

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA
MICHAEL VIANA PEIXOTO

**O TROPICALISMO E A CULTURA *POP* – UM ENCONTRO
INTERDISCURSIVO EM ADRIANA CALCANHOTTO**

Fortaleza – Ce

2005

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA
MICHAEL VIANA PEIXOTO

**O TROPICALISMO E A CULTURA *POP* – UM ENCONTRO
INTERDISCURSIVO EM ADRIANA CALCANHOTTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Lingüística.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa.

Fortaleza – Ce

2005

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre em Lingüística, outorgado pela Universidade Federal do Ceará, e encontra-se à disposição dos interessados na Biblioteca de Humanidades da referida Universidade.

A citação de qualquer trecho da dissertação é permitida, desde que seja feita de acordo com as normas científicas.

Michael Viana Peixoto

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Nelson Barros da Costa – Universidade Federal do Ceará
(Orientador)

Profa. Dra. Elba Braga Ramalho - Universidade Estadual do Ceará
(1º Examinador)

Profa Dra. Livia Marcia Tiba Rádis Baptista – Universidade Federal do Ceará
(2º Examinador)

Profª Drª Marlene Gonçalves Mattes – Universidade Federal do Ceará
(Suplente)

Dissertação defendida e aprovada em ____/____/____

Dedico este trabalho a minha mãe e a meu pai (*in memoriam*),
que me ensinaram todos os valores de um ser humano correto.

Dedico também a Cláudia Tavares, que tanto me ajudou
a pertencer ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística;
aos professores que compõem esta plêiade, especialmente Márcia Teixeira,
Paulo Mosânio, Bernadete Biasi e Mônica Cavalcante.

E também a Cláudia Belizário, que me apresentou musicalmente Adriana Calcanhotto.

Dedico também à própria Adriana Calcanhotto,
pelo seu abraço forte, por também fazer do discurso literomusical brasileiro
um dos mais importantes para nossa cultura.

Agradeço à CAPES e à FUNCAP, que me mostraram que é possível
se fazer pesquisa científica sem patrocínio nenhum.

Agradeço a todos os colegas do Programa, especialmente
Washington Menezes, Lígia Cristine, que me ajudaram muito
na realização desta pesquisa.

Agradecimento especial ao orientador Nelson Barros da Costa,
pela contribuição dada para a realização desta pesquisa.

Resumo

Esta pesquisa se propôs a investigar de que maneira se dá o cruzamento discursivo entre o movimento estético-ideológico tropicalista e a Canção *Pop*, na produção literomusical de Adriana Calcanhotto. A teoria de base que norteou o trabalho foi a Análise do Discurso de linha francesa, cujos principais subsídios teóricos foram fornecidos por Dominique Maingueneau (1995). Além das categorias de análise elaboradas por ele, foram consideradas também as contribuições teóricas de autores como **Bakhtin/Volochínov** (1995), **Authier-Revuz** (1984), **Piegay-Gros** (1996), **Costa** (2001), **Tatit** (1996), **Sanches** (2000) e **Campos** (1983). Apresentou-se, inicialmente, todo o aparato teórico fornecido por esses autores e, em seguida, com base no que se tem pesquisado acerca do Tropicalismo, caracterizamo-lo sob uma perspectiva discursiva, utilizando os conceitos de **comunidade discursiva, gênero, posicionamento, etos, cenografia, código de linguagem, relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas**. Essa mesma caracterização também foi feita com a canção *pop*. Logo após, observou-se como a prática literomusical de Adriana Calcanhotto incorpora elementos do Movimento Tropicalista e do posicionamento *pop*. Para esta análise, foram consideradas também as semioses visuais presentes nos encartes dos discos da artista. O recurso a esse material se deve ao fato de se identificar também nele tanto características do posicionamento *pop* quanto do Tropicalismo. Com esta análise, foi possível observar de que maneira se dá o entrecruzamento discursivo dos posicionamentos tropicalista e *pop* na produção literomusical de uma artista que, a partir de tal pesquisa, propomos caracterizar como “neotropicalista”.

Índice

Apresentação.....	07
1. Considerações iniciais sobre o discurso literomusical brasileiro.....	09
2. As bases teóricas da Análise do Discurso.....	10
2.1.Gênero e posicionamento.....	11
2.2.Etos.....	13
2.3.Cenografia.....	15
2.4.Código de linguagem.....	16
2.5.Relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas.....	21
2.6.A “mediatização”	26
3. Caracterizações discursivas do Tropicalismo.....	26
3.1. As condições de produção do discurso tropicalista.....	26
3.2. O investimento ético.....	32
3.2.1. “Será que ele é?” – a sexualidade transitória do sujeito tropicalista.....	36
3.3. O investimento cenográfico.....	37
3.4. O código de linguagem.....	38
3.5. Relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas.....	41
4. O posicionamento <i>pop</i> sob a ótica discursiva.....	44
4.1. Considerações gerais.....	44
4.2. Caracterização discursiva do agrupamento.....	48
4.3. A Geração de 90.....	51
5. A tropicalidade da artista <i>pop</i> Adriana Calcanhotto.....	57
5.1. Considerações gerais.....	57
5.2. A análise.....	59
5.2.1. Por que analisar a imagem em discos?.....	62
5.2.2. A prática intersemiótica nos discos.....	64
5.3. Caracterização discursiva.....	71
5.3.1. Etos.....	71
5.3.1.1. A sexualidade de Adriana Calcanhotto.....	82
5.3.2. Cenografia.....	84

5.3.3. Código de linguagem.....	89
5.3.4. Relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas.....	89
5.3.4.1 Novos fenômenos intertextuais em Adriana Calcanhotto	97
6. Considerações finais.....	107
7. Discobibliografia.....	109
8. Anexos.....	

Apresentação

O presente trabalho busca investigar, através dos preceitos teóricos fornecidos pela Análise do Discurso de linha francesa, de que maneira se dá o entrecruzamento discursivo dos posicionamentos *pop* e tropicalista na produção discursiva de Adriana Calcanhotto. Procurou-se identificar que elementos constitutivos do discurso tropicalista acabam por servir de base para a construção do discurso de uma das mais significativas artistas de sua geração, respaldo que lhe é dado por ter seu nome como um dos mais apreciados tanto por parte do público como da crítica.

Uma análise como esta, sob uma perspectiva discursiva, permitirá não só ver, no discurso construído pela artista, a materialidade específica das canções, mas também observar a que outros discursos ele se refere ou aponta. A análise permitirá ainda observar que elementos do discurso tropicalista são perceptíveis na prática discursiva de uma das mais representativas artistas do atual cenário da Música Popular Brasileira e de que maneira isso ocorre, além de nos possibilitar a investigação de como aquele movimento tão polêmico se manifesta nos dias de hoje. Permitirá também que se tenha uma boa noção de como se configura um determinado segmento do discurso literomusical brasileiro – a geração de 90 (nomeamos assim a geração na qual Adriana está inserida).

A Análise do Discurso parece ser a corrente teórica que nos traz as categorias de análise mais adequadas para os objetivos que pretendemos alcançar, tendo em vista a sua aplicabilidade às mais diversificadas manifestações discursivas. Além disso, a análise de um discurso, sob essa perspectiva teórica, deve levar em consideração os outros discursos a que ele remete, o que a torna, além de enriquecedora, pragmaticamente justificável. A construção desse discurso leva em conta as práticas sociais de uma determinada comunidade discursiva.

E, com base nessa idéia de construção de um discurso, o Tropicalismo foi um movimento que teve a intenção de revelar artisticamente essas práticas. A prática discursiva tropicalista, acredita-se, exerce ainda hoje, 35 anos depois de sua eclosão, um papel fundamental na música brasileira. O que se tem hoje em nossa música, como representações mais significativas da MPB, pensa-se que se deva, em boa parte, à ideologia

pregada pelo discurso tropicalista. E isso é francamente perceptível, embora em uns cancionistas com maior evidência e quantidade do que em outros.

Inicialmente, apresentou-se uma síntese das principais categorias de análise fornecidas pela AD francesa. Logo após, fez-se um apanhado do que foi o Tropicalismo e, através das categorias, caracterizamo-lo discursivamente, processo esse que também fizemos com o posicionamento *pop*. Assim sendo, identificou-se como as características de ambos os posicionamentos se entrecruzam na produção discursiva de Adriana Calcanhotto. Dessa maneira, pode-se perceber como tais práticas discursivas contribuem para a construção do discurso dessa integrante da geração de 90 da Música Popular Brasileira.

Longe de ser uma mera análise conteudística das letras das canções, esta pesquisa procurou aplicar as categorias próprias da Análise do Discurso à produção literomusical dessa artista. Promover esse tipo de análise requer um “triplo olhar”: investigar o movimento tropicalista, o posicionamento *pop* e a produção discursiva da artista. Sob o mesmo enfoque teórico, se terá uma visão seqüenciada e, ao mesmo tempo, global de como se dá a construção de um discurso que é tido, dentro do atual panorama musical brasileiro, como um dos mais representativos de uma geração de artistas.

Pretende-se, com este estudo, avançar no campo das pesquisas que se realizam acerca do discurso literomusical brasileiro na perspectiva discursiva a fim de que se possa observar, principalmente, de que maneira a produção discursiva da atualidade, mais especificamente do posicionamento *pop*, confirma a hipótese sugerida por Costa (2001) sobre a pretensão de esse discurso ser constituinte na sociedade brasileiro. Tendo em vista os poucos estudos discursivos sobre esse posicionamento, espera-se contribuir, com esta pesquisa, para futuros estudos acerca dessa temática.

Referencial teórico

1. Considerações iniciais sobre o discurso literomusical brasileiro

A canção, para uma pessoa qualquer, tem sua função meramente estética, ou melhor, de ser um entretenimento, algo para descontrair ou, dependendo da situação, apenas para se deixar um ambiente mais “alegre”. Porém, quando se passa a observá-la sob uma perspectiva científica, percebe-se que ela é bem mais que isso. Os elementos que são utilizados para a sua criação obedecem a uma relação de interdependência de tal maneira que cheguem aos seus consumidores (os ouvintes) o mais natural possível, a ponto de se abstrair esse seu processo de criação.

Tatit (1995, p. 26) afirma que a canção tem como elementos dessa sua constituição basicamente a letra, a melodia e a instrumentação. É na imbricação desses elementos que se concentra a atenção para se observar o tal processo. Cada um desses elementos, na música brasileira, especificamente, recebe um cuidado especial: cada palavra, cada nota ou frase melódica, cada instrumento e seu papel na execução de uma determinada canção, etc. A canção brasileira traz em si, como já foi dito, uma importância que não se percebe na maioria dos países. Importância essa no sentido de exercer grande influência em diversas esferas sociais, além de ser fonte de renda para artistas, técnicos, comerciantes, movendo uma verdadeira indústria.

Devido à multiplicidade e miscigenação cultural do Brasil, há uma diversidade musical comparável a pouquíssimos países no mundo. Diversidade essa que perpassa todos os segmentos sociais brasileiros, encontrando, assim, público consumidor para todos os gostos. A heterogeneidade constitutiva, que, à primeira vista, pode parecer óbvia (todo discurso é heterogêneo), merece um estudo mais profundo para que se analise com exatidão essa “plurifonia”, tendo em vista a abordagem de um discurso tão diverso como o literomusical brasileiro.

2. As bases teóricas da Análise do Discurso

A Análise do Discurso surgiu em 1969, na França, adotando uma perspectiva teórica que preconizava que os sujeitos imaginavam-se donos do discurso que produziam, quando na verdade eram meros instrumentos de manifestação deste. Isso quer dizer que os sujeitos foram concebidos nessa primeira fase (AD-1) como “assujeitados”, “servos”, “suportes” do discurso, negando-se assim, a suposição de um sujeito intencional como origem enunciativa de seu discurso (PÊCHEUX, 1987, p. 311).

A proposta de análise consistia na criação de um *corpus* feito de seqüências textuais selecionadas num espaço discursivo influenciado por *condições de produção* estáveis e homogêneas. Em seguida, fazia-se uma análise lingüística de cada seqüência, passando, logo após, à análise discursiva, que consistia em verificar regiões de identidades (através de sinonímia e paráfrase). E, finalmente, com essa verificação, demonstrava-se que estas relações constituíam as manifestações principais do funcionamento do processo discursivo, de modo análogo a de uma máquina discursiva.

Na fase seguinte (AD-2), essa noção estruturalista e mecanicista de “máquina discursiva” sofre uma revisão. Com o conceito de formação discursiva (FD), de Michel Foucault (1969, *apud* MUSSALIN, 2001, p. 14), transforma-se a concepção do objeto da Análise do Discurso. Esse autor entende formação discursiva como “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou lingüística dada, as condições de exercício da função enunciativa” (idem, p. 119). Tal conceito nos permite ver uma FD como um elemento determinante do que pode/deve ser dito a partir de um determinado lugar social.

O sujeito na AD-2 ainda se apresenta assujeitado e os procedimentos de análise são basicamente os mesmos da época anterior, mas, nessa fase, o discurso passa a ser visto como mais histórico, e menos “estabilizado” (idem, p. 120). Nessa fase, as FDs são vistas como atravessadas por outras FDs, mantendo, apesar disso, sua identidade.

A idéia de *interdiscurso* começa a ser concebida nesse momento, porém vista apenas como “o exterior específico” de uma FD (PÊCHEUX, 1990, p. 313). Mas é apenas na terceira fase da Análise do Discurso (AD-3) que esse conceito passa a ganhar respaldo e

adquire maior relevância. A partir desse contato entre as FDs da AD-2, percebeu-se que cada uma delas não se constitui isoladamente. Enquanto na AD-1 havia o primado do *mesmo*, isto é, do sujeito da enunciação, e na AD-2 o primado da *relação* (com as outras FDs), na AD-3, o foco das análises passa a ser justamente esse espaço discursivo criado devido a esse contato entre o sujeito e o outro. O que se convencionou chamar de *interdiscurso* passa, então, a ser o novo objeto de análise da Análise do Discurso.

O grande avanço dessa nova fase é a mudança de perspectiva: em vez de se pensar em máquinas discursivas justapostas, autônomas, independentes entre si, concebe-se, agora, um constante “intercâmbio” entre as FDs, em que os discursos se relacionam de tal maneira que esse contato discursivo acaba por ser um fator constitutivo de ambos. Diferentemente da fase anterior, o que vai marcar basicamente a terceira fase é justamente sua *heterogeneidade discursiva*.

Costa (2005) sugere uma quarta época: o autor, após fazer uma releitura dessas fases, aponta para uma direção em que o centro das discussões, atualmente, em Análise do Discurso deve se basear nas práticas discursivas e não-discursivas realizadas na sociedade.

Citando Maingueneau (1984), Costa reafirma que, assim como se abandonou a visão de ideologia como um conjunto de idéias, deve-se abandonar de uma vez por todas a concepção de discurso como um conjunto de textos gerados por um sistema regulador, ao ver do autor, resquício de uma visão estruturalista. Este deve ser pensado como uma *prática*, como chegou a apontar Foucault (1995). Assim sendo, o autor aposta na concepção de Maingueneau (1984 e 1995), que acredita numa imbricação entre um discurso e a instituição que está vinculada ao funcionamento de comunidades que garantem a produção textual, o que significa passar definitivamente do discurso à prática discursiva (do sistema ao uso).

Nosso trabalho segue essa perspectiva apontada por Costa, de ver no trabalho artístico de Adriana Calcanhotto uma prática discursiva que recebe influência de percursos discursivos anteriores, mas que não apenas atualiza essa memória, mas, ao entrecruzá-los enriquece e incrementa a música resultante com sua personalidade artística singular.

2.1. Gênero e posicionamento

Maingueneau (1995), em seu *O contexto da obra literária*, apresenta as principais categorias de análise as quais utilizaremos em nossa análise. Dentre tais noções, está a de *gênero* articulada à de *posicionamento*. O autor destaca que o resultado dessa articulação seria, mais do que um mero procedimento para transmitir conteúdo, um *dispositivo de comunicação*: “um produto simbólico que integra numa unidade, em condicionamento mútuo, todos os fatores envolvidos em seu funcionamento: o **gênero**, o **suporte**, o **código de linguagem**, o **etos**.” (COSTA, 2003, p. 11, grifos do autor).

Maingueneau retoma Bakhtin, segundo o qual a comunicação só é possível graças aos gêneros, conjuntos de normas de enunciação através das quais “formatamos” nossas palavras e reconhecemos o “formato” das palavras dos outros, estabelecendo contratos discursivos.

Desse modo, no âmbito de instituições discursivas, todo enunciado implica o que Maingueneau chama de *investimento genérico*. Investir em um gênero significa situar-se em relação a uma enunciação anterior que possui características retomadas mais ou menos fielmente, afastando-se, por outro lado, de outras características. Inserir-se neste percurso significa, para Maingueneau (2001, p. 69), *posicionar-se*. Ele utiliza o termo *posição* em dois sentidos: “o de uma ‘tomada de posição’; o de uma ancoragem num espaço conflitual (fala-se de uma ‘posição militar’)”.

Trata-se, portanto, conforme o autor francês, para o enunciador de definir-se, demarcar-se em relação ao Outro, seja se aproximando, seja se confrontando, estabelecendo uma certa relação com uma memória discursiva, de inserção num percurso anterior ou de fundação de um percurso novo.

Aplicando essa idéia à canção popular brasileira, Costa (2001) identifica posicionamentos como o da Bossa Nova, o do Tropicalismo, o da MPB moderna, dos sambistas, dos forrozeiros, etc., agrupados em cinco formas de marcações identitárias:

movimentos estético-ideológicos (Bossa nova, Canção de protesto, Tropicalismo etc.);

agrupamentos de caráter regional (mineiros, cearenses, baianos etc.);

agrupamentos em torno de temáticas (catingueiros, românticos, mangue beat etc.);

agrupamentos em torno do gênero musical (forrozeiros, sambistas, chorões etc.);

agrupamentos em torno de valores relativos à tradição (pop, MPB moderna, MPB tradicional etc.).” (p. 169)

Maingueneau salienta que posições e enunciadores não devem ser confundidos, uma vez que um mesmo enunciador pode assumir diferentes posições, seja ao mesmo tempo ou sucessivamente. Costa (2001) ilustra esta afirmação na MPB com o exemplo de Carlinhos Brown, que divide sua produção entre uma música “afrobrasileira *pop*” e uma música baiana “de raiz”, a *axé music*.

Maingueneau lembra ainda que se posicionar não é um ato de vontade. Exige-se do enunciador uma certa qualificação, impondo-se, assim, perfis que filtram potenciais enunciadores. Seria este também o caso da canção popular. “Esta qualificação dá-se a partir de uma inserção no circuito de produção musical, que envolve fazer shows, gravar discos, gravar composições de certos compositores, de um reconhecimento que vem mesmo do público e da crítica de cada posicionamento e de um perfil caracterizado por um certo modo de cantar, tocar, compor, comportar-se, etc.” (BEZERRA, 2004, p. 75).

Saliente-se, por fim, que o conceito de posicionamento supõe a existência do que Maingueneau (2000) chama de comunidades discursivas, grupos reais ou virtuais responsáveis pela produção e circulação de textos. *Posicionamento* consiste, noutras palavras, na imbricação entre certas características textuais e um certo modo de existência de um conjunto de sujeitos, de forma que os discursos validam a própria comunidade discursiva que os produz.

Posicionar-se envolve, portanto, um conjunto de investimentos indissociavelmente relacionados: genérico, cenográfico, ético e lingüístico. Assim sendo, observaremos de que maneira ocorre o posicionamento de Adriana Calcanhotto por meio de seu trabalho literomusical.

2.2. Etos

A noção de *ethos*, resgatada por Maingueneau (1997), tem suas bases nos estudos aristotélicos, em que se distinguiam três principais maneiras de se expressar:

phrônesis (ter o aspecto de uma pessoa ponderada), *areté* (assumir a atitude de um homem de fala franca, que diz a verdade crua) e *eunóia* (oferecer uma imagem agradável de si mesmo). Na época da retórica antiga, *ethé* significava as propriedades que os oradores conferiam a si implicitamente, através de sua maneira de dizer: não o que diziam a propósito deles mesmos, mas *o que revelavam pelo próprio modo de se expressarem*” (p. 45, grifos do autor).

Diz ele que o *tom* de um texto, seja ele oral ou escrito, exerce um papel fundamental em um discurso. Ele está necessariamente associado a um *caráter*, que corresponde ao conjunto de traços psicológicos que o leitor-ouvinte atribui ao enunciador, baseado no seu modo de dizer, e a uma *corporalidade*, que remete a uma representação, na materialidade textual, do corpo do enunciador.

Associado a esse conceito, o autor (p. 48) acrescenta a noção de **incorporação**, que seria a realização, do ponto de vista ético, da interação entre falante/escritor e ouvinte/leitor ocorrida através do procedimento enunciativo. O autor encara esse conceito como assumindo três registros em íntima relação:

- a) a formação discursiva “dá corpo” textualmente tanto à figura do enunciador quanto à do destinatário;
- b) através dessa corporalidade, são dados pela incorporação aos sujeitos esquemas que determinam o modo de viver na sociedade;
- c) o grupo dos adeptos do discurso é constituído pela sua “incorporação imaginária”, possibilitada pelos dois aspectos acima.

Tais conceitos serão de grande valia quando aplicado ao discurso literomusical brasileiro, uma vez que para a prática discursiva através da qual a canção se manifesta são cruciais efeitos de adesão e empatia éticas entre o compositor e/ou cantor com o público ouvinte a fim de se obter uma circulação ótima (o chamado “sucesso”), ideal almejado pela grande maioria dos artistas.

O conceito de *etos*, fornecido por Maingueneau (1995, 1997), é uma categoria de análise que, aplicada ao discurso que analisaremos, nos será de grande valia, já que ela diz respeito ao modo de enunciação de um discurso. E, por estarmos tratando do discurso literomusical brasileiro, o respaldo desta categoria se justifica pelo fato de estarmos lidando com um discurso que utiliza alguns meios pelos quais se manifestam, dentre outros

aspectos, traços os mais distintos possíveis de interdiscursividade. Expor-se através da linguagem verbal (texto escrito e falado) e da não-verbal (som – instrumentação e melodia – e imagem) tanto enriquece o discurso produzido no que se refere a suportes semióticos, quanto o torna polissêmico, “plurissignificativo”, “multi-ético”.

Costa (2002), citando Maingueneau, diz que o texto implica uma **vocalidade**, um **tom** de voz que atesta o que é dito. Relacionado ao que é dito, esse tom seria a maneira de dizer, que aparece de modo coerente com o que é dito. A **corporalidade** seria a maneira de como esse dizer se manifesta, seria o mecanismo responsável pela caracterização de um determinado estereótipo. Como exemplo, no discurso literomusical brasileiro, a imagem que se constrói de uma dupla sertaneja é bem diferente de um cantor de *rap*. Portanto, dizemos que o etos da primeira é de sujeitos passionais. As canções fáceis de serem memorizadas (com rimas, refrãos) e temáticas que geralmente oscilam entre desilusões amorosas e a reverência aos valores campestres indicam a construção de figuras que vivem suas paixões e seus sentimentos como “pessoas de carne e osso”, simples e apaixonados (ou desiludidos) como seus ouvintes; já o etos do segundo, um cantor que faz de sua música um instrumento de protesto contra as injustiças sociais vividas pela comunidade onde vive, assume o tom do sujeito revoltado, em alerta, conscientizado e conscientizador. Lembremos que a corporalidade de ambos os etos pode ser caracterizada também pela forma de se vestir desses sujeitos, que revela sua origem social e é coerente com a imagem que seus textos verbo-melódicos constroem de si.

2.3. Cenografia

Diz-nos Maingueneau (1995) que integra o sentido de um texto a situação de enunciação que o possibilitou. Ela se traduz no texto através do que o autor denomina de **cenografia**. À situação de enunciação estão relacionados elementos que compõem esse cenário textual: os actantes, que seriam o enunciador e co-enunciador, e os elementos que fazem a ancoragem espaço-temporal (EU, TU, AQUI, AGORA). Identificar tais elementos é importante para entender a obra como dispositivo de comunicação, o qual se institucionaliza através do gênero de discurso em que se manifesta.

O autor chama a atenção ainda para os cenários *validados*, que são aqueles que são instalados no universo de saber e de valores do público, como os de outros gêneros literários, de outras obras, situações de comunicação de outras ordens discursivas e que são referenciados na obra como uma forma de buscar legitimação. Porém, não é necessário nem que a cenografia “mostrada” corresponda sempre a cenários validados nem que eles formem um conjunto homogêneo; é preciso que haja o relacionamento de todos esses elementos para que se chegue à cenografia global da obra.

A *integração*, uma das funções da cenografia, consiste em promover uma interação entre as cenografias mostradas de um texto que tem por efeito uma tensão devido ao fato de elas serem colocadas no mesmo plano. Ressalta o autor que a noção de cenografia não deve ser restrita meramente à idéia de contexto contigente de “mensagem” que se poderia “transmitir” de diversas maneiras. Ela deve ser entendida não apenas como um “procedimento”, mas um dispositivo enunciativo insubstituível capaz de promover uma *articulação* entre o objeto estético autônomo (a obra) e suas condições de produção, incluindo aí a vida do autor, os lugares e os momentos de escrita, a sociedade, etc.

As cenografias indicam como as obras definem sua relação com a sociedade e como nessa sociedade é possível legitimar o exercício da palavra literária e que, portanto, merecem ter sua necessidade reconhecida, livres de serem vistas como alicerces da obra. Tais considerações dessa categoria podem ser perfeitamente utilizadas para se fazer uma análise do discurso literomusical brasileiro, fazendo as devidas adaptações. Ela nos será bastante útil, uma vez que, por meio dela, será possível identificarmos as referências, os pontos de vista e as relações entre a produção discursiva de Adriana Calcanhotto e o contexto social e interdiscursivo de sua obra. Fazendo uma observação mais detida da situação de enunciação das canções, poderemos perceber de que maneira os cenários são construídos, definindo, assim, os elementos que constituem a cenografia das canções. A partir disso, podemos verificar de que maneira esse discurso apresenta características das cenografias *pop* ao mesmo tempo em que também nos permitirá ver de que maneira ele dialoga com o Tropicalismo.

2.4. Código de linguagem

Maingueneau (1995) estabelece uma relação entre a obra e a diversidade lingüística com a qual se defronta o escritor. Ele afirma que “não existem, por um lado, conteúdos e, por outro, uma língua neutra que permitiria veiculá-los, mas *a maneira como a obra gere a língua faz parte do sentido dessa obra* (p. 104, grifos do autor).

Desse modo, o autor propõe a noção de *interlíngua*, que seria propriamente uma interação de línguas, passadas ou contemporâneas. No interior de uma *interlíngua*, o escritor deve escolher um *código de linguagem*, devendo-se entender esse código tanto como sistema de regras e de signos relacionados a um conjunto de prescrições.

Esse conceito de interlíngua desdobra-se em dois aspectos: o **plurilingüismo externo** e o **plurilingüismo interno**. O plurilingüismo externo, grosso modo, seria a relação das obras com as “outras” línguas. Na verdade, tendo em vista a condição do escritor, é difícil distinguir se ele está escrevendo em sua língua materna ou em uma língua estrangeira, uma vez que a língua literária jamais se confunde com sua língua materna, naturalmente oral e espontânea. Segundo o autor, o uso de uma outra língua vai variar de acordo com o objetivo do escritor da obra. Ele cita, por exemplo (p. 106), a obra *As Flores do Mal*, cujo escritor insere fragmentos de diversas línguas, o que faz romper a homogeneidade do livro. Além disso, o uso recorrente da língua latina nas obras francesas, se justifica pela intenção de se ilustrar a obra com a língua que lhe deu origem. O autor chama a atenção para a relação entre a criação literária e a elaboração de um código de linguagem; segundo ele, a literatura pode dar legitimidade e ajudar na construção e consolidação de uma língua.

Quanto ao plurilingüismo interno, também chamado de pluriglossia (p. 108), se dá quando o escritor se defronta com a variedade dentro de sua própria língua, devendo-se isto a questões geográficas, de estratificação social, de diferentes situações de comunicação, de diferentes níveis de língua. Ao citar alguns exemplos que ilustram esse caráter em obras literárias francesas, ele adverte para o fato de que isto não pode ser confundido com regionalismo, pois o leitor deve entender que a obra literária é, como diz ele, citando Bakhtin, um “local de confronto privilegiado dos ‘falares’ de uma língua” (p. 108), e,

portanto, a utilização de um outro tipo de fala estabelece um debate sutil com as formas de escrita tradicional para criar-se um efeito rural.

Esta forma de ver a utilização da língua nos interessa posto que, na produção artística de Calcanhotto, é possível observar uma prática interlingüística, na medida em que a autora interpreta canções em língua inglesa de autores como Madonna e Mick Jaegger, bem como de artistas brasileiros e de outros artistas estrangeiros do posicionamento (como o franco-espanhol Manu Chao), além de fazer uso freqüente de palavras da língua inglesa em suas composições. Consideraremos essa prática uma influência da música *pop*, tendo em vista que, conforme frisa Costa (2001),

a questão plurilingüística é crucial para o posicionamento pop, tratando-se porém de uma questão de plurilingüismo externo. Cantar em língua vernácula não é um gesto de modo algum evidente para os que pretendem assumir o posicionamento pop em um país que não fala inglês, principalmente considerando que se trata de lidar com uma tradição anglofone que se propõe cosmopolita (p. 305)

Tratar de tal aspecto dentro do discurso literomusical brasileiro parece algo ilimitado, principalmente pelo fato de que, se levarmos em conta apenas a criação de um disco, já temos aí claramente dois suportes: o encarte (onde aparecem as letras impressas das canções e as imagens) e as canções (que se constituem de letra, instrumentação e melodia). Então, se levarmos em consideração cada um desses componentes, verificaremos que cada um deles se comporta e se relaciona com os outros de maneira específica. Isso porque cada um deles tem ou pode ter uma maneira muito específica de como utilizar um determinado código de linguagem para a manifestação do discurso. E tal complexidade se acentua mais ainda quando se trata do posicionamento *pop*, que se caracteriza principalmente pelo fato de ter a liberdade de poder lidar com outras culturas, outras línguas e, portanto, outros códigos. Além disso, esse posicionamento, que também tem como característica o *experimentalismo*, permite que, não contente com o(s) código(s) de linguagem vigente(s), se criem novos códigos, novas maneiras de dizer. Eles

desestabilizam as convenções regidas pelos padrões de escrita, do jeito de se fazer canção, amplamente falando.

E criar um código de linguagem específico parece não ser algo tão simples; não em termos de como se criá-los, mas da questão de receptividade por parte do público. O artista, na sua pretensão de explorar seus virtuosismos experimentalistas, pode correr o risco não ser compreendido e, assim, sua obra passar por “objeto não-identificado”. É disso que trata Campos (1993: p. 266):

O ouvinte, que recebe a mensagem, está preconditionado por um conjunto de convenções com o qual ele afere e confere a mensagem. Código baseado na redundância, na previsibilidade. Daí o choque e a reação irada, quase sempre irracional, quando a mensagem, pela sua novidade e imprevisto, não confere com o código do ouvinte. Mas a informação, o conhecimento novo, só podem existir na medida em que esse código é violado. É a missão dos artistas informativos, os inovadores, contrariar o código de convenções do ouvinte, para forçar o seu amadurecimento criativo, aumentar o seu repertório de informação e enriquecê-lo. Em síntese, o artista dinamita o código e dinamiza o sistema. (grifos nossos)

Mas, ao mesmo tempo em que esse novo código pode trazer novas acepções para as mesmas coisas, ele pode servir também como uma espécie de símbolo pelo qual é possível identificar que posicionamento está se adotando. Numa canção, tratar dos avanços tecnológicos numa linguagem cibernética entrelaçada por sons e ruídos eletrônicos é uma maneira de dizer “sou *pop* e a informatização faz parte da sociedade em que vivo”, por exemplo.

Mas, de uma maneira geral, podemos dizer o código de linguagem especificamente dos integrantes filiados à geração de Adriana Calcanhotto são ricamente plurissignificativos. Deixam de lado a monossímia da língua e exploram mais o que ela pode lhes oferecer, tanto num sentido intralingüístico (**plurilingüismo interno**) quanto extralingüístico (**plurilingüismo externo**). No primeiro sentido, os cancionistas buscam diversos efeitos de sentido que podem ser oferecidos com termos e/ou construções

ambíguas (“Transito entre dois lados, de um lado eu gosto de opostos”), com repetições (“Cai a tarde, cai a tarde...”), com trocadilhos (“Você só quer saber quando que eu vou trocar meu carro novo por um novo carro novo”), com o uso de expressões metafóricas (“A saudade é um trem de metrô”), com a criação de universos absurdos (“Eu tô grávida de um liquidificador”). No segundo sentido, essa apropriação do externo se dá de diversas maneiras, como, por exemplo, através da aproximação fônica (“Juraci que parque é esse” – em alusão a *Jurassic park*), fazendo referência a elementos de outras culturas (Scotch, scargot, Rai Ban, souvenir, marijuana), inserindo frases de outras línguas numa canção em português (“Baby, I’m so alone”) ou simplesmente interpretar uma canção em outra língua (“Clandestino”).

O integrante do posicionamento *pop* sabe, antropofagicamente, lidar com o código de linguagem estrangeiro. Longe de ser um mero captador dos “ventos” que vêm de “legiões estrangeiras”, ele é um exímio *adaptador* desses ventos. Mostrando-se, propositadamente, aparentemente submisso à cultura alheia, o cancionista *pop*, na maioria dos casos, aproveita-se da situação de adequar aquele discurso ao seu de uma maneira, muitas vezes, até ironizada, cuja reflexão trazida na canção se volta para a constituição do discurso do nosso contexto sócio-cultural. Senão, veja-se o que disse Medaglia (*in* CAMPOS, 1993, p. 108) acerca dessa prática de inserir um discurso estrangeiro no nosso:

Incorporar, portanto, experiências positivas de outras músicas à nossa prática composicional não representa, em si, nada de negativo. Saber digeri-las aqui e aplicá-las criativamente – lembre-se da “antropofagia” sugerida por Oswald de Andrade! – isto sim é que constitui o principal problema da invenção artística. Acreditamos que, nos dias atuais, a nacionalidade de uma nova realidade espiritual é um aspecto que vem a posteriori e não a priori em relação à sua manifestação e afirmação.

E é nesse sentido que se retoma o que Mainguenau (1997, p. 104) diz quanto à essa interação de línguas e de usos; a isso é que ele dá o nome de **interlíngua**. E assim ele a define:

Por esse termo entenderemos as relações, numa determinada conjuntura, entre as variedades da mesma língua, mas também entre essa língua e as outras, passadas ou contemporâneas. Essa noção de interlíngua visa à heteroglossia extrema, ao “dialogismo” (M. Bakhtin), através dos quais se institui a enunciação singular das obras.

E essa heteroglossia extrema visada ocorre com uma frequência na vertente *pop* do discurso literomusical brasileiro que não se vê tanto em outros posicionamentos. Parece que, em se tratando de discurso literomusical brasileiro, é essa a vertente que mais tenta singularizar essa enunciação das obras de que o autor fala. Se observarmos o que Campos (op. cit.) fala a respeito desse intercâmbio cultural, perceberemos que ambos pensam o mesmo acerca de se fazer de uma determinada produção discursiva um patrimônio universal:

...é inútil preconizar uma impermeabilidade nacionalística aos movimentos, modas e manias de massa que fluem e refluem de todas as partes para todas as partes. Marx e Engels já o anteviam: “Em lugar do antigo isolamento de regiões e nações que se bastavam a si próprias, desenvolve-se um intercâmbio universal, uma universal interdependência das nações. E isto se refere tanto à produção material como à produção intelectual. As criações intelectuais de uma nação tornam-se propriedade comum de todas...” (p. 60)

Parece que é mesmo esta a intenção dos artistas *pop*; quando se ouve um disco da maioria deles, a impressão que se tem é a de que ele foi feito para ser divulgado não só aqui no Brasil, mas em toda e qualquer outra nacionalidade, tanto a que lhe tenha influenciado quanto a que não possui tanto reconhecimento internacional por exportar produtos musicais (como, por exemplo, Portugal).

