

## *O MICRÓBIO DO SAMBA: ANOTAÇÕES SOBRE UMA SAMBISTA GAÚCHA*

**Cilene Margarete Pereira<sup>1</sup>**

**RESUMO:** Em 2011, Adriana Calcanhotto lançou um disco inteiramente composto de sambas. O nome do álbum, *Micróbio do samba*, fazia referência a uma fala de Lupicínio Rodrigues, ao explicar que o samba era uma espécie de doença contagiosa que o contaminara desde menino. Concordando com o conterrâneo, Adriana se assumia também contagiada pelo mesmo micróbio. A metáfora pode ser explicada quando se observa a trajetória da compositora gaúcha, que sempre flertou com samba em sua carreira, seja por meio da gravação de composições alheias, seja por meio de sambas de sua própria autoria, dos quais destaco “Motivos”, espécie de samba-programa. Partindo desse contexto, esse artigo objetiva refletir sobre dois sambas de Adriana Calcanhotto presentes em *Micróbio do samba*, a partir de dois temas principais: (1) a mulher “enganada”; (2) a regeneração masculina. Estes temas são representados, respectivamente, pelos sambas “Mais perfumado” e “Vem ver”, parceria de Adriana Calcanhotto com Dadi.

**PALAVRAS-CHAVES:** Adriana Calcanhotto; samba; malandro; mulher “enganada”; regeneração masculina.

**ABSTRACT:** In 2011, Adriana Calcanhotto launched a record entirely composed of sambas. The album’s name, *O micróbio do samba*, made reference to a Lupicínio Rodrigues speech, by explaining that the samba was a kind of contagious disease that had caught him since he was a little boy. Agreeing to her fellow countryman, Adriana Calcanhotto also assumed herself infected by the same microbe. The metaphor can be explained when the trajectory of the gaúcha composer is observed. She has always flirted with samba in her career, either by recording other people’s compositions, or through sambas of her own authorship, among which I would highlight “Motivos”, a kind of program-samba. From this context, this article aims at reflecting upon two of Adriana Calcanhotto’s sambas presented in *O micróbio do samba*, starting from two main themes: (1) the “deceived” woman; (2) the masculine regeneration. These two themes are represented, respectively, by the sambas “Mais perfumado” and “Vem ver”, a partnership between Adriana Calcanhotto and Dadi.

**KEY WORDS:** Adriana Calcanhotto; samba; malandro; "deceived" woman; "regeneration".

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 do meu jeito  
  
 (“Motivos” - Adriana Calcanhotto)

### **À procura do samba...**

Adriana Calcanhotto lançou seu primeiro álbum, *Enguiço*, em 1990. Nele, o samba ocupa um espaço importante, considerando a estética eclética e inovadora da compositora

---

<sup>1</sup> Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP); Docente do Programa de Mestrado em Letras e do Curso de Graduação em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR). E-mail: prof.cilene.pereira@unincor.edu.br

ainda tímida. Das dez canções de *Enguiço*,<sup>2</sup> apenas a que dá título ao álbum e “Mortaes” eram de sua autoria. Das oito canções restantes, cinco são sambas ou flertam com este gênero musical, como “Pão Doce”, de Carlos Sandroni,<sup>3</sup> “Injuriado”, de Eduardo Dusek, além dos clássicos “Disseram que eu voltei americanizada” (1940), de Luiz Peixoto e Vicente Paiva, composta para Carmen Miranda; “Orgulho de um sambista”, de Gilson de Souza, sucesso na voz de Jair Rodrigues e nome de seu álbum de 1973. A quinta referência ao samba reporta-se a uma das principais influências de Adriana, o gaúcho Lupicínio Rodrigues, com “Nunca” (1952).

Nunca  
Nem que o mundo  
Caia sobre mim  
Nem se Deus mandar  
Nem mesmo assim  
As pazes contigo eu farei  
[...]<sup>4</sup>

Apresentando uma leitura bastante particular de canções clássicas, o que já indica a seara da compositora e intérprete eclética e inovadora, Calcanhotto revela, aí, sua relação com a tradição do samba e a influência de Lupicínio em sua produção artística, a quem dedicaria, em 2015, um álbum inteiro, intitulado *Loucura*.

Das treze canções de seu segundo álbum, *Senhas*, de 1992, muito mais autoral (a compositora assina nove canções), duas são sambas, uma de sua autoria, “Motivos”, outra, um clássico de Marina Batista e Benjamim Batista, “Mulato calado” (1947).

Vocês estão vendo aquele mulato calado  
Com um violão do lado  
Já matou um, já matou um  
Numa noite de sexta-feira  
Defendendo sua companheira  
A polícia procura o matador  
Mas em Mangueira não existe delator  
[...]

Dois anos depois do álbum *Senhas*, em 1994, Adriana lança *Fábrica do poema*, composto por quinze canções, das quais nove são creditadas à compositora e parceiros. Além

---

<sup>2</sup> Todas as letras e suas autorias, discos e datas podem ser consultados no site oficial de Adriana Calcanhotto. Disponível em: <http://www.adrianacalcanhotto.com/#>. Acesso em 11 de junho de 2016.

<sup>3</sup> Carlos Sandroni é antropólogo e músico, um dos mais importantes e respeitados estudiosos do samba, autor de *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*.

<sup>4</sup> As canções citadas nesta primeira seção do artigo, por terem um caráter apenas ilustrativo de temas tratados pelos sambas gravados por Calcanhotto, não serão transcritas em sua totalidade. A citação integral da canção será feita apenas para aquelas que serão, de fato, analisadas. Nesse caso, respeitar-se-á a audição da canção.

da presença nada sutil de algumas referências literárias, como Wally Salomão, Pedro Kilkerry (via Augusto de Campos), Antonio Cícero, Arnaldo Antunes e Gertrude Stein; novamente aparece o samba. Desta vez, por meio de um compositor tão híbrido quanto ela, Chico Buarque, com “Morro dois irmãos” (1989), ainda mais suave na interpretação de Adriana.

Dois irmãos, quando vai a alta a madrugada  
E a teus pés vão-se encostar os instrumentos  
Aprendi a respeitar tua prumada  
E desconfiar do seu silêncio  
[...]

Apenas quatro anos depois, em 1998, aparece com o dançante *Maritmo*, que traz na canção título referências a bossa nova e ao clima doce e ameno do mar. O mar é precisamente o elemento que a leva ao samba-toada de Dorival Caymmi, “Quem vem para a beira do mar” (1954).

