo. Quando meu pai soube que eu ouvia rádio AM, ficou muito irritado: estava muito preocupado porque temia que essa música me formasse.¹⁸

Vale a pena insistir na ideia de que pouco importa se esses fatos conferem ou não dentro da realidade. O que interessa, ao contrário, é justamente a força simbólica que possuem essas narrativas elaboradas pela artista, que assumem seu aspecto de realidade, uma vez que inseridas dentro daquilo que o filósofo francês Jacques Rancière chama de "regime estético". A esse regime, Rancière opõe o "regime da representação", vinculado a concepção aristotélica de *mimeses* e verossimilhança. Nesse modo de se relacionar como mundo, existem aquelas narrativas que são mais ou menos

¹⁶ Traduzido da entrevista cedida à Violeta Weinschelbaum, sob o título "Fuera de lugar", em 15 de dezembro de 2003. (Veículo não identificado, disponível em http://www.adrianacalcanhotto.com/sec_textos.php?page=6&type=1&id=118)

¹⁷ Idem.

¹⁸ Idem.

verdadeiras, aquelas que são originais e as que são meros simulacros, numa efetiva hierarquização dos signos. Com a revolução estética da modernidade, contudo, afirma Rancière, esse jogo de símbolos é redistribuído, tornando essas instâncias solidárias e não mais hierarquizadas.

[...] A separação da ideia de ficção da ideia de mentira define a especificidade do regime representativo das artes. Este autonomiza as formas das artes no que diz respeito à economia das ocupações comuns e à contraeconomia dos simulacros, próprias ao regime 'ético' das imagens. [...] *Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis. A poesia não tem contas a prestar quanto à "verdade" daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos.* (RANCIÈRE, 2009: 53, grifo meu).

A fala do poeta Federico Garcia Lorca, na conferência “Imaginación, inspiración, evasión”, nos ajuda a compreender o raciocínio de Rancière. Lorca afirma que “la verdad poética es una expresión que cambia al mudar su enunciado. Lo que es luz en Dante puede ser fealdad en Mallarmé”. Ou seja, para o poeta, a “verdade poética” só existe dentro da sua própria proposição, esvaziando-se quando se afasta dessa zona.

2. 2 "Classificação livre": Partimpim — um caso de heteronomia na música.

...escravo como é da multiplicidade de si próprio
(Fernando Pessoa)

*Minha profissão, diz ele, é ficar aqui sentado neste banco.
Minha profissão é perder trens.
Minha profissão é esquecer o meu nome.*
(Aglaja Veteranyi)

Neste capítulo cujo tema é máscaras não poderia faltar a análise do heterônimo de Adriana Calcanhotto, Adriana Partimpim. Perguntada em

entrevistas sobre o que a teria levado a fazer um trabalho para crianças, Adriana evoca uma citação feita pelo pintor Henri Matisse a respeito da tradição de certos poetas japoneses de abandonarem o próprio nome uma vez que alcançassem a fama:

O sucesso é uma prisão e o artista jamais deve ser prisioneiro de si mesmo, prisioneiro do estilo, prisioneiro da reputação, prisioneiro do sucesso, etc... Não escreveram os irmãos Goncourt que os artistas japoneses do grande período mudavam de nome várias vezes na vida? Amo isso: eles queriam salvaguardar suas liberdades. Acho que é bacana mexer nas questões de identidade, mexer nessa questão da forma tão linda que o Matisse coloca...¹⁹

Do mesmo modo, Adriana Calcanhotto atribui a Partimpim essa possibilidade de reinventar a si própria, de se dar outro contorno, diferente daquele mais amplamente reconhecível, às potências que ali residem. A artista afirma ter se inspirado, para compor seu heterônimo, em casos como o de Fernando Pessoa na literatura — que, como é sabido, desdobrou-se em Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Bernardo Soares — e de Mathew Herbert, compositor inglês de música eletrônica. Herbert, por sua vez, pode aparecer como Doctor Rockit, Radio Boy, Mr. Vertigo, Transformer, Wishmountain ou simplesmente Herbert.

É fundamental, nesse ponto, fazermos a distinção entre heterônimo e pseudônimo. Enquanto que o primeiro implica uma distinção entre duas ou mais identidades, tendo cada uma sua "índole expressiva"; o segundo consiste em um nome falso ou suposto, com o qual o autor assina sua obra, tradicionalmente (embora nem sempre) por motivações políticas, como foi, por exemplo, o caso de Julinho da Adelaide, pseudônimo criado por Chico Buarque durante os anos 70, com o claro e, hoje, declarado objetivo de driblar a censura. No heterônimo, como foi o caso de Fernando Pessoa, há a criação de personagens fictícias de sensibilidades estéticas distintas. (Caeiro é mais

¹⁹ Extraído de entrevista publicada n "O Globo", em 28 de julho de 2004, sob o título de "Arte influenciada por sábias ideias infantis.

"racional", Soares mais "aforístico", Campos mais "intenso", "lírico", "histórico" etc). Ao contrário, no pseudônimo não há, por princípio, essa distinção de sensibilidades. Vejamos como Fernando Pessoa nos explica a existência de seus heterônimos:

A cada personalidade mais demorada, que o autor destes livros conseguiu viver dentro de si, ele deu uma índole expressiva, e fez dessa personalidade um autor, com um livro, ou livros, com as ideias, as emoções, e a arte dos quais, ele, o autor real (ou porventura aparente, porque não sabemos o que seja a realidade), nada tem, salvo o ter sido, no escrevê-las, o médium de figuras que ele criou” (PESSOA, 1966, 272).

Ou seja, para Pessoa, cada heterônimo carrega em si uma vivência única, uma "personalidade" que se distingue e se descola da identidade 'maior', hegemônica; aquela que está contida (aprisionada) no "nome" (DERRIDA, 1995). Do mesmo modo, Partimpim aponta para o desejo de uma outra vivência. Nos revela Adriana:

Há muito tempo que tinha o desejo de fazer arranjos que não fossem convencionais, que não estivessem ligados a nenhum gênero ou estilo. Sempre tive essa ideia e acreditei que ela poderia originar vários discos e não apenas um.

De fato, Partimpim é outro. Os olhos grandes e verdes, as roupas coloridas e tênis all-star. Na capa do disco, nenhuma alusão à Calcanhotto, apenas a máscara de olhos verdes grandes encobrendo boa parte do rosto da cantora.



Calcanhotto conta que houve um processo de convencimento para com a gravadora (a BMG), a princípio preocupada com o impacto em termos de mercado de não haver nenhuma alusão à Calcanhotto e sua imagem, tal como comumente identificada. Esse relato, me parece, nos permite uma interessante reflexão: O mercado, a mídia, a indústria do entretenimento operam no sentido do "Análogo", do "Mesmo", do unívoco, em detrimento da "diferença". Quando a artista quis usar uma imagem diferente da que julgava consolidada e absorvível pelo mercado, a gravadora, primeiramente, mostrou oposição. E podemos especular que a artista só conseguiu impor sua vontade, porque, de fato, possui hoje um prestígio considerável na indústria da música, que lhe confere algum poder para tal. Mas, novamente, a princípio, o espaço da diferença é negado em prol de um de garantia, de homogeneidade.

Desse modo, podemos ler Partimpim como uma assinatura performática que privilegia o devir em detrimento da identidade. Deleuze afirma que todo devir é minoritário. Roberto Machado, em livro dedicado ao filósofo afirma:

É porque homem é maioria qualitativa, modelo de identidade, entidade molar, forma de expressão dominante, que não há devir-homem. Devir é desterritorializar em relação ao modelo. E quando Deleuze diz que numa linha de fuga há sempre traição, isso significa trair as potências fixas, as significações dominantes, a ordem estabelecida — o que exige ser criador. (MACHADO, 2010).

Nas palavras do próprio Deleuze

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de diferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população. (DELEUZE, 1997, p. 11)

O pensamento deleuziano nos permite, assim, entender Partimpim como uma traição às potências fixas (o adulto, o homem). O figurino de roupas largas e multicoloridas afasta a concepção estanque de gênero, pois Partimpim se

oferece como um corpo andrógino, nem mulher nem homem, nem adulto nem criança, mas sim um devir que carrega todas aquelas potências.

Adriana Calcanhotto conta em entrevistas que a opção por desenvolver um trabalho pensado inicialmente para crianças estava também associada ao desejo de um espaço mais livre para a criação, um espaço em que não existe tanta expectativa em torno de uma coerência estética.

Imaginei que este seria um gênero musical mais solto, menos visado, menos patrulhado por regras ou conceitos absolutos como são o rock, o pop, a música eletrônica ou o samba de raiz, cheios de comissões julgadoras e rigorosos especialistas [...].

Na verdade, o que eu pensei — e tinha razão — era que se eu dissesse aos músicos "estamos a fazer um disco infantil" eu ia obter, como obtive, mais leveza, mais humor, mais espontaneidade, menos comprometimento, menos coerência, tudo coisas que eu persigo.²⁰

O desejo de liberdade, de fugir das instâncias engessantes das identidades, parecem estar, portanto, no cerne da concepção do heterônimo Partimpim. De fato, Adriana Calcanhotto trata, numa atitude que podemos compreender como performática, Calcanhotto e Partimpim como *personas* distintas, usando o pronome "ela" para se referir à Partimpim quando dá entrevistas enquanto Calcanhotto, e vice-versa.

Por outro lado, a proposta que a artista revela é a de não criar uma distinção, *a priori*, entre as instâncias "adulto" e "criança", corroborando a ideia de que há, imanente à criação do heterônimo Partimpim, um desejo de não estabelecer identidades fixas:

Sim, andei à procura de muitas coisas. Ouvi muitos discos infantis, mas de uma maneira geral a produção de música feita especificamente para crianças tinha um exagero que não me interessava. São canções que tentam educar... Os temas que escolhi tocam em questões do humano, pelo prisma infantil, mas não são canções infantis naquele sentido, nem precisam de ser. Eu me lembro de ser criança e detestar, de me sentir subestimada como pessoa. As crianças não gostam disso.

²⁰ Trechos extraídos de entrevista publicada no Jornal do Brasil em 29/07/2004.

Não acho que seja um disco infantil, embora feito para crianças. Prefiro o termo "classificação livre".²¹

²¹ Idem.