2.5. Relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas

2.5.1. Relações intertextuais

Já é bastante antiga a constatação de que os textos portam outros textos, ainda que o termo “intertextualidade” seja recente. Na Análise do Discurso, desde a segunda fase, se observa que a escolha de uma citação para um determinado texto não é um recurso livre. Ela encontra-se sujeita às determinações impostas pela formação discursiva – regras sistematizadas, as quais constituem a unidade de um conjunto de enunciados historicamente determinados que orientam “o que pode e deve ser dito” a partir de uma posição ideológica numa dada conjuntura na qual “o sujeito que enuncia a partir de um lugar definido não cita quem deseja, como deseja, em função de seus objetivos conscientes, do público visado etc.” (Maingueneau, 1997, p. 86). Segundo o autor, a citação pressupõe regras, operações quanto aos enunciados citados, devendo-se, pois distinguir o intertexto e a intertextualidade.

Maingueneau (1995) afirma, além disso, que a questão da “intertextualidade” traz grandes contribuições para a Análise do Discurso, pois tal pesquisa desestabiliza as representações comuns da “interioridade” das obras, deixando estas de serem vistas como monumentos solitários para se mostrarem como encruzilhadas, nós em séries múltiplas de outras obras, de outros enunciados.

Trata-se, conforme Brandão (2002), de um conceito herdado de Mikhail Bakhtin. Segundo Bakhtin (1988 *apud* BRANDÃO, op. cit.), a essência da linguagem humana é a enunciação – “emissão de um conjunto de signos que é produto da interação de indivíduos socialmente organizados” (op. cit., p. 89). Por isso, ela ocupa um lugar especial nas formulações teóricas de Bakhtin, pois para ele a enunciação é de natureza social e acontecendo sempre na interação. E uma das formas mais importantes da interação verbal é o diálogo, este podendo ser entendido como ato de fala entre duas ou mais pessoas, mas que Bakhtin concebe como uma característica de qualquer espécie de comunicação verbal oral ou escrita, sendo, portanto, constitutivo da linguagem humana.

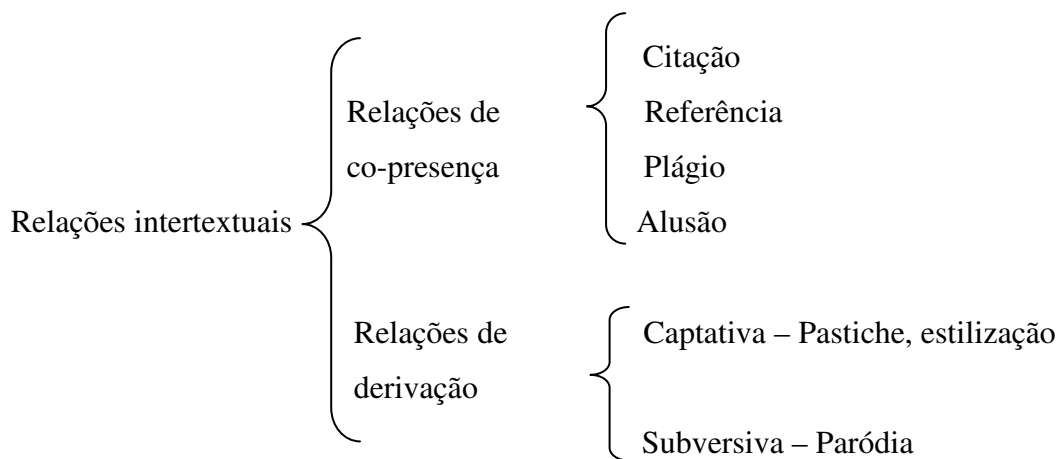
Portanto, a linguagem em Bakhtin é sempre dialógica, sendo, portanto, o dialogismo um conceito que permeia toda a sua obra. Este é um princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. As palavras do enunciador estão sempre e inevitavelmente atravessadas pelas palavras do outro: o discurso de um enunciador se constitui também no discurso do outro que o atravessa, condicionando sua enunciação. Isto

significa dizer que a alteridade marca o ser humano, visto que o outro é imprescindível para a sua constituição.

A partir daí, Bakhtin, analisando a obra de Dostoiévski, elabora a idéia de polifonia, a partir da constatação de que a voz deste autor, em seus romances, orchestra a voz de múltiplos outros sujeitos. A polifonia se constrói aí de uma rede complexa de relações dialógicas entre as várias consciências, pontos de vista e posições ideológicas que se confrontam (Brandão, op. cit.).

Dos conceitos de dialogismo e polifonia, conforme Jenny (1979, p. 13), a semioticista Julia Kristeva cunhou o termo *intertextualidade* para traduzir o fenômeno do diálogo entre textos efetivamente produzidos. Para ela, todo texto se constrói por uma interação com outros textos. Assim, a intertextualidade não é simplesmente a soma de textos a um outro, mas um trabalho de absorção e transformação de outros textos com vistas a determinados objetivos. O simples ato de deslocar um texto de referência de seu contexto original e aplicá-lo, como um intertexto, num outro, possibilita uma nova leitura deste texto e a percepção do diálogo entre diferentes autores, obras e contextos sócio-culturais. Em outras palavras, a escolha do intertexto já implica uma postura ideológica. A seleção de uma citação já a modifica: o recorte no qual é inserida, as supressões que poderão ser operadas em seu interior, o modo como é referida no comentário do texto citante podem revelar a confirmação ou a negação do outro texto (JENNY, op. cit.).

Baseado num esquema da tipologia das relações intertextuais proposto por Piegay-Gros (1996), Costa (2001, p. 48) faz adaptações em tal modelo, ajustando-o a fim de atingir os objetivos por ele visados, e apresenta a seguinte classificação:



Segundo Piegay-Gros (op. cit.), as relações de **co-presença** estabelecem-se entre dois ou mais textos sintagmaticamente, enquanto as de **derivação** são as relações que se estabelecem em um ou mais textos a partir de um texto-matriz, podendo ser, cada uma delas, explícitas (marcadas por um código tipográfico ou menção) ou implícitas (cabendo ao leitor sua recuperação).

As **relações de co-presença** podem ser as seguintes: **citação** (é a inserção de um texto em outro, em que sinais tipográficos – aspas, itálico etc. – evidenciam a heterogeneidade, cumprindo funções de autoridade, ornamento etc.); **referência** (quando se remete o leitor a um outro texto, sem, porém, convocar as palavras deste, podendo ser evocados títulos, personagens, lugares, épocas etc. pertencentes a outros textos); **plágio** (é a citação de uma passagem de um outro texto sem indicar que isto foi feito, atitude condenável moral e juridicamente); e **alusão** (jogo de sugestão proposto ao leitor, exigindo-lhe da memória para relacionar palavras expressas em um texto às de um texto anterior).

As **relações de derivação**, as quais Maingueneau (1989, p. 102) sugere o nome de **imitação**, podem ser de dois tipos: **captativa** e **subversiva**. A captação ocorre quando um locutor incorpora em diversos aspectos a estrutura do outro texto pretendendo beneficiar-se da autoridade deste; na subversão, ocorre o mesmo, porém com o intuito de desqualificar o outro texto. Como tipo de imitação captativa, temos o **pastiche** (é a imitação de um estilo, não de um texto, mas de um conjunto de textos de um mesmo autor, podendo ou não deturpar o conteúdo) e a **estilização**, não definida pelo autor, mas que pensamos ser equivalente ao que diz Fiorin (1999): corresponde à reprodução do conjunto dos procedimentos do “discurso de outrem”, isto é, do estilo de outrem.

E, como exemplo de imitação subversiva, temos a **paródia**, que é a modificação do assunto ou conteúdo de um texto, mantendo seu estilo ou estrutura. Costa, em sua adaptação, desconsidera o **travestismo burlesco** (retomada do conteúdo, mas deturpando a estrutura ou estilo do texto derivante), conceito fornecido por Piegay-Gros, por ser mais específico ao discurso literário.

Com base nesta classificação fornecida por Costa é que faremos nossa análise das relações intertextuais estabelecidas no trabalho de Adriana Calcanhotto, uma vez que, conforme nossa hipótese, trata-se de um recurso largamente utilizado pela compositora.

2.5.2. Relações interdiscursivas

O conceito de relações interdiscursivas é discutido por Costa (2001, p. 48) sob a perspectiva de Bakhtin. Trata-se das relações da enunciação com o interdiscurso, isto é, com o suposto exterior discursivo. Entenda-se aqui interdiscurso como sistemas discursivos anônimos (modo de dizer, gêneros, regras, fórmulas, formações discursivas, etc.) que circulam na sociedade e que compõem uma memória.

Para o autor, o objeto da interdiscursividade não é propriamente o texto autoral, concreto, mas termos habitados por outras esferas, registros discursivos e até mesmo lingüísticos, ou ainda etos, gestos e esquemas discursivos de outras práticas discursivas.

Baseado no esquema das relações intertextuais, Costa adapta e cria o seguinte quadro para as relações interdiscursivas:

Relações interdiscursivas	Relações de Co-presença	Referência	Cenografia validada; Etos; Palavras; Códigos de linguagem; Gêneros, etc.
		Alusão	
	Relações de Imitação	Captativa	
		Subversiva	

Explicitando tais categorias, assim temos:

- a) a **referência interdiscursiva** ocorre quando, de alguma maneira, um texto de uma determinada FD (formação discursiva) refere-se a uma outra FD ou ao interdiscurso;
- b) a **alusão interdiscursiva** é uma referência que se faz de maneira engenhosa, através de jogo de palavras, implicitação, sem necessitar de menção de personagens, cenários ou citação intertextual;

c) a **captação interdiscursiva** é quando um texto representa aspectos de outras práticas discursivas, como, por exemplo, um professor que utiliza a postura de cientista para dar aula;

d) a **subversão interdiscursiva** é a utilização de aspectos de outras formações discursivas parodicamente a fim de, assim, subvertê-los, legitimando-se por oposição.

Costa (op. cit., p. 50) nos fala ainda da **interdiscursividade lexical**, que seria quando uma palavra provoca a remissão a uma outra realidade enunciativa, que se manifestaria por meio da polissemia, da argumentação ou da metáfora.

Nossa análise talvez nos permita observar a presença de outros tipos de relações interdiscursivas. Após apresentar de que maneira essas formas podem aparecer no discurso literomusical brasileiro, veremos como esses mecanismos se processam no discurso de Adriana Calcanhotto; veremos de que maneira a profusão de textos e discursos que perpassam e constituem a sua produção artística se relaciona com os investimentos dos posicionamentos tropicalista e *pop*.

2.5.3. A “mediatização”

Maingueneau (1995) considera que o suporte em que o gênero aparece, “a transmissão do texto não vem *após* sua produção, *a maneira como ele se institui materialmente é parte integrante de seu sentido*” (p. 84, grifos do autor). Ele, ratificando o que diz Régis Debray, criador da midiologia, menciona a importância da *dimensão midiológica*, em que, segundo Debray, objetos e locais não são propriamente “mídia”, mas, sem eles, uma determinada “ideologia” que esteja associada a eles não teria existência social.

Esse estudo é de grande valia aplicado ao discurso literomusical brasileiro, pois acreditamos serem os encartes dos discos, em que aparecem as letras das canções, objetos, suportes intersemióticos constituintes da mensagem do disco. O suporte disco seria composto, portanto, de dois outros: o CD em si, onde estão gravadas as canções, e o encarte, onde estão presentes não apenas as canções, mas também um jogo de imagens que ajudam a compor a significação geral do disco. Cremos, por isso, na idéia de que o encarte

seja um suporte tão significativo para a constituição de um disco quanto a própria presença das canções, pois, sem ele, não se chegaria a tal significação geral, não sendo, logo, o encarte um suporte accidental do disco.

A relação intertextual entre os textos nos CD e os textos nos encartes é, ademais, intersemiótica, já que se dá também entre canção e imagem. Porém, por lidar com este outro signo semiótico, ela, na nossa análise, exercerá um papel apenas complementar, visto que não será o foco de nossa pesquisa, além de exigir um outro domínio teórico-metodológico, cabendo, portanto, a uma outra pesquisa.

3. Caracterização discursiva do Tropicalismo

3.1. As condições de produção do discurso tropicalista

Logo após o Brasil ter vivido a sua era mais gloriosa em termos de desenvolvimentismo, com o governo de Juscelino Kubstichek (“50 anos em 5”), em que surgia, na música brasileira, a “revolucionária” Bossa Nova, o País viveria momentos de tensão na política. Com o golpe militar de 64, emudeceu-se a voz livre da manifestação cultural brasileira. É dentro desse contexto de um país cerceado por proibições impostas pela ditadura militar que até então dominava o país que emerge da cidade baiana de Santo Amaro da Purificação um cidadão chamado Caetano Viana Teles Veloso.

Seus encontros com Gilberto Gil, Torquato Neto, Tom Zé, Capinam e Gal Costa eram, inicialmente, sem qualquer intenção a não ser a de mostrar as canções para os amigos, compor outras em parceria. Porém, não dava para se mostrar inerte diante daquela situação em que a música brasileira caía no disparate da decadência devido às proibições daquele regime político. Um país que até então vivia um momento de “auge” na música não podia ser reduzido à subordinação da música norte-americana, como estava acontecendo paralelamente, na época. Alguns grupos nacionais aderiram a essa influência; o movimento jovem-guardista representou no País um segmento da música brasileira que fez *rock* e “canções comportadas” no estilo da *beatlemania* à moda brasileira, bastante aceito pelas camadas mais populares da sociedade.

Mas o grupo que Caetano liderava não se contentava com isso. Ele não podia aceitar a idéia de um país tão rico culturalmente como o Brasil ficar restrito a uma música que passava longe de representar nossa brasilidade. Foi a partir daí que se instituiu a *Tropicália*. Posteriormente denominada *Tropicalismo* pelos veículos de imprensa da época, esse movimento deixou de ser um grupo que até então tinha um “propósito essencialmente despropositado” (com a permissão do neologismo) e adotou para si a responsabilidade de ser um manifesto. Um manifesto contra toda a desordem organizada da política administrativa do governo, que pretendia não desconsiderar o que consistia no cerne da original música brasileira, mas partir disso, construir novos rumos da estética e da cultura que revelassem fielmente quem era o povo brasileiro.

Pelo disco lançado, o *Tropicália* ou *Panis et circensis*, em 1968, percebia-se claramente o início do movimento, entoado por Caetano Veloso nos versos do conjunto de canções presentes no disco. Assim sendo, a *Tropicália* foi o posicionamento musical brasileiro que representou uma das formas mais audaciosas, irônicas, críticas que o Brasil já teve em protesto ao caos que até então reinava em vários âmbitos do País. Foi a própria irreverência em si. Polêmicos e aparentemente anárquicos, objetivavam, através de suas mais sanas “loucuras”, mostrar o que era verdadeiramente a música brasileira. Subversivos por natureza, os tropicalistas viam na música uma maneira de expressar a real identidade brasileira: difusa, heterogênea, polifônica, multilíngüe... Assim era a música tropicalista, porque assim seria o povo brasileiro.

Fazer algo que até então ninguém nunca havia feito na música brasileira: esse era o desafio que Caetano colocava para si mesmo. Por criar músicas que não pareciam música, Caetano e Gil são chamados por Campos (1993) de “inventores”, comparados a Tom Jobim e João Gilberto, por também terem o risco e a coragem da aventura (p. 160).

A música-manifesto de Caetano tinha objetivos que, coincidentemente, se assemelhavam aos do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade: “uma visão brasileira do mundo sob a espécie da devoração para uma assimilação crítica da experiência estrangeira e sua reelaboração em termos e circunstâncias nacionais, alegorizando nesse sentido o canibalismo de nossos selvagens” (Oswald Andrade *apud* CAMPOS, op. cit., p. 263).

Campos diz também (p. 272) algo que retrata bem a relevância da produção estético-cultural da Tropicália:

O que estão fazendo Caetano, Gil e seus companheiros de aventura é extremamente original, universal e brasileiro. Obtenham ou não mais esse sucesso, ninguém doravante poderá fazer música de significação no Brasil sem ‘olhar para eles’.

Essa “profecia” certa do autor confirma-se ao observarmos a produção literomusical brasileira posterior a essa geração. A geração de 90, por exemplo, na qual Adriana Calcanhotto está inserida, é uma que tem como um dos pilares para sua produção “interdiscursiva” a produção literomusical tropicalista.

Em sua tese, Costa (2001) ressalta o papel do Tropicalismo para a música brasileira e, conseqüentemente, para a sociedade brasileira como um todo. Em seguida, percebemos que ele concorda com Campos e cita exemplos dessa influência:

O Tropicalismo traz à consciência coletiva do país a natureza irremediavelmente plural e aberta da música brasileira e, ao fazê-lo, ao mesmo tempo dota nossa música de uma dimensão auto-reflexiva e hetero-reflexiva nunca mais abandonada. Contagiada pelas idéias tropicalistas, a canção brasileira ganha um status de ‘antena de raça’, ao mesmo tempo reflexo de uma realidade socio-econômica, instrumento privilegiado de reflexão sobre essa mesma realidade e instância de caráter diretivo, mas não pelo conteúdo das letras, mas pela revolução da forma melódica ou poética. Muito do que vai ser feito pelas gerações posteriores irá consolidar esse caráter diretivo e reflexivo que o Tropicalismo incita. (p. 136)

E, por seguir justamente essa idéia de ambos os autores, poderíamos incluir na lista de exemplos feita por Costa o nome de Adriana Calcanhotto.

Mais adiante, o autor reúne as principais características do Tropicalismo baseado em Campos (1993) e Sant’Anna (1986):

- ❖ A utilização de instrumentos elétricos (guitarras e sintetizadores) e de efeitos especiais sintéticos ou não (dicção eletrônica, sons futuristas, ruídos de pratos e outros objetos quebrando, etc.);
- ❖ Mescla de instrumentos tradicionais (orquestrais ou populares) com modernos, obtendo, dessa forma, efeitos de contraste entre o antigo e o atual, entre o regional e o universal;
- ❖ A construção de harmonias baseadas em acordes simples, evitando percursos harmônicos densos;
- ❖ Construções melódicas simples, sem deixar de lado, porém, intervalos inusitados;
- ❖ Preferência por arranjos elaborados, estranhos e performáticos;
- ❖ Preferência pelo canto rasgado e irreverente do *pop-rock* anglo-americano, desprezando, assim, o canto orfeônico, como também o fez a Bossa Nova;
- ❖ Assim também o será durante a execução dos instrumentos, mostrando a influência dos Beatles e dos Rollings Stones;
- ❖ Preferência pela diversidade de ritmos, que vão do bolero ao *rock and roll*, passando pelo baião e pela marchinha, pluralidade essa que vai identificar a própria proposta do movimento;
- ❖ A descontinuidade do fio narrativo ou descritivo da canção, em que, “quadro a quadro”, vai-se construindo gradualmente a cena criada;
- ❖ A bricolagem (processo de montagem de frases feitas, intertextos provindos de canções ou poemas);
- ❖ A construção/desconstrução da palavra, revelando, assim, o procedimento do fazer poético do Concretismo;
- ❖ Apresentação de uma visão paródico-carnavalesca da realidade da estrutura sociocultural brasileira;
- ❖ Questionamento das propostas esquerdistas de caráter messiânico, em que se seguem caminhos pré-determinados.

A determinação de tais características será de fundamental importância para a realização de nossa pesquisa, visto que será a partir delas (e de outras que possivelmente aparecerão) que identificaremos pontos em comum entre o movimento tropicalista e a produção discursiva da Adriana Calcanhotto.

Alguns trabalhos já se detiveram em discutir o Tropicalismo (PERRONE, 1988; CAMPOS, 1993; LOPES, 1999; SANCHES, 2000; FAVARETO, 1995; SANT'ANNA, 1986), apresentar suas causas e feitos, analisá-lo adotando diversas perspectivas teóricas. Mesmo após sua eclosão – há mais de trinta anos – os estudos continuam a se perpetuar no sentido de tentar compreender melhor os aspectos que nele estavam envolvidos e também para se saber que tipo de herança esse movimento tem deixado às gerações posteriores. A profusão de tais estudos revela a preponderante significação que o movimento tropicalista representou dentro de nossa cultura, principalmente na música. Ratificando essa importância é que ele tem servido de objeto de estudo também para a Análise do Discurso.

De que temos conhecimento, os estudos de Costa (2001) e de Bezerra (2004) são os únicos que abordam o tema utilizando as categorias analíticas dessa teoria; porém, por não ser apenas esse o foco de suas pesquisas, apresentam em linhas muito gerais uma caracterização do Tropicalismo sob uma perspectiva discursiva. Tendo em vista a necessidade de se aprofundarem tais estudos sob essa mesma perspectiva teórica, é que passemos, então, assim a fazê-lo. Dessa maneira, poderemos perceber como elementos que caracterizem o discurso tropicalista são identificáveis na produção literomusical de Adriana Calcanhotto.

De acordo com o que se pode ler acerca do que já se publicou sobre o Tropicalismo, ficamos sabendo que seu surgimento não se deu por acaso. Isto é, as condições de produção desse discurso foram motivadas por fatores que pertenciam tanto à mesma esfera discursiva (artístico-cultural) quanto de outras esferas (política, social, econômica etc.). Assim como João Gilberto o fizera, rompendo com a mesmice que até então predominava no panorama musical brasileiro da época, em que se via uma forte influência da música norte americana (*jazz, blues, be-bop etc.*), onde pouco se acrescentava a nossa música, Caetano Veloso se encarregou de também continuar promovendo essas transformações necessárias na Música Popular Brasileira e, assim, dar continuidade ao que este artista chama de “linha evolutiva da música brasileira”.

Aliás, a dificuldade de se estabelecer firmemente o que era na verdade essa “Música Popular Brasileira” se acentuou ainda mais com os propósitos revolucionários da criação artística deste baiano. Juntamente com Gilberto Gil, no final da década de sessenta, fizeram da música o seu instrumento: de experimentalismo cancionista – a ponto de criarem “anti-canções” ou algo que não fosse possível nomear como “canção”; de luta contra as opressões vividas pela sociedade naquele momento sócio-histórico da política brasileira (o período da ditadura militar); de posicionar-se contra o consumismo de produtos estrangeiros, principalmente de canções norte-americanas; de tomar para si a responsabilidade de fazer prosseguir essa “linha evolutiva” da música popular brasileira, produzindo um discurso que representasse nossa identidade cultural – heterogênea, múltipla, que revelasse os vários Brasis que existem dentro do Brasil.

Sendo assim, o Tropicalismo foi uma tentativa de despertar na sociedade brasileira a necessidade de produzirmos uma arte que se parecesse mais com o que somos, que mostrasse ao mundo que a música que fazemos não é mais uma opção de entretenimento muito menos “macumba para turistas” (como dizia Oswald de Andrade), e sim uma prática discursiva que traz em si aspectos das práticas sociais que se realizam em nossa sociedade.

Segundo o estudo traçado por Costa (op. cit.) e as análises de outros autores, adaptando para os termos da Análise do Discurso, o caráter que constitui o **etos** do sujeito enunciador do discurso tropicalista é construído através de suas relações sociais tanto com as outras pessoas quanto com determinadas instituições sociais, como o Governo, a igreja etc. A partir disso, ele, muitas vezes, se utiliza da ironia, do humor, do deboche, do caricatural para fazer suas críticas a todo aquele contexto político. E esse seu caráter ofensivo e ao mesmo tempo alegre, vibrante, entusiasmado é perceptível já desde uma das canções iniciais do movimento: “Alegria, alegria”.

O discurso tropicalista se pauta justamente na idéia de refletir, através de suas práticas discursivas, toda a heterogeneidade de que era composta a sociedade brasileira, com sua história em que se misturam personalidades de diversas nacionalidades, sua vastíssima riqueza cultural, com seus mitos, lendas e ritos, e procurava dar voz a esse Brasil que não aparecia na televisão, que se manifestava sempre de maneira marginal ou que não tinha o respaldo da elite. “Bat-macumba” é uma manifestação de um determinado segmento

da cultura tipicamente brasileira ao mesmo tempo em que demonstra a influência da (pós?) modernidade, com o seu processo de construção poética baseado no esquema do Concretismo, da Poesia Visual. Assim, unindo o tradicional e o revolucionário, o Tropicalismo procurava agregar pontas, muitas vezes ideologicamente antípodas, adversas entre si, como também assim o faz a cultura brasileira. A realidade contraditória que os tropicalistas buscava criticar era muito diferente daquela que possuía uma elite que julgava nos festivais de música: manifestações de uma cultura de massa, como assim declarou Caetano Veloso num discurso verborrágico em “É proibido proibir”.

O Tropicalismo tinha uma característica bastante marcante, que era o fato de fazer aparecer grandes contradições e, a partir delas, fazer o seu produto discursivo. Dentre vários exemplos, podemos citar o caso da canção “Lindonéia”, cujo título parece tratar-se de uma bela moça, cheia de grandes virtudes, mas, ao ouvi-la, constata-se o inverso.

3.2. O investimento ético

Como já foi observado por Costa (2002, p. 192), o sujeito tropicalista é despojado, livre, não se prende a qualquer tipo de instituição convencional ou de compromisso ideológico. Esse seu caráter lhe dá o poder de transitar pelas mais diversificadas concepções estéticas, fazendo-o um ser humano desprovido de preconceitos, discriminações, em todos os aspectos. Assim sendo, nada lhe impede de, em determinado momento, parecer adotar um certo posicionamento e, logo em seguida, parecer pertencer ao posicionamento oposto, contrário ao anterior. Muito mais do que revelar indefinição de uma “tomada de posição” permanente, essa sua inconstância diante de posicionamentos contrários revela uma estratégia posicional. Isto é, não se firmar em um ou outro posicionamento confere-lhe uma *autonomia* capaz de fazê-lo compreender como se processa a construção desses discursos e, dessa forma, questionar o que neles há de dogmático. É justamente essa sua possibilidade de participar dos antagonismos que constitui a interdiscursividade que o livra dos preconceitos.

Essa prática o faz ter múltiplos comportamentos dentro de sua comunidade discursiva, fato que se torna uma das características mais marcantes do movimento. Ora romântico, ora agressivo, o sujeito tropicalista é, antes de tudo, um engajado socialmente. O

pleno conhecimento que ele demonstra em sua prática discursiva acerca dos aspectos relacionados à conjuntura social em que ele vive confere-lhe um caráter politizado e politizante, embora pareça o contrário. Excluindo todo o sentido pejorativo que esses termos têm adquirido com o tempo, devemos entendê-lo no sentido de conscientizador, preocupado com as questões sociais de seu tempo. E esse seu caráter se justifica principalmente em decorrência do momento histórico por que o País estava passando. Foi justamente esse período de repressão (política, social, cultural etc.) um dos principais motivos da eclosão do movimento. As canções de Caetano Veloso, “Alegria, Alegria” e “Tropicália”, canções que “oficializaram” o início do movimento, traduzem bem o caráter do sujeito tropicalista:

Alegria, Alegria

*Caminhando contra o vento,
Sem lenço, sem documento
Num sol de quase dezembro,
Eu vou.*

*O sol se reparte em crimes,
Espaçonaves, guerrilhas,
Em Cardinales bonitas,
Eu vou.*

*Em caras de presidentes,
Em grandes beijos de amor,
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot.*

*O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia?
Eu vou.*

*Por entre fotos e nomes,
Os olhos cheios de cores,
O peito cheio de amores vãos.
Eu vou.*

Por que não? Por que não?

*Ela pensa em casamento,
E eu nunca mais fui à escola,
Sem lenço, sem documento,
Eu vou.*

*Eu tomo uma Coca-Cola,
Ela pensa em casamento,
Uma canção me consola,
Eu vou.*

*Por entre fotos e nomes,
Sem livros e sem fuzil,
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil.*

*Ela nem sabe, até pensei
Em cantar na televisão,
O sol é tão bonito,
Eu vou.*

*Sem lenço, sem documento,
Nada nos bolsos ou nas mãos,
Eu quero seguir vivendo, amor.
Eu vou.*

Por que não? Por que não?

Afirmar que vai caminhar contra o vento, sem lenço e sem documento tornou-se o lema do tropicalista, o que revela um sujeito corajoso, disposto a enfrentar as possíveis adversidades.

Assim também o fizeram os integrantes que realizaram a Canção de Protesto; porém o que diferenciava principalmente era o fato de os tropicalistas utilizarem a ironia, o deboche, a maneira bem-humorada de tratar de questões sérias; também a *corporalidade* é um fator que diferencia bastante os dois posicionamentos. Com uma indumentária bastante colorida, performática, o tropicalista é um sujeito que não se preocupa se vão achá-lo *kitsch*, brega, cafona, que não sabe se vestir; parece que é mesmo essa a intenção dele: provocar polêmicas, em todos os aspectos. A “liquidificação discursiva”, como nos fala Sanches (op. cit.) acerca da produção discursiva desse movimento, também é revelada por essa mistura de elementos das roupas exageradamente “espalhafatosas”.

Mas tudo era feito, paradoxalmente, com uma responsabilidade totalmente irresponsável: desde a ideologia que norteia os objetivos da fundação do movimento, passando pelo investimento genérico por onde ele se manifestaria (e principalmente como isso deveria ocorrer) até mesmo a questão de eles se preocuparem “com que roupa eu vou”. Não devemos pensar que o desvario cometido por eles era algo anárquico, desprezioso; pelo contrário, era um grupo de jovens, a maioria universitários, que queria, através de suas “lúcidas loucuras”, fazer seguir o curso da linha evolutiva da música brasileira.

A denominação “cafona” dada ao Tropicalismo por Favaretto (1995, p. 124) não pode ser entendida restritamente com o sentido de brega, deselegante ou algo parecido; o procedimento cafona do Tropicalismo está relacionado ao fato de, ironicamente, atribuir para si a responsabilidade de ser um arauto do que, inevitavelmente, ainda estava por vir, ao mesmo tempo em que também pregava para aquele momento presente, em todos os aspectos (social, econômico, político, cultural, artístico, psicológico etc.). Parafraseando o autor, esse procedimento revela os conflitos (lingüísticos, sexuais, de valores) de maneira alegórica, ambígua, que vai, assim, saudando, criticando, contemplando e questionando o Brasil.

Lopes (1999, p. 176), em sua obra onde analisa os percursos gerativos do sentido (Semiótica discursiva) do movimento jovem-guardista e do Tropicalismo, diz que a caminhada realizada pelo sujeito tropicalista não tem uma finalidade aparente, não leva a lugar algum. A trajetória que ele segue, além de não ser pré-concebida, também não tem um ponto de chegada. Sua proposta é simplesmente ir, sem ter aonde ir, o que lhe permite observar o que o circunda e, assim, refletir sobre ele e sobre o que está nele.

Diferentemente de outros posicionamentos do discurso literomusical brasileiro, o Tropicalismo fundamenta sua prática discursiva no experimentalismo. Parece meio arriscado investir no improvável para construir um discurso, mas esse investimento possibilita uma reflexão sobre a prática discursiva realizada até então.

Lopes (op. cit.), ainda discutindo sob a perspectiva da semiótica discursiva o comportamento do sujeito tropicalista, afirma que é através de “exemplos” e “ilustrações” que vai sendo definido o jeito de ser do “tropicalista”. Dentre algumas características apontadas pelo autor, destacamos o fato de esse sujeito viver em um ambiente urbano e moderno, fato que se evidencia claramente em inúmeras canções tropicalistas. Além disso, como bem observa o autor, o tropicalista enxerga o coletivo, a totalidade, o genérico, do ponto de vista estritamente individual, sob uma ótica subjetiva. O autor também destaca o forte impulso libertador do *ethos* tropicalista, isto é, ele foge de convencionalidades, o que ratifica a relevância de sua subjetividade nas suas tomadas de posição. Isso implica a sua negação de “caráter necessário, natural da expressão cultural” (p. 195). É, como diz Campos (1986, p. 161), um sujeito que “vê com olhos livres”, tomando emprestada a expressão de Oswald de Andrade.

Fato interessante também lembrado por Lopes (op. cit.), que diz respeito ao “modo de dizer” do sujeito tropicalista, é o caráter metalingüístico dos textos tropicalistas. Nos termos da AD, trata-se da **metadiscursividade** presente no texto, revelando uma preocupação com o que é dito antes do discurso. Essa reflexão que o tropicalista propõe acerca das práticas discursivas objetiva uma constante observação do próprio discurso. Além disso, como diz ainda o autor, o sujeito tropicalista é um *desdiscursivizador*, que sempre tem como base o discurso do outro, se apossa dele para tomá-lo como seu, transformando-o, desdizendo-o, adaptando-o ao que ele acredita, ao que ele tem como verdadeiro.

A prática antropofágica do discurso tropicalista manifesta-se inclusive na utilização da instrumentação nas canções, como o próprio Gilberto Gil afirmou em uma entrevista cedida a Campos (op. cit., p. 197/198):

AC: A propósito, essa idéia – que eu penso que é sua – de aproximar a sonoridade do berimbau dos instrumentos elétricos é um ‘achado’ muito interessante para a música popular.

GG: Interessante e que tem esse sentido ‘antropofágico’ mesmo. Colocar a monocultura junto da indústria, de repente...

E mais adiante (p. 207), na mesma obra, Caetano, inquirido também por Campos se o Tropicalismo é um movimento musical ou um comportamento vital, afirma que é ambos, que é uma moda e finaliza dizendo que o Tropicalismo é um neo-Antropofagismo.

Em suma, pode-se constatar que a expressão que melhor traduz a essência do sujeito tropicalista é *bricoleur*, que Levi-Strauss (1962 *apud* LOPES, op. cit.) chama “aquele cuja forma de pensar consiste em reorganizar infinitamente um repertório limitado de objetos culturais heteróclitos, adaptando-os às necessidades de cada situação concreta” (p. 196).

3.2.1. “Será que ele é?” – a sexualidade transitória do sujeito tropicalista

“Eu vim para confundir, e não para explicar”. Esse bordão muitas vezes enunciado pelo saudoso Chacrinha parece definir bem o estilo transgressor que faz parte do etos tropicalista. E, já que o etos tropicalista veio mesmo para confundir, um dos aspectos a serem considerados nesta análise é justamente essa “confusão” criada em torno da sexualidade do tropicalista. Como veremos mais adiante, a observação de tal aspecto será de suma importância, tendo em vista que esse caráter terá grande repercussão na prática discursiva de Adriana Calcanhotto.

Perguntas como a que intitula esta parte da análise foram constantemente feitas durante a época em que começaram a surgir canções como “Esse cara” (1972). É realmente algo para fazer criar um ponto de interrogação na cabeça do ouvinte quando ele se depara com trechos de um homem enunciando “Ah, esse cara tem me consumido...ele é o homem eu sou apenas uma mulher”. Mesmo que vejamos esse texto sendo enunciado por um locutor feminino, quando se trata de um sujeito tropicalista, não se pode ter certeza de nada,

inclusive de sua sexualidade. Ratificar sua masculinidade através de uma auto-afirmação ou dirigir-se (ou referir-se) a uma mulher numa canção parece não ser tão importante para ele, até mesmo porque nada disso é garantia de virilidade. Tais questionamentos acerca de sua própria identidade sexual se repetem na canção “Eu sou neguinha?”; através da deslocalização enunciada pelo sujeito (“Eu tava encostado ali... eu era um enigma, uma interrogação...tava em Madureira, tava na Bahia, no Bourbon, no Bronx, no Brás”), há referência a partes do corpo, tanto masculino como feminino, que provocam a libido (“bunda de mulata, muque de peão”), o que possivelmente desperta sua atração.