Quem vem para a beira do mar, ai  
Nunca mais quer voltar, ai  
Quem vem para a beira do mar, ai  
Nunca mais quer voltar, ai  
Andei por andar, andei  
E todo meu caminho deu no mar  
[...]

As batidas percursionistas do samba aparecem, não por acaso, em “Vamos comer Caetano”, canção que faz referência ao tropicalismo, de Caetano, e à antropofagia, de Oswald de Andrade,<sup>5</sup> revelando a hibridez aglutinadora característica também de Calcanhotto.<sup>6</sup>

Vamos comer Caetano  
Vamos desfrutá-lo  
Vamos comer Caetano  
Vamos começá-lo

Vamos comer Caetano  
Vamos devorá-lo  
Degluti-lo, mastigá-lo  
Vamos lamber a língua

---

<sup>5</sup> “Descobri Maria Betânia e a partir de Maria Betânia eu descobri o Caetano e aí eu vi que naquela turma ali do Caetano tinha um negócio, eu não me senti tão só quando eu descobri aquela galera...eu fui parar na coisa do Modernismo...Eu descobri o primeiro caderno de Oswald de Andrade...eu tava ali lendo sobre Tarsila, eu tava completamente obsecada e deslumbrada com essa gente, aí saiu um livro sobre a Pagu, o livro do Augusto, então eu fui atrás da Pagu e encontrei o Augusto e encontrando o Augusto eu encontrei os poetas que ele traduzia e a própria poesia dele...eu acho que poesia concreta tem uma aventura, tem a coisa de invenção, eu só posso dizer que é uma coisa que me comove, que me move, que me influencia [...]”. (CALCANHOTTO apud NASCIMENTO, 2016, p. 24).

<sup>6</sup> Tal perspectiva da compositora e intérprete pode ser sentida, por exemplo, não só em sua relação aglutinadora com clássicos do samba, mas também de ídolos românticos sentimentais, como Roberto Carlos, que merece da cantora duas gravações: “Caminheiro” (em *Enguiço*); “Por isso eu corro demais” (em *Maritmo*).

[...]

Das quatorze canções do álbum, sete são de autoria de Adriana, com ou sem parceiros, sendo que a canção que fecha o disco é “Cariocas”, agora numa versão remixada.

Em *Público*, de 2000, gravado ao vivo, aparecem algumas canções já gravadas (“Mais feliz”, de Dé, Bebel Gilberto e Cazuzá; “Vambora”, “Vamos comer Caetano”, “Esquadros” e “Cariocas”, da própria Adriana), entre outras inéditas (em disco) na voz da compositora. A abertura do disco é tributada a um belíssimo (e engraçado) samba de Assis Valente, “E o mundo não se acabou” (1938):

Anunciaram e garantiram,  
Que o mundo ia se acabar;  
Por causa disso minha gente  
Lá de casa começou a rezar...  
Até disseram que o sol ia nascer  
Antes da madrugada:  
Por causa disso nesta noite  
Lá no morro não se fez batucada  
[...]

A canção que fecha o álbum *Público* é “Remix Século XX”, já apresentada no disco, faixa seis (indicada como bônus track). Assim, a abertura e o encerramento do disco buscam mimetizar a concepção estética de Calcanhotto, ancorada na tradição do samba, gênero musical mais popular do Brasil e veículo de sua construção identitária, e o eletrônico, síntese da modernidade e urbanidade de sua canção e da busca por novos elementos e sons.

Em 2002, Adriana Calcanhotto lança *Cantata*, único disco, nesta trajetória, a não fazer referência direta ao mundo do samba. A abertura do disco, formado por quinze canções, fica a cargo de um *rap*, “Programa”, composto por Adriana em parceria com Waly Salomão e Antonio Cícero.

Vá a 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  
[...]

Saia às três e arroche a prima moto  
Pra Bangu  
E à segurança máxima

O *rap* parece ocupar um lugar sempre destinado ao samba em seus álbuns, considerando a ligação entre os gêneros, originários ambos de uma população pobre, negra e marginalizada. Isso porque (é possível pensar) que cabe ao *rap*, hoje, o espaço social ocupado pelo samba, no passado, vistos que os dois gêneros apontam para “uma auto-afirmação racial que não encontra lugar fora delas, no espaço dominado pelos brancos. Aí se gera a possibilidade e a necessidade de cultivar e preservar inteiramente manifestações culturais próprias à etnia negra, uma das quais é o samba”, destaca Cláudia Matos (1982, p. 29). Em ambos os gêneros musicais se destacam a valorização desse espaço social (favelas, comunidades, periferias) e de suas vozes.<sup>7</sup>

Se voltarmos ao clássico “Multado calado”, por exemplo, veremos um senso de comunidade que emerge no samba, na solidariedade dos moradores da Mangueira com o sambista, denominado, pela voz da ordem e da autoridade representada pela polícia (voz que vem de fora), como “matador”. Ou seja, há, aí, uma clara divisão entre espaços, nos quais o morro representa um lugar da coletividade, da irmandade e da festa, oposta ao mundo lá de baixo, de onde vem a polícia, a repressão e o controle.

Como lembra Matos, a propósito das letras de sambas, elas

[...] por muito tempo constituíram o principal, senão o único, documento verbal que as classes populares do Rio de Janeiro produziram autônoma e espontaneamente. Através delas, vários segmentos da população habitualmente relegados ao silêncio histórico impuseram sua linguagem e sua mensagem a ouvidos frequentemente cerrados à voz do povo. (MATOS, 1982, p. 22).

Em “Programa”, tem-se narrado, em tom bastante lúcido, o passeio noturno de um ser periférico e marginal (morador de Bangu e ladrão de motos) pelo Rio de Janeiro turístico e seus atrativos, descortinando faces da cidade, nitidamente dividida em três áreas: a zona sul (lugar da “Ilusão de Ótica”), o centro (no qual está um dos berços míticos do samba, a Lapa) e a periferia (Bangu).

---

<sup>7</sup> Não estou, com isso, endossando a mítica da morte do samba, muito pelo contrário. A mim me parece que o samba está mais vivo do que nunca e Adriana mostra bem isso em seu álbum *Micróbio do samba*, como apontarei. A questão é reconhecer o espaço do *rap* como um discurso originário de territórios reservados, no passado, apenas ao samba.