3. A máquina de afetos: visitando a “Fábrica do poema” e outras canções

Para dar certa materialidade à discussão proposta por esse trabalho optei por “visitar” a obra dessa artista. O leitor poderá reivindicar, com alguma justiça, o fato de que não estão sendo analisados — uma vez que se trata de uma artista que trabalha com a música — *justamente* os aspectos musicais da obra. Mas essa é uma opção que creio ser coerente com a leitura que aqui proponho, de compreender essa compositora como uma artista que explora o devir e o entre-lugar, valorizando a relação entre os diferentes discursos artísticos e transitando em um espaço híbrido em que as categorias puras de arte perdem o sentido.

Creio que adentrando a obra de Calcanhotto propriamente dita o leitor poderá melhor compreender as ideias expostas nos capítulos anteriores. Aqui, ficam definitivamente claros os diálogos que a artista tece com artistas da vanguarda artística brasileira: a antropofagia oswaldiana, o concretismo dos irmãos Campos, o neoconcretismo de Oiticica e, sobretudo, a atitude — que poderíamos dizer tropicalista — de transitar na fronteira entre um discurso artístico identificado com a “alta cultura” e outro identificado com o mercado.

O leitor mais familiarizado com a obra da artista poderá notar que o percurso seguido foi cronológico. O único motivo para tal foi apontar para o leitor que a trajetória da artista é feita muito mais de continuidades do que de rupturas, no sentido de haver em sua obra uma coerência, a fácil identificação de um projeto artístico que a rege e limita dentro de um espaço-rede de interlocuções. Mesmo o primeiro disco que, por razões que serão demonstradas na ocasião oportuna, possui um lugar um pouco diferenciado com relação aos demais, já apresentava as características que viriam marcar a carreira da artista. Do mais antigo ao mais atual trabalho de Adriana Calcanhotto, repetem-se insistentemente as parcerias, as referências, as propostas estéticas. Trata-se de uma artista que, muito estratégica e conscientemente, soube operar com

eficiência não só na construção de um discurso artístico que encontra legitimidade na crítica e nas outras instituições tradicionalmente ligadas à "alta cultura", como na inserção, de forma bastante assertiva, no mercado, cavando para si um lugar de destaque na cultura de massa.

Por fim, ressalto que a ideia de "análise" da obra, aqui, só pode e deve ser entendida menos como uma operação crítica e racional de desconstruir para encontrar uma verdade do que como um trabalho de leitura criativa, que tem como finalidade unicamente criar algumas chaves de leitura para a obra da artista em questão. Minha intenção, entretanto, não é tentar dizer algo a respeito do meu objeto, mas sim atravessá-lo, contaminar-me dele e fazê-lo ressoar a partir desse contato com a linguagem.

Não analiso nesse capítulo o heterônimo Adriana Partimpim, pois creio que seja coerente, pelo que já foi demonstrado anteriormente no final do capítulo 2, tratá-lo a parte.

3.1. Primeiras senhas (Enguiço – 1990; Senhas, 1992)

Calcanhotto lança seu primeiro álbum em 1990, *Enguiço*. Com uma capa multicolorida, *à la* Tropicália, uma casa colorida com porta e janelas de madeira ao fundo, lembrando a arquitetura das favelas de Oiticica, a artista aparece em primeiro plano com os cabelos descoloridos, calças largas e sapatos de sambista.



Há nesse álbum uma forte marca de teatralidade, a apropriação do brega nos moldes do tropicalismo, o que se nota tanto na escolha do repertório, quando na performance das músicas. Hoje em dia, a artista revela em entrevistas (respondendo a algumas críticas feitas ao disco na ocasião) que não obteve sucesso na hora de transpor a teatralidade do seu trabalho, até então atrelado a apresentações ao vivo, para o suporte do disco. "A oportunidade da gravação apareceu e eu não podia recusar, mas eu não sabia como funcionava o mundo do estúdio, era algo bem diferente, e o disco não é um bom suporte para o teatro; fui entender isso depois". Essa intenção de transpor a ironia dos palcos para a gravação fica evidente na canção "Enguiço", que intitula o álbum

Eu hoje ando atrás de algo/ impressionante/ Que me mate de susto/ Um impulso/ Um rompante/ Que é pra me desviar/ Desse mar de calmante/ Rodei New York inteira e não te achei/ Você mora em Belém.

e em "Pão doce", de Carlos Sandroni, em que a artista canta em falsete a fim de encarnar o (patético) eu-lírico do texto, uma mulher que tenta se enganar parando de comer seu maior objeto de desejo, o pão doce:

Não adianta mentir pra mim mesma/ Ficar me enganando, tentando dizer/ Que nunca na vida, nunca na vida eu gostei de pão doce/ Porque por mais que eu queira esconder/ A verdade é que eu adorava pão doce/ Não podia passar sem pão doce/ Bastava ver padaria, que logo eu ia, que logo eu ia/ Comprar.

Em texto escrito na ocasião do lançamento do disco, Luis Fernando Veríssimo destaca esse aspecto de teatralidade presente na performance da artista:

Adriana é um produto desse ecletismo, da apropriação irônica ou não do brega, da teatralidade na mistura de estilos, dessa coisa meio Berlim anos 20 de Porto Alegre. Lembro que na primeira vez que a vi cantar fiquei impressionado com a sua maturidade, apesar do jeito de garotona. Já sabia tudo. Como dominar o palco, como dosar o drama, o humor e a emoção, como se envolver e manter a distância crítica ao mesmo tempo.

A teatralidade ganha especial significado em "Disseram que eu voltei americanizada", canção de Vicente Paiva e Luiz Peixoto, eternizada na voz e performance de Carmen Miranda, personagem fundamental para compor o

conceito desse primeiro disco. Lembremos que Carmen Miranda foi ressignificada pelo Tropicalismo, que, naquele momento, como bem analisou José Miguel Wisnik, apropriava-se da imagem da cultura até então desprezada dos trópicos para "afirmá-la enquanto potência". A letra dessa canção tem especial sentido cantada por Carmen, que por ter vivido a maior parte da vida nos Estados Unidos, teria recebido a crítica de ter "traído a pátria" (ainda que, na realidade, a artista tivesse nascido em Portugal!). A própria figura de Carmen Miranda coloca de forma dramática e central a questão da identidade nacional, uma vez que trata-se de uma figura lendária, que em muito concorreu para formatar um determinado imaginário do Brasil nos Estados Unidos e na Europa, mas que, ironicamente, acabou por tornar-se uma vítima da indústria do entretenimento norte-americano.

No documentário *Banana is my buissness*, de Helena Solberg, há um comovente depoimento de um senhor que havia trabalhado com Carmen em Hollywood. Ele relata que, a certa altura do campeonato, já dependente dos remédios para dormir e das anfetaminas para ficar acordada nos momentos do espetáculo, Carmen só levantava da cama para fazer os shows. Havia tornado-se única e tão-somente um personagem, uma imagem, um objeto destituído de identidade pessoal. Dessa forma, é bastante sintomático que Adriana Calcanhotto faça uma releitura dessa canção, trazendo para o seu trabalho a discussão da identidade nacional, na qual claramente filia-se a concepção oswaldiana, mais tarde capitulada pelo tropicalismo. No trecho da letra destacado a seguir, chama a visão crítica à concepção de uma identidade pura, numa espécie de resposta irônica aos detratores de Carmen:

Disseram que eu voltei americanizada/ Com o burro do dinheiro/ Que estou muito rica/ Que não suporto mais o breque do pandeiro/ E fico arrepiada/ ouvindo uma cuíca/ E disseram que com as mãos/ Estou preocupada/ E corre por aí/ Que eu sei certo zum zum/ Que já não tenho molho, ritmo, nem nada.

Notemos como, tal como fizeram os tropicalistas, Adriana recorre a elementos situados fora da canção para construir o sentido do seu discurso. A artista recorre à intertextualidade, elegendo elementos visuais e performáticos, assim como diversas formas de citação, para montar uma rede de sentidos que

remetem um ao outro e que perderiam o significado ou o impacto se ali não existissem. Desse modo, os cabelos descoloridos e as roupas multicolor remetendo ao brega, a própria capa do disco de alusão *kisch* e até os próprios instrumentos que escolhe para compor o arranjo (no caso de "Enguiço" há a marca do excesso; trompetes, guitarras, sampler, saxofone, teclados) operam na construção do sentido final, do mesmo modo que relação primeira entre letra e música.

Santuza Naves faz em *Canção popular no Brasil* (2011) uma breve, mas esclarecedora comparação entre as canções tropicalista e bossa-novista, mostrando que a primeira

só se realiza completamente não apenas através da voz (e de outros transmissores musicais), como *também do corpo* (grifo meu), já que os tropicalistas assumem radicalmente o palco através de diversas máscaras e coreografias. A estética tropicalista opera com um conceito unificador, fazendo então com que música, letra, arranjos, imagem artística, capas de disco, cenários e outros elementos mantenham entre si uma correspondência estreita.

Ao contrário disso, a Bossa Nova se estruturaria na relação de isomorfismo (CAMPOS), em que letra e música comentam uma a outra e realizam juntas, e sem necessidade de se utilizar de recursos para além delas, toda a potência estética da canção.

Como vimos no início desse tópico, a própria Adriana revela a sua relação com o teatro e a performance, e também reconhece a limitação do suporte do disco na hora de acolher/ registrar esses elementos. Talvez por isso o trabalho da artista tenha, paulatinamente, migrado para um registro mais minimalista e menos marcado pelo excesso e pela teatralidade, tanto no que diz respeito a imitação da voz quanto nas escolhas dos arranjos. Mas nesse primeiro disco, podemos apontar ainda para aquilo que Naves observou ser a utilização alegórica dos instrumentos musicais, ou seja, não é apenas a sonoridade específica do instrumento que importa, mas também o que ele representa dentro do contexto no qual está inserido. Desse modo, tal como fizeram os tropicalistas, Adriana opta, nesse primeiro disco, pela utilização excessiva dos instrumentos que caracterizam o brega, além da escolha do

próprio repertório, que incluiu Roberto e Erasmo Carlos, Lupicínio Rodrigues (conhecido pelas canções de dor de cotovelo) e Gilson de Souza. Nessas canções, o eu-lírico se expõe de forma exagerada, considerada "brega" dentro da concepção moderna de arte, que preza pela contenção e pela racionalidade.

