

# “SONHO O POEMA DE ARQUITETURA IDEAL”: O LIRISMO NAS COMPOSIÇÕES DE ADRIANA CALCANHOTTO

Daniela Pedreira Aragão<sup>1</sup>

## Resumo:

Este artigo objetiva fazer um percurso pela produção musical da cantora e compositora Adriana Calcanhotto, demonstrando a importância de seu desempenho vocal que privilegia uma estética pessoal, mas que não suplanta uma variedade de diálogos com o universo do cancionero nacional e com outras modalidades artísticas, como a literatura e as artes plásticas.

Palavras chave: Adriana Calcanhotto, performance vocal, artes plásticas, poesia

## Abstract:

This article propose a course by the musical production of the singer and composer Adriana Calcanhotto, showing the importance of her vocal performance that emphasizes a personal aesthetics, but that doesn't eliminate a plurality of dialogues with the universe of the nacional songs and otther artistical modalities as the literature and plastical art.

Key words: Adriana Calcanhotto, vocal performance, plastical art, poem

*Alguém cantando longe daqui  
Alguém cantando longe, longe  
Alguém cantando muito  
Alguém cantando bem  
Alguém cantando é bom de se ouvir  
Alguém cantando alguma canção  
A voz de alguém nessa imensidão  
A voz de alguém que canta*

---

<sup>1</sup> é doutora em literatura brasileira pela Puc-Rio e pós-doutoranda em estudos de literatura pela UESPI. Pesquisa e escreve artigos sobre música popular brasileira para revistas, sites e jornais. Email: danielaaragao75@hotmail.com

*A voz de um certo alguém  
Que canta como que pra ninguém  
A voz de alguém quando vem do coração  
De quem mantém toda a pureza  
Da natureza  
Onde não há pecado nem perdão*

A “voz cantada” se difere substancialmente da “voz falada”, assim como são diferentes o corpo que canta e o corpo que fala, pois o canto deve ser necessariamente portador de uma série de atributos como afinação, potência, equilíbrio de graves e agudos, e demais técnicas; definindo-se pela sofisticação, pois todos os procedimentos devem ser dominados tecnicamente de maneira a garantirem um resultado homogêneo e estável. Aparentemente fácil, o ato de cantar advém justamente de um domínio técnico em que o cantor deve demonstrar naturalidade ao entoar as notas.

Aquele que canta é capaz de exercer uma espécie de fascínio sobre o ouvinte, pois é através da voz que a palavra se exhibe e se doa, pode se erotizar e cometer um ato de agressão, quer conquistar o outro que se submete pelo prazer de ouvir. Adorno, em *O fetichismo da música e a regressão da audição*, reflete sobre o poder fetichizante da voz do cantor. Segundo ele,

O campo que o fetichismo musical mais domina é o da valorização pública das vozes dos cantores. O atrativo exercido por estes últimos é tradicional, bem como o é a vinculação estreita do sucesso com a pessoa do cantor dotado de “bom material”. Entretanto, nos dias de hoje, esqueceu-se que a voz é apenas um elemento material. Ter boa voz e ser cantor são hoje expressões sinônimas para o vulgar apreciador materialista da música. (ADORNO, 1980, p.171)

Percebe-se assim, que o poder exercido pela voz do cantor sofreu transformações a partir das evoluções técnicas, alterando, conseqüentemente, os padrões de exigência em relação ao desempenho da voz do cantor. Se antes da era

dos microfones e amplificadores o cantor necessitava apresentar uma grande extensão vocal, com a evolução técnica os valores são reconfigurados.

A abordagem da questão da voz na MPB tem ganhado cada vez mais espaço na área acadêmica, principalmente nos estudos de Ricardo Cravo Albin, José Miguel Wisnik, Luiz Tatit e Júlio Diniz, que têm se debruçado sobre as peculiaridades que envolvem o desempenho da voz, sobretudo a voz cantada.

