

# AS CANÇÕES-MANIFESTO DE ADRIANA CALCANHOTTO: DIÁLOGOS INTERARTÍSTICOS

RAFAEL JULIÃO (UFRJ)\*

**RESUMO:** O trabalho artístico de Adriana Calcanhotto dialoga profundamente com os processos de modernização da canção popular empreendidos pela bossa nova e, especialmente, pelo tropicalismo. No entanto, sua particular sensibilidade visual e a abrangência de seu projeto estético permitem pensar uma relação mais ampla de suas canções com a arte moderna e com as vanguardas históricas, o que se evidencia em seus shows, seus clips, suas performances e, sobretudo, em suas composições-manifesto. O objetivo deste artigo é, portanto, analisar algumas de suas canções, tendo em vista iluminar essa relação interartística de sua obra com os preceitos estéticos da modernidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Adriana Calcanhotto; vanguardas; tropicália; canção popular.

## AMONG ARTS: THE MANIFESTO-SONGS BY ADRIANA CALCANHOTTO

**ABSTRACT:** The artistic work by Adriana Calcanhotto dialogues, deeply, with the processes of modernization of popular song undertaken by bossa nova and, especially, tropicalism. However, her particular visual sensitivity and the scope of her aesthetic project allow us to think of a broader relationship between her songs, modern art and historical avant-gardes, which is evident in her concerts, clips, performances and, above all, in her manifesto-compositions. The purpose of this article is therefore to analyze some of her songs, in order to illuminate this interartistic relationship between her work and the aesthetic precepts of modernity.

**KEYWORDS:** Adriana Calcanhotto; avant-gardes; tropicalism; popular song.

\*Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e coordenador do Núcleo da Canção do Laboratório da Palavra (PACC-UFRJ). Contato: juliao.rafael@gmail.com

## AS CANÇÕES-MANIFESTO

Chamamos de manifesto o gênero textual que tem por finalidade a manifestação pública de ideias, diretrizes e posicionamentos acerca de questões políticas, filosóficas, estéticas e/ ou existenciais. Os manifestos são propagados por meio de suportes diversos, como jornais, revistas, livros, mas também canções, clips e performances. Em geral, colocam-se na primeira pessoa (do singular ou do plural), apontando para um sujeito que, representando o pensamento de um grupo, volta-se contra determinado status quo e afirma novas possibilidades de pensamento, não raro expressas por uma sequência (numerada ou não) de preceitos, demandas e orientações.

Esse gênero, profundamente marcado por elementos ora propositivos ora negativos em relação ao tempo presente (mas sempre mirando o futuro), ganhou forte expressão nas primeiras décadas do século XX com o surgimento das vanguardas históricas no âmbito das artes. Nesse conjunto, podemos destacar a publicação de textos icônicos como o Manifesto Futurista (1909) do italiano F.T. Marinetti, os diversos manifestos do movimento DADÁ escritos por Tristan Tzara (tais como o Manifesto do Senhor Antipirina de 1916 ou o Manifesto Dadá de 1918) e os dois manifestos do Surrealismo, de 1924 e de 1930, redigidos por André Breton.

No caso brasileiro, convém sublinhar os manifestos modernistas de Oswald de Andrade (Manifesto Pau Brasil de 1924 e Manifesto Antropófago de 1928) e o Prefácio Interessantíssimo à Pauliceia Desvairada (1922) de Mário de Andrade. Os poetas concretos também se valeram frequentemente do gênero nos anos 1950, com textos como “Arte concreta: objeto e objetivo” de Décio Pignatari, “Poesia concreta” de Augusto de Campos, “Olho por olho a olho nu” de Haroldo de Campos (todos de 1956) e o “Plano piloto da poesia concreta”, assinado pelos três escritores em 1958. Aos concretistas de São Paulo, reagiu o Manifesto Neoconcreto de 1959, assinado por nomes como Almicar de Castro, Ferreira Gullar, Lygia Clark e Lygia Pape.

Em outro registro, podemos perceber como o gênero manifesto também atravessou o século XX no campo da canção popular, especialmente em composições que, metalinguisticamente, defendiam determinado estilo ou estética. O samba, um dos gêneros mais autorreferentes de nosso cancionário, é farto de exemplos, como “Agoniza mas não morre” (Nelson Sargento), “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso) e “Não deixe o samba morrer” (Édson/ Aloisio), esta última imortalizada na voz de Alcione. Na bossa nova, poderíamos destacar “Desafinado” (Tom Jobim/ Newton Mendonça) como composição explícita em defesa do estilo. O “Samba da benção” de Vinicius e Baden e “Desde que o samba é samba” de Caetano Veloso também podem ser pensados nessa mesma esteira. O próprio funk, anos mais tarde, traria outras importantes canções-manifesto de afirmação do gênero e da situação social das periferias, cuja expressão máxima é indubitavelmente o “Rap da felicidade” de Cidinho e Doca.

No entanto, a canção-manifesto parece ganhar nítida conexão com o universo vanguardista no contexto do movimento tropicalista dos anos 1960, que não só engendrou Gilberto Gil e Torquato Neto, como também desenvolveu um disco-manifesto coletivo, in canções paradigmáticas do gênero, como “Tropicália” de Caetano Veloso e “Geleia geral” de titulado Tropicália ou panis et circencis (1968), que continha, além dos artistas precitados, as participações de Gal Costa, Tom Zé, Nara Leão, Mutantes, Capinan e Rogério Duprat.

Adriana Calcanhotto, herdeira dessa geração que conduziu da bossa nova ao trop

icalismo, é talvez a compositora brasileira que mais lançou mão do gênero manifesto, em composições como “Senhas”, “Parangolé pamplona” e “Vamos comer Caetano”. Ademais, seria possível acrescentar seu recente espetáculo *A mulher do Pau Brasil* (2018), desenvolvido com a nítida intenção de manifestar uma tese íntegra sobre a arte, a canção popular e o Brasil. Muito antes disso, já na primeira fase de sua produção, convém pensar sobre um álbum como *Senhas* (1992), que facilmente poderia ser considerado uma espécie de disco-manifesto. Por isso, por essa obra começaremos nossa análise mais detida.