Das canções que compõem o disco *Cantata*, seis são de outros compositores ou poetas, como Alice Ruiz, Arnaldo Antunes e Carlos Drummond de Andrade, sendo uma delas uma versão de “Music”, canção composta por Madonna e Ahmdzai. Aproveitando o ritmo da canção dançante e bem marcada, a versão de Calcanhotto termina com “samba, samba, samba” em resposta à pergunta da canção “Você gosta de samba-reggae?” – na canção original a pergunta é “Você gosta de boogie-woogie?”.

Em 2008, aparece *Maré*, álbum com onze canções, sendo apenas três de autoria de Adriana Calcanhotto com ou sem parceria. Destacam-se poemas musicados de Torquato Neto, Augusto de Campos e Ferreira Gullar. O álbum começa com “Maré”, título do álbum, canção composta por Adriana e Moreno Veloso, que lembra o clima praiano da bossa nova por meio de um jogo de palavras à maneira tropicalista.

Mais uma vez  
vem o mar  
se dar  
como imagem  
Passagem  
do árido à miragem

Sendo salgado  
gelado  
ou azul  
Será só linguagem  
[...]

O término do álbum se dá reverenciando o mar, novamente, com uma canção de Dorival Caymmi, “Sargaço mar”, em que o eu lírico reclama do “fim de som” de uma “doída canção” que não foi feita por ele, o som do mar e do canto de Iemanjá que o leva a se lançar ao mar.

### **Da canção-programa ao disco-samba**

Em “Motivos”, samba composto por Adriana Calcanhotto para seu segundo álbum (e epígrafe desse artigo), temos uma espécie de profissão de fé da compositora que, se já havia marcado o samba como uma influência importante em seu primeiro álbum; determina, neste, o gênero como forma musical ideal “pra batucar” o que sente. Vejamos a letra de “Motivos”:

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

“Motivos” pode ser entendida como uma canção síntese-programa que explica o desejo de Calcanhotto de encontrar um modo próprio de expressão (que parece apontar para uma mistura de diversas influências e tendências, das quais o tropicalismo pode parecer a mais nítida).<sup>8</sup> Ao mesmo tempo, a canção esclarece a forma diversa com a qual ela interpreta alguns sambas clássicos, evidenciando o seu jeito de fazer samba, não só como composição, mas também como intérprete.

É interessante notar que a compositora destaca, em “Motivos”, o samba como uma “batida diferente”, reportando-se à sua singularidade, símbolo de identidade nacional brasileira, construída, atesta Hermano Viana, a partir de um processo no qual estavam envolvidos, além dos próprios sambistas, “intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas” (VIANA, 1995, p. 151), surgindo “como fruto do diálogo entre estes grupos heterogêneos que, cada um com seus propósitos e à sua maneira, criam ao mesmo tempo a noção de uma música nacional” (SANDRONI, 2012, p. 115).

Ao mesmo tempo, essa “batida diferente” aponta o samba como gênero de ruptura com uma tradição europeia, dada pelo uso rítmico da síncopa. Muniz Sodré chama a atenção para o fato de que a síncopa, essa “alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte”, era também conhecida pelos europeus, sendo, no entanto, na Europa, “mais frequente na melodia”, enquanto que na África

[...] sua incidência básica era rítmica. A síncopa brasileira é rítmico-melódica. Através dela, o escravo – não podendo manter integralmente a música africana – infiltrou a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncopa – uma solução de compromisso. (SODRÉ, 1998, p. 25)

O fato é que “Motivos” afirma o samba como uma forma de dizer diferente que a compositora busca como expressão própria. A menção ao disco feito a partir do samba (“pra você eu fiz esse disco / para você ouvir bater o meu jeito”) pode revelar não só um desejo, mas talvez um projeto estético, que só se confirmaria em 2011, com o lançamento de *O*

---

<sup>8</sup> As influências da compositora não são apenas musicais, mas também literárias, da poesia concreta à lusitana, de Mário de Sá Carneiro a Wally Salomão, Ferreira Gullar e Arnaldo Antunes.

*micróbio do samba*,<sup>9</sup> quando a compositora e intérprete completaria vinte e um anos de carreira.

Adriana Calcanhotto, que vinha flertando com o samba desde seus primeiros álbuns, lança um disco composto integralmente por ela dedicado ao samba. Das doze canções, apenas uma (“Vem ver”) foi composta em parceria com Dadi. Este é, efetivamente, o disco mais autoral da compositora, que dispensa as parcerias frequentes e que não grava nenhum clássico do samba: “É o meu disco mais autoral, porque é o primeiro que só tem coisas minhas. [...]. Só tem uma melodia que não é minha, que é a de ‘Vem Ver’ (composta por Dadi). O resto é tudo meu.”<sup>10</sup>

Voltando ao samba-programa “Motivos”, de 1992, é possível pensar que Adriana precisou de uma preparação de quase vinte anos para se sentir absolutamente confortável e segura para desenvolver não só os temas do mundo do samba como atender ao espírito, ora frenético, ora rasteiro do gênero. Até mesmo suas interpretações de clássicos do samba, bastante melodiosas, em alguns casos, outras, intensamente aceleradas, podem ser pensadas como estudos sobre a composição de seu próprio samba.

Segundo Adriana, a ideia do disco “começou com uns sambas feitos ao acaso, ao longo de quatro anos, e que foram gravados de maneira hiperespontânea, na companhia de domenico lancellotti e alberto continentino, no lobo mao, o inspirador estúdio do dado villalobos, em 2010.”<sup>11</sup> Em entrevista a Renato Beolchi, para o site *Terra*, a compositora fala que a gestação do álbum começou em 2005, quando fez o samba “Vai saber” a pedido de MartNália.

Mas ela não me pediu um samba, ela me pediu uma música. [...] Eu fui pra casa e fiz esse samba que saiu inteiro. Um tempo depois eu compus o “Beijo Sem”. Porque o samba que eu fiz para a Martnália, a Marisa (Monte) gravou. Depois eu fiz o (“Beijo Sem”) para a Marisa, e a Thereza (Cristina) gravou. Esses são os dois primeiros. [...] Eu fiz esses dois, depois fiz mais alguns. E, quando tinha uns oito, eu pedi para o Domenico (Lancelotti, músico e produtor) me ajudar a registrar. Porque eu queria ter o "folder". [...] E fizemos uma sessão registrando essas músicas. E a combinação do set da bateria, do baixo acústico do Alberto (Continentino), e do meu violão, me

---

<sup>9</sup> Produzido, gravado e mixado por Daniel Carvalho nos estúdios Lobo Mao e Monoaural, Rio de Janeiro, na primavera/verão 2010/2011. Disponível em: <http://www.adrianacalcanhotto.com/#>. Acesso em 20 de fev. 2018.

