

## A escrita contemporânea de *Recanto*

Pedro Bustamante Teixeira\*

### RESUMO:

---

O presente trabalho propõe uma leitura de *Recanto*, disco de Gal Costa lançado no ano de 2011, enquanto narrativa contemporânea. Todas as canções do CD, assim como a sua produção, são de autoria de Caetano Veloso, assim, a partir dos trabalhos de Giorgio Agamben, Renato Ortiz e Roberto Corrêa dos Santos, procurou-se analisar o modo com que os parceiros, Caetano e Gal, se inserem na reflexão sobre o fim da canção, do ocaso da MPB e da emergência da música eletrônica.

Palavras-chave: Caetano Veloso. Gal Costa. Contemporaneidade. Modernidade-Mundo. Fim da Canção.

*“Coisas sagradas permanecem / nem o tempo as pode apagar”*  
(Caetano Veloso)

### Recanto escuro

*Recanto*, disco da cantora Gal Costa lançado em 2011, depois de um silêncio de sete anos, é antes de tudo a retomada de uma trajetória marcada pela coragem de enfrentar o tempo presente. É um recomeço. O recomeço de uma voz e de uma escrita para essa voz. O recomeço de uma intérprete junto ao seu principal compositor. É também o recomeço de uma parceria histórica na moderna música popular brasileira: a parceria Caetano Veloso e Gal Costa que se iniciara em Salvador ainda antes do disco *Domingo*, de 1967. *Recanto*, no entanto, é um recomeço sem a utopia da restauração. É um reencontro na diferença. Nesse disco, Gal não se ausenta do tempo presente para lhe propor uma alternativa paralela, utópica; tampouco pretende retomar um passado; antes, o que se testemunha é a imersão corajosa da voz de um mito (desfocado) nas águas turvas do momento presente. Desse mergulho emerge *Recanto*. Um disco antológico em que a corporeidade da voz de Gal Costa volta a se fazer contemporânea e restabelece, de maneira contundente, o diálogo com o seu próprio tempo: o tempo de agora – apesar de toda e qualquer idade. Como diz Agamben (2009, p.59), no famoso texto *O que é o contemporâneo*: “um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo”. Com *Recanto* e o seu respectivo sucesso entre os jovens, somos convencidos que Gal ainda vive e que seu tempo se expande<sup>1</sup>.

No disco, Gal Costa reafirma o seu compromisso com o tempo presente e volta a assumir os riscos do novo. Corajosa, desce do Olimpo da música popular brasileira para voltar ao mundo dos mortais, mundo dos vivos, pois se tornava uma necessidade do agora, devorar as expressões do presente e as suas diferenças para refazer seu canto. Para tanto, mais uma vez, fez-se preciso e precioso não só ultrapassar os limites da dita música popular brasileira como também as fronteiras da música orgânica<sup>2</sup>.

Antes, Caetano Veloso encontrava, de maneira quase que involuntária, uma trilha que o levaria de volta ao tempo de agora, ao deixar os arranjos do consagrado maestro e violoncelista Jacques Morelembaum e compor uma banda de rock alternativo (*indie*) com um trio de músicos jovens do Rio de Janeiro. E, como de costume, Caetano não se contentaria em seguir sozinho por esta vereda. Aliás, um caminho só confirma a sua existência quando alguém, além daquele

que o desbravou, passa por ele. De fato, esta trilha deixa de ser uma promessa quando passa por ela Gal Costa que por sua vez volta a fazer vibrar o tambor do contemporâneo. Segundo o filósofo Agambem, contemporâneo não é simplesmente aquilo que se produz na atualidade. É também aquilo que se faz sentir no tempo presente, exatamente pelo seu deslocamento em relação a ele, e pela sugestão de um devir-outro que ele faz ao seu próprio tempo.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este (tempo), nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEM, 2009, p. 58-59).

Por que será que, a partir do final dos anos 90, os discos de Caetano Veloso, de Gilberto Gil, de Tom Zé, dos Mutantes e de Gal Costa do final dos anos 60 e início dos anos 70 passaram a ser mais sugestivos para os jovens artistas brasileiros do que os seus discos atuais? Com o encerramento de um ciclo na canção brasileira, o ocaso da MPB, o ocaso do mito-Brasil<sup>3</sup>; a Tropicália ganharia um novo olhar. A crítica severa ao ufanismo, a bricolagem de estilos e a irreverência para com os estereótipos desenvolvida a partir da Tropicália faz com que o movimento volte a se fazer contemporâneo.

Gal Costa era saudada como um mito, sobretudo pelo disco *Fa-Tal: Gal a todo vapor* (1972), disco eleito recentemente pela revista *Rolling Stones* como um dos 20 melhores discos brasileiros de todos os tempos. Contudo, apesar da reverência dos jovens artistas aos seus trabalhos mais antigos<sup>4</sup>, Gal Costa demoraria muitos anos para recobrar em um trabalho atual a contemporaneidade de outrora. Algo que se daria em *Recanto* com a ajuda mais do que decisiva do velho parceiro Caetano Veloso, que, além de ser o compositor de todas as canções, também assina a direção artística do disco. Num texto impresso na contracapa, Caetano explica:

o disco é meu trabalho composicional de agora. Quis fazê-lo com o som da voz dela. Não se tratava de meramente lembrar o passado de Gal, mas de produzir com ela uma peça que fosse como expressão atual e, assim, estivesse à altura do nosso histórico.

*Recanto* permite uma reflexão sobre o passado, o presente e o futuro da música popular brasileira, o espírito de limite (a ética) da voz e do canto de uma musa de outros tempos diante do processo de dessubjetivação na pós-modernidade, explícito no avanço da música eletrônica, da inserção de ruídos digitais na música orgânica, da morte do sujeito e do esvaziamento das utopias nos tempos atuais. Se, de um lado, Gal Costa e Caetano Veloso recobram a sua contemporaneidade apoiados numa concepção de música advinda das experiências de jovens músicos com a música eletrônica e as invenções do rock contemporâneo, por outro, a voz límpida de Gal Costa e as agudas reflexões literomusicais de Caetano representam um sopro de vida na música inorgânica dos jovens músicos de agora.

Na primeira faixa de *Recanto*, a descrição de um lugar, o recanto escuro. Lugar de onde a cantora vem: “eu venho de um recanto escuro”, e para onde ela sempre volta: “é sempre um recanto escuro”. Esse recanto escuro entoadado pela cantora é um lugar de recolhimento. É o lugar de gestação do recanto. Espécie de casulo que possibilita a reabilitação do artista para os novos tempos: para novos ventos, novas asas. O recanto escuro está na margem oposta do estrelato, na margem oposta da consagração, na margem oposta da euforia: na margem oposta do mundo. É um porto seguro e sereno que ela leva consigo junto com o luto e a melancolia que lhe é inerente: um “mínimo eu”<sup>5</sup>.

A canção primeira do disco é toda ela construída entre os opostos: Recanto Escuro X Mundo. De um lado do muro: as portas, a noite, a lua, o cool jazz, o álcool, o choro, o chão da prisão militar e a voz; do outro lado: o dia, o sol, a música contemporânea, os prazeres da festa da

vida, o coração em chamas, o espírito e o cantar. De um lado, a vida e a voz de Gal Costa; do outro, os ruídos e as “ilusões auditivas” das programações eletrônicas de Kassin.