## AS SENHAS

O trabalho artístico de Adriana Calcanhotto, como se disse, evidencia um estreito vínculo com dois momentos fundamentais da história cultural brasileira, que são a bossa nova dos anos 1950 e a tropicália dos anos 1960. Esses movimentos aparecem refletidos não apenas em seu trabalho de compositora, mas também de intérprete, promovendo uma espécie de curadoria de canções (suas e de outros artistas) em seus trabalhos. Essas seleções acabam por formar conjuntos íntegros (discos e shows), que revelam uma particular leitura sobre o Brasil – sobre a canção e a cultura brasileiras –, tendo sempre como pano de fundo a construção de uma modernidade brasileira.

Pode-se afirmar que esse projeto estético atravessa toda a sua obra, desde o primeiro disco, *Enguiço* (1990), e aparece de modo muito contundente já em seu segundo álbum, *Senhas* (1992), por meio de uma cuidadosa e intencional escolha de repertório e de ordenação. Esse trabalho reúne composições autorais, como “Senhas”, “Esquadros”, “Tons” e “Negros”, e as estratégicas gravações de outras, como “Mulato calado” (Benjamin Batista/ Marília Batista), “O nome da cidade” (Caetano Veloso) e “Miséria” (Arnaldo Antunes/ Sérgio Britto/ Paulo Miklos).

É bem verdade que até podemos pensar a canção “Esquadros” como 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. Sob essa égide, devemos entender suas temáticas recorrentes, como o trânsito pelas cidades modernas, o retrato das tensões sociais brasileiras, o compromisso com o tempo presente, e o cruzamento entre o público e o privado. Na mesma esteira, cabe sublinhar alguns de seus procedimentos formais peculiares, como o minimalismo composicional (por vezes, desenvolvido por reiteraões, coordenações e elipses), o gosto pela pluridimensionalidade do signo linguístico (entrecruzando sons, imagens e sentidos) e a sensibilidade visual acurada, hábil em registrar imagetivamente vivências e paisagens, com as devidas deformações que a arte moderna legou.

Em algumas de suas composições, é possível também observar uma espécie de “cubismo sintático” ou de fita de Möbius (experimento em forma de 8, que dá origem ao símbolo do infinito, e onde duas faces opostas se comunicam): “transito entre dois lados de um lado/ eu gosto de opostos”. Nessas canções, o dentro e o fora se desenham e deslizam no movimento de captação ágil e fragmentária do cotidiano. É nesse sentido que podemos entender o sujeito cancional de “Esquadros”, que “anda pelo mundo” e que, pelas janelas e telas – ora superpostas ora atravessadas pelos jogos sintáticos de coordenação e subordinação – constrói um modo de olhar que afirma ver “tudo enquadrado”.

No entanto, a faixa-título “Senhas” é a canção que evidencia de modo mais contundente um compromisso com o universo das vanguardas, cravada na medula da composição. Em seu refrão, observa-se a postura negativa de quem declara: “eu não gosto do bom gosto/ eu não gosto do bom senso/ eu não gosto dos bons modos/ não gosto”. A letra segue por uma lista extensa, sempre começada na primeira pessoa, que aponta o que lhe parece desejável, tolerável ou absolutamente recusável. Na estrofe final, a letra passa à postura afirmativa daquilo que o eu-lírico realmente gosta. Essa passagem pode ser bem ilustrada com as últimas estrofes da canção:

Eu aguento até os modernos  
E seus segundos cadernos  
Eu aguento até os caretas  
E suas verdades perfeitas

O que eu não gosto é do bom gosto  
Eu não gosto de bom senso  
Eu não gosto dos bons modos  
Não gosto

Eu aguento 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

O que eu não gosto é do bom gosto  
Eu não gosto de bom senso  
Eu não gosto dos bons modos  
Não gosto

Eu gosto dos que têm fome  
Dos que morrem de vontade  
Dos que secam de desejo  
Dos que ardem  
(CALCANHOTTO, 2016, p. 171-2)

Rejeitando igualmente “os modernos” (leitores das novas modas artísticas) e “os caretas” (com suas verdades absolutas), fica reiterada a postura negativa em relação a qualquer posição estagnante do gosto ou do pensamento (ainda que vinculada à modernidade). Note-se também a arquitetura da composição, mantendo o sujeito em primeira pessoa e variando verbos transitivos que matizam as coisas do mundo, indo do tolerável ao intolerável, “aplaudindo rebeldias” e escapando de imobilismos morais e lógicos, evidentes em versos como “eu respeito tiranias” ou ainda “eu não condeno mentiras” e “eu não condeno vaidades” (ao contrário do que se poderia esperar como justo ou razoável).

Na estrofe final, o elogio aos “que têm fome”, “morrem de vontade”, “secam de desejo” e “ardem” levanta a bandeira da inquietação e do desejo contra a da racionalidade. É importante salientar aqui como esse fragmento, repetido em looping e em tom mais elevado e com mais volume, sublinha o traço, tantas vezes esquecido, que conduz do universo romântico (surgido com as revoluções burguesas do século XVIII) ao universo moderno, como que reestabelecendo o compromisso com a originalidade, com a criação, com a mobilidade e com a paixão, que permitem afirmar as singularidades, as rebeldias, enfim, as resistências em relação ao mundo tal como está posto.

Portanto a negação de paradigmas estéticos (“bom gosto”), mentais (“bom senso”) ou comportamentais (“bons modos”) constrói uma ponte inequívoca com o sentido mais profundo de vanguarda, e seu modo de expressão evidencia claramente as características modelares do gênero manifesto. O texto *Bofetada no gosto do público* (1912), vinculado ao Cubofuturismo russo e assinado por Burliuk, Kruchênik, Maiakovski e Klebnikov, apresenta fragmento conveniente para nosso argumento:

Ordenamos que se respeitem os direitos dos poetas a:

1. a ampliar o volume do vocabulário com palavras arbitrárias e derivadas (neologismos);
  2. a odiar sem remissão a língua que existiu antes de nós;
  3. a repelir com horror da própria frente altaneira a coroa daquela glória barata que fabricastes com escovas de banho;
  4. a estar fortes sobre o escolho da palavra “nós” num mar de assobios e indignações.
- E se em nossos rabiscos ainda restam rastros do vosso “bom senso” e do vosso “bom gosto”, nestas, todavia, já palpitam, pela primeira vez, as lâmpadas de nossa futura beleza da palavra autônoma (autoevoluída).