<sup>10</sup> Entrevista dada a Renato Beolchi, para o site *Terra*. Disponível em: <http://www.adrianacalcanhotto.com/#>. Acesso em 20 de fev. 2017.

<sup>11</sup> Disponível em: <http://www.adrianacalcanhotto.com/#>. Acesso em 20 de fev. 2017.

pareceu muito mais do que um registro. Eu senti naquela gravação um espírito de demo.<sup>12</sup>

Na contracapa do disco *O micróbio do samba*, Adriana explica o título do álbum e a relação filial de seu samba, reportando-se a Lupicínio Rodrigues, figura de extrema importância em sua trajetória de compositora, como já disse:

lupicínio rodrigues foi expulso do colégio são sebastião depois de apenas uma semana de escola. “motivo: passava o tempo todo batendo tambor na classe e cantando músicas que ninguém conhecia”.

“veja que desde pequeno trazia no sangue o micróbio do samba, esse micróbio que cresceu comigo e não quer me abandonar, quando mais velho eu fico mais ele se apegando a mim”.

assino embaixo,  
adriana.

A ideia de contágio é bem clara: Adriana sofre da doença do samba, assim como seu mestre, Lupicínio. Doença que se mostra mais forte, à medida que os anos passam. Assim foi com ele, assim é com ela. Dá-se, desse modo, uma ligação entre ambos os compositores gaúchos, menos pela origem, mais pela tradição musical e pelo contágio. Para Luciano Alabarse, em crítica dedicada ao álbum,

lupicínio, o boêmio inveterado, o profeta das dores amorosas mais agudas, certamente iria cantarolar estes sambas protagonizados por personagens de temperamento notívago e apaixonado. essas criaturas vão chorar pelos cantos procurando amores e aventuras, vão descobrir novas ciladas e encruzilhadas afetivas, serão embaladas por convites noturnos ou chamadas diurnas mas, principalmente, vão descobrir a sede e a saúde da alegria, o êxtase dionisíaco e sem amarras. como a própria música de adriana, que parece buscar um estágio de liberdade criativa absoluta.<sup>13</sup>

Ao contrário de Lupicínio, no entanto, Adriana não é sambista. Por isso a ideia de contágio expressa no disco: “Não sou sambista. Sou alguém contaminada por esse micróbio [...] Ele estava incubado, implícito e sub-reptício nos outros discos. Mas, mesmo quando eu fazia baladas e tangos, pode saber que o samba estava ali”. Nesse caso, o que há, segundo ela, é uma concepção musical vinda do samba, de seu violão bossa novista, que “entende tudo como samba”.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Disponível em: <http://www.adrianacalcanhotto.com/#>. Acesso em 20 de fev. 2017.

<sup>13</sup> Disponível em: <http://www.adrianacalcanhotto.com/#>. Acesso em 20 de jan. 2017.

<sup>14</sup> Entrevista dada a Marcus Preto, para o Caderno Ilustrada, *Folha de São Paulo*. Disponível em: <http://www.adrianacalcanhotto.com/#>. Acesso em 20 de jan. 2017.

Como não é possível fazer uma análise detida, neste espaço, de todas as doze canções do álbum *Micróbio do samba* – haverá oportunidade futura para isso –, detenho-me, aqui, apenas em duas, dando destaque ao modo como, ao construir suas narrativas e suas personagens, Adriana Calcanhotto evidencia alguns temas da tradição do samba, tradição presente não só em seu repertório, mas em seu conhecimento musical, sobretudo se pensado em face da metáfora do contágio do samba. Chamo a atenção para dois temas: (1) a mulher “enganada”; (2) a regeneração masculina. Estes temas são representados, respectivamente, pelos sambas “Mais perfumado” e “Vem ver”, este composto em parceria com Dadi, como já dito.

Antes de passar às canções, à guisa de explicações metodológicas, vale dizer que, neste artigo, considerarei sobretudo a letra da canção, entendendo o que farei aqui como uma “leitura” e não uma análise poético-musical aprofundada. Tal procedimento não implica, no entanto, na desconsideração das sutilezas auditivas da canção, pensando na ideia de “performance”, como entendida por Charles Perrone,<sup>15</sup> aspecto bastante importante na interpretação de Adriana Calcanhotto, uma artista performática por essência.

A propósito disso, é possível pensar, conforme aponta Lucrécia do Nascimento, a partir das considerações de Paul Zumthor, que toda canção

[...] apresenta traços performáticos que vão desde a postura do corpo de sua intérprete ao cantar até ao ritmo de seu respirar, inicia-se em todo tempo uma nova frase melódica para interpretar a melodia. Não é “perfeitamente unívoca”, [...] pois sendo performático qualquer texto ou elemento adquire as características de quem realizou a performance. (NASCIMENTO, 2016, p. 20-21)

Nesse caso, a respeito da performance de Adriana Calcanhotto na interpretação da canção “Devolva-me”, composição de Renato Barros e Lilian Knapp, por exemplo, Nascimento aponta que “O próprio timbre da intérprete, as pausas realizadas ao longo da canção sugerem dor, cansaço e até uma tentativa de se mostrar inatingível a todos os fatos percorridos representam a performance da oralidade” (NASCIMENTO, 2016, p. 21).

---

<sup>15</sup> Assim, explica o ensaísta: “[...] uma letra pode ser um belo poema mesmo tendo sido destinada a ser cantada. Mas é, em primeiro lugar, um texto integrado a uma composição musical, e os julgamentos básicos devem ser calcados na audição para incluir a dimensão sonora no âmbito da análise” (PERRONE, 1988, p. 14). Perrone sugere que análise possa derivar de uma audição (não necessariamente associada à formação musical) a partir da ideia de performance, da busca de características das canções “que não aparecem na página impressa: flexões vocais, rima forçada de voz, onomatopeia, pronúncia, duração, entonações estranhas, pausa, etc.” (PERRONE, 1988, p. 13). Nesse caso, destaca o ensaísta, a repetição, por exemplo, “deve ser considerada como potencialidade significativa, ao invés de ser ignorada ou quando muito reconhecida. É preciso considerar as consequências, numa determinada canção, da repetição estrófica.” (PERRONE, 1988, p. 13).