As gravações provisórias da voz de Gal Costa foram todas feitas por Moreno Veloso em Salvador. Segundo Caetano Veloso, o registro provisório de “Recanto Escuro”, com o canto primeiro de Gal, jamais precisou ser refeito. O arranjo é todo derivado dessa gravação da voz de Gal Costa cantando a canção à capela. Kassin adicionou à gravação da voz o pulsar de um baixo eletrônico que, no recolhimento da canção (recanto escuro), amplifica um pulsar – “meu coração, labareda” – incessante. Como o som destes graves ultrapassa a capacidade da maior parte dos reprodutores de música, as caixas de som parecem estourar e o som fica distorcido. Da mesma forma, basta algum tempo no silêncio do recanto escuro para se ouvir, cada vez mais forte, o pulsar que é todo ele vontade de potência. O som rasga a caixa, o pulsar rasga o peito. O efeito que Kassin usa para fazer essa analogia é capaz de arranhar as mais remotas membranas da canção expandida<sup>6</sup>.

Há ainda no arranjo alguns comentários musicais (extralinguísticos). Há o piano de Donatinho e o contundente violão de sete cordas de Luiz Felipe de Lima que é ouvido enquanto Gal canta: “coisas sagradas permanecem, nem o demo as pode apagar”. Verso que introduz o debate, que permeia todo o disco, acerca do fim da poesia, da canção, da música orgânica, do sonho e da narrativa na contemporaneidade.

## Mundo

Como vimos, na primeira faixa do disco parte-se do eterno fundo escuro de um recanto; na segunda, “Cara do Mundo”, o disco já se depara com as efemeridades deste tempo e deste mundo. Ao voltar do recanto, a persona Gal se aproxima da cara de tudo: da superfície das pessoas, do tempo e do mundo. Sob o impacto do reencontro com o mundo, captam-se apenas algumas fotos. Imagens que apesar de nítidas e sugestivas são superfícies impenetráveis. Em cada foto, tem-se a apreensão de uma face do agora. No entanto, as imagens são sempre insuficientes, daí decorre a necessidade de se recorrer aos seus pares negativos.

A persona Gal, “de cara”, enfrenta a artificialidade característica do mundo de agora com uma voz revigorada pelo projeto de Caetano Veloso e pela companhia de jovens músicos. Músicos que conjugam o interesse na música popular brasileira com uma atenção apaixonada aos movimentos da música do mundo. Músicos que inspiraram Caetano a escrever o texto “O mundo não é chato”, que deu título a um livro com uma reunião de textos seus. Dessa mistura – Gal e os jovens – nasce uma levada “rock and roll”, marcada pelos ruídos eletrônicos do sintetizador de Kassin, pelos comentários ao longe da guitarra de Pedro Sá e a marcação seca da bateria de Davi Moraes, que propicia um *revival* muito esperado: Gal Costa e o rock.

No “Recanto escuro”, a persona Gal ouve cool jazz. Curiosamente, quando volta ao tempo-mundo, ataca de rock and roll. Mas, atenção: não se trata de um simples retorno: é um retorno na diferença. Não se retorna ao rock setentista que Gal fazia tão bem na companhia do guitarrista Lanny Gordin e sim ao vigor de suas novas abordagens. Pensando na música, poder-se-ia dizer que “Cara do Mundo” é um rock de uma parte só, que se abstém tanto do desenvolvimento narrativo natural de uma segunda parte quanto do efeito apoteótico de um refrão. É um rock modal, circular, sem grandes desenvolvimentos narrativos. A letra se restringe à sintaxe dessa estrutura musical. Isto é, ela também não descreve longos desenvolvimentos narrativos; antes, o que se tem é um texto sem núcleo (texto-cebola), sem essência, que só existe na sobreposição de suas camadas.

A letra do rock é composta por hendecassílabos que se agrupam em três quadras separadas por dísticos. Os significantes são claros e diretos mas escondem um enigma. Nas quadras: alguma narrativa. Nos dísticos: as fotos e seus negativos.

Cara do mundo, cara de peixe-boi

Cara de tudo, cara do que já foi  
Pássaro azul, deserto-jardim, presunto  
Músculo nu num filme ruim, soluço

Cara de cobra, cara de beija-flor  
Cara de cara, cara do meu amor

Cara do mundo, vim te reconhecer  
Cara de muito, dor de tanto prazer  
Abro meus olhos, abro meus braços, longe  
Fecho meu punho, fecho meu coração

Cara de tempo, cara de escuridão  
Cara de tempo, olho de sol, clarão

Cara do mundo, máscara de carvão  
Máscara clara, rosto de multidão  
Gozo em te ver tão cara a cara assim  
Posso meter máscara clara em mim

Cara do mundo, hálito de maçã  
Cor de abacate, amargor de alumã<sup>7</sup>

Na primeira quadra, completando o movimento que vai do recanto escuro ao mundo de agora: um choque, um clarão que surpreende a própria cara de “peixe-boi” da cantora: a foto da capa. O rosto destemido de uma diva que se revela mais uma vez aberto ao novo de agora, mas que, por sua vez, ainda carrega as marcas da imersão no recanto escuro do tempo. O choque entre o Eu e o Mundo. No Mundo: a vida, o habitat devastado, a revolta de Gaia, a morte; no Eu: a entrega e o soluço.

Na segunda quadra é narrado o reencontro do Eu com o Mundo. Quando se diz: “vim te reconhecer”, o prefixo “re”, que permeia todo o disco desde o seu título, volta a se fazer importante<sup>8</sup>. Vinda de um recanto de onde se isola da modernidade-mundo, a persona Gal, traduzida por Caetano, reconhece a necessidade de conhecer o mundo uma outra vez. Quando a persona olha para o mundo, o mundo olha de volta para a persona. A persona Gal, numa conversa íntima com o tempo, revelar-se-á exausta: “cara de muito, dor de tanto prazer”. Em seguida, erguendo-se além da dor, o Eu da canção estende os braços para o mundo – “abro os meus olhos, abro meus braços, longe” – para, em seguida, debatendo-se com a hostilidade da sociedade, inverter a postura: “fecho meu punho, fecho meu coração”.

Na quadra final, já se começa a enxergar algo além da superfície da cara. Mas ainda não se alcança o íntimo de coisa alguma. Antes, o que se percebe é que além da superfície da cara há ainda uma máscara e que por cima da máscara há sempre uma nova máscara. Contudo, a partir deste entendimento, a persona Gal consegue escapar da engrenagem mistificadora da “modernidade-mundo”, e se postar além. Ora antevendo a farsa: “gozo em te ver, tão cara a cara assim”; ora dançando no ritmo da música: “posso meter máscara clara em mim”.

Em “Autotune Autoerótico”, terceira faixa de *Recanto*, ouve-se a resistência dramática da cantora ao uso do processador de áudio Auto-Tune<sup>10</sup>. Assim como a invenção do microfone revolucionaria o canto, e possibilitaria o surgimento de novos tipos de cantores, os ditos sem-voz, o Auto-Tune, com a correção automática da afinação da voz e dos instrumentos, propiciaria a multiplicação de “não cantores” no mercado fonográfico, pois a exigência da afinação que antes poderia ser contornada por *playbacks* às escondidas, agora deixava de assombrar os cantores nas apresentações.