Em "Nunca", de Lupicínio Rodrigues, um eu-lírico magoado assume uma posição fatalista, afirmando que *Nunca/ Nem que o mundo caia sobre mim/ Nem se Deus mandar nem mesmo assim/ As pazes contigo eu farei/ Nunca/ Quando a gente perde a ilusão/ Deve sepultar o coração/ Como eu sepultei/ Saudade*. Já em "Orgulho de um sambista", de Gilson de Souza, a mágoa assume a forma da pequena vingança; o eu-lírico, rejeitado pela mulher amada, coloca outra em seu lugar, a fim de manter a dignidade diante daquela que o desprezou:

Mas esse orgulho eu vou levar comigo pro resto da vida/ me contaram que você chorou quando eu passei na avenida/ vendo outra de porta-bandeira/ desfilando em seu lugar/ comissão julgadora presente falou/ que o meu samba ia ganhar/ Meu bem o azar foi seu/ eu ganhei o carnaval/ porque você perdeu/ e me perdeu...

Como uma forma de ilustrar o que estamos dizendo, podemos comparar o cenário e a performance entre o primeiro e o último disco de Adriana, *Enguiço* e *O micróbio do samba*. Enquanto que o primeiro apresenta, como já dito, marcas de um exagero *kistch*, o cenário de *O micróbio ao vivo* apresenta-se completamente minimalista, (quase um não-cenário), apenas um fundo negro e um palco vazio em que Calcanhotto e a banda também aparecem com um figurino de seda inteiramente preto. Nenhuma referência visual à boemia (é comum cenários do gênero a presença de elementos cênicos como mesa de bar, garrafas de cachaça etc).



Ainda que haja, conforme acabo de dizer, uma migração no trabalho da artista de um estilo mais excessivo para um mais minimalista no que diz respeito ao modo de cantar e até mesmo à sua performance no palco, essa postura moderna convive, em seu trabalho, com os elementos *kistch* e populares tradicionalmente instaurados no país. Da forma como apregoava Oswald de Andrade, e da maneira como os tropicalistas souberam melhor do que ninguém resgatar, Adriana antropofagiza elementos da tradição *kistch* e da modernidade *cool* e cria um espaço de ecletismo e convivência dentro da sua canção. Partindo de uma visada menos sociológica e mais cultural, a artista politiza, entretanto, o debate sobre a canção e a arte, reivindicando a convivência de estilos, independentemente de suas origens étnicas, sociais e culturais.

A crítica à modernidade que queria impor o 'bom gosto' e a civilização à força aparece na canção-manifesto que dá nome ao seu segundo disco. Em "Senhas", Adriana diz:

*Eu não gosto do bom gosto/Eu não gosto de bom senso
Eu não gosto dos bons modos/Não gosto*

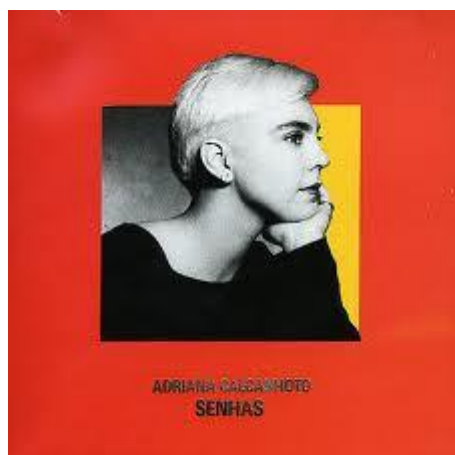
*Eu aguento até rigores /Eu não tenho pena dos traídos
Eu hospedo infratores e banidos/Eu respeito conveniências
Eu não ligo pra conchavos/Eu suporto aparências
Eu não gosto de maus tratos*

*Mas o que eu não gosto é do bom gosto/Eu não gosto de bom senso
Eu não gosto dos bons modos/Não gosto*

A poética de "Senhas" estabelece também um diálogo com os manifestos dos movimentos de vanguarda europeus, nos quais, por sua vez, se inspiraram modernistas brasileiros como Oswald de Andrade. Observemos, por exemplo, essa célebre declaração de um dos fundadores do dadaísmo, o poeta e ensaísta Tristan Tzara:

Eu redijo um manifesto e não quero nada, eu digo portanto certas coisas e sou por princípios contra manifestos (...). Eu redijo este manifesto para mostrar que é possível fazer as ações opostas simultaneamente, numa única fresca respiração; sou contra a ação pela contínua contradição, pela afirmação também, eu não sou nem para nem contra *e não explico por que odeio o bom-senso*. (TZARA, grifo meu)

É possivelmente entre esses dois primeiros discos que melhor se percebe uma descontinuidade no trabalho de Adriana. *Senhas* já se apresenta — por assim dizer — mais “sóbrio”. Na capa, ainda com os cabelos descoloridos, a artista já aparece de perfil, com um olhar sereno, apontando para o espaço fora do quadro. Ao invés de um plano geral e multicolorido, Calcanhotto apresenta-se em um plano mais fechado numa foto p&b emoldurada por um quadro vermelho. Dessa forma, ressalta-se um tom mais intimista e pessoal e a ironia é substituída por um tom mais grave e incisivo de manifesto, como se nota na já citada "Senhas", em "Negros" ou em "Milagres/Miséria".



Em “Negros”, por exemplo, fica nítida a referência à discussão sobre a formação sociocultural brasileira. Nela, Calcanhotto aborda a questão racial, tema-chave do debate cultural no Brasil, tratada na obra de Gilberto Freyre. Na canção que se coloca como um rap, a artista incorpora ao seu trabalho o ritmo nascido nas comunidades negras dos Estados Unidos. Há, contudo, um movimento de apropriação e rasura do ritmo, suavizado por uma presença mais marcante da melodia.

A música dos brancos é negra/ A pele dos brancos é negra/ Os dentes dos negros são brancos.

Os brancos são só brancos/ Os negros são retintos/ Os brancos têm culpa e castigo/ E os negros têm os santos/ Os negros na cozinha/ Os brancos na sala/ A valsa na camarinha/ A salsa na senzala.

"Senhas" marca também o primeiro disco mais pessoal de Adriana, em que considerável parte das composições são de sua autoria, inclusive a que intitula o disco. Fazem parte desse disco as canções "Mentiras" e "Esquadrões", ambas sucessos de rádio, que certamente contribuíram para que o disco chegasse às suas 130.000 cópias vendidas, quase três vezes mais do que o número alcançado pelo primeiro (50.000).

E boa parte das parcerias que se tornariam recorrentes na carreira da artista já aparece nesse álbum: "Água perrier" (parceria de Calcanhotto e

Antonio Cícero), "Velhos e jovens" (composição de Péricles Cavalcanti e Arnaldo Antunes).

3.2. A fábrica do poema: uma máquina sentimental (A fábrica do poema – 1994)

Toda máquina é feita de afeto. Para mim, parece surpreendente que justamente um dos poetas mais acusados de ser racionalista (já que ser chamado de racionalista hoje é quase uma acusação!), como João Cabral de Melo Neto, tenha sido justamente aquele que fez as mais belas e afetivas declarações (quero chamar assim) ao mundo inumano das pedras e das máquinas. Poucas pessoas são capazes de compreender o quanto de amor há na ausência dessa palavra ("amor"), que perpassa praticamente a totalidade da obra desse poeta. Adriana é. E o título desse álbum mostra isso. *A fábrica do poema*. A substância máquina e a substância espírito. Referência ao projeto de uma poesia racional, proposta (de formas diferentes) por João Cabral e os irmãos Campos, (através d) o mais barroco e dionisíaco dos poetas, tão importante e fundamental para a obra de Adriana, Waly Salomão. É nessa zona (improvável) de contato entre projetos tão diferentes quanto os de João Cabral e Waly que se situa a obra de Adriana e, em especial, esse disco.

O poema-canção que intitula o livro foi escrito por Waly Salomão e dedicado por esse à arquiteta Lina Bo Bardi.²² Como brevemente descrito no capítulo anterior, o poema publicado tem alguns versos a mais do que o poema-canção gravado por Adriana. Ainda assim, essa versão-canção já apresenta com clareza um dos elementos centrais da poesia de Waly Salomão: a metalinguagem, a discussão sobre o próprio fazer do poema. Nos versos, há um eu-lírico que "sonha o poema de arquitetura ideal". Esse "sonhar", inicialmente, parece estar relacionado ao campo semântico do idealizar, vislumbrar. Mas, um pouco mais adiante, um segundo sentido nos é revelado, quando o eu-lírico diz

²² O poema está no livro *Algaravias*, publicado em 1997, que deu a Waly o Prêmio Jabuti de Literatura.

"Acordo! E o poema todo se esfarrapa, fiapo por fiapo/ Acordo!". E o eu-lírico atesta a inviabilidade do poema perfeito, simétrico. Por mais que ele escolha tratar o poema da forma cabralina,²³ como se erguendo-o como um engenheiro, a partir da pedra e da cal, ele "esvoaça", "evola-se". Por mais que se utilize das figuras de linguagens, "metonímias, aliterações, metáforas, oxímoros", tudo está fadado a "sumir no sorvedouro". O destino do projeto de uma poesia perfeita, para Waly, é fracassar. Pois há um recalcado que permanece como um mistério inacessível e que sempre virá à tona sob a forma de máscaras. Palavra-chave, como já vimos no capítulo anterior, para entendermos o projeto artístico de Waly.

Sonho o poema de arquitetura ideal/ Cujá própria nata de cimento/ Encaixa palavra por palavra, tornei-me perito em extrair/ Faíscas das britas e leite das pedras./ Acordo!

E o poema todo se esfarrapa, fiapo por fiapo./Acordo!

O prédio, pedra e cal, esvoaça/ Como um leve papel solto à mercê do vendo e evola-se,/ Cinza de um corpo esvaído de qualquer sentido/ Acordo, e o poema-miragem se desfaz

Desconstruído como se nunca houvera sido./ Acordo! os olhos chumbados pelo mingau das almas/ E os ouvidos moucos,

Assim é que saio dos sucessivos sonos:/ Vão-se os anéis de fumo de ópio/ E ficam-me os dedos estarecidos. Metonímias, aliterações, metáforas, oxímoros/ Sumidos no sorvedouro.

Não deve adiantar grande coisa permanecer à espreita/ No topo fantasma da torre de vigia/ Nem a simulação de se afundar no sono. Nem dormir deveras./ Pois a questão-chave é:/ Sob que máscara retornará o recalcado?

Na canção, o efeito de sonho é potencializado através da escolha do arranjo com cello, sampler, saxofone, percussão e violão. O cello e o sampler concorrem para a construção de uma paisagem sonora onírica, e a palavra "acordo" é intencionalmente jogada para os tempos fortes da música.