A fim de compor uma análise mais completa dos sambas aqui escolhidos, respeitarei a “performance” de Adriana Calcanhotto, incluindo, nas letras, suas repetições e supressões. Começo as análises pelo samba “Mais perfumado”. Vejamos sua letra:

quando reclama do meu vestido  
quando se zanga porque trabalho  
quando se mostra muito amoroso  
quando aparece não atrasado  
sai para o jogo com ar distraído  
e volta pra casa mais perfumado  
ele acredita que me engano  
pensa que sabe mentir o homem que eu amo  
ele acredita que me engano  
pensa que sabe mentir o homem que eu amo

quando repara no meu cabelo  
quando pergunta do meu passado  
quando precisa comprar cigarro  
porque acordado de um pesadelo  
quando sai cedo, terno escovado  
e volta como quem foi linchado  
ele acredita que me engano  
pensa que sabe mentir o homem que eu amo  
ele acredita que me engano  
pensa que sabe mentir o homem que eu amo

quando repara no meu cabelo  
quando pergunta do meu passado  
quando precisa comprar cigarro  
porque acordado de um pesadelo  
quando sai cedo, terno escovado  
e volta como quem foi linchado  
ele acredita que me engano  
pensa que sabe mentir o homem que eu amo  
ele acredita que me engano  
pensa que sabe mentir

Já de saída é possível dizer que o tema do samba é o da mulher enganada pelo companheiro, inscrita essa lógica numa espécie de socialização feminina, condicionada ao espaço da espera e da resignação, como acontece nos clássicos “Camisa amarela” (1938), de Ary Barroso, e “Com açúcar, com afeto” (1966), de Chico Buarque. Em diálogo com a tradição sambista, no samba de Adriana Calcanhotto essa resignação feminina é dada como uma estratégia de manutenção da relação afetiva e da suposta paz conjugal, conforme prescreviam manuais e receituários a respeito do padrão comportamental feminino, responsável pela “maior parcela na felicidade do casal; porque a natureza dotou especialmente o espírito feminino de certas qualidades sem as quais nenhuma espécie de sociedade

matrimonial poderia sobreviver bem. Qualidades como paciência, espírito de sacrifício e capacidade de sobrepor os interesses da família aos interesses pessoais”, apontava a Revista *O Cruzeiro*, de abril de 1960. (O CRUZEIRO apud DEL PRIORE, 2006, p. 291).

Em sintonia ainda com os dois sambas citados, destaco a tendência narrativa da letra, que conta uma história amorosa vivida por duas personagens.<sup>16</sup> Esse aspecto narrativo é um dos que contornam nossa música popular, sobretudo o samba, em busca de uma compreensão mais imediata de seu ouvinte/leitor em comparação à música de vanguarda, mais preocupada com sua construção.<sup>17</sup> A esse respeito, Ricardo Azevedo observa que

[...] os clichês, o vocabulário público e acessível, a gíria, o ditado, as frases feitas e a narratividade, assim como os temas da vida concreta e cotidiana, são utilizados recorrentemente nas letras de samba porque estas pretendem falar de perplexidades e emoções que sejam capazes de gerar identificação em todas as pessoas, independentemente de graus de instrução e classes sociais. (AZEVEDO, s/d, p. 17).

No samba de Calcanhotto, há indicação de uso de temas comuns ao samba e de uma narratividade, sem, contudo, ceder à linguagem fácil e às frases feitas. Nesse caso, é possível sugerir que contar uma história, para Calcanhotto, equivale menos ao uso de uma linguagem fluida e facilitadora (a fim de memorização e repetição) e mais à utilização de uma estrutura narrativa e de situações inseridas no universo temático e cotidiano do samba, como forma de adequação ao gênero e à sua tradição.

Em desacordo com a própria tradição do samba, em “Mais perfumado” o tema sofre uma alteração fundamental, pois o que se tem não é exatamente a mulher enganada, mas aquela que se deixa enganar. Para Marcelo Moutinho, em crítica destinada ao álbum, o samba “Mais perfumado” pode ser lido como uma “espécie de carta de intenções do disco” ao sinalizar que esse tipo feminino, “tão presente na história do samba perdeu a inocência”.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Adoto o termo personagem por entender que as figuras que aparecem em nosso cancionário popular são “seres fictícios construídos à imagem e semelhança dos seres humanos: se estes são pessoas reais, aqueles são ‘pessoas’ imaginárias; se os primeiros habitam o mundo que nos cerca, os outros movem-se no espaço arquitetado pela fantasia do prosador”, conforme observa Massaud Moisés (2004, p. 348), ainda que estejam associadas a um contexto histórico-sócio-cultural. Nesse caso, dada a estrutura narrativa de algumas composições, acho possível falar em construção ficcional do compositor.

<sup>17</sup> Graça Paulino observa, a propósito da narrativa, a existência de duas modalidades: 1. narrativa de construção; 2. narrativa de significação. A primeira privilegiaria o modo de contar e de dizer, sendo mais visível no texto de vanguarda, no qual se torna quase “impossível, parafrasear a história [...] [ , pois ] a construção muitas vezes está voltada para seu próprio eixo linguístico-formal...”. (PAULINO, 2004, p. 50). O segundo, ao contrário, daria predomínio ao conteúdo, isto é, ao significado e não ao significante. A esse grupo estariam ligadas narrativas populares e orais.

<sup>18</sup> Crítica publicada na *Revista Bravo*. Disponível em: <http://www.adrianacalcanhotto.com/#>. Acesso em 20 de jan. 2017.

O samba “Mais perfumado” é composto por duas estrofes, nas quais há dois paralelismos sintáticos, um iniciado pelo advérbio “quando”; outro, pela expressão “e volta”. O samba apresenta também uma espécie de refrão, na repetição dos dois últimos versos de cada estrofe, no qual o eu lírico feminino afirma: “ele acredita que me engano / pensa que sabe mentir o homem que eu amo”. Esses dois versos são repetidos, pela intérprete Adriana Calcanhotto, ao final de cada estrofe cantada, num total de seis vezes. Na última repetição, Adriana rompe com a estrutura padrão do verso, terminando a canção com “pensa que sabe mentir”. Ou seja, ela elimina, na performance auditiva da canção, o termo “o homem que amo”, dando ênfase, assim, à ideia da ilusão masculina em torno da construção da mentira.