Nesta música, a voz da cantora, reconhecida como uma das maiores da história do Brasil, justamente por aliar emoção e técnica, vai sendo sugada por este processador de áudio. Poder-se-ia pensar que aquela voz se entregava ao processador, ao mundo de agora, à despersonalização do sujeito. No entanto, do mais íntimo do que restara de um sujeito, surge a lembrança de uma voz

cheia de certeza. Lembrança que vai remodelando eroticamente o corpo: “roço a minha voz nos meus cabelos, desço a nota até o sol do plexo” e que faz o corpo voltar a querer e a desejar: “ai, meu amor, me dá, que calor, me beija”. Segundo o poeta Paul Éluard, o oposto da morte é o desejo. Se há desejo, o corpo está vivo, isto é, quando o desejo volta, o corpo reconstitui-se como sujeito. Do sujeito reconstituído, a lucidez do depoimento: “não, o autotune não basta pra fazer o canto andar/ pelos caminhos que levam à grande beleza”. Depoimento que, como tal, não surge de um preconceito, mas de uma experiência de imersão no estrangeiro, no exterior, no autotune.

Imersão tão intensa que resulta no cumprimento do projeto modernista de Oswald, que visa interiorizar o exterior. Segundo Roberto Corrêa dos Santos (1999, p. 75), “para resistir à queda à interioridade será fundamental atualização e tolerância para com o fora”. Com o disco, Gal resiste a essa queda na interioridade, não mais procurando exteriorizar o interior e sim procurando fazer o contrário. Roberto Corrêa dos Santos (1999) conclui que interiorizar o exterior engrandece o interior e, conseqüentemente, engrandece a obra do artista. No entanto, como não é mais possível dividir forma e conteúdo, deve-se buscar não apenas a interiorização do exterior, que é parte do processo e não o seu todo, mas também a própria exteriorização do exterior.

A quinta canção do disco deixa flagrante a dor de *Recanto*. A confissão que há no título da canção “Tudo dói” é repetida três vezes por Gal Costa diante de zunidos, interferências de sons eletrônicos e ruídos sintéticos. Em um tonema ascendente, asseverativo, de confissão, revelam-se as dores do parto do recanto onde “tudo é singular” e “tudo dói”. Antropofágico, tropicalista, *Recanto* nasce da coragem de experimentar o diferente para se fazer maior. Uma coragem que é imprescindível para que floresça uma arte e uma vida renovada. Imprescindível para a saúde do artista. Todo parto dói. Viver também dói. Nesta canção encontramos as dores do ser, onde viver é uma tragédia; só em “Mansidão”, oitava faixa do disco, encontraremos as delícias e a glória de existir. Mas entre elas ainda ouviremos “Neguinho”, “O menino” e “Madre Deus”.

Em suma: nas quatro primeiras canções há uma crise intransponível entre o ser e o mundo, o ser e o tempo, o ser e a tecnologia, o ser e o “deserto-jardim”, que termina numa confissão estremecida: “tudo dói”. Um limite que coloca o artista diante de uma questão filosófica que vai de Shakespeare a Heidegger: ser ou não ser? Pois ser também inclui as dores de sê-lo; não ser é o niilismo, a ausência de vontade: o não mais querer, o não mais fazer, o não mais cantar, o não mais criar, o não mais estar no mundo. Ser é existir, não ser é desistir. “A existência precede a essência”, disse Sartre em *O existencialismo é um humanismo*<sup>11</sup>. Felizmente, o disco resolve estar no mundo, apesar de toda a dor que essa escolha faça ocasionar. Desde então, o que era flerte, namoro, crise e dor, transforma-se em parceria, união, retroalimentação. A voz e os sons eletrônicos finalmente passam a soar juntos e já prescindem da mediação do rock para entrarem em harmonia. Surge o primeiro *hit*: “Neguinho”.

Neguinho não lê  
Neguinho não vê, não crê, pra quê?  
Neguinho nem quer saber  
O que afinal define a vida de neguinho

Neguinho compra o jornal  
Neguinho fura o sinal  
Nem bem nem mal, prazer  
Votou, chorou, gozou: o que importa, neguinho?

Rei, rei, neguinho rei  
Sim, sei: neguinho  
Rei, rei, neguinho é rei  
Sei não, neguinho

Se nego acha que é difícil, fácil, tocar bem esse país  
Só pensa em se dar bem – neguinho também se acha

Neguinho compra 3 TVs de plasma, um carro GPS e acha que é feliz  
Neguinho também só quer saber de filme em shopping

Rei, rei, neguinho rei  
Sim, sei: neguinho  
Rei, rei, neguinho é rei  
Sei não, neguinho

Se o mar do Rio tá gelado  
Só se vê neguinho entrar e sair correndo azul  
Já na Bahia nego fica den'dum útero  
Neguinho vai pra Europa, States, Disney e volta cheio de si  
Neguinha cata lixo no Jardim Gramacho

Neguinho quer justiça e harmonia para se possível todo mundo  
Mas a neurose de neguinho vem e estraga tudo

Nego abre banco, igreja, sauna, escola  
Nego abre os braços e a voz  
Talvez seja sua vez:  
Neguinho que eu falo é nós

Rei, rei, neguinho rei  
Sim, sei: neguinho  
Rei, rei, neguinho é rei  
Sei não, neguinho

Em um texto sobre o disco, Caetano Veloso conta que encomendara uma base dançante ao seu filho Zeca Lavigne Veloso, que é DJ. Assim, deu a Zeca, cinquenta anos mais novo, a oportunidade de imprimir em uma canção do disco uma batida sua e, em troca, ganha a alteridade, o imprevisto, o inesperado. Zeca, sem se intimidar com o relevo da encomenda, decidiu assumir o bate-estaca<sup>12</sup>, marca indelével da música eletrônica de massa, e assim Neguinho tornou-se o clímax do disco e do diálogo de Gal com o mundo eletrônico. Um diálogo tenso que enfim começa a se fazer dança.

Em “Neguinho”, a poesia de Caetano tem duas missões nada fáceis: a primeira é a de se misturar à música eletrônica de massa, a segunda é a de tentar se comunicar com um público que perdeu o costume da canção. Esse processo de apropriação do estranho através de um devir-canção acontece constantemente no Brasil. Otto, para citarmos um exemplo, já se aventurou por um *drum and bass* acelerado e dançante – estilo “sensação” de jovens frequentadores das boates mais sofisticadas dos grandes centros urbanos do final da década de 90 –, e conseguiu reproduzir de forma sintética o ideário consumista e vazio dos *playboys* (jovens ricos) dos grandes centros urbanos,

Vou trocar o meu carro  
Vou trocar num Renault  
Ou ou ou ou ou ou  
Ou se não num Peugeot<sup>13</sup>

Caetano, diante da programação eletrônica de seu filho, tinha uma tarefa parecida com a que teve Otto. Mas, enquanto Otto assume a primeira pessoa, Caetano Veloso resigna-se à narração em terceira pessoa. Enquanto Otto contemplou um estilo eletrônico mais prestigiado na época, Caetano se arriscaria pela música eletrônica já massificada e um tanto desprestigiada do eletro-house<sup>14</sup>. Enquanto Otto é sintético, Caetano, desta vez, não o é.