Interessante, me parece também, que Adriana tenha escolhido, além de musicar esse poema de Waly, batizar o disco com o seu nome. Com essa

²³ Utilizo esse termo no sentido a que se refere a fortuna crítica de João Cabral de Melo Neto, segundo a qual haveria na poesia desse artista uma construção poética mais planejada, nos moldes do racionalismo.

atitude, arrisco, a artista parece querer inscrever-se dentro de uma discussão sobre a arte. Pois o próprio título do poema já remete a todo um debate, encabeçado pelos concretistas, e materializado pela poética de João Cabral de Melo Neto, sobre o racionalismo na arte. A esse propósito, é notável nesse disco a afinidade estética com o concretismo e mesmo com a presença física dos irmãos Campos. Prova disso são as faixas "O verme e a estrela", que conta com participação especial do próprio Augusto de Campos; de "Portrait of Gertrude" e mesmo da canção "Estrelas", cuja letra de Arnaldo Antunes possui clara inspiração concretista.

*Estrelas/Para mim/ Para mim/ Estrelas/ São para mim/ Estrelas para mim/
Estrelas/ Estrelas/ Para quê?/ Para quê?/ Para quê?/ Estrelas para mim/ Só
para mim/ Para mim/ Para mim/ Para mim/ E a treva entre as estrelas/ Só
para mim.*

Era assumida a influência que a prosa de Gertrude Stein tivera na concepção da poesia concreta. Certa vez, quando perguntado sobre quais dimensões da poética contemporânea estariam diretamente envolvidas com o concretismo, Augusto de Campos cita, entre nomes como o de Mallarmé — que segundo o poeta representaria o marco divisório da linguagem poética de "invenção" na modernidade, com a obra *Un Coup de Dés* (1897) — Ezra Pound, e.e cummings e James Joyce, o nome de Gertrude Stein. Segundo Campos, a prosa de Stein apresentar-se-ia como "minimalista, experimental e molecular", enquanto que sua poesia estaria dentro daquilo que chamava de "poesia da recusa".

"Portrait of Gertrude" é, certamente, a faixa mais experimental de *A fábrica do poema* e, provavelmente, dentre todas as faixas de todos os álbuns de Adriana Calcanhotto. Trata-se de uma leitura de trecho do poema de Gertrude Stein intitulado "If I told him: a complete portrait of Picasso" — e considerado um dos trabalhos mais importantes da vanguarda internacional que antecedeu a Primeira Guerra Mundial. Adriana Calanhotto conta que, ao ter descoberto a existência de uma gravação em que Stein lia seus próprios poemas, mandou imediatamente encomendar uma cópia da fita, propondo aos músicos de sua banda tentarem extrair musicalidade das palavras da escritora

alemã. O resultado é o que vemos em "Portrait of Gertrude", cuja letra/poema reproduzo a seguir:

*He he he he and he and he and and he and he and he and and as and /as he and
as he and he./He is and as he is, and as he is and he is, he is and as he and he
and/as he is and he and he and and he and he.
Can curls rob can curls quote, quotable./As presently./As exactitude.*

*As trains./Has trains./Has trains./As trains./As trains.
Presently./Proportions./Presently./As proportions as presently.*

*Father and farther./Was thw king or room./Farther and whether./Was there was
there was there what was there was there what was there was there/ there was
there/ Whether and in there/As even say so./*

One./I land./Two./I land./Three./The land./Three./The land./Three./The land.

*Two./I land./One./I land./Two./I land./As a so./They cannot./A note./They
cannot./A float./They cannot./They dote./They cannot./They as denote./Miracles
play./Play fairly./Play fairly well./A well./As well./As or as presently./Let me
recite what history teaches. History teaches.*

Já *o verme e a estrela*, a sexta faixa do disco, é originalmente um poema do simbolista Pedro Killkerry, poeta esquecido pela crítica até ser recuperado justamente por Augusto de Campos entre o final da década de 1960 e início de 1970. Nas palavras de Campos:

"[...] não há dúvida que Kilkerry pode ser colocado entre aqueles simbolistas que anteciparam muitas das novas técnicas postas em prática pelos movimentos de vanguarda do início do século. Em particular, se tem em vista o contexto brasileiro, em que, como se sabe, o surto renovador do Modernismo veio a eclodir, com algum retardo, já na década de 20". (CAMPOS, 1985, 33)

O poema foi musicado por Cid Campos, em um novo arranjo, pois a mesma já havia sido gravada por ele em seu disco "Rock de autor".

Agora sabes que sou verme/ Agora, sei da tua luz/ Se não notei minha epiderme.../ E, nunca estrela eu te supus/ Mas, se cantar pudesse um verme/ Eu cantaria a tua luz!/ E eras assim... Por que não deste/ Um raio, brando, ao teu viver?/ Não te lembrava. Azul-celeste/ O céu, talvez, não pode ser... Mas, ora! enfim, por que não deste/ Somente um raio ao teu viver?/ Olho e não vejo a tua luz!/ Vamos que sou, talvez, um verme.../ Estrela nunca eu te supus!/ Olho, examino-me a epiderme.../ Ceguei! ceguei da tua luz? (O verme e a estrela)

Sem dúvida, esse disco sublinha de forma decisiva a relação de Adriana Calcanhotto com a literatura. É nele — em que se nota-se especial talento para perceber e extrair a musicalidade da palavra escrita — que Calcanhotto musica a declaração do cineasta Joaquim Pedro de Andrade dada na ocasião em que este foi perguntado pelo jornal francês *Libération*, em maio de 1987, por que fazia cinema (“Pourquoi filmez-vous?”). Não é sem propósito que Calcanhotto se apropria da fala do cineasta. Autor da leitura cinematográfica de *Macunaíma* (1969) — texto paradigmático de autoria de Mário de Andrade e de importância fundamental na leitura que esse faz do Brasil — e de *O homem do pau-brasil* (1981), filme dedicado à vida de Oswald de Andrade, dentre outros de considerável importância, Joaquim é, sem dúvida, um crítico perspicaz das leituras do Brasil feitas por aqueles intelectuais modernistas.

Para chatear os imbecis, para não ser aplaudido depois de sequências dó de peito, para viver a 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.

Um dado curioso sobre essa canção é que Adriana afirma ter ficado intrigada com a musicalidade contida nas palavras do discurso de Joaquim Pedro. Em grande medida, parece ser esse o jogo proposto em *A fábrica do poema*: extrair a musicalidade contida nas palavras. (Ou, para usar os termos de Walv. para “extrair faíscas das britas e leite das pedras”). *A fábrica do poema* é

também uma fábrica da canção, em que, indiretamente — ou, talvez, diretamente — Adriana coloca as questões concernentes à interação entre a poesia falada e a poesia cantada.

Notemos, por exemplo, a ausência de rimas em boa parte das letras das canções de do disco. Como exemplos, temos o poema de Waly, aparentemente improvável de ser musicado; e, em um nível mais extremo, o discurso/canção, citado acima, de Joaquim Pedro de Andrade; ou o poema de Gertrude Stein sobre o qual Adriana disse:

Quando soube que existia uma gravação onde ela lê alguns de seus poemas, encomendei na mesma hora uma fita. Confesso que não esperava uma voz tão doce e melodiosa e já na primeira audição achei que ela entoava algum tipo de música oculta. Propus então aos meninos revelar essa música de algum modo e nós trabalhamos muito para isso. Descobrimos, é claro, milhares de melodias e ritmos internos [...].

Nesse sentido, me pareceu bastante interessante a análise que Ricardo Domeneck fez sobre Augusto de Campos, em artigo publicado na Revista Modos de Usar & Co., Domeneck chama atenção, sobretudo, para o aspecto sonoro, vocal, oralizável, das poesias do poeta paulistano. O poeta e ensaísta cita o ensaio de Eduardo Sterzi, publicado no livro *Sobre Augusto de Campos*, editado por Flora Süssekind e Julio Castañon Guimarães, em que Sterzi faria uma aproximação entre Campos e os trovadores, buscando, de certo modo, ressaltar o sujeito poético e lírico²⁴ de Augusto, dentro de uma perspectiva pouco abordada e quase que "contrária à imagem que se faz do poeta".

Afirma Domeneck:

Quando o último livro do poeta foi publicado, chamado *Não* (2003), muito se escreveu sobre o trabalho gráfico e de escrita do poeta, mas não sobre os trabalhos sonoros e visuais que acompanham o livro. Reletrando sobre o

²⁴ Lírico, aqui, ressalta o autor deve ser compreendido como a forma de poesia originalmente feita para ser cantada ou ter seu texto acompanhado musicalmente.

poesia de Augusto de Campos em Berlim recentemente (no Festival de Poesia de Berlim), André Vallias chamou a atenção para este fator da recepção crítica que segue ignorando os desdobramentos plurais e não-literários da poética de Augusto de Campos. [...] As referências mais conhecidas de Augusto de Campos (o grafismo prismático de Mallarmé, a composição ideográfica de Pound e a mímica linguística de cummings, entre outros) convidam à leitura que privilegia o aspecto visual de sua obra. Ainda que Augusto de Campos seja, talvez, o mais visual dentre os poetas em torno da revista *Noigandres*, sua obra é também a que mais convida ao vocal, ao oralizável, ao sonoro.²⁵

Tal como sugere a capa do disco, em que Adriana Calcanhotto aparece em frente a uma espécie de espelho segurando uma máquina fotográfica há em *A fábrica do poema* — nos mesmos moldes da cartilha concretista — uma proposta de auto-referencialidade, em que a poesia e a canção discutem a si próprias, valorizando suas realidades internas. Por outro lado, a despeito das inúmeras referências eruditas que compõem o disco, Calcanhotto não demonstra pudor em mesclá-las com elementos da cultura pop, misturando arranjos de texturas complexas como o de "A fábrica do poema" ou "O verme e a estrela" com as batidas pop de canções como "Metade" e "Inverno".