3.3. O investimento cenográfico

Uma evidência recorrente na canção *Alegria, Alegria* é a indefinição do destino para onde o enunciador diz que vai. Essa imprecisão é que vai marcar a condição paratópica desse sujeito. Maingueneau (1995, p. 28) entende *paratopia* como sendo uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. A deslocalização do sujeito é que vai acentuar uma topografia das cenografias tropicalistas diversificada. Os vários lugares por onde o sujeito passa representam os vários espaços da cidade por onde transitam os sujeitos sociais. Essa ausência de lugares claramente definidos é uma constante no discurso tropicalista. Como se percebe pelo texto, não se pode afirmar categoricamente nem de onde o sujeito vem muito menos para onde vai.

Podemos ampliar esses questionamentos para campos mais abrangentes, como, por exemplo, discutir sobre a questão metafísica a que esse sujeito está condicionado. Porém, parece que não é esse o intuito do discurso, mas podemos, a partir disso, ter a idéia de que o interessante não é se saber especificamente o lugar físico do sujeito, mas sim sua localização dentro daquele contexto social, político e cultural, isto é, investigar dentro de que esfera discursiva ele está inserido. Qual seria o seu lugar num país que vivia uma ditadura que proibia a liberdade de expressão?

As cenas tropicalistas são geralmente compostas de lugares públicos, basicamente ruas e praças. Embora em muitas canções esses locais não se manifestem explicitamente, infere-se tal informação a partir das pistas textuais que se evidenciam como

elementos que compõem ou que fazem parte ou até mesmo que podem estar nesses lugares. Ruas e praças aparecem em várias canções tropicalistas como sendo o “reduto” preferido para a manifestação da ideologia do movimento. Além de serem os espaços de divulgação do comportamento tropicalista, são ambientes abertos, que inspiram a liberdade, a qual se expressa em canções como “Alegria, alegria” (“Caminhando contra o vento, sem lenço e sem documento...”), “Tropicália” (“Sobre a cabeça os aviões, sob os meus pés os caminhões, aponta contra os chapadões meu nariz”), etc.

Além da menção a lugares abertos, as canções tropicalistas não se furtam a trazer também canções que se referem a ambientes fechados. Embora em algumas canções não sejam propriamente explícitos a que tipo de ambientes se referem especificamente (“Marginália II”: “A bomba explode lá fora/ agora o que vou temer”), os ambientes que são geralmente mencionados são a sala de jantar: “Panis et Circensis” (“Mas as pessoas da sala de jantar são ocupadas em nascer e morrer”), “Miserere Nobis” (“Já não somos como na chegada/ calados e magros esperando o jantar”, “Tomara que um dia/ um dia seja/ que seja de linho a toalha de mesa”).

3.4. O código de linguagem

Algumas canções tropicalistas, como bem atenta Sanches (2000, p. 127), apresentam elementos atípicos para uma canção convencional (entendamos esta como sendo a canção que segue os padrões de uma canção comum); elementos esses como “expressões guturais, numa ‘língua nacional’ inventada, entre neolítica e afro-brasileira”. É, em termos discursivos, o que Maingueneau (1995, p.104) chama de *hipolíngua*. Tal prática, por ter uma essência experimentalista, além de reforçar o caráter inventivo da música brasileira, busca explorar o potencial desses substratos fônicos e, assim, experimentá-los dentro da canção.

O projeto revolucionário pretendido pelo movimento tropicalista não se restringia ao *que* dizer, mas também se manifestava no *como* dizer. E nesse sentido, os tropicalistas buscaram várias maneiras de (des)dizer o discurso por eles produzido. A utilização de várias linguagens por eles traz uma série de implicações, tanto de ordem estética quanto ideológica. Essa diversidade de linguagens que acabam por compor o modo

de produção contribui bastante também em termos de significação, de se ampliarem as possibilidades de leituras, de revelar influências, de mostrar o que é importante (ou não), de simplesmente experimentar novas formas de se dizer o que se tem a dizer. O investimento lingüístico que era dado ao discurso se dava da maneira que fosse possível: na linguagem textual, sonora e visual. Na linguagem textual, o investimento que era dado nesse plano se dava tanto num nível morfológico quanto sintático. A canção “Acrílico” foi construída aglutinando morfemas de várias palavras, o que se comprova até mesmo no título da canção (acrílico + lírico) – como também na canção “Alfômega”. Na linguagem sonora, a canção tropicalista inova com a utilização instrumentos musicais “modernos” como guitarras elétricas, sintetizadores, que acabavam emitindo os “acordes dissonantes”, proporcionando sons até então “estranhos”. Além disso, se constatava o investimento em uma comunicação visual baseada em montagens, recortes e colagens que provocava um efeito de estranhamento no leitor/ouvinte. Temos um exemplo no encarte do disco em vinil de Caetano Veloso (Uns, 1983), em que há a junção de imagens que parece que o cantor está beijando na boca de seu pai.

No discurso tropicalista, os investimentos em códigos de linguagens específicos trouxeram em si a idéia de se considerar a linguagem tipicamente regional brasileira (ouça-se “Canção para inglês ver” ou “Panis et Circensis”, que trazem um sotaque das pessoas do interior paulista). Trata-se de uma forma também de mostrar-se “antenado” e sem preconceitos para aceitar linguagens internacionais e/ou modernas. Mas, num âmbito que consegue envolver basicamente essas três linguagens (textual, sonora e visual), nenhuma outra manifestação artística se adequou tão perfeitamente ao modelo tropicalista quanto o Projeto Verbi-Voco-Visual criado pelos irmãos Campos, os pais da Poesia Concreta.

Preferida por eles assim ser chamada em vez de Concretismo¹, a Poesia Concreta objetivava explorar o potencial tanto sonoro quanto visual da palavra. Essa exploração da palavra era levada às últimas conseqüências, aponto de desmembrá-la, esmiuçá-la, “silabalizá-la” e, assim, em vez de tirar-lhe a vida, revelavam-se amplas significações de seu aspecto semântico. Assim o é a canção *Batmakumba*, de Gilberto Gil e Caetano Veloso:

¹ Campos (op. cit.: 261), ao tratar de sua preferência por chamar Tropicália, em vez de Tropicalismo, diz também que prefere chamar Poesia Concreta a Concretismo, justificando que “‘Ismo’ é o sufixo usado pelos adversários dos movimentos de renovação.

Batmakumbayêyê batmakumbaoba
 Batmakumbayêyê batmakumbao
 Batmakumbayêyê batmakumba
 Batmakumbayêyê batmakum
 Batmakumbayêyê batman
 Batmakumbayêyê bat
 Batmakumbayêyê ba
 Batmakumbayêyê
 Batmakumbayê
 Batmakumba
 Batmakum
 Batman
 Bat
 Ba
 Bat
 Batman
 Batmakum
 Batmakumba
 Batmakumbayê
 Batmakumbayêyê
 Batmakumbayêyê ba
 Batmakumbayêyê bat
 Batmakumbayêyê batman
 Batmakumbayêyê batmakum
 Batmakumbayêyê batmakumbao
 Batmakumbayêyê batmakumbaoba.

A sequência de como os versos aparecem é que determina a construção concretista. O verso inicial vai sendo repetido, suprimindo-se a última sílaba de cada um dos novos versos; em seguida vão sendo repostos novamente. Nesse percurso, vão surgindo várias referências: bat (morcego, em inglês), batman (super-herói norte-americano), yêyê (o movimento iêiêiê, a Jovem Guarda). A junção das idéias sugeridas pelo título da canção remete a duas influências provenientes de outras culturas e acabaram sendo assimiladas pela nossa: uma pela cultura de massa (o *bat*, do inglês, revelando também a assimilação da cultura de massa norte-americana – história em quadrinhos / desenho animado) e outra pela religiosidade (a macumba, trazida pelos escravos africanos). Assim, a canção é um misto

daquilo que nos parece arcaico, a macumba, e do que parece moderno, o *bat*, o inglês. E o resultado dessa fusão intercultural é uma canção alegre, dançante, descontraída, o que acaba revelando, por consequência, a cultura brasileira.

Além de Gil, Caetano também fez canções no estilo concretista. *Júlia Moreno* foi construída com os mesmos investimentos gráficos de “Batmakumba”, de acréscimos e supressões de palavras.

A mistura dessas linguagens revela um grau de intersemioticidade ainda não tão explorado da música brasileira. Até então, os investimentos lingüísticos nela ainda estavam bem aquém das possibilidades do que um disco poderia proporcionar. Várias vozes das várias linguagens nos discos tropicalistas se fundem, mas não se confundem; ou, se se confundem, está aí o propósito do tropicalista. O cancionista, que é o maestro que organiza essas vozes, tem a tarefa de manipulá-las a fim de que se chegue a um resultado múltiplo, tão diverso quanto às vozes que o constituíram. Deve-se justamente à coragem dos jovens tropicalistas de experimentarem o novo, de questionar, dentre muitos conceitos, o de *possibilidade* em se tratando de como recriar a música brasileira que temos hoje não só o objeto de discurso canção como sendo de natureza sincrética, mas o disco como um todo, tendo em vista a intersemioticidade que lhe é constitutiva.

A propósito, devemos esclarecer aqui um fenômeno interessante a ser observado acerca do plurilingüismo na construção do discurso tropicalista: a manipulação das várias linguagens que o constituem, tanto em se tratando de suas variações intra-lingüísticas (plurilingüismo interno) quanto de seu contato com outras línguas (plurilingüismo externo), é mais intersemiótico do que propriamente plurilingüístico; isso pelo fato de o Tropicalismo utilizar linguagens de diferentes naturezas, como, além da verbal, a sonora e a visual.

3.5. Relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas

Não raro, o sujeito tropicalista, quando adapta um discurso de um posicionamento ao qual ele não pertence, assim o faz subvertendo-o se este, obviamente, não traz uma ideologia com a qual ele concorde. Então, essa subversão se realiza através de diferentes mecanismos lingüísticos.

Um fato interessante a ser observado quanto à assimilação de cultura estrangeira por parte dos tropicalistas é a maneira de como se dá a forma de abordagem. Percebemos que o tratamento que ele dá ao discurso norte-americano é sempre, ou pelo menos, na maioria das vezes, é um tratamento disfórico, inamistoso, enquanto ao discurso dos países latinos é eufórico, amistososo.

Na canção “Canção para inglês ver”², temos uma “cópia” do estilo norte-americano. A característica que fica mais evidente é o tom de deboche, em que predomina a irreverência do brasileiro diante do modo de vida tipicamente americano. Nessa canção, temos uma forte crítica, disfarçada pela ironia e pela sutileza da letra aparentemente banal, além da melodia convencionalmente norte-americana (*fox-trot*), ao modo de vida deles. “Canção para inglês ver” (e principalmente para ouvir) traz o título que se utiliza de uma frase feita, que surgiu na época de exportação do algodão brasileiro para as indústrias inglesas, transformando, assim, nossa matéria-prima em produto comercializável. Com esta canção, a direção da seta se inverte e agora, num reprocessamento de informações: os ingleses nos fornecem matéria-prima musical e a transformamos em canção perfeitamente comercializável também. É mais uma vez a antropofagia oswaldiana sendo utilizada para reforçar nossa brasilidade e que temos também potencial para exportar canções.

Já o tratamento que é dado a canções em espanhol é feito de maneira, digamos, amigável. “Soy loco por ti América”, por exemplo, é uma canção que, intercalada com trechos de interpretação em português e espanhol, parece se irmanar aos países latinos. Assim sendo, teríamos os países latinos, inclusive o Brasil, como sendo irmãos enquanto os EUA seria a madrasta.

Essa tomada de posição do sujeito tropicalista em relação às culturas norte e latino-americanas traz uma série de implicações possíveis tendo em vista não só o contexto pragmático descrito nas canções, mas principalmente às condições socio-políticas que determinaram a construção delas. O Brasil parece se solidarizar com a situação precária

² Ai loviu/ Forguétiscleine meini itapirú/ Forguetifaive anda u dai xeu/ No bonde silva manuel// Ai loviu/ tchu reví istiven via catchumbai/ Independence la do paraguai/ Estudibeiquer jaceguai// Ies mai glasses/ Salada de alface/ Flay tox mail til/ Istende i love u/ Forguet not mi// Ai love u/ Abacaxi uisqui of xuxu/ Malacacheta independancin dei/ Istrit flexi me estrepei// Mai sanduíche eu nunca fui paulo iscrish/ Meu nome é laski enen/ claudi jony felipe canal/ Laiti endepauer companhia limitada/ Zé boi iscoti avequi boi zebu/ Lawrencecom feijão tchu tchu/ Trem de cozinha não é trem azul// Chiquita bacana lá da martinica/ Se veste com uma casca de banana nanica/ Chiquita bacana lá da maquinica/ Se veste com uma casca de banana nanica// Não usa vestido, não usa calção/ Inverno pra ela, é pleno verão/ Existencialista com toda razão/ Só faz o que manda o seu coração// Chiquita bacana lá da Martinica/ Se veste com uma casca de banana nanica.

decorrente também do período ditatorial vivido pelo Chile, por exemplo, e também com o delicado momento de revolução por que passava Cuba, períodos em que a canção foi construída.

As relações intertextuais que aparecem na Tropicália ocorrem dos dois tipos classificados anteriormente: por captação e por subversão. As que aparecem por captação buscam mostrar uma ligação entre seu discurso e um outro com o qual comunga dos mesmos ideais, com a mesma filosofia. A exemplo disso, temos, no discurso tropicalista, a menção de trechos de textos de outros posicionamentos (como a Bossa Nova e a até então chamada MPB). As que aparecem por subversão tendem a criar uma situação conflituosa no sentido de discordar do outro posicionamento.

Dos processos de relações que se manifestam no discurso tropicalista, as relações intertextuais são as que aparecem com maior frequência. E, ainda destas, a do tipo *referência* é a mais recorrente. Há inúmeros exemplos que podem ilustrar tal ocorrência; senão, vejamos:

- Em “Baby”, temos: “Carolina” – canção de Chico Buarque; “aquela canção do Roberto” – não a uma canção específica, mas a referência ao discurso jovemguardista;
- Na canção “Alegria, alegria”, há: “Brigitte Bardot”, “O sol nas bancas de revista”, “Coca-Cola” – um interdiscurso que revela o discurso midiático, o consumismo do universal;
- “Saudosismo”, com referências explícitas ao movimento bossanovista: “eu, você, nós dois” – início da canção “Fotografia”; “a felicidade”; “a bossa”; “lobo bobo”; “eu, você, João”; “chega de saudade”; “para sempre ser desafinados”;
- Campos (op. cit.: 163/164) também mostra uma série de referências: “os olhos verdes da mulata”; “o luar do sertão”; “na mão direita, uma roseira”; “Viva Maria”; “O Fino da Bossa”; “Que tudo mais vá pro inferno”; “A Banda”.

As relações metadiscursivas que ocorrem na Tropicália tratam não só dos mecanismos textuais e discursivos do próprio texto, mas também podem trazer em si os mecanismos de outras práticas discursivas. O exemplo mais evidente dessa prática há na

canção “Domingo no parque”; não na abordagem temática, mas na maneira de como o texto foi construído. Brilhantemente, a canção conseguiu realizar a proeza de traçar um percurso narrativo que foge das convencionalidades, partindo para uma estratégia que dá a impressão de se ter uma visualização cinematográfica. As imagens de relance (o sorvete, a faca, a roda gigante) se alternando com o “ê, José, ê, João” revela cortes entre o cenário construído e a luta que se trava.

Afirmar que foi utilizado o discurso cinematográfico na composição de uma canção implica considerar que o discurso tropicalista pretendia dizer o que tinha a dizer experimentando todas as formas possíveis de linguagem, inclusive sob aquela aparentemente inadequada (como também ocorreu através da utilização do discurso concretista na canção “Bat macumba”).

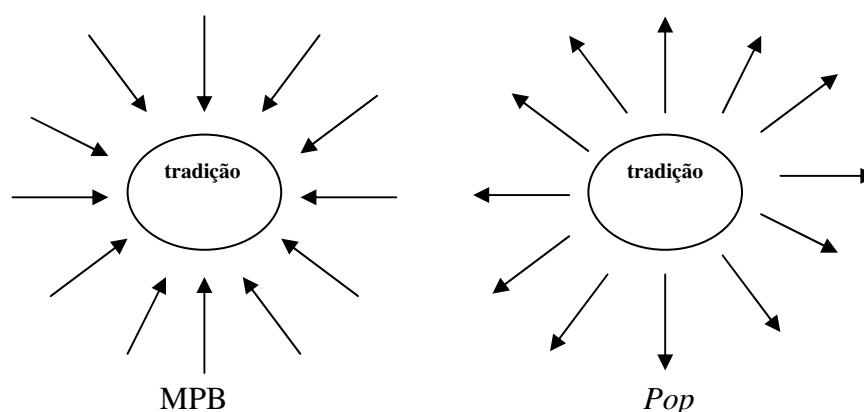
4. O posicionamento *pop* sob a ótica discursiva

Ainda há pouca pesquisa, no âmbito da AD francesa, acerca de uma caracterização do posicionamento *pop*. Tendo em vista a sua extensão e complexidade, a seguir traçaremos um caminho que consideramos suficiente para o desenvolvimento desta pesquisa.

4.1. Considerações gerais

Maingueneau (1995) adapta o termo “tribo”, concebido por Mallarmé e citado na mesma obra (p. 29), utilizando-o para denominar grupos de artistas. Segundo ele, uma tribo caracteriza-se, a priori, por haver membros que se unem por terem uma tarefa comum a cumprir, reforçados eventualmente por trocas de correspondências, de encontros ocasionais, de semelhanças nos modos de vida, de projetos convergentes etc. (p. 31). Tal fenômeno é perceptível nas mais variadas esferas das comunidades discursivas. No Brasil, por exemplo, percebemos a ocorrência desse fato nitidamente dentro do discurso literomusical. Constantemente, verificamos associações, como *shows* conjuntos, duetos, discos e composições em parceria, citações, etc.

Costa, em sua tese (2001, p. 33), mostra como se dá a heterogeneidade no discurso literomusical brasileiro, apresentando os vários posicionamentos que compõem tal discurso. Dentre eles, são citados os agrupamentos em torno de valores relativos à tradição, que, segundo o autor, são posicionamentos em que se demarcam por uma maior ou menor ortodoxia quanto às propostas situadas no “centro” da tradição. No caso da música brasileira, tem-se a MPB, que procura se aproximar desse “centro”, e a canção *pop*, que procura distanciar-se dele, estando assim aberta para outras influências. Portanto, a canção *pop* e a MPB seriam “tribos” que adotam postura opostas em relação a determinados valores da tradição musical brasileira. Podemos esquematizar da seguinte forma o comportamento desses posicionamentos em relação à tradição:



Entendamos “tradição” como sendo o conjunto de valores que se propõem caracterizar, representar a identidade brasileira. Seriam elementos que se julgam compor os traços identitários do povo, da cultura brasileira: as riquezas naturais, as belezas paisagísticas do País, a geografia humana, a arte, a culinária, a própria música em si, etc. Esses valores que pretendem representar nossa “brasilidade” são freqüentemente contemplados principalmente pela Bossa Nova e pelo Samba. Com base nessa tradição é que surgem os posicionamentos MPB e o *pop*. A MPB reage de maneira eufórica numa relação de apego a essa tradição, em que se investem forças centrípetas, reforçando esse “núcleo duro” do caráter identitário do brasileiro; já o *pop* reage de maneira disfórica, manifestando-se adverso ao que pareça ser regional, centralizador, restrito.

Essa “fuga” *pop* da tradição instituída se manifesta de diversas maneiras, característica que se aproxima da ideologia tropicalista e que merece ser vista durante a análise dos fenômenos intertextuais e interdiscursivos.

Ademais, a produção discursiva da canção *pop* caracteriza-se por ter uma relativa simplicidade de batida e de harmonia, por exercer apelo comercial e pela jovialidade do etos que lhe é típico. No Brasil, esse posicionamento, conforme Costa (2001, p. 304), tem como fontes constitutivas basicamente o movimento jovem-guardista, a *soul music* brasileira (Tim Maia, Jorge Bem Jor) e o *rock* psicodélico (Rita Lee, Raul Seixas). A canção *pop* apresenta outras características, como afirmar, embora de forma mais contida que outros posicionamentos, o poder da dança, através de canções compostas com acordes simples e com pouca variação melódica e a utilização mais freqüente de instrumentos eletrônicos. No plano verbal, tem-se nesse posicionamento o plurilingüismo externo; a temática mais recorrente é a liberdade (sob vários aspectos), além da rebeldia e do protesto; e a cena é predominantemente urbana.

Acrescenta o autor que, dentro da própria canção *pop*, há sub-grupos definidos conforme os gêneros da música mundial que procuram explorar: os que formam o chamado *pop-rock*, que se articula fortemente com o *rock* anglo-saxão, os que preferem o *reggae*, os que cultivam outros ritmos caribenhos, os que trabalham ritmos negros norte-americanos (*funk*, *hip-hop*, *rap* etc.), entre outros. Ressaltemos aqui o fato de que o *pop* não é um gênero musical, e sim uma atitude diante da própria arte; com isso, está implícita a abertura a gêneros estrangeiros. Logo, vemos o *pop* como sendo uma maneira de ver e de dizer.

Diante da grande diversidade que constitui tal posicionamento, consideramos fundamental aprofundar a descrição fornecida por Costa, cujo propósito era justamente apresentar o panorama musical brasileiro e discutir a pretensão constituinte desse discurso. Com base nos variados investimentos éticos existentes atualmente nesse posicionamento, vemos a necessidade de se investigar mais detidamente essa atitude em torno de valores relativos à tradição.

Os membros integrantes da canção *pop* apresentam, de maneira generalizada, uma certa resistência a rotulações, a serem tachados como pertencentes estritamente a um determinado grupo, portanto, limitados, fechados. Por isso, pensamos ser esta uma característica desse posicionamento. Tal resistência é um fato que não se percebe, por

exemplo, entre os sambistas de um modo geral, que, ao contrário, tentam se manter cada vez mais tradicionais com o intuito de não fugirem das origens, o que se pode comprovar nas letras das próprias canções³.

Sobre essa “tentativa de fuga” das tradições, Maingueneau (op. cit.) diz, referindo-se ao discurso literário, que “a própria relação que uma posição mantém com respeito à genericidade é variável de acordo com as épocas e as posições” (p. 70) e que essa “vontade de escapar a qualquer pertinência genérica codificada preliminarmente é muito característica da estética romântica”. Trazendo para o discurso literomusical brasileiro, percebemos que há essa mesma “vontade” entre os integrantes da canção *pop*. Isso nos faz retomar o conceito de paratopia, citado pelo mesmo autor: a deslocalização, a instabilidade espacial.

Muito embora surjam integrantes do mesmo posicionamento que decidem formar um “movimento” com a idéia de se criar uma nova concepção de música, devemos encarar isso com uma certa cautela. Não podemos ser ingênuos em acreditar que, simplesmente do nada, sem qualquer motivo aparente, o formato da música brasileira ganhará nova configuração a partir do momento em que esses cancionistas lançam um CD, como foi o caso do disco “Tribalistas”, composto por Carlinhos Brown, Arnaldo Antunes e Marisa Monte. Coincidentemente, o nome que Maingueneau (op. cit., p. 31) dá a atitudes como essa é justamente o nome do pretenso movimento criado por estes artistas: tribalismo.

Apesar da canção que intitula o disco trazer trechos como “Chegou o tribalismo no pilar da construção” ou “O tribalismo é um anti-movimento que vai se desintegrar no próximo momento”, o disco não tem nada de movimento, muito menos de “anti-movimento”; na verdade, a concepção desse disco deve ser vista como a produção de mais um produto de consumo, mercadológico, cujo resultado foi até maior do que o esperado. Feito para vender, como qualquer outro disco, e distante da idéia de fundar qualquer coisa parecida com movimento, o disco conseguiu mesmo atingir esse seu objetivo: aproveitando-se dessa idéia, eles conseguiram ter, das treze canções, duas integrantes de trilha sonora de novelas (“Velha infância”, na novela Mulheres apaixonadas, e “É você”, na novela “Da cor do pecado”); outra foi uma das canções mais executadas nas rádios

³ “Tá legal, eu aceito o argumento,/ mas não me altere tanto o samba assim/ olha que a rapaziada está sentindo a falta/ de um cavaco, de um pandeiro e de um tamborim”. “Argumento”, de Paulinho da Viola.

brasileiras (“Já sei namorar”); e o grupo conseguiu ainda ganhar o prêmio de melhor disco do ano.

Júlio Medaglia (*apud* CAMPOS, 1993, p. 67) diz que existem três tipos de manifestação musical popular: uma do tipo folclórica e as outras duas, “não eruditas”, são de origem urbana; uma é de origem popular, que tem suas raízes fincadas no popular (ex.: o chorinho) e a outra, de origem industrial, que é fruto da própria indústria da telecomunicação (ex.: iê-iê-iê). Assim sendo, acreditamos que esta última também seja a origem do *pop*. Assim ele define o segundo tipo:

... é artificial e amorfo; muda de estrutura rapidamente, pois se liga ao sucesso de determinada música, cantor ou forma de dança. Está quase sempre vinculado a monopólios internacionais que o relançam em vários países simultaneamente, fazendo, às vezes, traduções ou adaptações regionais, tornando-o popular independente e indiferentemente às práticas locais. (p. 68)

Dessa maneira, o *pop* tem a sua perspectiva de música visivelmente como um produto mercadológico. Isso que Medaglia (op. cit.) diz relaciona-se com o que Campos fala acerca do que ele chama de “produssumo” (CAMPOS op. cit., p. 185). Na verdade, essa denominação foi dada por Décio Pignatari, ao se referir à obra “Sgt. Peppers”, dos *Beatles*, em que ocorreu a mistura, a junção, a presença de artistas de produção (eruditos) e artistas de consumo (populares); por isso os artistas da referida banda foram chamados de “os grandes sincretistas e misturadores da época” (p. 186).

4.2. Caracterização discursiva do agrupamento

As características que apresentamos a seguir são algumas das que acreditamos serem as mais marcantes do posicionamento *pop*. Ressalvemos que, apesar de serem freqüentemente perceptíveis nas canções que fazem parte desse agrupamento, não se pode dizer que elas são suas evidências exclusivas; é bem provável que também se verifiquem tais aspectos em outros agrupamentos.

❖ **Cosmopolitismo:** um sujeito que não se fixa em um lugar específico; é um “cidadão do mundo”, um andarilho, o que permite um contato com outras culturas, discursos e, assim, identifique-se com o seu e contribua para ele; o artista *pop* seria um sujeito cujo propósito artístico é buscar as referências da cultura (pós?)moderna e procurar fundi-las, misturá-las dentro do universo contemporâneo urbano. Ele procura “orquestrar” as várias vozes que permeiam o espaço urbano e fazer desse lugar o local mais apropriado para que essas vozes dialoguem entre si e, assim, o discurso que vai sendo construído revele suas múltiplas potencialidades.

❖ **Ausência de arquétipos, modelos pré-construídos para serem seguidos:** o artista *pop* elabora um discurso que, ao mesmo tempo em que seja “essa metamorfose ambulante”, seja vestido também “com calças vermelhas, um casaco de general, cheio de anéis”; isto é: em vez de ele adotar apenas um único discurso fundador para sua prática discursiva a se realizar, ele assimila, polifonicamente, as mais diversas vozes e constrói o seu próprio modelo. E, mesmo assim, não se pode registrar a eternidade desse “monumento discursivo”; a transitoriedade, a instabilidade desse modelo é o que vai caracterizar a maleabilidade da cultura *pop*. Não ter um caráter de algo que represente fixamente o *pop* pode parecer a alguns uma certa insegurança ou até mesmo um movimento “da moda”; mas, antes de qualquer pensamento, a ideologia dessa cultura baseia-se justamente no pensamento de que a informação, a idéia de algo que seja “conceitual” é passageira e, por isso, é preciso estar em harmonia com a contemporaneidade mundial. É preciso renovar-se, ser instável para permanecer-se estável.

❖ **Música eletrônica;** desde a década de 70, com o progresso dos recursos tecnológicos, os quais foram bastante úteis, inclusive para a música, tem-se utilizado os artifícios até mesmo da computação para a criação de canções. A música eletrônica, criada não por instrumentos musicais tradicionais (guitarra, baixo, bateria etc.), seria uma espécie de gênero musical que mais facilmente identifica o estilo *pop*.

❖ **Presença das versões de suas mesmas canções;** o reprocessamento, o reaproveitamento, a “reciclagem”. A canção, geralmente a que chega a se tornar um “sucesso” em sua execução nas rádios, é transformada num *hit*, colocada uma nova roupagem, com investimentos que a tornam novamente “digerível”. Dessa forma, as versões *remix* dão uma nova perspectiva e lançam um novo olhar para o mesmo. É uma

prática bastante freqüente que a canção na versão *remix* apareça no mesmo disco onde apareceu a versão original. Tem-se aí, como exemplo, o disco *Setembro*, de Marina Lima, que apresenta não só uma, mas três canções remixadas do próprio disco.

❖ **Cenografias urbanas e/ou domiciliares;** podemos dizer que a cenografia *pop* é composta por cenários abertos e fechados. As canções do artista *pop* que fazem alguma menção a algum espaço físico, de maneira geral, revelam como espaço onde se revela o seu discurso o ambiente urbano. Como exemplos dos cenários abertos, as ruas parecem ser o melhor lugar para definir sua localização: “Rodei New York inteira e não te achei”, “Quero perder-te no mofo das esquinas”, “Não fosse por você, eu não notava essa cidade”, “Se você vai sair, o seu asfalto”, “E os automóveis correm para quê?”, “Abre-se o sinal sem ninguém passar”, a canção “A cidade”. Os espaços fechados são compostos pelos espaços domiciliares. É bastante comum a referência às dependências e aos objetos que fazem parte de um lar: “Entre por essa porta agora (...) ainda tem o seu perfume pela casa, ainda tem você na sala (...) dentro de um livro”, “Eu quero quebras essas xícaras (...) eu já arranhei os seus discos”, “Guardo inteira em mim a casa que mandei um dia pelos ares”, “Cai a tarde, meu amor rega as plantas”.

Ao lermos Brito (*in* CAMPOS, 1993, p. 32) dizer que a Bossa Nova comporta manifestações variadas de gêneros musicais, temos a impressão de que esse movimento era, na prática, bem diverso e que lidava com diversas “formas” musicais. Mas sabemos que, realmente, ela primava por uma certa uniformidade; ela tinha uma unidade centralizadora, tanto em se tratando de aspectos lingüístico-textuais quanto em aspectos melódicos. E essa pouca variabilidade de estilo o próprio autor confirma ao dizer que a “Bossa Nova não é iconoclasta, inamistosa ou hostil em relação a uma tradição que é viva” e acrescenta afirmando que esse movimento não pode ser adverso a essa música da qual provém (p. 26).

Esse mesmo respeito que os bossanovistas tinham pela tradição, os tropicalistas também o tinham, inclusive até absorveram elementos dela; mas a diferença foi que, enquanto estes tratavam-na como mais um elemento para construir uma das fontes legitimantes de sua prática discursiva, aqueles tomavam-na como um discurso fundador para a construção do seu discurso.

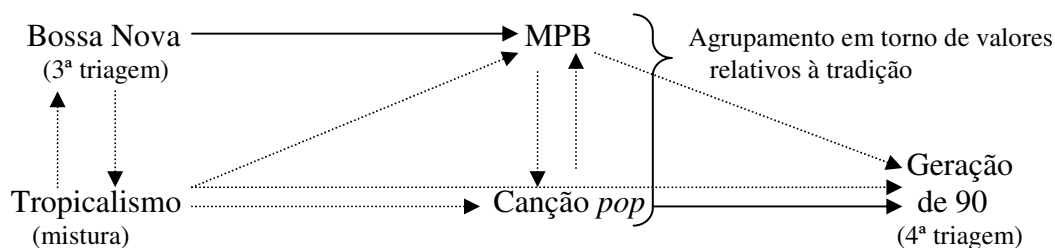
Absorver também elementos que compõem o discurso da tradição musical brasileira é uma prática discursiva da geração de Adriana Calcanhotto herdada dos

tropicalistas. A prova é que, em quase todos os discos da artista, ela grava alguma canção de alguns dos ilustres cancionistas que fizeram parte de uma geração anterior à Bossa Nova. Essas regravações, além de prestar homenagem, acabam por adquirir novos propósitos discursivos, os quais serão conferidos de acordo com o disco em que aparecem. Essas retomadas constantes de canções que fizeram parte da chamada “década de ouro” são recontextualizações de textos que manifestam invariantes discursivas; isto é, regravar antigas canções, além de recordar a tomada de posição daquela época e concordar (ou não) com ela, mostra que as mesmas práticas sociais continuam acontecendo sob, muitas vezes, manifestações diferentes; senão ouça-se, sob a interpretação da artista “Mulato Calado” e “E o mundo não se acabou”.

Os ritmos que predominam no *pop* são: hip-hop, rap, funk, o samba em suas vertentes mais atuais: samba-reggae, samba-funk, samba-rock etc., techno, rock, jazz, blues, balada, reggae, etc.

4.3. A Geração de 90

Esquematizaremos, abaixo, como se dá a disposição de 4 movimentos e posicionamentos focalizando a origem e a influência de um sobre o outro. Tendo como base TATIT (1996), em que o autor identifica momentos de triagens e mistura na Música Popular Brasileira, considerando parcialmente sua descrição e articulando essa cena englobante com os *agrupamentos* classificados por Costa (2001). Compreendemos esse processo da seguinte maneira:



Legendas:

- > O que está na origem da seta faz surgir o que está na ponta.
- > O que está na origem da seta acaba por influenciar o que está na ponta.

Com base no esquema acima, percebemos que os dois principais movimentos fundadores dos agrupamentos subsequentes são a Bossa Nova e o Tropicalismo. Aquela acaba por ser a principal responsável pelo surgimento daquilo que se convencionou chamar de MPB⁴. Este, por sua vez, é, como se vê, o movimento estético ideológico que mais “dialoga” com as outras vertentes; percebemos que ele recebe influência e influencia o *pop*, influencia a Bossa Nova e é influenciado por ela. Além disso, vemos que o Tropicalismo influencia diretamente a MPB e a Geração de 90. Notamos também que há uma influência mútua entre o *pop* e a MPB. Com a demonstração através desse gráfico, percebemos que a Geração da década de 90 é uma vertente originada a partir do *pop*, foi influenciada pela MPB e, como veremos durante a análise, sua marca mais forte é a do Tropicalismo.

Vale salientar aqui que, nesse esquema, não há a completude dessas relações, tendo em vista o objetivo que pretendemos atingir (até mesmo porque seria um equívoco afirmar que a Bossa Nova foi a única influência do Tropicalismo); há aqui apenas as principais relações discursivas que originaram e influenciaram o posicionamento que iremos analisar. Pretendemos mostrar, através desse gráfico, o importante papel desempenhado pelo Tropicalismo em várias vertentes da música brasileira.

Antes de verificarmos que investimentos do Tropicalismo são observáveis no trabalho discursivo de Adriana Calcanhotto, façamos algumas considerações gerais acerca da geração na qual ela está inserida. Acreditamos ter essa geração surgido em meados da década de 90, com determinadas regularidades entre seus integrantes de tal maneira que as

⁴ De forma breve, tentaremos explicitar a diferença entre o que se chama de **Música Popular Brasileira e MPB**, nos termos de COSTA (2001). O primeiro é um termo mais abrangente, usado para dar conta da diversidade de ritmos, melodias, harmonias e dicções praticados dentro de um certo nível de qualidade em nosso país (p. 132). O segundo seria, por sua vez, um subconjunto do primeiro. Apesar de não ter uma constância histórica, a sigla surgiu a partir de 1959, como sinônimo de Bossa Nova. Na década subsequente, com o surgimento da Jovem Guarda, a sigla mudou para MMPB, correspondendo o primeiro M a “moderna”, mostrando-se contra a forte influência do *rock* internacional. Mas a sigla MPB volta à cena quando surge o Tropicalismo (ou Tropicália), liderado por Caetano Veloso, que retoma a influência da música estrangeira. Assim, a MPB era chamada dessa maneira para distinguir-se de outras tradições musicais brasileiras, como o chamado “sambão”, e das canções ligadas às camadas economicamente mais baixas da população, como o chamado “brega”. Com isso, podemos subentender que o subconjunto MPB era (e ainda é) um gênero musical basicamente da classe média e para a classe média.

fazem constituir um agrupamento discursivo. De acordo com as leituras feitas sobre o Tropicalismo, podemos extrair uma série de observações relevantes e que também podem ser pertinentes a esta recente “movimentação” (CAMPOS, op. cit., p. 299).