(apud TELES, 2009, p. 165)

Nesse fragmento, notam-se não apenas as características formais peculiares do gênero manifesto (como o tom imperativo, o uso da primeira pessoa, e ainda o recurso da numeração), mas também alguns gestos próprios das vanguardas artísticas, especialmente evidenciadas em posições como a afirmação da autonomia da arte (neste caso da poesia), a negação de valores lógicos, morais e estéticos da arte tradicional, e a exigência de renovação da língua (e, por extensão, da linguagem). No fragmento final, a menção direta a um padrão de “bom gosto” e de “bom senso”, a ser refutado em prol de uma beleza nova, torna inequívoco o parentesco entre o paradigma seguido pelo manifesto russo e a canção de Adriana Calcanhotto.

## AS AQUARELAS

O Manifesto Pau Brasil (1924) de Oswald de Andrade começa com as célebres afirmações: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.” (ANDRADE apud TELES, 2009, p. 472). Veja-se, nesse sentido, que a necessidade de trazer a poesia para o cotidiano brasileiro traz consigo a presença daquilo que chamamos de “cor local”. As harmonias entre o açafão, o ocre e o azul cabralino, que compõem o cenário da favela, transporta para o campo da imagem e da cor as marcas da brasilidade artística, defendidas pelo modernismo paulis-

ta. Essa demanda aparece expressa na poesia de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, mas também atravessa as obras de outros grandes poetas brasileiros do século XX, de Manuel Bandeira a João Cabral, de Carlos Drummond de Andrade a Vinicius de Moraes.

Além disso, é importante pensar como essa busca ganha expressão literalmente visual nas pinturas de artistas brasileiros do mesmo período, que elegeram personagens nacionais (e suas respectivas particularidades físicas, corporais e raciais), dados culturais e paisagens brasileiras, e os representaram por meio de inovações aprendidas com as vanguardas europeias. É sob essa luz que podemos entender obras como, por exemplo, *Tropical* (1917) e *A mulher do Pará* (1927) de Anita Malfatti, *A negra* (1923), *Morro de favela* (1924) e *Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral, *Samba* (1925) e *Mulatas* (1927) de Di Cavalcanti e, finalmente, *Mestiço* (1934), *O lavrador de café* (1934) e *Retirantes* (1944) de Cândido Portinari.

A canção popular brasileira, seguindo impulso semelhante, também vem fixando, ao longo do século XX, os personagens, as manifestações culturais e as paisagens brasileiras. Entre os anos 1930 e os anos 1950, especialmente motivado pelo contexto varguista na Era do Rádio, o samba foi investido de um contundente sentimento nacionalista, que apontava a exuberância da natureza do país, e também a diversidade racial e cultural de seu povo. Tal universo ganha sua expressão definitiva (e manifesta) com a “Aquarela do Brasil” (1939) de Ary Barroso, que revela certa confluência entre as diretrizes estéticas dos modernistas da pintura e da poesia, e os compositores da canção popular naquele período. Vale ainda lembrar que a bossa nova e o tropicalismo, em diferentes registros, também retomaram recorrentemente esse horizonte de afirmação da brasilidade estética.

Para nossa discussão, interessa ponderar que a obra de Adriana Calcanhotto evidencia esse atravessamento entre a canção popular e o modernismo brasileiro, na medida em que muitas de suas composições apontam para uma representação de Brasil frequentemente associada à combinação entre as paisagens naturais e urbanas do país e os personagens que evocam questões sociais e raciais oriundas da formação nacional. Além disso, como já observamos, a particular sensibilidade visual da artista estabelece com muita clareza o diálogo entre a canção popular e as artes visuais, bem como entre a realidade brasileira e o mundo globalizado.

Essa prominência imagética aparece claramente formulada na já referida composição “Esquadros”, não apenas na captação de cenas fragmentárias (“enquadradas”), mas também no destaque das cores no processo de registro da realidade. Vale lembrar que a canção começa justamente afirmando: “eu ando pelo mundo/ prestando atenção em cores que eu não sei o nome/ cores de Almodóvar/ cores de Frida Kahlo, cores” (CALCANHOTTO, 2016, p. 132). As aquarelas de Adriana Calcanhotto nos interessam, sobretudo nesta parte de nossa discussão, quando passaremos à análise de canções como “Tons”, “Negros” e “Graffitis”, todas de Senhas, onde a questão da cor ganha especial importância.

“Tons” é composta por uma sequência de versos formados por palavras soltas, a maioria no plural, reverberando o título de outras tantas canções do disco (“Senhas”, “Mentiras”, “Esquadros”, “Segundos”, “Velhos e jovens”, “Motivos”, “Milagres”, além das já mencionadas “Negros” e “Graffitis”), em presumível sugestão de uma ideia de diversidade de perspectivas, olhares, paisagens, personagens e vivências. Essa pluralidade aponta não apenas para as novas formas de representação inauguradas pela modernidade, mas fundamentalmente para a supos-

ta marca nacional da multiplicidade, que se expressa nos âmbitos natural, social, racial e cultural.

A primeira sequência de versos de “Tons” apresenta, nesta ordem, as palavras “roxos”, “todos”, “pretos”, “partes”, “pratas”, “andrades”, “azuis”, “azares”, “amarras”, “amar”, “elos”, “amargores”, “calipsos”, “cortusias”, “cortes”, “rancores”, “luzes”, “milagres”, “lilases”, “rosas”, “Guimarães”. Como se vê, a coordenação das palavras forma um processo minimalista de montagem de fragmentos, que se articulam por aspectos diversos dos signos linguísticos, apontando proximidades sonoras e possíveis aproximações semânticas. Assim, além das cores (roxo, preto, prata, azul, amarelo, lilás e rosa), temos alusões diretas a escritores modernistas, especificamente, os Andrades (Oswald, Mário e Drummond) e Guimarães Rosa.

Seguindo procedimento semelhante, a segunda sequência traz as palavras “mulatos”, “dourados”, “rubores”, “castigos”, “castanhos”, “castores”, “havas”, “avanços”, “brancos”, “cobranças”, “cinzentos”, “cimentos”, “crianças”, “nas sarjetas”, “nojentas”, “imagens”, “violeta”, “magentas”, “laranjas”, “matizes”, “cremes”, “crimes”, “cobaltos”, “assaltos”, “turquesas”, “pérolas”, “hipócritas”, “ocres”, “terras”, “telhas”, “gelos” e “gemas”. Tal como na estrofe anterior, as palavras alternam-se entre evocar a diversidade paisagística, racial e cultural do país, e apontar suas tensões, entre “cortusias” e “rancores”, entre avanços e atrasos, entre milagres, violências e hipocrisias.