²⁵ Disponível em <http://revistamododeusar.blogspot.com/2011/02/augusto-de-campos-80-anos.html>

Coerente com o princípio da mistura, em "que mantém aceso o veio experimental não nas bordas alternativas, mas, precisamente, no *mainstream* da música pop" (SALOMÃO), *A fábrica do poema* encerra com "Minha música", canção-manifesto, comuns na obra de Adriana, como vimos ser "Senhas" ou "Vamos comer Caetano". É um dado interessante que essa música seja apresentada no encarte do disco por Calcanhotto como dedicada ao seu pai. É recorrente o depoimento, destacado no capítulo anterior, em que a artista conta que seu pai, músico de formação erudita e baterista de uma banda de jazz, ficava "horrorizado" quando na infância de Adriana em Porto Alegre chegava em casa e ouvia a filha ouvindo rádio no quarto da empregada. Desse modo "Minha música" acaba por funcionar como uma resposta ao pai, que, nesse caso, ganha o sentido de um representante das correntes que defendem o "mito da pureza" na música, dividindo erudito e popular. Adriana afirma:

Minha música não quer ser útil/ não quer ser moda/ não quer estar certa
Minha música não quer ser bela/ não quer ser má/ minha música não quer
nascer pronta
Minha música não quer redimir mágoas / nem dividir águas/ não quer
traduzir/ não quer protestar
Minha música não quer me pertencer/ não quer ser sucesso/ não quer ser
reflexo/ não quer revelar nada
Minha música não quer ser sujeito/ não quer ser história/ não quer ser
resposta/ não quer perguntar
Minha música quer estar além do gosto/ não quer ter rosto, não quer ser
cultura/ minha música quer ser de categoria nenhuma/ minha música quer só
ser música:
Minha música não quer pouco.

3. 3. Um mar de Hélio (Marítimo, 1998)

Se em *A fábrica do poema* o concretismo dos irmãos Campos serve para nos dar, de certo modo, o tom do disco, aqui em *Marítimo* é a figura de Hélio Oiticica que surge como referência central. Não apenas pelo parangolé que Calcanhotto veste na capa do disco, como vemos na imagem a seguir, e que utiliza como cenários dos shows dessa turnê. Mas, sim, pelo fato de que, para Adriana, Hélio é cor e movimento (tal como os parangolés tinham que ser vestidos e colocados em movimento para que se pudesse ter acesso a todas as suas camadas, formas, cores, textos, mensagens).



Adriana trabalha com a substância Hélio, extrai dele seus elementos mais fundamentais (cor, ritmo — lembrando que H.O era passista da Mangueira, escola que Adriana também adotou como a do coração) e os utiliza para compor as paisagens sonoras e visuais de *Marítimo* (Mar + ritmo) tal como um cineasta que compõe seus planos utilizando-se de diversos elementos. Em entrevistas, a artista conta que quando começou a conceber *Marítimo*, sua intenção era fazer um disco para dançar e/ou que falasse sobre dança.

"Parangolé Pamplona", referência a cidade projetada para ser exposto

pela primeira vez o *Parangolé* de Oiticica, é uma balada dançante, levada ao som da guitarra, bateria, baixo, percussão e até mesmo do berimbau.²⁶ Na letra, é destacado o princípio de interatividade que Oiticica tanto reivindicava para sua (anti)arte.

*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/Verde/Rosa/Branco no branco no preto nu
Branco no branco no preto nu*

*O Parangolé Pamplona/Faça você mesmo/E quando o couro come
É só pegar carona/Laranja/Vermelho*

Para o espaço estandarte/ “Para o êxtase asa-delta”/Para o delírio porta aberta

Pleno ar/Puro hélio/mas/o Parangolé Pamplona você mesmo faz.

Já a canção "Marítimo" é dedicada a Mário Peixoto, escritor e cineasta, cujo único filme concluído, *Limite* (1931) foi considerado na época de sua primeira exibição, pela crítica, "o primeiro filme brasileiro de vanguarda". O longa tem, como o disco de Adriana, o mar como elemento central — como protagonistas de *Limite* temos duas mulheres e um homem que relembram os acontecimentos que os levaram a um barco perdido na imensidão do mar. Em *Limite*, o mar é, portanto, além de elemento plástico, signo da memória — da imensidão e incompreensão do homem diante do mistério da existência.

Adriana já revelou em entrevistas e textos ser "fã" do cineasta e já, inclusive, projetou cenas de *Limite* durante a performance da canção "O mocho e a gatinha", nos show de Adriana Partimpim. Desse modo, ao dedicar a canção que intitula o seu disco a Mário Peixoto, a artista estabelece uma rede de diálogos e conexões, que vão desde as discussões sobre a vanguarda do cinema brasileiro até Caetano Veloso, que em sua única experiência como

²⁶ Apesar de projetado para ser exposto na cidade espanhola, o *Parangolé* teve sua primeira exposição na cidade do Rio de Janeiro, no MAM.

diretor de um longa, inseriu uma sequência de *Limite* em seu filme *O cinema falado* (1986).

Na canção, tal como um cineasta com sua câmera, Adriana passeia

pela orla/ pela beira/ pela areia afora.// Pelo Pepê/ Pelo Copa/ Pela costeira/ Pelo recorte do mapa/ pela restinga/ Pela praia até Marambaia/ até onde vai a vista. Para em seguida destacar as cores A onda branca preta branca preta/ A Praia Vermelha// Cobalto/ no alto/ o azul marinho// A nuvem prata/ A espuma pérola/ A areia marfim [...].

Já "canção por acaso" representa especialmente bem o projeto artístico de Adriana Calcanhotto de costurar referências da "alta cultura" e da cultura de massa. Com arranjo do multi-instrumentista Hermeto Pascoal, conhecido internacionalmente pela sofisticação de seu trabalho como compositor e arranjador, a canção é — como sugere o título — uma referência aos estudos sobre "música aleatória" e "música experimental" realizadas por compositores como Pierre Boulez e John Cage. Por outro lado, a música é, na realidade, produzida a partir de um simples compasso 4/4 — o mais tradicional que existe na música ocidental — e a sensação de aleatoriedade fica a cargo dos diferentes desenhos rítmicos realizados pelos instrumentos, que atuam de forma quase pontiástica. Em "canção por acaso", piano, percussão e voz desenvolvem-se em linhas de ritmos diferentes e desencontradas, ainda que dentro de um compasso quaternário, provocando a sensação de aleatoriedade sugerida pelo título. Por sua vez, a letra discute a questão colocada pelos compositores das vanguardas francesa e alemã que estavam desconstruindo a noção de que toda música é formada necessariamente através de elementos como a melodia, a harmonia, o ritmo, a textura etc.

*Sem ordem/ Sem harmonia/ Sem belo/ Sem passado/ Sem arte/ Sem artéria/ Sem matéria/ Sem artista/ Sem voz/ Sem formato/ Sem escalas Sem achados/ Sem sol/ Sem Tom/ Sem Melodia/ Sem tempo sem contratempo
Sem mito/ Sem rito/ Sem ritmo/ Sem teoria // Uma canção por acaso/*

Uma música sem som/ Uma canção por acaso/ Uma canção sem som.

Já "A cidade" — que aparece no disco como a décima primeira faixa — traz tão-somente 1:06 minutos de sons urbanos de carros, buzinas, passos etc, sem o acompanhamento de nenhum instrumento ou voz. Desse modo, Calcanhotto estabelece um diálogo com os compositores acima referidos, dando aos ruídos reunidos na faixa o estatuto de música, a exemplo do que fez John Cage em sua conhecida composição-performance *4'33"* (1952), em que o compositor instrui a orquestra a não tocar nada durante os quatro minutos e trinta e três segundos que determinou para a peça. Desse modo, nos três movimentos da composição decorrem apenas ruídos — respiração da plateia, comentários, o ruído das folhas das partituras sendo passadas etc.

"Canção por acaso" e "A cidade" mostram, portanto, que Adriana Calcanhotto deglute determinadas referências da "alta cultura", fazendo-as ressoar posteriormente em suas canções, que, por sua vez, ocupam um lugar mais identificado com a cultura de massa.

Essa incorporação de referências da "alta cultura" dentro de uma estrutura pop e absorvível pela indústria cultural, nos moldes tropicalistas, parece ser uma espécie de "tema" do disco analisado a seguir.

3. 4. A verve Tropicália (Público - 2000)

Interessante pensarmos na escolha do repertório desse disco. Como o nome sugere, a proposta para o álbum fora reunir os sucessos de público da artista, grande parte deles canções-tema de novelas como "Mais Feliz" (tema de *Suave veneno*), "Devolva-me" (tema da novela *Laços de família*), "Vambora" (*Torre de Babel*), "E o mundo não se acabou" (*O fim do mundo*),

"Maresia" (*Desejos de mulher*), "Medo de amar" (*Rebelde*);²⁷ e ainda outros grandes *hits* como "Esquadros" e "Cariocas".

É outra canção, entretanto, presente no álbum, mas que não ocupa o lugar de *hit* das citadas acima, que talvez revele o grande projeto por detrás do disco. Uma canção que poderíamos considerar a canção-tese do disco. Essa canção é "Vamos comer Caetano", melhor analisada no capítulo 1 (tópico "Vamos comer Oswald de Andrade"), gravada do álbum *Marítimo* e que a artista usa para dar o tom do disco e fixar seu lugar de herdeira de determinados movimentos de vanguarda artística no Brasil. As filiações de Calcanhotto são claras — e ficam bastante evidentes nessa canção. O gosto pelo híbrido e pela apropriação encontra nítida ancoragem em movimentos de vanguarda como o modernismo e o tropicalismo. Desse primeiro, filia-se, sobretudo, ao projeto oswaldiano de pensar a cultura brasileira através da "devoração cultural das técnicas importadas para reelaborá-las com autonomia, e convertê-las em produto de exportação":

*Vamos comer Caetano/ Vamos desfrutá-lo/ Vamos comer Caetano/ Vamos
começá-lo
Vamos comer Caetano/ Vamos devorá-lo/ Degluti-lo, mastigá-lo/ Vamos
lamber a língua
Nós queremos bacalhau/ A gente quer Sardinha/ O homem do pau-brasil
O homem da Paulinha/ pelado por bacantes/ num espetáculo/ Banquete-ê-mo-
nos/ ordem e orgia/ Na super bacanal/ carne e carnaval
Pelo óbvio/ Pelo incesto/ Vamos comer Caetano/ Pela frente/ Pelo verso
Vamos comê-lo cru
Vamos comer Caetano/ Vamos começá-lo/ Vamos comer Caetano/ Vamos
revelar-mo-nus*

Lugar similar ocupa "Remix do século XX", mais uma parceria de Adriana e Salomão, espécie de lista em que a artista enumera (de forma quase falada, apenas com uma batida sampleada ao fundo) imagens, tecnologias, movimentos de vanguarda, ícones da cultura pop, gírias, etc, que marcaram o século XX ética e esteticamente.

²⁷ Todas essas novelas foram transmitidas pela Rede Globo de televisão, com exceção de *Rebelde*, transmitida pela emissora Record.