Após a revolução e o estardalhaço que ocorreram no campo artístico-musical brasileiro no fim da década de 60 com o Tropicalismo, movimento que se iniciou mais ou menos em 1967, com os primeiros discos-solo de Gil e Caetano e teve seu auge em 1968, com o disco-manifesto *Panis et Circenses* e foi interrompido com o exílio dos seus mentores, em 1969, tornou-se praticamente impossível fazer qualquer tipo de especulação acerca de quais seriam os novos rumos a serem tomados pelas gerações posteriores.

A década de 80 não parece ter sido o momento mais oportuno para que se reerguesse a velha bandeira dos ideais tropicalistas. Talvez ainda fosse muito cedo e, além disso, prevaleceram, em âmbito nacional, os gêneros musicais que buscavam cair no gosto da grande massa popular. Foi a década de um *rock* à brasileira (Ultraje a Rigor, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Kid Abelha etc.), da “música sertaneja” (Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano etc.), da música romântica, que beira o cafona (Adriana – não a Calcanhotto!, Biafra, Marquinhos Moura, Rosana, José Augusto, Gilliard etc. e principalmente Roberto Carlos – quem diria!) e do *axé music* (Daniela Mercury, Banda Mel, Cheiro de Amor, Olodum, Chiclete com Banana etc.). A pasmaceira de que Sanches (2000, p. 20) fala e que acontecia na música brasileira de 1990 teve início justamente nesse período, em que pouco se acrescentou à nossa música em termos de engajamento social, preocupações estético-ideológicas ou, principalmente, preocupação em organizar a continuação da “linha evolutiva da música popular brasileira”. E os velhos tropicalistas, o que fizeram durante essa década?

Não se pode dizer que a geração de 90 seja uma “Tropicália II – a missão”, em que se cria um novo corpo de artistas que fazem do seu discurso meio para se divulgarem novamente os objetivos dos ideais tropicalistas em relação à música brasileira. Devemos entendê-la como uma geração que foi influenciada por vários discursos e movimentos musicais, e não só única e exclusivamente pelo Tropicalismo. A geração dessa década não é propriamente um movimento, mas sim um agrupamento de artistas que comungam dos mesmos ideais a respeito de criação musical. Recebem múltiplas influências e produzem um discurso inerentemente não menos heterogêneo.

No caso da geração à qual Adriana Calcanhotto está filiada, nas produções literomusicais da maioria de todos os integrantes desse agrupamento, percebemos com bastante evidência características tipicamente tropicalistas. Isto quer dizer que, numa determinada vertente da música brasileira surgida na década de 90, vê-se que todo um grupo adota como fonte legitimante para o discurso que produz os fundamentos preconizados, através de suas canções, pelo movimento tropicalista. Dentre os principais integrantes dessa vertente, poderíamos citar os seguintes nomes, dentre os quais, alguns já foram lembrados no trabalho de Costa (2001):

- | | |
|-------------------------|--------------------|
| 1. Adriana Calcanhotto; | 23. Renata Arruda; |
| 2. Ana Carolina; | 24. Rita Ribeiro; |
| 3. Bebel Gilberto; | 25. Vânia Abreu; |
| 4. Belô Veloso; | 26. Zeca Baleiro; |
| 5. Carlos Careqa; | 27. Zélia Duncan; |
| 6. Chico César; | |
| 7. Daúde; | |
| 8. Edson Cordeiro; | |
| 9. Felicidade Suzy; | |
| 10. Fernanda Porto; | |
| 11. Kátia Freitas; | |
| 12. Lanlan; | |
| 13. Lenine; | |
| 14. Luciana Melo; | |
| 15. Marisa Monte; | |
| 16. Nando Reis; | |
| 17. Nila Branco; | |
| 18. Pato Fu; | |
| 19. Paula Lima; | |
| 20. Paulinho Moska; | |
| 21. Paulo Façanha; | |
| 22. Pedro Mariano; | |

Por que um grupo de artistas, mais de duas décadas após a profusão do Tropicalismo, faz canções “inspiradas” também nesse movimento? Por que não só na Bossa Nova ou na Jovem-Guarda? O que o Tropicalismo tinha que foi capaz de influenciar toda uma geração de artistas que era criança ou nem tinha nascido na época do auge do movimento?

Façamos aqui a ressalva de que esses artistas mencionados fazem parte do posicionamento *pop* do discurso literomusical brasileiro que se difundiu em meados da década de 90, o que significa dizer que são cancionistas que apresentam em sua produção literomusical as características elencadas por Costa (COSTA, 2001, p. 34). Porém isso não quer dizer que todos eles apresentem elementos que evidenciem uma influência do movimento tropicalista. É também importante ressaltar que, devido à extensão da lista dos artistas citados, é improbatilíssimo que todos eles apresentem uma consonância tal que isso possa afastar a hipótese de existirem *vertentes* dentro desse posicionamento. Se posicionamentos tradicionais, como o samba, por exemplo, apresentam “ramificações” (samba-canção, samba partido alto, samba de roda etc.), não nos admiraria encontrar essas “ramificações” também dentro do *pop* da geração de 90. Por causa de tal característica é que achamos conveniente que um outro estudo seja feito a fim de delimitar com maior precisão fronteiras que definam melhor as vertentes em que essa geração se subdivide.

O que ocorre é que, dentre tais cancionistas, há os que deixam transparecer mais nitidamente sua influência pelo Tropicalismo, como é o caso de Adriana Calcanhotto e de uma possível vertente nordestina, formada por Chico César, Lenine, Zeca Baleiro e Rita Ribeiro; por isso, tais cancionistas constituem hoje o que chamamos de **neotropicalistas**, conforme Bezerra (2004). São artistas que, apesar de não formarem um grupo musical único, comungam de ideologias e de pensamentos similares em relação ao discurso literomusical brasileiro. Não têm a intenção propriamente de serem “seguidores ortodoxos” do Tropicalismo a ponto de serem uma versão atualizada de tal movimento, mas manifestam artisticamente o que absorveram de herança quanto ao modo de posicionar-se discursivamente e de realizar determinadas práticas discursivas, ainda que mais de vinte anos depois do surgimento desse movimento estético ideológico.

Uma prática também herdada dos tropicalistas foram as participações especiais de outros artistas. A presença de participações especiais nos discos não remetem apenas a

cordialidade ou gentileza entre os “colegas de profissão”; mas, discursivamente, pode ser vista sob dois aspectos:

- Se o convidado pertence ao mesmo posicionamento do artista “anfitrião”, esse ato de chamar um outro integrante do mesmo posicionamento, além de reforçar a identidade do grupo, mostra que há outras pessoas que acreditam na proposta enunciada na canção;
- Se o convidado é de outro posicionamento, isso revela a dupla maleabilidade em se adequar e, assim, poder dialogar com o diferente; “dupla”, porque revela a irrestrrição tanto de quem convida quanto de quem aceita o convite.

Isso parece ser uma tendência da atual música brasileira. Os posicionamentos, ao permitirem uma abertura para um “diálogo” com outros, tanto reforçam seu caráter heterogêneo quanto rompem com os tênues limites dos agrupamentos – até mesmo com os mais tradicionais. E tudo indica que esse contato intenso que se vê, ou melhor, que se ouve entre as mais variadas vertentes do discurso literomusical brasileiro foi promovido graças à mistura que propunha a ideologia tropicalista. Quando se tem hoje um grupo de *pop-rock* que insere instrumentos e um trecho rítmico do baião (grupo Detonautas interpretando “Outro lugar”) ou uma canção dos *Beatles* interpretada com sanfona em ritmo de xote (Rita Lee, em “I wanna hold your hand”), isso demonstra claramente que a retomada da “linha evolutiva” (Caetano Veloso) ocorre ainda hoje, mais de trinta anos após o surgimento do Tropicalismo.

5. A tropicalidade da artista *pop* Adriana Calcanhotto

5.1. Considerações iniciais

De uma forma geral, podemos perceber que os discos de Adriana Calcanhotto são concebidos sempre dando uma grande relevância ao projeto gráfico da embalagem do disco, isto é, tendo a preocupação de produzir um encarte que esteja sempre em “sintonia” com as canções; não fosse isso, nos encartes, haveria apenas fotografias da cancionista, com as letras das canções transcritas da maneira convencional. O que também observamos é que as canções selecionadas para um determinado disco estabelecem entre si uma

conexão com as temáticas abordadas. Essas relações intersemióticas nos discos de Adriana Calcanhotto chegam a um grau de excelência poucas vezes atingida por outros cancionistas brasileiros. Por essa razão é que demos a preferência à artista

Além disso, verificamos que há em seus discos um mecanismo que é típico da contemporaneidade: a presença apenas do mínimo, do necessário. Isto, vê-se e ouve-se. Vê-se, por exemplo, nos títulos das canções: considerando apenas as canções presentes nos seus seis discos (sem levar em conta as canções que ela fez para outros intérpretes) – totalizando 75 canções (sem contar as reinterpretações das mesmas canções), destas, 38 feitas por ela – 22 são intituladas por uma única palavra: “Enguiço”, “Senhas”, “Metade”, “Maritmo”, “Polivox”, “Cantada” etc. E ouve-se esse minimalismo quando percebemos que boa parte das melodias de suas canções podem ser tocadas com poucos acordes: “Parangolé Pamplona”, “Sobre a tarde”, “Cariocas”, “Pelos ares”, “Cantada”. E também as de outros compositores que ela interpreta: “Clandestino”, “Devolva-me”, “Mais feliz”.

Verificamos também que ela aparece nas fotos dos encartes sempre sozinha. Isso talvez seja intencional se levarmos em conta a letra de algumas canções em que são tratadas, por exemplo, a sua melancolia, a sua tristeza por estar em disjunção com seu objeto-valor (TATIT, 2002). Muitas vezes, os leitores/ouvintes, ao primeiro contato com a produção literomusical de Adriana Calcanhotto, têm a impressão de que ela produz, no mínimo, “maluquices” tendo em vista que:

- a) as imagens que ela insere nos encartes parecem não ter qualquer relação com as canções;
- b) algumas faixas de seus discos são leituras de poemas em que são inseridos trechos de sons que, aparentemente, não estabelecem qualquer relação de sentido com o poema;
- c) durante o som dos aplausos do público, ela faz intervenções fonográficas rítmicas com intercalações de instantes de silêncio, fato muitas vezes incompreendido;
- d) ela faz canções em que parece insinuar um apelo sexual (“Vamos comer Caetano”) ou repete insistentemente um mesmo trecho numa canção (“Sobre a tarde”).

Mas é preciso perceber que nenhuma dessas atitudes é, diríamos, negligente, ou seja, não é impossível descobrir as razões pelas quais elas fazem parte do disco. Na verdade, são elementos que constituem, juntamente com as canções, uma unidade de sentido. É sobretudo isto que pretendemos explicitar em nosso trabalho.

Em termos de discurso, se observarmos com mais vagar os artistas contemporâneos à Adriana Calcanhotto, verificaremos que nesta se vê com maior evidência uma interdiscursividade mais acentuada. Só entre os tropicalistas, vêem-se, ou melhor, ouvem-se tantas vozes de tantos outros discursos, os quais se entrecruzam de tal maneira que é praticamente impossível definir com precisão, por exemplo, com o que se parece essa nova música que surge. Essa geração, da qual faz parte essa artista, não tem um ritmo, um gênero musical específico; na medida em que vai condensando em si as mais variadas formas de manifestações artísticas, vai construindo um discurso disforme, irregular (no sentido de não seguir uma regularidade genérica). O surgimento dessa geração se deu de tal maneira que seus integrantes não combinaram propriamente compactuar esses mesmos ideais, muito menos formaram grupos musicais. Tudo se deu de forma totalmente espontânea. Apesar de produções discursivas independentes, homogeneizam-se justamente por partilharem dos mesmos ideais.

A maioria dos artistas, mesmo que se denominem autodidatas, tem sempre algum outro artista que lhe serve de “mentor intelectual”, fonte de inspiração. Mesmo que ele se negue a admitir similaridades entre sua obra e a de uma outra anterior, a maioria das produções toma até grupos, movimentos como fontes legitimantes de sua obra. Ao contrário do que se possa pensar – tomar uma produção discursiva anterior para produzir a sua pareça cópia ou fruto da falta de criatividade –, adotar a ideologia de um movimento e tomá-la como ponto de partida (ou de chegada) leva a pressupor uma série de fatores fundamentais, os quais comentaremos com mais vagar posteriormente.

5.2. A análise

Como disse Orlandi (1996, p. 117), o discurso é um objeto histórico cuja materialidade específica é lingüística. No nosso caso, a especificidade do discurso que analisaremos ele é constituído de duas linguagens: a verbal e a não-verbal. A verbal é relativa às letras das canções (consideram-se aí inclusos o seu título, os trechos de citações, de palavras, de poemas e as frases soltas) e a não-verbal, à melodia, à instrumentação e às imagens presentes nos encartes dos discos de Adriana Calcanhotto (considera-se aqui o aspecto gráfico-visual das palavras).

Ainda conforme a autora (op. cit.), é através das regularidades encontradas no discurso que podemos referir às suas condições de produção. Façamos aqui a ressalva de que essas regularidades não são sempre evidentes; como ela mesma diz “as evidências já são efeitos, matéria produzida” (p. 302). Ela nos diz que a Análise do Discurso possui um aparato teórico-metodológico que permite trilhar os seguintes passos de uma análise de um discurso: a. Superfície Lingüística; b. Objeto Discursivo; e c. Processo Discursivo. É seguindo esse procedimento, o qual ela especifica em seu trabalho, que analisaremos o discurso de Adriana Calcanhotto.

À medida que se construirá nossa análise, iremos identificando, em sua produção discursiva, elementos que a caracterizem como sendo pertencente à vertente *pop* do discurso literomusical brasileiro. Por não se ter ainda um termo criado especificamente para identificar cancionistas da geração à qual pertence Adriana Calcanhotto, nomeamo-la, seguindo Bezerra (2004), como Geração de 90. Essa vertente é fortemente influenciada pelo Tropicalismo, que por sua vez também “dialogou” com a produção discursiva do *pop* em nível mundial. Ser *pop* é poder dialogar com as mais diferentes vozes, independentemente de onde elas venham. Marcadamente urbano, o *pop* encontra no espaço metropolitano o local tanto para contemplar quanto para difundir o plurivocalismo predominante.

Acreditamos que essa geração, por ter sido fortemente influenciada pelo Tropicalismo, acaba por realizar uma atualização da ideologia pregada por esse movimento estético-ideológico. A geração de Adriana Calcanhotto foi uma das principais vertentes da música brasileira que se preocupou em continuar difundindo a concepção de criação artístico-musical estabelecida pelo Tropicalismo. Sendo assim, se adotarmos os conceitos de Maingueneau, verificaremos que este movimento acaba por ser o **discurso fundador** dessa geração. Os cancionistas que fizeram parte do Tropicalismo acabam por constituir um *archéion*, um corpo de arquienuciadores celebrizados, consagrados pela sua representatividade dentro da nossa sociedade, compondo, assim, uma tradição, uma memória. Como exemplo disso, podemos nos lembrar de canções da autora como “O nome da cidade”, “Parangolé Pamplona”, “Vamos comer Caetano”, “Tons” e canções incidentais, compositores etc.

Um fator bastante relevante que deve ser levado em consideração durante nossa análise é a maneira como o objeto de discurso CD se apresenta ao consumidor. A maneira como as letras das canções se dispõem num CD é diferente de como elas se dispunham num disco tradicional de vinil. O próprio formato do CD permite que se tenha um espaço maior para um investimento proporcional em recursos imagéticos. O disco *Fábrica do poema*, por exemplo, apresenta 28 páginas, o que seria algo quase impraticável de se realizar em se tratando de um disco de vinil. Então, podemos dizer que o progresso tecnológico viabilizou que os discursos produzidos ganhassem implementações que contribuíssem ainda mais para a construção do seu sentido. Os investimentos midiológicos propiciados pela era moderna viabilizaram uma série de construções discursivas que contribuíram bastante para o “enriquecimento” de significações de um discurso. As maneiras de como um CD se apresenta ao consumidor/ouvinte são tão diversas que é praticamente inviável estabelecer um modelo. Diversidade esta propiciada pelos investimentos em recursos gráficos, sonoros, táteis. O suporte textual acaba sendo também componente discursivo dotado de relevante significação.

Como vimos, Costa (2001) insere o posicionamento *pop* dentre os agrupamentos em torno de valores relativos à tradição, entendendo essa tradição como os elementos que fazem parte daquilo que refletiria a nossa brasilidade ou que remeteria a isso (as nossas riquezas naturais, a mulata, a música, o futebol etc.). O *pop* seria aquele que se posiciona negativamente em relação à tradição, isto é, que constrói seu discurso baseado nos valores opostos aos que são contemplados por essa tradição. Porém, pelo que temos observado, pelo menos a partir de uma visão geral, percebemos que essa tradição não é assim tão rechaçada no trabalho musical de Adriana Calcanhotto. Basta, por exemplo, vê-la cantar canções bossanovistas ou até mesmo fazer canções nesse estilo; ou então vê-la cantando canções também da Jovem-Guarda. Além disso, vemos que, de sua geração, ela não é a única a realizar isto. Ouça-se também Ana Carolina, Zeca Baleiro, Fernanda Porto, dentre outros. Pode-se concluir então que o *pop* dessa geração é um *pop* reconstituído pela influência tropicalista, um *pop* tropicalizado, daí que essa recorrente referência à tradição é mais um mosaico na pluralidade de gêneros que constitui o investimento genérico do posicionamento.

Antes de se falar em um etos constitutivo de cada obra de Adriana Calcanhotto, é necessário definir um etos da artista que produz tais obras. Adriana Calcanhotto, artista cuja timidez é claramente perceptível tanto em entrevistas quanto até mesmo no palco, faz de algumas de suas canções reflexo dessa sua característica. O fato de ela ser essencialmente assim, calma, recatada, reservada, lacônica, de não revelar nada acerca de sua vida pessoal tem sido justamente o mote para certas canções suas, as quais têm sido sucesso.

5.2.1. Por que analisar a imagem em discos?

É necessário que justifiquemos aqui a realização deste trabalho, já que, embora seja suficientemente fundamentado teoricamente, há sempre os que duvidam do potencial comunicativo e discursivo da imagem, principalmente num objeto de discurso que é feito basicamente para ser apenas ouvido. Mas essa concepção, com o passar do tempo, tem mudado. Na atualidade, encontramos produções discursivas de diferentes naturezas cujos autores se utilizam das mais diversas linguagens para obterem o efeito de sentido esperado. Nas mais diferentes esferas, percebemos que determinadas instituições dispõem das mais variadas formas de mídia (SANTAELLA, 2003) para manifestarem seu intuito. Vê-se esse fenômeno na publicidade, no jornalismo, na educação, na televisão, na cibernética, nas artes. Na Literatura, por exemplo, há poesias que só podem ser lidas pela *Internet* para que se tenha o efeito de sentido esperado, pois elas se utilizam de recursos audiovisuais e, com isso, apresentam-se multiformes, multicoloridas, multissonoras. E esse fenômeno da utilização de vários recursos semióticos também percebemos na música. É com base nesta constatação que pretendemos observar como se dá a articulação dessas linguagens.

É bem verdade que esse fenômeno não é algo que surgiu recentemente e que, não é por isso que merece um estudo científico; se observarmos as produções literomusicais do Tropicalismo, por exemplo, já na década de 60, perceberemos que são utilizados vários recursos semióticos na construção de seu discurso. Uma observação científica desse fenômeno nas produções atuais se justifica pelo fato de que, hoje, com o advento da tecnologia, da instantaneidade da velocidade da informação, da cibernética, em suma, da era da multimídia, essas produções manifestam-se de maneira bastante diversificada. Com

isso, vê-se que esse experimentalismo sempre traz grandes contribuições, de uma forma geral, principalmente, para a estética e para as artes, pois se cria o novo, o diferente.

O fenômeno da imbricação de várias mídias num único discurso proporciona ao interlocutor a visão global pretendida pelo autor. Com isso, tem-se a totalidade necessária para a sua compreensão. É necessário ressaltar que essas linguagens são representações independentes do mundo e que, portanto, uma não substitui a outra. Segundo Santaella (op. cit.), vivemos hoje a cultura da mistura de linguagens e observaremos que essa mistura ocorre nitidamente na atual produção do discurso literomusical brasileiro, que é, por natureza, sincrético (COSTA, 2001).

Tendo em vista essa utilização de diversos recursos semióticos nas manifestações comunicativas da atualidade e que um determinado segmento do discurso literomusical brasileiro adota essa prática, urge que sejam realizados estudos sobre essa produção intersemiótica. Hoje, tem-se uma grande quantidade de compositores que sentem que a utilização apenas da canção não é suficiente para dar conta de seus intentos expressivos. Porém, façamos aqui a ressalva de que há alguns cancionistas que utilizam o recurso imagético apenas como um elemento *complementar* ao sentido presente nas canções. A exemplo disso, têm-se os discos de Zezé di Camargo e Luciano, em que as canções que os constituem não chegam a construir uma unidade temática; e as imagens que são apresentadas nos discos não possuem qualquer relação de sentido com as canções, muito menos estabelecem uma intersemiose com as canções para construir essa unidade. Nesse caso, a imagem é utilizada como mero elemento ilustrativo, que não chega a ser uma semiose constituinte do sentido do disco.

Portanto, percebemos que há, dentro da produção literomusical brasileiro um determinado segmento, um corpo de cancionistas brasileiros que utilizam o discurso imagético não como um mero elemento ilustrativo, mas como um elemento constituinte do sentido de um disco. Este respaldo dado à imagem como um elemento constituinte da unidade temática de um disco é contemplado, por exemplo, por Marisa Monte, Zeca Baleiro, Lenine, Maria Rita, Chico César e Arnaldo Antunes, que são alguns dos que promovem uma integração entre linguagens (verbal e não-verbal) de maneira que elas interagem e, com isso, geram um determinado efeito de sentido que só é possível depreender através da articulação dessas linguagens. E mais ainda: acreditamos que cada

disco é concebido baseado numa unidade temática, ou seja, a seleção do repertório para a concepção de um disco obedece a um núcleo temático em torno do qual as canções vão construindo um *corpo* (Tatit, 1998) homogêneo, coeso. Tendo em vista essa unidade, verificaremos em que medida a imagem presente no encarte do disco contribui para essa unidade temática presente em cada disco.

Com esta análise, observaremos como a intersemiose se realiza na produção literomusical de Adriana Calcanhotto e de que maneira essa articulação de linguagens, de diferentes mídias co-significam dentro de cada disco para constituir uma unidade de significação. Assim, com a análise que será realizada, daremos a necessária relevância ao investimento gráfico que o autor fornece ao encarte; dessa forma, atentaremos para a necessária leitura também do encarte para que se tenha compreensão geral do disco. Essa nossa pesquisa pressupõe a idéia de que, quando um ouvinte tem acesso apenas à canção, sem ter o contato com o encarte (por exemplo, a pessoa que compra um CD pirata), ele compreende apenas uma parte do disco; mas, se ele, enquanto ouve as canções, tem acesso ao encarte, possivelmente chegará mais facilmente à leitura proporcionada pelo texto verbomusical.

E é com Perrone (1988, p. 15) que concordamos, quando, num trecho de seu *Letras e letras da Música Popular Brasileira*, ele afirma que

As letras impressas são mais do que um cartaz que serve de guia para as atitudes culturais em mutação, ou mero auxílio para a memorização ou acompanhamento da canção.(...) muitas vezes, pode-se afirmar que um compositor ou letrista revela intenção de escritor quando registra suas letras na capa ou no encarte de um LP.

Para as análises que se seguirão contaremos também com o auxílio de alguns modelos de leitura provindos da Semiótica Discursiva de Greimas, através de autores como Fiorin (2000) e Tatit (2000).

5.2.2. A prática intersemiótica nos discos

Iniciaremos as análises pelas imagens por considerá-las os primeiros signos lingüísticos com que o leitor/ouvinte tem o primeiro contato, além do que, como veremos, elas justificam as canções e as letras presentes nos discos.

No CD “Enguiço” (1990), há imagens apenas na capa e na contracapa do encarte – no disco (na versão vinil), há a imagem da artista numa postura frontal oferecendo flores e, escrito na parte inferior da imagem, a mensagem “Para Maria Bethânia”. A cenografia das imagens constitui em si um *continuum*: na capa, o local onde ocorre a cena enunciativa é a frente de uma casa; tem-se como participante uma personagem interpretada pela cantora, vestida em um terno pouco comum devido às cores fortes e carregando na mão um buquê de flores; e a pessoa amada, que, apesar de não aparecer, podemos inferir sua presença dentro da casa em cuja porta a personagem da cantora está encostada. Pela maneira como ela se apresenta nessa imagem, percebemos quanto ao etos da personagem que seu caráter é de um sujeito romântico, que segue as normas tradicionais da conquista ao levar flores à pessoa amada; sua expressão facial demonstra ser uma pessoa bastante apaixonada e feliz por estar naquela situação: na porta da casa da pessoa amada.



Na imagem da contracapa, temos o mesmo cenário, porém temos a personagem da cantora em movimento, como se ela estivesse indo embora. Por algum motivo, tomou

essa decisão (talvez tenha chamado a pessoa que ama, mas acabou concluindo que ela não estava em casa ou simplesmente, por ser uma pessoa indecisa, acabou desistindo de falar com ela, de entregar-lhe as flores). Um dado bastante interessante que merece destaque é o papel das cores que aparecem na imagem. A frente da casa é pintada com um verde escuro, janela e porta azuis-escuros e uma linha reta de amarelo intenso que contorna parte de ambas (para remeter à brasilidade?); a personagem vestida com uma blusa de manga longa lilás, por cima um terno vermelho vivo, lenço verde-escuro na lapela, um cinto bem largo também verde-escuro, uma calça frouxa amarelo-gema, meias vermelhas e sapatos brancos. Podemos inferir, a partir dessa visão, que a personagem tem a intenção de chamar a atenção da pessoa amada; e parece que esse tipo de vestimenta bastante chamativa combina com o estilo da outra, já que a casa também é assim.

Percebemos, com a relação entre as imagens, que a personagem apresentada pela artista é a de uma pessoa romântica, porém indecisa que, apesar de se mostrar fortemente apaixonada, não tem coragem suficiente para declarar-se à pessoa que ama; essa desistência, que seria um entrave para o início de um relacionamento amoroso, e esse impasse justificam o título do disco. O “enguicho” seria justamente essa “falha” no processo natural de um relacionamento. É interessante notar que a idéia do “enguicho” só é possível se a leitura das imagens for feita conjuntamente, pois elas interagem de uma tal maneira que esse investimento ético só se torna perceptível através dessa relação. E, se relacionarmos ainda essas imagens às canções desse disco, perceberemos que em todas elas há o mesmo “enguicho”, uma disjunção entre os protagonistas da enunciação de cada uma delas. Assim, verificamos que a unidade, tanto em termos de temáticas abordadas quanto de interpretações, aplica-se também às imagens; se observarmos a canção-título, verificaremos que ela poderia ser a narrativa de que trata a imagem. Apesar de as canções terem a mesma temática, elas se configuram discursivamente das mais variadas formas, tanto em letras quanto em melodia e instrumentação. Isso já mostra o potencial da artista de contemplar o mesmo tema materializado de várias maneiras.

Com um encarte bastante volumoso (26 páginas, além da capa e contracapa), o CD “A fábrica do poema” (1994) intercala aí imagens e as letras das canções; em algumas páginas, há a presença simultânea de ambas. É um disco em que se percebe nitidamente

uma relação com os mais diversos discursos: o literário, o cinematográfico, o psicanalítico, o “lírico-amoroso”, etc. A inserção desses discursos dentro do seu discurso justifica-se pelo fato de que seria através deles que a autora conseguiria manifestar-se discursivamente em suas canções.

Ainda mais ousada, Adriana Calcanhotto firma-se dentre as cantoras de sua geração como uma das mais representativas. O disco apresenta um encarte bastante volumoso e todo ele traz a intenção de mostrar como se dá o processo de construção de sua identidade, a qual se dá simultaneamente ao processo de criação das canções. Observemos como se dá a intersemiose na capa do disco e em uma das páginas do disco.

Que leitura poderíamos fazer a partir da imagem e do texto escrito presentes na capa do disco? E na imagem ao lado? Será que se pode estabelecer uma relação de sentido entre elas? Percebemos, entre esse par de imagens, uma relação de significação. Admitimos como sendo a que mais convém com o intuito do disco a seguinte leitura:

- a) observando a primeira figura: parece que a cancionista se apresenta atrás de uma janela oval, mas, se observarmos mais detalhadamente, perceberemos que ela está, na verdade, diante um espelho, pois, na borda interna dele, com um grau de refração diferente, há o reflexo de sua imagem em trechos dessa borda (superior e inferior). Portanto, há aí a intenção dela em retratar-se, revelar o seu *ethos*, a sua real constituição; é o sujeito enunciador procurando sua identidade. Quanto ao texto escrito, observamos que as letras não foram nem manuscritas nem digitadas; foram escritas com o auxílio de régua (vêem-se os traços que as limitam) e caneta (ou giz, pouco importa) para preenchê-las. A última letra do nome da artista não foi preenchida, o que evidencia não só a característica de incompletude, mas a do caráter central do disco: a idéia de um trabalho artesanal, “feito à mão”. Com a ocorrência dessa intersemiose, não cabe, aqui, a idéia de que o **conteúdo do enunciado** é vazio de significação, estando este apenas no **contexto da enunciação**; por isso, com esse texto, temos a prova de que o próprio plano da expressão já é dotado em si de uma significação que se confirma no plano do conteúdo: o título do disco (“A Fábrica do Poema”) já sugere a idéia de que a obra tratará do processo de construção da canção, de que elementos estão envolvidos nesse processo. Tal interpretação é reforçada com o espaço não preenchido de tinta da letra “o” no sobrenome da cantora, o que dá uma idéia de inacabado, “ainda em construção”.

Mas que relação de sentido poderíamos estabelecer entre a intersemiose do texto escrito e da imagem? Se considerarmos a idéia de construção, de fabrico, de constituição em andamento que está presente no texto, concluiremos que é dessa maneira que a artista procura se identificar nas fotografias: em processo de construção, em processo de criação de sua identidade; mais uma vez, serve-nos, aqui, a leitura da última letra de seu sobrenome incompleta, isto é, precisando ser completada⁵.

- b) observando a figura 2: nessa figura, há uma fotografia da artista com a expressão de quem está absorta da situação (como se, presumivelmente, estivesse no auge de uma epifania⁶). A foto tem marcas, no canto superior direito, de que foi grampeada, ou seja, fez parte de um outro contexto; e é colocada diagonalmente num plano constituído de um papel desamassado. Podemos entender o ato de desamassar um papel como sendo reconsiderar algo que já foi dito; e, levando em conta o conteúdo da fotografia, percebemos que a cancionista aparece com uma blusa feita de papel desamassado, que podemos entender que ela se veste de reconsiderações. E mais ainda: se associarmos ao intuito principal do disco, sabemos que o próprio ato de elaboração de uma canção requer uma certa demanda de papéis para que o texto seja escrito, para que se vá configurando, ali, o surgimento da canção. Uma leitura que podemos fazer dessa semiose é a de que o processo de busca de uma identidade de um sujeito é feito a partir de reconsiderações de algo pertencente ao passado, até que chega um momento em que o sujeito acaba por encontrar sua identidade. E esse momento revelador pode ser como um encontro consigo mesmo. Mais uma vez, temos presente a idéia de que o plano da expressão traz em si significação.
- c) relacionando as figuras 1 e 2: aplicando um pouco a sintaxe narrativa do percurso gerativo do sentido da Semiótica Discursiva a essas imagens, temos, na figura 1, um sujeito inicialmente em disjunção com o seu objeto – sua identidade. Nesse caso, o sujeito de estado coincide com o sujeito do fazer, que é o que tenta buscar o objeto. Por isso vê-se o sujeito se “autofotografando” na tentativa de buscar a sua identidade, sua essência. Em seguida, na figura 2, há a fotografia que revela o momento exato da

⁵ A leitura de que a cancionista poderia estar direcionando a máquina fotográfica para o leitor para que ele sorria ou que ele também tome uma postura qualquer pode ser feita, mas não se adequaria ao texto escrito, muito menos aos propósitos do disco.

⁶ Tal leitura é perfeitamente aceitável, tendo em vista que epifania significa “momento de revelação”, isto é, o momento em que ela poderia ter encontrado sua identidade.

realização da performance, o momento em que ocorre a grande transformação do sujeito: o sujeito encontrando sua identidade. Tendo-se a idéia de que a figura 2 é resultado da figura 1, entendemos, com isso, que a identidade do sujeito está em fase de construção. A figura 2 aparece em uma página anterior ao início da primeira letra das canções do disco, logo podemos entender que, após flagrado o momento da performance, as canções subseqüentes constituem a própria sanção dessa narrativa complexa, ou seja, as canções que aparecem no disco são a própria identidade da cancionista.

FIGURA 1

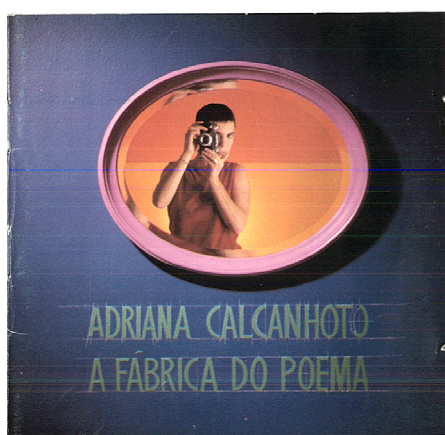
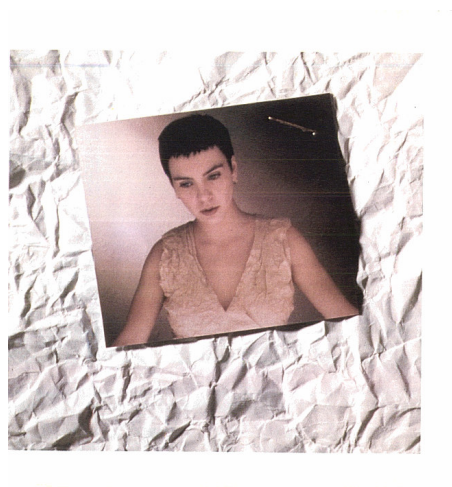


FIGURA 2



As páginas fotografadas que contêm as letras das canções são todas também em papel desamassado. E as letras são escritas em máquina de datilografar nesse papel, com inserções manuscritas de textos complementares, de rabiscos da própria cancionista e de uma foto 3X4, que é anexada com uma fita adesiva transparente, da própria cancionista na letra da canção “Roleta Russa”, cuja imagem assemelha-se à figura estereotipada de um homem; com o intuito de reforçar ainda mais esse estereótipo, a própria cancionista desenha, na foto, um bigode (uma tentativa de busca ou de pôr em xeque sua própria identidade?). Na canção “Bagatelas”, o ato de recompor um enunciado é reforçado não só por desamassar o papel, mas também porque ele foi rasgado e aparece remontado por meio do mesmo tipo de fita adesiva.