Repare-se que a estrofe que começa com o vocábulo “mulatos” (em referência ao termo de contingente conotação positiva da miscigenação brasileira) passa pelo mesmo cenário urbano (“cinzento” e “cimento”) onde aparecem “crianças nas sarjetas”, desenhando a realidade da miséria e da brutalidade do Brasil moderno. Por outro lado, seguindo a orientação oswaldiana de que “os casebres de açafreão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”, outros matizes vêm se juntar ao cinza da realidade brasileira, revelando também suas turquesas, suas pérolas e suas gemas. Assim, na esteira de Oswald de Andrade, Adriana utiliza de vários matizes para pontuar o vasto e ambíguo arco do país, colorido entre o horror e a maravilha.

Processo semelhante aparece também em “Negros” que, no disco, é atravessada pela citação da “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso. Diz a letra:

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  
A pele dos negros é negra  
Os dentes dos negros são brancos

Os brancos são só brancos  
Os negros são azuis  
Os brancos ficam vermelhos  
E os negros não  
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 pelos  
Os brancos, os negros e o desejo

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

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  
Os dentes dos negros são brancos  
A pele dos negros é negra

Lanço o meu olhar sobre o Brasil  
E não entendo nada  
(CALCANHOTTO, 2016, p. 153-4)

O canto quase falado da maior parte da canção retoma os processos de deslocamento de imagens e sentidos da poética de Adriana Calcanhotto, já anunciada pelo verso “o sol faz se deslocarem as sombras”. A estrutura armada da divisão “os negros na cozinha/ os brancos na sala”, que se reporta à divisão entre casa grande e senzala, nas origens históricas



da formação do país, é desestabilizada por uma série de atravessamentos, especialmente a imagem cruzada de que “a música dos brancos é negra” e “os dentes dos negros são brancos”.

Os jogos de cores aqui se empenham em formular uma “aquarela brasileira” e, no mesmo passo, gerar tensões entre as cores, impedindo compreensões estanques das questões raciais. Nesse sentido devemos entender como os versos “os brancos são só brancos” e “os negros são só negros” aparecem simultaneamente afirmados e desmentidos em relação a outros fragmentos, como na quebra do paralelismo entre gregos e troianos, ou na sequência “os brancos ficam vermelhos/ e os negros não/ os negros ficam brancos de medo”, embaralhando as cores da raiva, do constrangimento e do medo, que tingem as tensões raciais do país.

Na sequência de “a dança das ancas/ o andar das mulatas”, aparece um verso (com a devida citação melódica) de “Aquarela do Brasil” (cuja gravação original, vale lembrar, é de 1939), justamente aquele que diz “Ô essa dona caminhando” (que é, na verdade, “quero ver a sá dona caminhando”, e que continua com “pelos salões arrastando o seu vestido rendado”, não incluída na citação). Vale lembrar que a “Aquarela do Brasil” é um marco dos sambas de exaltação da Era do Rádio, entre os anos 1930 e 1950, quando o componente nacionalista de valorização do samba e do Brasil vinha acompanhado do elogio da miscigenação e da influência cultural negra no país.

Assim, a canção de Ary Barroso, além de ser uma aquarela de cores da natureza (como em “esse coqueiro que dá coco/ onde eu amarro a minha rede/ nas noites claras de luar”), é também uma aquarela racial, que manda abrir “as cortinas do passado” para reverter a escravidão e devolver “o rei congo” ao congado (note-se que essa devolução parte justamente de um elemento da cultura). Assim se explica a proeminência do “mulato inzoneiro” e da “morena sestrosa” como marcas de uma miscigenação enriquecedora culturalmente, na chave de “Aquarela do Brasil”, gravada apenas seis anos depois da publicação de Casa Grande & Senzala de Gilberto Freyre, e 17 anos após a eclosão da Semana de Arte Moderna em São Paulo.

O samba brasileiro, exaltado na canção do compositor Ary Barroso, apostava, portanto, no horizonte de uma música brasileira permeável à diversidade cultural advinda dos encontros (supostamente “harmoniosos”) entre as raças no Brasil. A canção, que se tornou trilha do filme de Walt Disney para o personagem brasileiro Zé Carioca, virou um marco da identidade brasileira naquele momento. Adriana, ao gerar tensões entre a dualidade e o atravessamento das raças, aponta para o lugar central e complexo que a discussão racial tem na canção brasileira moderna, tendo fornecido assunto recorrente ao samba, à bossa nova e ao tropicalismo.

A afirmação de que “a música dos brancos é negra” é outro ponto chave para a compreensão das questões raciais levantadas em “Negros”. Vale lembrar, nesse conjunto, as discussões latentes sobre o interesse da indústria da cultura (fonográfica, radiográfica e televisiva) e do público branco nos gêneros e artistas de origem negra, a começar do samba. Na verdade, o processo se repete com o jazz, o blues, o próprio rock’n’roll e, mais recentemente, pode ser observado em relação ao axé e ao funk. Entre a apropriação cultural e a possibilidade de propagação desses gêneros, a história da canção popular de massas vem se equilibrando na corda tensa das discussões raciais do Brasil (e da América de modo mais amplo).

A multiplicidade de perspectivas possíveis para as tensões sociais e raciais na canção “Negros” oscila entre a exaltação e a denúncia. Essa composição, ainda que termine com a afirmação empostada “Lanço meu olhar para o Brasil e não enten-

do nada”, deve ser entendida, mais que como um manifesto da perplexidade, como uma afirmação da singularidade do Brasil, demandando leituras, análises e soluções originais para seus problemas. Nesse sentido também, percebemos aqui a influência profunda do tropicalismo e a centralidade da elaboração imagética na estética de Adriana.

Imediatamente na sequência, a canção “Graffitis” retoma procedimento semelhante a de “Tons”, apresentando, mais uma vez, sequências de versos compostos por palavra sozinhas e no plural. O título, que já nos transporta para o universo da arte urbana, tem suas duas primeiras estrofes começadas por versos similares (“por meus passos velozes” e “por meus passos ligeiros”), remetendo indiretamente ao eu-lírico que “anda pelo mundo” na canção “Esquadros”. O substantivo “velozes” engendra a primeira sequência de versos formados por palavras soltas: “vapores”, “suores”, “sotaques”, “antenas”, “Antunes”, “Stones”.