Armar um tabuleiro de palavras-souvenirs. /Apanhe e leve algumas palavras como souvenirs. / Faça você mesmo seu micro tabuleiro enquanto jogo linguístico/

Babilaque/ Pop /Chinfra /Parangolé /Beatnick /Vietcong /Bolchevique /

Technicolor /Biquini /Pagode /Axé /Mambo /Rádio /Cibernética /Celular /Auto móvel /Buceta /Favela /Lisérgico /Maconha /Ninfeta /Megafone /Microfone /Cl one /Sonar /Sputinik /Dada /Sagarana /Estéreo

/Subdesenvolvimento /Existencialismo /Fórmica /Arroba /Antivirus /

*Motoserra /Mega /Sena /Cubofuturismo /Biopirataria /Dodecafônico /Polifônico /Naviloca /Polivox . ("Remix século XX", in. *Público*)*

Público mostra, de certo modo, o projeto por trás da carreira de Adriana Calcanhotto, apontado por Waly Salomão e mencionado na introdução nesse trabalho, de "manter aceso o veio experimental não nas bordas alternativas, mas, precisamente, no *mainstream* da música pop comercial". Nesse disco fica também evidente a importância da performance do trabalho de Calcanhotto. Na gravação, as faixas musicais de *Público* foram intercaladas pelas longas falas de Adriana, a fim de que fosse reproduzida a mesma dinâmica do show. Nesses espaços entre as canções, Adriana fala — e é fundamental entendermos essas falas sempre sob o ponto de vista da performance — sobre a importância, para sua carreira, de Oswald de Andrade e Caetano Veloso; sobre a sua infância escutando música popular na rádio e sobre o projeto — que estabeleceu para si no momento em que ouviu uma canção de Fagner, o qual descobriria mais adiante ser um poema de Ferreira Gullar — de "veicular alta poesia na rádio".

Em outras palavras, portanto, o disco afirma o espaço do show e da performance como o lugar por excelência de uma artista como Adriana Calcanhotto, uma vez que nesse espaço é que ganham força, além do texto e da voz, também a dança, a cor, os elementos de figurino e cenário etc.

No texto "O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?", publicado na coletânea de ensaios sobre poesia, música e voz, *Palavra encantada*, Ruth Finnegan aborda a crescente importância do elemento performático nos estudos da canção. Finnegan afirma que, devido a importância que o registro da escrita ganhou na modernidade, o texto — o

elemento verbal, portanto — foi o elemento historicamente mais valorizado nesse tipo de manifestação artística. No entanto, a crítica aos pressupostos modernos foi, paulatinamente, des-hierarquizando os elementos verbal e sensorial, tomando-os em conjunto dentro da dinâmica da performance:

Nessa perspectiva, então, uma canção — ou um poema oral — tem sua verdadeira existência não em algum texto duradouro, mas em sua performance: realizada em um espaço e tempo específicos através da ativação da música, do texto, do canto e talvez também do envolvimento somático, da dança, da cor, de objetos materiais reunidos por agentes co-criadores em um evento imediato. (FINNEGAN, 2008: 24)

3. 5. A rasura do gênero em *O micróbio do samba*

A história de como surgiu o nome desse disco já foi contada por Adriana Calcanhotto uma série de vezes em entrevistas e apresentações. A expressão "o micróbio do samba" fora tirada de um depoimento do compositor e seu conterrâneo, Lupicínio Rodrigues.

Em uma de suas crônicas publicadas em sua coluna do jornal *O Pasquim*, o sambista gaúcho promove o seguinte relato:

"E conta minha vovozinha, que é viva graças a Deus, que eu fui uma criança igual as outras, brincava, pulava, fazia arte, *só com uma diferença: tudo que eu fazia era cantando.*

Diz ela que aos seis anos meu pai me pôs em um colégio chamado Complementar, que era o melhor que existia naquela época. Meses depois, o Velho foi chamado pela Diretoria, que lhe pediu: 'Seu Francisco, leve o seu menino para casa, porque ele ainda é muito novinho e fica atrapalhando os outros com suas cantigas, pois já senta na classe cantando'. Meu pai achou que aquilo não era verdade, e me pôs em outro colégio chamado Ganzo, onde não demorou a vir a mesma reclamação. Ele teve mesmo de me levar para casa e esperar e esperar mais uma um ano, até eu criar juízo.

Vejam, meus amigos, que desde pequeno eu trazia no sangue o "micróbio do samba", este micróbio que cresceu comigo e não quer me abandonar: quanto mais velho eu fico, mais ele se apegue a mim, ao ponto de não poder ver o som de um violão sem chegar perto e de mansinho, até entrar também no brinquedo. (grifo meu)

Lupicínio faz, certamente, parte da estirpe de artistas da qual falamos no capítulo anterior — da qual também fazem parte Andy Warhol, Waly Salomão, Vinicius de Moraes — que está a todo tempo construindo narrativas sobre si mesmo, urdindo um personagem que se torna concreto e real em si mesmo, abolindo as fronteiras entre o ser “real” e o ser “ficcional”.

No relato acima, por exemplo, fica evidente a tentativa do compositor de se colocar como um sambista “nato”, que desde pequeno já apresentava certa intimidade e conexão com a música (era uma criança igual a todas as outras, *exceto pelo fato* de estar sempre cantando). A música aparece, nesse caso, como um *dom*, ideia que não deixa de estar, portanto, relacionada àquela romântica e um tanto mítica da “aura” ou do “gênio”.

Adriana Calcanhotto, quando escolhe a expressão de Lupicínio para nomear seu disco, está, de certo modo, trazendo para as narrativas que faz de si as noções de “dom”, “talento” etc. (Sintomáticos nesse sentido são os relatos da artista que dizem respeito a sua infância e adolescência em Porto Alegre, melhor comentados no capítulo 2). Fabulando em entrevistas sobre o que seria “possuir” o tal “micróbio do samba”, Adriana conta que, desde sempre, percebe em todos os sons ao seu redor (sejam melodias ou simplesmente ruídos) a batida do samba. Seja ouvindo Debussy ou John Cage, bossa nova ou o barulho de uma britadeira, “está lá a batida dele”, diz Calcanhotto. Nessa narrativa elaborada pela artista, portanto, o samba emerge como uma espécie de som primal, de unidade mínima da música, a partir do qual todos os outros ritmos têm origem. Por outro lado, faz questão de ressaltar que, apesar de ter feito um disco inteiro dedicado a um único gênero — fato então inédito em sua carreira — não pretende ou deseja ser lida como uma “sambista”. Afirma Adriana:

Eu nunca tive ideia de fazer um disco de samba; na verdade, eu não fiz um disco de samba [...] Essa coisa que o Lupicínio fala, do micróbio do samba, você ter o micróbio não é necessariamente você *ser* uma pessoa do mundo do samba, ou que você pretenda ser sambista; eu não tenho a menor pretensão, esse disco não quer isso; na verdade, eu acho que quando você 'pela' uma canção

minha; quanto mais você tira, quanto mais uma canção minha fica no osso, mais o samba vai ficar explícito, o samba como influência; *o samba é o motor propulsor do disco e não a meta; eu não quero fazer samba, eu não quero entender do samba. Eu quero continuar sendo uma impostora de música*, como eu sou. (grifos meus)

Duas coisas me parecem interessantes aqui. Primeiramente, a forma como Calcanhotto reproduz certos mitos em torno da figura do artista: de acordo com o seu relato, o artista surge como aquele capaz de perceber uma espécie de música interna das coisas, de captar a essência delas. De outro lado, podemos perceber que há uma intenção clara da artista — intenção essa que existe desde sempre, como vimos no capítulo anterior — de se colocar como uma artista que ocupa o lugar do “entre”, que se situa nas bordas, na fronteira — seja entre os gêneros ou os campos artísticos. O que fica especialmente claro quando afirma o samba não ser a “meta” do disco, mas sim seu “motor propulsor”.

O que mais chama atenção em *O micróbio do samba* é a releitura que Adriana promove do gênero. Os temas, o ritmo, a instrumentação são as mesmas, mas a artista promove uma rasura em todos esses aspectos constitutivos da canção. Tocando com um surdo deitado no lugar de um bumbo, com um violão cuja batida dialoga com o rock e a bossa nova (contrapondo-se, portanto, às correntes puristas que atravessam a história do samba), e com um cenário e um figurino minimalistas, cuja única cor é o preto, Adriana revisita o gênero tradicional que é o samba, reinventando sua lírica, rasurando seu discurso e sua estética. Vejamos mais de perto cada um desses deslocamentos que a artista propõe.

3.5.1 A renovação da lírica

O samba foi um gênero construído, sobretudo, por homens, e seu discurso, portanto, consolidou-se a partir de um ponto de vista fundamentalmente masculino. Na lírica do gênero, a mulher apresenta um

papel absolutamente secundário, geralmente relacionado à passividade e a aceitação, quando muito ocupando o lugar da idealização, nas canções românticas em que aparece identificada com a figura da musa.

Observemos, apenas para ficar apenas em dois exemplos, o discurso presente nas letras de "Ai, que saudades da Amélia" e de "Emília", de Mário Lago e Ataulfo Alves e Wilson Batista, três nomes importantes do gênero no Brasil.

Nunca vi fazer tanta exigência/Nem fazer o que você me faz/ Você não sabe o que é consciência/ Nem vê que eu sou um pobre rapaz/ Você só pensa em luxo e riqueza

Tudo o que você vê, você quer/ Ai, meu Deus, que saudade da Amélia/ Aquilo sim é que era mulher // Às vezes passava fome ao meu lado/ E achava bonito não ter o que comer/ Quando me via contrariado/ Dizia: "Meu filho, o que se há de fazer!"/ Amélia não tinha a menor vaidade/ Amélia é que era mulher de verdade. ("Ai, que saudades da Amélia", Mário Lago e Ataulfo Alves, 19).

Na letra da canção de Mário Lago e Ataulfo Alves, portanto, a mulher “de verdade” era aquela que, literalmente, identificava-se completamente com o lugar da passividade; aquela que não possuía ou expressava nenhum desejo. Notando ainda que esse (o desejo da mulher) é visto como uma “vaidade”, uma vontade desnecessária e superficial. Já em “Emília” a mulher idealizada pelo homem é exatamente o estereótipo da mulher submissa, cujo olhar está voltado inteiramente para o espaço doméstico.