Essa maneira de dizer algo reforça o que é dito. Todos esses elementos vão alicerçando a idéia de trabalho manual, artesanal, que mostra que o processo de composição

de canções é algo bem rústico. E, quando ela dispensa qualquer imagem que remeta à idéia de avanço tecnológico, já se tem aí um elemento que ajuda a compor o cenário de rusticidade, apesar de que, para que esse cenário seja construído, é preciso todo um aparato da tecnologia para que ele seja impresso em um encarte de um disco. Além disso, a canção que intitula o disco trata de outros aspectos que estão envolvidos nesse processo.

Há, nesse texto, uma metáfora que, segundo Fiorin (2000, p. 86), para a semiótica discursiva, é um procedimento discursivo de constituição do sentido; tal definição dada pelo autor é totalmente verossímil, pois é a partir dessa relação de “pertinência semântica” que o texto é construído. Essa relação que é estabelecida no texto mostra um “intersecção sêmica” entre o processo de construção de um poema e de um prédio, uma vez que o sujeito enunciador nos diz que, em ambos, os elementos que os compõem – palavras e tijolos, respectivamente – têm que estar bem encaixados.

Temos como actantes desse texto o sujeito presentificado pela figura do poeta e o objeto como sendo a própria poesia. Forma-se, então um *corpo* (LANDOWSKI, 1996), um *continuum* estabelecido entre esses dois elementos. A relação tensivo-fórica que move o desenrolar da narrativa só é possível porque se tem um sujeito que percebe, que sente e utiliza essas faculdades para promover uma reorganização do mundo com o qual se relaciona (p. 197). O sujeito atualizado, disjuncto, tenta realizar uma conjunção com seu objeto; mas, para isso, precisa realizar ações para que o elo entre eles seja estabelecido. Segundo o texto, maneira de se obter esse objeto é através do sonho. Por isso, seguindo a trajetória da narrativa complexa, o sujeito potencializado tenta dominar essa manifestação psíquica, que é o sonho. Além disso, o texto nos fornece a informação, ainda que implícita, de que a estrutura ideal de um poema nasce do sonho, o qual é bastante estudado pela Psicanálise de Freud; inclusive o próprio texto faz referência interdiscursiva explícita acerca do *retorno do recalado*, que, no texto, é utilizado para questionar sob que máscara esse retorno ocorrerá.

De acordo com essa intersemiose que ocorre entre letra e imagem presentes nesse disco, constatamos que essa construção da identidade do sujeito, da forma que nos é apresentada, é algo inacabado e que vai se moldando, se ajustando. É considerar algo e escrever, depois abandonar essa idéia e, em seguida, retomá-la desamassando esse papel, reconsiderando o que foi dito, reaproveitar algo do passado.

Na mesma obra, Maingueneau (1995, p. 47) diz que o ato de escrever, de trabalhar num manuscrito, constitui a zona de contato mais evidente entre a “vida” e a “obra”. Tal consideração pode servir de justificativa para o fato de alguns cancionistas do discurso literomusical brasileiro exporem tal ato, fazendo, assim, de sua obra o produto de uma atividade metadiscursiva. A essas práticas que concernem à escrita de um texto (rascunho, correções, rasuras...), o autor sugere o nome de **ritos de escrita**, denominação que adotaremos para nomear tais práticas, que são bastante recorrentes no discurso que analisaremos. Há cancionistas, tanto da MPB quanto da canção *pop*, que apresentam ao mercado seus discos com imagens de rabiscos, rasuras, correções, manuscritos nos encartes, como produtos “prontos”, “acabados”, finalizados, o que não é convencional. Mas tais cancionistas, como por exemplo, Maria Rita, Marisa Monte, e, com maior nitidez, Adriana Calcanhotto, ao conceberem sua obra “pronta” repleta de rabiscos, correções manuscritas, isto é, em que se mostram os ritos de escrita, querem, assim, evidenciar o caráter de um trabalho *artesanal*, “feito a mão”, um trabalho “braçal”. Dessa maneira, os ritos de escrita presentes numa obra “acabada” aparecem não para servirem de meio para se chegar ao fim de uma produção de uma obra, mas sim como o próprio fim, o próprio resultado a que se pretende chegar. Assim, tais ritos deixam transparecer sua essência, suas origens, o que Maingueneau (op. cit.) chama de **ritos genéticos**.

Como exemplo destes ritos, temos o disco “A fábrica do poema” (1994), de Adriana Calcanhotto, em que a cancionista faz revelar as fontes legitimantes para a produção de tal obra através de ambos ritos. Diz o autor Maingueneau (op. cit., p. 49) que é a partir do século XIX que o escritor oferece como espetáculo seus ritos e a sociedade aprecia sonhar com eles. Isto é: a produção literária da época valorizou a exibição da gênese da obra com o objetivo de reencontrar a “energeia” da produção no produto acabado, a qual era feita tanto através da publicação de “rascunhos” feitos pelo próprio autor quanto através da exposição da confusão entre a obra e suas próprias condições de gênese. A respeito do sonho da sociedade a partir dos espetáculos dos ritos, que já era praticado desde o século XIX, como menciona o autor, podemos perceber que esse fato fez escola, deixando discípulos até os dias de hoje.

Fato interessante a ser notado é o exemplo que o autor utiliza para comprovar a publicação de “rascunhos”: “A Fábrica do Prado”, obra de F. Ponge. Chama-nos a atenção

essa obra pelo fato de apresentar os mesmos ritos de escrita do disco da compositora. Essa obra talvez tenha servido de base para a concepção de tal disco da cancionista, já que se percebe uma série de semelhança entre eles. Além de ambas se intitularem com a mesma estrutura “A Fábrica do ...”, o poema-canção que intitula o disco, “A Fábrica do Poema” trata justamente desse processo psíquico e lingüístico necessário para a construção de um poema, cujo meio de acesso, segundo o texto, é o sonho, meio pelo qual surge “o poema de arquitetura ideal”. Ou seja: o sonho da sociedade, ainda nos termos de Maingueneau, se baseará num espetáculo que se baseará também no sonho.

5.3. Caracterização discursiva

5.3.1. Etos

5.3.1.1. O investimento ético dos discos

Algumas canções de Adriana Calcanhotto, como veremos também mais adiante, parecem retratar a ânsia pela presença do ser amado pelo sujeito enunciador. E todo o disco *Enguiço* parece querê-la. Esse trabalho, que já de início a insere no mercado nacional devido à difusão da canção “Naquela estação” por uma novela global, apresenta uma Adriana ainda predominantemente intérprete. Apesar de Calcanhotto já estar morando no Rio de Janeiro (desde 1989), é um disco em que a artista ainda se mostra fortemente influenciada pela sua terra natal, Porto Alegre: grava “Pão doce”, em que se tem um acordeom, instrumento musical tipicamente gaúcho; tem referências especiais a conterrâneos seus, como na gravação de *Nunca*, de Lupicínio Rodrigues, e de *Injuriado*, de Eduardo Dusek; convida Renato Borghetti para tocar em *Pão Doce* e menciona uma outra conterrânea célebre da música, em uma das únicas duas canções que compõe no disco: “Eu ando esquecendo-te de manhã em manhã tomando guaraná e ouvindo a Elis...”.

É justamente nesse seu primeiro disco que Adriana Calcanhotto explora mais sua voz, em que ela a acentua nos arranjos, carrega no sotaque ainda gaúcho, apresenta seu virtuosismo vocal, mostrando suas habilidades vocais sob as mais variadas nuances. Apesar de a concepção de seus discos alicerçar-se numa constante unidade temática, a escolha do

repertório mostra a diversidade de influências que permeiam sua obra; a temática tratada nesse disco é apresentada pelo título. Tem-se, em todas as canções do disco, o sujeito enunciador em disjunção com o seu objeto-valor (FIORIN, 2000), isto é, a desilusão amorosa, o distanciamento desses actantes. O etos que faz parte do sujeito enunciador da canção-título do disco é constituído pelo caráter de uma pessoa apaixonada, mas que procura não admitir isso conscientemente.

Naquela estação é uma canção de Caetano Veloso, João Donato e Ronaldo Bastos que revela a leveza, a singeleza motivada pela partida da pessoa amada. A prosopopéia do texto revela a fragmentação do sujeito enunciador (“e o meu coração, embora finja fazer mil viagens, fica batendo parado naquela estação”), que se mostra desesperançado por não ter mais argumentos para convencer a pessoa amada a ficar. E esta se foi “para ver outras paisagens”; e é justamente na enunciação deste trecho que o tom da canção se eleva, o que pode ser entendido como a sua indignação, o seu descontentamento por tal fato. O paradoxo final na canção parece querer despertar na pessoa amada o sentimento de remorso: “fica batendo parado naquela estação”. O romantismo da cena é corroborado pelo cenário apresentado; uma estação ferroviária parece ser o local onde os relacionamentos se desfazem, e o uso do dêitico “naquela” evidencia que é especificamente aquela onde a cena ocorreu em que ele deixou de viver.

Diferentemente da versão original, interpretada por um dos ídolos da cantora, a canção *Caminhoneiro* inicia-se com um solo de violão que apresenta um toque gauchesco, tipicamente dos pampas. Tida como brega, cafona (“já pintei no pára-choque um coração e o nome dela”), essa canção é explorada de maneira que não possua, com a leitura feita no disco, mais nada que possa ser caracterizada como tal. A letra da canção, apesar de ter como enunciador central um caminhoneiro explicitado por marcas lingüísticas (“o seu retrato no painel”, pintar nome no pára-choque), mostra que a angústia por estar longe da amada poderia ser de um artista, que vive de fazer shows pelas cidades do Brasil. É aí onde se tangenciam o trabalho de um cantor popular e o de um caminhoneiro, razão que pode justificar a presença de tal canção no disco. Isto é: a canção retrata, mesmo que implicitamente, o trabalho, a profissão de artista, que, apesar das adversidades (pegar a estrada de madrugada), tem o conforto do carinho da pessoa amada. Ao final, ela canta um trecho de “Não se reprima”, do grupo musical porto-riquenho para adolescentes, Menudos.

A própria inserção de um trecho dessa música no disco justifica-se pelo fato de ter sido um dos sucessos de um grupo musical de jovens do início da década de 80, que, apesar de ter tido, um caráter comercial, revela, mais uma vez, a postura irreverente herdada do Tropicalismo. Ela “dialoga” com a canção anterior, na mesma faixa, no sentido de aconselhar ao personagem-enunciador da canção sobre o fato narrado. De tantas canções que poderiam ter sido escolhidas para este cafona, a escolhida foi sucesso internacional. Mas é aí que se dá o procedimento *pop*: transformar o consumível em uma versão diferenciada, aprimorada melodicamente, até introspectiva.

Concebida pela própria Adriana, a reinterpretação de *Sonifera ilha* feita pela cantora descobre o lirismo que não parece existir na versão de seus criadores (os Titãs). Inicia-se com um tom de suspense, mas a leitura é feita em forma de um samba com uma batida bem lenta. O prolongamento de determinadas vogais dá, ou melhor, mostra a passionalização (TATIT, 2000) que até então se escondia por entre os toques da guitarra e o volume alto da voz na interpretação dos seus criadores. Por motivos não revelados, mas presumíveis, não é dito por que o enunciador não pode mais viver em companhia da pessoa amada.

Disseram que eu voltei americanizada é uma reinterpretação que evidencia o diálogo estabelecido entre o antigo e o novo. Essa canção, da década de 30, foi inicialmente cantada pela Pequena Notável Carmen Miranda, a qual adotou esse posicionamento em revide aos ataques que sofreu por fazer, durante um certo tempo de sua carreira, uma produção literomusical voltada para a cultura norte-americana. E, para mostrar que as críticas feitas a ela são descabidas, nada mais adequado que fazer essa leitura, que é em formato de samba: além de reforçar sua brasilidade – mesmo não sendo uma cantora brasileira –, já que ela se posiciona como uma intérprete representante do País, mostra que conhece nossas raízes (pandeiro, cuíca, molho, ritmo – que se pressupõe seja o samba, nossa culinária) e que, por isso, se orgulha do nosso País.

É mais com a canção *Mortaes*⁷ do que propriamente com a canção-título do disco que a cancionista revela seu interessantíssimo potencial de compositora. A naturalidade harmônica que ocorre na imbricação entre letra e melodia nessa canção é enriquecida pela suavidade da orquestração dos violinos e do celo, perfeitamente adequados ao contexto enunciativo da letra. O tom de desprezo que o enunciador demonstra à pessoa amada – e se dirige diretamente a ela – se associa ao tom de lamento e ao mesmo tempo sem mágoa. A impossibilidade de uma volta se confirma com o trecho final, cujo divórcio em âmbito jurídico está efetivado (“Penso que até o fim do ano nós estaremos solteiros”).

Um das mais criativas e engenhosas interpretações do disco é a canção, gravada ao vivo, *Injuriado*, de autoria de Eduardo Dusek. O discurso surrealista apresentado nos faz pensar que o sujeito enunciativo é esquizofrênico, constatação que se confirma discursivamente: “Mas de repente detalhes pequenos me fizeram entre outras coisas sair do normal” e “Fui à macumba, pedi baixa no emprego, me internaram numa clínica, depois, fui viajar”. Uma das características mais interessantes da canção é o fato de ela ser enunciada nitidamente por nove vozes diferentes, dentre elas a do malandro tipicamente carioca, a de uma mulher pudica, a de uma adolescente e a de uma “capivara” (maneira, conforme ela explica no show, de se referir à perua, à mulher rica que exagera na exuberância; nomeação que se justifica pela forma de como essa mulher anda, com o nariz empinado, tal qual uma capivara).

A uniformidade discursiva também está presente no disco *Senhas* (1992): em temáticas, em intuítos e modos enunciativos. Esse é o disco em que a cancionista constrói o ethos de uma pessoa cuja personalidade não se mostra alheia à situação sócio-econômica do País. Aliás, esse é o disco em que se percebe mais nitidamente como essa sua prática discursiva reflete as práticas sociais que ocorrem na cidade que adotara como nova casa. Esse disco revela também sua chegada à cidade do Rio de Janeiro, onde mora ainda hoje há quinze anos, e suas impressões acerca dessa sua chegada. Acreditamos não ter sido à toa

⁷ Segundo informação cedida pela própria cantora em entrevista ao programa *Sem Censura*, essa foi a primeira das canções que ela fez, e o título da canção é escrito assim mesmo, com “e” em vez de “i” porque era o nome de uma das churrascarias gaúchas onde ela fazia suas apresentações musicais: *Peccados Mortaes*, que inclusive é citada na canção: “Derreto e afogo as mágoas no *Peccados Mortaes*”, onde também provavelmente ela também toma guaraná e ouve a Elis. Nessa época, ela passava de mesa em mesa perguntando aos que ali estavam do que eles gostariam que ela cantasse, fato que a obrigou muitas vezes a cantar até mesmo o que não gostava; disse ainda, nessa mesma entrevista, que foi nesse lugar onde ela

que a artista regravou a canção *O nome da cidade*, de Caetano Veloso. Ela quer, assim, dizer que as sensações são as mesmas de quando se chega ao Rio, mesmo vinte anos após a chegada desse artista. Além disso, ela presta também sua homenagem ao líder tropicalista, que lhe influenciou a ponto de toda sua prática discursiva ser fortemente marcada pelo discurso do Tropicalismo. O disco é constituído sob o núcleo temático que poderíamos definir como sendo “lugares-comuns”, sugerido pelo próprio título do disco. A própria canção-título “Senhas” revela o etos de um sujeito enunciator totalmente oposto ao que reza o senso comum no que diz respeito a exercer determinados comportamentos sociais. E isso é feito apresentando clichês, funcionando como o código de linguagem utilizado para construção do texto. As frases-feitas poderiam ser ditas por pessoas consideradas de má índole, como “Eu não gosto do bom gosto, eu não gosto de bom senso, eu não gosto dos bons modos, (...) Eu não tenho pena dos traídos, Eu hospedo infratores e banidos (...), Eu aplaudo rebeldias, Eu respeito tiranias”. E é justamente com o intuito de criticar o caráter desse sujeito que ela canta em primeira pessoa, o que acaba por dar um tom de ironia, de crítica. No final da canção, o som é distorcido, como se aquela canção que alguém estava ouvindo estivesse tocando num rádio de frequência AM e, ao término dela, a pessoa começasse a mudar as estações do rádio.

As prosopopéias que ocorrem em *Uns Versos* visam a agradar a pessoa amada através das transformações que o sujeito enunciator se propõe sofrer. Nesse texto, sugere mudar a sua corporalidade, deixando-se de ser um sujeito animado para ser inanimado, passando a constituir a própria cronografia (“Sou sua noite”) e a topografia (“Sou seu quarto”) da cena criada. Canção anteriormente gravada por Maria Bethânia, tem um forte poder persuasivo, numa tentativa de convencer a pessoa amada a não ir embora, cujo intuito é acentuado na interpretação desta cantora. “Eu sou pelo avesso” é a manifestação do caráter do artista *pop*, que também é típico do tropicalista.

Esquadros, um dos grandes sucessos da artista, é uma canção que revela uma cenografia instável: quando o sujeito enunciator inicia a canção com “Eu ando pelo mundo...”, em nível cotextual, pode-se entender que ele está sempre em movimento, procurando, assim, alcançar vários objetivos como tentar decifrar algumas simplicidades da vida e, a partir daí, trazer à tona profundas discussões filosóficas (*à la* Clarice Lispector?) –

conheceu a pessoa amada. Ela contou também que foi demitida dessa churrascaria porque, depois que se

“Os automóveis correm para quê? As crianças correm para onde?” - mas principalmente tenta explicar paradoxos como andar pelo mundo “divertindo gente, chorando ao telefone...”, andar pelo mundo e, mesmo assim, não encontrar seus amigos, sua alegria, seu cansaço. Sua frustração maior se dá por percorrer o mundo e acordar sem ter a pessoa amada ao lado.

Observemos o seguinte trecho da canção:

*Transito entre dois lados,
de um lado, eu gosto de opostos.
Exponho meu modo, me mostro,
Eu canto para quem?*

Trazendo esse trecho para uma esfera mais ampla, podemos perceber mais claramente, com isso, a assimilação do procedimento cafona tropicalista, já tratado aqui neste trabalho. Temos, então, um sujeito que segue o seu caminho ladeado por essa situação de conflito, o eterno maniqueísmo, entre o que pode ou não, o que é certo ou não, o que é justo ou não. Nitidamente, vê-se esse procedimento quando o sujeito revela gostar das situações de dualidade, opostas entre si; é a apologia da antítese, da contradição. Eis um caso onde se encontra a ideologia tropicalista da exposição das (às) contradições do País.

O verso “exponho meu modo, me mostro” pode ser lido em seu sentido literal, em que o enunciador, através de suas canções, revela seu jeito de ser, seu comportamento interpessoal ou até mesmo sua intimidade; mas, além disso, podemos ter esse trecho como sendo metadiscursivo. Com exceção da canção “Minha música”, percebemos que esse seu modo de expor manifesta-se já nas canções, na maneira de como se diz. O ethos desse sujeito revela-se justamente nesse seu modo de dizer, mesmo que não se tenha especificamente um público pré-definido a quem o seu discurso se destina.

A indagação “Eu canto para quem?” ratifica a postura de um *ethos* globalizante, isto é, que produz um discurso feito para ter uma circulação a mais abrangente possível, em qualquer esfera social, inclusive as contraditórias entre si. Tal postura salvaguarda para si o direito de poder transitar pelos mais diversos estratos sociais; isto é, o discurso que esse

apresentava lá, ela saía para a churrascaria concorrente, que ficava em frente à Peccados Mortaes.

sujeito constrói posiciona-se mimeticamente de modo a poder transitar por todo tipo de público sem, com isso, receber qualquer forma de restrição ou proibição de circulação.

Essa resistência em não se enquadrar em um único posicionamento parece ser típica entre a maioria dos integrantes da cultura *pop*. Dentre eles, a própria Adriana Calcanhotto, que prefere a liberdade de poder lidar com vários gêneros musicais e se considera “de classificação livre”. Isto é, sua produção discursiva não é destinada a um público específico e sim simplesmente para quem quer ouvir.

Sabe-se que sujeito enunciator da canção *Tons* observa como o artista plástico, o pintor Iberê Camargo, reflete, através de sua arte, os dramas das grandes cidades, as mazelas sociais: “Cinzentos, cimentos, crianças nas sarjetas, nojentas imagens, violeta, magentas...”. Temos aí um trecho mostrando a indignação desse sujeito ao ver tais problemas das metrópoles. Mais uma vez, é utilizado o procedimento “câmera na mão”, em que o cenário vai sendo construído com a sobreposição de cores em um plano não específico, criando, assim, um mosaico, que reflete a “multicolorida realidade brasileira”.

A canção *Negros* é construída em forma de relatos do que se vê à maneira de uma leitura de manchetes de jornal, que não se dirige a um “tu” específico nem se sabe quem é exatamente o sujeito enunciator. Inicialmente, as “manchetes” parecem apresentar obviedades:

*O sol desbota as cores, o sol dá cor aos negros,
O sol bate nos cheiros, o sol faz se deslocarem as sombras.
A chuva cai sobre os telhados, sobre as telhas
E dá sentido às goteiras a chuva faz viverem as poças
E os negros recolhem as roupas...*

Não por acaso, o texto é assim construído para mostrar que tão natural quanto o fato de, metonimicamente, o sol desbotar as cores é o fato da existência do negro e de ser uma das principais etnias constituintes do povo brasileiro. A descrição sem verbos após o refrão parece nos mostrar pinturas em quadros, remontando, assim, através da canção, a história do preconceito étnico. E nesses “quadros”, há a dança típica tanto dos brancos quanto dos negros: a valsa e a salsa. Jogo lingüístico interessante, pois, apesar da aproximação fonológica entre ambas palavras, o jogo de idéias presente nesse espaço

remete a contrapontos totalmente opostos como a distância social, política, econômica cultural e até espacial que é retratada na letra: “A valsa na camarinha/ a salsa na senzala...”. Outro elemento a ser observado nessa canção é a melodia: a canção toda, com exceção do refrão, não é cantada e sim falada, aludindo, assim, ao *rap*. Entremeada com ritmos essencialmente da cultura negra, como o axé e o samba. O trecho percussionado por tamborins na canção é feito pela participação especial de garotos que fazem parte do projeto “Mangueira do Amanhã”. Sem intenção de ser um discurso panfletário, a canção apresenta múltiplas cenografias que vão assim configurando um painel ao leitor/ouvinte que o faz ter a mesma inquietação que o sujeito enunciator tem ao concluir sobre as observações feitas antes: “Lanço meu olhar sobre o Brasil e não entendo nada”. Os paralelos construídos entre brancos e negros mostram sempre que os negros estão em desvantagem, mas em alguns aspectos ocorre o inverso:

Brancos	Negros
A música dos ... é negra	A pele dos ... é negra
	Os dentes ... são brancos
São só brancos	São retintos, azuis, só negros
Têm culpa e castigo	Têm os santos
Na sala	Na cozinha
A valsa na camarinha	A salsa na senzala
Ficam vermelhos	Ficam brancos de medo
São troianos	São só negros, não são gregos, não são brancos
Os olhos, os zíperes, os pêlos, os brancos, os negros e o desejo podem ser negros	Os olhos são negros

Além dessas considerações, devemos levar em conta um fato interessante: quem produz esse discurso em favor etnia negra é justamente uma branca. Ressaltemos que o discurso construído não visa a agredir a figura do branco nesse detrimento com a do negro, mas tal paralelo apresentado na canção são argumentos apresentados pela cancionista para tentar justificar (e ao mesmo tempo explicar, responder) o questionamento feito no final da canção. O fato de ser uma pessoa branca investindo em seu discurso o posicionamento anti-racista reforça o caráter do sujeito enunciator do *pop*, que é livre de

qualquer tipo de preconceito. Além disso, sua influência tropicalista a faz colocar uma referência à Aquarela do Brasil, de Ari Barroso, um dos arquiênunciadores do discurso literomusical brasileiro, o qual pertence à tradição da música brasileira (“Ô, olha essa dona caminhando”).

A concepção do disco *Fábrica do Poema* tem como eixo temático a “metalinguagem musical”, em que, a partir disso, busca-se investigar os aspectos que nela estão envolvidos desde o plano psíquico, passando pelo contato com outros discursos de outras esferas, até a realização do que nem se pode considerar *canção*. Nesse disco, há a forte presença do experimentalismo, tal qual se viu com bastante frequência na produção literária dos escritores modernistas, principalmente os da 1ª geração, e, posteriormente, os próprios tropicalistas. Nestes, os escritores buscavam novas maneiras de se fazer literatura, criar novos conceitos para a noção da “boa” literatura. Assim o fez Adriana Calcanhotto com esse disco. É um trabalho desafiador, já que produzir um discurso que tenta subverter padrões estéticos tradicionais é sempre muito arriscado e, com isso, pode pôr em xeque a carreira que vinha sendo construída. Mas, pelo sucesso de público e de crítica (alguns consideram, ainda hoje, talvez o melhor álbum de sua discografia), parece que tal disco conseguiu cometer seus “desatinos musicais” na medida exata.

Observemos a canção *Por que você faz cinema?*:

Para chatear os imbecis,

Para não ser aplaudido depois de seqüências dó de peito.

Para viver à beira do abismo,

Para correr o risco de ser desmascarado pelo grande público.

Para que conhecidos e desconhecidos se deliciem,

Para que os justos e os bons ganhem dinheiro, sobretudo eu mesmo,

Porque de outro jeito a vida não vale a pena.

Para ver e mostrar o nunca visto,

O bem, o mal, o feio, o nunca visto,

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.”

Como explicou a própria cancionista numa entrevista cedida, no programa “Nossa Língua Portuguesa”, a Pasquale Cipro Neto, ela musicou esse texto de Joaquim Pedro de Andrade, que foi uma resposta à pergunta “*Pourquoi filmez-vous?*” (“Por que você faz cinema?”) feita pelo jornal *Libération*, em 1987, quando ele foi expor seus filmes na França. O autor do texto parece sintetizar (de maneira literária?) todo o intuito de se fazer arte de uma maneira geral. E é justamente essa apropriação desse discurso pelo da cantora que consiste o contato interdiscursivo entre o discurso literomusical e o cinematográfico; isso revela que as idéias manifestadas no texto apresentam afinidades como essa prática discursiva.

A junção das imagens e das canções presentes no disco apresentada pela maneira de como ela se dispõe faz do disco um objeto de discurso que quebra as convencionaisidades, ou seja, o disco é um trabalho ousado. Com isso, vemos que o etos da artista possui um caráter “subversivo”, disposto a romper com padrões. Esse seu caráter a inscreve no posicionamento *pop*, já que este realiza, em relação à tradição, uma força centrífuga, ou seja, de posicionar-se “negativamente” ao que se tem como tradição da música brasileira.

Diz Campos (1993, p. 53) que o contato mais direto da Bossa Nova com o público provocou alterações do comportamento musical. Isso porque a corporalidade que compõe o etos do cantor bossanovista se tornara mais interpretativa, mais antioperística. Com isso, vê-se o quão é importante o papel da outra parte da comunidade discursiva – a que consome a produção. Ela mesma altera a maneira de produzir o discurso e, conseqüentemente, o produto em si. A vaia, por exemplo, que apareceu nos festivais, enquanto Caetano Veloso cantava “É proibido proibir” foi decisiva (e necessária) para que ele não continuasse cantando e, no lugar dela, apresentasse aquele seu antológico discurso verborrágico, que foi interessante não só para aquele instante, mas assim vai ser para a posteridade.

Mais adiante, o autor (op. cit.) comenta sobre a relação entre a produção discursiva de um determinado artista e o público a quem essa obra é destinada. Ele fala do erro que se comete quando se oferece ao público aquilo de que ele gosta; isto é, bajular e

badalar o gosto do público como se fosse o único dever do artista fazer uma música, como ele diz, citando Umberto Eco, ‘gastronômica’: “dar ao público o que ele já sabe inconscientemente” (p. 268). Adriana, nesse disco, optou por fazer um disco que tivesse ambos os intuitos: apresentar ao público alguns dos velhos sucessos (“Mais Feliz”, “Esquados”, “Cariocas”), mas também não ser tão previsível. O disco não é uma mera coletânea de sucessos, pois apresenta também canções que evidenciam seu experimentalismo *pop*. Afinal, como Campos sustenta, numa retomada adiante, “o gosto do público não deve influir nas decisões essenciais do compositor que acredite realmente no que está fazendo” (p. 301). E isso é mais uma herança tropicalista de que sua geração se apropriou, que, segundo o autor, já foi herdada da Bossa Nova: essa prática de não se submeter às convenções vigentes e a de saber se afirmar contra a corrente.

Público é um disco que busca promover um contato mais direto com a outra parte da comunidade discursiva, isto é, daqueles a quem o texto se destina. E essa idéia de um contato mais direto se ratifica pela sua forma de enunciação; isto é, o fato de ter sido gravada boa parte das canções ao vivo confirma esse posicionamento. Não que os demais discos não sejam para o público que os aprecia, mas nesse disco especificamente, são regravadas canções que caíram no gosto do grande público e também algumas “estranhezas”, as quais analisaremos mais adiante.

Como nos diz Costa (2001, p. 166), baseado em Maingueneau (1997), “posicionamentos implicam não apenas idéias, mas a existência de **comunidades discursivas**, que partilham um conjunto de ritos, normas e modos de ser correspondentes a uma série de papéis sócio-discursivos, que produzem, reproduzem, consomem, fazem circular textos” (grifo do autor). E todo esse contato interdiscursivo, no discurso literomusical brasileiro, gera uma vasta produção discursiva, que se manifesta das mais variadas formas de gêneros do discurso.

A produção de um objeto discursivo (no caso, a produção de um disco) gera grande discursividade, tanto por parte do próprio artista (avisos, recados, e-mails etc.) quanto pelos consumidores desse discurso, que se manifestam sob a forma de vários gêneros textuais, como artigos opinativos, crônicas, notícias, reportagens, entrevistas, textos científicos (artigos científicos, monografias, dissertações, teses etc.), e-mails etc. Em seguida, a realização de vários outros eventos, como a realização de *shows*, “noite de

autógrafos”, solenidade de entrega de prêmios, apresentação em programas televisivos, palestras, conferências, etc. Ou seja, difunde-se o discurso produzido por aquele disco através de várias maneiras, fazendo, assim, circularem textos. Muitas vezes, os próprios consumidores de um disco acabam por também difundi-lo, como, por exemplo, um professor que o utiliza em sua aula.

No ano em que o disco *Público* foi lançado, houve boatos científicos de que o mundo se acabaria em decorrência do choque de um asteróide na Terra. Porém, como isso não ocorreu, nada mais adequado do que gravar uma canção que discursasse justamente sobre essa frustração a nível mundial pelo fato de o mundo não ter sido destruído. E o disco é iniciado com essa canção, que aí soa também como alívio: já que o mundo não acabou celebremos isso cantando “E o mundo não se acabou”. A escolha dessa canção não foi, portanto, algo à toa; a seleção de uma canção da década de 30 que trata dessa hecatombe aparece-nos como deboche de mais um desatino da informação científica.

O sujeito enunciator do disco parece zombar das informações disparatadas da comunidade científica, que teve lá suas intenções para tal, talvez até comerciais – supostamente por se tratar do ano da virada do milênio, tais informações provocariam tumultos em todos os meios sociais, inclusive no mercadológico. E esse sujeito enunciator busca uma canção antiga para ser retomada nesse fim de século e mostrar que esse jogo de criar alvoroço na população mundial sempre ocorreu e sempre com os mesmos fins.

O disco *Cantada* tem como eixo temático um fazer persuasivo do sujeito enunciator sobre seu objeto que, no disco, é a pessoa amada. Em todas as canções, percebe-se um sujeito que tenta, de várias maneiras, convencer a pessoa amada a promover uma conjunção amorosa (FIORIN, 2000). Essa característica também se viu em outros discos, mas é evidenciada nesse disco. A presença das imagens das esculturas de Hélio Oiticica no disco funcionam como mais elementos que ajudam nesse fazer persuasivo, sendo, assim, objetos de discurso que têm também o “poder de sedução” que se investe sobre alguém que se ama.

A paradoxal alegria melancólica de que trata Favaretto (1995, p. 129), percebida por ele em canções tropicalistas como “Lindonéia”, “Mamãe Coragem”, “Baby” e “Luzia Luluza”, também se constata no modo de enunciação de canções como “Orgulho de um Sambista”, “Nunca”, “O nome da cidade”, “Bagatelas”, “Morro Dois Irmãos”,

“Tema de Alice”, “Noite” e “Calor”, interpretadas por Calcanhotto. Todas essas canções têm em comum o fato de, como diz o autor (p. 129), “recusarem a amargura e o ressentimento”. A melancolia dessas canções se manifesta não só por meio da letra, mas também de uma melodia passionalizada (TATIT, 1996), com todos os elementos que a caracterizam como tal.

5.3.1.2. A sexualidade de Adriana Calcanhotto

“Serás deus ou deusa?

Que sexo terás?

Mostra teu dedo, tua língua, tua face...”

Chico César, *Invocação*

Apesar de o título desta parte do trabalho parecer iniciar uma discussão a respeito da preferência sexual da artista, nossas intenções são outras. Pretendemos, agora, discutir sobre a *androginia* não da artista Adriana Calcanhotto da Cunha, mas do sujeito enunciador de seus discos. Ressaltemos aqui que discutiremos a imagem construída pela artista e, pela forma que nos é apresentada, que implicações podem ser feitas se relacionarmos essa figura não só às canções, mas ao todo, ao discurso que é produzido. Não é nosso propósito, neste trabalho, investigar se a mulher Adriana Calcanhotto é ou não homossexual, até mesmo porque saber isso pouco ou nada revelaria para a pesquisa lingüística que estamos realizando.

Desde o seu 1º disco, Adriana Calcanhotto sempre usou cabelos muito curtos, embora loiros, quase masculinizados. Pelas imagens em todos os discos, ela sempre se mostrou muito séria, tímida, reservada, de poucas palavras, pensativa, contemplativa, mais disposta a ouvir; muitas de suas fotografias parecem ter a naturalidade, a espontaneidade de alguém que é fotografada sem qualquer preparo com luz, maquiagem, figurino, isto é, sem a elaboração de uma cenografia artística. Talvez seja mesmo essa sua intenção: que sua obra se pareça ao máximo com o que ela realmente é: discreta, mas que às vezes revela sua nudez de maneira surpreendente e, por ser dessa maneira, parece, paradoxalmente, vestir-se de personagens. Senão, ouça-se “Injuriado”, por exemplo.

Mas essa sua “oscilação”, ou melhor, essa sua indefinição quanto à sexualidade da mulher que se apresenta nos discos de Adriana Calcanhotto é mais uma herança da ruptura de convenções típica dos tropicalistas. O próprio Caetano fazia questão de, às vezes, imprimir a imagem de um sujeito andrógino. Havia, na época, até suspeitas de que ele e Gil mantivessem um relacionamento que ultrapassava o âmbito artístico-musical e chegasse ao íntimo, ao pessoal – ao sexual. Era essa a sua intenção: provocar discussões inclusive sobre a sexualidade do artista, do ídolo, sobre a sexualidade em geral. Se misturavam ideologias, discursos, pensamentos, formas de manifestações, que misturassem também as sexualidades numa só pessoa.

Essa herança tem-se não só em Adriana, que deixa por vezes mostrar isso, mesmo que implicitamente, em canção: “Transito entre dois lados, de um lado, eu gosto de opostos...”. No disco “Fábrica do Poema”, essa sua masculinização propositada é bem mais evidente. Em fotografia sua 3X4, que aparece abaixo da canção “Roleta Russa”, em que ela se mostra com um semblante de um homem; além de seu cabelo curto e da camisa de botões, ela própria faz uma intervenção, desenhando nela mesma um bigode. Essa prática, que busca revelar sua androginia, imita o gesto da pintora mexicana Frida Kahlo (mencionada na canção “Esquadros”), que também faz essa imagem. Nada mais humorístico, autoconceitual, deboche de si mesmo e com intenções de chocar do que tal investimento ético. Manifesta-se também esse seu gesto no disco Público, em que, numa das páginas finais, a artista aparece num paletó preto e risonha, como num tom de brincadeira, num momento de descontração.

