

# LITERATURA E MÚSICA EM TRÂNSITO(S)

CINARA ANTUNES FERREIRA  
CARLOS WALTER SOARES  
(ORGANIZAÇÃO)

editora

ZO  
UK



# LITERATURA E MÚSICA EM TRÂNSITO(S)

CINARA ANTUNES FERREIRA  
CARLOS WALTER SOARES  
(ORGANIZAÇÃO)

Porto Alegre • 2024 • 1ª edição

editora  
**ZO**  
**UK**

2024 © Cinara Antunes Ferreira & Carlos Walter Soares

Projeto gráfico e edição: Editora Zouk  
Formatação e Revisão: Amanda Beck Gnoatto

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

(BENITEZ Catalogação Ass. Editorial, MS, Brasil)

Elaborado por Aline Grazielle Benitez – Bibliotecária - CRB-1/3129

L755

1.ed. Literatura e música em trânsito(s) [livro eletrônico] / organizadores  
Cinara Antunes Ferreira, Carlos Walter Soares. – 1.ed. – Porto Alegre,  
RS : Editora Zouk, 2024.  
24 Mb; ePUB.

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-5778-169-2

1. Canções e músicas. 2. Crítica literária. 3. Literatura – Crítica e  
interpretação. I. Ferreira, Cinara Antunes. II. Soares, Carlos Walter.

11-2024/43

CDD 810.95

Índice para catálogo sistemático:

1. Crítica literária 801.95

direitos desta edição reservados à

Editora Zouk

Av. Cristóvão Colombo, 1343 sl. 203

90560-004 – Floresta – Porto Alegre – RS – Brasil

f. 51. 3024.7554

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

## **Telas e janelas da canção:** intermedialidade em Adriana Calcanhotto

Carlos Walter Soares  
Cinara Antunes Ferreira

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

*[...] de vez em quando  
uma canção sozinha  
responde a todas  
as perguntas.*

Adriana Calcanhotto

Adriana Calcanhotto combina elementos artísticos de um modo muito particular, bebendo de fontes artísticas diversas, como o Samba, a Bossa Nova e o Tropicalismo. Este último, frequentemente apontado como uma de suas principais influências, é um movimento que, à maneira da Antropofagia Modernista, tem em sua concepção a ideia de deglutição de várias tendências para a produção de uma arte brasileira. Canções como “Parangolé Pamplona”, “Vamos comer Caetano” e “A mulher Pau-Brasil” têm uma relação com o Tropicalismo e com a Antropofagia, por fazerem referência direta a esses dois movimentos desde os seus títulos. Por outro lado, Adriana tem canções que possuem uma relação menos direta com as referidas propostas estéticas, porém consistentes, como é o caso de “Negros – Aquarela do Brasil”, “Tons” e “Grafites”, as quais tematizam questões da brasilidade, ao mesmo tempo que estabelecem relações com outras artes.

Segundo Eucanaã Ferraz, a atenção de Adriana está permanentemente voltada para o que não é música, e sua carreira musical parece o resultado de uma atuação da artista na “fronteira” (2016, p. 26). O autor destaca que a compositora interessou-se por uma série de traços do Tropicalismo, incorporados pela Música Brasileira nos anos que o seguiram, possibilitando inúmeras combinações: a transgressão; a diluição de fronteiras entre alta e

baixa cultura, entre o nacional e o estrangeiro; o manejo da tradição musical como acervo aberto, atemporal; o cruzamento de diferentes artes e materiais heteróglitos; o gosto por choques estilísticos e formais; a intuição e o improvisado ao lado da rigorosa elaboração formal e constante pesquisa; e, ainda, o entendimento da música popular como instância privilegiada para captação, experimentação, síntese e projeção de sentimentos, linguagens, comportamentos, estéticas (2016, p. 19).