Note-se como o signo linguístico aparece aqui dotado de sua pluridimensionalidade, gerando relações semânticas de origens ora imagéticas, ora sonoras. Assim, ativados foneticamente por “velozes”, os vapores do calor sobre a cidade conduzem aos “suores”, metonimicamente povoando de pessoas suadas o acelerado passo da cidade. Das pessoas aos sotaques, registra-se a variedade de origens regionais que compõe, no trânsito das migrações, o cotidiano urbano (outro vez insistindo no traço de diversidade, legado do Modernismo, de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral). Os meios de comunicação aparecem em “antenas” e se desdobram no sentido latente da capacidade de captação dos sons, das imagens e das sensações. Das antenas ao Arnaldo (Antunes), um elo fonético-semântico convoca o poeta e compositor, duplamente evocado pela relação com a poesia concreta e com o rock brasileiro, e ainda permite o vínculo com os Rolling Stones, representados apenas pela palavra inglesa que significa “pedras” (que também se ativa em meio ao cenário da cidade).

A segunda estrofe, como se disse, abre-se com “por meus passos ligeiros”, seguido de “Graffitis/ mau cheiro”, destarte chegando ao título e recompondo, pela via da imagem e do olfato, um cenário à margem. Um verso sozinho, logo depois, diz: “não fosse você eu não notava essa cidade”. Aqui, o pronome “você” fica com referente ambíguo, entre uma coesão anafórica que aponta para alguma voz vinda dos grafites ou uma coesão dêitica que aponta um interlocutor, responsável por orientar o olhar do sujeito. Esse verso prepara para o refrão, que diz:

O meu amor pelas misérias  
Me leva, me trouxe  
Roça o que interessa  
E fez de mim alguém que eu sou hoje  
(CALCANHOTTO, 2016, p. 151)

As misérias mencionadas no refrão conectam diversas canções do disco *Senhas*, costurando “as crianças nas sarjetas” de “Tons”, “os meninos que têm fome” de “Esquadros”, até “a fome está em toda parte” de “Milagres” e a paralela afirmação de que “miséria é miséria em qualquer canto” de “Miséria”, esta última reverberando ainda o nome supracitado de um de seus compositores, Arnaldo Antunes. O verso “roça o que interessa” é também rico em conexões possíveis, especialmente com o disco anterior, com canções como “Enguiço” (faixa título que diz “eu hoje ando atrás de algo impressionante”) e “O nome da

cidade” de Caetano Veloso (“será que tudo me interessa/ cada coisa é demais e tantas”).

Aletra segue seu processo de construção nas estrofes seguintes: “em meus passos, sapatos/poeiras/postes/postos/poetas/profetas/projetos/notícias/negócios” e “por meus passos rápidos/meus alvos/meu norte” e, por fim, “por minha lente, meu olhar/ meu foco/ meus olhos”. Outra vez, as relações sonoras vão transformando a captação fragmentária da cidade, reforçada pelos termos coordenados que vão se somando à cena feita ao longo da caminhada do sujeito. Os “esquadros” vão, portanto, deslizando os enquadramentos, que miram imagens e palavras, que vão se traduzindo em sentidos ocultos (latentes) na relação entre as coisas e seus nomes.

Essa realidade cifrada, tal qual a “floresta de símbolos” de Baudelaire, é captada pelo olhar atento de Adriana Calcanhotto. Por meio do jogo de cores, essas canções permitem observar preceitos estéticos constantemente manifestos em suas composições. E nesse movimento de deslizamento do olhar é que chegamos às senhas de que seu disco nos dá notícia.

## PARANGOLÉS & BACANTES

Maritmo (1998) é quarto álbum de Adriana Calcanhotto, na sequência de Enguiço (1990), Senhas (1992) e A fábrica do poema (1994). O título joga com a composição entre “mar” e “ritmo”, evocando o cruzamento entre imagem, música e dança e, por conseguinte, entre paisagem e movimento, bem ao gosto da artista. Além disso, é evidente o desejo de representação da cidade litorânea (no caso, o Rio de Janeiro), que aparece desde a faixa-título. Para nosso assunto, interessa sobretudo sinalizar a presença de mais duas canções-manifesto, “Parangolé Pamplona” e “Vamos comer Caetano”, que acabam fazendo referência a três personagens fundamentais da tropicália: Hélio Oiticica (na primeira), Caetano Veloso e José Celso Martinez Corrêa (na segunda), sublinhando a relação da artista com a tropicália, bem como o ponto de fuga de todos esses nomes no poeta modernista Oswald de Andrade.

Começando por Hélio Oiticica, é importante situar que o início de seu trabalho aparece marcado por forte influência da arte concretista e neoconcretista (tendo participado do Grupo Frente e do Grupo neoconcreto nos anos 1950), e, nos anos 1960, passa a se aproximar de uma perspectiva de arte marcada por uma nova postura do espectador, que passa a participar ativamente do processo artístico. Vale lembrar que, em 1967, Hélio desenvolveu a instalação Tropicália, formando um ambiente de aspecto labiríntico que, além de elementos tropicais (como araras, plantas e areia), remetia também a experiência espacial da favela e de suas quebradas. Assim, mais uma vez, percebemos como as premissas de Oswald de Andrade repercutem na concepção desse espaço.

Tropicália fez parte da mostra Nova Objetividade Brasileira, que aconteceu em 1967 no MAM do Rio de Janeiro. O texto para seu catálogo, assinado por Hélio Oiticica, explica:

A Nova Objetividade sendo um estado não é pois um movimento dogmático, esteticista (como, p.ex., o foi o Cubismo, e também outros ismos constituídos como uma "unidade de pensamento"), mas uma "chegada", constituída de múltiplas tendências, onde a "falta de unidade de pensamento" é uma característica importante, sendo entretanto a unidade desse conceito de "nova objetividade" uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais aí verificadas. Um símile, se quisermos, podemos en-

contrar no Dadá, guardando as distâncias e diferenças. (apud SUSEKIND, 2006, p. 154-5)

No texto, o artista define os preceitos dessa “nova objetividade”, destacando seu caráter múltiplo e não dogmático, e listando aspectos como a existência de uma “vontade construtiva geral” e a “tendência a uma arte coletiva”, tão em voga nos anos 1960. Além disso, o artista fala na superação do quadro de cavalete, na participação do espectador e na tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, isto é, uma arte que deixasse de ser meramente contemplativa e pudesse gerar uma experiência profunda e existencialmente desalienante naquele que dela participe.

