

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

FELIPE APARECIDO DE OLIVEIRA CAMARGO

**A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE GAL COSTA ENTRE O
TROPICALISMO MUSICAL E A CONTRACULTURA (1968-1973)**

**FRANCA
2024**

FELIPE APARECIDO DE OLIVEIRA CAMARGO

**A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE GAL COSTA ENTRE O
TROPICALISMO MUSICAL E A CONTRACULTURA (1968-1973)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (PPGH/UNESP) para obtenção do título de Mestre em História.

Área de Concentração: História e Cultura Social

Orientadora: Prof^a Dr^a Tânia da Costa Garcia

Órgão financiador: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/DS).

**FRANCA
2024**

C172t	Camargo, Felipe Aparecido de Oliveira A trajetória artística de Gal Costa entre o Tropicalismo musical e a contracultura (1968-1973) / Felipe Aparecido de Oliveira Camargo. -- Franca, 2024 154 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca Orientadora: Tânia da Costa Garcia 1. Gal Costa. 2. Tropicalismo musical. 3. Contracultura. 4. MPB. 5. Performance. I. Título.
-------	---

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados fornecidos pelo autor(a).

FELIPE APARECIDO DE OLIVEIRA CAMARGO

**A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE GAL COSTA ENTRE O TROPICALISMO
MUSICAL E A CONTRACULTURA (1968-1973)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em História.

BANCA EXAMINADORA

Presidente:

Prof.^a Dr.^a. Tânia da Costa Garcia, UNESP

Membro titular:

Prof. Dr. José Roberto Zan, UNICAMP

Membro titular:

Prof.^a Dr.^a. Marilda de Santana Silva, UFBA.

Franca, 17 de dezembro de 2024.

Em memória de Claricéia, minha mãe, a quem devo tudo.

*Quando canto um segredo
Quando mostro algum medo
Ou mais
Quando falo de amor ou desejo
Minha boca se mostra macia
Vermelha
Mas se dessa garganta
Das cordas escondidas
Nesse peito sufocado
Desse coração atrapalhado
Surge uma nota brilhante
De cristal transparente
Minha cara invade a cena
Rasga a vida
Mostra o brilho agudo musical*

(Caetano Veloso e Maria Bethânia - Interpretação de Gal Costa)

AGRADECIMENTOS

Início estes agradecimentos mencionando minha mãe, Claricéia, que sempre esteve ao meu lado, apoiando todas as minhas decisões. Este trabalho não seria possível sem o apoio e o amor incondicional que ela sempre dedicou a mim. A sua ausência física me marca todos os dias, mas sei que o nosso laço transcende este plano. Hoje, tenho a certeza de que somos um só. Mãe, como você sempre cantou para mim: *Baby, I love you...*

Agradeço à minha orientadora, professora Tânia da Costa Garcia, por acreditar em mim e na pesquisa, pelas correções criteriosas, pelo incentivo e por sempre se mostrar prestativa para contribuir no que fosse necessário.

Ao professor José Roberto Zan e à professora Marilda Santanna, por terem aceitado compor a banca de qualificação e, posteriormente, a defesa da dissertação. Agradeço a leitura atenta e as sugestões pertinentes, que tanto enriqueceram o trabalho.

À professora Karina Anhezini, por coordenar de forma tão profissional, humana e atenciosa o Programa de Pós-Graduação em História da UNESP. Foi um privilégio poder ter feito parte do corpo discente no mesmo período em que esteve responsável pelo programa. Agradeço também aos docentes Hélio Rebello Cardoso Júnior, Tania Regina de Luca e Daiane Vais Machado pelas disciplinas ofertadas em 2022, das quais levarei os aprendizados e as discussões realizadas na bagagem.

Agradeço à Sheyla de Castro Diniz, por ter ofertado a disciplina “Leituras Interdisciplinares e Métodos em Música Popular”, que cursei como aluno especial. Os longos e adoráveis debates em aula contribuíram muito para a pesquisa. Agradeço também pelas trocas feitas mesmo após o fim do curso.

Menciono a professora Carolina Amaral de Aguiar, minha orientadora de TCC na UEL, que me trouxe os primeiros ensinamentos sobre pesquisa e vida acadêmica. Agradeço o incentivo que me deu.

Falar de todos os amigos que estiveram ao meu lado neste trajeto parece tarefa impossível. São muitas e extraordinárias as relações que cultivei e pretendo continuar cultivando. Arrisco mencionar alguns, com a certeza de que os nomes não se esgotam nestas linhas.

À Ingrid Massambone, por ter sido minha grande parceira de mestrado. Esdras Calixto, te admiro e agradeço por você ser e estar. Kauany Dandary, irmã de alma e copo. Renata Barbosa, minha professora de graduação e, hoje, grande amiga. Jaqueline Vieira (minha antropóloga favorita), Fernanda Beviláqua e Fernanda Laubstein, que maravilha

ter vocês em minha vida. Samuel Souza, pelos carnavais na pauliceia desvairada e muito mais. Amanda Riedlinger, pelo apoio e pelas conversas sempre inteligentes e renovadoras. E mais: Maria Luiza Ramalho, Ana Laura Galvão, Bianca Coelho, Lorena Ribacinko, Laura Martimbianco, Natália Duarte, Thayrine Mendes, Marcos Corrêa, Pedro Marco, Dayvison Wilson, Heloísa Camargos, Ana Carla Paiva e Duda Zanchim. Amo vocês.

Agradeço à minha família materna, composta quase que majoritariamente por mulheres, gente de origem humilde e muita fibra. Em especial, minha prima Claudinéia e minha tia Carmem, pelo amor, suporte e compreensão de sempre.

Ao meu gato Benjamin, que me ensina cotidianamente sobre amor. A todos os animaizinhos que já fizeram parte da minha vida: Malu, Kiko, Afonso, Amiguinha, Thomas. A vida é mais leve ao lado desses companheiros.

Sou grato à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento desta pesquisa. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

O objetivo da pesquisa é investigar a trajetória artística da cantora Gal Costa no campo das produções culturais brasileiras de 1968 a 1973. Constantemente rotulada como “musa do Tropicalismo” e “musa do *desbunde*”, a cantora se associou ao movimento tropicalista no campo musical, estabeleceu parcerias com artistas da *cultura marginal* e do *desbunde* e consequentemente desenvolveu uma imagem artística atrelada ao universo contracultural de fins dos anos 1960 e início da década seguinte. Tais fenômenos culturais ganharam força num momento histórico caracterizado pela expansão do mercado de bens simbólicos no Brasil e o recrudescimento da repressão por parte da ditadura militar. Diante desse quadro, a música popular brasileira, especificamente a MPB, enfrentou um período de intensas disputas e renovações estético-ideológicas. Nosso propósito é compreender como a *performance* e a identidade artística de Gal foram sendo moldadas a partir do contato com alguns desses grupos e circuitos. Para tanto, a pesquisa se volta para a análise dos álbuns lançados pela intérprete, suas apresentações, *shows*, entrevistas, materiais de imprensa e instrumentos de pesquisa de vendas de discos a fim de refletir sobre os lugares em que sua obra e sua imagem se situaram no período.

Palavras-chave: Gal Costa; Tropicalismo musical; Contracultura; MPB; *Performance*.

ABSTRACT

The aim of this research is to investigate the artistic career of singer Gal Costa in the field of Brazilian cultural productions from 1968 to 1973. Constantly labeled as the “muse of Tropicalism” and the “muse of *desbunde*”, the singer was associated with the Tropicalist movement in music, established partnerships with artists from *marginal culture* and *desbunde*, which contributed to the development of an artistic image connected to the countercultural universe of the late 1960s and early 1970s. These cultural phenomena gained momentum at a time characterized by the expansion of the market for symbolic goods in Brazil and the intensification of repression by the military dictatorship. In this context, Brazilian popular music, specifically MPB, faced a period of intense disputes and aesthetic-ideological renovations. This research seeks to understand how Gal's performance and artistic identity were shaped by her contact with some of these groups and circuits. To achieve this, we analyze her albums, performances, concerts, interviews, press materials and record sales research instruments in order to reflect on the places in which her work and her image were situated in the period.

Keywords: Gal Costa; Tropicalism; Counterculture; MPB; Performance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – Gal Costa e o Tropicalismo musical	12
1.1 De Maria da Graça a Gal Costa: a intérprete e a música popular brasileira na década de 1960	12
1.1.1 O surgimento do Tropicalismo musical	21
1.2 Tropicália ou Panis et Circensis: o “disco-manifesto”	24
1.2.1 “Divino, Maravilhoso” no IV Festival da TV Record	36
1.3 “Um anti-computador sentimental”: o LP Gal Costa (1969)	44
1.3.1 O visual e a imagem artística de Gal em 1969	57
CAPÍTULO 2 – “A cultura, a civilização...elas que se danem”: contracultura, experimentalismo e a radicalização artística de Gal Costa	63
2.1 A contracultura no Brasil	63
2.1.1 MPB e experimentalismo nos “anos de chumbo”	69
2.2 Gal (1969): manifesto experimental	71
2.2.1. O show na Sucata e o “pessoal da pesada”	82
2.3 “Dessa janela sozinha”: solidão e exílio em Legal (1970)	89
CAPÍTULO 3 – Gal a Todo Vapor e Índia: entre o verão do desbunde e o epílogo da contracultura	98
3.1 O show Gal a Todo Vapor e o LP -Fa-Tal-	98
3.1.2 As “Dunas da Gal”	112
3.2: “Cantar como um passarinho”: Índia (1973)	117
3.2.1 De “Musa da Contracultura” a “Musa da MPB”	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
FONTES E REFERÊNCIAS	133
BIBLIOGRAFIA	133
FONTES	138
a) Fonogramas	138
b) Materiais da imprensa	138
c) Documentos da internet	141

e) Entrevistas.....	141
ANEXOS	142

INTRODUÇÃO

Quando a cantora Gal Costa faleceu em 09 de novembro de 2022, aos 77 anos de idade, esta pesquisa estava em curso, ainda em seu primeiro ano de desenvolvimento. Como nosso recorte já estava estabelecido, algo nos chamava a atenção na repercussão midiática de sua morte. Boa parte dos obituários publicados pela grande imprensa destacaram, sobremaneira, um período específico de sua trajetória: a participação no movimento tropicalista e na contracultura brasileira dos “anos de chumbo”. A *Folha de S. Paulo* afirmou: “Gal Costa foi uma das revoluções das vozes e dos costumes na música brasileira desde o seu surgimento na cena nacional, na década 1960”¹. O breve texto abordou sua contribuição ao disco coletivo *Tropicália ou Panis Et Circensis* (Philips/1968). Também mencionou o show *-Fa-Tal- Gal a Todo Vapor* (Philips/1971) como um dos “espetáculos de maior repercussão da história da MPB”. Poucas horas depois do anúncio de sua morte, uma matéria intitulada *Gal Costa, a musa eterna da Tropicália* foi veiculada pela *Folha de Pernambuco*². Nomeando Gal como “porta-voz da contracultura do tropicalismo”, a publicação enfatizou que foi devido a sua “sensualidade transgressora” que a baiana passou a ser chamada de “musa do *desbunde*” em meados da década 1970.

Confirmando nossas reflexões iniciais, tais obituários nos revelavam que apesar de toda sua contribuição para a música popular brasileira desde que iniciou a carreira em meados da década 1960, a fase tropicalista e contracultural era constantemente acionada para elucidar o legado musical da cantora. Com 57 anos de carreira, Gal Costa assumiu múltiplas *personas* artísticas ao longo das décadas e se firmou como uma das principais intérpretes da MPB³. Cantou repertórios variados como Bossa Nova, samba, jazz, rock, frevo, marchinhas e baião. Tamanho é o interesse por esse momento de sua trajetória que, em 2023, foi lançada a primeira cinebiografia sobre a intérprete, *Meu Nome é Gal*.

¹ BERGAMO, Mônica; VIEIRA, Bianka; PORTO, Walter; MARTÍ, Silas. Morre Gal Costa, uma das maiores vozes da música brasileira, aos 77 anos. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 09 nov. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/11/morre-gal-costa-uma-das-maiores-vozes-da-musica-brasileira-aos-77-anos.shtml>. Acesso em: 10 out. 2024.

² GAL Costa, a musa eterna da Tropicália. **Folha de Pernambuco**, 09 nov. 2022. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/gal-costa-a-musa-eterna-da-tropicalia/246431/>. Acesso em: 10 out. 2024.

³ O conceito de MPB será aqui utilizado tomando como base as avaliações de Marcos Napolitano sobre o surgimento dessa sigla nos anos 1960. Para o autor, a MPB significaria mais uma complexa instituição cultural do que um gênero musical rigidamente definido em termos estéticos. Ver: NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1968). São Paulo: Annablume, 2001.

Dirigida por Dandara Ferreira e Lo Politi, a obra, que foi distribuída pela Paris Filmes e co-produzida pela Globo Filmes, trouxe como recorte temporal justamente o período específico que vai do início da sua carreira até o show *Gal a Todo Vapor*.

Durante a juventude na Bahia, Gal Costa se interessou pela Bossa Nova e pelo cantor João Gilberto, fatores que contribuíram para a estética do seu primeiro *long-playing* (LP), em parceria com Caetano Veloso: *Domingo* (1967/Phillips). Este trabalho se diferenciou notavelmente das produções lançadas nos anos seguintes. A imagem tímida e contida de Gal se diluiu ao entrar em contato com a efervescência estética promovida pelo movimento tropicalista. A cantora adotou um visual extravagante e passou a utilizar um estilo de canto roqueiro e expressivo – aos moldes de Janis Joplin – como manifestação artística. Após o AI-5, com a prisão e o exílio dos seus companheiros Caetano Veloso e Gilberto Gil, a intérprete percorreu um caminho visto muitas vezes como tributário do tropicalismo, ou, ao menos, do que restava dele⁴. Nesse momento, a baiana passou por uma radicalização artística em sintonia com as vertentes contraculturais brasileiras como a cultura marginal e o *desbunde*, que despontavam no início dos anos 1970.

Nesta pesquisa, com base nas reflexões de Frederico Coelho, entendemos o Tropicalismo musical dentro de uma dinâmica artística ampla que se desenvolveu no Brasil ao longo de toda a década de 1960. Se contrapondo às análises que colocam o Tropicalismo como protagonista de todas as rupturas e inovações estéticas do período, Coelho propõe que a vertente musical tropicalista foi apenas uma dentre as várias linguagens que buscaram por renovação artístico-cultural naquele período⁵. As propostas de artistas como Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Rogério Duarte e Lygia Clark, além dos poetas concretos, já revelavam movimentações que idealizavam uma noção de arte que romperia radicalmente com a concepção de “cultura brasileira oficial”, defendida sobretudo por intelectuais e artistas alinhados ao nacional-popular.

É recorrente as atividades artísticas de Gal após 1969 serem tomadas pela historiografia da MPB como espécie de continuação do Tropicalismo musical, principalmente por conta do exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil em Londres, o que a deixava como responsável por continuar as propostas que ambos os compositores

⁴ CONTENTE, Renato. **Não se assuste, pessoa!** As personas políticas de Gal Costa e Elis Regina na ditadura militar. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

⁵ COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado:** cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 133

havam iniciado. A própria mídia da época atribuía à cantora esta tarefa. Em nossa pesquisa, procuramos entender a contribuição da intérprete ao Tropicalismo musical e sua posterior vinculação a grupos contraculturais como ações interligadas, porém distintas em termos de contexto e propósitos. Não que uma coisa excluísse a outra. Porém, realizamos isso para diferenciarmos as ações específicas do Tropicalismo musical em seu auge – os anos 1967 e 1968 – e toda a gama heterogênea de produções contraculturais que vieram, com toda força, entre 1969 e 1973. Um dos objetivos de nossa análise foi justamente compreender como a cantora articulou os elementos estéticos do Tropicalismo musical com as ideias propagadas pela contracultura dos “anos de chumbo”.⁶

Marco internacional dos fenômenos políticos e culturais da segunda metade dos anos 1960, a contracultura tinha como base a contestação da sociedade burguesa, burocrática, hierárquica e conservadora. Theodore Roszak, acadêmico norte-americano, atribuiu à juventude que se rebelava contra a direita e a esquerda tradicional o protagonismo das atividades contraculturais⁷. Em cada canto do mundo ocidental, ela se desenvolveu de maneiras distintas. À direita, a contracultura criticava o conservadorismo cristão, a instituição familiar, o consumismo, as hierarquias de gênero e a ideologia meritocrática do sistema capitalista. À esquerda, os alvos eram o sectarismo, o autoritarismo de algumas experiências socialistas e a rejeição a pautas identitárias e de sexualidade. Via de regra, tais movimentações expressavam mudanças significativas nos paradigmas tradicionais de transformação social⁸.

No âmbito cultural, exemplos como os hippies nos Estados Unidos e o “Verão do Amor”, ocorrido na Califórnia em 1967, o festival Woodstock (1969), bandas e músicos de rock como os Beatles, Rolling Stones, The Doors, Jefferson Airplane, Jimi Hendrix e

⁶ É por isso também que evitamos a utilização da noção “pós-tropicalismo” para designar algumas produções artísticas e intelectuais experimentais que surgiram após 1968. Mesmo que muitas delas tenham afinidades com os projetos tropicalistas, é necessário considerar a diferença de contexto e a presença de vários nomes que pouco ou nada participaram das atividades tropicalistas na área musical entre 1967 e 1968. Para análises aprofundadas a respeito das diferenças entre o Tropicalismo musical e a contracultura que se desenvolveu entre 1969 e 1974, ver: COELHO, 2010; DINIZ, Sheyla Castro.

Desbundados e Marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974). Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

⁷ ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1972.

⁸ Nos referimos ao que o historiador Daniel Aarão Reis analisou sobre as mudanças ocorridas nos paradigmas de transformação social ao longo da década 1960. De acordo com o autor, os diversos eventos políticos, culturais e sociais daquele período são expressões de questionamentos e reformulações que sofreram modelos tradicionais de transformação social, como é o caso das revoluções socialistas. Fenômenos como a contracultura e as agitações ocorridas ao longo do ano de 1968 ao redor do mundo são sintomas dessas inquietações. Ver: REIS, Daniel Aarão. Paradigmas de mudança social: os 50 anos de 1968. In: REIS, Daniel Aarão (org.). **1968: os desafios de uma reflexão crítica**. Niterói: Eduff, 2021. p. 13-36.

Janis Joplin, além de intelectuais como Timothy Leary e Aldoux Huxley tornaram-se símbolos da contracultura e manifestações de sua pluralidade. A prática do amor livre, o comportamento desinibido, o uso do LSD e da maconha para expandir a consciência e um vestuário marcado por cores fortes e desenhos psicodélicos representam também o ethos contracultural.

Particularmente, no caso brasileiro, a contracultura assumiu especificidades conforme a conjuntura aqui vivenciada. Diversos grupos com propostas ideológicas distintas podem ser reunidos neste guarda-chuva intitulado contracultura nacional. Para os fins desta dissertação, nos interessa a relação de Gal Costa com algumas destas vertentes, notadamente a cultura marginal e o *desbunde*, correntes contraculturais detalhadas no segundo e terceiro capítulo da dissertação.

O objetivo que orientou nossa investigação foi compreender esse período da trajetória de Gal Costa, entre 1968 e 1973, fase que vai da efervescência tropicalista à eclosão da contracultura. Levando em consideração o contexto histórico de significativas transformações culturais, sociais e políticas no país, pontuamos algumas indagações: Qual a contribuição da intérprete à cena musical daquele momento? Como sua identidade e *performance* artística foi sendo moldada a partir do contato com diferentes tendências estéticas, grupos e movimentos? Como a sua produção musical dialoga com a indústria fonográfica em expansão no Brasil? Em que medida sua postura *performática* estava sintonizada com a resistência cultural à ditadura militar brasileira?

O leitor irá perceber que os termos “transformação”, “mudança” e “guinada” serão constantes ao longo do trabalho. Isso porque, dentro deste recorte, pudemos observar como Gal esteve frequentemente modificando sua *performance*, adicionando novos elementos artísticos e complementando outros na medida em que entrava em contato com diversas informações musicais e culturais. Portanto, trata-se de uma identidade artística em permanente construção. Em razão disso, tendo como base as reflexões de Pierre Bourdieu, analisamos sua trajetória dentro de um “conjunto de relações objetivas que uniram o agente considerado [a cantora] (...) ao conjunto de outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço de possibilidades”⁹. Noutras palavras, não estamos preocupados em traçar uma narrativa teleológica da carreira da intérprete, como se ela estivesse predestinada a posição de liderança de um ou outro movimento estético e/ou comportamental. As investigações feitas tiveram como premissa

⁹ BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. **Usos e abusos da história oral**, v. 8, p. 183-191, 1996. p. 190.

o entendimento das complexas redes (de sociabilidade, culturais, estéticas) em que a cantora esteve envolvida.

Por ser uma mulher presente em um espaço dominado por homens – afinal, Gal era uma das poucas figuras femininas nos grupos tropicalistas e contraculturais – sua atuação é pertinentemente evocada como símbolo dos movimentos libertários da época. Mais ainda, em diálogo com os debates impulsionados por movimentos feministas, nos últimos anos houve um notável acionamento de sua imagem para discutir e questionar as narrativas que privilegiavam a presença masculina dentro destes movimentos. Nossa pesquisa parte da análise da *performance* da cantora para entender tais configurações. Compreendemos, portanto, que o que há de político na imagem tropicalista e contracultural de Gal é fruto de sua atividade artística enquanto intérprete. Vale dizer que a categoria de gênero não será a ferramenta analítica que norteará a pesquisa, embora partamos do pressuposto básico de que o fato de *ser* uma mulher naquele contexto moldou consideravelmente a trajetória da intérprete.

Devido ao fato de estar vinculada aos grupos contraculturais, Gal tornou-se uma expoente da resistência cultural à ditadura militar. Marcos Napolitano¹⁰ constatou que houve quatro correntes de ação civil na resistência ao regime: a) liberais, b) comunistas, c) contracultura e d) nova esquerda. Não se furtando de contradições e rachaduras internas, tais vertentes demonstram a heterogeneidade e as disputas presentes também no campo cultural. E, dentro desse campo, como afirma a historiadora Tânia da Costa Garcia, a linguagem da transgressão, típica da contracultura, foi apropriada por grupos brasileiros como maneira de contestar e se rebelar contra a ditadura¹¹.

No caso da ditadura brasileira, é sabido que para além de todo o arsenal de repressão e violência política arregimentadas pelos militares, um dos sustentáculos do regime foi a defesa de valores conservadores e cristãos. O exemplo da Marcha da Família com Deus pela Liberdade, prelúdio do golpe civil-militar de 1964, é indicativo¹². Assim, ao adotarem políticas comportamentais, as práticas contraculturais também configuraram ações de oposição ao ideário dos militares. Entender isso nos leva a ampliar a perspectiva

¹⁰ NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1985)**. São Paulo: Intermeios, 2017.

¹¹ GARCIA, Tânia da Costa. Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano. **Artcultura**, v. 8, n. 13, p. 176-188, 2006. p. 178.

¹² A Marcha da Família com Deus pela Liberdade foi uma dentre as várias manifestações de oposição ao governo de João Goulart, intensificando o desgaste político que levou ao golpe civil-militar de 1964. Organizada por diversas associações e entidades civis e militares, tinha como objetivo, no plano dos costumes, a defesa dos valores conservadores e como pretexto impedir o avanço do comunismo no Brasil, que supostamente estaria encarnado na figura de Goulart.

acerca da resistência ao regime, que se deu muito além da luta armada ou das ações dos partidos e movimentos da esquerda tradicional.

Na contracultura, o corpo foi ferramenta central de ação. Como Celso Favaretto constatou, ele era um “espaço de agenciamento de atividades”¹³. Em Gal, especificamente no período aqui analisado, o apelo corporal foi significativo. O antropólogo Rafael Noleto estudou a *performance* e o gesto corporal da intérprete para destacar o seu “mérito de ter contribuído com a instauração de um discurso performático para o Tropicalismo, não apenas por ter usado a sensualidade como recurso [...], mas pelos avanços significativos que deflagrou no campo da interpretação vocal”¹⁴. O autor assumiu a tarefa de reconsiderar certas narrativas que colocam Caetano Veloso e Gilberto Gil como “responsáveis pelos discursos conceituais e musicais dentro do Tropicalismo”¹⁵.

Dentro desse quadro, também elegendo como foco o corpo e a *performance* da artista, a pesquisadora Taissa Cordeiro mencionou uma “assinatura” própria de Gal Costa no movimento tropicalista. De acordo com a autora, “Gal formulou sua persona criativa num processo de reelaboração ativa da canção original”¹⁶, o que significa que sua interpretação de composições de outros letristas produzia uma característica autoral para a obra. Para Cordeiro, os discursos sobre a presença de Gal no movimento muitas vezes refletem uma perspectiva masculina, em que, na relação intérprete-compositor, a primeira desempenharia um papel passivo¹⁷. De maneira semelhante, Edward Piñuelas pontuou que, ao lado de Caetano Veloso e Gilberto Gil, a intérprete sempre permaneceu em posição de coadjuvante nas narrativas sobre o movimento¹⁸.

Outro aspecto relevante em nossa análise sobre a trajetória de Gal é a expansão que o mercado de bens simbólicos experimentava no Brasil durante os anos de 1960 e 1970, elemento que incidiu efetivamente em sua carreira. Por ter se associado aos circuitos da Bossa Nova e posteriormente do Tropicalismo musical, a cantora foi aos poucos consagrando-se como uma destacada artista do catálogo da MPB. De acordo com Márcia Tosta Dias, esse *cast* de músicos da MPB proporcionaram às gravadoras

¹³ FAVARETTO, Celso. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo: N-1 Edições, 2019. p. 10-11.

¹⁴ NOLETO, Rafael da Silva. Eu sou uma fruta gogoia, eu sou uma moça: Gal Costa e o Tropicalismo no feminino. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 30, p. 64-74, jul./dez. 2014. p. 73.

¹⁵ NOLETO, 2014, p. 73.

¹⁶ CORDEIRO, Taissa Maia Amorim. Gal, a fatal: o tropicalismo musical e o gesto interpretativo de Gal Costa. **Criação & Crítica**, n. 31, p. 65-80, 2021. p. 69-70.

¹⁷ CORDEIRO, 2021, p. 69.

¹⁸ PIÑUELAS, Edward R. Não Identificado: Racial Ambiguity and the Sonic Blackness of Gal Costa. **Palimpsest**, v. 10, n. 1, p. 64-82, 2021. p. 66.

estabilidade nas vendas, visto que, por mais que vendessem menos que outros gêneros de grande apelo comercial, tal segmento garantia vendas regulares a longo prazo¹⁹. Foi também nesse período em que se consolidou a era do *long-playing* (LP)²⁰. Com, em média, 12 faixas em um único disco, o LP permitia um tratamento artístico mais apurado nas obras, o que, consequentemente, fornecia uma marca autoral ao trabalho dos artistas.

Consideramos ainda ser indispensável avaliar a participação de outros agentes na trajetória artística da cantora. Para isso, nos valem da noção de mediação cultural na MPB, formulada por Luísa Quarti Lamarão²¹. Conforme a autora, os mediadores podem ser empresários, produtores, arranjadores, gravadoras, meios de comunicação, quaisquer sujeitos ou grupos que interfiram direta ou indiretamente na circulação do artista e sua obra. Assim, procuramos evitar o risco de simplificar as complexas relações entre a intérprete e toda a rede midiático-comercial que a cerca, como se a carreira da cantora independesse de tais interferências mediadoras.

Como conjunto de fontes para a pesquisa, elegemos os LPs lançados pela intérprete no período: desde a participação no disco *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968) a suas obras solo como *Gal Costa* (Philips/1968), *Gal* (Philips/1969), *Legal* (Philips/1971), *-Fa-Tal-* (Philips/1971) e *Índia* (Philips/1973). A investigação dos diferentes momentos da trajetória da cantora teve como base a análise das obras e seus contextos de lançamento e divulgação. Textos, matérias, críticas e reportagens publicadas pela imprensa também foram cotejados. Destacamos ainda a pesquisa realizada no arquivo do IBOPE, disponibilizadas pelo Acervo Edgard Laueronth (AEL/UNICAMP) para que pudessemos observar a circulação comercial dos fonogramas.

O conceito de *performance* é fundamental para este estudo. Entendendo como um processo social que envolve uma comunidade de músicos e ouvintes, David Treece definiu a *performance* como uma forma de comunicação social²². Ou seja, no ato

¹⁹ DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 59.

²⁰ Lorenzo Mammì tratou dessas questões do LP como um suporte artístico no texto *A era do disco*. O autor traz considerações sobre o surgimento e consolidação do formato do disco, além de constatar que a preponderância de tal suporte a partir dos anos 1960 ocasionou uma verdadeira transformação na produção e no consumo de música popular a nível internacional. Ver: MAMMÌ, Lorenzo. *A era do disco*. **Piauí**, v. 89, p. 36-41, 2014.

²¹ LAMARÃO, Luísa Quarti. **A crista é a parte mais superficial da onda: Mediações culturais na MPB (1968-1982)**. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2012.

²² TREECE, David. *A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958/1968)*. **História: Questões & Debates**. Tradução de Marcos Napolitano e Rodrigo Czajka. Curitiba, v. 17, no 32, p. 121-165, jan./jun. 2000. p. 128.

performático, o artista comunica algo a alguém. O musicólogo Simon Friths também percebeu essa qualidade comunicacional, defendendo a tese segundo a qual o corpo exerce ação central na *performance*, em que movimentos e gestos (inclusive vocais) dominam outras formas de comunicação, como a linguagem escrita²³. Nesta questão da relação entre texto e expressão oral, aplicando para o exemplo da linguagem cancional, convém trazer as considerações de Paul Zumthor:

Com efeito, nas formas poéticas transmitidas pela voz (ainda que elas tenham sido previamente compostas por escrito), a autonomia relativa do texto, em relação à obra, diminui muito: podemos supor que, no extremo, o efeito textual desapareceria e que todo o lugar da obra se investiria dos elementos performanciais, não textuais, como a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre a representação e o vivido. De todos os componentes da obra, uma poética da escrita pode, em alguns casos, ser mais ou menos econômica; uma poética da voz não o pode jamais.²⁴

Logo, constatamos que na *performance* a intérprete pode se utilizar de uma série de recursos vocais e corporais que conferem significados transcendentais ao texto, aqui entendido como a letra da música. A voz exerce ação preponderante no ato *performático*. Como defendeu Ruth Finnegan, no caso da canção, é através do dispositivo vocal que o texto ganha substância²⁵. Vale ainda mencionar que quando falamos em *performance* não estamos nos restringindo unicamente à apresentação ao vivo, em palco, cuja presença do público pode influir diretamente no ato. A gravação de um fonograma em estúdio, por exemplo, também reúne diversos elementos *performáticos* como a interpretação do artista e a execução dos instrumentais pelos músicos envolvidos, ainda que propensos à manipulação técnica como edição, montagem, mixagem e masterização.

A *performance* de Gal Costa está estritamente ligada à construção de sua identidade artística, de modo que as diferentes informações estéticas e musicais que foi absorvendo cristalizaram-se em sua ação *performática*, no uso de sua voz, em seus movimentos corporais e figurinos. Sua *performance* é, por excelência, a principal ferramenta na qual a intérprete manifesta seu projeto musical.

²³ FRITH, Simon. **Performing rites**: On the value of popular music. Harvard University Press, 1998. p. 205.

²⁴ ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 17-18

²⁵ FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth. MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 24.

Para entendermos as nuances da interpretação vocal da artista, nos valem das reflexões da pesquisadora Regina Machado sobre o gesto interpretativo²⁶. Baseando-se no referencial da Semiótica da Canção de Luiz Tatit, Machado propõe uma ferramenta analítica que articula a técnica do canto com os sentidos produzidos pela interpretação. Assim, questões como emissão, entonação, registro vocal e articulação rítmica são observadas com a finalidade de compreender quais sentidos o intérprete confere à canção por meio da dinâmica vocal, indo além de uma análise restrita à letra.

Portanto, nos interessa analisar a *performance* interpretativa da cantora, e, para isso, a compreensão de outros aspectos formais inerentes à canção é imprescindível. De toda forma, não se trata de uma investigação detalhada de faixa por faixa dos discos. Interessa, sobretudo, entender as interferências das suas redes de sociabilidade na construção de seu repertório, desde os compositores até os arranjadores, e o lugar de sua obra no contexto político, social e mercadológico do período, sem esquecer a relação com a crítica especializada. Ou seja, por ser um trabalho historiográfico, nos importa averiguar as dimensões simbólicas, sociais e políticas próprias do material musical. Nesse sentido, nos valem das avaliações de Tânia da Costa Garcia sobre a utilização da música como fonte e objeto na disciplina de História:

É, portanto, como produção cultural que contribui para a reelaboração simbólica das estruturas materiais, reprodução ou transformação do sistema social, que a música passa a interessar como objeto de pesquisa para a disciplina [História]. A decodificação de seu sentido estético – a análise da forma – não pode estar dissociada das condições históricas de sua produção e recepção, o que envolve desde as motivações do compositor, os interesses do mercado, o impacto de múltiplas tecnologias, a política cultural em voga, até os espaços de sociabilidade que promovem e consomem. Em outras palavras, se, por um lado, as opções estéticas, isto é, os elementos formais reunidos em um artefato musical interferem na conservação ou transformação de certos valores e comportamentos que influenciam a maneira como percebemos o mundo e como o representamos; por outro, a perpetuação de convenções ou as rupturas estéticas dependem das práticas sociais que as legitimam.²⁷

Tão importante quanto entender o funcionamento interno da canção, é também investigar o seu contexto externo; as partes que constituem sua produção, circulação e

²⁶ MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo**: análise semiótica do canto popular brasileiro. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2012.

²⁷ GARCIA, Tânia da Costa. **Do folclore à militância**: a canção latino-americana no século XX. São Paulo: Letra e Voz, 2021. p. 29.

consumo. Por isso, torna-se imperativo o tratamento com materiais da imprensa e pesquisas de vendas de discos em institutos como o IBOPE, a fim de mapear as condições de circulação e recepção das obras na sociedade.

A dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, propomos uma análise do início da carreira de Gal em diálogo com as principais tendências da MPB da década 1960. A partir disso, destacamos o surgimento do Tropicalismo musical e investigamos a contribuição de Gal ao movimento, especificamente por meio de sua participação no disco coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis* (Philips/1968) e o lançamento de seu primeiro LP solo, *Gal Costa* (Philips/1968). O foco foi analisar sua transição da estética bossa-novista para a explosão tropicalista, percebendo também como as diferentes mediações culturais auxiliaram nesse processo.