Considerando a produção de Adriana como uma arte de fronteira, propomos pensá-la a partir do conceito de intermedialidade. Além das relações intermediais (entre letra e música) inerentes ao gênero canção, levaremos em conta o aspecto visual presente em suas composições. Para tal, analisaremos a intermedialidade na canção “Esquados”, que está em *Senhas* (1992), seu segundo álbum, a partir da qual teceremos comentários sobre outras peças de sua autoria. Rafael Barbosa Julião aponta que “Esquados” pode ser considerada uma espécie particular de manifesto estético, que condensa algumas das questões-chave dos recursos estilísticos de Adriana Calcanhotto, e também de seu compromisso com os elementos basilares da modernidade (2020, p. 22).

Buscaremos, portanto, analisar a presença de uma pictorialidade em suas canções, que remete a outras mídias, como a pintura ou o cinema, no intuito de mostrar o quanto, ao colocar em jogo linguagens distintas, sua produção posiciona a música brasileira em um entrelugar, ou seja, em uma zona de contato que promove deslocamentos com vistas a um processo de ressignificação dos aspectos artísticos nacionais.<sup>1</sup>

No texto “A fábrica da canção”, Adriana expressa sua predileção pelo entrelugar quando afirma que prefere “uma espécie de artista que gosta da linha de fronteira” (2008, p. 46). Daí suas afinidades com a Tropicália e a Antropofagia, frequentemente apontadas pela crítica. Ferraz afirma que as tentativas de definição mostram pontos em comum que acabam por constituir o retrato de algo coerente de uma compositora e cantora surgida no início da década de 1990 (ano de seu primeiro álbum, *Enguiço*), que dá continuidade às experiências renovadoras da música popular surgidas 30

---

1 O conceito de entre-lugar foi abordado primeiramente pelo autor palestino Edward W. Said (1935-2003) em seu livro *Fora do Lugar* (1999), no qual apresenta de forma elucidada como os indivíduos se tornam conflitantes, pois não se sentem pertencentes a lugar algum, seja por questões geográficas ou simplesmente por crise existencial. A partir do conceito de Said, propõe-se pensar o entrelugar que a canção de Adriana Calcanhotto ocupa, enquanto zona de contato entre mídias.

anos antes. Nesse sentido, observa-se, por exemplo, a busca por combinações desassombradas entre os repertórios da literatura, das artes plásticas de vanguarda e de outras referências, como canções de apelo romântico e de largo sucesso comercial (Ferraz, 2016, p. 13).

A intermedialidade é um conceito que ganha espaço nas pesquisas atuais e tem substituído os estudos interartes, por ser mais abrangente. Claus Clüver afirma que a intermedialidade pressupõe o cruzamento de fronteiras, implicando todos os tipos de “inter-relação e interação entre as mídias” (2011, p. 9). Irina Rajewsky, por sua vez, propõe subcategorias para teorização das práticas midiáticas, a partir da análise de três grupos de fenômenos distintos: 1) intermedialidade enquanto transposição midiática, como as adaptações fílmicas de textos literários; 2) intermedialidade enquanto combinação de mídias, o que inclui a canção, a ópera, o filme e o teatro; 3) e intermedialidade enquanto referência intermidiática, como referências em um texto literário a um certo filme, gênero ou cinema em geral, ou a referência em uma pintura à fotografia (2020, p. 19).

Os três grupos de fenômenos intermidiáticos propostos por Rajewsky podem ser observados nas canções de Adriana Calcanhotto. A transposição midiática, por exemplo, manifesta-se em canções feitas a partir de textos literários, como é o caso de “A fábrica do poema”, canção composta a partir de um poema de Waly Salomão. A combinação de mídias, característica do gênero canção, que se constitui de letra e música, também está presente no trabalho de Adriana quando ela combina, música, teatro e performance, em suas apresentações e clipes, ou música e pintura, em suas letras com sugestões picturais e suas capas de disco, que combinam cores e enquadramentos. Por fim, a referência intermidiática dá-se em muitas de suas canções, quando a compositora faz referências a outras artes, obras e artistas, como Caetano, Almodóvar, Frida Khalo e Guimarães, entre tantos outros.