Neste artigo, a nossa análise será balizada pelo ensaio *Sentimental demais: a voz como rasura*, de Diniz, cuja leitura estabelece um percurso analítico que traz para o centro da discussão esta problemática. O pesquisador inicia seu texto com a citação de *Que será*, composição de Marino Pinto e Mário Rossi, que obteve muito sucesso na voz de Dalva de Oliveira. A escolha desta música nada tem de aleatório, pois Diniz aponta Dalva como um ícone da era das grandes vozes no Brasil, uma cantora que traz como marca a expressividade do canto, em que o excesso sentimental se sobrepõe à contenção. Diniz se propõe a interpretar este fenômeno em forma de provocação questionando quais seriam os mecanismos utilizados para compreender a tradição/tradução interpretativa deste excesso na MPB, característica comum na sua história.

Ao analisar o percurso das vozes no Brasil, o pesquisador argumenta que existe a formação de uma significativa construção identitária que se explicita através do que ele denomina de “voz como assinatura”,

[...] uma assinatura rasurada de outras vozes, uma genealogia do canto no Brasil. Para isso eu utilizo uma idéia que é a de pensar a canção através da corporificação que a voz outorga ao conjunto enunciação/enunciado, ao escriturante como letra e ao musicante como som. (DINIZ, 2003, p.99)

Essa voz que imprime sua assinatura, sua rasura, sua marca é, na verdade, uma nova voz resultante de outras vozes rasuradas. Através do desempenho da voz o cantor imprime seu registro, impõe seu traço singular e diferencial. Dessa forma, é imprescindível mencionar o fato de que a emissão vocal, qualquer que seja ela, coloca em vibração todo o corpo, não envolve apenas o tórax e o crânio. A voz do

cantor transcende a qualidade do som que sai pela sua boca, pois o ato de cantar abarca todo o corpo, que pode ser interpretado a partir da definição de Merleau-Ponty, pois “*O corpo é o próprio movimento de expressão, aquilo que projeta as significações no exterior dando-lhes um lugar, aquilo que faz com que elas comecem a existir como coisas sob nossas mãos, sob nossos olhos*” (PONTY, 1999, p.202).

Dessa maneira, é somente através do movimento de expressão corporal e da emissão da voz, como um todo, que a canção ganha real existência, uma música adquire diferentes significações conforme a interpretação de cada artista. Enquanto o cantor não põe sua voz, o seu corpo, na canção, a letra se limita a um conjunto de palavras inertes, pois a letra no corpo do papel é diferente da letra no corpo da música, estrutura e função se rearticulam num contexto comunicativo alterado, conforme Diniz. O intérprete, por meio de sua intuição e sensibilidade, é capaz de dar uma leitura muito particular a uma canção valorizando nuances poéticas e sutilezas sonoras.

Deve-se considerar, contudo, que o corpo do artista está inserido, como discurso, no corpo da cultura,

[...] com todo o seu aparato simbólico e, pensando em alguns aspectos da cultura brasileira, em seu sentido alegórico. É a voz que para mim funciona nessa passagem da Bossa Nova para o Tropicalismo, do intimismo ao excesso, da introspecção à espetacularização, do banquinho e violão ao concerto barroco das justaposições, daquilo que eu poderia chamar de “a rasura da voz” ou “a voz como uma assinatura rasurante”. (DINIZ, 2003, p.100)

O que Diniz problematiza é a existência, na MPB, de uma tradição do canto como tradução, que se inicia com a Bossa Nova e se expande com força no Tropicalismo, a partir da tensão entre os cinco círculos semióticos intercomunicantes, quais sejam:

[...] a tradição sentimental e exagerada da música brasileira dos anos 40 e 50; o distúrbio geracional e sonoro das guitarras e cabelos compridos

da Jovem Guarda; o minimalismo das ricas formas poéticas, harmônicas e melódicas da Bossa Nova; o engajamento barulhento e transformador da canção de protesto, com sua vocação redentora e revolucionária; e a alegoria carnalizante dos corpos, cores e códigos do Tropicalismo. (DINIZ, 2003, p.109)

Esta tensão articula um constante trabalho de diálogo com a tradição, cujo processo desenvolve a criação, veiculação e recepção do cancionário popular. Dessa forma, este artigo se encaminha para a análise da criação da artista Adriana Calcanhotto.