Neguinho, no Rio de Janeiro e em muitas partes do Brasil, é uma maneira muito usada de se nomear o brasileiro jovem comum que está ausente no momento em que se fala dele. Neguinho, na terceira pessoa, ou é alguém indeterminado ou alguém que não se quer determinar.

Geralmente, quando – como na canção – diz-se de neguinho, o emissor – quem diz – mantém-se à distância daquele de quem se fala. Ainda assim, devemos sempre estar atentos quando esse substantivo vem acompanhado de um artigo. Nesse caso muda tudo. De resto, não precisamos nos alongar agora em definições, pois a canção, “Neguinho”, é justamente o exercício de se determinar uma categoria social.

Na canção, o narrador está perplexo. Olha para as pessoas, mas não consegue se misturar a elas. Reage, desconfia do seu ideal de felicidade. Desconfia de sua nobreza. Critica enfim, a ideologia de um projeto de Brasil nascido do sucesso do Plano Real e da ascensão econômica das classes mais populares à faixa do consumo. Depois de ter se aproximado do homem, jovem ou criança, comum (neguinho), de provar do seu som, de dançar conforme a sua batida e de tentar cantar afinado com ele, o narrador passa a descrever a ignorância, o individualismo e o consumismo da categoria vaga que ele denomina: neguinho.

Com a vitória da economia de mercado e a expansão planetária da modernidade-mundo, a grande maioria dos indivíduos é transformada em consumidor<sup>15</sup>. Se até então, os indivíduos preservavam alguma individualidade, agora passariam a fazer parte de uma massa consumidora homogênea, com desejos cada vez mais semelhantes e sincrônicos. Com crédito, neguinho é rei: vai para a Europa, compra três TVs de plasma; sem ele, só lhe resta o mar e as sobras do consumo no Jardim Gramacho<sup>16</sup>: No entanto, a canção ainda atenta para a existência de querereres à primeira vista positivos na constituição dessas pessoas. “neguinho quer justiça e harmonia para se possível todo mundo”. No entanto, como são apenas querereres e, por estarem condicionados pelo que pode ser possível, são, quase sempre, frágeis, e dão vazão a reações negativas: à neurose, à tragédia, ao estrago. De um lado, há um querer compartilhado de justiça e harmonia que esbarra no condicional “se possível”; do outro, há a vontade de se distinguir na massa uniforme que ora se realiza mediante o poder do dinheiro, ora mediante a violência, quando “a neurose de neguinho vem e estraga tudo”:

No fim da canção, o que poderia se configurar como um fechamento, um “verso de ouro”, capaz de desatar um nó, “neguinho que eu falo é nós”; revela, ao invés disso, a presença de nós cegos, e uma barreira quase intransponível entre o enunciador e o enunciado. De fato, é característico nesse objeto o não querer saber o que o define, enquanto é característico desse enunciador querer saber justamente isso. Sendo assim, a equação é óbvia: EU diferente de NEGUINHO. De modo que o verso final, “neguinho é nós”, quase compromete a canção.

O problema aqui remete ao fim da promessa da MPB (Música Popular brasileira) e a desconfiança em relação ao seu distintivo “popular”. Como também remete ao fim do populismo e ao esvaziamento da canção. Enfim, se neguinho é aquele indeterminado que está ausente quando se fala dele, a tentativa tardia e sorrateira de se incluir nesse grupo depois de tê-lo determinado, é frágil. Neste caso, é muito difícil o enunciador ocupar ao mesmo tempo o espaço de narrador-observador e de personagem-objeto.

Sendo assim, o grande momento que se anuncia nesta canção, o da dança de Gal com os “influxos sonoros da cultura mundial”, também apresenta o seu limite, sua disritmia. Contudo, na voz entregue de Gal, “o impossível acontece<sup>17</sup>”, e o verso se faz, sobretudo no show, verdade, e a canção, desde então, se faz dança. De fato, a presença da cantora passa a fazer mais sentido do que o enunciado problemático.

“Neguinho” abre uma série de três gravações em que o programador–mor do disco Kassin dá lugar a convidados. Zeca Lavigne Veloso abre o *set* com uma base para “Neguinho”, a banda Rabotnik assina a produção de “O menino”, e, encerrando o ciclo de convidados, o Duplexx assina a produção de “Madre Deus”. Desde então, a relação entre Gal e a música eletrônica deixa de significar exclusivamente uma relação de Gal com Kassin e se abre a novas sonoridades. Em cada uma delas há um novo estilo a ser desbravado por Gal Costa. A cada música acompanha-se uma superação. Pousou ou repousou, só em “Mansidão”, no reencontro da voz de Gal com os sons de Kassin.

Como vimos há pouco, em “Neguinho”, o narrador depara-se com a dificuldade de se incluir na categoria que retrata; já em “O menino”, o narrador torna-se facilmente o outro ao retratar, em vez de uma categoria indefinida, o próprio filho. De modo que os dois versos finais do refrão da canção: o menino é eu/ o menino sou eu, são, diferentemente do parecido “neguinho que eu falo é nós”, verossímeis, pois têm agora o lastro da maternidade. Em neguinho, quem mais parecia querer dizer: “neguinho é nós” é Caetano. Aqui, é a própria Gal quem garante a sentença: “O menino é eu/ O menino sou eu”. Gal, conduzida por Caetano, emenda Rimbaud, o menino que garantiu a sentença fundadora da poesia moderna: “Je est un autre<sup>18</sup>”. A diferença é que quando se diz, depois de “o menino é eu”, “o menino sou eu”, além de se desviar a sentença de um estranhamento sintático já conhecido, desenvolve-se um raciocínio ulterior ligado à experiência radical e singular da maternidade.

Caetano Veloso escreveu algumas linhas sobre esta canção que valem a pena serem retomadas aqui:

Compus “O menino” em minha casa da Bahia, na presença de meus dois filhos menores. Tom e Zeca riam dos primeiros esboços cantados ao violão, sem letra, pois achavam que parecia tema do videogame Zelda. Na verdade, eu estava pensando no Rabotnik. As palavras da letra surgiram quando pensei no filho de Gal, Gabriel, e em como ele traz alegria a ela. Mas logo a imagem do surgimento de uma criança me trouxe Hanna Arendt dizendo que o maior acontecimento da história da humanidade foi o nascimento de Cristo, Jorge Mautner dizendo “uma criança nasceu entre nós” e “Jesus de Nazaré inaugurou a idéia de direitos humanos”, e, finalmente, a fé cristã dos meus filhos que estavam sentados ali comigo. Não tenho fé religiosa, mas tenho sido levado a pensar muito nesse tema do cristianismo como núcleo da modernidade<sup>19</sup>.

O trecho citado revela um pouco do processo de criação do compositor. Enquanto compõe uma faixa para Gal pensando no filho dela, Caetano também pensa no som da banda Rabotnik. O menino que alegra a vida de Gal leva Caetano a pensar no menino Jesus e nas leituras do cristianismo feitas por Hanna Arendt e por Jorge Mautner. Caetano incorpora em suas canções frases de conversas com amigos, pensamentos avulsos, trechos de livros, textos de anúncio etc.