Adriana Calcanhotto admite a intermedialidade como uma proposta de trabalho, na medida em que reconhece que sua trajetória artística sempre foi marcada pelo diálogo entre música, artes plásticas, cinema, teatro, performance e literatura:

Gosto muito de ler sobre artes plásticas, acompanhar o que acontece, seguir mais de perto a carreira de um artista. As soluções e as dúvidas do mundo plástico influenciam a minha obra, tanto a musical quanto a performática, ou mesmo a plástica. Durante muito tempo

senti que havia uma divisão, ficava em dúvida se seguia uma carreira nas artes plásticas, na música ou no teatro, mas a verdade é que isso não é mais tão dividido (Adriana Calcanhotto *in* Weinschelbaum, 2006, p. 79).

Nessa afirmação, fica evidente o trânsito de Adriana por diferentes artes, com atuação, inclusive, como artista plástica, conforme alguns depoimentos seus. O interesse pelo pictural pode ser observado em alguns projetos gráficos das capas de seus discos, em que ocorrem, segundo Ferraz, realizações daquela tendência ao “enquadramento”, compreendida como um modo de ver o mundo – “eu vejo tudo enquadrado” – sob a força da compreensão da inteligência, do ordenamento, como se geometria, esquadria, moldura fossem representações de um espírito que se realiza no olhar (Ferraz, 2016, p. 30). As capas de *Enguiço*, *Senhas* e *Marítimo* são exemplos do projeto de Adriana Calcanhotto de uma arte situada na fronteira entre música e artes plásticas, pois, além do enquadramento, tais capas apresentam as cores vibrantes, mencionadas em “Esquados”, e a intertextualidade com o Tropicalismo, na figura do parangolé.

Com o propósito de examinar as relações entre letra, música e imagético, buscamos subsídios nas proposições de Liliâne Louvel em seu artigo “Nuanças do pictural” (2012), em que estabelece uma tipologia das descrições pictóricas na literatura, conforme segue: 1) O **efeito quadro** que produz uma “sugestão tão forte que a pintura parece assombrar o texto mesmo na ausência de qualquer referência direta” à pintura ou ao quadro; 2) A **visita pitoresca** que sugere cenas “suscetíveis de serem pintadas, cenas de rua, de lugares evocadores” remetendo a seus equivalentes picturais; 3) A **hipotipose** que “pinta as coisas de uma maneira tão viva e tão energética que, de certa forma, as coloca sob os olhos, e faz, de uma narrativa ou de uma descrição, uma imagem, um quadro ou mesmo uma cena viva”; 4) Os **quadros vivos**, nos quais “os personagens, dispostos em posições falantes, reproduzindo um quadro ou uma cena histórica, imobilizam-se numa evocação”; 5) O **arranjo estético ou artístico** que se encontra, “preferencialmente, no olhar do sujeito, personagem e/ou narrador, cuja intenção consciente de produzir um efeito artístico é, assim, revelada”; 6) A **descrição pictural**, na qual o texto vem emoldurado e apresenta o maior grau de saturação antes da éfrase; 7) A **éfrase**, um exercício literário que visa recriar uma obra de arte, passando do visual para o textual. A éfrase apresenta o maior grau de saturação pictural (Louvel, 2012, p. 50-60).

Todas as modalidades apontadas por Louvel, com exceção da **hipotipose**, do **arranjo estético** e da **descrição pictural**, implicam uma equivalência a “escolas de pinturas” ou quadros/pinturas existentes. Um passeio pelas canções de Adriana Calcanhotto permite observar a presença de algumas modalidades do pictural propostas por Louvel, como em “Inverno” (com letra de Antonio Cícero), que temos o **arranjo estético** que remete a uma paisagem surrealista, com aparições de um avião, um leão e um inverno glacial no Leblon:

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

Algo que jamais se esclareceu  
Onde foi exatamente que larguei  
Naquele dia mesmo  
O leão que sempre cavalguei

Ou a **vista pitoresca** em “Parangolé pamplona”, em que a descrição do parangolé é “suscetível de ser pintada”, remetendo a seu equivalente pictural, no caso, os “Parangolés”, de Hélio Oiticica:

O parangolé pamplona você mesmo faz  
O parangolé pamplona a gente mesmo faz  
Com um retângulo de pano de uma cor só  
E é só dançar  
E é só deixar a cor tomar conta do ar

O *Parangolé* foi criado no fim da década de 1960, como resultado das experiências de Hélio Oiticica (1937-1980) com a comunidade da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, no Rio de Janeiro. Considerado por Hélio Oiticica a “totalidade-obra”, é o ponto culminante de toda a experiência que realiza com a cor e o espaço. Apresenta a fusão de cores, estruturas, danças, palavras, fotografias e músicas. Estandartes, bandeiras, tendas e capas de vestir prendem-se nessas obras, elaboradas por camadas de panos

coloridos, que se põem em ação na dança, fundamental para a verdadeira realização da obra: só pelo movimento é que suas estruturas se revelam.

Os *Parangolés* ampliam a participação do público na medida em que sua ação não está mais restrita ao manuseio, como nas obras anteriores. Eles pressupõem a transformação na concepção do artista, que deixa de ser o criador de objetos para a contemplação passiva e passa a ser um incentivador da criação pelo público. Ao mesmo tempo, pressupõe uma transformação no espectador, dado que a obra só acontece com sua participação. Trata-se de deslocar a arte do âmbito intelectual e racional para a esfera da criação e da participação (Favaretto, 1992). Assim como a obra de Oiticica, a canção de Adriana propõe que o espectador faça o seu próprio parangolé, escolhendo a cor de sua preferência e colocando seu corpo em ação na dança, tendo assim uma participação ativa no processo criativo. O público deixa de ser passivo diante da obra para se tornar a obra. Nisso, a artista deixa entrever sua afinidade com a concepção de antiobra de Oiticica, que vê a arte como algo que pode e deve ser praticado por todos.

### **O mundo enquadrado**

Do ponto de vista musical, a macroestrutura formal de “Esquadros” é constituída de duas partes, a primeira em modo maior e a segunda, o refrão da canção, no homônimo menor (Figura 1). Essas duas seções são construídas sobre estruturas harmônicas de quatro acordes preponderantemente organizados sobre o ciclo de quintas, que, por conta de sua característica sonora, fornece ao ouvinte a sensação de direcionamento e encadeamento, o que reforça a ideia de andar pelo mundo expressa na canção.

Um olhar mais atento, no entanto, revela que a seção A abarca construções melódicas distintas, sendo possível observar três variações melódicas significativas. A primeira dessas variações (a) é construída a partir do verso “Eu ando pelo mundo” até “Frida Kahlo Cores”, e se repete ao longo da canção com letras distintas e pequeníssimas variações melódicas. A segunda variação (a’) apresenta uma construção melódico/poética peculiar, pois há uma espécie de elisão entre a palavra “protetora” que pertence à estrofe anterior e “Eu quero chegar antes”, gerando a sensação de se ouvir a frase “proterora/(Ah) eu quero chegar antes”, o que demonstra a flexibilidade com que a compositora manipula os versos, tendo como arcabouço a estrutura harmônica comentada. Já a terceira variação (c), que compõe a

seção A, é a mais expressiva delas em nossa ótica, por conta de sua construção melódica ímpar e pelo salto de quinta justa ascendente concomitante à palavra “ca-dê”, que sugere a busca de algo ausente que perpassa toda a música. Tal variação melódica dá suporte musical ao verso “meu amor cadê você? eu acordei não tem ninguém ao lado”, que se caracteriza por ser o trecho melódico mais agudo, sendo o ponto culminante da melodia e destacando a expressão textual da letra.

Seção A (modo maior)

A F#m7 Bm7 E7

A seção B

Seção B (Refrão)

Am Dm (Am) F E7

Figura 1.

A letra da canção correspondente à primeira seção musical (A) compõe-se de versos irregulares e traz a expressão de um sujeito lírico que ora apreende o mundo em movimento, através dos sentidos, como se fosse uma câmera, ora se questiona sobre o sentido da existência das coisas. A seção correspondente ao refrão (B), em modo menor, revela o olhar do sujeito cancional a partir de quadros e telas. Trata-se de uma letra em que a sensorialidade e as oposições têm papel preponderante na significação. Musicalmente, essas oposições se revelam na alternância entre o modo maior e o menor referidos. Além disso, as duas seções são sustentadas por uma levada de baião, que abarca os afetos antagônicos da letra.