Zeca Baleiro também foi um dos que não teve medo de quaisquer julgamentos que pudessem ser feitos quando apareceu no clipe de “Salão de Beleza” travestido de mulher e com trejeitos afeminados. Marina Lima, num estado mais consciente dessa indecisão sexual, diz; “Se todo mundo é mesmo gay, o mundo tá na minha mão...”. Num tom de ameaça, ela conclui que não é necessário ter esse comportamento de se ficar investigando quem é ou não homossexual, já que, segundo ela, todos temos, no fundo, o nosso lado homossexual.

5.3.2. Cenografia

A cenografia da canção *Enguiço* é construída justamente pela transição desse sujeito para lugares onde possivelmente está a pessoa amada. A presença dos trombones e dos trompetes parece aludir aos musicais nova-iorquinos; e isso vem na canção como se fosse para aludir ao fato de a cantora ter estado em Nova Iorque.

A figura do trem, presente na canção *Naquela estação*, sempre aparece nas canções como sendo o transporte responsável pela partida da pessoa amada. A escolha por esse veículo (e não por um ônibus, por exemplo) feita pelo cancionista se dá para contribuir com a tragicidade da cena inevitável da partida, já que é impossível que um trem recue, dê a ré, para que a pessoa amada retorne.

A cenografia construída em *Mortaes* mostra um sujeito dirigindo-se à pessoa que amou dizendo-lhe que fará tudo para esquecê-la, mas parece que será difícil, pois parece que essa pessoa é pública e, constantemente, terá que vê-la.

Com isso, a cenografia do disco *Senhas* não podia ser outra: envolve unicamente o ambiente urbano, com todos os componentes que o constituem: ruas, museu, cinema, livrarias, pedintes.

Mentiras é uma das primeiras canções de Adriana a fazer do ambiente domiciliar uma das cenografias básicas para suas canções. E essa cenografia também era constante na produção literomusical do Caetano Veloso tropicalista (“...o labirinto de labirintos dentro do apartamento” – Janelas abertas n.º 2).

Mulato calado é um samba tradicional que visa a construir uma cenografia típica dos morros cariocas. Pode ser lido tanto como a sua chegada ao Rio permitiu constatar que ainda se vê tal acontecimento narrado na canção como também para mostrar que esse tipo de crime passional é provocado por um conflito amoroso ainda nos dias de hoje. Quase não se percebe a presença da instrumentação, prevalecendo-se a vocalização; assim, parece que o objetivo é ressaltar mesmo a narratividade da canção.

A escolha das cores em *Tons* também não é despropositada: o cinza dos prédios e o violeta e o magenta para lembrar a cores de um hematoma, que, no caso, é provocado pela violência social.

Observemos agora a cenografia da canção *Graffitis*:

Por meus passos velozes, vapores, suores,

sotaques, antenas, Antunes, Stones.
Por meus passos ligeiros, graffitis, mau cheiro,
Não fosse por você, eu não notava essa cidade.
O meu amor pelas misérias me leva, me trouxe,
Roça é o que interessa
E fez de mim alguém que eu sou hoje.
Em meus passos, sapatos, poeiras, postes, postos,
Poetas, profetas, projetos, notícias, negócios.
Por meus passos rápidos, meus alvos, meu norte,
Por minha lente, meu olhar, meu foco, meus olhos.
O meu amor pelas misérias...
'A vida não é filme, você não entendeu...'
Me leva...

Nessa canção, Adriana Calcanhotto faz uma descrição do contexto alucinante em que seu enunciador está inserido. A vida conturbada, apressada da cidade grande o faz ter seus passos velozes, ligeiros, rápidos e, nesse seu trajeto, para um lugar não especificado, as imagens vão aparecendo como flashes, construindo, assim, um “‘mosaico informativo’ das grandes cidades, como o Rio de Janeiro” (CAMPOS, op. cit., p. 289) repleto de sons, cheiros, visões. São imagens que se combinam, se entrecruzam, se complementam não só no conjunto de palavras que fazem parte do mesmo plano semântico (vapores, suores, sotaques, antenas, Antunes, Stones e, mais adiante, passos, sapatos, poeiras, postes etc.) para o contexto apresentado (as ruas de uma cidade) mas se combinam também no plano fonoestilístico: a presença da aliteração da consoante sibilante “s” traduz a idéia da leveza, da harmonia entre essas imagens, além de também sugerir a idéia de que tudo em uma cidade grande é plural, constituído de vários elementos. Outro exemplo que justifica essa aliteração com a mesma consoante é a presença da sequência sonora no trecho da canção “antenas, Antunes, Stones”. A presença dessas palavras justifica-se não apenas pelo fato de conterem consoantes sibilantes, mas principalmente por serem palavras que remetem a elementos, dentro do contexto criado pela canção, da cultura *pop*: antenas, que captam as informações do mundo e podem também permitir a comunicação; Antunes, em

referência a um dos ícones da cultura *pop* no Brasil, o ex-titã Arnaldo Antunes (do qual Adriana Calcanhotto já gravou várias canções); e Stones, em referência a um dos maiores grupos de *rock* do mundo: *Rolling Stones*. São os elementos que ajudam a construir o cenário *pop* dentro do universo urbano. Resta chamar a atenção para a semelhança entre a cenografia constituída por esta canção e aquela presente na canção tropicalista “Alegria, Alegria”, que também descreve uma caminhada pela cidade, descrevendo visões de modo semelhante.

Antropofagicamente, no disco, a artista aparece na porta (mais uma vez, a porta) de um táxi em New York City, sem termos a certeza de se ela está entrando ou saindo dele. O contato entre os seus discos se estabelece. Retomando ainda temáticas do disco anterior, a cantora grava “Maresia”, em referência ao mar; e, já prevendo essa influência norte-americana, ela grava no disco posterior “Music”, da *mega-pop-star* Madonna. Isso não significa uma “deslocalização” de canções, ou seja, canções certas em discos errados, mas a forma de como esses discursos se apresentam nos faz pensar que esse disco parece ter mesmo esse objetivo. Ou seja, o disco parece estabelecer uma “ponte interdiscursiva” entre o disco anterior e o posterior; e tal hipótese se confirma, pois se relacionarmos a imagem, o poema, o disco anterior e o posterior, veremos que esse conjunto de informações estabelece uma coerência e uma coesão sequencial. Observemos o poema *Ponte*, de Joan Brossa, traduzido por João Bandeira, presente na última página do encarte:

*Este é o caminho
Que serve para passar
Do poema anterior ao seguinte*

E no disco posterior, esse elo se confirma ao gravar a canção de Madonna, que por sinal, é toda executada com apenas um acorde.

Programa é a canção que revela o início da trajetória para uma conquista. Cenografia carioca. Etos de um sujeito, de uma certa maneira, rebelde, que se percebe pelo plurilingüismo interno, isto é, determinadas expressões que fazem parte de um vocabulário que se aproxima do vulgar: “*descole* mais um digestivo no ilusão de ótica”, “*aperte um broto*”, “*arroche a prima moto*”. Em “*aperte um broto*”, na segunda vez que ela enuncia, a

pausa entre “aperte um” e “broto”, faz parecer este último, sintaticamente, um vocativo e, com isso, pressupor que “aperte um” se refira ao consumo de droga (aperte um baseado).

A canção *Canção por acaso* foi feita numa só tarde, após o momento em que um ladrão entrou em seu apartamento no Jardim Botânico e lhe roubou todos os seus discos⁸. A participação de Hermeto Pascoal nessa canção parece que vem para preencher o vazio deixado pelo ladrão. Ele insere um “amontoado” de sons, que é típico de sua prática discursiva.

A canção que intitula o disco, “Maritmo”, é uma das evidências mais contundentes da tropicalidade da autora. Nessa canção, há uma dupla influência que constitui sua criação: a Bossa Nova e o Tropicalismo. A influência bossanovista aparece no ritmo da canção. Porém, a construção da imagem descrita na letra da canção segue o mesmo estilo de criação do movimento tropicalista. A superposição de imagens presente na canção se mostra tanto em sua letra quanto no próprio encarte do disco:

*Pela orla, pela beira, pela areia afora,
A tarde inteira, pela borda, pedra portuguesa,
Pelo Pepê, pelo Copa, pela costeira.
Pelo recorte do mapa, pela restinga,
Pela praia até Marambaia, até onde vai a vista.
Do posto nove, a onda revolta devolve o surfista.
Pelo posto nove, nove e meia,
A onda branca preta branca preta
A praia Vermelha.
Cobalto no alto, o azul marinho,
A nuvem prata, a espuma pérola, a areia marfim.*

Revelando mais uma influência do movimento tropicalista, essa canção é construída seguindo a mesma estrutura composicional típica das canções tropicalistas, que, por sua vez, demonstram afinidades com o Concretismo. As *características cinematográficas* desse texto se aproximam do estilo “letra-câmera-na-mão”, como diz

Campos, em que se colhe a realidade casual “por entre fotos e nomes” (op. cit., p. 153). Tal qual “Alegria, alegria”, essa letra vai tecendo um mosaico de formas que se constróem de acordo com a perspectiva que se toma. Pensamos ainda mais: o texto é construído como se estivéssemos sobrevoando a região litorânea do Rio de Janeiro (“Marambaia”, “Praia Vermelha”, “Posto nove”) e, aos poucos, fôssemos nos aproximando, numa seqüência claramente nítida: “a nuvem prata, a espuma pérola, a areia marfim”. Ressaltemos que os elementos que compõem o cenário são sempre associados a objetos considerados valiosos (prata, pérola e marfim). Percebemos esse processo de construção dessa canção semelhante a “Luzia Luluza”, que, como aponta Favaretto (op. cit.), “termina na areia do mar” (p. 93). Mesmo tendo demorado quatro anos para ser concluída, numa prática parnasiana, não demonstra o quão foi trabalhoso construí-la. É aí onde está o ofício do cancionista; segundo Tatit (2000), é essa a naturalidade que deve ser objetivada pelo artista que se propõe a compor canções.

5.3.3. Código de linguagem

Interessante notar o *plurilingüismo interno* utilizado por Adriana na canção *Disseram que eu voltei americanizada*: ela explora sotaques regionais brasileiros, pronunciando primeiramente “arrepiaa” com o fonema /r/ vibrante e o /e/ fechado, comum dos gaúchos, e, em seguida, o /r/ glotal e o /e/ acentuadamente aberto, típico dos nordestinos. Isso demonstra o conhecimento da pluralidade lingüística que ocorre no país. Além disso, registra-se a composição do título do disco “maritmo”, cuja junção se dá através dos dois termos que compõem os dois eixos temáticos do disco: o mar e o ritmo, a dança.

Quanto ao plurilingüismo externo na prática discursiva de Adriana Calcanhotto, são poucas as ocorrências que se registram. Com maior evidência, o que observamos é a presença da leitura de um poema em inglês, “Portrait of Gertrude”, uma canção também em inglês, “Music”, de Madonna, “Clandestino”, em espanhol de Manu Chao, e em trechos em francês na canção “Lição de baião”:

⁸ Ela conta no show que, sarcasticamente, o ladrão deixou na secretária eletrônica a mensagem cantando

*Un, deux s'il vous plaît
montrez ma chérie que vous savez danser.*

5.3.4. Relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas

A própria prática em si de fazer canções, de gravar canções de outros artistas, de fazer antimúsica ou de fazer metacanções já é uma atividade metadiscursiva. E essa proposta de se discutir tanto sobre o próprio trabalho quanto sobre a música em geral é o eixo central dos investimentos tropicalistas. Poucos posicionamentos da música brasileira se detiveram tanto nesta proposta quanto os tropicalistas. Contudo, a geração na qual Adriana Calcanhotto está inserida tem também realizado tais investimentos – principalmente a própria. Muitas de suas canções fazem menção à própria canção como em *Água Perrier* (“aí eu componho uma nova canção”), *Motivo* (“Pra você eu fiz esse disco”), *Fábrica do poema* (“Sonho um poema de arquitetura ideal”), *Minha música* (“Minha música não quer ser útil”), *Canção por acaso* (“Uma música sem som”), *Uns versos* (“Escrevo uns versos depois rasgo”). Gravada por ela, há também a canção *Music*, sucesso de Madonna (““Music makes the people come togheter”), que também trata dessa metadiscursividade⁹.

O refrão de *Esquadros*, mantendo a visão subjetivista do texto, revela as miragens desse sujeito, pensando vê-la como emoldurada por espaços vazios quadrados, influenciada, assim, pelo discurso cubista – “Pela janela do quarto, pela janela do carro, pela tela, pela janela...”. Além disso, várias influências, até mesmo de outras manifestações artísticas, como as artes plásticas – a pintura (“Cores de Frida Kahlo” e a canção “Tons” é dedicada ao artista plástico Iberê Camargo), o cinema (“Cores de Almodovar”, em referência ao cineasta argentino Pedro Almodovar). Num nível mais abrangente, percebemos que o enunciador é um artista *pop* que, apesar de sua vida corrida (“Eu ando pelo mundo divertindo gente...” – o trabalho de um artista, que vive fazendo shows pelo

“Nada ficou no lugar...”, trecho que inicia a canção “Mentiras”.

⁹ Além dessas canções, há também outras que também são de autoria da artista, porém não gravadas por ela, como *Canção sem seu nome*, interpretada por Belô Veloso (“E pra que palavras se eu não sei usá-las? Cadê palavra que traga você daquela calçada?”), e *Um seqüestrador* (“Que verso poderia ganhar seu amor?”); ambas canções vêm a canção como um meio de conquistar a pessoa amada; isto é, a sua produção discursiva seria uma forma de conseguir a pessoa amada pelo sujeito enunciador.

país e pelo exterior levando descontração à medida que apresenta sua arte), em que se flagram instantes em que se buscam as influências para sua produção literomusical (“...eu presto muita atenção no que meu irmão ouve”) e ao mesmo tempo buscam-se formas para se distrair, ela sente um grande vazio por não estar na companhia da pessoa amada.

Tons é uma canção inteiramente construída fazendo descrições nominais, de tons que colorem as obras de Iberê Camargo, pintor a quem a canção é dedicada. Mas determinados trechos da canção mostram que esses tons também colorem e refletem a cidade: “Luzes, milagres, lilases, Rosas, Guimarães, mulatos, dourados...”. Aqui neste trecho, há também referência ao escritor Guimarães Rosa e, além disso, faz referência a outras canções de outros compositores, mas que estão nesse mesmo disco: “Mulato calado” e “Milagres”. A referência àquele autor e aos discursos que são apresentados nestas duas canções remete aos problemas da realidade apresentada por eles.

Na canção *Graffitis*, há referências explícitas a três nomes da música, não só nacional como também internacional: Arnaldo Antunes, *Rollings Stones* e Paralamas do Sucesso. Os dois primeiros aparecem, segundo a classificação dada por Costa (op. cit.: 41), como **referência**, pois foram evocados enquanto cancionistas, e o último como **citação**, visto que um trecho da canção daquele grupo foi incorporado à canção. O interessante a ser observado é que essa incorporação foi feita não só pela menção do texto, mas foi cantada nos mesmos acordes da canção original (“Ska”). Esses exemplos de intertextualidade do tipo explícita têm no texto o efeito de mostrar tanto que as canções desses cancionistas compõem os sons que tocam nas ruas de uma grande cidade como também de revelar as influências na música da artista. Notemos também que não é à toa nem a escolha da canção para ser citada nem o trecho desta: “A vida não é filme, você não entendeu...”. Esse trecho traduz-se à situação como se fosse uma conscientização que lhe vem como um alerta e que, depois de ver toda essa cena, feita de várias imagens e sons, deve-se parar de delirar, de ver os elementos da cidade grande como lúdicos.

Em “Graffitis”, implicitamente, surgiu a figura da pessoa amada: “Não fosse por você, eu não notava essa cidade...”. Com “Roça o que interessa/ e fez de mim alguém que eu sou hoje”, temos uma referência explícita ao procedimento tropicalista, de se roçar o que interessar na realização de uma determinada prática discursiva; ou então podemos também entender esse trecho como sendo uma referência à favela da Rocinha, tendo assim

a conotação de que o que realmente interessa é a sociedade, principalmente quando se trata de seus problemas. Expressão aproximada do que Caetano Veloso disse na música carro-chefe do movimento (“Viva a palhoça”); se tomarmos a “roça” usada por Adriana tendo o mesmo valor atribuído por Caetano, que é citada com o intuito de valorizar o tradicional, o antigo, não devemos entender tal atitude como sendo um discurso saudosista, muito menos que apenas ele deve ser retomado, mas que é uma das principais fontes legitimantes do discurso atual que é produzido: “e fez de mim alguém que eu sou hoje”. É a prática discursiva tropicalista sendo mais uma vez efetivada.

A metadiscursividade da canção *Minha Música* mostra que sua produção literomusical não se fixa a nenhuma vertente nem tem pretensões grandiosas, mercadológicas, éticas ou o que quer que seja:

*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 revelar nada.
 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.*

Nessa canção, o sujeito enunciador produz um texto com a intenção de definir o seu objetivo ao fazer canções. E isso é feito negando determinados clichês de compositores que têm objetivos pretensiosos. Com esse texto, o leitor/ouvinte é remetido à imagem de compositores que, ao contrário, querem tudo o que ela afirma que sua música não quer. Assim pressupõe-se que seja o discurso deste tipo de compositor:

*Minha música quer ser útil,
Quer ser moda, quer estar certa...*

Ou seja, a relação de imitação aqui foi feita utilizando-se da mesma construção do clichê, apenas acrescentando-se o advérbio de negação “não”, o que caracteriza, segundo a classificação de Costa (2001) como uma subversão interdiscursiva. É interessante observar que o acréscimo desse advérbio no último verso do seu texto “Minha música não quer pouco”, parece contradizer tudo que foi dito anteriormente. Mas a inserção desse advérbio permite uma dupla leitura:

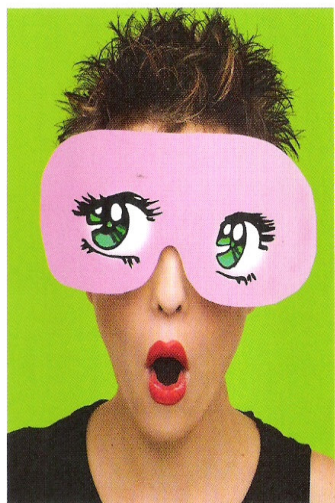
1ª: sua música, mesmo não querendo tudo o que foi dito, ainda assim, o que sobra ainda é muito. E isso que “sobra” é, na verdade, o real intuito de o sujeito enunciador fazer música: é simplesmente fazer arte;

2ª: se se levar em consideração que ela está fazendo a subversão do clichê que diz “Minha música quer pouco”, a autora está criticando a ironia desse clichê, pois, mesmo dizendo que quer tudo o que disse, ainda se diz modesto por achar que tudo o que quer é pouco.

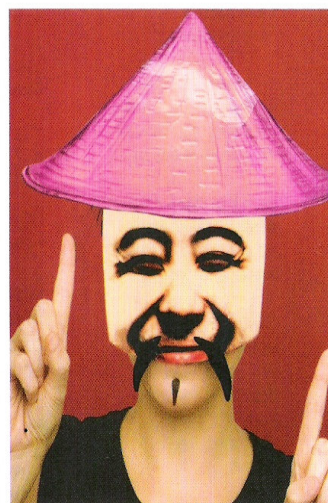
É interessante observar que essa canção segue estrutura semelhante de construção à da canção *Outro retrato*, de Caetano Veloso, que inicia também com “Minha música”. Além disso, essa canção de Caetano traz o trecho “Minha poesia vem da música de um João músico/ que não gosta de poesia”. Com isso, o artista faz referência, nessa ordem, ao poeta João Cabral de Melo Neto, em quem, segundo Sanches (op. cit., p. 155), reconhece musicalidade em quem despreza música, e ao músico João Donato, que reconhece poesia em quem dispensa poesia. Essa consideração deve ser feita, já que percebemos outra ponte discursiva entre esse discurso e o de Adriana Calcanhotto: o poeta modernista aparece, literalmente, mesmo que não muito nitidamente, no encarte ao lado da

letra da canção “Maritmo”; e o músico é um dos compositores de “Naquela estação”, gravada no disco inicial da artista.

A produção literomusical de Adriana Calcanhotto também contempla, isto é, também faz referência a outros universos discursivos, como por exemplo o universo circense (*Mulher barbada*), à cultura oriental (*Lig-lig-lig-lé*), à cultura lusitana (*O Outro* do poeta modernista português Mário de Sá-Carneiro), ao discurso jovem-guardista (*Por isso corro demais*, *Devolva-me*) confirmando, assim, a “mistura” em sua prática discursiva.



ADRIANA PARTIMPIM



Além disso, há também uma constante presença da referência ao discurso literário, citado por Maingueneau (1995) como um dos discursos constituintes: *Vambora* (“Dentro da Noite Veloz” – obra de Ferreira Gullar – e “Nas Cinzas das Horas” – de Manuel Bandeira), *O Verme e a Estrela* (poema do poeta simbolista Pedro Kilkerry musicado por Augusto de Campos), *Jornal de Serviço* (leitura de poema de Carlos Drummond de Andrade), *Mão e Luva* (Machado de Assis), *Portrait of Gertrude* (de Gertrude Stein), *Tons* (“Rosas, Guimarães”), *Sudoeste* (trecho do poema “Buraco Negro”, de Jorge Salomão, irmão do poeta tropicalista Waly Salomão).

A prática tropicalista, como já vimos, busca integrar, dentro do discurso produzido, o Brasil arcaico e o Brasil moderno, numa tentativa recíproca tanto de atualizar o antigo como de apresentar o recente ao remoto. E essa apropriação se dá também na produção de Calcanhotto; da mesma maneira que Caetano Veloso, em *Transa* (1972),

gravou Baden Powell (*Consolação*) e Dorival Caymmi (*A lenda do Abaeté*), a artista realiza a mesma prática, que acaba “atemporalizando” o discurso. De Baden, grava *Lição de Baião*, numa “levada pop” (com *samplers* etc.). Apesar do título, o ritmo desta gravação se aproxima mais de um *be bop* do que propriamente de um baião. É a desconstrução do óbvio, que quebra as expectativas do ouvinte e, assim, o “desdiscurso” se firma. Além dessa canção, ela também gravou “Os velhos e os jovens”, que também aborda essa mesma temática de conciliação de gerações (“Antes de mim, vieram os velhos, os jovens vieram depois de mim, estamos todos aqui...”).

A prática tropicalista na produção literomusical de Adriana Calcanhotto também está em realizar o chamado procedimento cafona (FAVARETTO, 2000, p. 113), como promover a reinterpretação de canções como “Fico assim sem você”. Pertencente à chamada “subcultura”, essa música, que faz parte do universo da periferia carioca, pasteurizada, comercial, tem seu lirismo descoberto pela reinterpretação Adriana Calcanhotto, lirismo este que se escondia na batida *funk* dos que primeiro a interpretaram, Claudinho e Buchecha. A prática de se gravar esse tipo de canção revela mais uma vez a falta de preconceito quanto ao que se diz acerca de “bom gosto”, que sempre foi feito por Caetano Veloso.

O procedimento cafona também se manifesta na gravação de “Sou sua” e “Sou seu”, que são canções casadas matrimonialmente e na ordem em que aparecem no disco. Ritmos que beiram o cafona, para coadunar com a referência lírico-amorosa romântica de ambas canções. A primeira parece ser mais aberta, nela a mulher se mostra mais oferecida, mais atirada, enquanto a segunda é mais comedida, mais galanteadora, mais “Don Juan”. E se percebe isso também na melodia. Todas as palavras que são utilizadas em “Sou sua” são todas femininas (luz, cruz, flor, jura, cura, Amélia, Ofélia...) e, analogamente, “Sou seu” também utiliza todas as palavras masculinas (Colombo, coração, canário, dragão, palhaço, urubu...).

A metadiscursividade, mola mestra da letra da canção, assemelha-se ao processo de construção de “Parangolé Pamplona” por ambas tratarem de explicar como se elabora o ritual da dança e o seu conseqüente poder encantatório:

Jogue o corpo para lá,

jogue o corpo para cá,

o corpo e tudo legal pra começar (...)

Apprenez la leçon, danse le baion

Allons-y dansons, ah! que c'est bon!"

Com um retângulo de pano de uma cor só

e é só dançar, e é só deixar a cor tomar conta do ar...

De Dorival, grava “Quem vem pra beira do mar”; os investimentos sonoros dados à canção na interpretação dela ajudam a compor a cenografia ilustrada em sua letra. Num ritmo e instrumentação leves e sutis que coadunam com a temática abordada (além de se iniciar com o som do marulho do mar), a canção é retomada (levando-se em consideração o tempo em que ela foi construída e a interpretação pela artista) no sentido de, além de corresponder a um dos eixos centrais do disco (*Maritmo*), homenagear o autor da canção, que é tido como um dos arquienciadores do discurso literomusical brasileiro.

A canção *Vamos Comer Caetano* é uma homenagem antropofágica ao principal influenciador da artista gaúcha: Caetano Veloso. É um dos textos em que há um grande número de referências intertextuais:

Vamos comer Caetano

Vamos desfrutá-lo

Vamos comer Caetano

Vamos começá-lo

Vamos comer Caetano

Vamos devorá-lo

Degluti-lo, mastigá-lo,

Vamos comer a língua.

Nós queremos bacalhau

A gente quer sardinha

O homem do pau-brasil

O homem da Paulinha

Pelado por bacantes

Num espetáculo
Banqueteemo-nos
Ordem e orgia
Na superbacanal
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 revelarmo-nos”.

(“Vamos comer Caetano”, de Adriana Calcanhotto, em *Maritmo*)

Essa foi a maneira que a compositora encontrou para homenagear um de seus ídolos: Caetano Veloso. Nessa canção, a referência é vista logo no título, pois é com essa forma canibalesca de expressar um conteúdo que a autora sugere que se devore literariamente toda a produção deste artista que é consagrado hoje pela sua grande contribuição para a cultura brasileira, principalmente nas décadas de 60 e 70. A sugestão canibalesca foi dada por ela para *aludir* ao costume de determinadas tribos primitivas que comiam as carnes dos mais sábios da tribo para que todos seus integrantes adquirissem a inteligência, a sabedoria do devorado; essa prática se trata especificamente de uma idéia divulgada pelo Movimento Modernista, o que revela, mais uma vez, a *antropofagia* oswaldiana. Esse “convite” que o sujeito enunciadador faz pressupõe que o “convite” canibalesco deva ser enunciado assim (ou parecido) com essa estrutura frasal “Vamos comer alguém”, o que reforça a idéia de alusão. Isso sem falar na ocorrência sonora, já que a canção é embalada num ritmo tribal, cujos instrumentos que marcam sua batida são, dentre eles, uma faca e um prato.

Além disso, tem-se a alusão:

⇒ À canção de Caetano Veloso “Língua” (“Vamos lambar a língua”);

- ⇒ À influência que o tropicalismo teve do Manifesto Pau-brasil, de Oswald de Andrade, na primeira década do século XX (“O homem do Pau-brasil”);
- ⇒ À sua esposa Paula Lavigne (“O homem da Paulinha”);
- ⇒ À canção dele “Superbacana”(“Na superbacanal”);
- ⇒ À peça teatral “As bacantes”, apresentada no Rio de Janeiro, em 2000, em que se encenava uma bacanal (cerimônia em reverência ao Deus Baco) e lá estava presente o próprio Caetano Veloso, que ficou nu diante da platéia (“Pelado por bacantes/ num espetáculo”);
- ⇒ À figura do apresentador Chacrinha, por quem Caetano Veloso tinha uma profunda admiração (“Nós queremos bacalhau” – peixe que o apresentador oferecia à sua platéia);
- ⇒ À figura do bispo Sardinha, cuja história relata que foi devorado por índios canibais na costa maranhense no século XVI.

5.3.4.1. Novos fenômenos intertextuais em Adriana Calcanhotto

Meserani (2001, p. 75), além da intertextualidade na crítica literária, observa-a também em *textos não-verbais*. E, citando Stam (1992, p. 75), diz:

O dialogismo opera dentro de qualquer produção cultural, seja letrada ou analfabeta, verbal ou não verbal, elitista ou popular. Os filmes de um realizador como Godard ou Raul Ruiz só fazem ampliar esta noção do artista como orquestrador de mensagens lançadas por todas as séries – literárias, pictóricas, musicais, cinematográficas, publicitárias etc. (grifo nosso)

E prossegue a citação:

Porém, os mesmos mecanismos dialógicos básicos operam também dentro da chamada “cultura popular”. Veja-se, por exemplo, o fenômeno do ‘hip-hop’, do ‘rap’, do grafite e da dança ‘break’. O ‘rap’, forma de música popular que utiliza efeitos pictóricos executados em toca-discos combinados com um discurso verbal agressivo ritmado – a próprio palavra ‘rap’ significa

conversar, dialogar – , pode ser considerado uma esperta versão de rua das teorias bakhtinianas sobre o dialogismo.

Schimíti (1989: 36), em sua análise sobre a intertextualidade em Caetano Veloso, cita Modesto Carone Neto, que escreveu sobre o processo da “montagem” na obra poética de Trakl. Em sua análise, ele afirma que fatores de várias ordens (*visuais, sonoras*¹⁰, por exemplo) contribuem funcionalmente para a construção do sentido nas obras do poeta Trakl. A junção dessas ordens, embasada na teoria eisensteniana, reforça a importância de cada um desses componentes, individualmente, ser bem integrado de forma inusitada na elaboração de um produto coeso.

A intertextualidade, como já foi dito, também pode ocorrer na linguagem onde ocorrem os discursos imagético e musical. Essa ocorrência no discurso melódico da canção foi percebida por Costa (2001, p. 339 e 347-349). Isso ocorre quando um compositor faz uma canção em que a melodia que ele cria aproxima-se de uma melodia que faz parte de seu *archéion*¹¹. A esse fenômeno específico, Costa sugeriu¹² o termo **interfonia**. Na prática, o que ocorre é que, quando um ouvinte ouve uma nova canção, ele percebe a presença de uma outra canção, já consagrada, e quando o novo texto é construído seguindo a mesma sequência melódica daquela do arqui-enunciador. Observou-se esse fenômeno num trecho da canção “Vamos comer Caetano”, de Adriana Calcanhotto:

Enunciação de Adriana Calcanhotto	Enunciação de Caetano Veloso
e val	e val
Car ne car	Car ne car
na	na

¹⁰ Grifo nosso.

¹¹ Cf. Costa (2001: 71).

¹² Não está registrado em sua tese, mas foi sugerido informalmente, num diálogo entre Costa e o autor desta análise.

--	--

Como se pode perceber, ambos cantam unitonalmente, chegando até a parecer que ambas as enunciações foram feitas ao mesmo tempo na canção, isto é, parece que gravaram juntos a canção. No exemplo citado por Costa (p. 339), referente à interfonía entre “Sampa”, de Caetano Veloso, e “Ronda”, de Paulo Vanzolini, pode-se descartar a possibilidade de uma “grande coincidência” se o leitor/ouvinte perceber que essa semelhança no nível musical se dá também no texto verbal, pois ambos têm em comum a citação da expressão “avenida São João”.

Além desse tipo de manifestação de intertextualidade sonora, ocorre também uma outra forma: a chamada **música incidental**. Neste caso, o cancionista executa sua canção e, em um certo instante, uma frase melódica ou textual de uma canção já consagrada se insere na nova canção. Como exemplo, tem-se, em Adriana Calcanhotto, a canção “Grafitis”. Próximo ao final da canção, a intérprete canta um trecho de “Ska” (dos Paralamas do Sucesso): “A vida não é filme, você não entendeu...”, sendo fiel à melodia original. E esse trecho possui uma relação de coerência semântica com a nova canção, embora neste novo contexto, adquira uma nova conotação.

Além disso e ainda no plano sonoro, o autor também registra a existência de um outro processo: o **sampleado**. É a inserção dos *samplers* na nova canção. O *sampler* é um fragmento original de uma canção inserido em uma nova, sendo reproduzida fidedignamente. Sanches (2000, p. 129) cita a canção “De conversa”, em que aparecem vozes e ruídos produzidos na boca, técnica essa que ele chama de “avó” do *sampler*. A primeira canção de Adriana Calcanhotto em que se percebe esse novo fenômeno é “Milagres/Miséria”. Nessa canção, são inseridos trechos das outras canções que fazem parte do mesmo CD em que esta canção aparece. Parece que sua intenção, neste caso específico, é mostrar que o discurso ao qual seu sujeito enunciadador pertence *dialoga* com o discurso do Outro.

Esse mesmo fenômeno passa a fazer parte de uma boa parcela de sua produção literomusical. Em “Vamos Comer Caetano”, essa intertextualidade que se dá no discurso tanto se ouve quanto se vê. Ouve-se quando, entre uma fala e outra (ou até mesmo concomitantemente – como “Carne e Carnaval”), percebem-se trechos de canções de

Caetano Veloso. O efeito auditivo criado é surpreendente para o leitor/ouvinte, pois, quando a cancionista extrai um trecho de uma das canções dele, como, por exemplo, “Vamos comer”, e insere-o depois de ela enunciar “Vamos começá-lo”, parece que o próprio Caetano concorda e, por isso, quer participar da encenação. Depois que ela enuncia “vamos comê-lo cru”, além do trocadilho, é inserido um trecho de “Podres poderes”, em que Caetano emite um som de uma interjeição com “Uh!”(curto e agudo), em que, na canção de Adriana Calcanhotto, ele parece assustar-se (ou concordar) com o convite. E vê-se quando ela insere, no encarte, a fotografia da lista de canções do próprio Caetano Veloso que foram inseridas como *samplers* na canção.

Ouvem-se também os *samplers* em “Vambora” e “Pista de dança”. “A cidade” é um caso interessante, pois toda a canção (se é que pode ser chamada de canção) é feita de trechos de vários sons urbanos. “Portrait of Gertrude” também chama atenção do leitor/ouvinte, porque, além de também deixar em dúvida se pode ser chamada de canção, não dá para dizer que haja *sampler* no que parece ser a música principal, uma vez que o que parece ser a música principal é que constitui o *sampler*. Ou seja, a cancionista inverte “a ordem natural das coisas”, colocando como fundo o que deveria ser figura e vice-versa. Denominaremos estes dois últimos exemplos “provisoriamente” de **rearranjo sonoro**. Tal nomeação se justifica pelo fato de, em ambos os exemplos, a cancionista inverter os valores do que deve ser o centro musical (música principal) e o que deve ser o entorno melódico (onde pode aparecer o *sampler*).

Aplauso é também outro caso curioso, pois também não se sabe se pode ser chamada de canção. Isso porque essa produção sonora nada mais é do que a gravação de aplausos que recebe uma interferência fonográfica rítmica, confundindo o ouvinte: é uma outra canção ou o CD está com defeito? Na verdade, como a própria artista declarou em uma entrevista cedida a uma revista (a íntegra se encontra no site da cantora¹³), ela mesma foi quem fez essas interrupções no estúdio, numa marcação rítmica que se aproxima da batida típica do movimento bossanovista. E, como ela mesma afirmou, sua intenção era justamente mostrar que ela mesma pode manipular a produção sonora de um disco. essa mesma interferência no som do *show* já gravado também se percebe no início do disco, quando o locutor do local do *show* anuncia a chegada da cantora, em que os aplausos

¹³ www.adrianacalcanhotto.com

(novamente, os aplausos) se alternam entre o agudo e o grave. Isso é, em síntese, uma autocrítica, já que, assim, ela demonstra que o material sonoro, o som de um disco é algo maleável, desdobrável; desse modo, é como se ela nos revelasse o que há por trás das cortinas durante a produção de um disco. E o fato de manipular explicitamente o som dos aplausos mostra o seu poder de “manipular o público”.