## 2. Adriana Calcanhotto

Adriana Calcanhotto ressemantiza o discurso da tradição artístico-musical, em especial o discurso bossanovista, e imprime personalidade nas canções que interpreta. Como artista performática independente, Calcanhotto é capaz de produzir interferências dissonantes nas canções, o que consiste numa das características da “poética da dissonância” e da “voz rasurante”. Por essa voz, que se constitui como marca identitária da artista, perpassam vários discursos além do musical. Discursos culturais passíveis de releituras. Com respeito aos cinco círculos semióticos intercomunicantes da MPB, desenvolvidos por Diniz, percebemos que Calcanhotto, ao contrário da tensão reguladora que ocorria na década de 60, incorpora-os de forma harmônica, pois se apropria da tradição sentimental dos anos 40 e 50 sem o exagero, como em *Mentiras* (In: CALCANHOTTO, 1990), alivia o distúrbio geracional e sonoro da Jovem Guarda, como em *Devolva-me* (In:CALCANHOTTO,2000), incorpora o minimalismo da Bossa Nova, como em *Sargaço Mar* (In: CALCANHOTTO, 2008), aciona a canção de protesto destituindo-a de um certo messianismo, como na música *Senhas* (in: CALCANHOTO, 1992); e alegoriza com parcimônia a carnalização do Tropicalismo, como em *Vamos comer Caetano* (In:CALCANHOTTO, 1994).

Existe uma dicotomia aparente no trabalho de Calcanhotto enquanto intérprete e compositora, pois as composições de sua autoria estabelecem um diálogo com as artes em geral e, à maneira tropicalista, a artista trabalha com elementos da cultura mais sofisticada e com elementos da indústria cultural, como na canção *Devolva-me*, um *standard* da cultura de massa. Poderíamos supor que Calcanhotto se apropria do procedimento dos Tropicalistas ao combinar a “alta cultura” e “cultura de massas”? Mas como poderíamos afirmar isso sendo esta considerada uma cantora que traz em si toda uma atitude comportamental que advém da Bossa Nova? Bossa Nova e Tropicalismo se fundiriam numa outra estética? Como se daria esse intercâmbio pressupondo que a proposta comportamental e estética dos tropicalistas se distingue da proposta bossanovista? Essa problemática é resolvida se pensarmos que Calcanhotto trabalha na base de incorporações, deglutições à maneira Oswaldiana.

Em seu primeiro trabalho, *Enguiço*, Calcanhotto faz releituras ousadas de canções como *Caminhoneiro* de Roberto Carlos, *Injuriado* de Eduardo Dusek e *Disseram que eu voltei americanizada*, esta, um clássico na voz de Carmem Miranda.

É a partir de *Senhas*, seu segundo CD, que ela imprime sua marca. Neste, a artista assina a maior parte das composições e revela sua habilidade em trabalhar com relações multidisciplinares, pois flerta com o cinema, a literatura e as artes plásticas, apresentando originalidade em suas propostas estéticas. Transitando entre passado e presente, tradição e modernidade, as composições de Calcanhotto estão em constante diálogo multidisciplinar com o amplo universo das artes, como por exemplo, no CD *A fábrica do poema* (In:CALCANHOTTO, 1994) em que a artista faz um trabalho com ênfase no aspecto literário das composições. Calcanhotto põe música no poema *A fábrica do poema*, pretensamente anti-musical de Waly Salomão, e musica uma entrevista, *Por que você faz cinema?*, concedida pelo cineasta Joaquim Pedro de Andrade para o jornal *Libération*. Em *Portrait of Gertrude* Calcanhotto faz uso da voz da escritora Gertrude Stein, acrescenta o teclar de uma máquina de escrever e constrói algumas sonoridades dissonantes que aproximam a criação da

música concreta de John Cage: “*Pra mim a questão da fronteira das linguagens é menor. Eu vejo as formas de expressão com menos compartimentos*”<sup>2</sup>.” A artista incorpora em suas criações todo um universo cultural; abole fronteiras, erige outras, ressemantiza-as, problematiza-as. Conforme Waly Salomão:

O atraente diferencial de Adriana Calcanhotto é essa arte combinatória e ousada de incorporar no trabalho dissonâncias culturais de tal modo que, longe de tentar harmonizá-las, enfatiza seus choques, suas fendas e suas brechas, como se fosse um DJ, a arranhar e samplear sonoridades reconhecíveis da música comercial e erudita, da poesia canônica e de clichês lyricistas entremeados de sugestões de frases musicais cantaroladas...Trata-se de uma recusa à fusion convencional, a palatáveis colchas de retalhos e à empolada polenta caiiro-cosmopolita<sup>3</sup>.

Calcanhotto traz na precisão, no controle e na afinação as marcas maiores de seu canto. É uma voz que prima pela contenção minimalista, pelo canto destituído de malabarismos vocais, vibratos e outros recursos que excedam a ordem da canção. A aparente fragilidade e pequenez da voz de Calcanhotto vibra com o corpo que procura acentuar detalhes: uma inflexão de ombro, um desvio de cabeça, um sorriso irônico.

Calcanhotto é cantora do anti-excesso, do menos que é mais, da emissão da nota exata no instante exato. Segue na contramão da interpretação expansiva que caracteriza cantoras como Elis Regina e Maria Bethânia, esta, a grande diva das performances grandiosas no palco. Calcanhotto se filia à tradição de cantoras intimistas que se acompanham ao violão como Nara Leão, Wanda Sá e Rosa Passos. Sua voz suave e intimista parece soar crua, desnuda, distante de qualquer artifício como microfone, pedais e amplificadores. Ela canta como se estivesse muito próxima do ouvinte, e essa cumplicidade faz de sua performance um grande jogo de sedução.

---

<sup>2</sup> \_\_\_\_\_ . In: *Encontros O Globo*. Anotações realizadas por Daniela Aragão em 6/6/2008.

<sup>3</sup> \_\_\_\_\_ . Disponível em: [www.adrianacalcanhotto.com.br](http://www.adrianacalcanhotto.com.br). Consulta realizada em 25/5/2010.

Quase sempre acompanhada por seu violão, a compositora faz recitais em que predomina a atmosfera intimista. Em *Maré*, seu último espetáculo em cartaz, ela traz o suporte de uma banda, porém, se coloca a sós com seu violão no centro do palco sob uma plataforma mais alta que acentua sua posição consideravelmente distante dos demais integrantes. Sua performance permanece focada na relação voz, violão, platéia como se os demais músicos atuassem apenas como pano de fundo.

A cantora, ao se utilizar de vários recursos expressivos, como gestos e pequenas entoações de voz, estabelece uma situação comunicativa que coloca em ação interpretação, texto e ouvinte. No jogo de sedução performático o ouvinte/espectador é também elemento fundamental, pois recria de acordo com seu repertório particular aquilo que é transmitido pela artista.

Dessa forma, a atitude cênica e as modulações do canto de Calcanhotto nos permitem associá-la ao legado bossanovista que tem como figura primordial o cantor João Gilberto. A partir dele se transformou a tradição interpretativa da música popular brasileira, que possuía como fundamento o “canto expressionista” representado por performances exaltadas e repletas de arroubos melodramáticos. João Gilberto introduziu a sofisticação através de um canto *cool*, macio, em que a voz se integra plenamente ao corpo da canção. O cantor persegue obsessivamente a precisão: o acorde perfeito, a nota exata, a sílaba certa. A “batida diferente” do violão de João explora acordes dissonantes e melodias cheias de lirismo. Com a voz que se coloca em movimentos alternantes em relação ao violão, o artista expande a idéia da contradição sem conflitos, constituindo uma síntese polirrítmica perfeitamente integrada. João Gilberto, em antológico depoimento para a revista *O Cruzeiro* esclarece seu pensamento musical:

Acho que os cantores devem sentir a música como estética, senti-la em termos de poesia e naturalidade. Quem canta deveria ser como quem reza: o essencial é a sensibilidade. Música é som. E som é voz, instrumento. O cantor terá, por isso, necessidade de saber quando e como deve alongar um agudo, um grave, de modo a transmitir com perfeição a mensagem emocional. (GILBERTO, 1960, p.4)

Calcanhotto em suas opções estético-musicais aparenta dar prosseguimento ao legado bossanovista, sua atitude faz inferência ao estilo que se define pelo primado do banquinho, voz e violão. Se Calcanhotto incorpora o procedimento joãogilbertiano do violão e voz, utiliza-o de maneira muito particular, ou seja, acentuando o corpo e sua correspondente performance. Suas apresentações costumam ser entremeadas por pequenas falas e leituras de poemas que aguçam o clima de cumplicidade com o ouvinte. A artista se faz acompanhar quase sempre por seu violão, a voz também numa tonalidade muito natural funciona harmonicamente e sem sobressaltos em relação ao desempenho do violão. Enquanto João Gilberto dá mais ênfase à voz e ao violão, concentrando toda a sua interpretação nos movimentos faciais, Calcanhotto libera o seu corpo sem se fixar no binômio voz e violão.

Calcanhotto se aproxima do “canto falado” de João Gilberto ao evidenciar uma preocupação permanente com o estatuto da palavra. Segundo a artista: *“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 mais ligada à palavra”* (MATOS, 2008, p.45).

As harmonias construídas por Calcanhotto revelam a opção pelo enxugamento, ela usa sequências simples e curtas de acordes, com ausência de improvisos que ultrapassem o cerne da canção. Seu objetivo é alcançar a essência musical, por isso dispensa qualquer artifício que faça a canção se desprender de sua poesia intrínseca. Contudo, essa busca não suplanta a emoção musical. Segundo entrevista concedida a Eucanaã Ferraz, Calcanhotto diz:

Não gosto do minimalismo estéril, estetizado, clean, a priori. Minha coisa é com a essencialização e tenho a impressão de que parto do excesso transbordante para o prazer e o divertimento de podá-lo.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> FERRAZ, Eucanaã. Disponível em [www.adrianacalcanhotto.com.br](http://www.adrianacalcanhotto.com.br). Consulta realizada em 08/06/2015.

Na apropriação de criações de outros artistas a cantora também elabora esse processo de economia de acordes. Como exemplo, temos o poema *O outro*, de Mário de Sá Carneiro, transformado em canção somente com a alternância dos acordes de lá menor e mi menor. *Music* de Madonna também é recomposto com absoluta síntese, usando apenas um acorde de sol maior. O *work in progress* de Calcanhotto é fazer uma música mais simples, com menos acordes, palavras e sílabas. O seu desenvolvimento artístico é uma poética do menos.

Eu não sei fazer música, mas eu faço – é bem esse o espírito. Tem um pouco da ideologia punk, eu acho. É também o desejo de depurar tanto uma canção que ela possa se sustentar num acorde só. Acho uma experiência interessante, difícilíssimo conseguir. Tenho interesse por isso. Como é a poesia de João Cabral, que corta o excesso. De ficar na essência. Quando eu ouvi “Music”, com aquele arranjo todo complexo e, embaixo daquilo, só um acorde, eu fiquei louca de inveja. Espero algum dia conseguir isso<sup>5</sup>.

Em suas criações Calcanhotto emprega a linguagem da contenção e do minimalismo. A palavra minimalismo refere-se a um conjunto de movimentos artísticos e culturais que percorreram vários momentos do século XX, manifestos através de seus fundamentais elementos, especialmente nas artes visuais, no design e na música. As obras minimalistas possuem um mínimo de recursos e elementos. A linguagem minimalista não se apresenta de forma inteiramente pronta e fechada para o leitor, a ele cabe decifrar as “senhas” e insinuações que submergem ao texto. A música minimalista se define pela repetição frequente de pequenos trechos musicais e o uso de poucos acordes.