Na primeira estrofe, há duas referências pictoriais importantes, o cinema de Pedro Almodóvar e a pintura de Frida Kahlo, que sugerem as lentes pelas quais o eu poético vê o mundo:

Eu ando pelo mundo prestando atenção  
Em cores que eu não sei o nome  
Cores de Almodóvar  
Cores de Frida Kahlo, cores

Tanto Pedro Almodóvar quanto Frida Kahlo são ícones culturais que trabalham o pictural de forma especial em suas expressões artísticas e têm

propostas estéticas que dialogam pelo uso de cores fortes e vibrantes que visam representar sentimentos e afetar o espectador, visual e emocionalmente. São dois artistas que se colocam na contramão de uma estética convencional, tratando de temas subjetivos e sociais de modo transgressor, na medida em que denunciam violências e injustiças e combinam elementos biográficos e sociais em suas produções. Tal combinação é observada na poética de Adriana Calcanhotto, quando o eu cancional se coloca como artista e afirma ver a realidade com as cores de Frida e Almodóvar.

Mas o sujeito lírico da canção não se limita ao que vê. No escuro, ele ainda se movimenta, apreendendo aquilo que o outro ouve e sente na pele:

Passeio pelo escuro  
Eu presto muita atenção  
No que meu irmão ouve

E como uma segunda pele  
Um calo, uma casca  
Uma cápsula protetora

Eu quero chegar antes  
Pra sinalizar o estar de cada coisa  
Filtrar seus graus

Na ausência de luz, outros sentidos são potencializados, permitindo ao eu poético o contato com sons e texturas, e reforçando a conexão estabelecida pela compositora entre diferentes mídias e artes em sua poética. O propósito de chegar antes para sinalizar o “estar de cada coisa”, ou seja, a existência das coisas no mundo, filtrando seus graus, aponta para uma tentativa de discernimento e ponderação sobre a realidade. Na estrofe seguinte, o eu lírico passa da expressão da subjetividade para a socialidade, ao se colocar como um sujeito que, mesmo cumprindo a função do artista que diverte, sente tristeza pela dor do outro – na figura “dos meninos que têm fome”, ou seja, da parcela da população brasileira a quem falta o básico para sobreviver.

Eu ando pelo mundo divertindo gente  
Chorando ao telefone  
E vendo doer a fome  
Nos meninos que têm fome

Sua canção, portanto, expõe o lugar do artista em um Brasil de disparidades sociais, em que não é garantida a dignidade de forma igualitária. A empatia está presente em diversas outras canções da compositora, revelando um traço que a conecta com um tipo de arte-manifesto. Como exemplo, destacamos “Negros”, em que, a partir da oposição entre o branco e o preto, questões raciais constitutivas da sociedade brasileira são colocadas de modo a produzir reflexões sobre o passado escravista que reverbera no presente de modo latente.

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

Como “Esquadros”, “Negros” tem um caráter pictural, pois a sua letra projeta cenas em que negros e brancos ocupam espaços distintos determinados historicamente pela relação de poder que se estabelece entre eles no período colonial. Aqui cabe uma relação com as pinturas desse período da história brasileira, como as de Jean-Baptiste Debret, que fazia parte da Missão Artística Francesa no Brasil (1817), retratando a vida social da corte, assim como a dos escravizados negros e dos indígenas. No quadro *Um jantar brasileiro* (1827), por exemplo, brancos e negros em uma mesa de jantar ocupam lugares contrastantes, em que negros em pé servem brancos sentados à mesa que, por sua vez, alimentam crianças negras no chão com migalhas.