Esses dois versos repetidos apontam uma quebra de expectativa sintática quanto à ideia de narratividade, justamente porque propõem uma outra ordenação do verso “pensa que sabe mentir o homem que eu amo” em busca de uma rima que se constrói de modo não tão óbvio (engano/amo). Assim, se por um lado, Calcanhotto coloca em cena uma narrativa (conta uma história); por outro, essa história é contada de modo particular, com um trabalho de linguagem de rompimento narrativo – o mais comum, se a ideia fosse facilitar a comunicação com o ouvinte, seria dizer “o homem que eu amo pensa que sabe mentir”, mantendo a relação direta entre sujeitos e verbos das orações e sua proximidade com a oralidade.

O mesmo argumento de quebra sintática pode ser estendido aos paralelismos que ajudam a fragmentar a canção, na medida em que funcionam como um “desenho mágico e lógico” – o empréstimo, aqui, vem de Chico Buarque – de construção frasal, no qual o restante do verso é completado por uma experiência feminina distinta, mantendo, no entanto, um esquema de rimas (abcdad / edfedd).

quando ...  
quando ...  
quando ...  
(quando) sai ...  
e volta ...

O esquema de rimas é quebrado por duas palavras, “trabalho” (1.<sup>a</sup> estrofe, 3.<sup>o</sup> verso, grifo meu) e “cigarro” (2.<sup>a</sup> estrofe, 3.<sup>o</sup> verso, grifo meu). Isso mostra que enquanto na perspectiva macro da canção (seu conteúdo) há uma espécie de narratividade linear que aponta para a convivência do casal dentro das regras do jogo social; no plano micro (sua

forma), há uma série de quebras/rupturas, que projetam um desajuste entre o casal (o desejo masculino em oposição ao feminino).

Na primeira estrofe, toda ação feminina parece ser, em um primeiro momento, resposta passiva às ações do homem (reclamar, zangar, amar). No entanto, essas ações masculinas são derivadas das femininas (vestir-se, trabalhar). Isto é, ao contrário do sugerido, a ação feminina no samba não se limita a resignar-se, mas também a de vestir-se como quer e de trabalhar. Todas essas ações, apesar da reclamação e da zanga masculinas, são exercidas pela mulher, que tem ao seu lado um homem que se “mostra muito amoroso”.

Ainda que a letra possa apontar a resignação como uma das características femininas, concordando com certa construção social da mulher na tradição do samba e no contexto social – pois ainda se prega a resignação como um referencial do ser mulher –, há uma assimetria de poder entre homem e mulher a partir da sabedoria desta, que compreende a relação amorosa também como um jogo de forças, no qual o vencedor parece ser quem domina as estratégias de organização do próprio jogo, ou seja, aquele que “sabe fingir”, inclusive a resignação: “ele acredita que me engano / pensa que sabe mentir o homem que eu amo”.

Na primeira estrofe, enquanto o homem sai para a boêmia e para o jogo, voltando sempre “mais perfumado”, a mulher permanece vestindo-se do jeito que bem entende e assumindo o espaço público do trabalho. Estamos, certamente, em face de um cenário bem característico do mundo do samba: a representação da personagem masculina malandra.

quando aparece não atrasado  
sai para o jogo com ar distraído  
e volta pra casa mais perfumado  
[...]  
quando precisa comprar cigarro  
porque acordado de um pesadelo  
quando sai cedo, terno escovado  
e volta como quem foi linchado

A figura do malandro ganha contorno, em nossa música popular, sobretudo no samba, devido à turma do Estácio<sup>19</sup> a partir do uso da palavra “orgia”, bastante popular no samba desta geração, assumindo “um sinônimo de vida boêmia, do modo de vida malandro”, conforme observa Sandroni (2012, p. 163). A definição do malandro se dá, assim, tanto pela negação de uma “ideologia moral e da conduta exemplar, seguindo a valorização do prazer,

---

<sup>19</sup> “A noção de malandro está associada à de sambista desde os anos de [19]20. A associação é simultânea ao processo de derivação do samba em sua versão rítmica mais ‘moderna’, aquela que se divulgou a partir dos fins da década de [19]20 nas criações do pessoal do Estácio”. (MATOS, 1982, p. 39).

da dança, do sexo e da bebida.” (CAVALCANTI, 2007, p. 26), quanto por “por sua relação esquiva com o mundo do trabalho: trabalha o mínimo possível, vive do jogo, das mulheres que o sustentam e dos golpes que aplica nos otários, sua contrapartida bem comportada” (SANDRONI, 2012, p. 158).<sup>20</sup>

A respeito da malandragem, Claudia Matos esclarece que esta não é exclusividade das décadas de 1930 e 40 do Rio de Janeiro, visto que sempre houve grupos de pessoas que sobreviviam

[...] às custas dos outros (dos ‘otários’), usando de expedientes mais ou menos ilícitos [...]. O que todavia distingue a malandragem que o samba carioca daqueles anos cantou de tantas outras malandragens que sempre existiram e anda por aí, é sobretudo o fato de lhe ter sido atribuído um significado cultural que nela encontrou sua forma de expressão: o personagem do malandro, o discurso do malandro<sup>21</sup> (MATOS, 1982, p. 77-78).

Em vista dessa construção do discurso malandro, de um discurso enganoso e duplo, é possível refletir sobre a figura do malandro no samba “Mais perfumado”, pois enquanto o homem parece ocupar a posição de **personagem malandra**, no sentido de sua imersão e vivência no/do mundo boêmio; a mulher encena a **malandragem no âmbito discursivo**, não só por deter a fala, mas sobretudo por construir estratégias de fingimento para a manutenção da relação afetiva com o “homem que ama”.

Ensaia-se, assim, um jogo amoroso de domesticação do malandro, que se dá sempre por meio de uma espécie de duelo entre o feminino e o masculino, bastante previsível para a mulher, que, ao final, não se deixa enganar pelo homem, sobretudo em não negar suas ações e vontades.