O segundo capítulo dá ênfase à radicalização experimental da intérprete a partir de 1969, com foco nos LPs *Gal* (1969) e *Legal* (1970). Esse momento de sua carreira coincidiu com o recrudescimento da ditadura militar e o exílio de seus companheiros tropicalistas. A partir de então, em pleno “anos de chumbo”, a intérprete estabeleceu parcerias com artistas vinculados à cultura marginal e aprofundou o uso da linguagem experimental em sua *performance* e produções. Paralelamente, a imprensa repercutia, com diferentes perspectivas, a nova postura artística da cantora. Objetivamos também entender como a artista se afirmou enquanto figura importante do ideário contracultural e jovem no Brasil da época.

Por fim, no terceiro capítulo analisamos o show *Gal a Todo Vapor* (1971), sua gravação em disco, *-Fa-Tal- Gal a Todo Vapor* (Philips/1971) e finalizamos com o LP *Índia* (Philips/1973). O objetivo central deste capítulo é examinar como, neste período que vai de 1971 a 1973, Gal construiu uma *performance* que sintetizava todas as tendências estéticas que havia incorporado em sua carreira até aquele momento. Destacamos a importância de sua figura para as *Dunas da Gal* e como a cantora se relacionava com o chamado *desbunde* brasileiro. Nesse momento, a cantora adotou uma postura libertária, na qual exibía constantemente o próprio corpo e explorava sua feminilidade em palco e fora dele. Com *Índia*, a intérprete gradualmente abandonou a linguagem contracultural e buscou uma nova imagem artística, mais “madura” e adequada aos padrões da indústria fonográfica do período.

Em síntese, esta pesquisa busca contribuir com uma abordagem histórica sobre um período específico da longa e rica trajetória artística de Gal Costa. Há várias razões

que explicam por que essa fase de sua carreira é tão reverenciada, e algumas delas aparecerão ao longo das páginas da dissertação.

CAPÍTULO 1 – Gal Costa e o Tropicalismo musical

1.1 De Maria da Graça a Gal Costa: a intérprete e a música popular brasileira na década de 1960

Nascida como Maria da Graça Costa Penna Burgos, na cidade de Salvador, em 1945, Gal Costa era oriunda de uma família baiana de classe média. Na sua infância e adolescência, participou de atividades musicais na escola e aprendeu a tocar violão²⁸. O período que compreende sua juventude é contemporâneo ao surgimento de um fenômeno cultural que marcaria sua trajetória nos anos seguintes: a Bossa Nova e, em especial, os parâmetros estéticos propostos pelo cantor João Gilberto. Em alguns depoimentos, a cantora contou que na primeira vez que ouviu a canção “Chega de Saudade” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), se sentiu imediatamente identificada com o canto do intérprete²⁹.

Com base em relatos desse tipo, chama a atenção como Gal concebia a figura de João Gilberto como um símbolo de modernidade para o canto popular. Nas palavras da cantora, “a partir do momento em que eu tive contato com o som dele [João], um universo se ampliou no meu trabalho, e eu mudei o estilo de cantar.”³⁰ Essa interação foi fundamental para a construção de sua identidade artística como intérprete ao longo dos anos seguintes. Tomando o canto joão-gilbertiano como referência, parte de sua produção durante a década 1960 esteve imbricada à estética da Bossa Nova. O fenômeno bossa-novista impactou uma geração de artistas da MPB que surgiu ao longo daqueles anos.

Contemporânea ao projeto desenvolvimentista do presidente Juscelino Kubitschek, a Bossa Nova emergiu ao final da década 1950, na Zona Sul do Rio de Janeiro, e trouxe como principais membros João Gilberto, Tom Jobim, Carlos Lyra, Nara Leão, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Vinicius de Moraes, entre outros. A principal característica do movimento foi a reformulação musical que produziu no campo da canção popular brasileira. Tal reformulação fazia parte do seu fundamento *moderno*, que para os artistas bossa-novistas significava “adotar a estética do menos, do despojamento

²⁸ O nome dela é Gal. Direção: Dandara Ferreira. Home Box Office (HBO), 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=36ljZVnnvv8>. Acesso em: 04 mar. 2023.

²⁹ Gal Costa conversando sobre João Gilberto. [S. l.: s. n.], 2008. 1 vídeo (1 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lZg4TB2eLZo>. Acesso em: 04 mar. 2023.

³⁰ Gal Costa conversando sobre João Gilberto, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lZg4TB2eLZo>. Acesso em: 04 mar. 2023.

radical, e rejeitar as tradições comprometidas com o excesso.”³¹ Desse modo, ao renunciar às dramatizações musicais da Rádio Nacional e de formas como o bolero e o samba-canção, tanto no plano dos arranjos como na interpretação, o programa da Bossa Nova se ancorou na objetividade e no minimalismo para ser moderno.

João Gilberto foi quem radicalizou esses pressupostos no âmbito do canto. O intérprete buscava o equilíbrio entre melodia e letra, assim como entre os demais timbres presentes na canção. Na leitura de Lorenzo Mammì: “João Gilberto tenta reproduzir na melodia todos os parâmetros do som, sem que por isso a voz se torne instrumento – ao contrário, sempre aproximando mais o canto à fala.”³² Dessa estética, resultou o que Santuza Naves chama de *corporalidade bossa-novista*, pois aqui “voz e corpo se harmonizam; a voz modulada num registro despojado combina com a performance do banquinho e violão inaugurada por João Gilberto”³³. O legado desse comportamento musical seria reverberado pelas gerações seguintes já que, como a pesquisadora afirma, “vários corpos, masculinos e femininos, foram moldados Brasil afora a partir do modelo da bossa nova, que se pautava sobretudo pela recusa de qualquer excesso”³⁴.

No campo da interpretação vocal, partilhamos das considerações de Regina Machado sobre certa tradição no canto popular brasileiro do século XX. Para a autora, há uma forte presença da escuta e da imitação como maneiras de modelar estilos de canto. Essa prática foi responsável por transmitir algumas tradições vocais de geração para geração³⁵. Assim, no caso de Gal e alguns dos seus colegas da MPB, isso acontecia na escuta atenta da interpretação de João Gilberto e na incorporação de suas principais características de canto.

Em seu tecido sócio-histórico, a Bossa Nova configurou um tipo específico de público, tanto na produção como no consumo musical. Trata-se dos segmentos de uma classe média intelectualizada e universitária, em um fenômeno que constituiu um processo que Marcos Napolitano aponta como um novo ciclo de institucionalização da música brasileira³⁶. A partir de então, a MPB se desenvolveu “oscilando entre a configuração de uma cultura de protesto e resistência e a consolidação de um produto

³¹ NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 26.

³² MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. **Novos estudos CEBRAP**, n. 34, p. 64-70, 1992. p. 66.

³³ NAVES, 2010, p. 29.

³⁴ NAVES, 2010, p. 30.

³⁵ MACHADO, 2012. p. 21.

³⁶ NAPOLITANO, 2001. p. 13

altamente valorizado (do ponto de vista econômico e sociocultural)”³⁷. Diante do desenvolvimentismo da época, essa classe média pôde construir uma identidade social na qual a criação e o consumo da música exerciam papel relevante. Ademais, a Bossa Nova surgiu em um momento de abertura de uma tendência política nacional-popular³⁸ na produção cultural brasileira. Com isso, em meados dos anos 1960, despontava uma espécie de vertente nacionalista do próprio movimento bossa-novista, grifada pela adesão do debate político à canção e por discussões em torno da noção de brasilidade que se arrefeceriam no Tropicalismo musical.

Essa discussão acerca da brasilidade se deu num quadro de ascensão e queda do nacional-popular como elemento central da cultura política que orientava uma boa parte da elite intelectual e política com a qual se identificavam os músicos e artistas engajados que, no fundo, eram parte desta elite. Entre um e outro polo, nasceu e se consolidou um novo sentido de Música Popular Brasileira. A trajetória que configurou esta nova identidade e reestruturou o sistema de produção e consumo de canções no Brasil foi marcada pelas duas esferas [...]: engajamento político e indústria cultural. Se a Bossa Nova informou o projeto de canção engajada que nasceria em seu meio musical, o Tropicalismo explicitava o lugar da canção dentro do novo sistema de consumo da cultura³⁹.

Nesse sentido, a Bossa Nova diz mais respeito a um novo processo de modernização da canção popular brasileira do que propriamente um “marco zero” na música popular. Ao longo desse percurso, foram discutidas questões como a relação da música com os meios de comunicação de massa e o papel do artista e da obra como veículos de ideários sócio-políticos.

Esse foi o circuito musical pelo qual Gal Costa transitou desde o momento em que iniciou sua carreira em Salvador, na juventude. Ao mesmo tempo em que ela tinha contato com a estética da Bossa Nova pelas rádios, na própria cidade onde nasceu e cresceu se configurava um ambiente de notável efervescência cultural. Isso porque tal período, entre o final da década 1950 e início dos anos 1960, foi marcado pelas ações do reitor da

³⁷ NAPOLITANO, 2001, p. 13.

³⁸ Por nacional-popular nos referimos a um tipo de tradição no pensamento social brasileiro que possui forte atuação nas relações entre cultura e política. Para o sociólogo Renato Ortiz, tal tradição se evidenciou ao longo dos anos 1950 e esteve estritamente ligada ao engajamento artístico e cultural com o objetivo de emancipar as classes populares e subalternas. Nesse sentido, o popular “caminhava ao lado da questão nacional, pois, de acordo com o pensamento dominante, a autêntica ‘cultura brasileira’ se exprimiria na sua relação com o povo brasileiro”. ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 160.

³⁹ NAPOLITANO, 2001, p. 15-16.

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Edgard Santos, na área de humanidades e em distintas linguagens artísticas.

A capital da Bahia experienciou uma ampla movimentação cultural que promoveu renovações artísticas, alinhadas com o programa desenvolvimentista, em campos como a música erudita e popular, cinema, teatro e dança. É o fenômeno que o antropólogo Antônio Risério cunhou de “*avant-gard* da Bahia”⁴⁰. Entre alguns dos nomes que participaram desse cenário estão Glauber Rocha, Caetano Veloso, Waly Salomão, Gilberto Gil, Duda Machado, Rogério Duarte e José Carlos Capinam. Alguns deles se envolveram nas atividades tropicalistas posteriores e estabeleceram parcerias com Gal Costa em suas produções de fins dos anos 1960 e meados da década seguinte, como veremos adiante. Em entrevista para o programa *Roda Viva* em 1995, a intérprete contou que foi bastante estimulada por essa paisagem cultural que a Bahia vivenciou no período. Segundo a cantora, ela ia frequentemente a peças de teatro e a concertos de música na reitoria⁴¹.

Foi também na Bahia que Gal iniciou sua carreira musical. À época, adotava o nome artístico de Maria da Graça. O primeiro espetáculo que participou, em conjunto com o que viria a ser conhecido como *grupo baiano*, constituído pela cantora, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Bethânia, foi o show *Nós, Por Exemplo* (1964), realizado no Teatro Vila Velha, em Salvador. No final desse mesmo ano, integrou a peça *Nova Bossa Velha & Velha Bossa Nova* (1964), no mesmo Teatro Vila Velha. O repertório do espetáculo se dividia entre sambas urbanos cariocas e canções associadas à Bossa Nova. O objetivo da montagem, segundo o jornalista Carlos Calado, era de refletir sobre a estética bossa-novista⁴². Já no ano seguinte, a cantora foi para a cidade de São Paulo fazer o espetáculo *Arena Canta Bahia* (1965), ainda com o grupo baiano, com texto e direção do dramaturgo Augusto Boal. Nesse período, foi lançado o seu primeiro registro solo em fonograma: o compacto *Eu Vim da Bahia/ Sim, Foi Você* (1965/RCA), com a presença das duas canções citadas em seu título, compostas respectivamente por Gilberto Gil e Caetano Veloso. Ainda em 1965, a cantora integrou o elenco da peça *Tempo de Guerra*, de Boal.

⁴⁰ RISÉRIO, Antonio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M Bardi, 1995.

⁴¹ Roda Viva Retrô | Gal Costa | 1995. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (1h28min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=03XXGpMX5aw&t=517s>. Acesso em: 19 jun. 2023.

⁴² CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. 2ª Edição. São Paulo: 34, 2010. p. 54.

É interessante pontuar que na fase em que participou dessas montagens, particularmente de espetáculos do Teatro Arena, tais peças eram associadas a uma tendência na produção teatral brasileira que tinha o nacional-popular como principal perspectiva. O Arena, vertente do teatro brasileiro liderada por Boal, ao menos até 1967, possuía como característica a defesa de uma frente política de resistência, ainda que já suscitasse críticas às noções de alianças de classe defendidas pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB)⁴³. Do *Arena Canta Bahia*, por exemplo, além de Gal (ainda como Maria da Graça), faziam parte Maria Bethânia, Tom Zé, Gilberto Gil e Jards Macalé, sob a direção musical de Caetano Veloso. A temática do musical em muito se relacionava a um dos conteúdos que eram apregoados pelo nacional-popular: o ponto de vista regionalista, que no caso específico da peça aparecia na figura dos nordestinos e na história dos retirantes da região.

A mudança para o eixo Rio-São Paulo, na tentativa de consolidar sua carreira, resultou no processo em que seu nome artístico foi definido como Gal Costa. Soma-se a isso o surgimento de uma figura importante para a carreira e a imagem de Gal naquela época: o empresário Guilherme Araújo, responsável por administrar a carreira da artista e de seus colegas baianos por muitos anos. Guilherme, que antes de se tornar empresário esteve envolvido na produção e concepção de espetáculos, viu na imagem de Gal a possibilidade de projetar uma cantora de iê-iê-iê⁴⁴ de enorme sucesso comercial. Quem relata isso é Caetano Veloso, em seu livro de memórias, quando comenta sobre o processo de “criação” do nome Gal Costa:

Guilherme achava Maria da Graça inviável como nome de cantora. Ele concordava que era belo e nobre, mas sugeria uma antiga intérprete de fados portugueses, não poderia servir para uma cantora moderna, muito menos – e aqui ele voltava a sorrir diabolicamente – para uma nova rainha do iê-iê-iê. Ele gostava de Gau [apelido que recebem as Marias da Graças na Bahia]. Nós também. Em primeiro lugar porque era seu nome real [...], e depois porque era bonito e fácil de aprender, além de ser marcante, uma vez que no Rio (e em São Paulo, pelo menos) esse não era um apelido comum como na Bahia. Mas havia dois problemas: Guilherme achava vulgar e “pobre” artista de nome único [...] e Gau, escrito assim, com *u*, parecia-lhe pesado e pouco feminino. Como em quase todo o Brasil Gal e Gau têm pronúncia idêntica, achamos praticamente indiferente que a grafia fosse a escolhida por ele [...]⁴⁵.

⁴³ NAPOLITANO, 2017. p. 115-123.

⁴⁴ O termo como as canções associadas à Jovem Guarda ficou conhecido.

⁴⁵ VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. 3ª edição (edição comemorativa de 20 anos). São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 149-150. Grifo nosso.

Resolvido o impasse em relação à grafia do nome dado à cantora, de acordo com compositor, o segundo problema surgiu: a escolha do sobrenome. Nesse aspecto, a indecisão recaía entre sugestões como “Gal Penna” ou “Gal Burgos”. Guilherme Araújo, entretanto, apostou em “Gal Costa”. Mas a escolha desse nome parecia não se adequar à conjuntura daquele momento:

Eu achava que já tinha concedido o bastante em aceitar o *l*, que ele aceitasse o nome único: Gal, simplesmente, era a melhor solução. Mas ele insistiu no sobrenome e eu disse que Gal Costa parecia nome inventado, parecia nome de produto, parecia nome de pasta de dentes e, finalmente, se Gau não era suficientemente feminino, Gal era abreviatura de *general*. Com a subida do general Costa e Silva ao poder, em substituição ao marechal Castelo Branco, Gal Costa passava a ser homônima do segundo presidente do período militar. Mas a própria Gal, de quem afinal devia ser a última palavra, aceitou o nome e ele funcionou muito bem com a imagem pop que se criou para ela⁴⁶.

A coincidência de nome com o então presidente militar parece não ter causado grandes problemas na carreira da cantora. Porém, mais do que mera divergência entre o empresário Guilherme Araújo e Caetano Veloso, o que esse episódio revela é justamente a estratégia que originou a fabricação de um nome pronto para o mercado *pop*. Como o compositor assume, a nomenclatura artística adotada pela cantora era adequada ao aspecto comercial que projetava. Nesse sentido, não se pode desconsiderar a estratégia empresarial de Guilherme Araújo, tampouco os objetivos mercadológicos envolvidos nas mediações do *star system*. Um aspecto importante para a criação da *persona*, nos termos que o sociólogo Antoine Hennion coloca em seu estudo sobre a construção do sucesso comercial para o artista *pop*⁴⁷, estava resolvido. Outras características da imagem da cantora foram aos poucos sendo construídas, estimuladas pelo mesmo propósito, como veremos adiante.⁴⁸

Após alguns breves acontecimentos em sua carreira artística – a exemplo da defesa da canção “Minha Senhora” (Gilberto Gil) no I Festival Internacional da Canção (FIC),

⁴⁶ VELOSO, 2017, p. 150.

⁴⁷ HENNION, Antoine. The production of success. In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew (org.). **On Record: Rock, pop and the written word**. Taylor & Francis e-Library, 2005. p. 154-171.

⁴⁸ É importante destacar que essas informações extraídas do livro de Caetano Veloso são produções memorialísticas de um protagonista dos eventos. Nesse sentido, é inevitável não esbarrarmos na labiríntica relação entre história e memória. Partindo desse ponto, não se pode desconsiderar que as afirmações de Caetano podem inferir na tentativa de atribuir a si uma posição fundamental no processo criacional do nome e imagem artística daquela que seria uma das principais figuras do Tropicalismo, cujo processos e fatos o músico dedica uma longa parte de seu livro.

que não chegou a ser classificada para as eliminatórias –, foi em 1967 que Gal lançou, em parceria com Caetano Veloso, o LP *Domingo* (Philips/1967). No repertório do disco, é perceptível a presença de canções que remetem à estética da Bossa Nova. Entre os compositores presentes no álbum, além de Caetano, destacam-se Edu Lobo, Sidney Miller, Gilberto Gil e Torquato Neto. Nas faixas que interpreta, Gal leva a sua voz de maneira contida e econômica ao molde joão-gilbertiano de canto. O fonograma, ainda que não tenha logrado efeitos comerciais consideráveis, foi relativamente bem-sucedido em termos de crítica, e desempenhou papel importante para torná-la comentada nos círculos estreitos da intelectualidade e dos interessados na Bossa Nova⁴⁹.

Figura 1 - Gal Costa e Caetano Veloso em 1967



Fonte: **InterValo**, ano V, n. 251, 1967.

Nessa época, Gal usava um visual com cabelos curtos, ao estilo *joãozinho*, e suas incursões pela estética bossa-novista faziam com que a imprensa constantemente se referisse a ela com adjetivações como “tímida”, “meiga e “terna”⁵⁰. Segundo uma

⁴⁹ VELOSO, 2017, p. 333.

⁵⁰ Alguns excertos de matérias da imprensa que nos confirmam isso: “[...] A música [sobre a sua apresentação no FIC] não aconteceu, mas a voz macia e a figura meiga de Gal Costa marcaram presença.” **Diário de Notícias**, 14 mai. 1967; “Então, vendo assim, ela parece uma Santa, ninando nos braços,

reportagem publicada pelo *Diário de Notícias*, foi sua participação no I FIC que despertou o interesse da Philips em contratá-la para a gravação de um disco, cujo resultado foi *Domingo*⁵¹. Aos poucos, ela ia adentrando na cena musical do eixo Rio-São Paulo, impulsionada sobretudo pelas apresentações no FIC e o lançamento do álbum. Tão enfatizada era a sua aderência ao estilo vocal da Bossa Nova que a imprensa lhe apelidou de “João Gilberto de saias”⁵².

Domingo foi lançado em um contexto já bastante dinâmico do quadro cultural brasileiro. Entre 1966 e 1967, a vertente nacionalista da música popular se envolveu em debates que discutiam o futuro da produção musical e as possibilidades e impasses engendrados pelo mercado em expansão. Isso acontecia em uma conjuntura na qual os festivais de música popular, exibidos pelas principais emissoras de televisão do país, se tornaram vitrine de tendências musicais para os artistas, entre os quais Edu Lobo, Elis Regina, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré e Chico Buarque, que despontavam como alguns dos seus principais representantes. O mais notável dos certames da década foi o Festival de Música Popular da TV Record, televisionado entre 1966 e 1969⁵³. Além disso, as disputas entre os programas da emissora paulistana, *O Fino da Bossa* (1965-1967), apresentado por Elis e Jair Rodrigues, e *Jovem Guarda* (1965-1968), de Roberto Carlos, Wanderleia e Erasmo Carlos, nas trincheiras de um rock visto pelos nacionalistas como alienado, se transformaram em tensões que inflamavam os principais espaços de circulação musical do período.

A popularidade dos festivais auxiliava no crescimento da televisão como um dos principais setores do mercado cultural brasileiro. Integrante do quadro de amadurecimento e racionalização da indústria de bens simbólicos no país, a TV se tornou um espaço importante para as disputas musicais que se desenvolviam. A participação dos artistas da MPB nos festivais possibilitava ampliar seu público consumidor e muitos desses músicos ganhavam programas próprios nas emissoras em função da popularidade dos certames. Após o golpe civil-militar de 1964, o governo passou a investir intensamente em alguns setores na corrida modernizadora que o país experienciava.

santinho barroco. Mas há precisão, por ela ter sempre viola no braço, pois é preciso cantar, e quando ela canta, é tanta pureza que se é longe ou se é perto volta toda, inteirinha aquela ladeira [...]” **Correio da Manhã**, 18 jun. 1967; “Gal, que vi no I Festival Internacional da Canção, é uma moça que irradia ternura e que sugere quietude no seu jeito de olhar e posar [...]” **Jornal do Brasil**, 5 jul. 1967.

⁵¹ GAL COSTA baiana, sim senhor. **Diário de Notícias**. 14 mai. 1967.

⁵² KUCK, Marisa. GAL. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 8 dez. 1969. p. 4.

⁵³ A primeira edição do Festival de Música Popular foi ao ar em 1960. Após um hiato de seis anos e, impulsionado pelo sucesso do I Festival de Música Popular Brasileira da TV Excelsior, a Record retornou com a competição, já em seu formato consagrado.

Renato Ortiz aponta algumas medidas desta política na área das telecomunicações: a criação da Empresa Brasileira de Telecomunicações (EMBRATEL) em 1965; a associação do Brasil ao Sistema Internacional de Satélites (INTELSAT), também em 1965; a criação do Ministério das Comunicações em 1967 e a criação de um sistema de micro-ondas em 1968 que ligou todo o território nacional⁵⁴.

Na fase específica que nos interessa neste trabalho, a TV serviu como um espaço que ajudou a construir e instituir aspectos fundamentais da música popular brasileira, especialmente a MPB e seus principais nomes, na década de 1960. Em razão da sua natureza visual, a TV também potencializava a característica cênica envolvida na *performance* dos artistas, condição que proporcionava novas experiências no âmbito da interpretação⁵⁵.

A relação entre a MPB e a televisão foi mais um dos movimentos de afirmação da sigla no período. Diante da concorrência para a ampliação de um público massivo no setor da música engajada, a MPB se tornou modelo de uma produção musical mais “sofisticada” e que “representava o ‘produto de valor’ agregado da música popular, movimentando capitais financeiros e humanos de ponta”⁵⁶. Na consolidação do formato *long-playing* como principal item da música popular, era por meio da MPB que este mercado se estabelecia, tornando-a o “produto mais caro e acabado do mercado fonográfico”⁵⁷.

Até 1967, o confronto entre a Jovem Guarda e os nacionalistas era bastante permeado pelas situações políticas que a conjuntura brasileira atravessava. No caso da oposição ao regime, “aumentava a sensação, por parte dos setores engajados, de que a insatisfação da sociedade em relação à ditadura avançava desde o golpe”⁵⁸. Alguns fatores alimentavam esse sentimento: a ampliação da atuação do movimento estudantil, as novas movimentações em segmentos da esquerda através da luta armada e a constituição da Frente Ampla por grupos liberais⁵⁹. Tal cenário político estimulou o entusiasmo em torno da MPB e ensejou momentos famigerados como a “Marcha contra a Guitarra Elétrica” em 1967, organizada pelos nacionalistas da música popular, que por sua vez obteve como

⁵⁴ ORTIZ, 1995, p. 117-118.

⁵⁵ ZAN, José Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda**: contribuição para uma história social da música popular brasileira. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 1997. p. 159.

⁵⁶ NAPOLITANO, 2017, p. 139.

⁵⁷ NAPOLITANO, 2017, p. 139.

⁵⁸ NAPOLITANO, 2001, p. 144.

⁵⁹ NAPOLITANO, 2001, p. 144-145.

resposta o “Manifesto do iê-iê-iê contra a inveja”, contrapartida feita pelos músicos da Jovem Guarda.

Esses eventos políticos e culturais tornaram a realização do III Festival de Música Popular da TV Record em 1967 alvo de grandes expectativas por parte do público e da imprensa⁶⁰. E foi justamente nesse festival que aconteceram as apresentações de Caetano Veloso e Gilberto Gil, com “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque”, respectivamente. A partir de então, iniciava-se um novo momento musical que aglutinava e processava os debates que vinham se desenvolvendo, do qual o Tropicalismo musical emergiu como paradigma.

1.1.1 O surgimento do Tropicalismo musical

Parte de um “movimento” maior da produção artística brasileira dos anos 1960, do qual podemos identificar como a Tropicália⁶¹, é na face musical que o Tropicalismo desempenhou maior êxito comercial. O Tropicalismo mesclou aspectos temporais distintos, tendo como mote a ambiguidade dos diferentes símbolos culturais (arcaicos e modernos) abordados. Na música popular, o fenômeno assumiu o interesse com a forma do rock já indicada pela Jovem Guarda, reformulando-a de acordo com seus objetivos próprios.

Diante dos ânimos exaltados em torno do iê-iê-iê e da MPB, Caetano e Gil, ao se utilizaram de grupos musicais associados ao rock (Beat Boys e Os Mutantes, respectivamente), com a presença de instrumentos eletrificados, promoveram um novo passo nos debates acerca da música popular brasileira. Não que a novidade musical que traziam causou grande estranhamento ao público do festival. Pelo contrário, pois “Domingo no Parque” foi a segunda colocada na finalíssima do certame e “Alegria, Alegria” logrou a quarta colocação. Além do mais, em que pese a construção sonora e poética das músicas, as canções não rompiam completamente com as estruturas mais

⁶⁰ NAPOLITANO, 2001, p. 148.

⁶¹ Essa é uma reflexão que intenciona ampliar o ponto de vista acerca do radicalismo nas propostas culturais dos anos 1960. Para isso, tomamos como referência a análise de Frederico Coelho, que identifica um movimento maior no campo cultural brasileiro, gestado ainda em fins da década 1950, do qual o Tropicalismo musical constitui sua parte mais popular e referenciada. Contudo, a proposta de Coelho é balizar os acontecimentos, as práticas e as trajetórias envolvidas nesse território complexo com o objetivo de descentralizar do Tropicalismo musical a responsabilidade de inovação estético-artística como foi convencionalmente traçada pela memória hegemônica. Para além de Caetano Veloso e Gilberto Gil, outros nomes como Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Lygia Clark, Rogério Duarte e José Celso Martinez Correa já vinham desenvolvendo um repertório de ideias e estratégias culturais muito antes da “explosão” dos tropicalistas da área musical nos festivais. Ver: COELHO, 2010, p. 117-133.

tradicionais da canção popular. “Alegria, Alegria”, por exemplo, era uma marchinha. É inegável, porém, que os instrumentos elétricos, a timbrística escolhida, o jogo de montagem sonora e semântico e todo o contexto cênico da *performance* representavam, como Caetano Veloso respondeu décadas depois do festival⁶², um posicionamento político.

Para Celso Favaretto, o Tropicalismo musical foi uma crítica cultural radical, expressão das crises que a classe intelectual brasileira sofria, bem como uma ruptura com as ideologias delineadas no campo cultural ao longo dos anos 1960. Mobilizando a alegoria e os procedimentos de Oswald de Andrade como algumas das categorias-chave de seu estudo, Favaretto notou que o ingrediente tropicalista que o distinguia de outras obras de diferentes ordens estético-ideológicas de seu tempo estava na própria linguagem.

[O Tropicalismo] propunha outro tipo de discussão, substancialmente distinta das anteriores como tática cultural, como proposta ideológica e relacionamento com o público. Era uma posição definidamente artística, musical. Rearticulando uma linha de tradição abandonada desde o início da década, retomando pesquisas do modernismo, principalmente a antropofagia oswaldiana, rompeu com o discurso explicitamente político, para concentrar-se numa atitude “primitiva”, que, pondo de lado a “realidade nacional”, visse o Brasil com olhos novos⁶³.

Guardadas as devidas proporções, sobretudo em relação à afirmação do Tropicalismo supostamente ter retomado uma “linha de tradição abandonada desde o início da década”, é no sentido estético que tal noção ganha força. Primeiro, porque ao romper com um discurso político *stricto sensu*, o movimento inseria a crítica cultural na própria linguagem artística. Assim, para além dos discursos exorbitantes e por vezes panfletários, a incorporação das novidades musicais e tecnológicas também exibiam um posicionamento cultural.⁶⁴ Em segundo lugar, porque alocava à forma da canção grande potencialidade política.

⁶² Trata-se de afirmação feita pelo compositor no documentário *Uma Noite em 67* (2010). Ver: **UMA noite em 67**. Direção de Renato Terra e Ricardo Calil. Produção: Beth Accioly. 2010. 93 min.

⁶³ FAVARETTO, 2021. p. 29-30.

⁶⁴ Vale destacar que não pretendemos corroborar com certa noção que reduz a música identificada com o nacional-popular à simplicidade formal e a princípios demagógicos. Apesar do Tropicalismo musical se posicionar contra muitos dos preceitos nacionalistas, não se pode limitar a questão a um mero confronto direto entre a “novidade” musical e o conservadorismo dos “tradicionalistas”. Pelo contrário, o debate estético acerca da canção engajada sempre se mostrou intrincado e cisões ocorreram em razão dessas discussões. Para conferir alguns destes dilemas, especificamente desencadeado a partir do manifesto do CPC da UNE, ver: GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro

Vale mencionar que na contracapa do disco *Domingo*, lançado em parceria com Gal, Caetano Veloso assinou um texto que já insinuava suas pretensões tropicalistas. Por mais que este seja um trabalho anterior à eclosão do movimento, o compositor anunciava a intenção de explorar outros tipos de sonoridades, ao passo em que polemizava com o passadismo dos nacionalistas⁶⁵. Levando em conta a presença de Gal como a intérprete de suas composições na obra, não é arriscado afirmar que se tratava de um prenúncio das movimentações que ambos os artistas – ele, mais evidente em razão da autoria do texto – percorreriam em 1968. Não que isso signifique um elemento predestinado na trajetória da artista, como se o itinerário percorrido por ela tivesse de irremediavelmente culminar no Tropicalismo musical, sobretudo por meio de uma “iluminação” dada por Caetano Veloso. O que se percebe é que as ações e parcerias de Gal iam se articulando a um grupo com práticas específicas nos acontecimentos culturais daquele contexto. A ligação com Caetano, que já vinha desde os tempos da Bahia, é um exemplo elucidativo. Desse modo, é pertinente observarmos como a capacidade simbólica de estar envolvida em tais práticas (e em seu ideário) proporcionava à Gal “uma maneira própria de estar no mundo”⁶⁶.

É possível observar que, ao menos até o segundo semestre de 1968, o nome de Gal era pouco mencionado quando se falava do Tropicalismo musical. Uma matéria para o número 275 da revista *InterValo*, no primeiro semestre de 1968, anunciava em letras garrafas: “É Gal Costa, pivô da fofoca”⁶⁷. Comentando que “de repente, ela ficou famosa”, o texto trazia uma entrevista com Gal e relatava um episódio envolvendo a sua participação e a de Caetano Veloso em um programa da TV Record. Os dois artistas estavam escalados para realizar uma apresentação quando, durante a tarde de ensaios no dia em que aconteceria, foram avisados que Gal tinha sido excluída do programa. Para a reportagem, a intérprete contou que foi substituída de última hora pela cantora Marília

Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). **Revista Brasileira de História**, v. 24, n. 47, p. 127-162, 2004.

⁶⁵ Trecho do texto escrito pelo compositor para o encarte do LP: “Acho que cheguei a gostar de cantar essas músicas [do disco *Domingo*] porque minha inspiração agora está tendendo pra caminhos muito diferentes dos que segui até aqui. Algumas canções deste disco são recentes (UM DIA, por exemplo), mas eu já posso vê-las todas de uma distância que permite simplesmente gostar ou não gostar, como de qualquer canção. A minha inspiração não quer mais viver apenas da nostalgia de tempos e lugares, ao contrário, quer incorporar essa saudade num projeto de futuro. Aqui está – acredito que gravei este disco na hora certa: minha inquietude de agora me põe mais à vontade diante do que já fiz e não tenho vergonha de nenhuma palavra, de nenhuma nota. Quero apenas poder dizer tranquilamente que o risco de beleza que este disco possa correr se deve a Gal, Dori, Francis, Edu Lobo, Menescal, Sidney Miller, Gil, Torquato, Célio, e também, mais longe, a Duda, a seu Zezinho Veloso, a Hercília, a Chico Mota, às meninas de Dona Morena, a Dó, a Nossa Senhora da Purificação e a Lambreta.” Grifo nosso.

⁶⁶ CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2ª edição. Rio de Janeiro: Difel, 2002. p. 23.

⁶⁷ É Gal Costa, pivô da fofoca. **Revista InterValo**. Ano VI, 1968, n.º. 275, p. 8-9.

Medalha, contratada da emissora. O fato causou polêmica devido ao descontentamento que Caetano Veloso expressou diante da situação. O compositor exigia que Gal se apresentasse com ele, pois, caso contrário, se recusaria a participar do programa. Os produtores não aceitaram o imperativo do compositor e Caetano acabou por romper com seu contrato com a emissora⁶⁸.