Nota-se que a cada novo trabalho Calcanhotto vem optando pelo contínuo “enxugamento”, explicitado na economia de acordes e na limpidez dos arranjos que evitam desenhos melódicos virtuosos. O canto obedece também a um movimento de contenção que procura ressaltar apenas a emoção essencial, sem nenhuma espécie de arrebatamento. O lirismo é a mola mestra da arte dessa artista que

---

<sup>5</sup> CALCANHOTTO, Adriana. Disponível em: [www.sambaesquemamosso.blogspot.com](http://www.sambaesquemamosso.blogspot.com). Consulta realizada em 08/06/2014.

procura destacar poesia nas canções que compõe e interpreta: “*O público é interessado em poesia, em trabalhos de qualidade. E acho que tenho uma grande oportunidade na minha mão: veicular poesia na rádio popular. É esse meu grande interesse*”<sup>6</sup>. Em *Maré*, seu último cd, Calcanhotto demonstra um considerável amadurecimento em sua maneira de cantar, a voz está melhor colocada em sua impostação, a articulação precisa não dispensa uma sílaba e a afinação não se perde. Seu registro de soprano explora com suavidade as notas, em que o colorido do timbre valoriza modulações sonoras. *Sargaço Mar*, música de Dorival Caymmi<sup>7</sup>, compositor que é essencialmente econômico em suas criações, recebe uma leitura extremamente límpida de Calcanhotto: “*Queria que soasse simples, vazia, o mais Caymmi possível*”<sup>8</sup>. Como cantora e compositora ela sabe que esta canção “já vem pronta” em sua linguagem lírica e secamente precisa, arriscaríamos dizer que não carece de arranjo, necessita apenas de uma voz e um violão para ressaltar as palavras e a melodia de Caymmi. Deve-se frisar que a artista Calcanhotto não é somente uma intérprete, pois imprime personalidade naquilo que interpreta, tem consciência da linguagem que usa. Mais que cantora, Calcanhotto considera-se uma *performer* que canta, não se preocupa somente com o desempenho interpretativo, a modulação e extensão de sua voz. Calcanhotto é uma artista que pensa a música, e aí reside seu diferencial. Na interpretação de textos alheios ela extrai elementos que outrora estiveram submersos, sua voz remodela e transforma velhos em novos discursos, como é o caso da canção *Devolva-me*, ressemantizada para os tempos atuais. Conforme argumenta Ruth Finnegan:

...a existência de canções é viabilizada pelos múltiplos modos com os quais esse instrumento notável e flexível, a voz humana, explora um complexo conjunto de recursos auditivos. Alguns desses estão em certa medida sinalizados no interior dos textos escritos – rima, aliteração,

---

<sup>6</sup> Idem

<sup>7</sup> Informações mais precisas sobre a obra de Dorival Caymmi encontram-se em: BOSCO, Francisco. *Folha Explica: Dorival Caymmi*. São Paulo: Publifolha, 2006 e CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi : o mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

<sup>8</sup> CALCANHOTTO, Adriana. Disponível em: [www.adrianacalcanhotto.com.br](http://www.adrianacalcanhotto.com.br). Consulta realizada em 08/06/2014

assonância, ritmo, repetição, paralelismo, pausas, organização estrutural como verso e estrofe -, mas isso é apenas uma pequena amostra. Outros são menos aparentes na escrita e mais bem capturados pelo ouvido humano, podendo ser auxiliados por modernas tecnologias de áudio, como as sutilezas de volume, altura, tempo, entonação, textura, intensidade...um incrível espectro de recursos (MATOS, 2008, p.29) .