Os parangolés, em verdade, são anteriores a esse texto, tendo sido desenvolvidos em 1964 e apresentados no ano seguinte na mostra Opinião 65. Como se sabe, trata-se de um conjunto de capas, standartes ou bandeiras coloridas, que são vestidas por alguém que deve pôr-se em movimento de dança para que a obra se realize. Essa experiência, evidentemente, dá relevo também à aproximação do artista com as escolas de samba (especialmente a Mangueira), indo em direção à estética do carnaval, a essa forma de arte nacional e múltipla, que conjuga música, dança, escultura, pintura, costura, narrativa e performance, e que transcende a arte meramente contemplativa, especialmente quando se faz parte do desfile.

A capa de Maritmo é composta exatamente de uma imagem de Adriana Calcanhotto movendo-se com um parangolé vermelho sobre um fundo azul. A canção “Parangolé Pamplona”, mais especificamente, faz alusão ao Parangolé-Encuentros que aconteceu na cidade espanhola de Pamplona em 1972, fruto de uma parceria entre Hélio Oiticica e o artista argentino Leandro Kats. O registro do evento encontra-se atualmente no Museu Reina Sofia em Madrid.

Feitas essas observações, podemos seguir para a análise da letra:

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 standarte  
Para o êxtase asa-delta  
Para o delírio porta aberta

Pleno ar

Puro hélio  
Mas  
O parangolé pamplona você mesmo faz  
(CALCANHOTTO, 2016, p. 146)

Em primeiro lugar, é importante observar a centralidade do lema Faça você mesmo (Do it yourself), tão caro ao espírito do pop e, nos anos 1970 especificamente, tão vivamente relacionada ao universo punk. A letra passa as informações de como se deve fazer o parangolé, “com um retângulo de uma cor só” e depois com a dança. Assim, a canção acaba funcionando como manifestação não só de uma peça de um artista específico, mas a própria afirmação de uma posição estética diante da arte, trazendo, no bojo dos parangolés, a afirmação de uma arte coletiva, performática, experiencial, para fora do quadro, negando a mera contemplação e a passividade.

Observe-se também como o paralelismo dos dois primeiros versos, com a mudança de “você” para “a gente”, reforça o caráter de arte coletiva. Além disso, as variações sintáticas entre os versos, muitas das quais compostas por anáforas e reiteraões, que apontam sempre para uma estrutura que se repete e outra que varia, como se a própria construção sintática da letra (acompanhada pelo ritmo da canção) pudesse colocar em movimento os parangolés feitos de palavras. Paralelamente, a aliteração das oclusivas como /b/, /p/, /g/, /t/, /d/, somadas à vibrante /r/ e à lateral /l/, vão contribuindo foneticamente para a emulação da percussão, do canto e do movimento no ar, conforme fica evidente em versos como “branco no branco no peito nu”, na estrofe “para o espaço estandarte/ para o êxtase asa-delta/ para o delírio porta aberta” e na própria reiteração do refrão “O parangolé pamplona você (a gente) mesmo faz”.

Vale também pensar na construção de formas e cores empreendida por Adriana Calcanhotto nessa composição. Nesse sentido, temos o “retângulo”, “o estandarte”, “a asa delta” e a própria “porta” como sugestões geométricas, enquanto o verde e o rosa (que evocam a Mangueira), o branco e o preto (que apontam para a questão racial), o vermelho e o laranja (que completam a harmonia cromática) perfazem cores que, para além das sensações visuais, acumulam também as referidas conotações. Por fim, o contato dessas formas e cores com o ar (“asa delta”, “pleno ar”, “puro hélio”) e com a dança produz um raro processo de transposição interartística, só possível pela peculiar competência de Adriana Calcanhotto no trânsito entre as formas artísticas.

A outra canção-manifesto do disco é “Vamos comer Caetano”, que desde o título já aponta o vínculo da artista com o movimento tropicalista e com Caetano Veloso, como também a presença de Oswald de Andrade, sugerido por meio do convite antropofágico. Como se sabe, em seu Manifesto Antropófago de 1928, o poeta defende a necessidade de, tal qual faziam alguns povos indígenas brasileiros, devorar o estrangeiro para adquirir suas qualidades. No âmbito da arte, a metáfora se presta a uma lição sobre a possibilidade de incorporar informações vindas das vanguardas estrangeiras a partir de um elemento nacional que, ao digeri-la e misturá-la, em um gesto ritualístico de devoração a um só tempo violenta, corpórea e celebrativa, geraria um produto original, nacional e moderno. Diz a letra:

Vamos comer Caetano  
Vamos desfrutá-lo  
Vamos comer Caetano

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

Nós queremos bacalhau  
A gente quer sardinha  
O homem do pau-brasil  
O homem da Paulinha  
Pelado por bacantes  
Num espetáculo  
Banquete-ê-mo-nos  
Ordem e orgia  
Na super bacanal  
Carne e carnaval

Pelo óbvio  
Pelo incesto  
Vamos comer Caetano  
Pela frente  
Pelo verso  
Vamos comê-lo cru

Vamos comer Caetano  
Vamos começá-lo  
Vamos comer Caetano  
Vamos revelarmo-nus  
(CALCANHOTTO, 2016, p. 147-8)

A letra se compõe de uma sequência anafórica predominantemente estabelecida pelo verbo “ir” na primeira pessoa do plural do imperativo (ou do presente do indicativo), bem à moda dos manifestos, convocando um “nós” a uma nova atitude existencial e estética. A reiteração alternada do verso “Vamos comer Caetano” evoca, de imediato, o entendimento de Caetano e Gil de que o tropicalismo é um movimento neoantropofágico. No âmbito semântico, o espalhamento de termos vinculados à digestão, especialmente em sua fase inicial na boca (“desfrutá-lo”, “mastigá-lo”, “devorá-lo”, “degluti-lo”), prenunciando o caráter dúbio da comida, mantendo tenso o caminho entre a assimilação cultural e o caráter erótico do gesto.

No campo fonético, vale observar como a sequência de ênclises contribui para a emulação dos movimentos da boca, nas vogais tônicas das formas verbais seguida da consoante lateral /l/, que impõe o movimento da língua, retomado no verso que encerra e estrofe (“vamos lamber a língua”). A própria sequência das consoantes /v/, /m/, /k/, /m/, /k/, /t/, /n/ contribui para um amplo movimento das articulações orais, passeando entre formas linguodentais, bilabiais, guturais e labiodentais, para além do movimento do /r/ aspirado que se liga à gutural /k/ e segue para o alteamento semivocálico presente no ditongo de “cae” em “Caetano”.