O que chama a atenção na notícia, além do ruído gerado pela ideia de que a intérprete teria sido a responsável pela saída definitiva de Caetano Veloso da emissora, é o interesse que a polêmica trouxe para a figura de Gal Costa na mídia. Em meio aos intensos debates e repercussões que circulavam em torno do Tropicalismo musical, ela própria revelava na entrevista que “gosta de ter seu nome envolvido na história, porque isso representa uma excelente promoção.”⁶⁹ Assim, fica evidenciada sua aspiração ao cenário midiático, ainda que por meio de uma controvérsia. Em outras palavras, trata-se de uma situação que mostra a sua predisposição para o estrelato *pop* e o desejo de entrar no mercado. Aliás, no relato que Caetano Veloso faz do acontecimento em seu livro, ele conta que, entre os quatro baianos (ele, Gal, Gilberto Gil e Maria Bethânia) a única que ainda não desfrutava do sucesso comercial era Gal Costa e que tal participação em programa da TV Record se revelava como uma oportunidade importante para a cantora.⁷⁰

1.2 *Tropicália ou Panis et Circensis*: o “disco-manifesto”

Ao final de julho de 1968, foi lançado pela gravadora Philips o chamado “disco-manifesto” do movimento tropicalista, intitulado *Tropicália ou Panis et Circensis*. É nessa obra que Gal apareceu definitivamente como membro das movimentações tropicalistas. O álbum reuniu um conjunto de músicos, compositores e intérpretes envolvidos com as atividades do Tropicalismo musical. A obra é estruturada por 12 faixas divididas em lado A e lado B. Por se tratar de um disco coletivo, as interpretações de *Tropicália ou Panis et Circensis* variam conforme cada canção, constituindo-se de poucas músicas nas quais estão presentes mais de um intérprete. Na tabela abaixo, é possível conferir como estão dispostas as faixas do vinil, seus compositores e intérpretes:

⁶⁸ O compositor contou que, após o ocorrido, ele nunca mais voltou a cantar na TV Record até a década de 1990, quando a emissora realizou uma edição que rememorava o *talk show* do cantor Ronnie Von. VELOSO, 2017, p. 333.

⁶⁹ É Gal Costa, o pivô da fofoca, **Revista InterValo**, 1968, p. 8.

⁷⁰ VELOSO, 2017, p. 333.

Tabela 1 - Faixas do disco *Tropicália ou Panis et Circensis*

FAIXA	LETRA	INTERPRETAÇÃO
1 (Lado A). Miserere Nobis	Gilberto Gil – Capinam	Gilberto Gil
2. Coração Materno	Vicente Celestino	Caetano Veloso
3. Panis et Circensis	Gilberto Gil – Caetano Veloso	Os Mutantes
4. Lindonéia	Caetano Veloso	Nara Leão
5. Parque Industrial	Tom Zé	Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Os Mutantes
1 (Lado B). Baby	Caetano Veloso	Gal Costa
2. Três Caravelas (Las Tres Carabelas)	João de Barro (versão) - A. Algueró Junior – G. Moreu	Caetano Veloso e Gilberto Gil
3. Enquanto Seu Lobo Não Vem	Caetano Veloso	Caetano Veloso
4. Mamãe, Coragem	Caetano Veloso – Torquato Neto	Gal Costa
5. Bat Macumba	Gilberto Gil – Caetano Veloso	Gilberto Gil
6. Hino do Senhor do Bonfim	João Antonio Wanderley – Petion de Vilar	Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Os Mutantes

Nota-se que, nas composições, Caetano Veloso lidera o número de criações, totalizando cinco letras, seguido de Gilberto Gil, com três obras. Nas interpretações, os dois baianos dividem o pódio: contabilizando as músicas com mais de um intérprete, ambos contribuíram com cinco interpretações para o LP. Pontuar essas observações são pertinentes para sublinhar duas fases do Tropicalismo musical: uma que antecede a prisão e o exílio dos dois, momento no qual o lançamento de *Tropicália ou Panis et Circensis* está inserido, e outra configurada posteriormente às suas ausências do país. Se no primeiro momento Caetano e Gil saem na frente com suas criações para o movimento, no segundo, cujo ápice se desenvolveu ao longo de todo o ano de 1969, foi Gal Costa a figura tropicalista de maior destaque comercial e midiático e quem ficou encarregada de “levar adiante” o Tropicalismo, ainda que a dupla de compositores se mantivesse atuante no repertório da artista. Voltaremos a esse ponto posteriormente.

A produção do fonograma ficou sob responsabilidade de Manoel Barenbein, paranaense que anteriormente havia trabalhado como operador de áudio e assistente de direção para a TV Record. O produtor também trabalhou com Gal nos três primeiros discos solos da cantora, trabalhos que serão analisados nesta pesquisa: *Gal Costa* (1969), *Gal* (1969) e *Legal* (1970). Segundo Barenbein, o que o aproximava daqueles artistas

envolvidos no disco era o desejo de “mexer naquilo que estava estagnado”⁷¹, o que atesta as intenções de renovação artística que circundavam o grupo tropicalista. Além de Barenbein, outra figura célebre na elaboração e produção de *Tropicália ou Panis et Circensis* foi o maestro Rogério Duprat, que ficou encarregado dos arranjos. Envolvido em projetos de vanguarda musical no início dos anos 1960, Duprat também atuou em produções de Gal nos anos seguintes, como sua participação em alguns arranjos dos LPs *Gal Costa*, *Gal* (1969) e *Índia* (1973).

Formava-se, nesse instante tropicalista, uma rede de letristas, compositores, produtores e arranjadores que participariam dos primeiros trabalhos solos que Gal Costa lançou. Além da fase tropicalista, suas produções associadas à contracultura e ao *desbunde*, como serão demonstradas adiante, também continham assinaturas de parceiras que se iniciaram no álbum coletivo de 1968.

Tropicália ou Panis et Circensis já foi objeto de um considerável número de pesquisas e análises acadêmicas⁷². As considerações que serão feitas seguem como propósito identificar e pensar a contribuição particular de Gal Costa para esse disco.

⁷¹ HENRIQUE, Guilherme. 50 anos de “Tropicália ou Panis et Circensis”. *Trip*, 16 ago. 2018. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/uma-entrevista-com-manoel-barenbein-produtor-do-classico-tropicalia-ou-panis-et-circensis>. Acesso em: 20 jun. 2023.

⁷² Aproveitamos para mencionar algumas obras de cunho acadêmico que realizaram análises adensadas do LP: DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim**: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. Trad. Cristina Yamagami. São Paulo: Editora Unesp, 2009; FAVARETTO, 2017 [1977], MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidimensionalidade cultural: antropofagia e tropicalismo. *Tempo Social*, v. 9, n. 2, p. 125-154, 1997. NAPOLITANO, 2001.

Figura 2 - Capa do disco *Tropicália ou Panis et Circensis*



Fonte: Philips/1968.

Com capa do artista plástico Rubens Gerchman⁷³, a fotografia enquadra os músicos em uma espécie de retrato típico das famílias de classe média tradicional. Registrada na casa do fotógrafo Olivier Perroy, autor da imagem, a pose dos artistas para a fotografia aconteceu de maneira espontânea e, segundo Carlos Calado, sem um projeto conceitual muito bem definido previamente⁷⁴.

Na imagem, Rogério Duprat aparece sentado à esquerda de pernas cruzadas enquanto segura, ao estilo de quem toma uma xícara de chá, um penico. Os membros da banda Os Mutantes estão ao fundo segurando guitarras elétricas enquanto Tom Zé, ao lado dos músicos, empunha uma mala de couro, no que representaria um comentário sobre a migração nordestina⁷⁵. O efeito produzido se revela na imbricação entre um signo da modernidade (a guitarra elétrica) e aquilo que remeteria ao ruralismo brasileiro (a mala de couro). Completam-se na figura Caetano Veloso segurando o retrato da cantora Nara Leão – que na impossibilidade de estar ali foi representada pela fotografia –, Gilberto Gil

⁷³ Ligado a correntes vanguardistas no território das artes visuais, Gerchman é autor do quadro *Lindoneia – a Gioconda do Subúrbio* (1966), que seria a inspiração para a canção “Lindoneia”, com letra de Caetano Veloso e música de Gilberto Gil, interpretada por Nara Leão em *Tropicália ou Panis et Circensis*.

⁷⁴ CALADO, 2010, p. 196.

⁷⁵ BARAT, Aícha Agoumi de Figueiredo. **Capas de disco: modos de ler**. 2018. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), Rio de Janeiro, 2018. p. 74.

sentado no chão, à frente dos demais, vestindo uma túnica verde e segurando um quadro com a fotografia de José Capinam, e, finalmente, Gal Costa e Torquato Neto, sentados à direita, tal como um casal tradicional. A intérprete se posiciona com as mãos cruzadas sobre as pernas, em atitude séria e comportada⁷⁶.

A direção de arte moldou o verde, azul e amarelo como as cores centrais do projeto gráfico do disco. Remetendo imediatamente a um símbolo nacional, a presença dessas cores faz referência às discussões sobre brasilidade, tão caras às propostas do nacional-popular e da canção engajada. Para Celso Favaretto, a capa do disco representa uma “alegoria do Brasil”⁷⁷, espécie de antecipação conceitual do que as faixas do LP apresentam ao longo de sua reprodução.

As poses são convencionais, assim como o *décor*: jardim interno de casa burguesa, com vitral ao fundo, vasos, plantas tropicais e banco de pracinha interiorana. O retrato é emoldurado por faixas compondo as cores nacionais, que produzem o efeito de profundidade. O título – *Tropicália ou Panis et Circensis*, em latim macarrônico, apresenta as mesmas cores. É curioso que no selo do disco a música-título vem grafada de modo diferente – *Panis et Circenses* [sic] – simples descuido ou aplicação da oswaldiana “contribuição milionária de todos os erros?” Na capa representa-se o Brasil arcaico e o provinciano; emoldurados pelo antigo, os tropicalistas representam a representação⁷⁸.

Tropicália ou Panis et Circensis traz em sua contracapa uma espécie de roteiro cinematográfico no qual o coletivo de artistas do LP interage e debate, num tom surrealista, assuntos como a música comercial, música tradicional brasileira e símbolos do mundo *pop*. Vejamos um exemplo, no qual é atribuído uma fala a Gal Costa:

CENA 4

EXTERIOR. DIA. CÉU DE CINEMA RUSSO (OU AMERICANO). PLANO GERAL. PERSONAGNES DISCUTEM ENTRE SI, MAS COMO ESTÃO DE PÉ SOBRE UMA BALAUSTRADA, OS POPULARES PENSAM TRATAR-SE DE UM COMÍCIO.

TORQUATO – Será que o Câmara Cascudo vai pensar que estamos querendo dizer que bumba meu boi e iêiêiê são a mesma dança?

GAL – Eu trouxe o SuperBoy bi, a Luluzinha, o Carinho, o Tio Patinhas, o Zé Carioca...

O POVO – Queremos uma vitrola enchovalhada [sic], uma vitrola enchovalhada, uma vitrola enchovalhada...

⁷⁶ BARAT, 2018, p. 75.

⁷⁷ FAVARETTO, 2017, p. 79

⁷⁸ FAVARETTO, 2017, p. 82

O diálogo é marcado pela preocupação que Torquato Neto apresenta em relação ao intelectual Câmara Cascudo, folclorista brasileiro, entender literalmente o que a canção “Geleia Geral” (Gilberto Gil e Torquato Neto), faixa 6 do disco, sugere nos versos “Ê bumba iê iê boi / É a mesma dança, meu boi”. Gal, em resposta ao poeta, menciona personagens notáveis dos quadrinhos norte-americanos, como SuperBoy, Luluzinha e Zé Carioca. Finalmente, o *povo* aparece impondo como palavra de ordem a exigência por uma “viola enxovalhada”. Este elemento alude às preocupações em relação à preservação da tradição musical brasileira, que tem a viola e demais instrumentos acústicos como símbolos.

O que vale sublinhar desse fragmento extraído do roteiro na contracapa de *Tropicália ou Panis et Circensis* é o que a fala de Gal Costa representa ao mencionar figuras destacadas da cultura *pop* norte-americana. No LP, a cantora interpreta a canção “Baby”, faixa que traz em sua letra uma série de citações a símbolos da cultura mundializada⁷⁹ com as quais o Tropicalismo musical flertava. Quando, em sua fala no roteiro, a cantora nomeia figuras de quadrinhos dos Estados Unidos, podemos recorrer à canção, na qual versos na língua inglesa e trechos como “você precisa aprender inglês” propõem a mundialização. Assim, produzia-se um discurso que se alinhava ao internacional-popular e confrontava as narrativas de resistência e rejeição a produtos culturais estrangeiros.

Em *Tropicália ou Panis et Circensis*, duas são as canções que Gal interpreta de forma solo: “Baby” e “Mamãe, Coragem”. De um modo geral, as músicas guardam semelhanças entre si: ambas possuem uma temática que cita elementos urbanos e industriais e trazem a assinatura de uma *performance* vocal com nítida associação à Bossa Nova. Ou seja, Gal mantém o registro vocal econômico do qual havia trabalhado ao longo dos anos 1960.

“Baby” se inicia com um baixo e uma percussão minimalista que logo são acompanhados pela guitarra. De forma gradual, são acrescentados mais elementos de percussão e um arranjo de cordas que logo reporta às canções românticas de sucesso nas décadas 1940 e 1950. A letra de Caetano Veloso dispõe os versos:

⁷⁹ Conceito formulado por Renato Ortiz para compreender as dinâmicas de uma sociedade internacional cujo cotidiano é marcado pelos intercâmbios culturais em nível global, responsável por diluir as fronteiras entre as nações. ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

Você precisa saber da piscina/ Da margarina/ Da Carolina/ Da gasolina/
 Você precisa saber de mim/ Baby, baby/ Eu sei que é assim/ Você
 precisa tomar um sorvete/ Na lanchonete/ Andar com a gente/ Me ver
 de perto/ Ouvir aquela canção do Roberto/ Baby, baby/ Há quanto
 tempo/ Baby, baby/ Há quanto tempo/ Você precisa aprender inglês/
 Precisa aprender o que eu sei/ E o que eu não sei mais/ E o que eu não
 sei mais/ Não sei, comigo vai tudo azul/ Contigo vai tudo em paz/
 Vivemos na melhor cidade/ Da América do Sul/ Da América do Sul/
 Você precisa, você precisa, você precisa/ Não sei, leia na minha camisa/
 Baby, baby, baby, I love you (5x).

As referências da canção são elencadas por símbolos do consumismo como a margarina, “Carolina” (música de Chico Buarque), lanchonetes e canções de Roberto Carlos. O título e o refrão se referem a um modo afetoso de se chamar alguém na língua inglesa. Tal referência, como já mencionado, aparece convidativa no verso “você precisa aprender inglês” na segunda parte da canção. Nesse sentido, podemos nos reportar também ao que Renato Ortiz avalia sobre a língua inglesa como uma imposição para além dos países anglófonos, como uma espécie de “língua oficial das relações internacionais”⁸⁰.

Nos primeiros versos da canção, sobretudo quando a cantora se direciona ao interlocutor (Você precisa saber da piscina [...]/ Você precisa saber de mim), seu canto se aproxima da fala cotidiana. No refrão, é quando se dá o momento de maior dramatização vocal, visto que Gal eleva o registro de sua voz e repete “Baby, baby/ Eu sei que é assim”, ao passo que o arranjo de cordas acompanha e comenta a voz cantada. Mesmo assim, sua interpretação não faz uso de inflexões melódicas virtuosas como seria de se esperar, levando em conta a orquestração de Rogério Duprat, marcada por elementos que aludem à estilística do samba-canção. Como resultado, a faixa produz uma sonoridade romântica e *pop*. De acordo com a pesquisadora Márcia Cristina Fráguas, a canção adota o procedimento tropicalista de intercalar distintas temporalidades no mesmo objeto. Em um contexto histórico assinalado pelos impasses que envolvem a preservação de uma dita tradição musical brasileira e a necessidade de assimilação das novidades musicais internacionais, “Baby” é uma obra sugestiva.

O fato é que, também na canção, a estrutura estética, malgrado as aparentes conciliações de significados conflitantes e soluções em

⁸⁰ ORTIZ, 2000, p. 28.

âmbitos formais, acaba por revelar impasses e tensões da sociedade na qual foi produzida e que nunca foram efetivamente solucionados.⁸¹

Ao final da canção, a cantora entoa repetidamente “Baby, Baby/ I love you” com o acompanhamento, ao fundo, de Caetano Veloso cantando em inglês: “Oh, please stay / I love you, baiana”. A configuração bossa-novista, ao menos na interpretação, parece atingir seu ápice no cruzamento das vozes de Gal e Caetano, pois, como é sabido, o cantor também adotava um estilo de canto semelhante ao de João Gilberto. A mistura das duas vozes é enfatizada pelos arranjos de cordas, reforçando o clima romântico que a caracterização musical da faixa imprime. Em seus últimos momentos, a peça usa o recurso *fade out* para finalizar.

Quando observamos a estrutura musical de “Baby” e a interpretação vocal de Gal Costa, notamos a propensão desta canção em penetrar em um mercado musical bastante marcado pelo romantismo da Jovem Guarda e cada vez mais inclinado às novidades do *pop* internacional. Com uma melodia assimilável, arranjos orquestrados a maneiras já familiares do grande público e a vocalidade *cool* da cantora, nuançada pelo sentimentalismo das baladas românticas, trata-se de uma das obras tropicalistas mais palatáveis para o sucesso comercial.

“Mamãe, Coragem” abre com o som de uma sirene que alude aos ruídos dos ambientes urbanos. A letra da canção tematiza uma filha consolando a mãe diante da sua partida rumo à cidade grande. A sonoridade da sirene que introduz a canção revela esse novo espaço onde o eu poético, a partir de agora, assume como seu: “Mamãe, mamãe, não chore/ A vida é assim mesmo/ Eu fui embora/ Mamãe, mamãe, não chore/ Eu nunca mais vou voltar por aí/ Mamãe, mamãe, não chore/ A vida é assim mesmo”.

Com arranjos circunscritos por timbres como guitarra, baixo, flauta e um surdo que aparece pontualmente, a interpretação de Gal para a música a leva para regiões mais agudas de sua voz, sobretudo ao cantar trechos como “Ser mãe/ É desdobrar fibra por fibra/ Os corações dos filhos”. Ao longo da letra, a filha indica sugestões para a mãe obter consolo perante a saudade: “Pegue uns panos pra lavar/ Leia um romance/ Leia *Elzira, a morta virgem*/ *O grande industrial*.” Finalmente, ela relata o seu cotidiano no novo lugar: “Eu por aqui vou indo muito bem/ De vez em quando brinco carnaval/ E vou vivendo assim, felicidade/ Na cidade que eu plantei pra mim.”

⁸¹ FRÁGUAS, Márcia Cristina. “Leia na minha camisa”: alguns apontamentos sobre “Baby” (1968), de Caetano Veloso. **Magma**, v. 27, n. 16, p. 49-60, 2020. p. 53.

A temática da canção marca o distanciamento geracional entre mãe e filha. Após o fim da Segunda Guerra Mundial, é notável que as condições econômicas, políticas e culturais balizaram novos modelos de comportamento para a geração nascida durante e após o conflito internacional⁸². Os grandes centros urbanos se tornaram espaços importantes de convivência para a juventude, impulsionada pelas agitações culturais que surgiam ante o cenário de avanço industrial e tecnológico. Nesse sentido, a personagem de “Mamãe, Coragem” se identifica com esse contexto e decide partir para o novo modelo de vida, longe do seio materno e no frenesi da cidade grande. Não por acaso que o som da sirene é a primeira impressão legada pela música. A presença de instrumentos como a guitarra e o baixo elétrico também apontam para esse universo industrial.

É o estilo vocal de Gal que serve como sublinhamento desse distanciamento geracional. A intérprete emprega um discurso que se revela no próprio modo de interpretação. Sua *performance* vocal é marcada pelo que a afasta da geração de sua mãe; o estilo interpretativo econômico, que se apresenta como símbolo de modernidade, distante do modelo virtuoso e dramático da geração de seus pais, pode ser utilizado como um dos recursos que transmitem tal ideia. Noutras palavras, é o padrão de canto despojado e condensado, tributário da Bossa Nova, que se mostrava como um objeto de identificação para uma parcela da juventude.

As canções que Gal interpretou para a obra indicava os momentos de aproximação do disco coletivo com a Bossa Nova e, principalmente com “Baby”, o flerte com uma estética de canção romântica que era disseminada pela Jovem Guarda. Levando em consideração a proposta do movimento de cruzar diferentes padrões da musicalidade popular brasileira, a *performance* vocal da intérprete processava as informações estéticas da Bossa Nova ao passo que os arranjos tangenciavam a musicalidade do iê-iê-iê. Nesse ponto, chama a atenção como a construção dos arranjos de Rogério Duprat proporcionava a aproximação da intérprete com a sonoridade da Jovem Guarda. Era o início de uma configuração que se intensificaria nos meses seguintes. A partir de então, Gal passou a se

⁸² Este é um item que será desenvolvido no segundo capítulo, porém vale antecipar a sua ligação com a nascente contracultura que assumiria formas e especificidades distintas em várias regiões do globo. Nesse sentido, as concepções do acadêmico Theodore Roszak no livro *A contracultura* (Vozes, 1972) atribuem um panorama para as inquietações vividas naquele período. Para o autor, o distanciamento geracional contemplou à juventude dos anos 1960 o papel de protagonista nas transformações políticas, culturais e sociais que estavam sendo delineadas. O confronto entre as gerações se dava justamente em decorrência da separação ideológica dos pais, testemunhas de um conflito que assolou o planeta, e os filhos, agentes sociais que eram atravessados pelas novidades tecnológicas, econômicas e comportamentais do pós-guerra. ROSZAK, 1972.

associar com a figura de Roberto Carlos e estreitou os laços do movimento tropicalista com os músicos da Jovem Guarda.

Tal fenômeno, vinculado a um público jovem, mas distante socialmente do consumidor típico da MPB, representou uma das primeiras manifestações massivas do rock no Brasil. Marcado pelo programa da TV Record, a Jovem Guarda tinha em Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderleia, Wanderley Cardoso, Jerry Adriani e Ronnie Von alguns dos seus membros mais destacados. Muitas das canções do iê-iê-iê eram versões ou adaptações de rocks anglo-americanos. Contudo, era Roberto Carlos e Erasmo Carlos que davam uma coloração local a essa forma.

Suas letras continham temas básicos da canção popular como a felicidade dos encontros amorosos, o sofrimento das separações ou dos amores não correspondidos, ou mesmo episódios triviais do cotidiano, sempre tratados de maneira direta, com uma linguagem extremamente simples e recursos de tematização relacionados a aspectos típicos de comportamentos juvenis como aventura, humor e irreverência⁸³.

Além disso, a Jovem Guarda modelou um estilo de comportamento tipicamente associado à cultura da juventude. Os automóveis, a aventura, atitudes rebeldes as mais prosaicas como “parar na contramão” se tornaram símbolos de identificação para quem se associava ao movimento. Assim, em razão do seu êxito comercial, não tardou para que todo esse universo se tornasse objeto de investimento da publicidade e da indústria de bens simbólicos destinada ao consumo juvenil⁸⁴.

Em setembro de 1968, estreou na TV Record o programa *Todos Os Jovens do Mundo*, apresentado por Roberto Carlos. O cantor convidou para o programa os seus colegas de iê-iê-iê, como Erasmo Carlos e Wanderleia, e os membros do núcleo tropicalista, Gal Costa e Os Mutantes. Um título de reportagem para a *InterValo* era categórico: “Os novos amigos de Roberto Carlos”. O foco era principalmente os tropicalistas. A reportagem trouxe declarações de Arnaldo Baptista, Sérgio Dias, Rita Lee e Gal sobre o lugar representado pela figura de Roberto para a música brasileira. O texto carrega a impressão de que o músico buscava uma atualização em sua carreira, e provavelmente o fato de conter tropicalistas em seu programa era uma indicação disso. Os Mutantes, por exemplo, afirmavam que Roberto precisava “se atualizar” e “não

⁸³ ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. **Música Popular em Revista**, v. 2, n. 1, p. 99-124, 2013. p. 106.

⁸⁴ ZAN, 2013, p. 106-109.

ignorar mais as coisas que estão acontecendo”⁸⁵. Gal, por sua vez, defendia que o cantor não precisava acrescentar nada de novo em sua “fórmula”, pois permanecia sendo um sucesso de público e vendas⁸⁶.

Em dezembro de 1968, a cantora expôs mais contundentemente para a revista *Realidade*, em uma longa matéria que refletia sobre o Tropicalismo⁸⁷, a sua visão sobre Roberto Carlos e o iê-iê-iê. Rotulada no texto como a “ponte entre o tropicalismo e a Jovem Guarda”, a intérprete dizia recusar a ideia de um abismo entre os dois movimentos. Na sua percepção, era justamente a Jovem Guarda a “ponte” que possibilitou a ampliação de perspectivas na música popular brasileira, sem a qual esta “nunca sairia do *Barquinho* [canção típica da Bossa Nova] ou se deteria no ‘barraco cuja porta era sem trinco’ [excerto de ‘Chão de Estrelas’, clássico do repertório da Rádio Nacional]”. Essa avaliação de Gal é pertinente para compreendermos o estágio de construção artística em que sua carreira se encontrava no momento, pois aqui a intérprete assume ver na Jovem Guarda um objeto determinante para as renovações que a música brasileira passou no período. Já alinhada ao Tropicalismo musical, a cantora revela, portanto, como sua identificação artística se constituía de uma proposta que articulava as atitudes estéticas do movimento tropicalista e do iê-iê-iê.

É pertinente considerarmos que Roberto Carlos, a despeito da linha romântica de suas canções, o que aparenta retomar uma tradição do cancionero brasileiro de sucesso nas décadas 1940 e 1950, possuía uma interpretação marcada, até certo ponto, pelo canto joão-gilbertiano. Nas discussões que davam tom aos impasses da MPB entre 1966 e 1968, a *performance* do cantor era muitas vezes vista como mais filiada à Bossa Nova do que a de alguns nacionalistas da canção engajada, que dispunham de uma interpretação tida como exageradamente teatral, como é o caso de Elis Regina e Jair Rodrigues no programa *O Fino da Bossa*⁸⁸. Isso vale tanto para reconsiderarmos supostas dicotomizações na cena musical do período como também para entendermos como o próprio interesse de Gal Costa em Roberto pode estar vinculado a certa identificação com o estilo *performático* do cantor, que conciliava a modernidade do canto popular com o sucesso massivo.

⁸⁵ OS NOVOS amigos de Roberto Carlos. *InterValo*, 1968, p. 6.

⁸⁶ OS NOVOS amigos de Roberto Carlos. *InterValo*, 1968, p. 7.

⁸⁷ O TROPICALISMO é nosso, viu? *Realidade*, dez. 1968, p. 173-182.

⁸⁸ LUNARDI, Rafaela. *Em busca do Falso Brilhante: Performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina* (Brasil, 1965-1976). 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. 2011. p. 105-107.

Nos últimos meses de 1968, a tensão política e cultural se acirrava. A luta armada como alternativa de combater o regime ditatorial crescia e se tornava motivo de conflitos entre a esquerda, ao mesmo tempo em que era o principal alvo dos militares, tanto para desmobilizá-la como para promover pânico social. Algumas investidas artísticas, entre elas práticas tropicalistas, dialogaram com essa conjuntura. A promulgação do Ato Institucional Nº 5, em 13 de dezembro, concretizou esse quadro. O historiador Frederico Coelho observa algumas produções que integram esses processos:

As manifestações eram cada vez mais violentas e os confrontos entre as esquerdas e a classe média cada vez mais diretos. *Câncer* [filme de Glauber Rocha] e os primeiros filmes do chamado cinema marginal, o programa de televisão *Divino maravilhoso*, a peça *Roda Viva* do Teatro Oficina, o evento Apocalipótese e os debates promovidos no MAM por Oiticica e Rogério Duarte, a transformação visual de Gal Costa em direção a uma postura agressiva e rock 'n' roll, tudo isso delineava uma situação na qual o que antes nascera de forma desarticulada sob o guarda-chuva modista do tropicalismo caminhava cada vez mais para uma confluência⁸⁹.

Das obras mencionadas, Gal Costa esteve presente no programa da TV Tupi *Divino, Maravilhoso* e, conforme podemos acrescentar de acordo com essa perspectiva⁹⁰, sua *performance* no IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record.

Divino, Maravilhoso estreou na Tupi em outubro de 1968 e foi ao ar até dezembro daquele ano. Com produção de Fernando Faro e Antonio Abujamra, era exibido toda segunda-feira às 21 horas. Apresentado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes e Jorge Ben, o programa despertou reações variadas do público e da imprensa em consequência do seu caráter polêmico e anárquico. A atração reunia toda sorte de símbolos e elementos tropicalistas. Roupas extravagantes, apresentação de números musicais inusitados, sátiras e encenações seguiam o propósito das atividades do movimento. A imprensa constantemente referia-se ao programa como uma espécie de *happening*⁹¹ televisionado.

⁸⁹ COELHO, 2010, p. 170, grifo nosso.

⁹⁰ Fica claro que essas circunstâncias são desdobramentos das implosões geradas no próprio campo das resistências culturais. Isso significava, em consonância ao que Marcos Napolitano examinou, “a crise da uma cultura política e suas expressões artísticas, o nacional-popular.” NAPOLITANO, 2017. p. 33.

⁹¹ Para o artista e pesquisador Renato Cohen, no aspecto teatral do *happening*, fenômeno artístico de larga evidência a partir da segunda metade do século XX, “não existe a clara distinção palco-plateia, ela é rompida a qualquer instante, confundindo-se atuante e espectador, não existe nenhuma estruturação de cena que siga as clássicas definições aristotélicas (linha dramática, continuidade de tempo e ação etc.), não existe a distinção personagem atuante etc”. COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaco de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Alguns episódios se tornaram famosos na memória sobre o programa⁹², como uma encenação da Santa Ceia feita pelos artistas e um número que simulava o “enterro” do Tropicalismo. Nas vésperas do Natal, Caetano Veloso apresentou “Boas Festas”, canção natalina de Assis Valente, empunhando uma pistola apontada para a própria cabeça. Este seria o último programa antes da prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil, quatro dias após o ocorrido.

O título do programa nomeava a canção “Divino, Maravilhoso” (Caetano Veloso e Gilberto Gil), selecionada para ser defendida no IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record. Dessa maneira, em paralelo às exibições semanais de *Divino, Maravilhoso* na Tupi, ocorria também a realização do festival na Record. Isso acontecia aproximadamente um ano após as apresentações de Caetano e Gil no III Festival da Record em 1967. Nesse momento, os olhares e as expectativas em torno dos festivais já ganhavam outros contornos. O formato dos certames parecia apresentar seus primeiros indícios de desgaste. Além disso, o III FIC da TV Globo em outubro de 1968 foi cenário de um evento famigerado e largamente repercutido: a apresentação de “É Proibido Proibir” por Caetano com o acompanhamento dos Mutantes, repleta de vaias do público e um discurso acalorado realizado pelo músico ao longo da interpretação. Caetano atacou diretamente a plateia, que, no seu julgamento, teria uma visão estético-cultural conservadora. Tratava-se nitidamente de mais um desdobramento dos conflitos endossados pelos tropicalistas com a corrente nacionalista da música popular. Na esteira dessa repercussão, o baiano anunciou a inscrição de “Divino, Maravilhoso” para o festival da Record, da qual Gal Costa seria a sua intérprete. Com as apresentações no festival, Gal consolidaria a mudança na sua identidade artística que seria amplamente trabalhada pela imprensa nos meses seguintes.

1.2.1 “Divino, Maravilhoso” no IV Festival da TV Record

A apresentação de Gal nas eliminatórias do festival despertou atenção do público desde a sua primeira aparição. Uma nota do jornal *O Estado de S. Paulo* comentou sua interpretação na segunda eliminatória, apontando os “urros e olhares esgazeados da plateia” que a defesa da canção proporcionou. O texto ainda relata a forte presença de

⁹² Não há registros de imagens filmadas do programa enquanto ele foi ao ar. As fitas, assim como uma série de outras filmagens da TV Globo dos anos 1960 e 1970, se perderam ao longo dos anos em decorrência de várias razões, como incêndios que acometeram os estúdios ou a reutilização das fitas para outras gravações.

uma torcida tropicalista na plateia⁹³, informação que nos mostra os ânimos e os embates que as vertentes da MPB suscitavam no período. Já em uma longa matéria dedicada ao programa *Divino, Maravilhoso*, Caetano alegou que a canção de mesmo nome foi pensada para Gal justamente por ele e Gilberto Gil entenderem que ela “precisa ter uma participação importante nesse festival [...] fizemos a música para que ela fosse defendida por ela, exclusivamente.”⁹⁴

Diante do contexto pós lançamento do disco *Tropicália ou Panis et Circensis* e as polêmicas no III FIC, com base nessa declaração do músico, podemos perceber uma movimentação que visava colocar Gal no centro das agitações tropicalistas ao fim de 1968. Os eventos que marcaram os últimos meses desse ano culminaram numa nova guinada do Tropicalismo musical. A partir de então, a figura de Gal Costa ganhou cada vez mais projeção midiática e a atitude comportamental de Caetano Veloso e Gilberto Gil se tornou alvo dos militares, o que mais tarde resultaria na prisão de ambos e no fechamento de uma fase do movimento musical⁹⁵.

Voltando ao programa, em paralelo às movimentações em torno da atração na TV Tupi e da promoção de “Divino, Maravilhoso” no IV Festival da Record, na imprensa o destaque era a mudança observada na figura e imagem da cantora. Em razão das roupas chamativas, coloridas e cheias de adereços, os comentários acerca do visual de Gal seriam frequentes a partir de então. A intérprete e Caetano foram capa do número 307 da revista *InterValo*, cuja matéria focava nos cabelos de ambos. Com uma estética volumosa e que remetia ao estilo *Black Power*⁹⁶, os dois baianos adotavam um modelo similar de penteado, de modo que Gal e Caetano apareciam com os rostos colados e os cabelos se misturando, formando quase que como uma só cabeleira. A manchete da capa, “Caetano e Gal: festival na cabeça”, fazia referência também a concorrência de “Divino,

⁹³ O FESTIVAL animou-se. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 24 nov. 1968. p. 14.

⁹⁴ DIVINO, Maravilhoso. **InterValo**, ano VI, 1968, n. 305. p. 20.