Em *Canção por acaso* do CD *Maritmo*, Calcanhotto estabelece uma conexão com a “estética do menos” minimalista ao compor uma canção que privilegia uma sequência recorrente de acordes e palavras, repetindo exaustivamente a preposição “sem” que indica falta, privação, exclusão: “*Sem ordem/ Sem harmonia/ Sem belo/ Sem passado/ Sem arte/ Sem artéria/ Sem matéria/ Sem artista/ Sem voz/ Sem formato/ Sem escalas*”. Esta canção composta em homenagem ao hermético e multisonoro Hermeto Paschoal e com a participação deste ao piano, demonstra como essa artista desenvolve seu trabalho nos interstícios da linguagem experimental. Se Hermeto é um ícone representante da pura criação que advém de uma profusão de experimentações sonoras com múltiplos instrumentos, ao lado de Calcanhotto ele desenvolve uma performance que opta pela redução, em que o piano reina quase monocórdico. Os arranjos das canções interpretadas por Calcanhotto dão ênfase sobretudo ao estatuto da palavra cuja poeticidade é sempre alvo de destaque. O poema de Drummond *Jornal de Serviço* (In: CALCANHOTTO, 2009) interpretado por ela leva ao fundo a música repleta de swing e balanço do grupo Bossacucanova. Neste caso Calcanhotto faz apenas uma leitura que não fere a estrutura original do poema. A artista costuma musicar poemas e versos esparsos, mas se guia pelo respeito à forma estrutural originária.

Eu gosto do desafio de não mexer (no texto). Obviamente não é uma coisa rígida...Quando eu leio um texto, um poema, ou um não-poema, às vezes um texto em prosa que eu vou musicar, claro que há várias possibilidades de música ali dentro; é como se eu estivesse extraíndo uma possibilidade, uma primeira possibilidade que eu vejo. Na verdade, eu fico tentando realizar uma primeira música que eu acho que há ali. Sinto que há outras, mas depois que a música fica mais ou menos estabelecida pra mim, fica muito difícil mudar, aquilo fica meio que

norteando o resto do trabalho. Tanto em poemas com a métrica ajustada quanto nos mais livres – os do Waly (Salomão), por exemplo, são totalmente livres e são enormes – eu nunca mudei nada não, eu acho mais engraçado trabalhar no poema como ele é. (MATOS, 2008, p.44)

Proposta interessante Calcanhotto realiza ao fazer a leitura do poema visual *Remix Século XX*, de Waly Salomão. O poema impresso no encarte do cd mostra o seu formato circular de feitiço labiríntico em que uma sucessão de palavras giram num caleidoscópio sonoro: “*Babilaque/Pop Chinfra/ Tropicália/Parangolé/Beatnick/Vietcong/Bolchevique/Technicolor/Biquíni/Pagode/Axé/Mambo/Rádio/Cibernética/Celular /Automóvel/Buceta/favela/Lisérgico/Maconha/Ninfeta/Megafone/Microfone/Clone*”(In: CALCANHOTTO, 2000) Apenas com o movimento da batida do pé direito sobre uma base que reflete o som amplificado pelo microfone, Calcanhotto reproduz a batida de um bumbo que pontua ritmicamente movimentos e pausas. A cantora faz a leitura dos versos dando sustentação a pulsação do “falso bumbo”, sua fala se projeta num tom coloquial em que a voz evolui num percurso linear sem sobressaltos enfáticos típicos dos tradicionais recitais. O desempenho da voz de Calcanhotto valoriza a tessitura dos versos de Waly e extrai a musicalidade intrínseca sugerida pela vibração do poema. Ao final da leitura o próprio suporte do texto (papel) encerra a performance com sua peculiar sonoridade, numa postura que contrasta pela “agressividade” Calcanhotto amassa e destroça o poema, jogando-o para a platéia. Mesmo elegendo uma estética que prima pela contenção, essa artista não deixa de estabelecer um elo de ininterrupta cumplicidade com o ouvinte. Provocar é o que Calcanhotto deseja, as estratégias ela continuamente reconstrói. A voz aparentemente pequena da cantora alicia sedutoramente o ouvinte, Paul Zumthor reflete: “*Através da voz, a palavra se torna algo exibido e doado, virtualmente erotizado, e também um ato de agressão, uma vontade de conquistar o outro, que a ela se submete, pelo prazer de ouvir*” (ZUMTHOR, 1993, p. 23). Experimentar diálogos, fusões, recortes, encaixes, sobreposições é a atitude que move as criações de Calcanhotto:

Os meus espetáculos são concertos onde prezo muito a palavra, a música, a coisa cênica, a performance, o figurino. É como se fosse um quebra-cabeças de um formato que eu quero fazer. A coisa mais próxima que vi dessa definição foi do Caetano sobre os shows da Maria Bethânia. Dizia que pareciam filmes de arte que passam todas as noites (MATOS, 2008, p.45).