Para além dos jogos fonéticos, uma série de desdobramentos semânticos começam a aparecer com mais ênfase a partir da segunda estrofe, na qual a citação dos pescados não é ocasional, ultrapassando a simples oposição de preço entre o mais sofisticado bacalhau e a popular sardinha. Nesse sentido, percebemos em “nós queremos bacalhau” os ecos do célebre bordão do apresentador Chacrinha (ícone da cultura de massas brasileira) mas também a evocação metonímica de Portugal. Assim, o bacalhau opõe-se e complementa-se com a “sardinha”, que não só dá nome a um peixe popular no Brasil, como também remete ao português Dom Pero Fernandes Sardinha, o primeiro bispo do Brasil, devorado pelos índios caetés no século XVI. Vale lembrar que o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade é datado de 1928, “Ano 574 da Deglutição do Bispo Sardinha”.

A sequência de desdobramentos continua no aproveitamento fonético no par “O homem do pau Brasil/ O homem da Paulinha”, que joga com a tensão entre o masculino e o feminino, bem como entre o público e o privado (o Caetano artista sobreposto à figura de Oswald, retomando a aproximação entre os manifestos oswaldianos e a obra do tropicalista) e à companheira Paula Lavigne (marcada pelo diminutivo afetivo e pela ausência do sobrenome), ainda que as instâncias se embaralhem quando pensamos em sua condição de empresária do artista. Aqui também paira, evidentemente a latência erótica e fálica da combinação entre os vocábulos “homem” e “pau”.

Outra referência tropicalista se esconde na canção, nos versos “pelado por bacantes/ num espetáculo”: o fragmento nos reporta à peça *As bacantes* de Eurípides, encenada pelo Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa nos anos 1990. Em 1996 (dois anos antes do disco de Adriana), Caetano foi ver essa montagem e acabou despido no palco pelas bacantes. Vale lembrar que o diretor se tornou um dos ícones da tropicália ao encenar em 1967 *O Rei da Vela*, peça de Oswald de Andrade. Cabe acrescentar ainda que o Teatro Oficina aparece profundamente marcado pelo vetor dionisíaco (e carnalizante), dando centralidade aos corpos, à experiência coletiva do teatro, à experimentação estética de suas peças que nos cobram mais que participação, a própria atuação, bem em consonância com as proposições estéticas do Hélio Oiticica dos parangolés.

Não por acaso, a letra de Adriana segue para a estranha colocação pronominal de “banquete-ê-mo-nos”, que sublinha a palavra “banquete” (outra alusão à cultura clássica, desta vez de Platão, também transformado em peça em 2009 pelo mesmo Zé Celso), e que aponta para autodevorção. Daí se iluminam os versos “ordem e orgia” (em confronto direto com o racionalismo positivista que emprestou o lema insípido “Ordem e progresso” à bandeira brasileira), completando a estrofe de modo sumário com “super carnaval”, “carne e carnaval”.

Interessante também pensar na sequência “pelo óbvio/ pelo incesto/ vamos comer Caetano/ pela frente/ pelo verso/ vamos comê-lo cru”, que começa pela contraposição entre o “óbvio” (evidente) e o “incesto” (obscuro), subversão da ordem familiar estruturante do ícone trágico Édipo e de sua reassignificação pela psicanálise freudiana. Nesse verso, encontram-se os laços semânticos do teatro, da cultura clássica, de Zé Celso, dos tabus sexuais e de sua conversão em totem, tal como propõe Oswald em seu Manifesto antropófago: “A transformação permanente do tabu em totem”. Para além disso, Caetano deve ser comido “pela frente” e “pelo verso”, em um trocadilho que desdobra o vocábulo semanticamente entre as linhas da produção poética e a parte de trás do corpo, que ecoa sonoramente na proximidade sugestiva da palavra “cru” do verso seguinte.

Vale pensar também que Adriana Calcanhotto enquanto herdeira do tropicalismo apa-

rece aqui como uma espécie de afilhada de Caetano Veloso a propor a devoração ritual de seu pai artístico, em um incesto em tudo profícuo para a cultura brasileira. Aqui cabe pontuar que os versos finais jogam com “vamos começá-lo” (na possibilidade da arte vanguardista de encontrar novos sentidos para esse artista já celebrado pela tradição) e “vamos revelar-mo-nus”, em nova operação pronominal, que se encerra com nossa revelação (e na reverberação de “nos” e “nus”).

Assim, as duas canções-manifesto de Maritmo consubstanciam a aproximação de Adriana Calcanhotto com o universo da tropicália dos anos 1960, servindo, em conjunto, para a afirmação do vínculo estético da artista com as diretrizes que ligam a obra dos tropicalistas (no teatro, nas artes plásticas e na música) às proposições dos modernistas dos anos 1920, em especial, Oswald de Andrade.

## **A MULHER DO PAU BRASIL**

Em 2018, Adriana Calcanhotto apresentou o espetáculo *A mulher do Pau Brasil*, que foi idealizado como um “concerto-tese” vinculado à conclusão de sua residência artística na Universidade de Coimbra, que começou em 2015. No repertório, a artista reúne canções suas e de outros compositores, perfazendo um objeto estético íntegro, cujo ponto de fuga aponta mais uma vez para a afirmação do conceito de brasilidade, que tem na canção popular seu epicentro teórico e criativo e que temos discutido neste trabalho.

O show apresenta duas canções-manifesto que servem de medula para sua concepção: “A mulher do Pau Brasil” (feita para o espetáculo) e a recentemente analisada “Vamos comer Caetano” (dos anos 1990), duas referências diretas aos manifestos de Oswald de Andrade (respectivamente o Manifesto Pau-brasil de 1924 e o Manifesto Antropófago de 1928), além da menção a Caetano Veloso, sublinhando a retomada do modernismo brasileiro dos anos 1920 pelo tropicalismo dos anos 1960. Outras canções de sucesso da autora somam-se ao repertório, como “Inverno” (parceria com Antônio Cícero), “Vambora”, “Maresia” e, sobretudo, “Esquadros”.