⁹⁵ Em outubro de 1968, Caetano, Gil e o grupo Os Mutantes realizaram uma série de shows na Boate Sucata, que se tornaram famosos pelas suas apresentações iconoclastas e a utilização da bandeira *Seja Marginal, Seja Herói*, de Hélio Oiticica, como composição do cenário. Parte dessa tendência de radicalização nas atividades culturais no segundo semestre de 1968 foi por meio dessa temporada, em que os tropicalistas teriam sido acusados pelo apresentador Randal Juliano de parodiar o hino nacional durante um show, o que teria despertado a atenção dos militares para com suas condutas e atividades.

⁹⁶ O movimento *Black Power* emergiu no contexto das reivindicações pelos direitos civis da população negra nos Estados Unidos da década 1960. Seu ideário se caracterizava pelo enfrentamento mais direto do racismo, pautado por noções como o socialismo e o nacionalismo negro, além da adoção de uma simbologia estética vinculada ao uso de roupas pretas e cabelos afros. NAPOLITANO, Marcos. **Juventude e Contracultura**. São Paulo: Contexto, 2023. p. 47-48.

Maravilhoso” no certame. A seguir, um excerto do texto que abre a matéria, descrevendo os penteados e invocando os seus significados:

Esses cabelos, ninguém tem iguais. Inteiramente revoltos, vão da nuca à testa com a mesma fartura incomum, espetados aqui, encaracolados ali. Tem um significado, não são assim à toa: é como se gritassem agressividade. Assim é ele, que nos cabelos diferentes faz par com ela – um rosto de traços meigos, às vezes parecendo escondido por mil cachos⁹⁷.

Ao enfatizar o caráter “revolto” dos cabelos de Gal, a matéria sugere que tal penteado transmitia rebeldia e contestação, sobretudo se levarmos em conta a sua semelhança com o modelo *Black Power*. A ideia de “agressividade” no visual se traduz pela adoção do cabelo no estilo afro, maquiagem pesada, roupas de cores fortes e a multiplicidade de acessórios. Soma-se a isso o uso da estética rock e a alta expressividade corporal nos palcos. Isso deve ser levado em conta, sobretudo, pelo fato de sua *performance* no festival pertencer ao rol de produções culturais que absorveram as tensões vivenciadas ao fim de 1968.

Figura 3 - Gal Costa para a revista *InterValo*



Fonte: **InterValo**, ano VI, n. 307, 1968.

⁹⁷ COIMBRA, Oswaldo. Os estranhos cabelos de Caetano e Gal. **InterValo**, ano VI, n. 307, 1968. p. 3. Grifo nosso.

A escolha da forma de interpretação da canção foi assumida por Gal como um desejo de conduzir sua carreira artística para novos caminhos. A cantora revelou posteriormente que essa era uma fase em que estava bastante ligada ao som de astros do rock internacional como Jimi Hendrix, Janis Joplin e os Beatles. E assim solicitou a Gilberto Gil que fizesse um arranjo para “Divino, Maravilhoso” que se equiparasse à sonoridade desses músicos⁹⁸. Dessa maneira, a cantora deixou de lado a condensação do canto bossa-novista (o que não significa que ela o tenha abandonado) e adotou o estilo *performático* roqueiro e estridente de artistas como Hendrix e Joplin⁹⁹. Em entrevista para a revista *Bondinho* em 1972, a intérprete explicou as suas percepções quando efetivou essa mudança artística no segundo semestre de 1968. Vale a citação:

[...] eu cantava no palco de uma maneira muito introvertida, eu não me mexia, tinha medo, minhas pernas tremiam. Mas eu tava [sic] diretamente ligada com tudo, porque eu tava ligada a Caetano e Gil, porque eu sou ligada à música, e por tudo isso então eu tava diretamente envolvida com tudo aquilo, e chegou um ponto que eu senti, que foi uma coisa de honestidade vital minha, entendeu? E não ficar passiva àquelas coisas que estavam acontecendo, e já era uma coisa tão orgânica, tão ansiosa da minha parte, que eu explodi, entendeu? Foi como uma coisa que me empurrou, entendeu? Foi uma necessidade de participar de tudo aquilo que tava acontecendo, porque eu vi que era uma coisa viva, era uma coisa nova, entendeu? E que eu tinha que estar dentro daquilo. Foi muito difícil, porque você vê do jeito que eu entrava no palco, de repente eu mudei radicalmente, mas mudei mesmo, foi uma coisa radical na minha vida, inclusive eu acho que foi uma das coisas ou a coisa mais fantástica que aconteceu na minha vida. Como coisa de assumir uma coisa dentro do meu trabalho, dentro da minha vida, com a própria vida, com o trabalho, entendeu? Foi isso, e a partir daí, com isso eu mudei, inclusive a minha maneira de pensar sobre todas as coisas¹⁰⁰.

Esse depoimento fornece reflexões pertinentes ao que viemos desenvolvendo até aqui. Sem querer tomar as declarações da cantora como a essência dos acontecimentos, é

⁹⁸ GAL Costa, a voz sem limite estético. [S. l.: s. n.], 2008. 1 vídeo (28min. 13 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tr7XV0i0XoY>. Acesso em: 29 mar. 2023.

⁹⁹ O pesquisador Rodrigo Merheb traz algumas considerações sobre a indissociabilidade do rock com a juventude dos anos 1960 e a circulação transnacional de suas formas: “O conteúdo visionário do que se produziu sob essa marca unificada denominada rock, aliado ao enorme poderio econômico e político da Inglaterra e dos Estados Unidos, criou uma usina de força cujo alcance foi extenso o bastante para se constituir num sumário da própria ideia de juventude. Adaptação pura e simples para outros idiomas ou misturas temperadas com ingredientes locais emergiram em dezenas de países, nos cinco continentes. Em alguns momentos, as informações devolvidas à matriz saíam do puro mimetismo para se igualar ou até superar o produto original, mas o centro irradiador se mantinha restrito”. MERHEB, Rodrigo. **O som da revolução: uma história cultural do rock**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 11-12.

¹⁰⁰ SEVERIANO, Mylton. Gau. **Bondinho**, n. 40, 29/4 a 13/5 de 1972, p. 17-18.

importante pensar como sua fala expressa a inquietação sentida frente aos acontecimentos ao seu redor. Até então, a imprensa havia produzido uma imagem tímida e contida sobre Gal ao passo que o Tropicalismo musical surgia e os conflitos e impasses na MPB se radicalizavam. Nesse sentido, a “necessidade de participar de tudo aquilo que tava acontecendo” denota a intenção de Gal de se mostrar ativa naquela conjuntura, de integrar um projeto estético-ideológico e uma nova identidade artística. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que sua radicalização lhe possibilitava uma mudança imagética, concretizada na transição da jovem ligada à Bossa Nova para um comportamento roqueiro, ela também sinalizava o seu pertencimento a um espaço na cena musical brasileira. E, como se nota, por exemplo, na afirmação citada anteriormente de Caetano Veloso sobre lhe oferecer “Divino, Maravilhoso” para o festival, essa estratégia não era algo pensado e feito de maneira solo; a cantora estava cercada de um conjunto de mediadores culturais que participavam, direta ou indiretamente, desses processos na composição de sua identidade artística.

Na finalíssima do festival, acompanhada das *backing vocals* Ivete e Arlete e do conjunto musical Beat Boys, a cantora subiu ao palco sob grande vibração da plateia. As imagens televisionadas pela Record mostram pessoas pulando e aplaudindo a intérprete. Tanto é que seu canto aparece abafado pelos ruídos do público quando entoa o primeiro verso da canção. Com uma veste cheia de adereços e colar com um espelho na altura do abdômen, a cantora direciona um sorriso aos espectadores na primeira parte da canção: “Uma alegria/ Atenção, menina/ Você vem/ Quantos anos você tem? Atenção/ Precisa ter olhos firmes/ Pra este sol/ Para esta escuridão/ Atenção/ Tudo é perigoso/ Tudo é divino, maravilhoso/ Atenção para o refrão”, ao passo em que a plateia lhe atira alguns objetos, como tiras que lhe cobrem a cabeça. O clímax da *performance* se dá na sequência em que a cantora anuncia o refrão, num recurso metalinguístico, e, após um grito, entoa com um canto aberto e estridente: “É preciso estar atento e forte/ Não temos tempo de temer a morte/ É preciso estar atento e forte/ Não temos tempo de temer a morte”. A plateia segue vibrando e assobiando na medida em que o número progride e Gal muda sua expressão para uma fisionomia séria, numa espécie de comprometimento com o alerta elucidado pela letra da música. Caminhando em direção à plateia, Gal parece destinar essa mensagem a quem a ouve e vê.

A letra da canção traça uma série de menções entrelinhadas ao quadro das tensões políticas e culturais. Além de alusões à repressão (“Atenção/ Para o sangue sobre o chão”), havia ainda menção aos debates acerca da politização no campo musical,

representados nos versos “Atenção, para a estrofe/ Para o refrão/ Pro palavrão/ Para a palavra de ordem”, como uma crítica à submissão da estética ao compromisso político. Quando canta o refrão pela segunda vez, a cantora move o corpo e a cabeça num sentido que sinaliza o imperativo da letra: é preciso estar atento e forte; não há tempo para temer a morte. Na sequência, Gal é cada vez mais envolvida por tiras e boás jogados pela plateia. Nesse momento, no grito que antecede a volta do refrão, a cantora se inclina e berra diretamente para os espectadores nas primeiras fileiras da plateia, num gesto comunicativo que lança essa mensagem tanto para os seus entusiastas quanto para os que reprovariam sua atitude e postura musical no palco. A intérprete continua a apresentação mesmo por vezes sendo atrapalhada pela série de objetos e ruídos provocados pela plateia. Finaliza com gritos, agudos e demais experimentações vocais que seguem o acompanhamento melódico da canção.

Uma consideração útil para essa apresentação é o que Simon Frith avalia sobre o momento *performático*. De acordo com o musicólogo, a *performance* é um ato social; ela define um processo de comunicação que implica na presença de um público e cujo significado está amparado na interpretação¹⁰¹. Assim, a cantora adota essa postura mobilizada pelo estilo vocal que adere à estridência típica do rock e ao uso de gestos corporais incisivos. Ademais, num contexto de participação efusiva das plateias de festival, momentos como quando a cantora grita em direção ao público marcam o aspecto relacional entre artista e espectadores na *performance*.

“Divino, Maravilhoso” foi decisiva para a guinada artística da cantora. Versos como “Atenção, menina/ quantos anos você tem/ Atenção, precisa ter olhos firmes/ Para esta escuridão/ Atenção, tudo é perigoso/ Tudo é divino, maravilhoso”, cantados pela intérprete, simbolizam uma autodescoberta que parecem fazer da “menina” interlocutora da letra a própria Gal Costa. E, para além disso, sua opção interpretativa, ao envolver um jogo corporal no qual o canto roqueiro foi adotado e a postura no palco era direta e comunicativa com a plateia, diminui a independência do texto em relação à *performance*. Conforme Paul Zumthor, o texto poético recebe novas implicações de acordo com o estilo interpretativo utilizado na *performance*, a participação do público e a conformação do contexto envolvido¹⁰². Manter “os olhos firmes” e atentar para “a escuridão e o perigo”

¹⁰¹ FRITH, 1998, p. 205.

¹⁰² ZUMTHOR, 2007, p. 17.

se traduziam na adesão de Gal a esse tipo de atitude artística radical em diálogo com o panorama das tensões políticas e culturais do momento.

O aspecto mais significativo da *performance* da cantora no festival é sua adequação ao gênero televisivo. Isso porque, na era televisiva, a imagem dos cantores se torna “mais que uma voz, [mas também] um corpo que se expressa e constrói significações.”¹⁰³ Ou seja, a postura de Gal era formatada para uma maior participação cênica, gestual e interativa com o público, elementos que compõem o tipo de *performance* valorizada para a televisão. É fato que os festivais circularam e promoveram determinados valores político-musicais, mas o seu formato faz parte de um contexto cultural que remodelava as artes de espetáculo, como é o caso da música popular. Assim, as ideias expressas pela prática musical teriam de ser consideradas também pela sua visualidade, pelos figurinos, a corporalidade e demais atributos *performáticos* do artista. Nesse sentido, o Tropicalismo musical incorporou boa parte dessas tendências.

Feitas essas considerações, é flagrante o campo cultural que Gal representou, sobretudo nesse festival. Na trama dos conflitos ideológico-culturais da época, dos quais os festivais eram quase como arenas de batalha, sua *performance* postulou recursos estéticos que causavam embates com correntes defensoras das “autenticidades” das tradições nacionais da música popular. Nesse sentido, recorremos a Roger Chartier e suas elaborações sobre as lutas de representações. Suscintamente, para esse autor, o corpo social é formado por diversos grupos que, através das suas práticas e representações sobre o mundo, assumem uma identidade social para si. Isso implica também na forma como eles tendem a representar e classificar outros grupos¹⁰⁴. Logo, os confrontos promovidos por um setor contrário à incorporação de informações musicais estrangeiras, especialmente de países imperialistas, com outra vertente que pleiteava a necessidade dos intercâmbios estéticos, estão intimamente relacionados à maneira como a realidade social daquele momento histórico era “construída, pensada, dada a ler”¹⁰⁵ por diferentes grupos e indivíduos.

O júri especial classificou a canção em terceiro lugar, seguida de “Memória de Marta Saré” (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri) em segundo lugar, e “São, São Paulo” (Tom Zé), outra obra tropicalista, ficou no topo do pódio. A presença de Gal Costa e Tom Zé entre as três primeiras músicas selecionadas pelo júri especial gerou promoção

¹⁰³ MACHADO, 2012, p. 27.

¹⁰⁴ CHARTIER, 2002, p. 23.

¹⁰⁵ CHARTIER, 2002, p. 17.

mediática em torno de suas figuras. Assim, sendo os dois baianos atuantes no Tropicalismo musical (além de participarem de *Tropicália ou Panis et Circensis*), logo foram escalados para uma temporada de shows em dupla no Teatro de Arena em São Paulo, ainda em dezembro daquele ano. Reportagens da época dão conta de que a intérprete adicionou canções do repertório de Roberto e Erasmo Carlos para o *show*¹⁰⁶. É ainda nesse período que começou a circular boatos de um suposto fim do Tropicalismo musical, muito provavelmente por efeito da prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil, fato ainda desconhecido pelo grande público naquele momento. A revista *InterValo* comentou o desencontro de informações sobre os rumos do Tropicalismo musical e noticiou a opção de Gal e Tom Zé pelos teatros¹⁰⁷.

Aliás, o jornal *Última Hora*, já em dezembro de 1968, trouxe uma matéria com Gal e Tom Zé. Nas manchetes da página, uma declaração polêmica de Gal era destacada: “Festival é muito chato, mas este me ajudou [o IV Festival da Record], apesar da decadência que o envolvia”. A cantora se referia justamente à possibilidade engendrada pelo festival de, nas suas palavras, “cortar o cordão umbilical” e lhe colocar num novo campo de possibilidades musicais¹⁰⁸. A sensação de desgaste dos festivais foi endossada pela intérprete, embora reconheça que o certame da Record foi uma oportunidade que consolidou seus objetivos. É bastante significativo que essa afirmação tenha sido feita em um momento histórico marcado pelo fechamento político e o aumento da censura na área cultural, o início de uma onda de exílios de artistas e intelectuais e o cerceamento de determinados circuitos. Os próprios festivais de canção sofreram com essa conjuntura, pois, além do contexto político, tal fórmula já era massificada o suficiente ao ponto de afetar a criatividade das canções, classificadas como “música de festival”, fator que desencadeava crítica dos artistas e intelectuais ao gênero¹⁰⁹.

A temporada no Teatro de Arena ao lado de Tom Zé serviu também para promover o primeiro LP solo de Gal, que seria lançado no início de 1969. A cantora adicionou faixas do álbum no *setlist* do espetáculo. De acordo com uma matéria veiculada pelo *Jornal do Brasil*, o cenário do *show* era “muito colorido, cheio de objetos soltos”¹¹⁰.

Esses eventos marcaram o apagar das luzes de 1968. Com a edição do AI-5 e a prisão dos seus companheiros artísticos Gilberto Gil e Caetano Veloso nos últimos dias

¹⁰⁶ GAL tenta ser ela mesma. *InterValo*, ano VII, n. 315, 1969. p. 4.

¹⁰⁷ TROPICALISMO, será o fim? *InterValo*, ano VII, n. 314, 1969. p. 3

¹⁰⁸ GAL, esse Caetano de saias. *Última Hora*, 12 dez. 1968, Roda Viva. p. 8.

¹⁰⁹ LUNARDI, 2011, p. 111.

¹¹⁰ GAL, baiana. Baby. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1968, CadernoB. p. 4.

de dezembro, aquele ano terminava para Gal Costa com o seu crescente destaque na mídia. Seguindo com a temporada de shows no Teatro de Arena, e, logo depois, na boate carioca Sucata, a baiana lançou em março de 1969 o LP *Gal Costa* (Philips). Gravado nos últimos meses do ano anterior, o disco é tido como o seu *álbum tropicalista*. Em um cenário no qual estavam ausentes Gil e Caetano, duas das figuras vistas como líderes do movimento no âmbito musical, a figura da cantora se tornava alvo de expectativas para dar continuidade às práticas tropicalistas. Prenunciava-se, portanto, uma fase de notável êxito comercial em sua carreira e marcada pelas relações entre o Tropicalismo e os meios de comunicação de massa.

1.3 “Um anti-computador sentimental”: o LP *Gal Costa* (1969)

A segunda metade dos anos 1960 acompanhou o crescimento vertiginoso da indústria fonográfica no Brasil. O avanço do mercado de discos integrava-se a outros setores de bens simbólicos que foram beneficiados com as políticas modernizadoras da ditadura militar. Márcia Tosta Dias traçou alguns pontos que favoreceram a ampliação desta indústria: (i) a consolidação da música popular brasileira através de um *cast* de artistas associados à MPB e o sucesso massivo da Jovem Guarda; (ii) a estabilização do formato LP no mercado; (iii) a inserção das multinacionais e a presença de uma camada significativa de música estrangeira no país; e, por fim, (iv) a interação entre diferentes áreas da indústria cultural que ofereciam possibilidades de divulgação e promoção dos artistas e seus produtos¹¹¹.

Esses dados nos permitem compreender o contexto no qual o lançamento de *Gal Costa* se inseria. Isto é, atuando no campo da MPB e contratada pela *major* Philips, a produção de Gal interage com muitas das dinâmicas que estruturavam o mercado fonográfico no período. Sua atuação como *musa do Tropicalismo* oferecia um produto interessante para uma indústria cada vez mais seduzida pelas novidades do momento.

Nas semanas que antecederam o lançamento do LP, Gal era anunciada como a “esperança de uma cantora para a chamada música da juventude”¹¹², além do enfoque que

¹¹¹ DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 59-64.

¹¹² Trata-se de uma matéria de Nelson Motta para a revista *Cigarra* de janeiro de 1969. Listando, em sua opinião, os artistas e conjuntos musicais mais importantes do ano anterior, o jornalista coloca Gal na categoria de cantora de 1968. No texto, ele traz uma comparação entre a baiana e Elis Regina. Para Motta, Elis possuía qualidades artísticas mais maduras do que Gal. Entretanto, na sua visão, Gal surgiu para ocupar o lugar que João Gilberto deixou vago quando saiu do Brasil, o que fazia dela essa esperança para

era dado ao sucesso da temporada de shows no Teatro de Arena, fator que aumentava a visibilidade para a intérprete. Simultaneamente, a artista revelou a parceria com a dupla Roberto Carlos e Erasmo Carlos para o álbum, que inclusive já tinham sido inseridos no repertório dos shows. Nesse sentido, não se pode deixar de considerar certo efeito comercial que isso provocaria. Como já mencionado, a Jovem Guarda era um fenômeno e Roberto Carlos despontava como um dos maiores vendedores de discos no país.

Assim, as coisas convergiam para a integração da cantora no mercado da música popular brasileira que poderia conquistar tanto o segmento de público afeiçãoado com o *pop* da Jovem Guarda, como a fatia da juventude intelectualizada mais próxima da MPB e do Tropicalismo musical. O investimento da gravadora Philips na intérprete, através dos shows, entrevistas, reportagens, participações em programas de televisão e todo o empenho na produção e circulação do seu LP mostra a intenção de consolidá-la nesse catálogo de “artistas conhecidos e atuantes no conjunto do *show business*”¹¹³.

Vale dizer que a cantora manteve contrato com a Philips até 1983, quando migrou para a RCA. Contudo, nosso recorte de pesquisa enfatiza justamente os primeiros discos de sua carreira, lançados pela multinacional nessa fase particular de expansão da indústria fonográfica. Esse momento exigia das gravadoras o assentamento de um catálogo de artistas de música brasileira que, mesmo que não fossem os campeões de vendas, possibilitariam estabilidade a longo prazo nas vendagens. Márcia Tosta Dias elencou alguns desses músicos e intérpretes: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia¹¹⁴. Além disso, é preciso observar como o investimento da gravadora num álbum solo da intérprete se deu praticamente na sequência do lançamento de *Tropicália ou Panis et Circensis*, que continha “Baby” na voz da cantora, uma das canções de maior sucesso do disco¹¹⁵. Ou seja, aos olhos da gravadora, explorar a figura da cantora poderia ser também uma boa investida comercial, principalmente levando em conta a repercussão que o Tropicalismo musical obteve ao longo de todo o ano de 1968. Desse modo, pode-se mensurar a barganha entre as opções estéticas da artista e seus agentes (aqui inclusos empresários e produtores) e as intenções da gravadora com as novidades musicais que poderiam lograr franjas significativas de mercado. Tal negociação acontecia porque esse desejo comercial também não pode ser desvinculado

o público jovem. MOTTA, Nelson. Estes foram importantes. **Cigarra (SP)**, ano LV, n. 1, jan. 1969. p. 51.

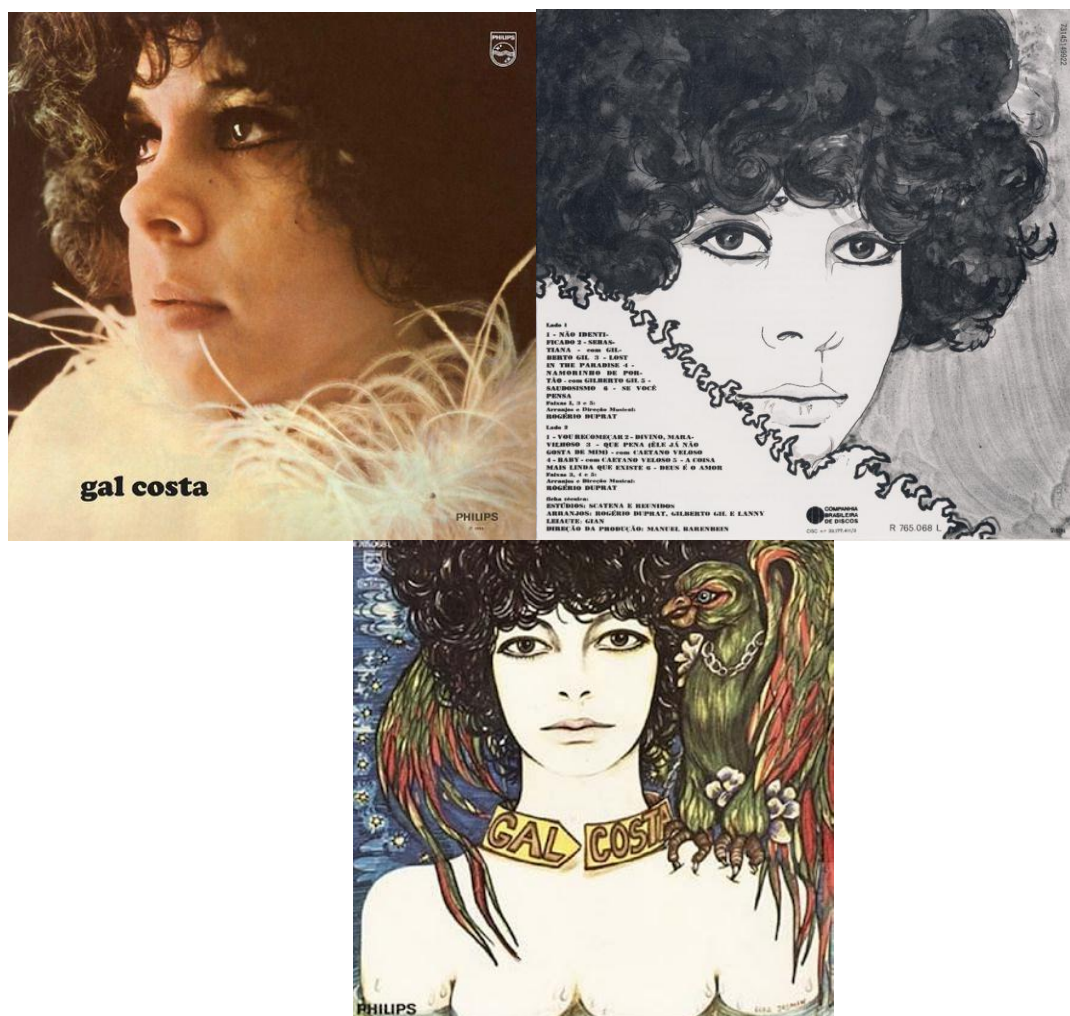
¹¹³ DIAS, 2008, p. 61.

¹¹⁴ DIAS, 2008, p. 59.

¹¹⁵ GAL, a musa-baby do tropicalismo. **Jornal do Brasil**, 15 ago. 1968, Revista de Domingo.

dos próprios interesses do artista. Além do mais, o componente estético, especificamente no caso da MPB, era um ponto importante na engrenagem comercial para as gravadoras consolidarem um padrão de produtos e consumidores.

Figura 4 - Capa, contracapa e encarte do disco *Gal Costa*



Na capa do LP, a fotografia apresenta o rosto da intérprete em close frontal. O contorno escuro ao redor dos olhos é destacado, assim como seus cabelos cacheados. Além disso, a cantora usa uma veste de plumas de cor branca na altura do pescoço. É ressaltado um contraste entre o branco, representado pelas plumas, e o preto, em consonância com a maquiagem e a cor dos cabelos de Gal. A contracapa traz um desenho do rosto da cantora semelhante à foto da capa. Novamente, há destaque para seus cabelos e o delineado nos olhos. Um jogo gráfico transforma o adereço de plumas em uma espécie de faixa onde se dispõe a listagem das canções do disco.

O encarte de *Gal Costa* indica algumas das táticas do Tropicalismo musical. Há uma imagem do perfil da intérprete até a altura do busto, com a presença de uma ave de cores verde, vermelho e amarelo repousada sobre os ombros da cantora, um colar no pássaro e uma gargantilha no pescoço de Gal com a grafia de seu nome artístico. As asas da ave cruzam os ombros, de um lado ao outro, da artista. Na típica bricolagem tropicalista, uma ave como a da ilustração, simbolizando a fauna brasileira e com um colar em volta de seu pescoço, insinua um elemento estrangeiro, representado pelo acessório, em contato com um signo nacional. Por fim, o encarte contém as letras de todas as faixas do LP, novidade no mercado fonográfico impulsionada por *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Parlophone/1967) dos Beatles, em um projeto gráfico que pode orientar o ouvinte a um maior “exercício intelectual” em torno do disco¹¹⁶. A capa do álbum concretizava também o novo projeto visual da intérprete: o cabelo em referência ao modelo *Black Power*, o que a concatenava aos movimentos políticos e culturais em efervescência na segunda metade dos anos 1960.

Sob a produção de Manoel Barenbein, o disco foi gravado nos estúdios Scatena, em São Paulo, e teve seus arranjos divididos entre Rogério Duprat, Gilberto Gil e o guitarrista Lanny Gordin, cuja forma de tocar era bastante comparada à técnica de Jimi Hendrix. Gordin voltaria a trabalhar com Gal nos anos seguintes. Na tabela abaixo, listamos o repertório e os respectivos compositores das faixas:

Tabela 2 - Faixas e compositores do disco *Gal Costa* (Philips/1969)

FAIXA	LETRA
1 (Lado A). Não Identificado	Caetano Veloso
2. Sebastiana	Rosil Cavalcanti
3. Lost in the Paradise	Caetano Veloso
4. Namorinho de Portão	Tom Zé
5. Saudosismo	Caetano Veloso
6. Se Você Pensa	Roberto Carlos – Erasmo Carlos
1 (Lado B). Vou Recomeçar	Roberto Carlos – Erasmo Carlos
2. Divino, Maravilhoso	Caetano Veloso – Gilberto Gil
3. Que Pena	Jorge Ben

¹¹⁶ ETLINGER, Sarah A.; BORÉM, Fausto. Além da música: repensando Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. *Per Musi*, p. 43-52, 2014. p. 50-51.

4. Baby	Caetano Veloso
5. Coisa Mais Linda Que Existe	Jorge Ben
6. Deus é o Amor	Jorge Ben

No repertório do disco, Caetano Veloso é o principal compositor das faixas, totalizando cinco canções das doze presentes. A essa altura já preso pela ditadura e prestes a se exilar em Londres, é perceptível como o músico baiano exerceu um peso artístico forte na trajetória de Gal. Desde a parceria firmada em *Domingo*, Gal e Caetano eram constantemente associados um à figura do outro, como na já mencionada matéria da revista *InterValo*¹¹⁷. Assim, era construída para Gal uma imagem de *musa* das composições do baiano, espécie de atributo que se prolongou ao longo das décadas seguintes, conforme os dois artistas mantinham a parceria em suas produções. Além disso, duas das canções presentes no LP da baiana foram também inclusas em seu trabalho de 1969, *Caetano Veloso* (Philips), gravado e lançado enquanto o músico estava na mira dos militares: “Lost in The Paradise” e “Não Identificado”.

Outro compositor com destaque é Jorge Ben, que não participou diretamente das movimentações tropicalistas, mas esteve presente nas gravações do programa *Divino, Maravilhoso* na Tupi. Desvinculado dos confrontos culturais que cercavam a música popular brasileira na década de 1960, Jorge era reverenciado pela sua idiossincrasia musical e a batida de violão particular, num projeto estético que incorporava referências da Bossa Nova, samba e jazz. Outros parceiros tropicalistas de Gal, como Tom Zé e Gilberto Gil, compunham o repertório com “Namorinho de Portão” e “Divino, Maravilhoso”, respectivamente. Além desses, estão presentes a já mencionada dupla Roberto Carlos e Erasmo Carlos, na consolidação do vínculo de Gal com a Jovem Guarda, com “Se Você Pensa” e “Vou Recomeçar”, e Rosil Cavalcanti na regravação do xaxado “Sebastiana”.

De modo geral, o disco *Gal Costa* é uma das peças mais significativas na transição artística da cantora para o Tropicalismo musical. As canções do fonograma se estruturam entre o *pop* da Jovem Guarda, rock, *soul music*, além de referências pontuais à música nordestina, ao samba e uma certa presença bossa-novista. Na interpretação, Gal varia

¹¹⁷ COIMBRA, Oswaldo. Os estranhos cabelos de Caetano e Gal. *InterValo*, ano VI, n. 307, 1968. p. 3.

entre o canto sentimental com baladas de andamento lento, a exemplo de “Não Identificado” e “Baby”, na levada *soul music* de “Se Você Pensa” e roqueira de “Divino, Maravilhoso” e no despojamento vocal joão-gilbertiano em “Saudosismo”. Do ponto de vista comercial, a maioria das faixas possui construções musicais convencionais, com uma timbrística reconhecível para o grande público e melodias facilmente assimiláveis.

O lado A do disco abre entre a sonoridade de uma guitarra distorcida e grunhidos emitidos pela cantora em “Não Identificado”, num recurso construído à base de efeitos de eco que logo são direcionados para um tratamento de arranjos mais usuais, dispostos entre órgão, guitarra, baixo elétrico, flauta, cordas, harpa e o pulso percorrido pela bateria. A letra tematiza um sujeito apaixonado que se propõe a compor uma canção de amor e, literalmente, lançá-la no espaço:

Eu vou fazer uma canção pra ela/ Uma canção singela, brasileira/ Para lançar depois do carnaval/ Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico/ Um anti-computador sentimental/ Eu vou fazer uma canção de amor/ Para gravar num disco voador/ Eu vou fazer uma canção de amor/ Para gravar num disco voador/ Uma canção dizendo tudo a ela/ Que ainda estou sozinho, apaixonado/ Para lançar no espaço sideral/ Minha paixão há de brilhar na noite/ No céu de uma cidade do interior/ Como um objeto não identificado (2x)/ Que ainda estou sozinho, apaixonado/ Como um objeto não identificado/ Para gravar num disco voador/ Eu vou fazer uma canção de amor/ Como um objeto não identificado.

A ideia de “fazer um iê-iê-iê romântico” ganha forma no próprio corpo musical da canção, marcado pela construção dos arranjos e o estilo composicional semelhante ao modelo cancionista de Roberto Carlos¹¹⁸. Desse modo, podemos atribuir uma carga de similitude entre “Não Identificado” e “Baby”, sobretudo quando levamos em conta a poética sentimental e a orquestração que transita pela estilística da Jovem Guarda. A voz de Gal se apresenta contida e distante da estridência que ela mostrará em alguns momentos no mesmo disco. Dispensando o uso de adornos vocais, sua interpretação se desenvolve num registro levemente agudo, recurso que endossa a sentimentalidade transmitida por letra e música. Essa dinâmica vocal é envolta pelos grunhidos e vocalizações da cantora que abrem e fecham a canção.

A distorção sonora que introduz a música reaparece em momentos pontuais, especificamente quando a intérprete canta os versos que contêm os termos “disco voador”

¹¹⁸ LANA, Jonas Soares. Ambiguidade e presentificação no arranjo de Rogério Duprat para a gravação tropicalista de ‘Não identificado’ por Gal Costa (1969). **Revista Brasileira de Música**, v. 27, n. 2, p. 237-263, jul./dez. 2014. p. 243-245.

e “espaço sideral”. Assim, o arranjo ilustra a estranheza e o distanciamento da realidade que tais referências provocam, numa espécie de cinematografia de ficção científica¹¹⁹. Na parte final da música, a harpa e a flauta são evocadas de maneira que sonorizam a passagem do disco voador enquanto a cantora repete sobre o objeto não identificado. Finaliza com a retomada da distorção e os grunhidos que a abriram, construções que seguem até o seu desaparecimento por meio do *fade out*.