Na segunda estrofe, espécie de reprise da primeira construída por meio de um novo jogo de palavras, intensifica-se duas ações masculinas: a acusação da conduta feminina (reparar o cabelo e questionar o passado da mulher) e a fuga masculina do lar (o homem sai

---

<sup>20</sup> Sandroni observa que “a mais antiga alusão impressa que conheço à malandragem já tem relação com a música popular: trata-se da coletânea de modinhas e lundus de Eduardo das Neves, publicada em 1904, que se intitulava *O trovador da malandragem*. Mas é no final dos anos 1920 que ela aparece como um tema recorrente nas letras de samba, popularizando o personagem do malandro e tornando-o quase um sinônimo de sambista.” (SANDRONI, 2012, p. 161).

<sup>21</sup> Matos entende como “samba malandro” aquele que aponta uma perspectiva discursiva dialógica, na qual se afirma e se nega uma dada situação. Esse entendimento parte do conceito de “carnavalização” de Bakhtin: “O discurso carnavalizado terá assim características ligadas à inversão e relativização dos valores e ‘reais’, à ambiguidade, à coexistência de elementos díspares. Ele carrega uma polivalência ou polifonia interna, uma dialogia constante entre elementos opostos que jamais chega a se resolver numa afirmação peremptória. Opõe-se por conseguinte ao caráter monológico da literatura clássica, a qual se apoia em verdades bem acabadas e constituídas” (MATOS, 1982, p. 49, destaque da autora).

no meio da noite para comprar cigarro). Tal procedimento releva-se estratégico do ponto de vista masculino, pois à reclamação emitida pelo homem segue-se, sempre, sua saída do lar, imputando à mulher a responsabilidade por essa ausência.

O samba “Mais perfumado” é a quarta faixa do álbum *Micróbio do samba* e evidencia, como mostrei, uma duplicidade feminina em face de uma rigidez comportamental previsível do homem, de acordo com o estereótipo da malandragem, sobretudo amorosa, vinda da tradição do samba.

O samba “Vem ver”<sup>22</sup> ocupa a oitava posição no álbum, vindo após “Mais perfumado”. Essa organização do álbum sugere que se possa ler/ouvir “Vem ver” como uma espécie jura masculina, que tem relação com a tal domesticidade da malandragem a que me referi acima. Isso não quer dizer que “Vem ver” seja continuidade inequívoca da outra, mas uma realidade possível e talvez almejada pela figura feminina de “Mais perfumado”. Vejamos a letra:

por você largava tudo, arranjava o que fazer  
até voltaria cedo, eu deixava de beber  
vem cá, vem ver, vem ver

por você seria aquele que você mandasse ser  
nunca chegaria tarde com a barba por fazer  
vem cá, vem ver, vem ver

por você tomava rumo, arrumava o que fazer  
eu levantaria cedo, eu cuidava do bebê  
vem cá, vem ver, vem ver

vestido de advogado, de garçom, de jogador  
de dia fiel escravo, à noite seu predador  
vem cá, iaiá, vem ver

por você tomava rumo, arrumava o que fazer  
eu levantaria cedo, eu deixava de beber  
vem cá, vem ver, vem ver

fardado, enfatiado, de bombeiro, de reitor  
de dia fiel escravo, à noite seu predador  
vem cá, iaiá, vem ver  
vem cá, vem ver, vem ver  
vem cá, vem...

---

<sup>22</sup> “Fiz ‘Vem ver’ para o Paulinho da Viola gostar de mim – brinca Calcanhotto. – Mudei a harmonia de ‘Vem ver’ porque queria aquela tensão de ‘Sinal fechado.’” Reportagem de Leonardo Lichote, para o Jornal *O Globo*. Disponível em: <http://www.adrianacalcanhotto.com/#>. Acesso em 20 de jan. 2017.

Se em “Mais perfumado”, temos a figuração do malandro típico, que é descortinado pela voz feminina; aqui, ele aparece sugerindo sua regeneração a partir das promessas que faz à mulher amada. A letra, composta por seis estrofes, é construída por meio do paralelismo “por você” nas estrofes 1, 2, 3 e 5. No caso das estrofes 1 e 5, há apenas substituições lexicais, reforçando o campo semântico introduzido pela expressão “por você”:

por você **largava tudo, arranjava** o que fazer  
até **voltaria** cedo, eu deixava de beber  
vem cá, vem ver, vem ver

por você **tomava rumo, arrumava** o que fazer  
eu **levantaria** cedo, eu deixava de beber  
vem cá, vem ver, vem ver (grifos meus)

Ao dizer, na primeira estrofe, que “largava tudo, arranjava o que fazer”, o eu lírico masculino aponta para uma nova construção de si mesmo, na qual são negadas ações passadas: voltar tarde da rua, beber, não se levantar cedo, etc.

Outro paralelismo presente na letra do samba se dá nas estrofes 4 e 6, nas quais o eu lírico coloca em cena as representações que poderia assumir em oposição à do malandro: “advogado”; “garçom”; “jogador”; “bombeiro”; “reitor”.<sup>23</sup> Em comum, todas essas figurações apresentam o fato de que são profissões que demandam o uso de um tipo de uniforme ou vestimenta, ou seja, de uma padronização e ordenação, equivalente, nesse caso, à perda de sua identidade particular. Em outras palavras, pelo “você” destinatário da canção, o eu lírico estaria disposto a perder sua própria identidade, sujeitando-se a um novo modo de vida, inserido no sistema capitalista e no mundo do trabalho. Não poderia haver, nesse sentido, regeneração maior para a figura do malandro.

Assim como o tema da mulher que se deixa enganar, o da regeneração do malandro também está inscrito no temário do samba, sobretudo impulsionado pela ótica higienista do Estado Novo, que precisava, nos idos das décadas de 1930 e 40, colocar o malandro na linha. Isso implicava em transformá-lo de boêmio e vadio em um sujeito respeitável. Nada melhor que esse endireitamento viesse por meio de sua adesão ao mundo da casa e da família.

No samba “Vem ver”, duas das representações masculinas possíveis para o malandro, no entanto, possuem um limite ambíguo em relação ao território da malandragem: garçom e jogador. O primeiro porque vive na noite, no ambiente boêmio; o segundo porque exala uma

---

<sup>23</sup> Essas estrofes apontam também uma outra versão dos versos que funcionam como refrão da letra, conforme analisarei.

caracterização dúbia, visto que há tipos e tipos de jogadores! Insistindo na indumentária classificatória das profissões, é possível pensar que a letra se refere ao jogador de futebol, ressaltando mais ainda a ambiguidade de tal regeneração, sobretudo quando se pensa na relação bastante próxima em nosso país entre samba, futebol e boêmia.