Nuvens de tormenta, estrela-d'alva  
Nunca venta, sempre lacre e breu  
Nasce uma criança entre nós homens  
O menino aguenta  
O menino salva  
O menino é eu  
O menino sou eu

Nada vale, não, não vale nada  
Tudo desde sempre se perdeu  
Lágrimas no vale caem, somem  
O menino nada  
O menino homem  
O menino é eu  
O menino sou eu

Sangue escuro no meu coração  
Noite sobre a terra e sobre o mar  
Eis porém que vem essa criança  
Eis a estrela d'alva!

O menino salva as madrugadas  
Nada contra a força da maré  
Viro para o céu e olho na cara  
O menino aguenta



vão	vão		
o-	e-	no	
Meus	lhos	com	las

Fig. 2

cor-						
Meu	po	to		-pe		des
						-pe
	-do		Des-	de-		
						-de
	-se		-se		-se	
	des	-de		de		-se
		-me			sí	do/en-
						tão

Fig. 3

				te	en-	chão	não
Do	Lon-	do	So-	li-			
lon-		lon-		mi-	tre/o	e/o	
ge	ge		ge		me/o		

Fig. 4

Assim como na canção, a persona deitada na madeira, no ancoradouro, no planeta, leva os olhos ao infindo, ao cosmos, às estrelas e, lá no alto, é acometido por uma vertigem

inesperada; as frases melódicas também descrevem essas miradas e suas interrupções. Essas frases, como se pode ver nos diagramas, partem de uma nota mais grave, um chão melódico, ascendem a um limite de altura, melódico e espacial, e quedam a um chão já levemente suspenso. Na medida em que se suspende, o chão melódico torna-se uma abstração, pois há sempre, entre uma frase e outra, uma sutil levitação do sujeito e da melodia. Descreve-se então a reação humana à atração do cosmos: a busca de terra firme, a suspensão do salto, o medo de que a linha que prende o sujeito à terra se estanque. A oscilação melódica, entre um céu que se expande à medida que o chão se suspende e o retorno, derivado da vertigem, ao chão melódico, abstrato e real, é toda ela descrita em palavras e melodia. O perfil melódico da canção reproduz com precisão a vertigem expressa na letra da canção. Ocorre a adequação tão esperada entre letra e melodia, de modo que a melodia reforça a letra e a letra reforça a melodia. Envolvendo a trama, o experimentalismo da dupla formada por Bartolo e Leo Monteiro, que cria um espaço sonoro de bips e ruídos.

Na segunda parte da canção, sob o mesmo perfil melódico, desenvolve-se a continuação dessa narrativa:

Frente ao infindo  
Costas contra o planeta  
Já sou a seta sem direção  
Instintos e sentidos  
Extintos  
Mas sei-me indo  
E as coisas findas  
Muito mais que lindas  
Essas ficarão  
Dizia  
A poesia  
E agora é nada  
Não, mais nada, não

Apesar da manutenção do perfil melódico da primeira parte, a oscilação de notas graves e melódicas e o enquadramento melódico não mais sustém a narrativa que avança para além dele. É quando a persona deixa de ser um indivíduo e passa a ser a seta sem direção. Quando a seta é lançada, o enunciador perde o domínio do enunciado que passa a ser por si só. O enunciado liberto leva a marca do enunciador, mas é puro fluxo, sem carne e sem desejos, sem instintos e sentidos, sem qualquer amarração. Como escreveu a poeta Ana Cristina Cesar: “é sempre mais difícil ancorar um navio no espaço”<sup>20</sup>. E, por fim, cita-se, quando se diz das coisas findas, o famoso terceto que conclui “Memória”, poema de Carlos Drummond de Andrade do livro *Claro enigma*:

Amar o perdido  
deixa confundido  
este coração.  
Nada pode o olvido  
contra o sem sentido  
apelo do Não.

As coisas tangíveis  
tornam-se insensíveis  
à palma da mão

Mas as coisas findas  
muito mais que lindas,  
essas ficarão  
(ANDRADE, 2003, p. 252-253)

Diante da oposição coisas findas versus coisas lindas, o poeta Drummond, nesse momento, opta pelas coisas findas. A beleza daquilo que não resta, que se perde, que passa. O lado fugaz, passageiro, finito e momentâneo da arte moderna. O mesmo Drummond que escreve em “Mãos dadas”: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,/ a vida presente” (ANDRADE, 2003, p. 80). Esses versos condizem em tudo com a escrita do poeta da canção, Caetano Veloso. Poeta que se insere numa tradição da poesia brasileira que aposta no suporte da canção. Um poeta pós-Vinicius de Moraes. Um poeta da canção que, em meio ao debate contemporâneo sobre o fim da canção, rima poesia com o verbo dizer no pretérito imperfeito, e lembra que tanto o fim da poesia, quanto o fim da canção só se realizam se se desconsidera a imprecisão desses vereditos. Vereditos ditos por quem não consegue enxergar, em meio às luzes do fascismo do mercado, os sinais dos vaga-lumes e as emersões do aleatório, do imprevisível, do novo, do contemporâneo (DIDI-HUBERMAN, 2012). Em busca de alguma poesia, os brasileiros esperavam a cada ano o lançamento de um livro de Drummond. Numa busca bem parecida, muitas pessoas, ainda hoje, esperam por um disco com canções inéditas de Caetano Veloso, Chico Buarque, de Adriana Calcanhotto, Marisa Monte. Contra a declaração que dizia a poesia agora é nada, e que hoje diz: a canção agora é nada, o verso que encerra “Madre Deus” é decisivo: “não, mais nada, não”. Nesse verso, a negativa é desesperada, não está certa de seu êxito, oscilante no texto e na melodia. Mas já representa a defesa daquilo que – como a poesia e, agora, a canção – parece ter sido esquecido. Caetano então emenda Drummond, que no poema “Mão dadas” traz um Não maiúsculo, fascista e soberano – sem sentido algum – que pretende se sobrepor à poesia ou à poesia da canção.

Nas sete primeiras músicas do disco, nada foi calma, nada foi tranquilidade, quietude. Temas complicados, sons obscuros, estranhamentos. Reflexões da dor, da perda, do fim; do mundo pós-moderno, pós-poesia, pós-canção, pós-música orgânica, pós-MPB. Mesmo em “O menino”, canção em que se relata o surgimento dadivoso de um filho, este aparece entre nuvens de tormenta, num mundo onde “tudo desde sempre se perdeu”.

Só mesmo na oitava faixa a cantora e o disco (por que não?) respiram aliviados. Em “Mansidão”, Gal e Caetano retornam à canção tal qual ela se apresentava enquanto vigorava a linguagem da MPB. Também retornam aos arranjos de Kassin, que se apresenta, dessa vez, de forma muito discreta, aliando as suas programações eletrônicas a um arranjo clássico da MPB, com piano e violoncelo, tocados, respectivamente, por Daniel Jobim e Jacques Morelembaum.

Kassin, o programador-mor de *Recanto*, retorna ao disco pisando “bem devagarinho” no terreno sagrado da MPB. “Mansidão”, diferentemente de todas as apresentadas até aqui, poderia muito bem estar em qualquer outro disco da Gal Costa. Nessa faixa não há mais aquele estranhamento, a canção é um retorno às coisas sagradas que, apesar de tudo, como lembra a canção que abre o disco, permanecem. Se depois da tormenta sempre vem a calma, é enfim chegada a hora de “Mansidão”: porto seguro, terra firme. Gal, uma das cantoras mais respeitadas da MPB, a preferida de Tom Jobim, apresenta uma canção bela e madura, uma daquelas que mesmo os críticos mais conservadores, os mesmos que logo iriam deturpar *Recanto*, não conseguirão deixar de admirar.