Vale sublinhar que a construção sonora dessa música, ainda que menos evidente que em outras canções posteriores da cantora, como veremos no segundo capítulo, aparece como indício de uma transformação musical que se acentuava na década de 1960, proporcionada pelas modificações tecnológicas em curso. Isso tem a ver com as possibilidades de tratamento técnico que as gravações em estúdio viabilizavam. O musicólogo Sergio Molina teorizou sobre essas mutações, identificando um protagonismo do artesanato musical em certa leva de composições a partir dos anos 1960, ou seja, construções propriamente sonoras e musicais em detrimento do equilíbrio tradicional entre letra e música¹²⁰. Exemplos são os “processos de estúdio, [...] montagem do fonograma com superposição de camadas, espacialização do som, utilização de filtros de frequência e outras manipulações de áudio que operam diretamente na modelagem da sonoridade”¹²¹. Não queremos dizer, com isso, que “Não Identificado” ou mesmo outras canções do LP seguem esse modelo radicalmente; a preponderância da poética lírica é notória. Contudo, a observação segue mais como prelúdio de um processo composicional que já estava sendo rascunhado nas obras da cantora.

Outra faixa que merece destaque é “Saudosismo”, pois, a começar por seu título, coloca o ouvinte em uma paisagem lírica e sonora que transmite certa nostalgia em relação à música popular brasileira, numa referência direta à Bossa Nova. Menções a obras como “Lobo Bobo” (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli) e “Chega de Saudade” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) reforçam as sonoridades do movimento que surgiu ao final da década 1950 na zona sul carioca. João Gilberto – principal referência tanto para Gal

¹¹⁹ Merece atenção o fato de que o momento de lançamento do LP coincidiu com uma série de eventos internacionais que despertavam curiosidade das massas em torno da temática espacial e da ficção científica. A Guerra Fria promovia a corrida espacial entre as potências Estados Unidos e União Soviética. Vale pontuar também que um ano antes estreava o clássico *2001: Uma Odisséia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick, cujo título aporta a uma canção homônima dos Mutantes lançada em 1969 no disco *Mutantes* (Philips).

¹²⁰ MOLINA, Sérgio. **Música de montagem**: a composição de música popular no pós-1967. São Paulo: É Realizações, 2017. p. 24-25.

¹²¹ MOLINA, 2017, p. 28.

como para Caetano Veloso, autor da canção –, é citado quando o eu poético e o sujeito por quem está apaixonado se encontram ouvindo-o na “vitrola sem parar”.

Eu, você, nós dois/ Já temos um passado meu amor/ Um violão guardado, aquela flor/ E outras mais/ Eu, você, João/ Girando na vitrola sem parar/ E o mundo dissonante que nós dois/ Tentamos inventar (3x)/ A felicidade (4x)/ Eu, você, depois/ Quarta-feira de cinzas no país/ E as notas dissonantes se integraram/ Ao som dos imbecis/ Sim, você, nós dois/ Já temos um passado, meu amor/ A bossa, a fossa, a nossa grande dor/ Como dois quadradões/ Lobo, lobo, bobo (4x)/ Eu, você, João/ Girando na vitrola sem parar/ E eu fico comovido de lembrar/ O tempo e o som/ Ah! Como era bom/ Mas chega de saudade, a realidade/ É que aprendemos com João/ Pra sempre ser desafinado/ Ser desafinado (2x)/ Ser/ Chega de saudade (8x)

João é homenageado com a inclusão de uma batida de violão que remete à sua técnica com o instrumento. O violão é acompanhado do restante dos arranjos compostos por sax, bateria e acréscimos de flauta e baixo elétrico, além de citações musicais a “Corcovado” (Tom Jobim). Tais componentes musicais coexistem com o canto condensado e levemente airado da cantora. A alusão ao estilo de João Gilberto aparece até mesmo na respiração sutil da intérprete no início da gravação, característica que é perceptível em várias das produções do músico ao longo de sua carreira.

A interpretação da cantora conduz a uma dupla significação, pois serve tanto para enunciar nostalgicamente sobre o tempo que passou, utilizando-se de um estilo vocal filiado à Bossa Nova, como para declarar a necessidade de fim do saudosismo. É na seção final da música, quando introduz-se uma dissonância musical baseada nas distorções da guitarra, que tudo isso é sintetizado. Gal cantarola “chega de saudade” repetidamente enquanto sua voz se dissipa em *fade out*. Assim, “Chega de Saudade” é utilizada de forma metalinguística para efetivar o recado da composição: a urgência de se superar o sentimento saudosista em relação ao cancionero popular brasileiro.

A dimensão conceitual de “Saudosismo” ganha amplitude se a colocarmos em diálogo com “Se Você Pensa”, faixa que a sucede no LP. Isso porque a sonoridade desta dispensa o minimalismo da canção anterior e incorpora a estridência de timbres eletrificados do rock sob os arranjos de Lanny Gordin. A música serve para encerrar o lado A do disco, representativamente finalizada pelo *drive* utilizado pela cantora na vocalização da vogal *a*.

Se você pensa que vai fazer de mim/ O que faz com todo mundo que te ama/ Acho bom saber que ficar comigo/ Vai ter que mudar/ Daqui pra frente/ Tudo vai ser diferente/ Você tem que aprender a ser gente/ O seu orgulho não vale nada, nada/ Você tem a vida inteira pra viver/ E saber o que é bom e o que é ruim/ É melhor pensar depressa e escolher/ Antes do fim/ Você não sabe/ E nunca procurou saber/ Que quando a gente ama pra valer/ O bom é ser feliz e mais nada, nada.

O anúncio de que “daqui pra frente tudo vai ser diferente” pode ser relacionado à posição artística da cantora naquele momento. Com a interpretação bossa-novista posta de lado por um momento, a *performance* de Gal na faixa impulsiona um novo alinhamento musical, expondo o que vai ser “diferente” através do próprio estilo interpretativo utilizado. Por isso, marcamos essa relação dialógica entre “Saudosismo” e “Se Você Pensa”. Ao finalizar a primeira música repetindo a expressão “chega de saudade”, a cantora inicia a peça seguinte com outro gesto vocal, mais aberto e próximo da estilística rock, conclamando então a novidade que põe fim ao sentimento saudosista e se abre para uma estética mundializada. Ademais, dado o andamento acelerado e a forte acentuação rítmica do canto em “Se Você Pensa”, o convite à participação corporal, tanto da intérprete como dos ouvintes, a distingue da *performance* minimalista da Bossa Nova.

Tanto a canção que encerra o lado A e a que abre o lado B são letras de Roberto Carlos e Erasmo Carlos. “Vou Recomeçar”, primeira do lado B, foi composta exclusivamente para Gal. A temática da letra trata da decisão tomada pelo eu poético de começar uma nova filosofia de vida, marcada pela busca à felicidade e ao amor. Assim, o próprio “recomeço” do ouvinte, quando inicia o outro lado do vinil, é reforçado por essa idealização: “Não vou ser mais triste/ Vou mudar daqui pra frente/ E a minha escrita vai ser muito diferente/ A filosofia vou mudar em minha mente/ Pois agora vou recomeçar”. Note-se a presença de concepções como *mudanças* e *recomeços* na sequência das músicas supracitadas. Sendo um item fundamental na transição artística da cantora, é pertinente observar como a ideia de transformação pessoal é repetida ao longo do álbum, sobretudo nas composições de Erasmo e Roberto, dupla basilar para a ruptura estética da cantora naquele momento.

Na imprensa, as notas dirigidas ao disco ressaltavam, de modo geral, alguns pontos elementares que podemos identificar na recepção do fonograma: a capacidade de causar opiniões polarizadas no público, sua facilidade de penetração em uma faixa específica de consumidores e a popularidade em vendas. Uma nota para o *Diário de Notícias* (RJ), assinado por um autor de iniciais F.Q, declarava: “Muita gente não aceita

o tipo de música escolhido no repertório [do LP], mas a interpretação de Gal, independente dos gostos pessoais, está perfeita para cada uma das faixas”. Mais adiante, acrescenta: “Elas [as canções] pertencem a um gênero que tem seu público particular, disposto a fazer uma ginástica mental para acompanhar com precisão os malabarismos das letras [...]”¹²². O comentário deixa claro a divergência de recepções que a sonoridade tropicalista misturada com a Jovem Guarda provocava no público, de modo que a porção dos ouvintes que não aceitava a musicalidade do álbum se refere à forma como boa parte dos nacionalistas eram resistentes à incorporação de certos padrões internacionais nas obras.

Já outra matéria do mesmo *Diário de Notícias*, publicada três semanas depois da nota mencionada acima, em 13 de abril de 1969, enalteceu a “renovação” musical que a canção “Não Identificado” conferia. Curiosamente assinado pelo mesmo F.Q, o texto comenta que uma música de temática romântica corre o risco de cair na mesmice se utilizar de procedimentos poéticos de outros tempos, tendo como obrigação, para atingir algum frescor, “se situar no século XX”¹²³, pois, caso contrário, ela seria “nada mais do que um amontoado de sons, de palavras mil vezes repetidas, sem nada de novo, nada que justifique sua criação”. O jornalista ainda aponta as críticas direcionadas a certos artistas da “música jovem”, adjetivada por muitos, segundo o autor, de “mediocre”. Do ponto de vista de F.Q, esses críticos têm como objetivo impulsionar os compositores para algo novo, longe da repetição. É a partir disso que o autor destaca a linguagem de “Não Identificado” como exemplo de atualização musical em acordo com a contemporaneidade. O vocabulário da canção e seus arranjos são elogiados como parte de um “clima misteriosamente especial”, que recebe na “voz singela” de Gal Costa mais um complemento dessa composição. O autor é enfático: “Porque tudo precisa mudar junto com a linguagem, até a maneira de cantar”. Assim, fica explícito como o estilo vocal de Gal representava, para o jornalista, uma renovação no repertório da canção popular brasileira.

O canto da intérprete também foi realçado em matéria de maio de 1969, assinada por Geni Marcondes para o *Jornal do Commercio*. A autora frisa uma suposta “naturalidade” da voz da cantora, que, no seu julgamento, é “inteiramente sem artifícios; ela canta como o povo canta nas horas de trabalho e nas horas de lazer, com uma ‘voz

¹²² F.Q. Notas afinadas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1969, 2ª seção, p. 2.

¹²³ F.Q. Tudo novo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1969, 2ª seção, p. 2.

verdadeira”¹²⁴. A despeito do uso mais extenso que Gal faz de sua voz em certos momentos do disco, o que contraria as afirmações de Marcondes, é importante perceber tal declaração como uma tentativa de atribuir um despojamento ao canto da artista, tal como vinha sendo feito na mídia desde o seu surgimento na cena musical. Essa característica de uma voz “sem artifícios” é contrária a utilização de adornos e recursos dramáticos na interpretação, expediente que foi usado, guardados os limites e as devidas proporções, até mesmo pela canção engajada.

No jornal *O Globo*, em texto assinado pelo crítico Ary Vasconcelos, a renovação do repertório da cantora também foi salientada, além de ser identificada como uma mescla entre “o tropicalismo e o iê-iê-iê”. Vasconcelos destaca como pontos altos do LP o seu arranjo, as composições de Caetano Veloso e a própria Gal Costa, adjetivada como “extraordinária”. No entanto, para a participação de Roberto e Erasmo Carlos no álbum, o jornalista não demonstrou entusiasmo. Afirmava que Gal não estava “à vontade” em “Se Você Pensa”, além de pontuar erros gramaticais nas letras dos expoentes da Jovem Guarda¹²⁵. Aqui, o que fica evidente são as posições estético-ideológicas do jornalista, pois é perceptível sua desaprovação ao fato do repertório incluir faixas de Roberto e Erasmo Carlos. Podemos notar como alguns intelectuais se mostravam receptivos com a proposta musical dos tropicalistas, ainda que o iê-iê-iê fosse visto como algo menor dentro das referências do movimento. No próprio título da matéria de Vasconcelos, “Gal Costa, quase divina, maravilhosa”, o advérbio “quase” acaba insinuando que o impedimento para ser plenamente “divina, maravilhosa” pode ser a inserção da estética da Jovem Guarda no disco.

Segundo uma matéria de Nelson Motta para a revista *Cigarra* (SP) em abril de 1969, a demanda pelo disco foi tanta que a fábrica teve de ir rapidamente atrás de uma nova prensagem. O jornalista menciona a presença assídua das canções “Não Identificado” e “Que Pena” nas rádios do Rio de Janeiro e São Paulo¹²⁶. Uma reportagem da *InterValo*, intitulada “Gal Costa: 100 mil discos depois”, também ressoou a popularidade do fonograma. De acordo com o texto, Gal seria a segunda cantora mulher brasileira, depois de Martinha, a atingir 100 mil discos vendidos. Comentando com a revista os números, Gal declarou: “Essa história de recorde nos discos me deixa satisfeita,

¹²⁴ MARCONDES, Geni. De Graça a Gal – um longo caminho. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, 11 mai. 1969, Suplemento Dominical, p. 6.

¹²⁵ VASCONCELOS, Ary. Gal Costa quase divina, maravilhosa. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 mar. 1969, p. 6.

¹²⁶ MOTTA, Nelson. Gal divina-maravilhosa. **A Cigarra**, São Paulo, ano 55, n. 4, 1969. p. 51.

sim, representa muito para mim. Não só porque me dá uma medida da eficácia do meu trabalho, como porque também o registra indefinidamente.”¹²⁷ Por consequência, o sucesso comercial do LP homônimo fazia a imprensa marcar a intérprete como a “figura mais expressiva do Grupo Baiano”¹²⁸. Com a ausência de Caetano Veloso e Gilberto Gil da cena musical brasileira no momento, era a confirmação de que Gal se tornava a principal personalidade do conjunto de músicos que vieram da Bahia para o eixo Rio-São Paulo e se envolveram nas movimentações tropicalistas.

Os registros das Pesquisas de Vendas de Discos do IBOPE nos auxiliam a ter uma dimensão das vendas do LP em São Paulo e no Rio de Janeiro. A tabela abaixo leva em conta todas as suas aparições nas pesquisas semanais e mensais realizadas entre 1969 e 1970:

Tabela 3 – Vendas do disco *Gal Costa* (Philips/1969) entre 1969 e 1970 de acordo com o IBOPE.

	Local	
Aparições nos rankings semanais e mensais	São Paulo	Rio de Janeiro
Primeira aparição	Semana de 31 de março a 5 de abril de 1969	Semana de 31 de março a 5 de abril de 1969
Última aparição	Pesquisa mensal de setembro de 1969	Pesquisa mensal de janeiro de 1970
Total de aparições nos dez mais vendidos da pesquisa semanal	2	36
Total de aparições nos dez mais vendidos da pesquisa mensal	5	8
Posição mais alta na pesquisa semanal	5º lugar	1º lugar
Posição mais alta na pesquisa mensal	5º lugar	1º lugar

Fonte: Universidade Estadual de Campinas. Arquivo Edgard Lauenroth (AEL), Pesquisas de Vendas de Discos, Fundo IBOPE.

¹²⁷ GAL Costa, 100 mil discos depois. **InterValo**, ano VII, n. 335, 1969. p. 36.

¹²⁸ GAL Costa. **InterValo**, ano VII, n. 328, Intervalo Musical, 1969. p. 38.

É notável a discrepância entre o desempenho do disco em São Paulo e no Rio de Janeiro. Nesta cidade, obteve um êxito mais acentuado do que na capital paulista. Além disso, alcançou a primeira posição tanto na pesquisa semanal como na mensal, ao contrário de São Paulo, cujo posto mais alto foi a quinta posição em ambas as pesquisas. Podemos perceber como a sua presença na pesquisa semanal do Rio representa mais da metade do ano na lista dos dez mais vendidos. De antemão, precisamos enfatizar que esses são dados obtidos de um instrumento de pesquisa específico realizado à época, o que não pode ser compreendido como um panorama das vendas em sua totalidade. De toda forma, revela um quadro interessante que nos provocam indagações.

Um ponto a ser sublinhado é o deslocamento das atividades associadas à contracultura para o Rio de Janeiro. Após a edição do AI-5 e o exílio de nomes destacados do meio artístico-cultural, parcela considerável das produções experimentais começavam a ser delineadas a partir do Rio de Janeiro, entre artistas de diferentes áreas, como Torquato Neto, Jards Macalé, Waly Salomão, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Ivan Cardoso, Hélio Oiticica e outros. Muitos desses nomes passariam a estabelecer parcerias com Gal Costa nos anos seguintes. Formava-se, portanto, um espaço de sociabilidade onde o Rio de Janeiro era o epicentro, cuja consolidação de atividades e parcerias, como veremos no segundo capítulo, se deu em 1970¹²⁹. Tanto é que, segundo uma nota da revista *InterValo*, em agosto de 1969, Gal se mudou definitivamente para a cidade¹³⁰.

Em suma, a partir de 1969, Gal passou a atuar mais ativamente na capital fluminense. Exemplo disso são as temporadas de shows realizadas na boate Sucata iniciadas em abril de 1969 e, na sequência, no Teatro do Bolso, em maio, ao lado de Tom Zé. Localizada no bairro da Lagoa, zona sul do Rio de Janeiro, os shows na Sucata, que tinham acompanhamento musical do conjunto roqueiro Os Brasões, lograram considerável repercussão midiática e divulgavam as canções do LP. Uma nota do *Correio da Manhã* atestou: “Gal Costa virou a coqueluche da noite carioca [...] Na cidade inteira não se fala noutra coisa. Ela tem conseguido reunir as plateias mais heterogêneas de todos os tempos [...]”¹³¹. Além das apresentações noturnas, os espetáculos contavam com uma faixa de horário reservada exclusivamente para a juventude, nas chamadas “matinês” aos domingos. A respeito do público que frequentava a boate, outra nota do *Correio da*

¹²⁹ COELHO, 2010, p. 243

¹³⁰ JORNAL da TV. **InterValo**, Rio de Janeiro, ano VII, n. 355, 1969. p. 23.

¹³¹ CASMURRO, Dom. Não é só coco que a Bahia dá. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 16 abr. 1969, Segundo Caderno, p. 13.

Manhã, na coluna *Ziguezague*, é indicativa: “Apesar da pequena turma que está torcendo contra, Gal Costa está fazendo o maior sucesso, reunindo sobretudo gente jovem. E é para gente jovem que ela canta, senão de corpo, de espírito.”¹³²

Essas matérias desvelam o tipo de público que frequentava os espetáculos da intérprete. Os textos indicam a mescla de estilos na concepção do repertório e um segmento de plateia predominantemente jovem, ou, ao menos, “jovem de espírito”. Como já dito, a constituição da MPB se valeu de um segmento juvenil, com formação universitária e pertencimento às faixas médias da sociedade. Por outro lado, a Jovem Guarda, inclusa no repertório de Gal, também era destinada ao consumo juvenil, ainda que em uma faceta social diferente.

1.3.1 O visual e a imagem artística de Gal em 1969

A imprensa acompanhou o sucesso comercial da cantora com nítida atenção dedicada ao visual e sua postura nos palcos. As roupas recheadas de apetrechos, tecidos de cetim, calças pantalonas, botas, acessórios e, sobretudo, os seus cabelos, eram constantemente mencionados como exemplares da renovação comportamental que o mundo vivenciava. Voltamos à reportagem sobre a cantora no *Jornal do Commercio* assinada por Geni Marcondes:

Eis que 1969 traz ao Rio uma personagem insuspeitada: Gal Costa. Para quem deixou de ver Gracinha [apelido advindo do nome Maria da Graça] todos esses anos, o prodígio tem ares de artes de varinha mágica. O cabelinho ralo, tornou-se mata emaranhada, a boca trancada se abre toda, em arreganhos ferozes de bicho novo, os olhos neutros, parecem verrumas de furar consciência, o corpo virgem de disponibilidades se joga todo na luta de existir, a mãozinha frouxa aos cumprimentos se fere na conquista de som das cordas ásperas da guitarra, aquela lentidão dengosa baiana se torna urgência internacional de toda juventude [...]¹³³.

Aqui, o visual de Gal recebe conotação de enfretamento, como que a adoção desse novo estilo fosse uma predisposição para a “luta de existir”, uma maneira de se impor no mundo e confrontar os obstáculos e as possibilidades. Vale lembrar que isso ocorria em um contexto de aumento da repressão militar e cerceamentos no campo artístico. Podemos

¹³² CASMURRO, Dom. Curtas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 15 abr. 1969, Segundo Caderno, p. 11.

¹³³ MARCONDES, Geni. De Graça a Gal – um longo caminho. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 11 maio 1969, Suplemento Dominical, p. 6.

ainda retomar a noção de agressividade, frequentemente utilizada pela mídia para se referir a sua nova postura estética e comportamental. Tal conduta responde como uma forma alternativa de enfrentar a repressão violenta que o ato institucional impôs à cultura nos “anos de chumbo”, forjando uma das estratégias de ação configuradas nos campos da resistência cultural. Essa é uma prática que invertia a ideologia nutrida pela ditadura militar, pois mesmo que não se trate de um confronto político direto, a atividade corporal e estética concatenada aos valores da juventude libertária dos anos 1960 era também uma das formas de enfrentamento ao regime¹³⁴. Ou seja, era o início da vinculação de Gal a uma tática político-cultural que tinha a expressão comportamental e experimental como métodos de tensionar o autoritarismo do regime militar, como veremos no segundo e terceiro capítulo desta dissertação.

A propósito, seu estilo de cabelo *Black Power* também passou a ser alvo de comentários com visível carga racista. Um relato para a coluna *Ziguezague*, curiosamente intitulado de “Gal-genial”, declarava que os cabelos da baiana tinham um aspecto “sujo” e que, caso a cantora andasse pelas ruas com ele, corria o risco de ser apedrejada¹³⁵. Segundo relatos, Gal passava horas a fio enrolando com papelote suas mechas a fim de obter o efeito encaracolado¹³⁶. Portanto, tratava-se, acima de tudo, de uma estratégia visual que distinguiria uma marca para sua identidade artística. De toda maneira, entre comentários preconceituosos ou que repercutiam sobre essa moda, não tardou para tal tipo de penteado ser associado diretamente à sua imagem, como nos confirmam matérias que falavam sobre os cabeleireiros que aderiam à “linha Gal”¹³⁷ de cabelos ou mesmo numa reportagem orientando os pais a estimularem a vaidade de seus filhos desde cedo, no qual o uso de *bobes* podem ser oportunos, já que o “cabelo à Gal Costa estão na moda”.¹³⁸

Dessa forma, percebemos como o visual tropicalista de Gal foi parte constituinte de sua identidade artística no período. Com isso, vale a proposição de Marino Livolsi no tocante à moda como dispositivo cultural. Para o autor, ela revela uma potencialidade de

¹³⁴ NAPOLITANO, 2017, p. 24.

¹³⁵ CASMURRO, Dom. Gal-genial. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1969, Segundo Caderno, p. 10.

¹³⁶ COIMBRA, Oswaldo. Os estranhos cabelos de Caetano e Gal. **InterValo**, ano VI, n. 307, 1968.

¹³⁷ LINHA Gal. **A Cigarra**, São Paulo, ago. 1969. p. 48.

¹³⁸ SALETE. É de pequeno que aprende a ser belo. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 12 out. 1969, Suplemento Feminino, p. 6.

autoexpressão e autorrealização¹³⁹. E, no final das contas, o vestuário da cantora, a despeito de toda a simbologia estética e política que era capaz de transmitir, também não pode ser desassociado das engrenagens da indústria cultural do período. Isso relaciona-se ao que Fredric Jameson pontua sobre a urgência que o mercado demonstra em relação às novidades, sejam elas estéticas e/ou experimentais¹⁴⁰. Noutras palavras, tal inovação, embora representativa de um ponto de vista comportamental e social, também se torna um produto.

Nesse sentido, é paradigmática a relação que a empresa multinacional do ramo têxtil Rhodia¹⁴¹ desenvolveu com o Tropicalismo musical. A companhia já havia demonstrado interesse em patrocinar o movimento justamente pela tentativa de associar sua imagem às novidades impulsionadas pelos artistas. Em 1968, sintomaticamente, lançou uma coleção intitulada *Tropicália*. Além disso, sua aproximação do campo da música popular se deu também por meio dos incentivos aos festivais de TV e shows de artistas ligados à MPB¹⁴². No caso específico de Gal Costa, em agosto de 1969 a cantora foi contratada como uma das principais atrações do desfile de moda da empresa, montado sob um esquema que o transformava em um verdadeiro espetáculo. O show, intitulado *Stravaganza*, fez parte da XII Feira Nacional da Indústria Têxtil (FENIT) e tinha como temática central o universo circense. Além de Gal, contava com o ator Raul Cortez e artistas de circo, como palhaços, mágicos e trapezistas.

¹³⁹ LIVOLSI, Marino. Moda, consumo e mundo jovem. In: ECO, Umberto et al. **Psicologia do vestir**. 2. ed. Tradução: José Colaço. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982. p. 44.

¹⁴⁰ JAMESON, Fredric. **Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism**. Duke University Press, 1991. p. 30.

¹⁴¹ Filial brasileira da empresa francesa Rhône-Poulenc, cuja atuação era no setor químico e farmacêutico. Sua produção na linha têxtil teve início em 1929. No site da companhia, é destacado o período das décadas de 1960, 1970 e 1980 como a fase das “campanhas nacionais e internacionais para disseminação do produto têxtil brasileiro que abrangeram a participação em movimentos culturais ligados ao setor (incluindo patrocínio aos primeiros festivais de música brasileira) e feiras do setor industrial com o objetivo de fortalecer a cadeia têxtil brasileira”. Disponível em: <https://www.rhodia.com.br/comunicado-de-imprensa/sempre-frente-do-seu-tempo-rhodia-completa-100-anos-de-historia-no-brasil>. Acesso em: 14 abr. 2023.

¹⁴² Para ter uma noção da importância da FENIT para o setor de moda no Brasil, o evento de 1969 contou com a presença da primeira-dama brasileira, Yolanda Costa e Silva, esposa do militar e então presidente Artur Costa e Silva.

Figura 5 - Gal Costa nos preparativos para o show *Stravaganza* (1969)



Fonte: **A Cigarra**, agosto 1969, p. 18.

No show *Stravaganza*, Gal apresentou algumas músicas vestida a caráter de palhaço, marcando o próprio tema do espetáculo. Sua imagem tropicalista figurava como um dos pontos constituintes do conceito do desfile, além de representar, e isso é o mais importante na perspectiva comercial, um símbolo que despontava entre o consumo jovem. Para Marcos Napolitano, a relação da Rhodia com o movimento tropicalista é imbricada pela exigência de novidades no consumo e a necessidade desses artistas penetrarem no mercado cultural.

O Tropicalismo, com seu apelo visual psicodélico, de cores e formas acentuadas, era uma ponta de lança privilegiada para testar e promover novas tendências da moda jovem. Para os tropicalistas, por sua vez, o patrocínio era a oportunidade para se firmarem no cenário da cultura de consumo assimilada criticamente pela vanguarda. Ainda que fosse para subvertê-la, como anunciavam, o fato é que essa subversão ia ao encontro de um mercado jovem em expansão, consolidando a estética de consumo com atitudes de ruptura comportamental e cultural [...]¹⁴³.

Em relação a mudança artística descrita até aqui, a cantora deu algumas declarações que evidenciaram a consciência que tinha acerca do seu projeto estético, das

¹⁴³ NAPOLITANO, 2001, p. 202.

possibilidades artísticas do Tropicalismo e da luta cultural envolvida nesses processos. Em uma entrevista para a *Manchete*, cujo título também lhe atribuía o rótulo de “musa tropicalista”, a cantora foi enfática ao afirmar: “canto tudo, canto como quero, não como as pessoas querem”, em relação direta aos comentários feitos sobre a presença do iê-iê-iê em seu repertório. Vale a citação de suas falas:

– Tropicalismo é a única coisa que me interessa atualmente – Gal assegura. – Sei que há muita oposição ao nosso trabalho, mas também sei que os que combatem a gente não sabem de nada, estão por fora. Não tem ninguém fazendo nada de novo, à exceção de nós. Estava todo mundo acomodado, continuando o que João (João Gilberto) havia começado. Já pensou que fossa ia dar se ninguém decidisse partir para outra? [...] Mudei muito, agora estou mais aberta para as coisas. Mudei em tudo, visão das coisas, visão do mundo, tudo. Fiquei bem mais segura, mas não foi um fato isolado que me fez ficar assim – foi por toda a experiência que fui adquirindo, pelas coisas que iam acontecendo ao meu redor. Todo esse aprendizado da vida me enriqueceu muito¹⁴⁴.

Por mais que a cantora não costumasse dar muitas declarações na imprensa em relação a esse debate, nessa citação é perceptível como ela via no Tropicalismo musical a oportunidade de desenvolver um projeto artístico que viabilizaria um novo alcance em sua carreira. Isso era possibilitado pela exploração de novas tendências musicais e *performáticas* que a deslocavam de uma imagem exclusivamente bossa-novista, como tinha sido desenvolvida ao longo dos anos 1960, além de introduzi-la mais ativamente no mercado.

O próprio Tropicalismo musical assumiu novas conotações a partir da popularidade de Gal em seu primeiro disco solo. As referências da Jovem Guarda tiveram participação mais contundente no movimento através do repertório da intérprete, numa conexão com o público jovem atento às novidades artísticas e comportamentais em curso na segunda metade da década 1960. Sua contribuição como musa tropicalista acentuou a importância do visual e da moda para os artistas na relação com a mídia, abrindo um diálogo com o mercado da moda. Tais pontos seriam aprofundados nos anos seguintes, conforme a cantora se inseria na cena experimental da contracultura e passava a explorar mais o próprio corpo e a sensualidade em suas *performances*. Todos esses aspectos posteriores não seriam possíveis sem esse contato da intérprete com o Tropicalismo musical e os mediadores envolvidos nessas movimentações.

¹⁴⁴ MENDES, Uirapuru. Gal Costa, a musa tropicalista. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 888, 26 abr. 1969, p. 43. Grifo nosso.

Embora seguisse colhendo os frutos das vendas do álbum homônimo de 1969, o fim daquele ano prefigurava uma nova movimentação na carreira da cantora. Isso estava relacionado a alguns processos: a centralização das atividades contraculturais no Rio de Janeiro; o início de sua aproximação com uma nova gama de artistas que surgia nessa mesma cena contracultural; a diluição do Tropicalismo musical como movimento e a radicalização de sua identidade artística através da exploração do experimentalismo, como veremos a seguir.

CAPÍTULO 2 – “A cultura, a civilização...elas que se danem”: contracultura, experimentalismo e a radicalização artística de Gal Costa

2.1 A contracultura no Brasil

Em entrevista concedida ao jornal *O Pasquim* em dezembro de 1969, Gal Costa respondeu a diversas questões relacionadas ao contexto cultural brasileiro e à música popular. A intérprete participou da sabatina ao lado do seu novo parceiro musical da época, o compositor carioca Jards Macalé. Na ocasião, Gal afirmou que a situação na música brasileira era “chata” e poucas coisas a interessavam. Em resposta ao cartunista Jaguar, a cantora declarou: “Digo sinceramente: de disco de música brasileira, eu só ouço Luiz Gonzaga, João Gilberto, Jorge Ben, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Agora, ouço demais Janis Joplin. É a melhor cantora do mundo. Não tem outra”¹⁴⁵. Mais adiante, quando questionada sobre a cantora Maysa, respondeu que ela “canta bem”, pontuando que pensava isso também de suas colegas Maria Bethânia e Elis Regina. Mas reafirmava: preferia Janis Joplin.

Tais comentários documentam o posicionamento de Gal frente ao cenário musical na transição da década 1960 para 1970. Sob o AI-5, a produção fonográfica brasileira passou por um período de reformulações. A violência política e o exílio de músicos e compositores impactou significativamente parte das produções. A partir da dispersão do Tropicalismo musical enquanto movimento coletivo, Gal seguiu novos rumos em sua carreira. Em novembro de 1969, iniciou uma temporada de shows ao lado de Jards Macalé no Teatro Oficina, em São Paulo. Após isso, o músico participaria ativamente dos próximos discos e shows da cantora. Um trecho da entrevista ao *Pasquim* apresenta a visão que Gal tinha sobre Macalé:

Tarso – Tirando Caetano e Gil, que estão fora, quais são os compositores brasileiros com quem você se liga?

Gal – Aqui no Brasil, acho que o único compositor que pode assumir toda a grandeza de Caetano e Gil é Macalé. Por isso, estou ligada a ele, estou trabalhando com ele num show e estou fazendo disco com ele. É o único cara, a única barra que tem.¹⁴⁶

¹⁴⁵ GAL. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 11-17 dez. 1969, p. 14.

¹⁴⁶ GAL. *O Pasquim*, 1969, p. 13.

Macalé se tornou destaque na imprensa em setembro de 1969, quando defendeu a canção “Gotham City” (Jards Macalé/Capinam) no IV Festival Internacional da Canção da TV Globo. Sob arranjos do maestro Rogério Duprat, o músico fez uma apresentação com gritos e gestos teatrais que remetiam a um *happening*. O público o vaiou e a mídia repercutiu largamente o número. De acordo com Frederico Coelho, o objetivo de Macalé e Capinam com a apresentação era claro: manter o laço com as inovações formuladas pelos tropicalistas antes do AI-5¹⁴⁷. Ademais, na *performance* de Macalé, havia a presença do conjunto Os Brasões, que tocou com Gal na Boate Sucata em meados daquele ano. O projeto artístico do compositor, transgressor e experimental, era o que Gal notava como mais alinhado ao trabalho de Caetano e Gil. E talvez o próprio Macalé já visualizava sua afinidade artística com a intérprete, pois ela era sua opção inicial para defender “Gotham City” no FIC¹⁴⁸.

A partir dessas movimentações, Gal aprofundou suas relações com as atividades e produções da contracultura brasileira que se disseminou nos “anos de chumbo”. Para compreender o trânsito da cantora por esses espaços, é fundamental refletirmos sobre as especificidades da contracultura brasileira, particularmente a que se configurou após 1968. Entre os termos-chave das proposições contraculturais, estão a curtição, o experimentalismo e a *cultura marginal*.

Antes, é preciso ter em conta que, a despeito do pacifismo e das ideias contrárias ao “sistema”, a contracultura internacional portou muitas contradições e ambiguidades. Conforme a socióloga Sheyla Diniz, “a tendência de se idealizar a contracultura como o verniz do *Summer of Love*, [...] jogam para debaixo do pano a coerção do Estado, o papel imprescindível de uma indústria cultural especializada [...]”¹⁴⁹, o que nos revela que as agitações contraculturais não estavam desvinculadas do mercado como também carregavam traços pessimistas. No Brasil, a contracultura se apresentou diante da presença de um regime político autoritário e censor, cuja atuação no campo cultural se acentuava a partir da promulgação do AI-5.