Quero uma mulher que saiba lavar e cozinhar/ Que de manhã cedo me acorde na hora de trabalhar/ Só existe uma/ E sem ela eu não vivo em paz/ Emília, Emília, Emília/ Não posso mais.

Na lírica do samba, tal como nos exemplificam as letras das canções acima, a mulher está relacionada exclusivamente ao espaço doméstico; apenas ao homem está reservado o lugar da rua. A malandragem, a orgia, a relação extra-conjugal, o consumo do álcool são perpetrados única e exclusivamente pelo homem. Relendo o gênero, contudo, Adriana propõe, em contraponto à voz masculina única e hegemônica, uma multiplicidade de vozes. Nas canções de *O micróbio do samba* mulheres cantam para homens ("Tá na minha hora",

"Mais perfumado"), homens cantam para mulheres ("Deixa, gueixa", "Vem ver"), mulheres cantam para mulheres ("Já reparó"). A mulher é deslocada do lugar da passividade para outro, em que é ativa no próprio desejo.

Os temas da orgia, da malandragem, da boemia, da relação conjugal fazem-se presentes. Eles são, entretanto, atualizados de forma que os espaços público e doméstico, da rua e da casa; assim como os papéis sociais não estão mais identificados com um ou outro gênero. Mulher e homem podem aparecer igualmente relacionados à rua ou à casa, podem igualmente entregar-se à orgia, aos prazeres mundanos, como se pode ver na letra de "Beijo sem", em que uma voz feminina diz

*vou à Lapa, decotada, viro todas, beijo bem/ madrugada/ sou da lira
manhãzinha/ de ninguém/ noite alta é meu dia/ e a orgia é meu bem // eu não
sou mais quem/ você deixou de ver/ vou à lapa/ perfumada/ viro outras/ beijo
sem/ madrugada/ sou da lira/ manhãzinha/ de ninguém/ noite alta é meu dia/ e
a orgia o meu bem/ eu não sou mais/ quem.*

Na lírica de Adriana Calcanhotto segue existindo o homem que "sai de manhã, terno escovado, e chega como quem foi linchado", que "chega de madrugada no sapatinho" e promete infantilmente se ajuizar; mas, de outro lado, a mulher não assume a postura de condescendência ou de "tentar se iludir", comuns na tradição do gênero. Postura que Chico Buarque explicita na canção "Com açúcar, com afeto" — em que constrói o que seria o ponto de vista feminino dentro de um universo em que o homem dita as regras:

*Com açúcar, com afeto/ Fiz seu doce predileto/ Pra você parar em casa/ Qual
o quê/ Com seu terno mais bonito/ Você sai, não acredito/ Quando diz que não
se atrasa/ Você diz que é um operário/ Vai em busca do salário/ Pra poder me
sustentar/ Qual o quê/ No caminho da oficina/ Há um bar em cada esquina/ Pra
você comemorar/.*

*Quando a noite enfim lhe cansa/ Você vem feito criança/ Pra chorar o meu
perdão/ Qual o quê/ Diz pra eu não/ ficar sentida/ Diz que vai mudar de vida/
Pra agradar meu coração/ E ao lhe ver assim cansado/ Maltrapilho e
maltratado/ Ainda quis me aborrecer/ Qual o quê/ Logo vou esquentar seu
prato/ Dou um beijo em seu retrato/ E abro os meus braços pra você.*

Na poética de *O micróbio do samba*, a mulher, consciente do comportamento masculino (*da sua onipotência tratei com jeitinho/ e das chegadas de madrugada no sapatinho*) também tem *sua* hora, e assume a vida de modo afirmativo, dizendo:

agora tá na minha hora/ eu vou passar uns tempos em mangueira/ não chora, neguinho, não chora/ o meu coração é da estação primeira/ te deixo a geladeira cheia e sem promessa/ que finda o carnaval eu tô de volta/ não chora, neguinho, não chora/ o meu coração é verde rosa. ("Tá na minha hora")

O coração da mulher é, assim, antes de ser do homem, "da estação primeira", da rua, do carnaval.

Considerações finais

“(…) surta outra realidade que é a de assumir por inteiro a visão de MULTILINGUAGEM. Não quero dizer que a partir de então, as palavras, os textos, só possam existir quando relacionados a outros componentes que não os de suas próprias naturezas. Esta experiência torna a palavra ainda mais voltada para si própria, como se uma nova vitalidade se instaurasse a partir deste inter-relacionamento, desta musicalidade poético/visual. A palavra aqui é o agente que hibridiza todo o campo sensorial da experiência”.

O fragmento acima, retirado de texto escrito por Waly Salomão em março de 1979 a respeito de seus BABILAQUES,²⁸ revela o desejo, presente desde sempre na obra desse artista, de colocar linguagens, a princípio distintas, em contato, potencializando ainda mais a natureza de cada uma delas. Assim como Waly, artistas diferentes como Hélio Oiticica, Rogério Duarte, Caetano Veloso, Oswald de Andrade — também citados ao longo desse trabalho — dentre outros tantos que participaram dos movimentos das vanguardas artísticas brasileiras, igualmente apresentam no cerne de suas obras uma vocação para a intertextualidade, para a multilinguagem de que fala Waly.

É nesse espaço do "entre", da fronteira, do indefinível, que acredito estar situado o trabalho da compositora, objeto dessa dissertação, Adriana Calcanhotto. Seu trabalho, que tem começo no início da década de 1990, caracteriza-se por um diálogo vivo e claro com os mais importantes movimentos de vanguarda artística do Brasil, como o Modernismo, o movimento da poesia concreta, a Tropicália e o neoconcretismo. Embora de modo objetivo sua obra esteja associada ao campo da música, internamente ela guarda relações (tão profundas quanto) com o cinema, as artes plásticas, o teatro e a literatura. A ponto da própria artista dizer, conforme destaquei no

²⁸ Os BABILAQUES são peças feitas por Waly entre os anos de 1975-77, a partir de cadernos manuscritos abertos em uma página determinada e posteriormente fotografados em ambientes inusitados. Aos registros fotográficos oriundos dessa operação Waly chamou BABILAQUES.

capítulo 2, que seu trabalho não só "não é exclusivamente musical, [como] não é *principalmente* musical". "Eu gosto de canções", diz a artista, "mas, por exemplo, os meus espetáculos são concertos onde prezo muito a palavra, a música, a coisa cênica". Em outras palavras, o trabalho de Adriana Calcanhotto extrapola os espaços do estúdio e do disco — mais diretamente relacionados à música em si — para ganhar principalmente o palco (onde afirma que sua obra se potencializa) e outros que não estão necessariamente relacionados diretamente à música em si. Prova disso é a forma ativa com que a artista se envolve na própria concepção dos cenários dos seus shows, capas dos seus discos etc; e o seu engajamento em projetos de naturezas diversas, como foi a escrita do livro *Saga Lusa*, citado no capítulo 2, ou o trabalho como ilustradora do livro infantil *Melquior, o mais melhor*, em parceria com o artista plástico Vik Muniz.

Dessa concepção de arte desdobra-se também aquilo que foi o tema do segundo capítulo dessa dissertação: a des-hieraquização entre arte e vida. Uma entrevista, um depoimento para a imprensa, podem assumir o mesmo estatuto de uma apresentação no palco; em ambos os espaços o artista pode criar, deslocar sentidos, encenar — a verdade e seu peso inerente perdem terreno.

A performance ganha potência e importância. E, nesse sentido, procurei destacar a forma extremamente *consciente* com que a artista estabelece um pacto de 'auto-ficção' na performatização do seu trabalho. As constantes narrativas que elabora sobre si mesma — em entrevistas, no espaço entre uma e outra canção de suas apresentações ao vivo — parecem integrar sua obra tanto quanto uma canção gravada em estúdio. A esse propósito, afirma Adriana em entrevista feita para o livro *Palavra encantava – Ensaio sobre poesia, música e voz*:

Estúdio é uma coisa muito chata, é um mundo muito masculino, um mundo de meninos, seus brinquedos e suas máquinas; e eles mitificam isso, é quase insuportável. [...] Mas fora do estúdio, na retaguarda disso, eu tinha o Waly, que eu tinha em outros momentos também, e era uma pessoa que sempre me ajudava a pensar essa questão das colaborações como o trabalho do Hélio [Oiticica] com essas pessoas, os artistas com os quais eu me identifico que não são só de música... Na grande maioria, não são de uma coisa só. *É uma espécie*

de artista que gosta de linha de fronteira. (CALCANHOTTO, 2008, grifo meu).

A palavra "fronteira" parece ser, portanto, fundamental para compreendermos esse gênero de artista do qual Adriana Calcanhotto faz parte. Tal como Caetano Veloso, Oswald de Andrade, Waly Salomão, Hélio Oiticica, Adriana coloca-se como uma artista que valoriza o espaço do "entre". Nessa concepção de arte, a obra mistura-se com a vida, o corpo torna-se suporte de criação, o intervalo entre as canções é valorizado e performatizado. Outro ponto importante destacado nesse trabalho é o fato de que Adriana Calcanhotto parece mostrar-se consciente desse processo de imbricamento entre arte e vida, construindo deliberadamente uma *persona* artística que também é consumida em conjunto com sua obra. Nesse sentido, foram destacadas as estratégias de construção dessa *persona* a partir de declarações dadas para a imprensa e no intervalo entre as músicas durante os shows, entrevistas etc. No programa "Livros que amei", por exemplo, exibido pelo canal Futura, em que um artista convidado deve escolher três livros que considere importantes para sua formação pessoal, Adriana Calcanhotto apontou as seguintes obras: *O Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*, de Oswald de Andrade; *Não*, de Augusto de Campos e o dicionário Aurélio. Mais do que uma ingênua exposição de suas preferências de leitura, podemos ler esse episódio como um movimento por parte da compositora de afirmar a gênese de sua sensibilidade artística a partir de nomes legitimados e identificados com os movimentos de vanguarda artística brasileira. (Nesse caso, Oswald de Andrade e Augusto de Campos).

Além disso, foi destacado (capítulo 1) o lugar da canção como um espaço de saber. José Miguel Wisnik vai buscar na filosofia de Nietzsche a noção de "Gaia Ciência" — uma "ciência alegre", capaz de imbricar conhecimento e criação, saber e sabor, ciência e arte. Para Wisnik, a canção brasileira seria uma expressão autêntica de um encontro histórico entre a música e a poesia, capaz de produzir não só prazer e fruição estética, mas também conhecimento. Foi esse o horizonte que estabeleci para esse trabalho e, por isso, procurei utilizar como interlocutores para sua realização não somente teóricos e críticos, mas

também e, talvez principalmente, os artistas — cancionistas, poetas, artistas plásticos, cineastas etc — com os quais Adriana Calcanhotto opta por dialogar na confecção e performatização de suas canções. Espero, com isso, ter conseguido operar na linha limítrofe entre saber e sabor, produzindo além de um trabalho acadêmico, um texto instigante e prazeroso. Mas isso caberá ao leitor dizer.