Conforme Calcanhotto afirma, a questão cênica e plástica são também fundamentais na construção de seus trabalhos musicais. A relação multidisciplinar de Calcanhotto com as artes plásticas se faz presente em várias composições como, por exemplo, *Parangolé Pamplona*, do CD *Maritmo*, cuja letra é uma espécie de *make your self*, procedimento muito usado pelas vanguardas. Calcanhotto convida o ouvinte/leitor para que construa seu próprio Parangolé: “O *Parangolé Pamplona* você 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<sup>9</sup>”. Este CD faz referência às criações do artista plástico Hélio Oiticica e ao carnavalesco Fernando Pamplona. *Maritmo* traz em seu encarte uma foto da artista vestida com um Parangolé aos moldes oiticicanos. Já o CD *Cantada*<sup>10</sup> mostra no interior do encarte uma seqüência de fotos da instalação permanente de Oiticica, no Museu do Açu.

Ao longo deste ensaio utilizamos como fio condutor a teoria desenvolvida por Júlio Diniz, em que este elabora o conceito de “voz como rasura ou assinatura”. Pudemos constatar que Calcanhotto é uma artista que perfaz contínuas rasuras em suas criações, que se comprovam através de suas performances vocais. Calcanhotto não consiste apenas numa cantora, pois traz uma qualidade diferencial na medida em que demonstra um processo inesgotável de reflexão sobre a criação que se dá na composição de canções, na interpretação de textos alheios e nas constantes recriações. O diálogo com as artes plásticas e a literatura despontam como pontos de suma importância, fazendo de Calcanhotto uma artista que explora a multiplicidade dos discursos artísticos.

---

<sup>9</sup> \_\_\_\_\_ . *Maritmo*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1998.

<sup>10</sup> \_\_\_\_\_ . *Cantada*. Rio de Janeiro: BMG, 2002

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- CALCANHOTTO, Adriana. **Partimpim 2**. Rio de Janeiro: Sony, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Maré**. Rio de Janeiro: BMG, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Adriana Partimpim**. Rio de Janeiro: BMG, 2004
- \_\_\_\_\_. **Cantada**. Rio de Janeiro: BMG, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Público**. Rio de Janeiro: BMG, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Maritmo**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1998.
- \_\_\_\_\_. **A Fábrica do Poema**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Senhas**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Enguiço**. Rio de Janeiro: Columbia, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Algumas letras**. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2003.
- \_\_\_\_\_. **O poeta aprendiz**. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Saga lusa**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.
- BOSCO, Francisco. **Folha Explica: Dorival Caymmi**. São Paulo: Publifolha, 2006.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi: o mar e o tempo**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia. . **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/FAPERJ, 2003.
- GARCIA, Walter. **Bim Bom. A contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- MELLO, Zuza Homem de. **Eis aqui os Bossa Nova**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

NEIVA DE MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; TEIXEIRA DE MEDEIROS, Fernanda. **Palavra cantada:** ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Ao encontro da palavra cantada:** poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro:** do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTANA, Afonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira.** Petrópolis: Vozes, 1977.

SIQUEIRA JÚNIOR, Carlos Leoni Rodrigues. **Letra, música e outras conversas.** Rio de Janeiro: Gryphus, 1995.

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

\_\_\_\_\_. **O século da canção.** São Paulo: Ateliê, 2004.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio.** São Paulo: Annablume, 1999.

VELOSO, Caetano. **Letra só.** São Paulo: Companhia das letras, 2003.

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

\_\_\_\_\_. **A permanência da voz.** Correio da UNESCO, s/d, n 10, outubro.

Sites:

[www.adrianacalcanhotto.com.br](http://www.adrianacalcanhotto.com.br)

[www.sambaesquemamosso.blogspot.com](http://www.sambaesquemamosso.blogspot.com)