Assim como “Negros” sugere o enquadramento de questões sociais brasileiras, “Esquadros” supõe o enquadramento a partir de janelas e telas:

Pela janela do quarto  
Pela janela do carro  
Pela tela, pela janela  
Quem é ela? Quem é ela?  
Eu vejo tudo enquadrado  
Remoto controle

As janelas do quarto e do carro se transmutam em telas, que podem ser associadas à pintura, ao cinema ou à televisão com seu “remoto controle”. É importante lembrar que Adriana Calcanhotto lança essa música em 1992, época em que as telas de computador e celular não eram comuns. Por isso, inferimos que a referência à tela e ao remoto controle seja uma alusão à televisão, muito presente na cultura brasileira daquele momento. A inversão de controle remoto para “remoto controle” sugere uma ressignificação que aponta para a falta de controle de um mundo que se apresenta a partir da tela da televisão e de forma enquadrada, ou seja, limitada. De um modo indireto, levando em conta o diálogo estabelecido pela compositora com o Tropicalismo, também é possível relacionar a presença do aparelho de TV na letra à obra *Tropicália*, de Hélio Oiticica,<sup>2</sup> instalação que tinha como ponto de chegada um aparelho de TV.

Cabe ressaltar aqui que, no contexto de múltiplas telas a que somos expostos na contemporaneidade, situação agravada pela pandemia da covid-19, essa canção mostra-se mais atual do que nunca, atingindo dimensões que extrapolam seu contexto de produção e possíveis intenções estéticas iniciais. Recentemente, Adriana Calcanhotto lançou o álbum *Só*, diferente de tudo o que a cantora já havia feito: “Eu era levada pelo impulso das notícias, das emoções provocadas através das telas”, conta. E a disciplina foi a companheira de todo o novo processo criativo. “Acordava, fazia café, vinha para o estúdio aqui de casa e escrevia, era quase um surto.” Até o almoço, sempre tinha uma canção inédita. “Como se tivesse a missão de fazer pão todos os dias. Mas não sei fazer pães, só sei fazer canções.” Foi assim que, no final de maio, o disco estava pronto e foi lançado.<sup>3</sup> Nesse disco, há canções como “O que temos”, que são fruto direto do contato com as telas e janelas:

Deixe eu te espiar, finge que não vê  
O que temos são janelas

---

2 A obra era constituída por um labirinto de madeira forrado com areia e pedras, que, ao ser percorrido pelo espectador, colocava-o em contato corporal com diversos elementos naturais e culturais do Brasil, como plantas tropicais e araras nativas, num percurso que terminava em frente a um aparelho de televisão ligado. (Itaú Cultural) <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

3 Adriana Calcanhotto lança disco sobre a vida pandêmica, por Paula Calçade | nov 3, 2020 | Entrevista, Pessoas, Pessoas & Ideias. Disponível em: <https://29horas.com.br/pessoas/adriana-calcanhotto-lanca-disco-sobre-a-vida-pandemica/>. Acesso em: 21 mar. 2022.

Deixe eu te espiar, finge que não vê  
O que temos são janelas

Em tempos de quarentena  
Nas sacadas, nos sobrados  
Nós estamos amontoados e sós

As janelas, que já apareciam em “Esquadros”, são o canal através do qual as pessoas se espiam em suas sacadas e sobrados, mas também em suas telas de computadores e celulares, preponderantes no mundo pandêmico. Nesse sentido, percebe-se a recorrência do enquadramento e, por consequência, do pictural nas canções de Adriana Calcanhotto. Segundo Liliane Louvel, algumas descrições ou trechos do texto literário carregam em si elementos picturais, com diferentes graus de saturação, desde a mais sutil até a mais explícita. No caso da letra da canção de Adriana Calcanhotto, observa-se o que Louvel chama de hipotipose, em que o texto “pinta as coisas de uma maneira tão viva e tão energética que, de certa forma, as coloca sob os olhos, e faz, de uma narrativa ou de uma descrição, uma imagem, um quadro ou mesmo uma cena viva” (Louvel, 2012, p. 54). Como um quadro que se repete, os refrões de “O que temos” e de “Esquadros” pintam a janela e a tela, através das quais o sujeito cancional e o ouvinte interagem com o mundo. A própria estrutura musical harmônica repetitiva que, como vimos, caracteriza a música, sugere o enquadramento, que aprisiona a canção, tal qual uma tela ou quadro.