Uma série de composições de outros artistas completa o espetáculo. O repertório conta, por exemplo, com “Juízo Final” (Nelson Cavaquinho), “Eu sou terrível” (Roberto Carlos), “Geleia geral” (Gilberto Gil/ Torquato Neto), “O cu do mundo” (Caetano Veloso), “Caravanas” (Chico Buarque) e “Nenhum futuro” (João Bosco/ Francisco Bosco). A diversidade de gêneros reunidos nesse conjunto (que vai do samba à jovem guarda) já, é si, parte importante da tese, sendo uma marca nítida da herança tropicalista.

Esse legado se manifesta também na inclusão de uma das canções-manifesto do tropicalismo, a “Geleia geral”, presente no já mencionado disco-coletivo *Tropicália ou Panis et circencis*. A canção faz alusões diversas a Oswald de Andrade e a seu Manifesto Antropófago, além de trazer no título o próprio sentido de mistura cultural e de multiplicidade que temos discutido neste trabalho. Ao lado dela, as canções de Chico, Caetano e João Bosco lançam luz, de modo contundente, sobre a violência, a brutalidade e a miséria que seguem como marcas nacionais. No entanto, podemos pensar, por outro lado, como a própria eleição desse conjunto de compositores acaba funcionando também como um manifesto da força da canção popular no país, e da grandeza de seus artistas.

A canção-título, “A mulher do Pau Brasil”, feita para o espetáculo, acumula em si um vetor



autobiográfico e um caráter manifesto. Nela, a artista relata sua trajetória pessoal entre o Rio GrandedoSuleoRiode Janeiro, e seu trabalho com “aorgia”, “afolia”, “apoesia” e “oócio”. Diza letra:

Nasceu no Sul foi para o Rio e amou como nunca se viu  
Depois do Rio que trago no além-mar onde emergiu  
Chamou-se a mulher do Pau Brasil  
Chamou-se a mulher do Pau Brasil

Trabalha no negócio da orgia  
Trabalha no negócio da folia  
Trabalha no negócio da poesia  
Trabalha no negócio do ócio, do ócio, do ócio

[...]  
Chamam-lhe a mulher do Pau Brasil  
Chamam-me a mulher do Pau-Brasil  
Chaml'm a mulher do Pau Brasil  
(<http://www.adrianacalcanhotto.com/a-mulher-do-pau-brasil/>)

Assim, o título aponta para duas questões fundamentais. De um lado, a evocação do pau-brasil remete ao poeta Oswald de Andrade e a seu projeto de modernidade brasileira. Evidentemente, a retomada do poeta modernista está também diretamente relacionada à história da canção popular no Brasil, na medida em que, como temos discutido, a passagem da bossa nova dos anos 1950 ao tropicalismo dos anos 1960 encontra nas ideias desse poeta um ponto de inflexão. De outro lado, é importante pensar que esse projeto está sendo apresentado à luz da contemporaneidade, marcada não só pela emergência de relevantes debates identitários (especialmente centrados em questões de raça, gênero e sexualidade), mas também por um momento de crise do projeto nacional-popular de Brasil (e o recrudescimento dos componentes autoritários, conservadores, excludentes e violentos do país nos âmbitos político e social).

Por isso, é fundamental chamar a atenção para o elemento feminino no título “A mulher do Pau Brasil”, que marca a retomada dessa visão de brasilidade, porém refratada pelo componente de gênero, no qual uma artista mulher se projeta no duplo papel de criadora estética e pensadora da cultura, para refazer as contas entre a modernidade brasileira, a canção popular e o projeto nacional. O objetivo do presente trabalho é refletir sobre o concerto-tese de Adriana Calcanhotto a partir de seus componentes estéticos, conceituais.

Vale lembrar que o impulso carnalizante, expresso na segunda estrofe, reverbera o próprio fragmento inicial do Manifesto Pau-Brasil (1924) de Oswald de Andrade, que aponta o carnaval do Rio como “acontecimento religioso da raça”. A exaltação da “orgia”, da “folia” e da “poesia”, bem como o paradoxo entre “negócio” e “ócio”, estão, portanto, alinhadas a um imaginário de Brasil, que reflete premissas oswaldianas e que conjuga o impulso dionisíaco, o caráter festivo-ritualístico de povos formadores do Brasil, as relações entre a canção popular, o samba e a malandragem, e, por fim, a contígua negação de determinada moral burguesa conservadora, amparada na ética do trabalho, isto é, do negócio.

Vale lembrar ainda que, segundo nos lembra Yago Rodrigues Alvim (2019), a canção

dialoga ainda com o filme *O homem do pau-brasil* (1982), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade. A obra traz dois Oswalds de Andrade, um homem (Flávio Galvão) e uma mulher (Ítala Nandi), sendo que o Oswald-macho é devorado pela Oswald-fêmea no final, instaurando o matriarcado de Pindorama, parte importante do projeto utópico vislumbrado pelo poeta modernista no Manifesto Antropófago. Além de referência ao cinema novo, outra expressão da modernidade brasileira de meados do século XX, o filme retoma, portanto, uma imagem potente, conectando as discussões contemporâneas de gênero à sua feição modernista.

Poderíamos dizer, por fim, que isso que Adriana Calcanhotto chamou de “concerto-tese”, imbuída do sentido acadêmico que contextualiza a obra, poderia ser compreendido também como um espetáculo-manifesto, reunindo as premissas estéticas tantas vezes realizadas em suas composições, como enfatizamos especialmente nos discos *Senhas* e *Maritmo*. Assim, tentamos demonstrar o quanto a relação da artista com o gênero-manifesto está profundamente amparada em uma compreensão interartística dos preceitos da modernidade brasileira, habilmente afirmada, cantada, declamada e desenhada por meio de suas senhas e de seus esquadros.

#### REFERÊNCIAS

- ALVIM, Yago Rodrigues. *Esquadro Calcanhotto - Uma escuta da obra poética*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2019.
- ANDRADE, Oswald. *Obras Completas VI - Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- CALCANHOTTO, Adriana. *Pra que serve uma canção como esta?* (Orga nização e prefácio: Eucanaã Ferraz). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016).
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FREYRE, GILBERTO. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Global, 2006.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia de Letras, 1995.
- JULIÃO, Rafael. *Infinitivamente pessoal - Caetano no Veloso e sua verdade tropical*. Rio de Janeiro: Editora Batel, 2017.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O violão azul - modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- SUSEKIND, Pedro. *Escritos de artistas: anos 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & Modernismo brasileiro*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

RECEBIDO EM: 23/10/2019 E ACEITO EM: 21/11/2019