A mansidão da canção acalma enfim a crítica conservadora, que finalmente encontra um alívio, um espelho. Num disco tão estranho que mais lhes parecia uma *Grand blague*, uma afronta à música brasileira, “o fim da picada”, uma ruptura sem razão de ser, “Mansidão” era uma agulha de beleza num enorme palheiro de ruídos. Na verdade, “Mansidão” é uma obra-prima do cancionero popular que brilha ainda mais diante de uma aguda e tenebrosa reflexão sobre o momento pós-canção.

“Mansidão” é uma canção de amor que, como tal, poderia muito bem ser óbvia, mas não o é. Diferentemente das canções de amor mais corriqueiras, esta, revelando madureza, cria uma saída para a rima amor e dor, a mais óbvia e recorrente do cancionero popular. Solução que nasce da compreensão de que a madureza abaixa o tom da voz, da cor, da melodia, do sofrimento, da dor e da alegria:

O amor que já me fez sofrer  
Agora não fará, não sofro mais assim

## Sexo e dinheiro, Miami Maculelê e Segunda

Apesar de ser um porto seguro, “Mansidão” não é um porto final. O desafio do tempo presente está ainda além. Sendo assim, guiada pelo poeta, Gal retoma a sua expedição ao mundo. Chega-se então a faixa mais complexa do disco: “Sexo e dinheiro”. É mais uma dor, um espinho que ralenta o fluxo narrativo do disco. Tem-se agora uma reflexão séria, sobre um assunto espinhoso. “Sexo e dinheiro” é um anticlímax. Os ruídos eletrônicos, que emulam os objetos da reflexão da música, parecem agora pesar nos ombros de um sujeito que, para além do século XX, tenta, com dificuldades, ir em frente. Um sujeito dos anos da revolução sexual que agora ainda precisa refletir sobre as relações do sexo com o dinheiro nos novos tempos. Como diria Latour (2005): “jamais fomos modernos”. Os resíduos são mais que resíduos, constituem o tempo. O tempo da modernidade existe, mas não vale para todos. A revolução sexual não significa tão facilmente a constituição de um antes e de um depois, pois diferentes temporalidades coexistem.

Por fim, apesar da utopia dos 60, a questão do sexo e do dinheiro não sucumbia ao lema de “Paz e amor”, assim como, a bem da verdade, a guerra jamais sucumbiu ao lema *hippie*: “faça amor, não faça guerra”. A luta é constante: os ombros suportam um mundo “cheio de maldade e ilusão”. Caetano diz que “Sexo e dinheiro” é uma canção filosófica ao estilo de Gilberto Gil. Na canção de Caê, um sonhador dos anos 60, se denunciam os “cães” que se promovem em busca de sexo e dinheiro. Temos aqui uma canção política que contrapõe os cães aos “caês”, os herdeiros de uma utopia. Complexa e pesada, é o tipo de música que entra no disco, mas não entra no show. De fato, a canção não esteve no repertório de nenhuma das apresentações de *Recanto*. O funk “Miami maculelê”, a seguinte, é, por sua vez, um dos momentos mais esperados em suas apresentações.

Para falar sobre “Miami maculelê” será preciso antes uma breve explicação sobre o surgimento do funk carioca. No final da década de 80, o *Miami Bass*, estilo de hip-hop bem eletrônico, começa a fazer sucesso nos bailes do Rio de Janeiro. Num fenômeno muito singular que ocorre a partir de um devir-canção, o estilo é nacionalizado. Enquanto o *Miami Bass* era tocado nos bailes, os dançarinos, os maiores responsáveis pela aprovação do estilo, passam a incorporar cantos em português nas baladas do estilo, que logo são incorporados pelos frequentadores dos bailes. Um processo muito singular, que nasce de maneira totalmente espontânea pela necessidade de incorporar o fora através da verbalização em português de temas do *Miami Bass*. Hermano Vianna destaca que, depois da “Melô da mulher feia”, “o primeiro sucesso do funk de baile produzido no Rio e cantado em português”, os bailes cariocas que até então “tocavam 100 % de música importada, em menos de cinco anos passaram a tocar 100 % de música local<sup>21</sup>”.

Em uma entrevista publicada no livro *A MPB em discussão*, publicado em 2006, Hermano Vianna já afirmava que Caetano gosta do funk carioca. Na sequência da entrevista, a pesquisadora Santuza Cambraia Naves concorda com o sociólogo, mas pondera: “só que ele faz uma coisa diferente, muito mais elaborada nos arranjos, capas, composições, letras”. Em seguida, Hermano concorda com a pesquisadora, mas leva a discussão a um lugar inesperado pela mesma: “É. Ele até nunca se propôs a fazer funk carioca. Ele nem consegue fazer. Ele ainda não está tão talentoso, não... Aliás, ele vai gostar dessa frase” (NAVES; COELHO; BACAL, p. 292-293). Ou seja, enquanto a pesquisadora acredita que Caetano não só é capaz de fazer o funk carioca como também é capaz de sofisticá-lo, o antropólogo atenta para o fato de que o mestre da MPB ainda não está preparado para estrear nesta linguagem. Enquanto a primeira desconsidera a dificuldade que envolve a feitura de um funk carioca, o segundo reitera a sua complexidade.

Seis anos depois, Caetano escreveria então seu primeiro funk carioca: “Miami maculelê”, a décima faixa do disco *Recanto*. Um achado de Caetano que engrandece o imaginário do funk carioca e que atenua a resistência da *intelligentsia* ao gênero. Caetano percebe que após o processo de nacionalização do *Miami Bass*, que descrevemos brevemente acima com a ajuda imprescindível de Hermano Vianna<sup>22</sup>, ainda houve no Rio de Janeiro uma hibridização do ritmo americano com os ritmos dos terreiros de Umbanda, o que, por fim, aproximou sobremaneira o ritmo de Miami ao maculelê de Santo Amaro. Está aí o grande achado, está aí também o motivo do título da canção, como também uma entrada para que Caetano enfim se arriscasse no estilo.

Como de costume, Caetano não se satisfaz em contemplar o gênero que aborda. Ele precisa sempre acrescentar alguma coisa. Para ele, não basta seguir os ditames do estilo, para justificar a sua abordagem; ele precisa se fazer relevante, imprimir sua assinatura. Daí nasce tanto o achado que une o *Miami Bass* ao maculelê, quanto o perigo de um paternalismo que pode contrastar com a sua própria obra.

A produção deste funk fora encomendada por Caetano e Moreno Veloso ao produtor mais célebre do estilo, e maior responsável pelo seu sucesso, o DJ Marlboro. A ideia inicial era unir o maculelê de Santo Amaro às produções do DJ. Mas Marlboro não entrega as programações. Caetano, num parêntese, comenta o caso: “Mas Marlboro, embora tenha dito que faria as programações, nos deixou na mão (talvez sentindo que isso podia ser uma usurpação, por parte de uma turminha da MPB, da vitalidade do funk do Rio – no que ele não estaria de todo errado)<sup>23</sup>”. Ainda assim, Caetano parecia grato ao DJ e, sem as suas programações, mas inspirado nelas, faria pela primeira vez um funk carioca que poderia muito bem ser tocado em qualquer baile funk do Brasil.