Após o refrão de “Esquadros”, o que se apresenta como cena são perguntas sobre o destino de automóveis e crianças, o sentido do cantar e a ausência dos afetos:

Eu ando pelo mundo  
E os automóveis correm para quê?  
As crianças correm para onde?  
[...]

Eu ando pelo mundo  
E meus amigos, cadê?  
Minha alegria, meu cansaço?

Meu amor, cadê você?  
Eu acordei  
Não tem ninguém ao lado

As perguntas são recorrentes no repertório da artista, o que as caracteriza como canções de cunho filosófico, pois instauram inquietações que permeiam sua produção, como ocorre em “O nome da cidade”, de Caetano Veloso, gravado por Adriana:

Onde será que isso começa?  
A correnteza sem paragem  
O viajar de uma viagem  
A outra viagem que não cessa

[...]

Será que tudo me interessa?  
Cada coisa é demais e tantas  
Quais eram minhas esperanças?  
O que é ameaça e o que é promessa?

Interessante observar que, entremeado a suas perguntas, em “Esquadros”, está o reconhecimento da artista de seu trânsito entre lados opostos, ou seja, o eu poético sabe desde o início que não há respostas para suas questões ou que a resposta está na fronteira, onde é possível considerar os opostos, para quem canta:

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

Em termos musicais, a oposição se manifesta pela alternância entre os modos maior e menor, que se mostra como característica marcante da estrutura da canção. Além de confirmar o jogo entre opostos proposto, as palavras “trânsito” e “lados” apontam para o entrelugar da cultura brasileira, onde a produção de Adriana Calcanhotto se constitui, sem a pretensão de se limitar a um público ou a um estilo, posto que se reinventa a partir das cores, telas e janelas pelas quais vê o mundo em constante movimento.

Assim, a partir da leitura de “Esquadros”, canção considerada paradigmática da poética da compositora, foi possível observar um percurso realizado na fronteira entre culturas e artes, assim como um compromisso com as questões da realidade social brasileira, o que situa Adriana Calcanhotto entre os artistas mais importantes da contemporaneidade para

pensar o Brasil. Este estudo tentou mostrar o comprometimento estético da cantora/compositora/*performer* que vê nos textos e nas imagens possibilidades de cantar o Brasil, de modo a cumprir sua função social de artista de um contexto em que a canção é um dos principais meios de acesso à cultura.

## Referências

CALCANHOTTO, Adriana. A fábrica da canção. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 44-54.

CALCANHOTTO, Adriana. *Pra que é que serve uma canção como essa?* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

CAVALCANTI, Jardel Dias. Parangolé: antiobra de Hélio Oiticica. *Digestivo Cultural*, 17 dez. 2022. Disponível em: [www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole: anti-obra de Helio Oiticica](http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole: anti-obra de Helio Oiticica). Acesso em: 16 mar. 2022.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós*, Belo Horizonte, n. 2, p. 8-23, 2011. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16>. Acesso em: 9 mar. 2022.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992. 234 p.

FERRAZ, Eucanaã. Pra que é que serve um livro como esse?. In: Calcanhotto, Adriana. *Pra que é que serve uma canção como essa?*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. Frida Kahlo. *História das Artes*, 2022. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/prazer-em-conhecer/frida-kahlo/>. Acesso em: 11 mar. 2022.

JULIÃO, R. B. As canções-manifesto de Adriana Calcanhotto: diálogos interartísticos. *Estação Literária*, 24, 2020, 20–37.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo

Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. *In*: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RAJEWSKY, Irina, RAMAZZINA GHIRARDI, Ana Luiza. DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. Intermedialidade e referências intermidiáticas: uma introdução. *Revista Letras Raras*, v. 9, n. 3, p. 11-23, ago. 2020.

SAID, E. *Fora do lugar: memórias* (J. G. Couto, trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1999.

WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil: conversas com músicos brasileiros*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 79.