Compreendemos que, no caso brasileiro, a contracultura teve suas especificidades. Isso porque a “condição periférica e de subdesenvolvimento, aliada à ditadura ferrenha que, a um só tempo, patrocinava uma modernização sem precedentes, é também matéria-

¹⁴⁷ COELHO, Frederico. **Jards Macalé**: eu só faço o que eu quero. Rio de Janeiro: Numa, 2020. p. 182

¹⁴⁸ COELHO, 2020, p. 181

¹⁴⁹ DINIZ, 2017. p. 24

prima de nossa contracultura”¹⁵⁰. Não se trata de afirmar que no Brasil ela aconteceu apenas em razão do contexto autoritário. Nesse sentido, estamos de acordo com a avaliação de Antonio Risério, pois, para o autor, “a contracultura se expandiu no Brasil não *por causa*, mas *apesar* da ditadura”¹⁵¹. A movimentação contracultural que se estabeleceu no nosso país é fruto de um conjunto de transformações políticas, culturais, sociais e tecnológicas que impactou o mundo durante a Guerra Fria. Sua inserção no território brasileiro era parte da mundialização que se expandia à época. Ao se desenvolver por aqui, o *ethos* contracultural se adaptou conforme as próprias condições estruturais e conjunturais da sociedade brasileira.

Outro aspecto que vale realçar são as múltiplas acepções e correntes de atuações que a contracultura pode abarcar. No Brasil, muitas foram as designações para essas práticas:

Propagada na década de 1970 por estudiosos e jornalistas, a contracultura também atendeu por *desbunde* (ou curtição), *drop-out* (“cair fora”), *udigrudi* (corruptela para underground), *cultura alternativa*, *cultura subterrânea* e *cultura marginal*. Esses nomes têm muito a dizer sobre o nosso subdesenvolvimento e impasses político-ideológicos¹⁵².

Neste capítulo, optamos por pensar particularmente a *cultura marginal* e o experimentalismo, entendendo-os como pertencentes à contracultura brasileira e constituintes de um espaço de atuação artística que Gal Costa transitou especificamente entre 1970 e 1972.

No caso dos artistas ditos marginais, o primeiro passo é demarcar suas atividades na conjuntura brasileira de meados dos anos 1970. Tomando como referência as análises de Frederico Coelho, é possível pensá-los como propositores de uma posição estratégica radical no mercado cultural brasileiro, na qual se colocava em xeque os pressupostos canônicos das formas artísticas e a temática das obras (o marginal era posto como *herói* e a violência tomada como assunto recorrente). Assim, a opção por se colocar à “margem” era a busca de uma ruptura com “certas bases da produção cultural brasileira que, em algumas áreas, estavam sendo transformadas em lugares-comuns do conservadorismo

¹⁵⁰ DINIZ, 2017, p. 25.

¹⁵¹ RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a Contracultura no Brasil. In: **Anos 70: Trajetórias**. Vários autores. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. p. 26

¹⁵² DINIZ, 2017, p. 26-27.

militarista e de classe média”¹⁵³. Ou seja, havia uma recusa em aderir aos padrões que estavam sendo normatizados pelos militares e assimilados, em diferentes níveis, por parte da produção cultural brasileira.

Ainda que esses artistas e intelectuais marginais tenham realizado suas práticas e produções no pós-1968, é visível a relação que suas atividades têm com o Tropicalismo musical de 1967 e 1968. O show de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes na Boate Sucata, com a bandeira *Seja marginal, seja herói* de Hélio Oiticica¹⁵⁴ compondo o cenário, bem como as polêmicas do programa de televisão *Divino, Maravilhoso* são eventos que denotam afinidade estético-ideológica entre ambas as agitações culturais. De toda maneira, concordamos que a *cultura marginal* não pode ser vista como consequência direta do Tropicalismo¹⁵⁵. O contexto que seguiu as prisões e os exílios desencadeados pelo AI-5 postulou novas formas de resistência cultural e outros nomes surgiram no campo de artistas marginais. É preciso também mencionar que muitos dos nomes associados à *cultura marginal* foram resistentes ao modismo mercadológico que impregnou o Tropicalismo musical. As produções marginais de 1970 e 1972 tinham em Torquato Neto, Capinam, Hélio Oiticica, Waly Salomão, Jards Macalé, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane alguns dos seus principais expoentes.

A radicalização das formas artísticas tem relação direta com o experimentalismo. Nesse aspecto, partilhamos das avaliações da socióloga Daniela Vieira dos Santos, que concebe como experimental os “trabalhos artísticos (musicais) que buscam criar algo novo dentro de um campo específico da música”, ou seja, essa proposta do *novo* se relaciona “tanto à inclusão de elementos arcaicos e oriundos dos *mass media* [...] quanto à incorporação (ou criação) de coisas modernas [...]”¹⁵⁶. Tal postura experimental gera uma tensão com a própria padronização da indústria fonográfica, pois tende a incorporar aspectos e procedimentos formais que não são convencionais à produção musical em massa (ainda que não sejam *inéditos*). É claro que isso não significa um antagonismo

¹⁵³ COELHO, 2010, p. 200.

¹⁵⁴ Hélio Oiticica foi um artista plástico envolvido com as produções de vanguarda artística no Brasil dos anos 1960. Sua exposição intitulada *Tropicália*, exposta no Museu de Arte Moderna (MAM) em 1967, pertence ao amplo quadro de produções artísticas vinculadas a uma arte propositiva e de linguagem experimental que esteve presente em diferentes áreas durante aos anos 1960.

¹⁵⁵ COELHO, 2010.

¹⁵⁶ SANTOS, Daniela Viera dos. **Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2008. p. 12.

direto, pois é sabido que a indústria é propensa a assimilar muito do que é experimental e *novo*.

Partindo disso, o que pode ser ressaltado no experimentalismo dos “anos de chumbo”, especificamente na canção popular, é a crítica que ele produz na sociedade em que está inserido. Nesse sentido, a música experimental deve ser compreendida tanto no seu plano interno como externo. É o que propõe Herom Vargas, na afirmação de que o experimentalismo não é apenas um “reflexo” ou resposta dos artistas à situação crítica da política nacional (a ditadura militar). O autor, se utilizando da categoria *canção crítica* de Santuza Naves, pondera que a música experimental guarda um desejo de inovação e rompimento estético com o estabelecido, numa espécie de “intervenção sobre o próprio campo da música popular”¹⁵⁷. Trata-se de um exercício de criação que tensiona padrões culturais e o próprio estatuto da canção.

Voltando à Gal, além da mencionada entrevista ao *Pasquim*, outros textos e matérias da imprensa deixam rastros de como o ideário contracultural era incorporado pela artista.

Em entrevista para a revista *A Cigarra*, em outubro de 1969, a cantora dizia que o que mais a irritava era a “moral antiga”, e, em relação à juventude e ao uso de drogas, opinava que quem quisesse usar, que “vá em frente”¹⁵⁸. Declarou estar aproveitando a própria juventude se “divertindo muito, juntando dinheiro para comprar uma casa em Itapoã e viver lá sem fazer nada quando for velha e cantando do jeito que gosto: livre e desinibido”. Pontuou também que os artistas não tinham mais chances de ficar no Brasil, pois as coisas estavam “limitadas”.

Tal sentimento de limitação no quadro artístico brasileiro do período foi também explicitado pela cantora na entrevista ao *Pasquim*. O aumento da censura, exílios, prisões e perseguições potencializavam essa impressão. No caso de Gal Costa, isso era agravado pela ausência de seus amigos Caetano Veloso e Gilberto Gil, exilados em Londres. A cantora constantemente se referia a ambos para exemplificar a ausência de “bons compositores” no Brasil, como notado em uma entrevista ao *Correio da Manhã* em novembro de 1969¹⁵⁹. Para a intérprete, o efeito dessa ausência seria a falta de produções que pudessem “renovar” a música brasileira.

¹⁵⁷ VARGAS, Herom. Três formas do experimentalismo na MPB da década de 1970. *E-Compós*, v. 15, n. 2, 2012. p. 7.

¹⁵⁸ BERG, Marli. GAL. *A Cigarra*, São Paulo, ano 55, 1969, n. 10, p. 41.

¹⁵⁹ JÚNIOR, Antonio Teixeira. Hippies em festival louco. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 04 nov. 1969, 1º caderno, p. 9.

Essa declaração ao *Correio da Manhã* foi feita em um contexto curioso: na cidade de Salvador, diante das movimentações que aconteciam no local para um “congresso *hippie*” que se realizaria em novembro, tido como o “primeiro festival *hippie* no Brasil”, que não chegou a acontecer devido a censura que o evento sofreu do Sistema Nacional de Informações (SNI) e a polícia federal. Para as autoridades, o festival deveria ser proibido porque estimulava o “Movimento Comunismo Internacional” e pregava a desagregação dos bons costumes¹⁶⁰. A longa reportagem, assinada por Antonio Teixeira Júnior, da qual consta a entrevista de Gal, foi uma das primeiras aparições dos jovens *hippies* na imprensa brasileira¹⁶¹. Segundo o texto, Gal foi eleita a “Rainha do Festival”. Na ocasião, a intérprete se declarou adepta da “filosofia e do modo de vida *hippie*”.

Uma outra entrevista da cantora à época chama a atenção para os pontos até então aqui expostos. Também para o *Correio da Manhã*, Gal comentou sobre sua trajetória artística e os planos para a carreira:

– Apesar de tudo, ainda pretendo ficar algum tempo no Brasil. Enquanto puder fazer algo de novo dando continuidade ao movimento. Participo agora de um trabalho mais violento: a retomada do trabalho de Gil e Caetano. Por isso estou atuando com o único compositor que ainda pode assumir a grandeza desses dois – Macalé. É muito bom trabalhar com ele. Acho que ele vai entrar numa bacana e vai ficar lá”¹⁶².

Se referindo especificamente ao show que realizava com Macalé no Teatro Oficina, a cantora novamente enfatizou a relação que via no trabalho do compositor com as propostas de Caetano Veloso e Gilberto Gil no Tropicalismo musical. Entendia dar “continuidade ao movimento” e percebia o novo trabalho como algo mais “violento”. Nesse contexto, a cantora iniciava a condução da empresa independente *Tropicart*, ao lado de Macalé, José Carlos Capinam e Paulinho da Viola. Nas palavras da cantora, esse empreendimento serviria para agenciar a carreira de artistas musicais de uma maneira livre e longe de imposições: “– Vamos funcionar de maneira nova. Faremos espetáculos completamente livres. Outra coisa é descobrir novos talentos e incentivá-los. Acredito que isso nunca tenha sido feito aqui no Brasil numa organização de músicos¹⁶³”.

¹⁶⁰ KAMINSKI, Leon. **A revolução das mochilas**: contracultura e viagens no Brasil ditatorial. Tese (Doutorado em História) – Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018. p. 146.

¹⁶¹ KAMINSKI, 2018. p. 142.

¹⁶² KUCK, **Correio da Manhã**, 1969. p. 4. Grifo nosso.

¹⁶³ KUCK, **Correio da Manhã**, 1969, p. 4.

A *Tropicart* teve vida curta. Suas atividades duraram aproximadamente um ano, entre o final de 1969 e ao longo de 1970. Ao que tudo indica, a iniciativa dos artistas foi, de certa forma, uma tentativa de fugir da burocratização da indústria e promover uma atuação mais alternativa no mercado fonográfico. O sambista Paulinho da Viola saiu da empreitada logo em seu início, e Gal, Macalé e Capinam assumiram a direção. Conforme entrevista que o baiano Paulinho Lima nos deu, – este que posteriormente supriria a vaga deixada por Guilherme Araújo como empresário de Gal – uma das razões pelas quais a *Tropicart* não foi levada adiante era a falta de habilidades empresariais do trio¹⁶⁴. Mesmo que a empresa não tenha vingado, ela é produto de um período em que as estruturas da indústria fonográfica se consolidavam e condicionavam a produção musical. É significativo, portanto, como a iniciativa foi levada adiante por artistas que se associavam à contracultura. Revela ainda como o *modus operandi* dessa indústria em ascensão gerava restrições à criação artística, sobretudo para um grupo de agentes que se baseavam na liberdade de criação e na experimentação estética. Por fim, não deixa de ser uma relação ambígua, uma vez que produções contraculturais circularam e se beneficiariam de diferentes maneiras do mercado.

Gal, Macalé e Capinam, responsáveis pela *Tropicart*, atuaram juntos em discos e shows no decorrer dos anos 1969 e 1970. Os dois compositores elaboraram boa parte do que era “violento” nos trabalhos da artista – tanto nas letras como nas produções musicais – tal como foi adjetivado por ela na matéria acima. Essa ideia de violência está ligada ao uso do experimentalismo na produção e *performance* da cantora. De certa forma, tais aprofundamentos estéticos não deixavam de estar concatenados ao momento que a MPB vivenciou a partir de 1969.

2.1.1 MPB e experimentalismo nos “anos de chumbo”

Após a edição do AI-5, a MPB passou por uma reformulação em seu campo. Marcos Napolitano apresenta que, após o surgimento e consagração da sigla, compreendidos entre os marcos da Bossa Nova e o Tropicalismo musical, novos elementos musicais e estilísticos foram acrescentados à canção de MPB¹⁶⁵. Ao longo da década de 1970, a sigla articulou elementos estéticos e ideológicos que nos anos 1960

¹⁶⁴ Entrevista concedida ao autor. Gravação digital, 29 min. 22 nov. 2023.

¹⁶⁵ NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: **Actas del V Congreso Latinoamericano IASPM**. 2002, México. p. 2.

foram concorrentes. Especificamente entre 1969 e 1975, momento em que a censura e a repressão atuaram com mais veemência contra os agentes culturais, a MPB endossava noções como “modernidade”, “liberdade” e “justiça social”. Tal situação caminhava ao lado da própria reordenação da indústria cultural no país, que “agiu como fator estruturante de grande importância no processo como um todo e não apenas como um elemento externo ao campo musical que ‘cooptou’ e ‘deturpou’ a cultura musical do país”¹⁶⁶.

Outro fator apontado por Napolitano é como o recrudescimento da repressão criou uma situação conflitiva na MPB. Ao mesmo tempo em que o exílio e a censura geravam um sentimento de restrição na criação musical, como mostramos nas próprias falas de Gal Costa ao fim de 1969, isso consolidava a MPB como um “polo de resistência cultural e política”¹⁶⁷. O exemplo de Caetano Veloso e Gilberto Gil é explicativo. Os compositores, alvos da esquerda nacionalista no apogeu do Tropicalismo musical em 1967 e 1968, foram “redimidos” por parte desses grupos em meados dos anos 1970 por terem sido perseguidos e exilados.

Entre os elementos estéticos que no pós-1968 foram assimilados pela MPB, notam-se os padrões musicais e *performáticos* esboçados previamente pelo Tropicalismo musical. Trata-se da articulação da tradição musical brasileira com experimentalismos e informações do *pop-rock* estrangeiro, fusão que foi perceptível no som de vários grupos e artistas que surgiram ao longo da década 1970. Nesse sentido, caso paradigmático é o da cantora Elis Regina. A gaúcha, que fora símbolo da canção nacional-popular nos anos 1960, passou por uma renovação em sua carreira entre o fim daquela década e meados de 1970. Essa transformação incluía uma mudança imagética, *performática* e musical. Os discos lançados por Elis, *Em Pleno Verão* (Philips/1970) e *Ela* (Philips/1971), são exemplos de assimilação do *pop-rock*, do Tropicalismo musical e da Jovem Guarda¹⁶⁸.

Para pensarmos a obra de Gal nesse cenário musical, retomamos as reflexões de Herom Vargas. O autor indica uma diferença entre o experimentalismo dos tropicalistas e aquele dos artistas e músicos que surgiram após a dissolução do movimento em 1969. A principal distinção se refere ao projeto que o Tropicalismo musical representava diante da popularização dos festivais e do debate sobre o nacional-popular. Como apontado no

¹⁶⁶ NAPOLITANO, 2002, p. 3.

¹⁶⁷ NAPOLITANO, 2002, p. 3.

¹⁶⁸ LUNARDI, 2011, p. 75-76. Apud MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000. p. 86.

primeiro capítulo, a proposta tropicalista tinha como alvo o nacionalismo de parte do cancionário popular do período. O movimento se utilizava de tendências da cultura mundializada para formular uma crítica embasada na necessidade de articulação do nacional e internacional. Já no contexto que se configurou após a promulgação do AI-5,

[...] o cenário era um tanto diferente. Os festivais foram aos poucos sendo esvaziados e deixaram de ser espaços de confrontação ideológica e estética. De outro lado, o regime militar fechou-se mais ainda, após o AI-5, com perseguições, censura e maior propaganda própria procurando calar ou amenizar as críticas. O debate musical, da forma como era realizado até então, não tinha mais sentido. Porém, isso não significou o fim das experiências musicais que ligavam a tradição nacional e a música internacional. O que não ocorreria era o uso dessas misturas de maneira programática e com perfil polêmico e contestador como se dera nos festivais. Isso não quer dizer que tenha se esvaziado e que não trouxesse novidades ou críticas. Ao contrário, o flanco aberto pelo tropicalismo fez surgir artistas e compositores que procuraram pensar a música brasileira de forma mais aberta, ao incorporarem elementos distintos daquilo que se pensava ser a tradição nacional, e como forma de crítica menos ortodoxa em relação ao que fora feito antes¹⁶⁹.

Logo, é preciso olhar para o experimentalismo na carreira de Gal nesse momento também como um desejo de modernização, uma vontade de testar as novidades musicais que se expandiam através do *pop*, proporcionadas sobretudo pelo desenvolvimento tecnológico e por um mercado mais dinâmico que fazia circular as novidades.

Além disso, é fundamental, tratando-se da artista que temos como objeto, refletir sobre o experimentalismo na *performance*. Vargas pontua que o uso do corpo era uma das formas de subjetivação na contracultura¹⁷⁰. Essa avaliação se assemelha ao que Celso Favaretto observou sobre a emergência do “corpo como espaço de agenciamento de atividades” no âmbito contracultural¹⁷¹. No caso de Gal Costa, havia a incorporação de uma visualidade associada ao movimento *hippie*, já iniciada durante a eclosão do Tropicalismo musical, bem como a construção de uma *performance* (tanto vocal como cênica) marcada pelas informações estéticas do rock internacional e a intensificação de suas parcerias com artistas e intelectuais da *cultura marginal*.

¹⁶⁹ VARGAS, 2012, p. 9. Grifo nosso.

¹⁷⁰ VARGAS, 2012, p. 12.

¹⁷¹ FAVARETTO, 2019, p. 10-11.

Seu segundo LP solo, intitulado *Gal* (Philips), lançado no último trimestre de 1969, é o produto que sintetiza todas essas atividades e radicalizações que a intérprete realizava.

2.2 *Gal* (1969): manifesto experimental

Figura 6 – Capa e encarte do disco *Gal* (1969)



Fonte: Philips/1969.

A produção de *Gal* ficou sob encargo de Manoel Barenbein, responsável pelo disco anterior da cantora, *Gal Costa*, como vimos no primeiro capítulo. Do trabalho precedente, Rogério Duprat foi outro que também compôs a equipe de criação deste álbum. O maestro assinou os arranjos e a direção musical da obra. Conforme a ficha técnica do vinil, Lanny Gordin tocou guitarra e baixo, Jards Macalé conduziu o violão, já Eduardo Portes de Souza e Diogenes Burani Filho ficaram na bateria.

O artista Dicinho cuidou da concepção gráfica do LP. Baiano de Jequié, ele fazia parte do grupo de artistas e intelectuais contraculturais, além de ter realizado parcerias com Waly Salomão, Rogério Duarte e Lina Bo Bardi. Na capa feita para o disco, o surrealismo e os traços gráficos de característica psicodélica tomam conta do quadro. Diferentemente do material anterior, neste álbum não há a presença do rosto da cantora na capa. A tipografia com seu primeiro nome aparece inserida no universo de animais e formas intergalácticas presentes no desenho.

O apelo a uma visualidade e sonoridade psicodélica era parte do ideário contracultural. Diante da popularização do LSD e com a premissa de expandir a consciência individual, os elementos associados à psicodelia e o surrealismo surgiam como formas de tensionar os padrões da sociedade racionalista e tecnocrata. De acordo com o pesquisador Igor Fernandes Pinheiro, se “libertar” da sociedade ocidental era um dos objetivos do comportamento contracultural. E, com isso, a propagação da cultura oriental, do misticismo e do uso de drogas eram algumas das maneiras de explorar as experiências psicodélicas¹⁷². No campo musical, isso era manifestado por um som “experimental, distorcido e subjetivo” enquanto as letras continham temáticas relacionadas a “pensamentos de liberdade, comportamento rebelde, estilo de vida jovem, diversão, natureza, temas políticos e as já mencionadas drogas”¹⁷³.

Na contracapa do LP, o rosto da cantora aparece em uma fotografia turva, destacando a maquiagem preta ao redor dos olhos e o estilo de cabelo *Black Power*. Diante do emaranhado de referências contraculturais, a visualidade *hippie* se misturava com a estética afro que teve em figuras como Jimi Hendrix um dos seus principais representantes. O pesquisador Edward Piñuelas se utiliza do termo *ambiguidade racial*¹⁷⁴ para tratar dessas referências presentes na imagem e música de Gal Costa no período. O autor argumenta que, com o visual que remetia ao *Black Power* e o estilo *performático* de certa forma ligado a *soul music* e ao *blues*, a cantora “construiu a sua persona performática dentro de um quadro diaspórico frequentemente negligenciado pelos estudos do tropicalismo e da MPB em geral”¹⁷⁵.

¹⁷² PINHEIRO, Igor Fernandes. **Não fale com paredes**: contracultura e psicodelia no Brasil. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015. p. 44

¹⁷³ PINHEIRO, 2015, p. 51-52.

¹⁷⁴ Do inglês *racial ambiguity*.

¹⁷⁵ PIÑUELAS, 2021, p. 66. Tradução nossa.

Diante dessas avaliações de Piñuelas, é interessante notar como tal estética foi incorporada por Gal. Concordamos que certas referências da cultura negra constituíram parte de sua *persona* durante o Tropicalismo musical e a contracultura. A assimilação desse visual e *performance* pela intérprete também indica sua atenção às diferentes formas de expressões contraculturais para além das fronteiras nacionais, sobretudo quando consideramos que tais influências são oriundas, em grande parte, dos Estados Unidos. Contudo, é necessário, em primeiro lugar, pensar no uso dessa estética como um dos componentes para a construção de sua imagem artística. Como nos confirmou Paulinho Lima, se referindo à liberdade sexual que Gal ensejava, a intérprete não se utilizava dessas referências como bandeira ou princípio¹⁷⁶. Antes disso, tais assimilações apontam mais para o interesse da cantora pela estética promovida pela contracultura do que por um ativismo político *stricto sensu*. Ao se apropriar de tal linguagem – que era naturalmente contestadora –, é incontornável que sua imagem e *performance* resultassem em produtos da resistência cultural contra o autoritarismo conservador e militarista.

No repertório do disco, a presença dos amigos Caetano Veloso e Gilberto Gil, embora exilados, é prevalecente. Ao lado de Jorge Ben, os compositores contam com o maior número de letras no LP. Em comparação ao álbum anterior de Gal, a única novidade nas composições é José Carlos Capinam e Jards Macalé, seus mais recentes parceiros de música e negócios. Completam esse pequeno grupo a dupla Roberto e Erasmo Carlos, com uma faixa. Essa seleção reduzida de compositores certifica as declarações de Gal na imprensa a respeito de sua admiração pelos parceiros Caetano e Gil e pela dupla Erasmo e Roberto Carlos, assim como a afinidade artística que vinha desenvolvendo com Macalé.

Tabela 4 - Lista de faixas do LP *Gal* (1969)

FAIXA	LETRA
1 (Lado A). Cinema Olympia	Caetano Veloso
2. Tuareg	Jorge Ben
3. Cultura e Civilização	Gilberto Gil
4. País Tropical	Jorge Ben
5. Meu Nome é Gal	Roberto Carlos – Erasmo Carlos
1. (Lado B). Com Medo, Com Pedro	Gilberto Gil

¹⁷⁶ Entrevista concedida ao autor. Gravação digital, 29 min. 22 nov. 2023.

2. The Empty Boat	Caetano Veloso
3. Objeto Sim, Objeto Não	Gilberto Gil
4. Pulsars e Quasars	José Carlos Capinam – Jards Macalé

Fonte: Philips/1969

Musicalmente, a divisão do disco em Lado A e Lado B separa uma parte mais comercial, presente no primeiro lado, e um som mais experimental, notório no segundo. No entanto, não se trata de uma divisão rígida, uma vez que canções comerciais e a utilização do experimentalismo compõem o álbum no todo. A presença da instrumentação elétrica, como a guitarra e o baixo, é perceptível em todas as canções. Distorções, ruídos, efeitos de *fuzz* e eco, e demais criações sonoras que remetem à *música de montagem*, como proposto por Sérgio Molina¹⁷⁷, estruturam a obra.

Na interpretação, um amplo conjunto de experimentações vocais, grunhidos, gritos, risadas, *drives*, *glissandos* e vocalizações que imitam sons de animais são usados por Gal ao longo das faixas. Em certos momentos, como em “Cinema Olympia”, a voz da intérprete imita timbres como a guitarra. Esta faixa, composta por Caetano Veloso, abre o lado A. Os primeiros versos da letra parecem anunciar as extravagâncias vocais e sonoras que se farão presentes no LP: “Não quero mais essas tardes mornais, normais/ Não quero mais, videotape, mormaço, março, abril/ Eu quero pulgas mil na geral, eu quero a geral/ Eu quero ouvir gargalhada geral/ Quero um lugar para mim, para você”.

O primeiro lado do disco contém “Tuareg”, cuja presença da cítara traz assinatura oriental para a obra. A letra de Jorge Ben fala sobre um guerreiro nômade, pertencente aos povos tuaregues do Saara, que transita pelo deserto e cujas características de personalidade são, entre outras, “nobre”, “bandoleiro”, “justiceiro” e “mandingueiro”. A utilização de referências orientais na música popular ocidental se difundiu na segunda metade dos anos 1960, sobretudo com o disco *Rubber Soul* (1965), dos Beatles, época em que o guitarrista George Harrison adquiriu uma cítara e explorou-a em suas experimentações musicais. O interesse por essa temática é também um dos componentes da contracultura, uma vez que a representação dos símbolos orientais sugeriria uma alternativa aos valores do Ocidente.

“Cultura e Civilização” (Gilberto Gil) é a faixa mais experimental do lado A. Logo na introdução, o ouvinte é levado a um mundo sonoro de ruídos, microfônias, grunhidos

¹⁷⁷ MOLINA, 2017.

vocais, baixo e guitarras distorcidas. A letra traça um desprezo à “cultura e a civilização”, atitude que logo é contraposta por um “ou não”, em um jogo poético que ressalta a contradição como base do discurso:

A cultura, a civilização/ Elas que se danem/ Ou não/ A cultura, a civilização/ Elas que se danem/ Ou não/ A cultura, a civilização/ Elas que se danem/ Ou não/ Somente me interessam/ Contanto que me deixem meu licor de jenipapo/ O papo das noites de São João/ Somente me interessam/ Contanto que deixem meu cabelo belo/ Meu cabelo belo/ Como a juba de um leão/ Contanto que me deixem/ Ficar na minha/ Contanto que me deixem/ Ficar com minha vida na mão/ Minha vida na mão/ Minha vida [...]

Fica nítido como a “cultura e a civilização” mencionadas na letra se referem às normas e padrões culturais ocidentais. Entre *drives* vocais e gritos, a interpretação da cantora dá efeito à letra de Gil num estilo rock. Quando entoa os versos que dão título à canção, Gal eleva o registro de sua voz em um gesto que remete a um grito, ação interpretativa que beira o *non-sense* e endossa o significado da composição. A admiração que a baiana sentia por Janis Joplin se mostra pujante, visto o modelo de interpretação que se assemelha às características vocais da cantora norte-americana. A letra também menciona o cabelo “belo como a juba de um leão”, atributo que reporta ao próprio penteado volumoso que Gal adotava e está estampado na contracapa do LP. Como já mostrado anteriormente, os cabelos da intérprete eram alvos de comentários frequentes na imprensa, sendo uma boa parte de carga pejorativa. Aqui, os versos “contanto que deixem meu cabelo belo” sugerem uma resposta a essas discussões.

“Cultura e Civilização”, assim como boa parte das faixas deste disco, realiza um procedimento estético que “abala” o formato tradicional da canção, conforme proposto por Santuza Naves ao se referir ao Tropicalismo musical¹⁷⁸. O “abalo” na canção é aqui exercido por meio de gritos, mimetizações de animais e demais vocalizações do tipo.

Para Naves, a “canção tropicalista” deve ser compreendida para além dos elementos convencionais da forma cancional, uma vez que ela não se realiza completamente apenas pela voz, mas “também [pelo] corpo, já que os tropicalistas assumem radicalmente o palco através de diversas máscaras e coreografias”. Assim, no caso de Gal, o corpo é um foco de expressão, objeto que estrutura atitudes e posicionamentos, tanto através da indumentária como pela gestualidade e movimentação.

¹⁷⁸ NAVES, 2010, p. 97.

A referência aos próprios cabelos indica a importância do corpo como ferramenta de manifestação. Já a sua voz, como extensão de seu corpo, é responsável ao mesmo tempo por *enunciar* a letra da canção e *colorir* o universo lírico-sonoro da música com as diferentes experimentações vocais que opera.

“Meu Nome é Gal”, última música do lado A, é a única composição de Roberto e Erasmo Carlos para o LP. A dupla de compositores aparece neste disco com uma letra significativa. Os arranjos da canção são compostos por cordas, bateria, baixo e guitarra. A faixa serve como espécie de autoafirmação para a imagem artística de Gal:

Meu nome é Gal/ E desejo me corresponder com um rapaz que seja o tal/
Meu nome é Gal/ E não faz mal/ Que ele não seja branco, não tenha cultura/
De qualquer altura, eu amo igual/ Meu nome é Gal/ E tanto faz/
Que ele tenha defeito ou traga no peito crença ou tradição/ Meu nome é Gal/
Eu amo igual/ Meu nome é Gal

Mais uma vez o termo “cultura” aparece. Noutro verso, é declarado que “crença ou tradição” não faz diferença para o relacionamento que o eu poético almeja. É sugestivo se pensarmos que, quando canta tais versos, Gal está assumindo uma persona que não se submete a certas convenções sociais. Em entrevista ao *Pasquim* em 1970¹⁷⁹, Erasmo Carlos falou sobre o sentido da letra; segundo o cantor, o teor da composição seria um manifesto de revolta a uma cultura paulistana de dar importância ao sobrenome e a origem familiar das pessoas, coisa que, na opinião do músico, não acontecia no Rio de Janeiro. Daí o verso “Não precisa sobrenome, pois é o amor que faz o homem”, parte do trecho abaixo, declamado pela intérprete, antecedendo o refrão:

Meu nome é Gal/ Tenho 24 anos/ Nasci na Barra Avenida, Bahia/ Todo dia eu sonho alguém pra mim/ Acredito em Deus, gosto de baile, cinema/
Admiro Caetano, Gil, Roberto, Erasmo/ Macalé, Paulinho da Viola, Lanny, Rogério Sganzerla, Jorge Ben/ Rogério Duprat, Waly, Dircinho, Nando e o pessoal da pesada/ E se um dia eu tiver alguém com bastante amor pra me dar/ Não precisa sobrenome, pois é o amor que faz o homem

A letra menciona uma série de nomes que estavam vinculados ao grupo de artistas e intelectuais que compunham a rede de sociabilidade de Gal. Além de Caetano, Gil, Roberto, Erasmo, Jorge Ben e Macalé, parceiros que eram elogiados pela cantora na imprensa, ela também destaca pessoas como Paulinho da Viola, que esteve por trás do

¹⁷⁹ ERASMO Carlos. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 01-01-1970, n. 28, p. 9.

início da *Tropicart*, Lanny Gordin, guitarrista do disco, Rogério Sganzerla, cineasta representante do chamado “cinema marginal” e Waly Salomão, poeta também pertencente ao círculo de artistas da cultura marginal. É interessante mencionar que Erasmo Carlos, na entrevista ao *Pasquim*, afirmou que no trecho da letra em que a cantora cita os artistas, ele e Roberto Carlos haviam nomeado apenas dois (Caetano Veloso e Cassius Clay, este retirado da versão que foi lançada), e o restante foi completado pela intérprete¹⁸⁰. Independente da veracidade da informação, é de se constatar como a listagem aludia a um grupo de cantores, compositores, artistas plásticos, cineastas e poetas com participação significativa tanto no *mainstream* como no cenário marginal dos “anos de chumbo”.

Após a citação dos nomes dos artistas, a música muda de andamento com um arranjo de sopros acompanhados de bateria e guitarra. A cantora repete os versos da letra em uma interpretação ostensiva e gritada, sobretudo quando passa a repetir o título da canção. Esta parte da faixa, entre os gritos de Gal e a guitarra de Lanny Gordin, traz um clima rock, especialmente com o estilo vocal em que se faz perceptível certa característica de Janis Joplin. Como dissemos, “Meu Nome é Gal” é uma espécie de autoafirmação artística, pois traz um bordão, que é o próprio título da canção, reiterado ao longo da música pela repetição do verso. Como efeito, a imagem pública de Gal poderia facilmente ser associada a essa frase (Meu nome é Gal), ao passo em que o próprio modelo interpretativo, roqueiro e gritado, assinala o estilo artístico da cantora.

O lado B inicia-se com “Com Medo, Com Pedro”, letra de Gilberto Gil em que o eu poético escancara uma coragem para se jogar no mundo: “Deus me livre de ter medo agora/ Depois que eu já me joguei no mundo/ Deus me livre ter medo agora/ Depois que eu já pus os pés no fundo”. Uma abordagem ao vazio existencial está presente na metáfora náutica¹⁸¹ de “The Empty Boat”, de Caetano Veloso, cuja versão para este disco traz a participação dos vocais de Jards Macalé. “Objeto Sim, Objeto Não” é um dos momentos altos no que tange ao experimentalismo do disco. Gal interpreta a letra hermética de Gilberto Gil entre diferentes vocalizações, ruídos, efeitos de eco e montagens sonoras. No último um minuto e trinta segundos de canção, o ouvinte é levado a um universo

¹⁸⁰ ERASMO Carlos, *O Pasquim*, 1970, p. 9.