Nessa faixa, o ritmo continua contagiante, e o destaque ao maculelê é um charme a mais. Gal está inteira, e encara com muita seriedade a missão de gravar um funk. Exitosos na empreitada, Gal e Caetano, se irmanam aos heróis das classes populares: “São Dimas, Robin Hood e o anjo 45/ todos cantando comigo”. No final, a eminência parda do disco, Caetano, insere enfim a sua voz no disco, nas quatro quadras finais entoando esta rima como um MC<sup>24</sup>:

Era música de dance  
Era o bonde do prazer  
Sacanagem sem romance  
Por que eu fui meter você?

Era dança de alegria  
Putaria e coisa e tal  
Por que você vem com santo  
Anjo e galera do mal?

Você encheu minha vida  
De ternura e sentimento  
Vou virar trabalhador  
Vou deixar o movimento

E se alguém me perguntar  
O que foi que aconteceu  
Eu responderei então:  
“Na verdade o malandro sou eu”

O pastiche é exitoso, o ritmo da rima é condizente ao estilo, a canção se conclui. No entanto, essas rimas conduzem a narrativa a uma função pedagógica muito problemática que aqui é exercida, justamente, por aquele que parecia reconhecer no estilo uma fonte de aprendizagem. Afoito, Caetano exerce o papel de um arrivista que antes mesmo de se estabelecer como um funkeiro já começa a interferir na temática do estilo ao propor uma alternativa que não é senão um consolo: “vou virar trabalhador / vou largar o movimento”. Repetindo o tema do culto ao

trabalho que fora imposto ao samba na “Era Vargas”, e que muito contribuiu para a standardização do estilo e o arrefecimento de sua vitalidade. No último verso, Caetano ainda cita um verso do samba “Conversa de malandro” de Paulinho da Viola, “na verdade o malandro sou eu”, que, apesar do aprumo, se insere claramente nessa linha de sambas de cunho paternalista que pretende salvar a vida do malandro ou do funkeiro, mas que só reforça a presente analogia. DJ Marlboro tinha razão.

O disco termina com “Segunda”, um lamento sertanejo em maracatu. Gravado apenas com a voz de Gal Costa e uma percussão bem simples de Moreno (uma faca e um prato), é a única faixa do disco em que não são utilizados recursos da música eletrônica. No entanto, não é nada que destoe do resto do disco, a própria percussão, contínua e sem variações, emula a máquina e assim diminui as distâncias da música orgânica para a música eletrônica, desconstruindo a magnitude da suposta dicotomia. Concluindo, podemos afirmar que *Recanto* tem uma canção de entrada (*ouverture*), “Recanto escuro”, e uma canção de saída: “Segunda”. Entre as duas extremidades se faz o caminho. Do recanto escuro à volta aos palcos, a uma nova fase, a uma nova entrega, a uma nova segunda.

Por se chamar “Segunda”, também se repassa toda a história da carreira de Gal Costa e de Caetano Veloso, já que o primeiro *long-play* de Gal, de 1966, que é também o primeiro de Caetano, chamou-se *Domingo*. Na época, ainda estreantes, conseguiram apenas um disco para os dois. Gravaram-no juntos, num espírito de mútua colaboração. Não houve jamais o menor indício de competição entre as partes. Em *Domingo*, nenhum dos cantores prevalece, um levanta a bola para o outro. É de uma delicadeza no trato que ainda comove. Mas *Domingo* é também o passado. *Recanto* é hoje, “Segunda” é o dia seguinte. Findar o disco com uma canção chamada “Segunda” é um sinal de que se vai à luta. Volta-se a estrada com um trabalho que mergulha no presente e emerge como um objeto não identificado, para além do “século da canção”. É uma obra ousada porque se quer à altura de uma parceria que começa na década de 60, se desdobra em muitos e muitos momentos e que, agora, mais de quarenta anos depois, ainda é capaz de se refazer, e mais: é capaz de ser de novo contemporânea.

Recentemente, Tom Zé assistiu pela primeira vez ao show *Recanto ao vivo*. A sua reação, publicada no dia 7 de março de 2014 em sua página do Facebook, diz tudo:

Gal perguntou: “gostou?” e eu disse a ela que não era possível recorrer a essa palavra para falar do que ela canta. Para que a força do canto fosse mais solidamente representada, a pergunta deveria ser: “gozou?”. Sem grosseria, mas recorrendo a Gaia, ao telúrico, àquela voz magnífica. E os músicos Bruno, Pedro Baby, Domênico! Quem viu, viu.”

### The contemporary writing of *Recanto*

#### ABSTRACT:

---

This paper proposes to read *Recanto*, a Gal Costa’s album released in 2011, as contemporary narrative. All CD’s songs, as well as their production, are made by Caetano Veloso. So from Giorgio Agamben’s, Renato Ortiz’s, and Roberto Correa dos Santos’ work, we tried to analyze how the partners, Veloso and Gal, fall into the reflection about the end of the song, the decline of the MPB and the emergence of electronic sounds.

Keywords: Caetano Veloso. Gal Costa. Contemporary time. Modernity-World. The end of the sound.

#### Notas explicativas

\*Doutor em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

<sup>1</sup>Esse trabalho é parte de minha Tese de Doutorado, *Transcaetano: Trilogia Cé mais "Recanto"*, defendida na Universidade Federal de Juiz de Fora, em março de 2015.

<sup>2</sup>No trabalho, com base no vocabulário utilizado por Bacal (2012) e Ab'Saber (2012), usaremos a expressão música orgânica em contraposição à música eletrônica.

<sup>3</sup>Como resume Paulo da Costa e Silva no artigo "Chico e os olhos do carrasco: de Paratodos a Parapoucos", publicado no blog do Instituto Moreira Sales: "a música popular associou-se ao mito de um país unificado em torno de ideais de convívio cordial, informalidade e mistura; a ideais de sedução, alegria e de uso intenso e prazeroso do corpo. Isso ocorreu de tal modo que terminou por confundir-se com esse mito. Mais do que portadora do mito-Brasil, a música popular tornou-se ela própria uma instância não apenas difusora, mas também elaboradora desse mito." Conferir o artigo completo em <<http://www.blogdoims.com.br/ims/chico-e-os-olhos-do-carrasco-de-paratodos-a-parapoucos-por-paulo-da-costa-e-silva>>. Acesso em: 19 fev. 2015.

<sup>4</sup>Já nos anos 90, temos dois índices evidentes desse interesse: 1) no ano de 1996, a banda carioca O Rappa regrava Vapor Barato de Waly Salomão e Jards Macalé, sucesso estrondoso em Gal Fa-Tal, que estoura novamente nas paradas de sucesso; 2) em 1997, no primeiro grande *hit* de Zeca Baleiro (*Flor da pele*), a voz de Gal no refrão de *Vapor barato*, em sua versão original, é um *sampler* vigoroso. A potência desse *sampler* com um trecho de um canto de Gal Costa é apenas a prova mais óbvia da contemporaneidade de um mito: a Gal dos anos 70.

<sup>5</sup>Conferir Christopher Lasch (1986): *O Mínimo Eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*.