Jornal de serviço é uma leitura de um poema de Carlos Drummond de Andrade que, por obedecer a um ritmo entoacional, poderia ser considerada canção (tal qual a canção “Remix século XX”, do disco Público). Durante a leitura desse poema, são inseridos diversos sons, batidas, “vozes” cantarolantes, que, por sua vez, constituem os *samplers*. Esses sons inseridos, que sugerem ao leitor um ar “techno”, “pós-moderno”, justificam-se por tentarem dar um tom de atualidade a esse poema que foi feito há algumas décadas. Essa sua tentativa de utilizar textos de outras épocas e reinseri-los no atual contexto brasileiro é perceptível também quando a cantora interpreta canções de outras décadas: *E o mundo não se acabou, Por isso eu corro demais, Disseram que eu voltei americanizada, Marina, Devolva-me e Maresia*. São, segundo Tatit (2000), em “O Cancionista”, as chamadas reinterpretações.

Minha música, Intimidade (Sou seu) e Sou sua são exemplos do que se poderia chamar, aqui, de **reaproveitamento sonoro**. Nesses casos, há a ocorrência de um som, uma batida rítmica que é executada, inicialmente, por um determinado gênero musical, mas que termina a canção com outro gênero, mantendo-se a mesma frequência rítmica da batida.

A intertextualidade sonora também faz alusão a outros discursos. Determinadas ocorrências chamam a atenção por apresentarem traços em que se percebem vozes do(s) outro(s). Pode-se exemplificar isso com:

- a) *Senhas*: no final da canção, ouve-se a mudança do som, como se a mesma canção passasse de FM (Frequency Mode) para AM (Amplific Mode); e, nesta, ouve-se a mudança de estações de rádios, em que, literalmente, ouvem-se outras vozes (configurando, assim, uma polifonia);
- b) *Vamos comer Caetano* sendo tocada, dentre outros instrumentos, com uma faca sendo ritmadamente passada num prato, aludindo ao ato de comer;
- c) a canção *Sudoeste*, em que há a inserção do som de uma forte ventania que, bruscamente, abre portas e, quebra, assim, vários copos;

- d) a inserção do barulho do mar no início da canção *Quem vem pra beira do mar*;
- e) a utilização de escaleta, pin, pandeiro e piano em *Mulher barbada* para sugerir a idéia de circo, já que é nesse lugar onde ela se expõe socialmente;
- f) a utilização do pianinho na canção *Ninar* para aludir instrumentos sonoros tipicamente infantis;
- g) as “várias vozes” simuladas pela cantora cantando a canção *Injuriado* para sugerir a idéia de que várias pessoas (a “madame”, o malandro carioca, a pessoa apressada, a pessoa muito lenta etc) passam pelas mesmas situações.

A intertextualidade visual torna-se mais evidente a partir do CD “A Fábrica do Poema”. Ela seria uma relação que se pode estabelecer não só entre duas formas imagéticas e, mas também entre uma forma imagética e uma canção. Mas pode-se perceber essa intertextualidade também numa característica que está presente do terceiro ao sexto CD: o fato de todas as palavras dos encartes serem transcritas pela própria Adriana Calcanhotto. Isso para sugerir mais pessoalidade, mais despojamento ou então que aquele trabalho foi feito com a dedicação de quem faz um trabalho artesanal. Além disso, viu-se também, como relação entre as formas imagéticas, que, no primeiro, no terceiro, e no sexto CD, a capa apresenta um poder de persuasão. No primeiro, a imagem sugere que a artista está, naquele momento, trazendo algo agradável para a pessoa amada. No terceiro, ela, com uma câmera fotográfica na mão direcionada a quem a olha, sugere que, dentre outras coisas, o ouvinte sorria e esteja feliz com aquele CD (estimulando uma interação texto/leitor). E no sexto, o formato dos lábios densamente vermelhos de Adriana centralizado retangularmente num plano de fundo negro (para realçar o foco) subscrito “Cantada”, o leitor se vê seduzido. É isto o que ambos textos objetivam: seduzir.

Observa-se, em “A Fábrica do Poema”, um **rearranjo visual**, que consiste em se ter as páginas do encarte mostrando papéis amassados, rasgados e, conseqüentemente, reagrupados com fita adesiva, com foto que foi grampeada, com foto riscada e anexada com fita adesiva no papel, rabiscos, desenhos manuscritos, rasuras etc. Nesse encarte, as letras das canções foram datilografadas e as informações complementares foram acrescentadas com letras manuscritas. Na contracapa do encarte desse CD, os títulos das canções foram manuscritas em livros justapostos em duas colunas paralelas. O que pode dar a idéia de que cada canção representa uma grande história.

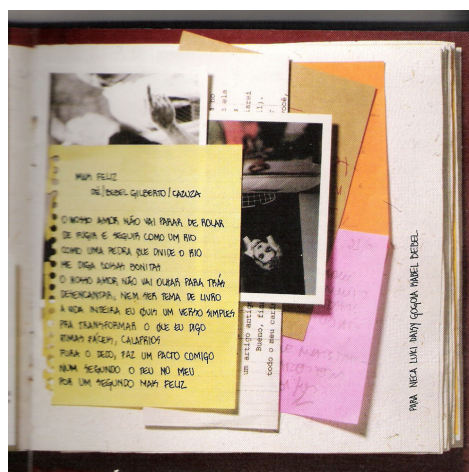
No encarte do CD “Maritmo”, percebem-se dois pontos interessantes: 1º: o material da capa e da contracapa é de um espesso papel vegetal; 2º: ao abrir o encarte do CD, o leitor vê que todo o texto está escrito em folhas de um encarte fotografado. Ou seja, há o encarte real, palpável que traz imagens de um outro encarte; e é neste em que aparecem os textos. Para reforçar ainda mais esse rearranjo visual, observa-se que o material de que foi feito o papel do encarte fotografado é de papel reciclado:



Além disso, a primeira canção, “Parangolé Pamplona”, “na base do faça você mesmo” (como é dito na canção), ensina o leitor/ouvinte a fazer a sua própria “arte visual feita para dançar”. Nessa canção, ela promove a interdiscursividade, relacionando os discursos das artes plásticas, da música e da dança. O parangolé, criação de Hélio Oiticica (o mesmo que criou a escultura cujo título nomeou o movimento tropicalista – Tropicália), é uma obra artística feita de tecido que deve ser anexado à roupa para se dançar. A obra representou a “plasticidade” do conceito de arte; aliada a isso, a ideologia da cultura *pop*, ou melhor, do “procedimento *pop*”, como afirma Favaretto (2000, p. 64).

Vê-se também, em algumas letras, que os textos escritos estão relacionados com alguns recursos imagéticos presentes ao lado das letras. Vêm-se imagens superpostas (seria um “neo-cubismo”?), permitindo entender que aquelas imagens, de alguma maneira, possuem uma relação com o texto escrito, já que, assim como no mar as ondas se superpõem, as imagens que aparecem são superpostas. De uma forma geral, registra-se a presença das seguintes imagens:

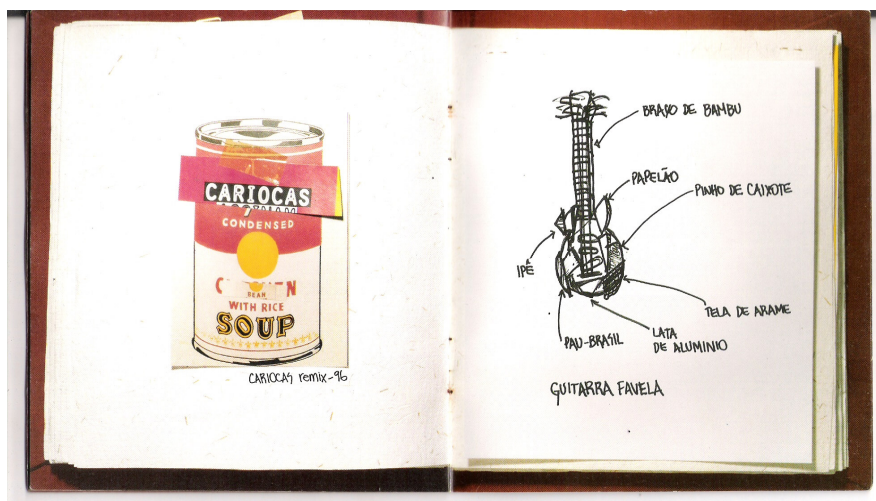
- e) na canção “Pista de dança”, aparecem imagens de bilhete, agenda, papéis não identificáveis grampeadas e uma fotografia da compositora manipulando os aparelhos do estúdio, simulando um *dj* que está executando a canção;
- f) em “Vamos comer Caetano”, além do texto acabado, ela mostra o rascunho rabiscado e a lista de *samplers* que foram inseridos na canção;
- g) em “Mais feliz”, a letra da canção manuscrita em uma folha de caderno sugere a idéia de jovialidade, adolescência, o que conseqüentemente remete à idéia de um amor que, de modo pueril, diz que ser eterno se associado ao texto. Além disso, vêm-se bilhetes e fotografias:



- h) as canções “Asas”, impressa em papel cor lilás, e “Dançando”, manuscrita em papel amarelo, são anexadas no encarte do primeiro plano por alfinetes;
- i) em “A cidade”, como não há letra, o espaço dedicado à “canção” é ocupado por duas fotografias em branco e preto da costa litorânea do Rio de Janeiro;
- j) em “Canção por acaso”, a intertextualidade é nítida, pois se percebe que, além do texto da canção, a compositora dá um bilhete ao “multi-instrumentista” brasileiro Hermeto Pascoal, parece que lhe explicando a canção. Esse texto é investido de melodia pelo músico, que faz, assim, uma outra canção, da qual apenas é mostrada sua transcrição na página seguinte do encarte;
- k) em “Cariocas remix 96”, dispensou-se mostrar a letra, já que está presente no “A Fábrica do poema” e, em lugar disso, foi colada a imagem, que se pressupõe ser das décadas de 60/70 de uma lata (norte-americana?), de sopa de feijão (palavra – com

o mesmo estilo de letras das outras – que foi colada) com arroz, cuja marca (que foi afixada com fita “gomada”) é o próprio nome da canção (a letra desse recorte também é do mesmo estilo);

- 1) ao lado dessa imagem, há outra de uma guitarra intitulada “Guitarra Favela”, que é desenhada e são indicadas suas partes, designando-as pelo material que as constitui:



- m) no verso da contracapa, há uma fotografia (na posição vertical, em preto e branco) da compositora no estúdio de gravação, apoiada numa bengala¹⁴. E vê-se que, por trás dessa fotografia, há mais páginas, o que se leva a inferir que ainda há bem mais por vir.

Essas constatações feitas pelo autor desta análise são apenas uma amostra (que acreditamos razoável) de mecanismos originais que se registram no atual discurso literomusical brasileiro, mais especificamente na produção de Adriana Calcanhotto. São gestos experimentalistas, que visam à criação do novo, de um novo modo de fazer arte.

Através dessa prática discursiva exercida pela artista, observamos que a Canção Pop da Geração de 90 promove ações **continuar**

6. Considerações finais

¹⁴ Por ter sofrido uma lesão no joelho esquerdo, o que a impossibilitou de, durante seu disco mais dançante, dançar em seus *shows*.

Ter a música brasileira como objeto de um estudo científico, além de ser bastante prazeroso, possibilita a revelação de aspectos que lhe são inerentes e acabam por representar a cultura brasileira e contribuir para ela; aspectos esses que fazem do discurso literomusical brasileiro, a mais rica de nossas manifestações culturais. Dessas manifestações, a prática discursiva executada pelo movimento estético-ideológico Tropicalismo promoveu no Brasil uma série de transformações as quais não passarão despercebidas por todas as gerações posteriores da Música brasileira.

A linha teórica utilizada para a realização desta pesquisa, a Análise do Discurso (AD) de linha francesa, foi talvez o melhor meio para a finalidade aqui pretendida. Através dela, pudemos observar os mecanismos que estão envolvidos na produção, execução e circulação de um discurso, além dos aspectos que são concernentes a cada um destes âmbitos. As categorias de análise utilizadas, como já sabemos, foram: etos, cenografia, código de linguagem, relações metadiscursivas, intertextuais e interdiscursivas.

Através da AD, pudemos, com esta pesquisa, fazer uma sucinta caracterização do movimento tropicalista e do posicionamento *pop*; em seguida, pudemos observar como aquele movimento se manifesta no discurso *pop* de Adriana Calcanhotto e como isso a faz uma das mais importantes integrantes do agrupamento ao qual ela pertence.

Nessa trajetória discursiva, pudemos constatar que o sujeito tropicalista é constituído por um etos que pode ser melhor definido como *bricoleur*, que promove “misturas” em um discurso por ele construído capazes de formar um mosaico de “cores” e vozes provenientes das mais diversificadas formações discursivas. Nesse etos, insere-se também um forte caráter antropofágico, cuja ideologia principal visa a “devorar” as mais diversas produções culturais e, num processo de “liquidificação” discursiva, fundi-las na construção de seu posicionamento. É bastante presente o tom de ironia, de deboche, de irreverência em toda e qualquer forma de produção discursiva tropicalista – no caso, a canção. A cenografia tropicalista tem como topografia predominante os espaços abertos, em que o ar livre constitui a atmosfera presente nas canções, em referência à liberdade, a qual é defendida em todas as suas formas e acepções.

O código de linguagem utilizado parece ter a intenção de explorar ao máximo as potencialidades tanto das variedades internas da língua (plurilingüismo interno) como no seu contato com as línguas estrangeiras (plurilingüismo externo); e, quanto a este,

especificamente, parece haver uma relação amistosa quanto ao espanhol e uma relação contrária quanto ao inglês. **Os tropicalistas parecem querer dizer que** “devorar” antropofagicamente uma língua estrangeira não é apenas manifestar o plurilingüismo externo dentro de uma produção discursiva; é, antes de tudo, assimilar a cultura daquela língua estrangeira e metamorfoseá-la em um produto singular que não é nem estrangeiro nem nacional(lista).

Já o posicionamento *pop*, que também, de uma maneira bastante significativa, influenciou o tropicalismo, em cujo agrupamento Adriana Calcanhotto está inserido, exerce uma força centrífuga em relação à tradição da Música brasileira, isto é, busca voltar-se desfavoravelmente em relação aos valores defendidos por uma tradição de nossa música. Ele possui características que lhes são bastante peculiares.

No caso, por exemplo, da assimilação da língua inglesa, saber falar inglês representa, para a cultura *pop* a pós-modernidade, estar atualizado com o que há de mais moderno, com um “futurismo” – isto em oposição à idéia de regionalismo. Estar em consonância com uma língua estrangeira era estar “antenado” com o mundo. Portanto, para o *pop*, a assimilação de uma cultura estrangeira representa o universalismo

A artista Adriana Calcanhotto firma-se como uma das integrantes mais expressivas do agrupamento *pop*, desde o início de sua trajetória artística que se iniciou na década de 90, razão pela qual determinamos aqui, nesta pesquisa, que ela, juntamente com os outros integrantes de sua geração, pertencem à Geração de 90. Percebemos que a artista condensa, em sua prática discursiva, elementos que fazem parte de várias formações discursivas (como a influência da Jovem Guarda ou da Bossa Nova, por exemplo). Mas o que fica mais evidente, em todos os seus discos, é a influência do movimento tropicalista.

O ethos nas canções de Calcanhotto pode ser caracterizado como o de uma pessoa “antennada” com os movimentos que percorrem toda uma geração, que, ao mesmo tempo que revela seu lirismo, também mostra suas desafeições com as situações que impedem um bem-estar comum social. Pessoa de voz leve, suave, comedida e predominantemente apaixonada. Preocupada com a arte de uma maneira geral, ela se mostra disposta a fazer parte dessa coletividade que também está empenhada em contribuir para que o discurso literomusical brasileiro, especificamente, seja um dos mais representativos dentro de nossa cultura; que as práticas discursivas ocorridas dentro desse

discurso tenham o intuito de revelar cada vez mais nossa brasilidade e, com isso, reforçar nossa identidade cultural.

Seria arriscado afirmar que a canção brasileira passa por um momento difícil, no sentido de banalização musical, em que se retratam apenas as futilidades de nossa realidade. Na verdade, o que temos é uma diversidade musical tão vasta que não se pode dizer que “a música brasileira está em decadência” ou também que “graças a artistas como Adriana Calcanhotto é que a canção brasileira ainda demonstra enriquecimento cultural e/ou intelectual”. O que se tem hoje no país é simplesmente o que sempre se teve: diversidades locais e que, além disso, ainda sofrem a influência de um discurso estrangeiro.

Mas até mesmo essa prática de absorver elementos de outras formações discursivas, de outros posicionamentos já é em si uma prática discursiva adotada do Tropicalismo. Isto quer dizer que ser tropicalista não é só adaptar características do discurso tropicalista ao que se irá construir, mas também poder mobilizar quaisquer discursos para a construção desse novo discurso.

Com esta pesquisa, foi possível detectar uma grande lacuna nos estudos em análise do discurso literomusical: devido à grande quantidade de integrantes que fazem parte do posicionamento *pop*, é necessário que se estabeleçam as possíveis vertentes que há dentro desse posicionamento. Apesar das semelhanças discursivas entre tais integrantes, não se pode dizer que todos eles façam parte de uma mesma formação discursiva.

É preciso, a partir desta pesquisa, que os estudos a respeito da música brasileira se prolonguem, num sentido tanto verticalmente (aprofundar-se mais detidamente nas questões que são mais intrínsecas da constituição desse gênero musical) quanto horizontalmente (investigar se esses fenômenos acontecem também em outras esferas da música brasileira). Percebemos, aqui, que a Canção Pop desenvolvida por artistas como Adriana Calcanhotto ainda tem fôlego suficiente para continuar promovendo profundas transformações na Música brasileira, de maneira que a faz permanecer em constante renovação de si mesma.

2. Discobibliografia

- AUTHIER-REVUZ, J. *Heterogeneidade(s) enunciativa(s)*. In *Cadernos de Estudos Lingüísticos*. Campinas, UNICAMP – IEL, n.º 19, jul./dez., 1990.
- BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 7ªed., 1995.
- BARROS, D.L.P. & FIORIN, J.L. *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999.
- BEZERRA, Ligia Cristine de M. *O Tropicalismo e a vertente nordestina da Nova Geração da Música Popular Brasileira (Lenine, Chico César e Zeca Baleiro): um olhar interdiscursivo*. Fortaleza: Projeto de Dissertação de Mestrado – UFC, 2004.
- BRANDÃO, H. N. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2002.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- COSTA, Nelson Barros. “Alguns mo(vi)mentos históricos da canção brasileira numa perspectiva bakhtiniana”. (No prelo).
- _____. *A produção do discurso literomusical brasileiro*. São Paulo, Tese de doutorado – PUC/SP, 2001.
- _____. “O primado da prática: uma quarta época para a Análise do Discurso. In: COSTA, N. B. (org.). *Práticas discursivas: exercícios analíticos*. Campinas: Pontes, 2005.
- _____. *Posicionamentos no discurso literomusical brasileiro descrição e análise*. Relatório anual de projeto de pesquisa. UFC, 2002.
- FAVARETTO, C. (2000). *Tropicália alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 3ªed.
- PÊCHEUX, M. “A análise de discurso: três épocas (1983)”. In: GADET, F, e HAK, T. *Por uma análise automática do discurso – uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: EDUNICAMP, 1990.
- JENNY, L. “Intertextualidades”, in *Revista de Letras*. Coimbra: 1979.
- LOPES, P.E. *A desinvenção do som – leituras dialógicas do tropicalismo*. Campinas: Pontes, 1999.
- MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes, 1997, 3ª ed.
- _____. “Analisando Discursos Constituintes” in: *Revista do GELNE*, vol. 2, n.º 2, 2000. Trad. Nelson Barros da Costa.
- _____. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

- MESERANI, Samir. *O intertexto escolar*. São Paulo: Cortez, 2001.
- MUSSALIN, F. “A Análise do discurso”. In MUSSALIN, F.; BENTES, Anna Christina. *Introdução à lingüística 2 – domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2001.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*, 4. ed. Campinas: Pontes, 1996.
- PERRONE, C. *Letras e letras da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- SANCHES, P. *Tropicalismo – decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- SANT’ANNA, A. R. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. São Paulo: Vozes, 1986.
- TATIT, Luiz. “Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX” *in*:
- MATOS, Cláudia Neiva *et al* (org.). *Ao encontro da palavra cantada poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- TATIT, L. *O Cancionista*. São Paulo: Edusp, 2002.
- WISNIK, J.M. “Algumas questões de música e política no Brasil”. In BOSI, A. *Cultura brasileira – temas e situações*. São Paulo: Ática, 2003.

Discos de Adriana Calcanhotto

Enguiço (1990)

Senhas (1992)

Fábrica do poema (1994)

Maritmo (1998)

Público (2000)

Cantada (2002)

Adriana Partimpim (2004)

Anexos

Enguiço (1990)

Enguiço (Adriana Calcanhotto)

Eu hoje ando atrás de algo impressionante
Que me mate de susto, um impulso, um rompante.
Que é pra me desviar desse mar de calmanete.
Rodei New York inteira, e não te achei:
Você mora em Belém.
Eu sempre andei atrás de alguém
Pra andar na frente,
Ah! Eu quis me apaixonar assim perdidamente.
Um engano redondo: o ciúme me intuiu
Meio tarde demais.
O meu orgulho já perdeu teu endereço,
Mas o meu coração, não, eu não esqueço.

Naquela estação (Caetano Veloso/

João Donato/ Ronaldo Bastos)

Você entrou no trem
E eu na estação vendo um céu fugir.
Também não dava mais para tentar
Lhe convencer a não partir
E agora tudo bem, você partiu
Para ver outras paisagens.
E o meu coração embora finja fazer mil viagens
Fica batendo parado naquela estação.

Caminhoneiro (John Hartford/ Roberto Carlos/
Erasmão Carlos)

Todo dia quando eu pego a estrada
Quase sempre é madrugada
E o meu amor aumenta mais.
Porque eu penso nela no caminho,
Imagino o seu carinho
E todo o bem que ela me faz.
E doido pelo doce do seu beijo,
Eu olho cheio de desejo o seu retrato no painel.
E é no acostamento dos seus braços
Que eu desligo o meu cansaço
E me abasteço desse mel.
Eu sei, tô correndo ao encontro dela.
Coração tá disparado, mas eu ando com cuidado,
Não me arrisco na banguela.

Eu sei, todo dia nessa estrada,
No volante eu penso nela,
Já pintei no pára-choque um coração
E o nome dela.

Sonífera ilha (Branco Melo/ Marcelo Frommer/
Toni Bellotto/C. Barnak)

Não posso mais viver assim ao seu ladinho,
Por isso colo o meu ouvido no radinho de pilha.
Pra te sintonizar, sozinha numa ilha.
Sonífera ilha, descansa meus olhos,
Sossega minha boca, me enche de luz.

Disseram que eu voltei americanizada
(Luiz Peixoto/ Vicente Paiva)

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.
Disseram que com as mãos estou preocupada
E corre por aí que eu sei certo zumzum,
Que já não tenho molho, ritmo, nem nada
E dos balangandãs já não existe mais nenhum.
Mais pra cima de mim, pra que tanto veneno?
Eu posso lá ficar americanizada,
Eu nasci com o samba e vivo no sereno
Cantando a noite inteira a velha batucada.
Nas rodas de malandro, minhas preferidas,
Eu digo mesmo “Eu te amo” e nunca “I love you”.
Enquanto houver Brasil, na hora das comidas,
Eu sou do camarão, do ensopadinho com chuchu.

Orgulho de um sambista (Gilson de Souza)

Você falou que junto comigo não mais desfilava
E que se a minha escola perdesse,
Você não ligava.
Eu ensaiei o meu samba o ano inteiro
Pra minha escola ganhar.
E na ala de porta-bandeira você não quis desfilar.
O meu povo inteiro chorou, e você sorria.
Pois trocou nossa escola de tempos
Por um simples amor de três dias.
Sufoquei minha dor em sorrisos para não chorar,
Tudo isso ajudou minha escola a ganhar.
Mas esse orgulho eu vou levar comigo
Pro resto da vida.
Meu bem, o azar foi seu:
Eu ganhei no carnaval e você me perdeu.

Nunca (Lupicínio Rodrigues)

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, diga a esse moço, por favor,
 Como foi sincero o meu amor,
 Quanto eu o adorei tempos atrás.
 Saudade, não esqueça também de dizer
 Que é você quem me faz adormecer
 Pra que eu viva em paz.

Pão doce (Carlos Sandroni)

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.
 Não adianta mentir pra mim mesma
 Porque no fundo, Porque no fundo
 Eu sei muito bem
 Que essa história toda de não comer açúcar,
 Que essa história toda de não comer pão branco,
 Que essa história toda de viver de mel
 E de pão integral.
 Isso tudo só foi começar muito depois,
 Depois de um tempo em que eu era
 Tão completamente ingênua,
 Tão sem força de vontade,
 Que as doces delicadezas
 De qualquer guloseima, lânguidas me seduziam
 De um incontrolável fascínio por cremes dourados
 E frutas cristalizadas feito cupins incrustadas
 Nas crostas crocantes dos pães.
 Mas hoje, hoje tudo é diferente,
 Se eu olho pr'uma padaria me ponho cismando,
 Chego a duvidar: como é que pode um dia
 Eu ter entrado tanto lá.
 Porque por mais que eu queira, mais que eu queira
 Mentir pra mim mesma,
 Ficar me enganando tentando dizer
 Que nunca na vida, nunca na vida
 Eu gostei de pão doce.
 Fazendo um exame detido, sendo sincera,
 Eu tenho que admitir
 Que a verdade, meus amigos,
 Pelo menos no que tange a trigos,
 A verdade, no duro, doa a quem doer,

A verdade é que eu adorava pão doce
 A verdade é que eu adorava pão doce,
 A verdade é que eu adorava pão doce...

Mortaes (Adriana Calcanhotto)

Não quero nem ouvir falar de ti,
 Eu quero ensurdecer(mas te vejo na TV).
 Quero perder-te no mofo das esquinas,
 Esquecer tuas manias e morrer.
 Tenho certeza que assim, longe de mim,
 Jamais serás feliz.
 Eu ando esquecendo-te de manhã em manhã
 Tomando guaraná e ouvindo a Elis.
 Por fim esqueça-me também se puderes,
 Se fores capaz.
 Eu não quero mais abraços nem punhais,
 Derreto e afogo as mágoas no Peccados Mortaes.
 Eu quero nesse verão atracar meu navio no caos.
 Sinto que o meu coração
 Tá cansado de momentos maus.
 Maus bocados passamos,
 Mas eu sinto que estamos atentos.
 Penso que até o fim do ano
 Nós estaremos solteiros.

Injuriado (Eduardo Dusek)

Mas não é que eu tava numa mais ou menos
 Andando com a rapaziada catita e legal.
 Mas de repente detalhes pequenos
 Me fizeram entre outras coisas sair do normal.
 E eu fui ficando pouco a pouco injuriado,
 Mal-humorado, abandonado, sem até poder amar.
 A tal da crise deixou minha vida maluca,
 Com vontade na Tijuca de voltar
 Lá pra Copacabana.
 Fui à macumba, pedi baixa no emprego,
 Me internaram numa clínica depois fui viajar.
 Quando voltei foi então que pude constatar
 Que não adianta fazer nada
 Pr'essa coisa melhorar.
 E então eu melhorei.

Senhas (1992)**Senhas** (Adriana Calcanhotto)

Eu não gosto do bom gosto,
 Eu não gosto de bom senso,
 Eu não gosto dos bons modos, não gosto.
 Eu agüento 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.
 Eu não gosto do bom gosto...
 Eu agüento até os modernos
 E seus segundos cadernos
 Eu agüento até os caretas
 E suas verdades perfeitas.
 Eu não gosto do bom gosto...
 Eu agüento até os estetas,
 Eu não julgo competência,
 Eu não ligo pra etiqueta, eu aplaudo rebeldias,
 Eu respeito tiranias e compreendo piedades,
 Eu não condeno mentiras,
 Eu não condeno vaidades.
 Eu não gosto do bom gosto...
 Eu gosto dos que têm fome,
 Dos que morrem de vontade,
 Dos que secam de desejos, dos que ardem...

Mentiras (Adriana Calcanhotto)

Nada ficou no lugar,
 Eu quero quebrar essas xícaras.
 Eu vou enganar o diabo,
 Eu quero acordar sua família.
 Eu vou escrever no seu muro
 E violentar o seu gosto,
 Eu quero roubar no seu jogo,
 Eu já arranhei os seus discos.
 Que é pra ver se você volta,
 Que é pra ver se você vem,
 Que é pra ver se você olha pra mim.
 Nada ficou no lugar,
 Eu quero entregar suas mentiras,
 Eu vou invadir sua aula, queria falar sua língua.
 Eu vou publicar seus segredos,
 Eu vou mergulhar sua guia,
 Eu vou derramar nos seus planos
 O resto da minha alegria.
 Que é pra ver se você volta..

Esquadros (Adriana Calcanhotto)

Eu ando pelo mundo prestando atenção em cores
 Que eu não sei o nome,
 Cores de Almodóvar, cores de Frida Kahlo, cores.
 Passeio pelo escuro, eu presto muita atenção
 No que meu irmão ouve.
 E com uma segunda pele, um calo uma casca,
 Uma cápsula protetora, ah eu quero chegar antes
 Pra sinalizar o estar de cada coisa,
 Filtrar seus graus.
 Eu ando pelo mundo divertindo gente,
 Chorando ao telefone
 E vendo doer a fome dos meninos que têm fome.
 Pela janela do quarto, pela janela do carro,
 Pela tela, pela janela(Quem é ela? Quem é ela?)

Eu vejo tudo em quadrado, remoto controle.
 Eu ando pelo mundo,
 E os automóveis correm para quê?
 As crianças correm para onde?
 Transito entre dois lados,
 De um lado, eu gosto de opostos.
 Exponho meu modo, me mostro,
 Eu canto para quem?
 Pela janela do quarto, pela janela do carro...
 Eu ando pelo mundo, e meus amigos cadê?
 Minha alegria, meu cansaço.
 Meu amor, cadê você?
 Eu acordei, não tem ninguém ao lado.
 Pela janela do quarto, pela janela do carro...

Tons (Adriana Calcanhotto)

Roxos, todos, pretos, partes, pratos,
 Andrades, azuis, azares.
 Amarras, amar elos, amargores.
 Calipsos, cortesias, cortes,
 Cores e rancores. Luzes, milagres,
 lilases, rosas, Guimarães.
 Mulatos, dourados, rubores,
 castigos, castanhos, castores.
 Havanais, avanços e brancos,
 cobranças. Cinzentos, cimentos,
 Crianças nas sarjetas, nojentas imagens ,
 violeta, magentas,
 Laranjas, matizes, cremes, crimes,
 cobaltos, assaltos, turquesas.
 Pérolas aos hipócritas, ocre,
 terras, telhas, gelos, gemas.

Mulato calado (M. Batista/ B. Batista)

Vocês estão vendo aquele mulato calado
 Com um violão do lado,
 Já matou um, já matou um.
 E numa noite de sexta-feira,
 Defendendo sua companheira,
 A polícia procura o matador,
 Mas em mangueira não existe delator.
 Eu tô com ele, é o Zé da Conceição,
 O outro atirou primeiro, não houve traição.
 Quando a lua surgia e acabava a batucada,
 Jazia um corpo no chão e ninguém sabe de nada.

Segundos (Adriana Calcanhotto)

Meu coração e meus passos
 andam em círculos atrás do seu rastro.
 Meus pés e meu peito
 E no meu pulso direito bate o seu atraso.
 Será que você, meu bem,
 Será que você não vem?

Negros (Adriana Calcanhotto)

O sol desbota as cores, o sol dá cor aos negros,
 O sol bate nos cheiros,
 O sol faz se deslocarem as sombras.
 A chuva cai sobre os telhados, sobre as telhas
 E dá sentido às goteiras,
 A chuva faz viverem as poças
 E os negros recolhem as roupas.
 A música dos brancos é negra,
 A pele dos negros 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.
 A música dos brancos é negra....
 Os brancos são só brancos, os negros são azuis,
 Os brancos ficam vermelhos e os negros, não,
 E os negros ficam brancos de medo.
 Os negros são só negros, os brancos são troianos,
 Os negros não são gregos,
 Os negros não são brancos.
 Os olhos dos negros são negros,
 Os olhos dos brancos podem ser negros,
 Os olhos, os zíperes, os pêlos,
 Os brancos, os negros e o desejo.
 A música dos brancos é negra...
 A música dos brancos, a música dos pretos,
 A música da fala, a dança das ancas,
 O andar das mulatas,
 “Ô, essa dona caminhando...”
 A música dos brancos é negra...
 Lanço meu olhar sobre o Brasil
 E não entendo nada.

Graffitis (Adriana Calcanhotto)

Por meus passos velozes, vapores, suores,
 sotaques, antenas, Antunes, Stones.
 Por meus passos ligeiros, graffitis, mau cheiro,
 Não fosse por você, eu não notava essa cidade.
 O meu amor pelas misérias me leva, me trouxe,
 Roça é o que interessa
 E fez de mim alguém que eu sou hoje.
 Em meus passos, sapatos, poeiras, postes, postos,
 Poetas, profetas, projetos, notícias, negócios.
 Por meus passos rápidos, meus alvos, meu norte,
 Por minha lente, meu olhar,
 Meu foco, meus olhos.
 O meu amor pelas misérias...
 ‘A vida não é filme, você não entendeu...’
 Me leva...”

Água perrier (Adriana Calcanhotto/
Antônio Cícero)

Não quero mudar você
 Nem mostrar novos mundo,
 Porque eu, meu amor, acho graça
 Até mesmo em clichês.
 Adoro esse olhar blasê
 Que não só já viu quase tudo,
 Mas acha tudo tão déjà vu mesmo antes de ver.
 Só proponho alimentar seu tédio
 Para tanto exponho a minha admiração.
 Você em troca cede o seu olhar sem sonho
 À minha contemplação
 Aí eu componho uma nova canção.
 Adoro sei lá por que esse olhar meio escudo
 Que em vez de qualquer álcool forte
 Pede água perrier.
 Adoro sei lá por que esse olhar meio escudo
 Que não quer o meu álcool forte,
 E sim água perrier.

Velhos e jovens (Arnaldo Antunes/
Péricles Cavalcanti)

Antes de mim, vieram os velhos,
 Os jovens vieram depois de mim.
 Estamos todos aqui, no meio do caminho
 Dessa vida vinda antes de nós,
 Estamos todos a sós,
 No meio do caminho dessa vida,
 Estamos todos no meio, quem chegou
 E quem faz tempo que veio,
 Ninguém no início ou no fim.
 Antes de mim, vieram os velhos,
 Os jovens vieram depois de mim.
 Estamos todos aí.

O nome da cidade (Caetano Veloso)

Onde será que isso começa?
 A correnteza sem paragem,
 O viajar de uma viagem,
 A outra viagem que não cessa.
 Cheguei ao nome da cidade,
 Não há cidade mesmo espessa.
 Rio que não é rio, imagens,
 Essa cidade me atravessa.
 Ôô ôô ô eh boi eh bus.
 Será que tudo me interessa?
 Cada coisa é demais e tantas.
 Quais eram minhas esperanças?
 O que é ameaça e o que é promessa?
 Ruas voando sobre ruas,
 Letras demais, tudo mentindo.
 O redentor, que horror, que lindo!

Meninos maus, mulheres nuas.
 Ôô ôô ô eh boi eh bus.
 A gente chega sem chegar,
 Não há meada, é só o fio,
 Será que pra o meu próprio rio
 Este rio é mais mar do que o mar.
 Ôô ôô ô eh boi eh bus. Sertão é o mar...