Referências bibliográficas

ADORNO, T.W., "Caracterização de Walter Benjamin", in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa : Relógio d'água, 1992.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro : Record, 63ª edição, 2010.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3a ed., Rio de Janeiro : Martins Fontes/ Instituto Nacional do Livro, 1972.

ANDRADE, Oswald de. *O manifesto antropófago*. (Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928.) Disponível em <http://antropofagia.uol.com.br/manifestos/antropofagico/>.

_____. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses e discursos. (introdução de Benedito Nunes)*. Rio de Janeiro : Editora Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 5a ed., São Paulo : Globo, 2004.

ANTUNES, Arnaldo. *Psia*. São Paulo : Iluminuras, 1991.

_____. *NDA*. São Paulo : Iluminuras, 2010.

_____. *As coisas*. São Paulo : Iluminuras, 1992.

ASSUNÇÃO, Sergio Carvalho de; CARDOSO, Marília Rothier. *Ficção e fricção em Waly Salomão. 2008*. Tese (Doutorado em Letras)-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008 Disponível em http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqttese=0410454_08_Indice.html.

BANDEIRA, Manuel. *A cinza das horas*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2010.

BARTHES, Roland. "Escrever a leitura" in. *O rumor da língua*. 2ª edição , São Paulo : Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor" in. *Obras escolhidas, v. 1*. 7ª edição, Editora Brasiliense, 1999.

_____. "O narrador" in. *Obras escolhidas, v. 1*. 7ª edição, Editora Brasiliense, 1999.

BERARDINELLI, Cleonice. *Mário de Sá-Carneiro*, Rio de Janeiro, Agir: 2005.

CALCANHOTTO, Adriana. *Saga Lusa, o relato de uma viagem*. Rio de Janeiro : Cobogó, 2008.

_____. *Melchior, o mais melhor*, Rio de Janeiro : Cobogó, 2012.

CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes, o poeta da paixão*. Companhia das Letras, 2a ed. São Paulo : Companhia das Letras, 1994.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Não poemas*, São Paulo: Perspectiva: 2003.

_____. *O anticrítico*, São Paulo : Companhia das Letras, 1986.

_____. *Poesia da recusa*, Perspectiva, 3. ed, São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Revisão de Killkerry*, 2ª edição, São Paulo : Brasiliense, 1985.

CAMPOS, Haroldo e Augusto de & PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960/ Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CICERO, Antonio. "As falanges de Waly Salomão" in. *Me segura qu'eu vou dar um troço*, Rio de Janeiro : Aeroplano, 2003.

_____. *Guardar*. Rio de Janeiro : Record, 1996.

COELHO, Frederico. *Livro ou livro-me – os escritos babilônicos de Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro, EDUERJ, 2010.

_____. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira 2010.

COHN, Sergio (Organização). *Rogério Duarte*. Coleção Encontros, Rio de Janeiro : Azougue, 2010.

COHN, Sergio; CAMPOS, Simone. *Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro, Coleção Encontros, Azougue, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *Os cinco paradoxos da modernidade*, 2a ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. 6a ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

DELEUZE, Gilles e Guattari, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Madri: Editora Nacional, 2003.

_____. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. Editora 34, 1992.

_____. *Diferença e repetição*. São Paulo : Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva: 2005.

_____. *Salvo o nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus Editora, 1995.

DIAS, Rosa. *Lupicínio e a dor de cotovelo*, Língua Geral: Rio de Janeiro, 2009.

DINIZ, Júlio Cesar Valladão; GIUMBELLI, Emerson; NAVES, Santuza Cambraia (ORG). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridade e cultura*, 7Letras, Rio de Janeiro, 2008.

DOMENECK, Ricardo. *As algaravias de Waly Salomão*. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2010/01/waly-salomao-1943-2003.html>

FAVARETTO, Celso. *Tropicalia alegoria alegria*. São Paulo : Ateliê editorial, 2000.

FERRAZ, Eucanaã (organizador). *O mundo não é chato*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____, CÍCERO, Antonio. *Vinicius de Moraes: Nova Antologia Poética*, São Paulo, Companhia de Bolso,

FILHO, Cesar Oiticica; COHN, Sergio; VIEIRA, Ingrid. *Hélio Oiticica*. Coleção Encontros. 2a ed., Rio de Janeiro : Azougue, 2009.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. Rio de Janeiro, 25ª edição, 1985.

_____. *Sobrados e mocambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*, 15 ed: São Paulo: Global: 2004.

FRYDBERG, Marina Bay. *Lupi, se acaso você chegasse: um estudo antropológico das narrativas sobre Lupicínio Rodrigues* (dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26a ed. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios Crípticos 2*. Criar Edições. Curitiba, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*, São Paulo, Manole, 2005.

MATTOS, Cláudia N. "Literatura e performance". In: Carreira, André Luiz A.N. *et alli* (orgs.) *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2003.

MACHADO, Robeto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. 2a ed. Zahar : Rio de Janeiro, 2010.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Tradução: Paulo Novaes. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 536 pp., 6 ils.

MORAES, Vinicius de. *Antologia Poética*, Rio de Janeiro : Editora do Autor, 1960.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2010.

_____. *O violão azul*, Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.

NETO, João Cabral de Melo. *João Cabral de Melo Neto – Obra completa*, Editora Nova Aguilar - Rio de Janeiro, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm; *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza, 1a ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo : Perspectiva, 1979.

OITICICA, Hélio. "Questão de imagem" in. *Tropicália – uma revolução na cultura brasileira*, São Paulo : Cosac Naify, 2008.

PAZ, Octavio. *Os filhos do Barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes, 11a ed. São Paulo : Cultrix, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*, 2 ed. São Paulo: Editora 34: 2009.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SALOMÃO, Waly. *O mel do melhor*, Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

SALOMÃO, Waly. *Algaravias*. São Paulo : Editora 34, 1996.

_____. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2003.

_____. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro : Rocco, 2003.

SANTIAGO, Silviano. “Caetano Veloso enquanto superastro” in. *Uma literatura nos trópicos – Ensaios sobre dependência cultural*. 2a ed. Rio de Janeiro : Rocco, 2000.

_____. Cade Zazá in. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte, EditoraUFMG, 2008.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Uma pátria paratodos: Chico Buarque e as raízes do Brasil*, Língua Geral, Rio de Janeiro, 2009.

STEIN, Gertrude. *Três vidas*, São Paulo, Cosac Naify,

SCHOLLHAMER, Karl Erik; OLINTO, Heidrun Krieger. *Literatura e criatividade*, Rio de Janeiro : 7Letras, 2012.

SLOTERDIJK, Peter *O desprezo das massas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

SUSSEKIND, Flora. “Coro, contrários, masa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60” in. *Tropicália – uma revolução na cultura brasileira*, São Paulo : Cosac Naify, 2008.

TATIT, Luiz. *Todo entoam: ensaios, conversas e canções*, São Paulo: Publifolha, 2007.

_____. *O século da canção*. São Paulo : Ateliê editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular – Um tema em debate*. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: ed. 34, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth; MATOS, Claudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (organização). *Palavra Cantada: Ensaio sobre poesia, música e voz*. 7Letras, 2008.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*, São Paulo : Companhia de bolso, 2008.

WARHOL, Andy. *A filosofia de Andy Warhol*. Rio de Janeiro : Cobogó, 2010.

WISNIK, José Miguel; “A Gaia Ciência” in. *Sem receita – ensaios e canções*, São Paulo: Publifolha: 2004.

_____. “Entre o erudito e o popular” in. *BRASIL 1920-1950: De la Antropofagia a Brasília*, 2007.

Artigos

A ontologia do devir de Giles Deleuze, Jorge Vassconcellos, Revista de Filosofia do Mestrado acadêmico em filosofia da UECE.

Waly Salomão e o teatro do corpo, Sandro Ornelas, Revista IPOTESI, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 129-143, jul/dez 2008.

A gaia ciência dos trovadores medievais, José D’Assunção Barros, Revista de Ciências Humanas, Florianópolis, EDUFSC, v. 41, n. 1 e 2, p. 83-110, Abril e Outubro de 2007.

Discografia citada

- Calcanhotto, Adriana. *Enguiço*, 1990, Sony/BMG.
 _____. *Senhas*, 1992, Sony/BMG.
 _____. *A fábrica do poema*, 1994, Sony/BMG.
 _____. *Marítimo*, 1998, Sony/BMG.
 _____. *Público*, 2000, Sony/BMG.
 _____. *Cantada*, 2002, Sony/BMG.
 _____. *Maré*, 2008, Sony/BMG.
 _____. *O micróbio do samba*, 2011, Sony/BMG.

- Partimpim, Adriana. *Adriana Partimpim*, Sony/BMG.
 Parimpim, Adriana. *Adriana Partimpim 2*, Sony/BMG.

- Buarque, Chico. *Paratodos*, 1984.
 Veloso, Caetano. *Caetano Veloso*, 1968.

Filmografia citada

- ANDRADE, Joaquim Pedro. *Oswald de Andrade*, 1969.
 BRESSANE, Julio. *Tabu*, 1982.
 CAROLINA, Ana. *Gregório de Mattos*, 2002.
 NADER, Carlos. *PanCinema Permanente*, 2007.
 SOLBERG, Helena. *Palavra (En)cantada*, 2008.
 _____. *Banana is my buisness*, 1994.
 PEIXOTO, Mário. *Limite*, 1931.
 VELOSO, Caetano. *Cinema falado*, 1986.

Sites acessados

- <http://www.adrianacalcanhotto.com.br/index.php#>
http://pt.wikipedia.org/wiki/Adriana_Calcanhotto
<http://www.adrianapartimpim.com.br/tles/index.html>

<http://tropicalia.com.br/en/>

<http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/>

<http://www.heliooitica.org.br/home/home.php>

<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/obras.htm>

<http://www.dicionariompb.com.br/>

www.tropicalia.uol.com.br

<http://www.poesiaconcreta.com/>

<http://revistamododeusar.blogspot.com/>