<sup>6</sup>Passado o século XX, apelidado por Luiz Tatit (2008) de *Século da Canção*, ficou evidente o esgotamento da canção tal qual ela se apresentava no século passado. O surgimento do rap, o avanço das pesquisas com a música eletrônica, a volta do pulso, da música modal, aliada às pesquisas etnomusicais, delimitam a canção *sui generis* ao século XX. No entanto, a canção mantém-se viva, não na recusa fundamentalista daquilo que a ultrapassa e sim na incorporação desses elementos e dessas reflexões no próprio gênero. Desde então, é possível falar em canção expandida.

<sup>7</sup>A disposição da letra da canção sofreu aqui uma alteração em relação à letra apresentada no encarte do disco, pois a música sugere uma disposição dos versos diferente.

<sup>8</sup>Tratando-se de Gal Costa e de Caetano Veloso, a ausência de Maria Bethânia e de Gilberto Gil, os outros "doces bárbaros", é também uma marca da presença deles. O prefixo Re- de *Recanto* remete claramente à obra de Gil de *Refazenda, Refestança, Refavela, Realce*. Já Bethânia é lembrada pelo que ela significa de contraposição ao projeto e a essa vontade de ser moderno custe o que custar que Gal Costa compartilha com Caetano Veloso desde o Tropicalismo, e que Bethânia jamais aceitou compartilhar.

<sup>9</sup>O conceito de "modernidade-mundo" é empregado por Renato Ortiz no livro *Mundialização e Cultura*. Cf. Renato Ortiz (2000).

<sup>10</sup>O processador de áudio *Auto-Tunes* foi criado em 1994 e é hoje um equipamento básico nos estúdios e nas apresentações de música pop.

<sup>11</sup>"Com efeito, se a existência precede a essência, nada poderá jamais ser explicado por referência a uma natureza humana dada e definitiva, ou seja, não existe determinismo, o homem é livre, o homem é liberdade" (Sartre, 1987, p. 7, grifo nosso).

<sup>12</sup>Marcação eletrônica do ritmo perante a programação eletrônica de graves distorcidos que emula e é emulado pelo pulsar do coração.

<sup>13</sup>Letra de "Renault/Peugeot", canção de Otto presente no seu disco lançado em 1999, *Samba pra burro*.

<sup>14</sup>Latino, com a versão de um euro-house que originou "Festa no apê", e Caetano Veloso colocando letra em "Pipoca moderna" são também bons exemplos do processo que, com Hermano Vianna, chamaremos daqui por diante de devir-canção.

<sup>15</sup>Cf. Renato Ortiz (2000): *Mundialização e Cultura*.

<sup>16</sup>O lixo do Jardim Gramacho ficou mundialmente famoso em 2011 com a indicação do filme *Lixo Extraordinário* ao Oscar. O filme mostra a realidade dos catadores de lixo e a intervenção artística do artista plástico Vik Muniz nesse espaço.

<sup>17</sup>Trecho de poema de Chacal (2014, p.6) que diz: "só o impossível acontece/ o possível apenas se repete.../se repete.../se repete...".

<sup>18</sup>A sentença foi encontrada numa carta escrita por Rimbaud, endereçada a um professor de literatura.

<sup>19</sup>Encontramos esse texto na sessão de textos presente no site oficial da cantora Gal Costa. Disponível em: <[http://www.galcosta.com.br/sec\\_textos\\_list.php?page=1&id=123](http://www.galcosta.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=123)>. Acesso em: 19 fev. 2015.

<sup>20</sup>Do poema, "Recuperação da adolescência". Ana Cristina César. *A teus pés*. Editora Ática, 1982.

<sup>21</sup>Conferir entrevista completa de Hermano Vianna no livro *A MPB em discussão*, p. 273-300.

<sup>22</sup>Conferir também a Dissertação de Mestrado de Hermano Paes Vianna Júnior. *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitana*. Rio de Janeiro: Museu Nacional: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 1987.

<sup>23</sup> Cf. texto "Recanto" de Caetano Veloso. Disponível na sessão de textos do site oficial da cantora Gal Costa. Disponível em: <[http://www.galcosta.com.br/sec\\_textos\\_list.php?id\\_type=3](http://www.galcosta.com.br/sec_textos_list.php?id_type=3)>. Acesso em: 19 fev. 2015.

---

<sup>24</sup> No livro *O cancionista*, Luiz Tatit (2002, p. 263) diz: “Caetano Veloso compreendeu todas as dicções da canção popular brasileira”. Com o acréscimo do funk carioca, do rap etc., podemos constatar que essa vontade do cantor de compreender todas as dicções da canção popular brasileira ainda não arrefeceu.

## Referências

- AB’SÁBER, Tales A. M. *A música no tempo infinito*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 160 p.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, 1599 p.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1978, p. 293-300.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. 92 p. Título original: *Che cos’è il contemporaneo?; Che cos’è un dispositivo?; L’amico*.
- BACAL, Tatiana. *Música, máquinas e humanos: os djs no cenário da música eletrônica*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. 173 p.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Editora Ática, 1982.
- CHACAL. *É proibido pisar na grama*. Belo Horizonte: Leve um livro, 2014. 14 p.
- COSTA, Gal. *Recanto*. Universal, 2011. 1 CD. Acompanha encarte em português.
- \_\_\_\_\_. *Recanto ao vivo*. Universal. 2 CD. Acompanha encarte em português.
- DANOWSKI, Debora; CASTRO, Eduardo Viveiro de. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Desterro; Cultura e Barbárie; Instituto Socioambiental, 2014. 176 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011. 160 p. Título original: *Survivance des lucioles*.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução revisada e apresentação de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 7 ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012. Título original: *Sein und Zeit*.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do vazjo: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógios d’Água, 1983. 205 p.
- LASCH, Christopher. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. 3. ed. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1986. 287 p. Título original: *The minimal self – psychic survival in troubled times*.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. 3 reimpressão. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005. 152 p. Título original: *Nous n’avons jamais été modernes*.
- NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana. *A MPB em discussão*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. 525 p.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000. 238 p.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos Santos. *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior*. Belo Horizonte: UFMG, 1999. 170 p.
- SARTRE, Jean Paul. *O existencialismo é um humanismo*. A imaginação: Questão de método. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução de Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Forte, Bento Prado Junior. 3 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- SILVA, Paulo da Costa e. “Chico e os olhos do carrasco: de Paratodos a Parapoucos”. Blog do IMS. 14/06/2012. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/chico-e-os-olhos-do-carrasco-de-paratodos-a-parapoucos-por-paulo-da-costa-e-silva/>>. Acesso em: 10 mar. 2014.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. 251p.
- TEIXEIRA, P. B. *Do samba a bossa nova: uma invenção de Brasil*. 2011. 120 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

---

\_\_\_\_\_. *Transcaetano: Trilogia Cê mais Recanto*. 2015. 172 f. Tese (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. Apresentação e organização: Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 367 p.

\_\_\_\_\_. Texto. “Recanto”. Gal [site]. Publicado em: 14/12/2011. Disponível em: <[http://www.galcosta.com.br/sec\\_textos\\_list.php?page=1&id=123](http://www.galcosta.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=123)>. Acesso em: 19 fev. 2015.

VIANA, Hermano. *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*. 1987. 151 f. Dissertação. (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1987.

Enviado em 28 de janeiro de 2016.

Aprovado em 04 de abril de 2016.