Mas são outros dois aspectos, ligados entre si, que acenam ainda mais para a suspeita dessa regeneração: o primeiro deles se dá por meio do maior paralelismo da canção, uma espécie de refrão que acompanha o encerramento de cada estrofe (“vem cá, vem ver, vem ver”; “vem cá, iaiá, vem ver”); o segundo, o uso de verbo no futuro do pretérito (“voltaria”, “seria”, “chegaria”, “levantaria”), encenando ações que só se realizariam, de fato, em face de uma outra ação, no caso, da ação feminina de acreditar no homem. Ou seja, todas essas ações masculinas que acenam para sua regeneração estão condicionadas à ação feminina. O uso de verbos no pretérito imperfeito se associa também a essa possível mudança de comportamento, já que indicam uma ação habitual ou frequente em relação ao passado:

por você **largava** tudo, **arranjava** o que fazer  
até voltaria cedo, eu **deixava** de beber  
[...]

por você **tomava** rumo, **arrumava** o que fazer  
eu levantaria cedo, eu **cuidava** do bebê (grifos meus)

No caso da expressão “vem ver”, bastante coloquial e que nomeia o samba, ela sugere uma aposta feminina, que para ter certeza da regeneração do homem precisa ceder ao jogo sexual malandro: “de dia fiel escravo, à noite seu predador / vem cá, iaiá, vem ver”.

Mantendo ainda mais a dubiedade dessa regeneração, o eu lírico troca o “você” da letra, pronome de tratamento bastante impessoal, por um erotizado e significativo “iaiá”, reportando-se à tradição libidinoso dos lundus,<sup>24</sup> nas quais muitas vezes as sinhazinhas apareciam como donas do coração e do corpo masculino:

Eu tenho uma Nhanhazinha  
De quem sou sempre moleque  
Ela vê-me estar ardendo  
E não me abana c’o o leque  
Ai céu! Ela é minha Iaiá

---

<sup>24</sup> O lundu, caracterizado por um batuque negro associado a uma coreografia sensual, é uma das raízes do samba, junto com o maxixe, que mantém a estrutura melódica do lundu e a dança sensual: “No lundu todos os participantes, inclusive os músicos, formam uma roda e acompanham ativamente, com palmas e cantos, a dança propriamente dita, que é feita por um par de cada vez. No maxixe, ao contrário, todos os pares dançam ao mesmo tempo e a música é ‘externa’ à dança: isto é, nem os músicos fazem parte da ‘roda’ – que ela mesma é dissolvida surgindo em seu lugar o espaço do chamado ‘salão de baile’ – nem os dançarinos cantam, sendo a música exclusivamente instrumental” (SANDRONI, 2012, p. 66).

O seu moleque sou eu. (BARBOSA apud TINHORÃO, s/d, p. 49)

Chegar aos pés de Iaiá

Ouvir preguiçoso

Levar um bofetãozinho

É bem bom, é bem gostoso. (BARBOSA apud SANDRONI, 2012, p. 47)

Na relação entre o samba de Calcanhotto e Dadi e a tradição do lundu é nítida a ideia de posse corporal, que é ambígua em “Vem ver” por dizer respeito tanto ao modo como o homem se coloca à mercê dos desejos sexuais femininos (“fiel escravo”), quanto pelo uso do vocábulo “predador”, que conota a ação sexual do lado masculino, fazendo da mulher uma presa.

Isso leva a crer que não importa tanto a representação social do eu lírico (se advogado, jogador, bombeiro, etc.), pois o que se afirma na canção é que um dos atrativos masculino diz respeito à ordem sexual (“fiel escravo” e “predador”), normalmente contida no mundo institucionalizado e sacramentado do casamento,<sup>25</sup> regido pela ideia de “débito conjugal” (Cf. VAINFAS, 1986, p. 39), que transforma o sexo em obrigação para fins procriativos, com a exclusão do erotismo e do prazer – aspectos ditados pela moral cristã.

A promessa masculina, como se vê, não diz respeito apenas à sua regeneração, mas também a uma vivência amorosa diferente, que mesmo que estável e voltada para a construção familiar, atende ainda às demandas do desejo sexual de ambas as personagens, erotizadas no samba “Vem ver”, de Calcanhotto e Dadi.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Ricardo. O abençoado e o danado do samba. Disponível em <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Abençoado-e-danado-do-samba1.pdf>. Acesso em 10 de jan. 2017.

CALCANHOTTO, Adriana. *O micróbio do samba*. [CD]. Rio de Janeiro: Gravadora Sony Music, 2011.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Poesia e música em Chico Buarque. *Música popular brasileira e poesia: a valorização do “pequeno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira*. Belém: Paka-Tatu, 2007.

DEL PRIORE, Mary. *História do Amor no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

MATOS, Claudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

---

<sup>25</sup> A sugestão de casamento vem por intermédio da concepção da família, representada pela descendência, sugerida no verso “eu levantaria cedo, eu cuidava do bebê”.

NASCIMENTO, Lucrécia Figueiredo do. *A lírica na canção de Adriana Calcanhotto*. Goiana: PUC-Goiás, 2016 (Dissertação de Mestrado em Letras). Disponível em: [http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/PUC\\_GO\\_bed8a237a3d25a8ed5fc2d6ddabc6a5b](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/PUC_GO_bed8a237a3d25a8ed5fc2d6ddabc6a5b). Acesso em 10 de janeiro de 2018.

PAULINO, Graça. Formação de leitores: a questão dos cânones literários. *Revista Portuguesa de Educação* (Universidade do Minho), 2004, Volume 17, Número 1, p. 47-62. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37417104>. Acesso em agosto de 2017.

PERRONE, Charles. “Literatura de performance” e a poesia da canção brasileira. *Letras e letras da MPB*. Trad. José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SITE OFICIAL ADRIANA CALCANHOTTO. Disponível em: <http://www.adrianacalcanhotto.com/#>.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do livro, s/d.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

**Artigo enviado em fevereiro de 2018.**

**Artigo aceito em abril de 2018.**