¹⁸¹ Trata-se de um aspecto recorrente nas canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil durante o período em que estiveram exilados. A metáfora náutica seria uma forma de relacionar a viagem de barco com a experiência do exílio. Ver: LOBO, Júlio César. Novas canções do exílio: História, poesia e memória do desterro na obra de Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1969-1972. *Revista Contemporânea*, n. 4, vol. 2, p. 01-27, 2013.

psicodélico de vozes que imitam animais e efeitos de áudio que aludem a microfônias e demais ruídos. Por fim, “Pulsars e Quasars”, letra de Capinam e Macalé, fecha o disco com metáforas interestelares ao exílio e à distância dos amigos. “Dos sóis, Cá e Gil me mandem notícias logo” canta a intérprete em uma levada *blues* que dá ênfase ao aspecto soturno por trás da ausência dos amigos Caetano Veloso e Gilberto Gil.

O teor experimental do disco gerou reações distintas na imprensa. A montagem sonora e o estilo vocal apresentado pela intérprete foram os principais tópicos destacados. No *Correio da Manhã*, o jornalista Carlos Dantas afirmou que, com exceção de três faixas (“País Tropical”, “Meu Nome é Gal” e “Tuareg”), o LP era decepcionante¹⁸². Para o autor, as músicas de *Gal* possuíam harmonias modestas e letras de pouca qualidade, o que resultava em um álbum de “pura e simples monotonia”. No que se refere aos aspectos experimentais do LP, Dantas alega que nem de longe as canções seriam uma “ruptura de hábitos auditivos”. Sugere que Gal deveria aproveitar melhor o “instrumento vocal que possui”, buscando a naturalidade do canto, que, em sua opinião, coincidia melhor com a cantora. A menção ao aspecto “natural” do canto remete ao estilo bossanovista que a cantora assumiu no início de sua carreira, recurso estético que era posto de lado diante da adoção de uma *performance* roqueira. O jornalista atacou diretamente o lado B do vinil, onde está presente a porção mais experimental da obra. Em sua perspectiva, em vez de criticar “o estabelecido” e “negar radicalmente o agradável, o culinário”, o álbum resultava apenas em um “ron-ron, uma coisa chata”.

Um texto de *O Globo*, de 26 de dezembro de 1969, inicia abordando a transição de Gracinha para Gal Costa: “Da garota tímida e provinciana, transformou-se na cantora agressiva, de cabelos grandes, uma das personalidades mais marcantes nos meios musicais [...]”¹⁸³. A matéria, assinada por Flavio Moreira da Costa, aponta Gal como “herdeira” de Caetano Veloso e Gilberto Gil, então exilados. Sobre as faixas do disco, o jornalista referencia o livro *Eros e Civilização*, de Herbert Marcuse, para comentar sobre o discurso “contra o logos da dominação” de “Cultura e Civilização”. O tom elogioso da nota se encerra com a declaração: “O último LP de Gal Costa é um disco que se compra, se ouve, se guarda”.

É interessante assinalar que o lançamento do disco se deu no mesmo período em que Gal Costa e Jards Macalé realizaram a supracitada entrevista ao *Pasquim*, em

¹⁸² DANTAS, Carlos. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 nov. 1969, p. 2.

¹⁸³ COSTA, Flávio Moreira da. GAL. *O Globo*. Rio de Janeiro, 26 dez. 1969, 2º caderno, p. 5.

dezembro de 1969. As entrevistas ao semanário carioca eram conhecidas pelas perguntas polêmicas dos entrevistadores, geralmente colunistas do jornal. Conforme percebemos nas fontes de imprensa da época, as declarações da cantora na reportagem ocasionaram repercussões diversas. Separamos algumas afirmações de Gal que poderiam dar margem a debates, ainda que feitas com discrição e sutileza:

Tarso – Você disse que Macalé era o único. E Tom Jobim, João Gilberto, etc.?

Gal – Tom Jobim é um gênio, João Gilberto é um gênio, são eternos mas...já foi, entendeu? É uma coisa que já foi. As coisas mudaram muito com Caetano, Gil, etc. E Macalé é o único que faz a mesma barra. Tem muita gente que tenta por aí mas eu não vi nada que me interessasse. Macalé foi o único que teve a sensibilidade de se abrir para esse novo tipo de trabalho.

[...]

Jaguar – A Maysa disse que teve um certo nojo de seu grito. O que é que você acha?

Gal – Acho que foi bacana ela ter dito porque ela foi sincera. Quer dizer: abriu o jogo dela. Como foi mesmo que ela disse? Você se lembra? Mas eu acho que foi uma coisa clara e aberta da parte dela, dando a opinião dela. Pra mim, uma opinião reacionária. As vezes, as pessoas não sabem, mas meu grito é muito musical.

[...]

Tarso – Você gosta de cinema brasileiro?

Gal – Gosto muito de Rogério Sganzerla.

Tarso – E Glauber?

Gal – Gosto mais de Rogério. Está mais na minha.¹⁸⁴

A intérprete demonstra estar afinada com um projeto de transgressão artística, afirmando seu pertencimento ao grupo que renovava a cena musical. Chama alguns posicionamentos, como o da cantora Maysa, de “reacionários”, o que evidencia sua conduta libertária e progressista. Especificamente em relação aos cineastas, o início dos anos 1970 marcou um período de intensas discussões na imprensa acerca do cinema nacional. Rogério Sganzerla representava o cinema cunhado de marginal, propositivo de um novo estilo, de pouco orçamento e temáticas associadas à contracultura. A preferência de Gal por Sganzerla é, portanto, um posicionamento diante das polêmicas que orientavam as discussões culturais do período.

As opiniões da cantora em *O Pasquim* obtiveram resposta na seção de cartas dos leitores, publicado em uma edição de janeiro de 1970 do semanário. O leitor de nome Orlando Bastos demonstra sua indignação ao chamar a intérprete de “hippie

¹⁸⁴ GAL. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 11-17 dez. 1969, p. 12-15. Grifo nosso.

subdesenvolvida” por atacar “gente maior como Elis Regina, Tom Jobim, dentre outros”¹⁸⁵. Ele também se mostrou pouco satisfeito com a falta de explicação da intérprete em preferir Sganzerla a Glauber Rocha: “Afim, agora está fácil dar entrevista: é só dizer ‘tá mais na minha’. Mas que minha é esta?” Dentro do meio artístico, as declarações também ecoaram. É o caso da já mencionada entrevista de Erasmo Carlos. Quando perguntado por Sérgio Cabral sobre o que ele achava das entrevistas do jornal, Erasmo respondeu que não leu todas, mas viu a de Gal e não gostou¹⁸⁶. É curioso mencionar que a entrevista foi dada por Gal e Jards Macalé, sendo que este também respondeu a uma série de questionamentos feitos pelos jornalistas. Apesar disso, o alvo pareceu ser a intérprete. Nesse sentido, não pode ser desconsiderado o peso das relações de gênero em tais processos, pois a intérprete, além de ser mulher, adotava uma postura pública que tensionava os padrões moralistas e conservadores com forte presença no Brasil.

Uma nota publicada pelo *O Globo*, em 26 de janeiro de 1970, abordou com mais rigidez as palavras da cantora. Iniciando com “Gal Costa partindo para a agressão fácil e gratuita”, o comentário diz que ninguém estava de fato incomodado com a carreira de Gal, seu jeito e repertório, embora a cantora estaria “numa jogada promocional mais ultrapassada que samba de caixa de fósforo, [pois] insiste em atacar os outros”. A página ainda trazia uma fotografia da cantora em palco, de mãos na cintura, com legenda “GAL em posição de ataque”¹⁸⁷. Espécie de reminiscência das polêmicas tropicalistas na imprensa entre 1967 e 1968, tal controvérsia colocava em confronto as opiniões de Gal acerca do cenário cultural do momento. Tendo em conta seu histórico no Tropicalismo musical e a ausência de dois dos grandes propositores dos debates inflamados pelo movimento, a mídia voltava-se para a cantora na tentativa de reverberar algumas das disputas em voga.

Uma série de entrevistas com personalidades notáveis publicadas pelo *Correio da Manhã* exemplificam como os posicionamentos e o estilo artístico de Gal Costa incitavam polêmicas. Entre janeiro e fevereiro de 1970, momentos subsequentes ao lançamento do disco *Gal* e da entrevista ao *Pasquim*, o jornal manteve uma pergunta fixa para seus entrevistados responderem: “Gal Costa sabe o que está fazendo?”. Dentre algumas das pessoas que responderam ao questionamento, estão Paulo Francis, Jô Soares, Chacrinha, Betty Faria, Leila Diniz, Ronaldo Bôscoli e Miele. É possível notar as percepções

¹⁸⁵ ORLANDO Bastos. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 15-21 jan. 1970, p. 35.

¹⁸⁶ ERASMO Carlos. *O Pasquim*, 1970, p. 11.

¹⁸⁷ GAL em posição de ataque. *O Globo*. Rio de Janeiro, 26 jan. 1970, 2º caderno, p. 5.

variadas que as figuras do meio artístico tinham sobre a intérprete. Bôscoli, por exemplo, diz que, “a considerar por uma entrevista muito recente [...] é a única baiana por fora em matéria de cuca”¹⁸⁸. Muito provavelmente se referindo à matéria publicada pelo *Pasquim*, o compositor demonstra desagrado às posições da cantora e lhe atribui o menor intelecto entre os membros do *grupo baiano*. Sugestivamente, diz preferir Maria da Graça, o que nos revela sua predileção ao modelo bossanovista, distante da então fase artística da baiana naquele momento. Miele, por sua vez, respondeu que ela não só sabia o que está fazendo como a “turma [com quem a cantora andava] está sempre fazendo o que Gal gosta”¹⁸⁹. Nesta percepção, Gal seria uma espécie de líder da “turma” com quem se relacionava: o grupo de artistas pertencentes ao círculo contracultural do Rio de Janeiro.

Em termos de vendagens, se compararmos ao seu LP anterior, *Gal* teve circulação modesta. Nos nossos mapeamentos dos dados publicados pelo IBOPE, notamos que o disco não figurou nenhuma vez entre os dez mais vendidos (*long-playings*) no Rio de Janeiro e em São Paulo. O material sonoro experimental e pouco palatável comercialmente pode ser uma explicação. Entretanto, a repercussão alcançada pelo disco anterior e o histórico da cantora no movimento tropicalista a mantinham em alta na imprensa. Somava-se a isso as polêmicas, aqui mencionadas, em que esteve envolvida na ocasião em que o LP foi lançado. A formação de um público específico em torno de sua imagem, jovem e afeito à contracultura, sustentava a difusão do álbum nos meses seguintes ao seu lançamento. Uma temporada de shows na Boate Sucata, no Rio de Janeiro, estimulou tais movimentações.

2.2.1. O show na Sucata e o “pessoal da pesada”

A série de espetáculos realizada na Boate Sucata¹⁹⁰, localizada na Lagoa Rodrigo de Freitas, teve direção musical de Jards Macalé e supervisão de Capinam. O cenário (ou “ambientação”) do show ficou sob responsabilidade de Hélio Oiticica, artista plástico autor da exposição intitulada *Tropicália* (1967), cujas propostas influenciaram o Tropicalismo musical. Oiticica era um expoente da contracultura brasileira e, na virada

¹⁸⁸ Q.I. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 12 fev. 1970, p. 4.

¹⁸⁹ Q.I. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 16 fev. 1970, p. 4.

¹⁹⁰ O espaço foi fundado em 1968 e era dirigido pelo empresário Ricardo Amaral. Desde sua estreia, contou com apresentação de músicos como Elis Regina e Wilson Simonal, além do já mencionado show de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes em outubro de 1968, durante o auge tropicalista, na qual os artistas expuseram uma bandeira de Hélio Oiticica com a criação “Seja Marginal, seja herói”.

dos anos 1960 para a década seguinte, se mostrou um importante defensor da cultura marginal nas produções artísticas¹⁹¹.

Em carta escrita à Lygia Clark¹⁹², que à época vivia em Paris, datada de 16 de maio de 1970, vésperas da estreia na Sucata, Oiticica relatou sobre o seu empenho na ambientação do show de Gal. O artista menciona que a cantora e Capinam, em visita à Londres, ficaram admirados com o trabalho da artista visual. Também elogiou o trabalho de Macalé no show e comentou sobre os debates que ocorriam no círculo cinematográfico carioca. Para Oiticica, os diretores Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Neville de Almeida, representantes do cinema marginal, eram os “cineastas realmente importantes agora aqui”. Por fim, informava que as coisas andavam em “certos grupos” pelo Rio de Janeiro. Tal afirmação nos ajuda a entender a rede de sociabilidade contracultural daquele momento, na qual se misturavam artistas e intelectuais de diferentes áreas, entre as artes plásticas, cinema, música popular e literatura. Frederico Coelho, analisando esta carta de Oiticica à Lygia Clark, identifica os laços ideológicos, afetivos e profissionais por trás das parcerias que se formavam:

Essa declaração sobre os “grupos” que se formavam é a senha para se perceber o movimento que, no Rio de Janeiro, ia em direção ao eixo da *marginália*. Esse processo – é importante destacar – era parte de uma estratégia e de uma identidade comum de objetivos perante determinadas questões do campo cultural brasileiro. As afinidades que formavam os grupos aos quais Oiticica se refere têm não só o espaço afetivo – na medida em que seu tom sempre é de “novos amigos” –, mas também o aspecto profissional no sentido da busca de parcerias para se manter na ativa em um determinado mercado de trabalho.¹⁹³

Estas três chaves – ideológica, afetiva e profissional – são importantes para entender as relações de Gal Costa no período. Como já mostrado, a cantora se assumia pertencente a um grupo que renovava a música popular brasileira, além de ter feito declarações que a concatenavam ao universo artístico mais amplo. Mesmo distante dos amigos exilados em Londres, eram constantes as menções que Gal fazia aos baianos, o que demonstra o afeto e a admiração que a intérprete sentia por eles. Macalé e Capinam, seus novos parceiros, também eram elogiados por ela na imprensa. Além disso, a baiana

¹⁹¹ Ver: DUNN, Cristopher. Experimentar o experimental: Avant-garde, Cultura Marginal, and Counterculture in Brazil, 1968-72. **Luzo-Brazilian Review**, v. 50, nº 1, p. 229-252, 2013.

¹⁹² FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark-Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

¹⁹³ COELHO, 2010, p. 246.

não hesitava em confirmar sua preferência pelo cinema marginal de Rogério Sganzerla. Através dessas relações que a cantora estabelecia, outros personagens apareciam em sua vida e desenvolviam parcerias artísticas com ela, como foi o caso de Hélio Oiticica.

Toda esta rede favorecia a circulação de agentes culturais em diferentes linguagens artísticas. Era comum artistas visuais envolvidos na concepção gráfica de discos, poetas atuando como letristas de canções e cineastas filmando músicos e intérpretes. Gal participou do curta-metragem *B2* (1969), dirigido por Sganzerla. A montagem foi feita a partir do material das gravações dos filmes *O Bandido da Luz Vermelha* (1967), uma das principais obras do cinema marginal, e de *Carnaval na Lama* (1970). O curta intercala imagens gravadas de um show da cantora com cenas dos outros filmes. Há registros da intérprete cantando e, em outro momento, bebendo o líquido de uma garrafa e cuspidando em direção a uma vela acesa. Macalé aparece em uma cena também em que se deita no palco cantando. Além dele, a câmera de Sganzerla foca na guitarra tocada por Lanny Gordin e na *performance* do músico com o instrumento. Nas imagens, Gordin gira a guitarra, a joga no chão e em seguida se atira na superfície.

De acordo com o historiador Jean François-Sirinelli, “todo grupo de intelectuais organiza-se em torno de uma sensibilidade ideológica ou cultural comum e de afinidades mais difusas, mas igualmente determinantes, que fundam uma vontade e um gosto de conviver”¹⁹⁴. No universo contracultural carioca de início da década 1970, é notável como as afinidades ideológicas e pessoais resultavam em parcerias artístico-profissionais. O caso de Gal é exemplar: seus discos e shows continham vários músicos, compositores e produtores afinados com o repertório contracultural. Além disso, houve também a iniciativa profissional da *Tropicart*, conduzida por três amigos com ideias em comum (Gal, Macalé e Capinam) e fundamentada numa proposta de liberdade artística e projeção comercial.

Figura 7 – Gal Costa e o grupo The Bubbles

¹⁹⁴ SIRINELLI, Jean-François. Os Intelectuais. In: RÉMOND, René (org.). **Por uma história política**. Tradução: Dora Rocha. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. p. 248.



Fonte: **Jornal do Serviço**, 27 mai. 1970.

Voltando ao show da Sucata, o recém-formado grupo musical The Bubbles¹⁹⁵ acompanhou a cantora nas apresentações. O conjunto era composto por Renato Fronzi (guitarra e vocais), Cesar Fronzi (guitarra), Lincoln Bittencourt (baixo) e Ricardo Roriz (bateria), cuja sonoridade era informada pelas principais tendências do rock internacional da época.

A ambientação de Hélio Oiticica tomava conta de todo o espaço da Sucata, de modo que o espectador, ao entrar, já se deparava com fios pendurados pelo teto da boate¹⁹⁶, proposta que remetia aos penetráveis desenvolvidos pelo artista¹⁹⁷. Uma matéria da *Veja*, publicada em 17 de junho de 1970, afirmou que o cenário proposto pelo artista plástico permitia maior intimidade do público com a intérprete, pois até os quadros da boate teriam sido ocultados, provavelmente com o intuito de aumentar o foco no show.

Com relação ao repertório, o texto da *Veja* mencionou algumas das canções que a artista cantou: “Brasil-África” (Gilberto Gil), “Acauã” (Zé Dantas), “Tutti Frutti” (Little Richard), “London, London”, “Baby” e “Cinema Olympia” (todas de Caetano Veloso). Segundo a reportagem, a cantora interpretava “London, London” de maneira “mansa e

¹⁹⁵ Posteriormente adotaram o nome A Bolha, tornando-se um dos principais conjuntos de rock brasileiro da década de 1970.

¹⁹⁶ O Som e a imagem de Gal. **Veja**. São Paulo, 17 jun. 1970, p. 84-85.

¹⁹⁷ Os penetráveis são instalações propostas por Oiticica com o objetivo de gerar diferentes experiências sensoriais para o público. São estruturas colocadas em determinado espaço que permite ao espectador entrar, atravessar e tatear as obras e tudo que nelas fazem parte.

nostálgica”, “Cinema Olympia” tocando um pandeiro e, em “Acauã”, imitava os sons do pássaro que habita regiões do Cerrado e da Caatinga. O texto compara as *performances* da cantora com suas apresentações anteriores, notando, no show da Sucata, uma “interpretação mais elaborada que pode projetá-la como uma cantora mais madura, mas [que] também a coloca mais próxima das garras da Máquina”¹⁹⁸. Tal modificação em sua *performance*, destacada na reportagem como indicação de maturidade, pode ser reveladora do início de sua virada para um modelo musical menos experimental e mais palatável comercialmente, embora a estridência e a gestualidade roqueira ainda ocupasse parte considerável do espetáculo. Essa alteração em sua identidade artística pode ser observada a partir do disco *Legal*, lançado ao final de 1970, que será abordado mais adiante.

A temporada suscitou recepções distintas na imprensa carioca. Uma reportagem do *Pasquim*, datada de 06 a 10 de junho de 1970, reuniu comentários de várias figuras da cena cultural sobre o show. A matéria se inicia com um texto de Vinicius de Moraes, que diz ter saído “deprimido” do espetáculo, pois Gal teria entrado “nessa do berro”¹⁹⁹. O poeta argumenta que pelo fato de a cantora ter uma “voz pequena e afinadíssima”, o uso extensivo de gritos no espetáculo poderia lhe causar prejuízos vocais. As palavras de Vinicius revelam o seu descontentamento com a proposta artística de mesclar experimentalismo e a linguagem do rock. Também afirmou que isso não passava de uma “onda” que obedecia ao “modismo dos tempos desesperados”. Concluía com um elogio ao percussionista Naná Vasconcellos, afirmando que ele quase chega a “roubar” o espetáculo.

A página seguinte traz comentários de outros intelectuais do impresso carioca, como Luiz Carlos Maciel, Paulo Francis e Tarso de Castro. Maciel, entusiasta da contracultura²⁰⁰, mostrou visão oposta à de Vinicius de Moraes. Para o colunista, o espetáculo na Sucata oferecia um “som mais livre e sem concessões”. Declarou que o show seria o segundo de música *pop* moderna no Brasil, atrás da temporada feita em conjunto por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes, realizada também na Sucata ao fim de 1968. Tarso de Castro, por sua vez, redigiu um texto recheado de ironia que

¹⁹⁸ O Som e a imagem de Gal. **Veja**, 17 jun. 1970, p. 84.

¹⁹⁹ MORAES, Vinicius de. Meu nome é Gal. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, 06-10 jun. 1970, p. 27.

²⁰⁰ Para um estudo detido acerca da presença do ideário da contracultura internacional nas proposições de Luiz Carlos Maciel, ver: CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O discurso da contracultura no Brasil: o underground** através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970). 2007. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

parecia debochar das falas dos detratores do show. Intitulado “Uma porcaria”²⁰¹, o jornalista “criticava” o cabelo da intérprete e a escolha de repertório. Remetendo aos discursos saudosistas, Tarso dizia: “Ah, que saudades que tenho de Martinho da Vila. Aquilo que era uma comunicação: palavras bem ditas, ritmo perfeito”. Também mencionava o nacionalismo, ao proclamar que todos deveriam ser patriotas, pois o inglês seria “uma língua morta”. Neste aspecto, o comentário do intelectual se refere à presença de canções de língua inglesa no espetáculo. Findadas as “críticas” à cantora e ao show, o autor pontua, agora revelando a visão positiva que tinha do espetáculo: “É assim que se deve falar dessa gente que ainda mostra que resta vida e criação neste país”.

A recepção da crítica especializada ao show evidencia como a *performance* e o repertório de Gal no início da década 1970 incorporavam parte das discussões sobre a presença de elementos da música *pop* no cancionário brasileiro. O som da cantora representava algo de moderno e alinhado com o internacional-popular. Tal sonoridade é testemunha de como o debate musical continuava gerando polêmicas, ainda que em dinâmicas diferentes do pré-1968. A cantora levava adiante algumas das táticas tropicalistas e acrescentava novos elementos estéticos conforme as parcerias que estabelecia com personagens do meio contracultural e marginal. Com as visitas esporádicas que fazia a Caetano Veloso e Gilberto Gil em Londres, a baiana também aprofundou o contato com as novidades da música internacional.

Durante uma dessas viagens, em agosto de 1970, a intérprete se apresentou ao lado de Caetano Veloso em um programa de televisão em Portugal. Após a repercussão das apresentações, *O Globo* noticiou a intenção da Philips de lançar o single “Meu Nome é Gal” naquele país²⁰². O início dos anos 1970 marcou um período de tentativa de alguns cantores de MPB de se inserirem no mercado internacional. Uma das razões para isso eram os exílios e as consequências políticas do AI-5, que tornavam o cenário cultural nacional restritivo. Após sua passagem por Portugal, a cantora permaneceu um tempo em Londres, onde reviu Guilherme Araújo, que estava afastado da função de empresário da artista por estar morando na capital inglesa com Caetano e Gil. Segundo nota de *O Jornal*²⁰³, neste encontro, a cantora e o empresário teriam acertado o lançamento da canção “London, London” (Caetano Veloso), composta em língua inglesa, para o público estrangeiro.

²⁰¹ CASTRO, Tarso de. Uma porcaria. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, 06-10 jun. 1970, p. 28.

²⁰² BITTENCOURT, Sergio. Gaaaaaal do Brasil!. **O Globo**. Rio de Janeiro, 20 ago. 1970, p. 5.

²⁰³ GAL. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 04 set. 1970, 1º caderno, p. 12.

Em Londres, Gal visitou o Festival da Ilha de Wight, junto com outros brasileiros como Caetano, Gil, Rogério Sganzerla, Helena Ignez, Antônio Bivar, Cláudio Prado e os membros dos Bubbles. A essa altura, os festivais de música a céu aberto eram um dos principais elementos da contracultura, especialmente após o êxito de Woodstock em 1969. O evento de 1970 na Ilha de Wight reuniu uma variedade de músicos e bandas, como Jimi Hendrix, The Doors, Ten Years After, Joan Baez, Joni Mitchell e Emerson, Lake & Palmer, além de um público estimado de 600 mil pessoas. Segundo relato do escritor Antonio Bivar, os brasileiros presentes se reuniram e improvisaram sons nas tendas. Cláudio Prado teria gravado e apresentado a fita à organização do festival, o que fez com que ele conseguisse um horário para o grupo brasileiro se apresentar numa faixa destinada a conjuntos novos²⁰⁴. Como Bivar afirma, essa seria uma oportunidade para que o “público tomasse conhecimento deles”²⁰⁵.

O grupo, liderado por Gilberto Gil, era composto por aproximadamente 25 pessoas, inclusos Gal, Caetano e os Bubbles. Em trecho do documentário *Tropicália* (2012)²⁰⁶, ouve-se a apresentação que o locutor do evento fez do conjunto brasileiro, afirmando que no país de origem daquelas pessoas elas eram proibidas politicamente de praticar suas atividades, numa clara referência ao quadro ditatorial nacional. Enquanto isso, as imagens mostram um dos membros estendendo a bandeira do Brasil no palco. O relato de Bivar documenta a característica de *happening* do número:

Caetano Veloso, num lance político-conceitual, pendurou a nossa bandeira (aquela bandeira!) na frente do palco, com o “Ordem e Progresso” de ponta pra baixo, arrancando aplausos calorosos da ala anarquista do público. Mas...efeito visual ainda maior causou a fantasia criada por Martine Barrat, um indescritível traje vermelho-hemorragia, de plástico, um traje cheio de pernas e braços, dentro do qual cabiam doze pessoas. [...] Gal Costa, que tinha vindo do Brasil para o festival, tocava um reco-reco. E eu, outro. Algumas pessoas viajavam de ácido. [...] Gil cantou em português, inglês, africano e numa língua bebopada que inventava na hora e que aprendíamos no ato, acompanhando-o. [...] Daí Caetano cantou “London, London” em inglês para um público atento que prestou atenção na letra. O show brasileiro durou perto de quarenta minutos e terminou com Gil – e toda sua empatia – cantando Aquele Abraço. No palco, muita gente chorou de emoção e a plateia, mesmo não entendendo a letra, sentiu a brasiliança do grupo e aplaudiu de pé, pedindo *mais, mais, mais!*²⁰⁷

²⁰⁴ BIVAR, Antonio. **Verdes vales do fim do mundo**. Porto Alegre: L&PM, 1984. p. 58.

²⁰⁵ BIVAR, 1984, p. 58

²⁰⁶ TROPICÁLIA. [Filme]. Direção de Marcelo Machado. São Paulo: BossaNovaFilms, 2012. 87 min.

²⁰⁷ BIVAR, 1984, p. 59-60.

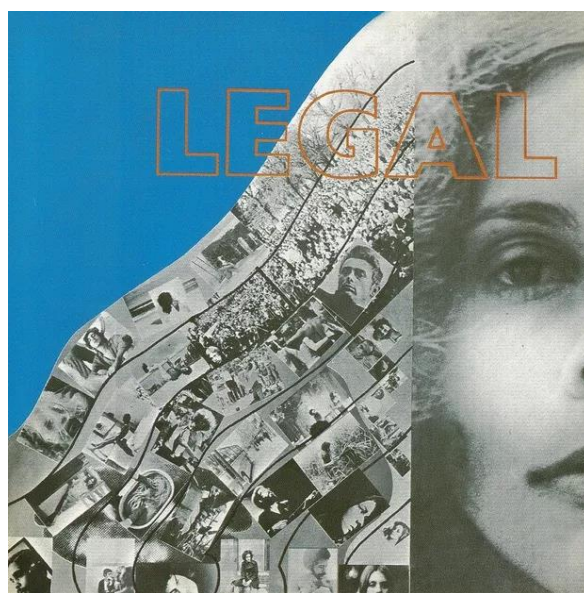
A fala do locutor, a presença de exilados políticos e a bandeira do Brasil estendida no palco atestam o sentido político por trás da apresentação do grupo brasileiro no Festival da Ilha de Wight. É interessante notar que, logo após informar que aquelas pessoas eram impedidas de fazer “suas coisas” no próprio país por razões políticas, o apresentador afirma que naquele palco eles tinham liberdade para tal. O festival, representando os valores de liberdade apregoados pela contracultura, tornou-se, através da apresentação do conjunto, um espaço de resistência cultural à ditadura militar brasileira. A canção “London, London”, que poucos meses depois Gal Costa incluiria em seu terceiro disco solo, é uma típica faixa de exílio composta por Caetano Veloso. Já o encerramento com “Aquele Abraço”, música escrita por Gilberto Gil que foi lançada simultaneamente à sua partida do Brasil, reafirma a verve política do show.

A viagem a Londres e a participação no Festival da Ilha de Wight exerceram um impacto significativo nas atividades artísticas de Gal em seu retorno ao Brasil. O reencontro com Caetano Veloso e Gilberto Gil aumentou a sensibilidade da intérprete diante da situação do exílio, o que a fez, como veremos, incluir em seu repertório canções cujas temáticas tratam do desterro. Musicalmente, o festival a munuiu de novas referências. Conforme sua declaração à imprensa, a participação no evento foi o que mais a impressionou na viagem à Europa²⁰⁸. Ao retornar ao Brasil, a cantora iniciou a gravação do disco *Legal*, que seria lançado ao fim de 1970. Com este disco, a cantora continuou com a tendência musical de apropriar-se de referências do *pop* internacional, além de ter usado um repertório que ensejou narrativas acerca da repressão ditatorial. Nesta obra, também podemos perceber como, naquele momento, a cantora já era uma figura central e aglutinadora da contracultura brasileira.

2.3 “Dessa janela sozinha”: solidão e exílio em *Legal* (1970)

²⁰⁸ Gal volta impressionada com o festival “pop” de Wight. **O Globo**. Rio de Janeiro, 21 set. 1970, Primeira Seção, p. 2.

Figura 8 – Capa do disco *Legal* (Philips/1970)



Fonte: Philips/1970.

Antes do lançamento do LP, a Philips distribuiu em formato de compacto duplo o fonograma “London, London”. O material incluía a canção intitulada e a música “Mini-Mistério” (Gilberto Gil). Às vésperas da intérprete lançar seu terceiro disco solo, a imprensa noticiava a popularidade de vendas do compacto²⁰⁹. No IBOPE, a obra alcançou a primeira posição dos quinze compactos simples mais vendidos da semana entre 19 a 24 de outubro de 1970 no Rio de Janeiro, enquanto na capital paulista sua melhor colocação foi no décimo terceiro lugar. Após a baixa circulação do LP *Gal* (1969) nas listagens do instituto de pesquisa, a intérprete voltava às paradas de sucesso com um compacto cujo carro-chefe era a composição de Caetano Veloso.

A boa promoção do compacto *London, London* ocorreu simultaneamente à divulgação do LP *Legal* na mídia. Lançado em dezembro de 1970, o projeto gráfico do disco foi criado por Hélio Oiticica. Após criar a ambientação do show de Gal na Boate Sucata, o artista teve a oportunidade de expressar suas elaborações estéticas na arte da capa do terceiro disco da cantora. Vale notar que, naquele período, era frequente a participação de artistas visuais na concepção das capas de discos, sobretudo nos meios culturais ligados à arte de vanguarda e movimentos musicais como o Tropicalismo. Elaborar uma capa de LP era também uma forma destes artistas divulgarem seus

²⁰⁹ GAL nas bocas. **O Globo**. Rio de Janeiro, 10 out. 1970, p. 4.

trabalhos, considerando a natureza massiva e industrial da música popular²¹⁰. Nesse sentido, a parceria de Gal e Oiticica confluía ao mesmo tempo em um projeto estético e uma oportunidade financeira importante para ele, como o próprio afirmou²¹¹.

A capa do disco contém parte do rosto da intérprete sobre um fundo azul, destacando seus cabelos que, no jogo gráfico de Oiticica, tornam-se uma colagem de várias fotografias. Entre as imagens presentes (figura 8), podemos ver: James Dean, Gilberto Gil, Jards Macalé, Caetano Veloso, Capinam, além de registros dos shows da cantora na Boate Sucata e outras pessoas do convívio de Oiticica. Em carta direcionada a Lygia Clark, o artista explicou seu propósito ao fazer a capa:

[...] o que tenho feito é a capa do disco de Gal, que está lindíssima: o “cabelo” são milhões de fotos em tamanho de contacto, e a cara pela metade na borda do disco, de modo que quando o disco é retirado parece que tá saindo pela boca. Na série de fotos pequenas, escolho tudo o que seja uma referência poética, virtual, nada de coisas “ligadas a Gal”, mas imagens sem limite [...] ²¹²

É curioso como Oiticica declara que as referências presentes nas imagens não estavam “ligadas a Gal”, o que nos leva a pensar como a *persona* da cantora servia como mediadora do projeto estético de outros artistas. Por mais que a declaração de Oiticica seja facilmente contestável, visto que várias das personalidades presentes na imagem tinham relação direta com a trajetória artística da baiana, a reflexão que tiramos é sobre a potencialidade da identidade artística de Gal Costa. Sua condição de intérprete por si só revela um aspecto mediador²¹³, assim como seu corpo e imagem eram referências para as práticas culturais da contracultura. A colagem gráfica que o artista carioca fez nos cabelos da baiana para a capa exemplifica bem isso. Como já exploramos aqui, a mídia correntemente repercutia o visual dos cabelos da cantora. Na capa de *Legal*, eles servem de suporte para o trabalho de Oiticica. Noutras palavras, a voz, o corpo e o visual da intérprete eram espaços privilegiados de manifestação artística e política, tanto para a

²¹⁰ BARAT, 2018, p. 78.

²¹¹ FIGUEIREDO, 1998, p. 163.

²¹² FIGUEIREDO, 1998, p. 172-173.