Motivos (Adriana Calcanhotto)

Procurei uma batida diferente
 Pra traduzir o que bate em meu peito
 Ninguém melhor do que o samba
 Pra batucar o que eu sinto.
 Pra você eu fiz esse disco,
 Pra você ouvir bater o meu jeito.

Milagres/Miséria (Cazuza/ Frejat/ Denise Barroso/ Arnaldo Antunes/ Sérgio Brito/ Paulo Miklos)

Nossas armas estão na rua, é um milagre:
 elas não matam ninguém.
 A fome está em toda parte,
 Mas a gente come levando a vida na arte.
 Miséria, miséria em qualquer canto,
 Riquezas são diferentes,
 Índio mulato, preto, branco,
 Miséria, miséria em qualquer canto,
 Todos sabem usar os dentes,
 Riquezas são diferentes,
 Ninguém sabe falar esperanto,
 Miséria, miséria em qualquer canto,
 Riquezas são diferentes,
 Miséria, miséria em qualquer canto,
 A morte não causa mais espanto,
 O sol não causa mais espanto.
 Miséria, miséria em qualquer canto,
 Riquezas são diferentes,
 Cores, raças, caças, crenças,
 Riquezas são diferenças.
 E as crianças brincam com a violência
 Nesse cinema sem tela que passa pela cidade.
 Ah! Que tempo mais vagabundo é esse
 Que escolheram pra gente viver?

Fábrica do Poema (1994)

Por que você faz cinema? (Adriana Calcanhotto/ Joaquim Pedro de Andrade)

Para chatear os imbecis,
 Para não ser aplaudido
 Depois de seqüências dó de peito.
 Para viver à beira do abismo,
 Para correr o risco

De ser desmascarado pelo grande público.
 Para que conhecidos e desconhecidos se deliciem,
 Para que os justos e os bons ganhem dinheiro,
 Sobretudo eu mesmo,
 Porque de outro jeito a vida não vale a pena.
 Para ver e mostrar o nunca visto,
 O bem, o mal, o feio, o nunca visto,
 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."

Fábrica do Poema (Adriana Calcanhotto/ Waly Salomão)

Sonho um poema de arquitetura ideal
 Cuja própria nata de cimento encaixe
 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 vento.
 E evola-se em cinzas de um corpo esvaído
 De qualquer sentido.
 Acordo! O poema miragem
 Se desfaz descontruído
 Como se nunca houvera sido.
 Acordo! Os olhos chumbados
 Pelo mingau das almas
 E 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 num sorvedouro,
 Não deve adiantar grande coisa
 Permanecer à espreita
 Do topo fantasma da torre de vigia
 Nem a simulação de se afundar no sono
 Nem dormir deveras, pois a questão-chave é:
 Sobre que máscara retornará o recalçado?

Bagatelas (Reoberto Frejat/ Antônio Cícero)

Eu dizia: apareça!, quando apareceu não esperava.
 Um dia me beijou e disse: não me esqueça.
 Foi embora e só esqueci metade.
 Que bom que eu não tinha um revólver.
 Quem ama mata mais com bala que com flecha,
 Ela deixa um furo
 E a porta que abriu jamais se fecha.
 Nada disso tem moral nem tem lição.
 Curto as coisas que acendem e apagam

E se acendem novamente em vão.
De qualquer forma não me queixo
O inesperado quer chegar, eu deixo.
E a gente faz e acontece nessa vida,
Nessas telas, nessas bagatelas.

Metade (Adriana Calcanhotto)

Eu perco o chão, eu não acho as palavras,
Eu ando tão triste, eu ando pela sala,
Eu perco a hora, eu chego no fim,
Eu deixo a porta aberta,
Eu não moro mais em mim.
Eu perco as chaves de casa, eu perco o freio,
Estou em milhares de cacos, eu estou ao meio.
Onde será que você está agora?

Sudoeste (Jorge Salomão/ Adriana Calcanhotto)

Tenho por princípios nunca fechar portas,
Mas como mantê-las abertas o tempo todo?
Se em certos dias o vento quer derrubar tudo?

O verme e a estrela (Pedro Kilkerry/ Cid Campos)

Agora sabes que sou verme, agora sei da tua luz.
Se não notei minha epiderme,
É 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, examino-me a epiderme,
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?

Estrelas (Arnaldo Antunes/ Sérgio Brito)

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.

Aconteceu (Péricles Cavalcanti)

Aconteceu quando a gente não esperava.
Aconteceu sem um sino pra tocar.
Aconteceu diferente das histórias, dos romances
E a memória tem costume de contar.
Aconteceu sem que o chão tivesse estrelas,
Aconteceu sem um raio de luar.
O nosso amor foi chegando de mansinho,
Se espalhou devagarinho, foi ficando até ficar.
Aconteceu sem que o mundo agradecesse,
Sem que rosas florescessem,
Sem um canto de louvor.
Aconteceu sem que houvesse nem um drama,
Só o tempo fez a cama como todo grande amor.

Cariocas (Adriana Calcanhotto)

Cariocas são bonitos, cariocas são bacanas,
Cariocas são sacanas, cariocas são dourados,
Cariocas são modernos, cariocas são espertos,
Cariocas são diretos,
Cariocas não gostam de dias nublados.
Cariocas nascem bambas,
Cariocas nascem craques,
Cariocas têm sotaque, cariocas são alegres,
Cariocas são atentos, cariocas são tão sexys,
Cariocas são tão claros,
Cariocas não gostam de sinal fechado.

Morro dois irmãos (Chico Buarque)

Dois irmãos quando vai alta madrugada
E a teus pés vão se encostar os instrumentos.
Aprendi a respeitar tua prumada
E desconfiar do teu silêncio.
Penso ouvir a pulsação atravessada
Do que foi e o que será noutra existência.
É assim como se a rocha dilatada
Fosse uma concentração de tempos.
É assim como se o ritmo do nada
Fosse sim todos os ritmos por dentro
Ou então como uma música parada
Sobre uma montanha em movimento.

Inverno (Adriana Calcanhotto/ Antônio Cícero)

No dia em que fui mais feliz, eu vi um avião
Se espelhar no seu olhar até sumir.
De lá pra cá não sei caminho ao longo do canal.
Faço longas cartas pra ninguém
E o inverno no Leblon é quase glacial.
Há algo que jamais se esclareceu:
Onde foi exatamente que larguei
Naquele dia mesmo o leão que sempre cavalguei.
Lá mesmo esqueci que o destino

Sempre me quis só, num deserto sem saudade, só,
Sem amarras, barco embriagado ao mar.
Não sei o que em mim só quer me lembrar
Que um dia o céu reuniu-se à terra
Um instante por nós dois
Pouco antes do ocidente se assombrar.

Roleta Russa (Adriana Calcanhotto)

Um olho mira, um olho fecha,
Desejo é flecha a mão arrisca.
Um olho vê, um olho cega.
A bala, a mão, a mira, a espera, o disparo.
Meu coração atira ao alvo errado e acerta.
Um olho vendo, um olho veda,
Deseja é fera, a mão atíça.

Tema de Alice (Péricles Cavalcanti)

Se eu não disser nada, como é que eu vou saber
Onde fica a entrada do castelo do querer?
Qual é a resposta, me diga então
Qual é a pergunta.
Se eu não disser nada, como é que eu vou saber
Onde fica a chave do mistério de viver?

Portrait of Gertrude (Adriana Calcanhotto)

Minha música (Adriana Calcanhotto)

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 revelar nada.
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.

Maritmo (2000)

Parangolé Pamplona (Adriana Calcanhotto)

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.
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.
O parangolé Pamplona você mesmo faz.

Maritmo (Adriana Calcanhotto)

“Pela orla, pela beira, pela areia afora,
A tarde inteira, pela borda, pedra portuguesa,
Pelo Pepê, pelo Copa, pela costeira.
Pelo recorte do mapa, pela restinga,
Pela praia até Marambaia, até onde vai a vista.
Do posto nove, a onda revolta devolve o surfista.
Pelo posto nove, nove e meia,
A onda branca preta branca preta
A praia Vermelha.
Cobalto no alto, o azul marinho,
A nuvem prata, a espuma pérola, a areia marfim.

Vambora (Adriana Calcanhotto)

Entre por essa porta agora e diga que me adora
Você tem meia hora pra mudar a minha vida.
Vem, vambora, que o que você demora
É o que o tempo leva.
Ainda tem o seu perfume pela casa,
Ainda tem você na sala,
Porque meu coração dispara
Quando tem o seu cheiro dentro de um livro:
“Dentro da noite veloz”.
[“Nas cinzas das horas”]

Quem vem pra beira do mar (Dorival Caymmi)

Quem vem pra beira do mar, ai
Nunca mais quer voltar, ai.
Andei por andar, andei
E todo o caminho deu no mar
Andei pelo mar, andei
Nas águas de Dona Janaína.
A onda do mar leva
A onda do mar traz
Quem vem pra beira da praia, meu bem,
Não volta nunca mais.

Mão e Luva (Pedro Luis)

Dia de chuva, tão triste, tão bom,
No espelho, um recado de batom de uva,

Era o fruto feliz da noite passada,
 Você foi embora, acordei e nada.
 Luva e mão, mão e luva,
 Vamos passear de guarda-chuva.
 Mão e luva, luva e mão,
 Nosso encontro parecia perfeição.
 Vamos voltar o relógio, fotografar os segredos,
 Quero você como um credo,
 Vamos nos dar privilégios,
 Meu sol, pingos na calçada,
 Sou só, chuva e lágrimas,
 Vem já antes que anoiteça, tecer noites e páginas.
 Luva e mão, mão e luva...

Pista de dança (Adriana Calcanhotto/
 Waly Salomão)

Quando criança, me assoprou no ouvido
 Um motorista que os bons não se curvam
 E eu confuso aqui nesta pista de dança.
 Perco o tino, espio a vertigem
 Do chão que gira tal qual parafuso.
 E o tapete tira debaixo dos meus pés,
 Piro nesta pista de dança, curva que rodopia,
 Sinto que perco um pino,
 Não sei localizar se na cabeça.
 Esqueço a meta da reta e fico firme no leme
 Que a reta é torta.
 Rei, rainha, bispo, cavalo, torre, peão.
 Saco de dez o alvo, tiro um fino com o destino
 E me movimento ao acaso do azar ou da sorte
 No tabuleiro de xadrez, extasiado, extasiado.
 Piso, hipnotizo, mimetizo a dança das estrelas
 Aqui neste point.
 A espiral de fumaça me deixa louco
 E a toalha felpuda suja me enxuga o suor do rosto
 Aqui nesta rave.
 Narro a rapsódia de uma tribo misteriosa
 Imito o rodopio de pião bambo.
 Ê, ê, ê, tumbalêlê, é o jongo do cateretê,
 É o samba,
 É o mambo, é o tango, é o bate-estaca.
 É o jungle, é o tecno, é o etno.
 Redemoinho de ilusão em ilusão como a lua tonta
 Suada e fria que do crescente ao minguante varia.
 E inicia e finda, e finda e inicia e vice-versa.
 Ê, ê, ê, tumbalêlê, nesta pista de dança,
 Pista de símios, pista de clowns, pista de covers,
 Pista de clones, pista de sirenes,
 Pista de sereias, pista de insones.
 Ê, ê, ê, tumbalêlê, é o jongo do cateretê,
 É o samba,
 É o mambo, é o tango, é o bate-estaca.
 É o jungle, é o tecno, é o etno.
 Eu piro nesta pista de dança,
 Eu piso nesta pista de dança,

Eu giro nesta pista de dança.
 Ê, ê, ê, tumbalêlê...

Vamos comer Caetano (Adriana Calcanhotto)

Vamos comer Caetano
 Vamos desfrutá-lo
 Vamos comer Caetano
 Vamos começá-lo
 Vamos comer Caetano
 Vamos devorá-lo
 Degluti-lo, mastigá-lo,
 Vamos comer a língua.
 Nós queremos bacalhau
 A gente quer sardinha
 O homem do pau-brasil
 O homem da Paulinha
 Pelado por bacantes
 Num espetáculo
 Banqueteê-mo-nos
 Ordem e orgia
 Na superbacanal
 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 revelarmo-nos.

Mais feliz (Dé/ Bebel Gilberto/ Cazuza)

O nosso amor não vai parar de rolar
 De fugir e seguir como um rio
 Como uma pedra que divide o rio
 Me diga coisas bonitas.
 O nosso amor não vai olhar para trás
 Desencantar nem ser tema de livro
 A vida inteira eu quis um verso simples
 Pra transformar o que eu digo.
 Rimas fáceis, calafrios,
 Fura o dedo, faz um pacto comigo,
 Num segundo o teu no meu
 Por um segundo mais feliz.

Asas (Adriana Calcanhotto/ Antônio Cícero)

Suas asas, amor, quem deu fui eu
 Para ver você conquistar o céu.
 Observe tudo embaixo ser menor do que você
 Como tudo é.
 E enquanto arde a coragem dos desejos seus
 Sem véus(Proteus).
 Abra seus poros e papilas e pupilas

À luz da manhã(antes de amanhã).
 E muito acima de Ipanema, tão pequena, tão vã.
 Viva o prazer, o som, o estrondo de uma onda
 Na arrebentação.
 Enquanto eu piro à sua espera na esfera do chão.

Dançando (Péricles Cavalcanti)

Dançando muito, dançando solto,
 Dançando bem diferente,
 Dançando curto, dançando torto,
 Jogando o corpo pra frente.
 Dançando estranho, dançando lindo,
 Dançando muito contente.
 Dançando *funk*, dançando samba,
 Dançando diversamente.
 Quero porque quero e não espero para começar.
 Danço porque danço
 E não descanso até o sol raiar.
 Dançando certo, dançando louco,
 Dançando contra a corrente.
 Dançando leve, dançando brusco,
 Dançando assim simplesmente.
 Dançando lento, dançando justo,
 Dançando rapidamente.
 Dançando solo, dançando junto,
 Dançando com toda gente.
 Quero porque quero...

A cidade (Hleder Aragão)

Por isso eu corro demais (Roberto Carlos)

Meu bem, qualquer instante que eu fico sem te ver
 Aumenta a saudade que eu sinto de você
 Então eu corro demais, sofro demais,
 Corro demais só pra te ver.
 E você ainda me pede para não correr assim,
 Meu bem, eu não suporto mais
 Você longe de mim,
 Por isso eu corro demais, sofro demais,
 Corro demais só pra te ver.
 Se você está ao meu lado eu só ando devagar,
 Esqueço até de tudo, não vejo o tempo passar.
 Mas se chega a hora de pra casa te levar,
 Corro pra depressa outro dia ver chegar
 Então eu corro demais, sofro demais,
 Corro demais só pra te ver.
 Se você vivesse sempre ao meu lado, eu não teria
 Motivo pra correr e devagar eu andaria,
 Eu não corria demais agora corro demais,
 Sofro demais,
 Corro demais só pra te ver.

Canção por acaso (Adriana Calcanhotto)

Sem ordem, sem harmonia,
 Sem belo, sem passado,
 Sem arte, sem artéria, sem matéria,
 Sem artista, sem voz, sem formato.
 Sem escalas, sem achado, sem sol, sem tom,
 Sem melodia, sem tempo, sem contratempo,
 Sem rito, sem mito, sem ritmo, sem teoria.
 Uma canção por acaso, uma música sem som.
 Uma canção por acaso, uma sem som.

Cariocas (Remix) (Adriana Calcanhotto)

Público (2000)

E o mundo não se acabou (Assis Valente)

Anunciaram e garantiram que o mundo
 Ia se acabar
 Por causa disso minha gente lá de casa
 Começou a rezar.
 E até disseram que o sol ia nascer
 Antes da madrugada
 Por causa disso nessa noite lá no morro
 Não se fez batucada.
 Acreditei nessa conversa mole,
 Pensei que o mundo ia se acabar,
 E fui tratando de me despedir
 E sem demora fui tratando de aproveitar,
 Beijei a boca de quem não devia,
 Peguei a mão de quem não conhecia,
 Dancei um samba em traje de maiô
 E tal do mundo não se acabou.
 Anunciaram e garantiram que o mundo
 Ia se acabar...
 Chamei um gajo com quem não me dava
 E perdoei a sua ingratidão
 E festejando o acontecimento
 Gastei com ele mais de quinhentão,
 Agora eu soube que o gajo anda
 Dizendo coisa que não se passou.
 Vai ter barulho e vai ter confusão
 Porque o mundo não se acabou.

Clandestino (Manu Chao)

So lo voy com mi plena, so la va me condena
 Correr es mi destino para burlar la lei.
 Perdido en nel corazón de la grande babilon
 Me dissen el clandestino por non levar papel.
 Pa uma ciudad del norte yo me fui a trabajar
 Mi vida a la dejar entre Celta e Gibraltar.
 Soy uma arraia em nel mar,
 Fantasma em la ciudad.
 Mi vida va prohibida, dissen la autoridad

(Yo soy el quiebra a lei).
Mano negra, clandestino, peruano, clandestino,
Africano, clandestino, marijuana, ilegal.

Uns versos (Adriana Calcanhotto)

Sou sua noite, sou seu quarto
Se você quiser dormir.
Eu me despeço, eu em pedaços.
Como um silêncio ao contrário enquanto espero.
Escrevo uns versos depois rasgo.
Sou seu fardo, sou seu bardo se você quiser ouvir.
O seu eunuco, o seu soprano, o seu arauto.
Eu sou o sol da sua noite em claro, um rádio.
Sou pelo avesso, sua pele, o seu casaco.
Se você vai sair, o seu asfalto,
Se você vai sair, eu chovo sobre o seu cabelo,
Pelo seu itinerário sou eu o seu paradeiro,
Em uns versos que eu escrevo depois rasgo
E depois rasgo.

Devolva-me (Lilian Knap/ Renato Barros)

Rasgue as minhas cartas e não me procure mais,
Assim será melhor, meu bem.
O retrato que eu te dei se ainda tens, não sei,
Mas se tiver, devolva-me.
Deixe-me sozinho,
Porque assim eu viverei em paz.
Quero que sejam bem felizes
Junto do seu novo rapaz.

Remix século XX (Polivox)

(Adriana Calcanhotto/Waly Salomão)

Armar um tabuleiro de palavras souvenirs,
Apanhe e leve algumas palavras como souvenirs
Faça você mesmo seu microtabuleiro
Enquanto jogo lingüístico.
Babilaque pop chinfrá tropicália parangolé
Beatnik vietcongue bolchevique technicolor
Biquini pagode axé mambo rádio cibernética
Celular automóvel buceta favela lisérgico
Maconhe ninfeta megafone microfone clone
Sonar sputinik dadá sagarana
stéreo subdesenvolvimento
Existencialismo fórmica arroba
antivírus megasena
Cubofuturismo biopirataria dodecafônico
Polifônico naviloca polivox..

O outro (Adriana Calcanhotto/ 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.

Maresia (Antônio Cícero)

O meu amor me deixou, levou minha identidade,
Não sei mais nem onde estou,
Nem onde há realidade.
Ah se eu fosse marinheiro
Era eu quem tinha partido
Mas meu coração ligeiro não se teria partido.
Ou se partisse colava com cola de maresia,
Eu amava e desamava sem peso e com poesia.
Ah se eu fosse marinheiro seria doce meu lar
Não só o Rio de Janeiro, a imensidão e o mar.
Leste, oeste, norte, sul, onde o homem se situa,
Quando o sol sobre o azul
Ou quando no mar há lua.
Não buscaria conforto nem juntaria dinheiro,
Um amor em cada porto.
Ah se eu fosse marinheiro.

Dona de castelo (Waly Salomão/Jards Macalé)

Amor perfeito, amor quase perfeito,
Amor de perdição, paixão que cobre
Todo o meu pobre peito pela vida afora,
Vou-me embora, embromadora,
Você pra mim agora passa como jogadora
Sem graça nem surpresa.
Diga que perdi a cabeça
Se eu me levantar da mesa e partir
Antes do final do jogo,
Louco seria prosseguir essa partida,
Peça falsa que se enraíza e faz negro
Todo o meu desejo pela vida afora,
Vou-me embora, enganadora.
E quando, quando eu saltar de banda,
E quando, quando eu saltar de lado
Vou desmanchar seu castelo de cartas marcadas
E tramas variadas, sim,
Seu castelo de baralho vai se desmanchar
Desmantelado, decifrado,
Sobre o borralho da sarjeta.
Chegou o inverno.

Cantada (2002)

Programa (Waly Salomão/ Adriana Calcanhotto)

Vá à zona sul às nove se quiser
Comer o seu sushi com cólera.
Meia-noite e dez, descole mais um digestivo
No ilusão de ótica.
Passe pela Lapa, pelos arco-íris
Dos seus arcos mais explícitos.

Pelo claro-escuro, pelo som impuro,
Obscuros becos, claros dígitos.
Uma e meia, aperte um broto
E com precisão pra lá de matemática,
Saia às três e arroche a prima moto
Pra Bangu e à segurança máxima.

Justo agora (Adriana Calcanhotto)

Eu ouvi dizer que você, assim
Como quem não quer nada perguntou por mim.
Agora, logo agora, justo agora.
Eu ouvi você me dizer que sim,
Mas era silêncio o que havia(se ouvia)
Quando dei por mim.
Agora, logo agora, justo agora.

Pelos Ares (Adriana Calcanhotto/Antônio Cícero)

Não lhe peço nada,
Mas, se acaso você perguntar,
Por você, não há o que eu não faça.
Guardo inteira em mim
A casa que mandei um dia pelos ares.
E a reconstruo em todos os detalhes:
Intactos e implacáveis.
Eis aqui bicicleta, planta céu,
Estante, cama e eu
Logo estará tudo no seu lugar.
Eis aqui chocolate, gato chão,
Espelho, luz, calção
No seu lugar pra ver você chegar.

Eu espero (Adriana Calcanhotto)

Entre nós, o desejo, entre nós, nosso tempo.
Não vá me deixar sem seu beijo
Se tudo o que há
Não é muito mais do que o momento.
Quanto mais eu te quero
Mais sei esperar, eu espero.

Noite (Orlando Moraes/ Antônio Cícero)

Vêm lá do canal reverberações
Do ladrar de um cão.
Numa dessas noites, tudo vai embora,
Leve-nos, ladrão.
Abre-se o sinal sem ninguém passar.
É melhor ser vão.
Tudo que pontua a nossa escuridão.

Calor (Adriana Calcanhotto)

Tarde turquesa, quarenta graus,
Talvez porque você não esteja, tudo lateja.

Tarde sem nuvem, cinquenta graus.
Talvez por sua ausência, tudo derreta.
Noite sem ninguém, nada se mexe.
Eu sonho o nosso amor a sério,
E você em outro hemisfério.
Enquanto tudo derrete, enquanto tudo derrete,
Enquanto tudo parece derreter.

Sobre a tarde (Adriana Calcanhotto)

Cai a tarde, como sempre, como sempre diferente,
Cai a tarde de onde não se sabe pela Farne.
Sobre a gente cai a tarde sem parar.
Cai a tarde e tudo parda,
Cai a tarde, meu amor rega as plantas.
Cai a tarde, que é seu fim,
Cai a tarde, que é sem fim.
Cai a tarde, cai a tarde, em sua finalidade.

Cantada (Depois de ter você) (Adriana Calcanhotto)

Depois de ter você,
Pra que querer saber que horas são?
Se é noite ou faz calor? Se estamos no verão?
Se o sol virá ou não?
Ou pra que é que serve uma canção como essa?
Depois de ter você, poetas para quê?
Os deuses, as dúvidas?
Pra que amendoaças pelas ruas?
Para que servem as ruas depois de ter você?

Mulher barbada (Adriana Calcanhotto)

Com o que será que sonha a mulher barbada?
Será que no sonho ela salta como a trapezista?
Será que sonhando se arrisca como o domador?
Vai ver ela só tira a máscara como o palhaço.
O que será que tem? O que será que hein?
O que será que tem a perder a mulher barbada?

Sou sua (Péricles Cavalcanti)

Sou sua luz, sou sua cruz, sou sua flor.
Sou sua jura, sou sua cura pro mal do amor.
Sou sua meia, sou sua sereia, cheia de sol.
Sou sua lua, sua carne crua sobre o lençol.
Sou sua Amélia, sou sua Ofélia, sou sua foz,
Sou sua fonte, sou sua ponte pro além de nós.
Sou sua chita, sua criptonita, sou sua Lois.
Sou sua jóia, sou sua nóia, sua outra voz.
Sou sua, sou sua, sou sua plenamente,
Simplesmente.

Intimidade (Sou seu) (Péricles Cavalcanti)

Sou seu colombo, seu coração,
 Sou seu canário, eu sou seu dragão,
 Sou seu São Jorge, sou seu freguês,
 Sou seu vampiro, sou seu amor cortês,
 Eu sou seu Hitler, seu Peter Pan,
 Seu João Batista, eu sou seu Tarzan,
 Sou seu palhaço, seu urubu,
 Seu cavaleiro, seu Danúbio azul.
 Sou seu maestro, seu Frankstein,
 Sou seu boneco, eu sou seu neném,
 Seu mascarado, sou seu Romeu,
 Seu labirinto, eu sou seu Teseu. Sou seu.

Music/ Impressive Instant (Madonna/ Mirwais Ahmadzaï)

Hey, mr. Dj., put a record on
 I wanna dance with my baby
 And when the music starts
 I never wanna stop it's gonna drive me crazy.
 Music makes the people come together
 Music makes the bourgeoisie and the rebel
 Don't think of yesterday
 And I don't look at the clock
 I like to samba-reggae (boogie-woogie)
 It's like riding on the wind
 And it never goes away
 Touches everything I'm in
 Got to have it everyday
 Do you like to samba-reggae (boogie-woogie)?
 Music music music
 Samba samba samba

Se tudo pode acontecer (Arnaldo Antunes/
Paulo Tatit/Alice Ruiz/ João Bandeira)

Se tudo pode acontecer,
 Se pode acontecer qualquer coisa,
 Um deserto florescer,
 Uma nuvem cheia não chover.
 Pode alguém aparecer e acontecer de ser você,
 Um cometa vir ao chão,
 Um relâmpago na escuridão.
 E a gente caminhando de mão dada
 De qualquer maneira,
 Eu quero que esse momento dure a vida inteira,
 E além da vida ainda de manhã no outro dia
 Se for eu e você, se assim acontecer.

Jornal de serviço

(Carlos Drummond de Andrade)

Máquinas de lavar, Máquinas de lixar,
 Máquinas de furar, Máquinas de curvar,

Máquinas de dobrar, Máquinas de engarrafar,
 Máquinas de empacotar, Máquinas de ensacar,
 Máquinas de assar, Máquinas de faturamento
 Champanha por atacado, artigos orientais,
 Instituto de beleza, metais precisos,
 Peleterias, salões para banquetes e festas,
 Condimentos e molhos, botões a varejo,
 Roupas de aluguel, tântalo.
 Painéis de pressão, rolos compressores,
 Sistemas de segurança, vigilância noturna,
 Vigilância industrial, interruptores de circuito,
 Iscas, encanadores, alambrados,
 Supressão de ruídos,
 Doenças da pele, Doenças do sangue,
 Doenças do sexo, Doenças vasculares,
 Doenças das senhoras, Doenças tropicais,
 Câncer, Doenças da velhice, empresas funerárias,
 Coletores de resíduos.
 Papéis transparentes, vidro fosco,
 Gelatina copiativa, cursinhos, amortecedores,
 Resfriamento de ar, retificadores elétricos,
 Tesouras mecânicas, ar comprimido, cupim.
 Mourões para cerca, mudança de pianos,
 Relógios de igreja, borboletas de passagem,
 Cata-ventos, cintas abdominais,
 Produtos de porco, peles cruas,
 Peixes ornamentais, decalcomania.
 Peritos em exame de documentos,
 Peritos em imposto de renda,
 Preparação de papéis de casamento,
 Representantes de papel e papelão,
 Detetives particulares, tira-manchas, limpa-fossas,
 Fogos de artifício, sucos especiais, ioga.
 Anéis de carvão, anéis de formatura,
 Purpurina, cogumelos, extinção de pêlos,
 Presentes por atacado, lantejoulas,
 Sereias, souvenirs, soda cáustica.
 Retificação de eixos, varreduras mecânicas,
 Expurgo de ambientes, revólver para pintura,
 Pintores a pistola, cimento armado, guincho,
 Intérpretes, refugos, sebo.

Ninar (Adriana Calcanhotto)

Viva, Nina, venha ver.
 Pequeninha, vem viver.
 Vem, me nina, ser você.
 Vem, me nina, nana nenê.
 Dorme, nina, nana nenê.

Adriana Partimpim (2004)**Lição de baião** (Jadir de Castro/ Daniel Marechal)

Un, deux si'l vous plait

montrez ma chérie que vous savez danser
 Jogue o corpo para lá,
 Jogue o corpo para cá,
 O corpo e tudo legal pra começar
 O seu Renato, o professor,
 Já vai chegar pra lhe explicar
 E os defeitos seu Renato logo os corrigirá.
 Apprenez la leçon, danse le baion
 Allons-y dansons, ah! que c'est bon!

Oito anos (Paula Toller/Dunga)

Por que você é Flamengo e meu pai Botafogo?
 O que significa “impávido colosso”?
 Por que os ossos doem enquanto a gente dorme?
 Por que os dentes caem? Por onde os filhos saem?
 Por que os dedos murcham
 Quando estou no banho?
 Por que as ruas enchem quando está chovendo?
 Quanto é mil trilhões vezes infinito?
 Quem é Jesus Cristo? Onde estão meus primos?
 Well, well, well, Gabriel...
 Por que o fogo queima? Por que a lua é branca?
 Por que a Terra roda? Por que deitar agora?
 Por que as cobras matam?
 Por que o vidro embaça?
 Por que você se pinta? Por que o tempo passa?
 Por que a gente espirra?
 Por que as unhas crescem?
 Por que o sangue corre?
 Por que que a gente morre?
 Do que é feita a nuvem? Do que é feita a neve?
 Como é que se escreve “réveillon”?

Lig-lig-lig-lé (Oswaldo Santiago/Paulo Barbosa)

Lig-lig-lig-lé
 Lig-lig-lig-lé
 Lá vem o seu china na ponta do pé,
 Lig-lig-lig-lig-lig-lig-lé,
 Dez tôes, vinte pratos, banana e café,
 Lig-lig-lig-lig-lig-lig-lé,
 Chinês, come somente uma vez por mês.
 Não vai mais a Xangai buscar a “batterfly”
 E aqui com a morena fez a sua fé,
 Lig-lig-lig-lé.

Fico assim sem você (Abdulah/ Cacá Moraes)

Avião sem asa, fogueira sem brasa,
 Sou eu assim sem você.
 Futebol sem bola, piu-piu sem frajola,
 Sou eu assim sem você.
 Por que que tem que ser assim?
 Se o meu desejo não tem fim.
 Eu te quero a todo instante,

Nem mil alto-falantes vão poder falar por mim.
 Amor sem beijinho, Buchecha sem Claudinho,
 Sou eu assim sem você,
 Circo sem palhaço, namoro sem amasso,
 Sou eu assim sem você.
 Tô louco pra te chegar,
 Tô louco pra te ter nas mãos,
 Deitar no teu abraço, retomar o pedaço
 Que falta no meu coração.
 Eu não existo longe de você
 E a solidão é o meu pior castigo,
 Eu conto as horas pra pode te ver,
 Mas o relógio tá de mal comigo.
 Por quê? Por quê?
 Neném sem chupeta, Romeu sem Julieta,
 Sou eu assim sem você.
 Carro sem estrada, queijo sem goiabada,
 Sou eu assim sem você.
 Por que que tem que ser assim?...

Canção da falsa tartaruga (Lewis Carroll)

Que bela sopa de osso ou aveia,
 A ferver na panela cheia,
 Quem não diz: - ave! Quem não diz: - eia!
 Quem não diz: - ôpa! Que bela sopa!
 Que bela sopa!
 Que bela sopa! Quem não se baba,
 Quem não a papa! Quem não a gaba!
 Quem não daria tudo só para
 Beliscar essa bela sopa!
 Que bela sopa!

Formiga Bossa Nova (Alain Oulman/ Alexandre O'Neill)

Minuciosa formiga, não tem que se lhe diga:
 Leva sua palhinha, asinha, asinha.
 Assim devera eu ser, e não esta cigarra
 Que se põe a cantar e me deita a parder.
 Assim devera eu ser: de patinhas no chão,
 Formiguinha ao trabalho e ao tostão.
 Assim devera eu ser se não fora não querer.

Ciranda da bailarina (Edu Lobo/ Chico Buarque)

Procurando bem todo mundo tem pereba,
 Marca de bexiga ou vacina,
 E tem piriri, tem lombriga,
 Tem ameba, só a bailarina que não tem.
 E não tem coceira, berruga nem frieira,
 Nem falta de maneira ela não tem.
 Futucando bem todo mundo tem piolho
 Ou tem cheiro de creolina,
 Todo mundo tem um irmão meio zarolho

Só a bailarina que não tem.
 Nem unha encardida, nem dente com comida,
 Nem casca de ferida ela não tem.
 Não livra ninguém todo mundo tem remela
 Quando acorda às seis da matina.
 Teve escarlatina ou tem febre amarela
 Só a bailarina que não tem.
 Medo de subir, gente, medo de cair, gente,
 Medo de vertigem, quem não tem?
 Confessando bem todo mundo faz pecado
 Logo assim que a missa termina,
 Todo mundo tem um primeiro namorado
 Só a bailarina que não tem.
 Sujo atrás da orelha, bigode de groselha,
 Calcinha um pouco velha ela não tem.
 O padre também pode até ficar vermelho
 Se o vento levanta a batina,
 Reparando bem todo mundo tem pentelho
 Só a bailarina que não tem.
 Sala sem mobília, goteira na vasilha,
 Problema na família, quem não tem?
 Procurando bem, todo mundo tem...

Ser de Sagitário (Péricles Cavalcanti)

Você metade gente, metade cavalo,
 Durante o fim do ano, cruza o planetário,
 Cavalga elegância, cabeça em pé de guerra mansa,
 Nas mãos, arco e flecha, meu coração
 Aguarda e acompanha seu itinerário,
 Até o fim do ano ser de sagitário,
 Você metade gente, metade cavalo.

Borboleta (Domenico Lancelotti)

No lago Zulu, o casulo de seda,
 Da larga lagarta, do corpo de estrela.

Virada no vento, não vai mais rasteira,
 Terá vida nova, não vai mais rasteira.
 Farfalla ligeira, Farfalla ligeira,
 Farfalla ligeira.
 Levada na cor, recorta do ar,
 O cheiro da flor, ruído do mar.
 Mas foge de mim, na borda da mesa,
 Ou pausa no prato de louça chinesa.
 Farfalla ligeira, Farfalla ligeira,
 Farfalla ligeira.

Saiba (Arnaldo Antunes)

Saiba: todo mundo foi neném,
 Einstein, Freud e Platão também.
 Hitler, Bush e Sadan Hussein,
 Quem tem grana e quem não tem.
 Saiba: todo mundo teve infância
 Maomé já foi criança,
 Arquimedes, Buda, Galileu
 E também você e eu.
 Saiba: todo mundo teve medo
 Mesmo que seja segredo
 Nietzsche e Simone de Beauvoir
 Fernandinho Beira-mar
 Saiba: todo mundo vai morrer
 Presidente, general ou rei,
 Anglo-saxão ou mulçumano
 Todo e qualquer ser humano.
 Saiba: todo mundo teve pai
 Quem já foi e quem ainda vai
 Lao-Tsé, Moisés, Ramsés, Pelé,
 Gandhi, Mike Tyson, Salomé.
 Saiba: todo mundo teve mãe
 Índios, africanos e alemães.
 Nero, Che Guevara, Pinochet
 E também eu e você.