²¹³ Nos referimos às considerações de Marilda Santanna acerca da figura do intérprete como mediador cultural, “intermediário de informações musicais (melodia, ritmo, forma, mensagem poética) com um público num determinado espaço-lugar, que pode ser um teatro, um trio-elétrico (palco móvel), programa de TV, Rádio, CD, DVD, etc.” SANTANNA, Marilda. O Canto das Sereias: as intérpretes baianas como mediadoras culturais no universo iberoamericano. **Diálogos Possíveis**, v. 4, n. 4, p. 153-171. 2005.

cantora como para os diferentes artistas que se associavam a ela, sejam compositores, artistas visuais, ou cineastas

Tabela 5 – Lista de faixas do disco *Legal* (Philips/1970)

FAIXA	LETRA
1 (Lado A). Eu Sou Terrível	Roberto Carlos – Erasmo Carlos
2. Língua do P	Gilberto Gil
3. Love, Try and Die	Gal Costa – Jards Macalé – Lanny Gordin
4. Mini-Mistério	Gilberto Gil
5. Acauã	Zé Dantas
1 (Lado B). Hotel das Estrelas	Duda Machado – Jards Macalé
2. Deixa Sangrar	Caetano Veloso
3. The Archaic Lonely Star Blues	Duda Machado – Jards Macalé
4. London, London	Caetano Veloso
5. Falsa Baiana	Geraldo Pereira

Fonte: Philips/1970.

O repertório do disco destaca-se pela presença de Jards Macalé, autor de três das dez faixas, sendo o compositor com mais obras no LP. O carioca dividiu a parceira das letras com o poeta Duda Machado, o guitarrista Lanny Gordin e a própria Gal, estreando na composição com “Love, Try and Die”. Ao voltar da viagem a Londres, a intérprete comunicou à imprensa que um dos seus planos naquele momento era se desenvolver como compositora²¹⁴. Caetano Veloso e Gilberto Gil endereçaram da Inglaterra duas faixas cada para a intérprete. Continuando a parceria dos álbuns anteriores, a dupla Roberto Carlos e Erasmo Carlos surge no disco com “Eu Sou Terrível”, faixa de abertura. O LP ainda conta com duas regravações do cancionário popular brasileiro: a toada “Acauã”, de Zé Dantas, e o samba “Falsa Baiana”, de Geraldo Pereira.

As especificações da ficha técnica apontam que a produção do disco teve mais uma vez Manoel Barenbein como diretor responsável. Os arranjos se dividem entre Jards Macalé e Lanny Gordin. Este último também tocou guitarra, enquanto Norival D’Angelo

²¹⁴ No entanto, ao longo de toda a sua carreira, a intérprete poucas vezes voltou a ser creditada como compositora. Além de “Love, Try and Die”, presente em *Legal*, outra faixa em que seu nome figura entre os compositores é “Quando”, lançada no disco gravado ao vivo *Doces Bárbaros* (Philips/1967).

esteve na bateria e Cláudio no baixo elétrico. O pianista Chiquinho de Moraes coordenou os arranjos de orquestra do álbum, além de ter tocado piano e órgão para as faixas.

Em resumo, *Legal* fusiona elementos do *pop-rock* internacional com tradições musicais brasileiras como o samba, baião e frevo. A combinação da guitarra elétrica com o baixo e a bateria fazem parte de quase todas as canções do álbum. As letras, de modo geral, abordam temas existencialistas e promovem referências ao exílio. “Mini-Mistério”, por exemplo, que tem versos como “Compre e olhe/ Vire e mexe/ Não custa nada/ Só lhe custa a vida”, expressa a insegurança ameaçadora do regime autoritário, que também fomentava o incremento da sociedade de consumo sob o pretexto da modernização. “Love, Try and Die”, cuja letra simples repete os versos “Cmon, cmon, cmon, cmon and love/ Cmon, cmon, cmon and try/ Cmon, cmon, cmon cmon and die” ao longo de toda a música, apresenta, em seu lirismo, um percurso de vida ancorado na tríade amar-tentar-morrer. Há também uma versão de “Acauã”, de Zé Dantas, que fala sobre o pássaro que traz agouro de seca para o sertão. A música possui andamento lento e um gesto vocal melancólico, características que são rompidas na seção final da faixa, momento em que há ataque de guitarras elétricas e triângulos com a intérprete vocalizando com agudos o título da música. O frevo “Deixa Sangrar” dá um toque carnavalesco para o disco, além de ser uma quebra na temática soturna das faixas: “Deixa o mar ferver/ Deixa o sol despencar/ Deixa o coração bater, se despedaçar/ Chora depois mais agora deixa sangrar/ Deixa o carnaval passar”.

“Hotel das Estrelas”, que se inicia com os versos “Dessa janela sozinha/ Olhar a cidade me acalma/ Estrela vulgar a vagar/ Rio e também posso chorar”, denota solidão e ambiguidade de sentimentos, tal como em outras partes: “No fundo do peito esse fruto/ Apodrecendo a cada dentada”. O toque *blues* de Lanny Gordin na guitarra acompanha a interpretação taciturna da cantora, que altera o registro vocal na segunda parte da canção, quando a guitarra se eletrifica e o andamento acelera. Nesse momento, Gal eleva as notas ao cantar os versos aqui mencionados. A faixa segue com algumas vocalizações gritadas até retornar ao andamento inicial, momento em que a intérprete retoma os versos introdutórios.

A letra de Duda Machado e Jards Macalé faz menção a símbolos como “mortos embaixo da escada” e “pátios abandonados”, o que nos conduz a uma leitura que a relaciona à conjuntura repressiva dos “anos de chumbo”:

Mas isso faz muito tempo/ Sobre um pátio abandonado/ Mas isso faz muito tempo/ Em doze quartos fechados/ Mas isso faz muito tempo/ Profetas nos corredores/ Mas isso faz muito tempo/ Mortos embaixo da escada/ Mas isso faz muito tempo.

Diante do contexto de prisões e perseguições promovidas pelo regime, os “mortos embaixo da escada” remetem às mortes suspeitas e à ocultação dos crimes cometidos pelos militares. O ambiente claustrofóbico é posto em evidência nos “doze quartos fechados” e no “pátio abandonado”, aludindo aos lugares onde os presos políticos eram mantidos. Esta canção é indicativa de uma tendência artística que estava sendo adotada pela cantora: o uso de temáticas soturnas e melancólicas nas canções durante a fase mais repressiva da ditadura. Trata-se de um fenômeno observado em parte da produção musical brasileira nos “anos de chumbo”, no qual as características “solares” da contracultura internacional, sobretudo a vertente do *Flower Power*, confrontavam-se com o contexto autoritário do regime militar. Conforme Paulo Henriques Britto, muitas das músicas da contracultura brasileira tratavam de temas como “o medo, a solidão, a derrota, o exílio, a loucura”²¹⁵. Ainda que este lado “obscuro” da contracultura nacional possuía ressalvas²¹⁶, é perceptível como tais temáticas tornavam-se uma constante no repertório de Gal Costa. Entretanto, vale dizer que sua opção de interpretar canções que falassem sobre solidão e exílio não impediam a incorporação de outros estilos e temas pela intérprete.

O já mencionado *pop* “London, London” foi o principal sucesso do disco. Composição de Caetano Veloso, a faixa descreve o sentimento de desterro do eu poético que vaga pelas ruas de Londres. Com a presença de baixo, bateria, guitarra e uma harmônica, a cantora assume a posição de intérprete do exílio, vocalizando a letra em língua inglesa: “I’m wandering round and round, nowhere to go/ I’m lonely in London, London is lovely so/ I cross the streets without fear/ Everybody keeps the way clear/ I

²¹⁵ BRITTO, Paulo Henriques. **A temática noturna no rock pós-tropicalista**. Tropicália. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/a-tematica-noturna-no-rock-pos-tropicalista>. Acesso em: 24 jun. 2024.

²¹⁶ Retomando as discussões que apresentamos no início deste capítulo, em primeiro lugar, a contracultura nacional não pode ser interpretada apenas sob a ótica da repressão e do autoritarismo que tomavam conta do Brasil à época. Tampouco deve ser lida como uma “ramificação” da contracultura internacional com características obscuras em decorrência da ditadura. Dentre as várias vertentes contraculturais, havia também os grupos que incorporavam em maior medida as dimensões utópicas e “solares” do *Flower Power* norte-americano, como é o exemplo do grupo Novos Baianos e toda a rede de sociabilidade em torno dos músicos. Por fim, não se pode perder de vista certo pessimismo presente no ideário heterogêneo da contracultura internacional.

know, I know no one here to say hello”²¹⁷. A composição fala de uma postura apaziguadora, provavelmente em referência aos tempos dos debates e polêmicas tropicalistas: “I don’t think, I don’t ask and I don’t pray/ I do not want to make a mess”²¹⁸.

A presença da música nas principais paradas de sucesso do Rio de Janeiro e São Paulo foi também uma forma de manter a figura de Caetano Veloso em evidência no Brasil. Assim, Gal mediava a mensagem de exílio do compositor para o público brasileiro, além de contribuir para a redenção do baiano no início da década 1970. Isso porque, a partir daquele momento, Caetano poderia ser visto com apreço por parte da esquerda que foi oposição às suas ideias no auge tropicalista, tendo em conta que sua prisão e exílio o regeneraram perante esses grupos.

Figura 9 – Gal Costa no show *Deixa Sangrar* (1971)



Fonte: Gal Costa (Fatal). Disponível em: <https://galcostafatal.blogspot.com/2010/03/1970-show-deixa-sangrar.html>. Acesso em: 06 nov. 2024.

Para divulgar o disco, a cantora iniciou a temporada de shows intitulada *Deixa Sangrar*, cuja estreia ocorreu no dia 06 de janeiro de 1971 no Teatro Opinião do Rio de Janeiro. O grupo Som Imaginário²¹⁹ e o percussionista Naná Vasconcellos

²¹⁷ Estou andando por aí, sem ter aonde ir/ Estou sozinho em Londres, Londres é amável assim/ Eu atravesso as ruas sem medo/ Todo mundo deixa o caminho livre/ Eu sei, eu sei que não há ninguém aqui para dizer olá.

²¹⁸ Não penso, não questiono e não rezo/ Eu não quero fazer uma confusão.

²¹⁹ Grupo de rock instrumental formado em 1970 inicialmente para acompanhar o cantor Milton Nascimento na temporada de shows *Milton Nascimento, ah, e o Som Imaginário* no Teatro Opinião e Teatro da Praia no Rio de Janeiro. Lançaram, dentre outros, os discos *Som Imaginário* (1970/Odeon) e *Matança do Porco* (1973/Odeon) na década 1970. A formação do grupo para acompanhar Gal em *Deixa*

acompanharam-na musicalmente nas apresentações. A direção musical do espetáculo ficou sob responsabilidade de Jards Macalé e a ambientação, novamente, a encargo de Hélio Oiticica. O repertório do show contou predominantemente com as faixas de “Legal”, além de outras canções como “Légua Tirana” (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga), e as inéditas “Você Não Entende Nada” (Caetano Veloso), “Vapor Barato” (Jards Macalé e Waly Salomão) e “Zoo” (Gilberto Gil e Capinam). Registrando a noite de estreia do espetáculo, *O Globo* descreveu:

A sala de espetáculos, que tem capacidade para 330 pessoas, foi invadida por um público aproximado de 500 jovens, com a média de idade entre os 20 e 25 anos, cuja tônica maior foi o exotismo no vestir: camisetas coloridas, vastas cabeleiras e colares. Apesar da confusão e da invasão do público, nomes destacados estiveram presentes à estreia, entre eles, Florinda Bulcão, Capinam, Norma Benguell, Fauzi Arap e Glauber Rocha.²²⁰

A matéria destaca o público jovem, representante de símbolos contraculturais como o “exotismo no vestir” e longas cabeleiras. Ou seja, podemos considerar como esse público via na figura de Gal Costa uma inspiração de postura e vestimenta. Trata-se de mais uma confirmação de como a sua identidade artística aglutinava um grupo específico de jovens associados à contracultura e a uma atitude comportamental libertária e de resistência frente aos valores conservadores dominantes durante a ditadura militar.

Outra perspectiva sobre *Deixar Sangrar* é que o show marcou a transição para uma nova fase na carreira de Gal Costa, que já vinha se desenhando no LP *Legal*. A cantora adotava uma *performance* mais controlada e menos adepta aos gritos e experimentalismos que caracterizaram o disco *Gal* e a temporada de shows na Boate Sucata em 1970. É o que documenta um texto do cartunista Jaguar para *O Pasquim* em janeiro de 1971. De acordo com o jornalista, a voz de Gal em *Deixa Sangrar* estava mais “sabida e contida, dando aqueles gritos só nas horas certas”²²¹. Outra matéria de *O Globo* chamava a cantora de “nova Gal” ao se referir às mudanças notadas a partir do lançamento de *Legal*²²². O texto ressalta a “tranquilidade” com que a baiana interpretava algumas canções do show, como “London, London” e “Baby”.

Sangrar era: Frederiko (guitarra), Zé Rodrix (órgão e flauta), Luiz Alves (baixo), Robertinho Silva (bateria), Tavito (guitarra) e Wagner Tiso (piano).

²²⁰ JOVENS invadem o Teatro Opinião na estreia de Gal. **O Globo**. Rio de Janeiro, 07 jan. 1971, p. 7.

²²¹ JAGUAR. Henfil descobre a identidade secreta de Fortuna no show da Gal Costa! **O Pasquim**. Rio de Janeiro, 04-10 fev. 1971, p. 15.

²²² GAL: “Deixa Sangrar” no Teatro Opinião. **O Globo**. Rio de Janeiro, 19 jan. 1971, p. 15.

Para a divulgação do espetáculo na cidade de São Paulo, um texto de *O Estado de S. Paulo* reforçou a transição da cantora. Intitulada “Gal Costa quer mudar de imagem”, a matéria contava com depoimento do diretor-geral do espetáculo na capital paulista, Carlos Eduardo Machado, que confessou tentar “apagar a impressão que uma parte do público tem dela [Gal], de uma cantora *pop* estereotipada.”²²³ A própria intérprete destacou que o show significava uma “coisa nova” em sua carreira. Assim, pode-se notar uma movimentação que modelava a identidade artística da baiana para algo mais sóbrio e menos associado ao experimentalismo. No visual, Gal estava com os cabelos longos, ondulados e sem a característica afro que marcou sua passagem pelo Tropicalismo musical. Utilizava saias ou vestidos que deixavam suas pernas à mostra, além de sempre conduzir a *performance* descalça, demarcando o início da exploração da sensualidade em seu projeto estético.

As novidades artísticas que se apresentavam na carreira da intérprete ao longo do primeiro semestre de 1971 ainda não demarcavam uma ruptura com a contracultura. Pelo contrário, Gal já havia consolidado sua imagem associada aos grupos e espaços contraculturais. A transição artística da cantora que aqui mencionamos pode ser vista como uma espécie de síntese de todas as informações estéticas e comportamentais que ela adotou desde o momento pré-tropicalista. Esta nova fase teve seu auge com a temporada de shows *Gal a Todo Vapor* (1971-72), que originou o disco duplo *-Fa-Tal: Gal a Todo Vapor* (Philips/1971), e se encerrou com o LP *Índia* (Philips/1973). Durante esse período, como veremos, a cantora se tornou presença constante nas “Dunas do Barato”, posteriormente nomeada de “Dunas da Gal”, espaço de convivência contracultural em um trecho da Praia de Ipanema, além de ter utilizado a liberdade sexual e comportamental como recursos *performáticos*.

²²³ GAL Costa quer mudar de imagem. *O Estado de S Paulo*, 02 abr. 1971. Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2019/03/1971-gal-costa-deixa-sangrar.html>. Acesso em: 24 jun. 2024.

CAPÍTULO 3 – *Gal a Todo Vapor e Índia: entre o verão do desbunde e o epílogo da contracultura*

3.1 O show *Gal a Todo Vapor* e o LP *-Fa-Tal-*

Em outubro de 1971, estreou no Teatro Tereza Rachel²²⁴ do Rio de Janeiro o espetáculo *Gal a Todo Vapor*, temporada de shows que consolidou um novo momento artístico na carreira de Gal Costa. Do canto joão-gilbertiano à estridência das guitarras elétricas, a intérprete cantou um repertório amplo que sintetizava as diferentes tendências estéticas que moldaram sua trajetória até aquele momento. O show permaneceu em cartaz ao longo de todo o verão carioca de 1971 e 1972, e após algumas interrupções, passou por capitais brasileiras como São Paulo, Belo Horizonte, Goiânia, Salvador e Recife.

A revista *Rolling Stone*, versão nacional da publicação norte-americana de mesmo nome²²⁵, utilizou uma fotografia de Gal para estampar a capa de seu primeiro número no Brasil, em novembro de 1971. Um texto de Luiz Carlos Maciel para o impresso apontou *Gal a Todo Vapor* como uma fase de “maturidade” na carreira da cantora: “[...] ela abandonou os gritos e os falsetes, aparentemente não exigindo mais da própria voz mais do que ela oferece, aberta e espontaneamente. Gal está cantando forte, quando é preciso, mais limpo e claro”²²⁶. O jornalista enfatizou a retomada do modelo interpretativo de João Gilberto, perceptível na primeira parte do show, e seguiu com elogios ao corpo da intérprete: “Ela apareceu no show muito gostosa. Uma graça. Uma verdadeira maravilha, plenamente merecedora de todas as paixões despertadas”²²⁷.

As palavras de Maciel abordam aspectos fundamentais do show. De fato, é notório como na primeira parte do espetáculo, momento em que está sentada em um banquinho acompanhada de um violão, sua *performance* remete ao padrão estético bossa-novista.

²²⁴ Localizado no Shopping Cidade Copacabana, o Teatro Tereza Rachel foi inaugurado no dia 14 de outubro de 1971, data de estreia de *Gal a Todo Vapor*. A proprietária do espaço foi a atriz de mesmo nome. Ao longo de toda a década 1970, o teatro recebeu inúmeros espetáculos e shows de artistas de MPB e samba, sendo um dos mais destacados lugares da cena cultural carioca.

²²⁵ De acordo com Cleber Sberni Júnior, a versão nacional da *Rolling Stone* dialogava com as tendências da contracultura norte-americana, sobretudo a de São Francisco. Assim, havia uma aproximação das ideias propagadas por este periódico com “a cultura *hippie*, [...], o amor livre, o *flower power*, rock e psicodelismo, a cultura oriental, e uso de drogas.” Ver: SBERNI JUNIOR, Cleber. **Nos rastros das pedras: rock, MPB e contracultura no periódico Rolling Stone – 1972**. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2015. p. 12.

²²⁶ MACIEL, Luiz Carlos. Gal mutante. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, edição zero, nov. 1971, p. 8.

²²⁷ MACIEL, 1971, p. 8.

Como mostramos no primeiro capítulo, o início da carreira de Gal foi marcado por um gesto interpretativo contido, característico do estilo de João Gilberto, figura de grande importância para a formação musical da baiana. Com o alvorecer do Tropicalismo musical, a intérprete adotou uma postura *performática* roqueira e estridente, levada às últimas consequências no experimentalismo do disco *Gal* (1969). Enfim, iniciou uma remodelação imagética e musical que culminou em *Gal a Todo Vapor*. Todos esses traços de outros momentos de sua trajetória se mostravam presentes no show. Ao mesmo tempo, a cantora estabelecia novas relações em sua rede de contatos contraculturais, trazendo-os para a criação e o repertório do show, além de ter mantido a parceria com antigos amigos.

A primeira parte da temporada de shows, realizada ainda em 1971, contou com a seguinte formação: Waly Salomão como diretor artístico, Paulinho Lima na produção e Lanny Gordin como responsável pela direção musical. Salomão, baiano de Jequié, poeta e letrista, começava a se destacar na cena contracultural carioca em meados dos anos 1970. Representante da poesia marginal, o artista havia sido preso em janeiro de 1970 devido a porte de maconha. Em 1972, alguns meses após a estreia de *Gal a Todo Vapor*, lançou seu livro *Me segura qu'eu vou dar um troço*, cujo projeto gráfico era assinado por Hélio Oiticica. Paulinho Lima, que se tornou empresário e produtor da artista, após a saída de Guilherme Araújo do Brasil para cuidar das carreiras de Caetano Veloso e Gilberto Gil na Inglaterra, era também amigo íntimo de Gal, tendo morado brevemente com ela durante esse período²²⁸. Já Lanny Gordin continuava sua participação nos projetos musicais da cantora, elaborando e desenvolvendo suas experimentações com a guitarra elétrica.

O conjunto musical do show continha Lanny na guitarra, Jorginho Cor do Som na bateria, Baixinho na tumba e Novelli no baixo. Jorginho, que posteriormente adotou o nome artístico Jorginho Gomes, integrava o conjunto Novos Baianos, formado em 1969, que iniciou a década seguinte fusionando estilos musicais tradicionais brasileiros com o *pop-rock* internacional. Cabeludos, associados ao universo *hippie* e defensores da vida em comunidade, os Novos Baianos se tornaram um dos principais símbolos do *desbunde*. Após uma breve interrupção de *Gal a Todo Vapor* no final de 1971, devido a uma viagem de Gal a Londres, a temporada de shows retornou em janeiro de 1972 contando na direção musical com Pepeu Gomes, irmão de Jorginho e também membro dos Novos Baianos.

²²⁸ Ver: LIMA, Paulinho. **Anjo do Bem, Gênio do Mal**. Rio de Janeiro: Luz da Cidade, 2017.

Quando falamos em *desbunde*, nos referimos a mais uma das faces que a contracultura brasileira assumiu. Para Christopher Dunn²²⁹, a palavra *desbunde* possui conotações ambíguas, principalmente porque guarda relação com o termo coloquial “bunda”; assim, para os homens, “bunda mole” ou “bundão” são expressões que designam falta de vontade e covardia, e no caso das mulheres, o termo pode indicar implicação sexual, tendo em conta a constante sexualização desta parte do corpo humano.

Se percebermos a conjuntura em que o termo *desbunde* passou a ser utilizado, sua ambiguidade ganha novos contornos. Como o próprio Dunn afirmou, o *desbunde* foi utilizado pejorativamente por parte da esquerda armada para se referir a um tipo de comportamento, notadamente contracultural, que seria inadequado para o rigor e a disciplina revolucionária²³⁰. Ou seja, o termo está ligado a uma postura libertária que se evidencia no campo comportamental, e ganha representação num “jeito de corpo”. Afinal de contas, a postura dos *desbundados* desagradava à direita e à esquerda. Para os militares e conservadores, tais atitudes subvertiam a ordem da família burguesa, uma vez que homens e mulheres adotavam uma postura comportamental desviante para os padrões da época: sexo sem casamento, poligamia, bissexualidade e homossexualidade, rapazes de cabelos longos e corpos esguios, que por vezes se assemelhava ao feminino etc. No caso da esquerda tradicional, a rejeição a tais questões revela também a falta de simpatia, naquele contexto, com as pautas comportamentais. De modo geral, a palavra *desbunde* está inscrita em um processo de disputas políticas e culturais que caracterizaram a resistência à ditadura militar nos “anos de chumbo”.

Contudo, dentro do próprio campo contracultural o *desbunde* também despertou tensões. Em comparação com a vertente dos artistas marginais, dos quais tratamos no segundo capítulo, os *desbundados* se ligavam mais ao ideário *hippie* norte-americano, por promover o pacifismo e o amor livre, além da busca por uma maior espiritualização e a defesa da vida comunitária. Em paralelo, a cultura marginal estava mais preocupada com a radicalização das formas artísticas e em se posicionar enfaticamente nos debates culturais nacionais do período²³¹. De toda forma, Gal Costa foi essa figura que transitou por esses diferentes espaços, revelando uma trajetória que absorveu informações de distintas correntes contraculturais.

²²⁹ DUNN, Christopher. **Contracultura**: Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016. p. 38.

²³⁰ DUNN, 2016, p. 38-39.

²³¹ COELHO, 2010, p. 223-224.

Voltando ao show *Gal a Todo Vapor*, sua ambientação ficou ao encargo da dupla de artistas plásticos Luciano Figueiredo e Óscar Ramos, que também mantinham parcerias com Waly Salomão e Torquato Neto. Os artistas conceberam a cenografia com duas faixas, chamadas de “palavras-destaque”, dispostas no palco com os escritos: -Fa-Tal e Violeta. Conforme afirmou Figueiredo para a *Folha de S. Paulo* em 2021, as palavras ficavam suspensas de um ponto ao outro do palco, além do chão ter sido pintado com as cores violeta e branco²³². A ideia de fixar ambas as palavras no cenário do palco foi de Salomão, que já havia utilizado, poeticamente, tais termos em suas obras.

A edição do *Programa em Revista*, que traz informações sobre a ficha técnica e o *set-list* do show, contém um comentário do poeta Duda Machado. O escritor pertencia ao círculo de artistas marginais e tinha relações com Jards Macalé e Torquato Neto, além de estar presente no repertório do espetáculo com a letra de “Hotel das Estrelas”, de sua autoria. Em seu texto, Machado comenta:

Canções que me adolecem e mentem, o ar do medo, o arremedo, o arremesso sem vezo, o avesso do peso, e do outro lado, Gal. Lonely star.

Este show nasceu de dois encontros. O primeiro se chama João Gilberto. Do segundo, a todo vapor ela canta os Novos Baianos (tinindo, trincando e rolando), a luz do sol de Carlos Pinto-Waly e a maravilhosa pérola negra de Melodia. Tente passar o que estou passando. Minha força é que sei comer o pão que o diabo amassou. Vamos rasgar todas as camisas²³³

O poeta chama Gal de “lonely star” (estrela solitária), em uma clara referência à faixa “The Archaic Lonely Star Blues”, composição dele que a cantora gravou no disco *Legal* (1970). A alcunha de “estrela solitária” pode ser levada em conta quando pensamos no exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil e a dissolução do Tropicalismo musical, o que de certa maneira deixou Gal como responsável por levar adiante as proposições de ambos. Ao interpretar faixas que têm como temáticas o exílio e a saudade dos amigos, ela traz densidade ao show, que é ressaltada no texto de Duda Machado: “Minha força é que sei comer o pão que o diabo amassou”. Essa atmosfera carregada, fruto da repressão vivida naqueles “anos de chumbo”, é bastante nítida na *performance* da cantora e na temática

²³² LEAL, Cláudio. Há 50 anos, mítico show Fa-Tal fez de Gal a musa do desbunde. **Folha de S. Paulo**, Ilustríssima, 22 mai. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/05/ha-50-anos-mitico-show-fa-tal-fez-de-gal-a-musa-do-desbunde.shtml>. Acesso em: 24. ago. 2024.

²³³ PROGRAMA em Revista. -Fa-Tal Gal a Todo Vapor. 1971.

geral do show, embora algumas das canções interpretadas se aproximem da vertente “solar” da contracultura, como veremos adiante.

O repertório do espetáculo, conforme percebemos em diferentes fontes da época, foi alterado algumas vezes ao longo do tempo em que se manteve em cartaz. Algumas canções foram inseridas e posteriormente excluídas do *set-list*. Optamos por abordar aqui a listagem de faixas que foi gravada e lançada em formato de LP duplo pela Philips, *-Fa-Tal- Gal a Todo Vapor* (Philips), ainda em novembro de 1971. A tabela a seguir considera a distribuição das músicas conforme o roteiro do show, observada tanto nas informações do *Programa em Revista* como na escuta do LP. Assim, levamos em questão a divisão do show em duas partes: um primeiro momento de voz e violão e o segundo com a presença do conjunto musical.

Tabela 6 – Listagem de faixas do LP *-Fa-Tal: Gal a Todo Vapor* (Philips/1971)

Primeira parte – Voz e violão	Letra
Fruta Gogóia	Folclore Baiano
Charles, Anjo 45	Jorge Ben
Como 2 e 2	Caetano Veloso
Coração Vagabundo	Caetano Veloso
Falsa Baiana	Geraldo Pereira
Antonico	Ismael Silva
Sua Estupidez	Roberto Carlos – Erasmo Carlos
Fruta Gogóia (repetição)	Folclore Baiano
Vapor Barato	Jards Macalé – Waly Salomão
Segunda parte – Conjunto musical	Letra
Dê Um Rolê	Moraes Moreira – Luiz Galvão
Pérola Negra	Luiz Melodia
Mal Secreto	Jards Macalé – Waly Salomão
Como 2 e 2 (repetição)	Caetano Veloso
Hotel das Estrelas	Jards Macalé – Duda Machado
Assum Preto	Luiz Gonzaga – Humberto Teixeira
Bota a Mão nas Cadeiras	Folclore Baiano
Maria Bethânia	Caetano Veloso
Não Se Esqueça de Mim	Caetano Veloso
Luz do Sol	Carlos Pinto – Waly Salomão

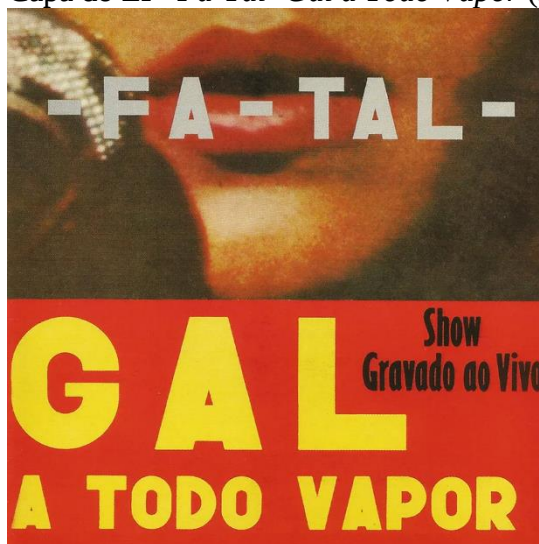
Nota-se como o repertório misturou faixas tradicionais do cancioneiro popular brasileiro com músicas de estilo *pop-rock*, procedimento que a intérprete já fazia desde o lançamento do seu primeiro disco solo, embora seja no LP *-Fa-Tal* que isso apareça com mais destaque. A primeira parte do show continha obras do folclore baiano como “Fruta Gogóia” e clássicos do samba como “Falsa Baiana” (Geraldo Pereira) e “Antonico” (Ismael Silva). “Coração Vagabundo” (Caetano Veloso), canção do disco de estréia da cantora com Caetano Veloso, *Domingo* (Philips/1967), relembra a influência bossa-

novista no início de sua carreira. Já “Sua Estupidez”, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, trazia a memória da fase tropicalista, visto que a dupla de compositores e a Jovem Guarda tiveram papel fundamental na constituição da *performance* de Gal naquele momento. No entanto, todas essas informações e tendências musicais, ao menos na primeira parte do show, foram condensadas no estilo interpretativo joão-gilbertiano, com a intérprete utilizando a voz, violão e banquinho como recursos.

A segunda parte do show trouxe a banda formada pela guitarra elétrica, baixo, bateria e tumba. Neste momento, de maior pluralidade musical, a intérprete cantou referências ao exílio e à repressão militar em “Maria Bethânia” (Caetano Veloso), “Como 2 e 2” (Caetano Veloso), “Hotel das Estrelas” (Jards Macalé e Waly Salomão), “Assum Preto” (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga), assim como incorporou o *desbunde* em “Dê um Rolê” e trouxe o carnaval para o palco com o frevo “Não Se Esqueça de Mim” (Caetano Veloso).

A gravação ao vivo do show e o seu lançamento em LP pela Philips contou com uma novidade: o álbum foi comercializado em formato de disco duplo. Tal recurso, inovador para a época, foi amplamente utilizado para a divulgação da obra na mídia²³⁴.²³⁵

Figura 10 – Capa do LP *-Fa-Tal- Gal a Todo Vapor* (Philips/1971)

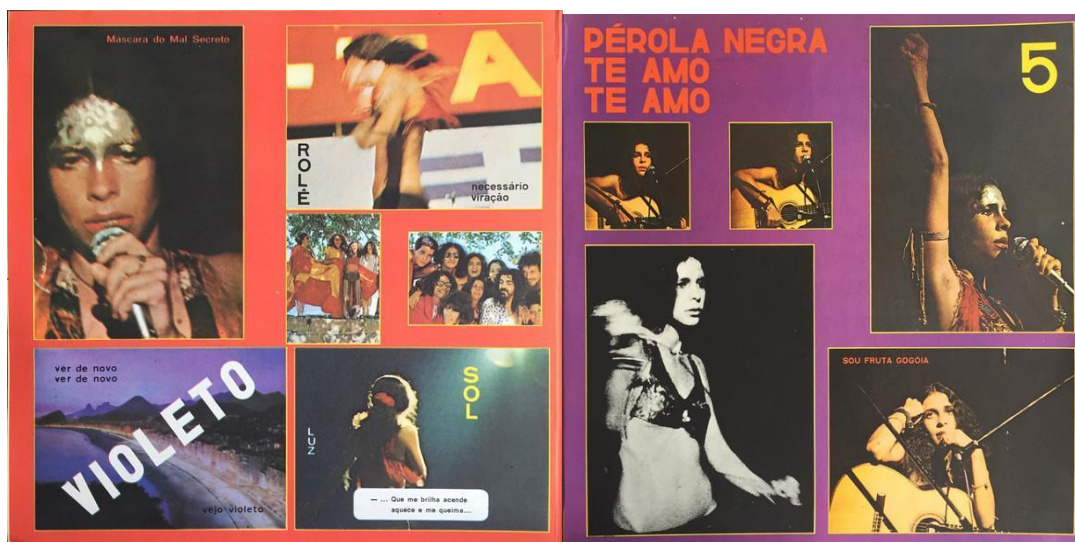


Fonte: Philips/1971

Figura 11 – Encarte do LP *-Fa-Tal- Gal a Todo Vapor* (Philips/1971)

²³⁴ Como se percebe em uma página da revista Rolling Stone, com fotografia do LP e os dizeres: “O 1º duplo gravado ao vivo no Brasil!”. ROLLING Stone, Rio de Janeiro, edição zero, nov. 1971, p. 10.

²³⁵ Parte das reflexões que serão desenvolvidas aqui já foram previamente apresentadas em forma de artigo. Ver: CAMARGO, Felipe Aparecido de Oliveira. O espetáculo -Fa-Tal- GalA Todo Vapor (1971): Performance e Resistência Cultural. *Trilhas da História*, v. 12, n. 23, p. 78-98, 2022.



Fonte: Philips/1971.

O projeto gráfico do LP também foi assinado por Luciano Figueiredo e Óscar Ramos. As cores vermelho e violeta destacam todo o material. Na capa, há um close nos lábios da intérprete que realça seu batom vermelho. Abaixo, uma faixa de fundo vermelho com tipografia amarela traz o título da obra. Já a contracapa tem a mesma fotografia, agora levemente ampliada, focando na intérprete segurando o violão. Uma legenda no topo da imagem diz: “boca microfone mão violão”, referindo-se aos instrumentos, corporais e musicais, utilizados na primeira parte do show.

O encarte inclui fotografias do espetáculo, uma imagem de uma praia da Zona Sul carioca e um registro da cantora ao lado dos músicos do grupo Novos Baianos. Cada fotografia possui uma legenda com trechos específicos das músicas apresentadas no espetáculo: “Pérola Negra, te amo te amo”, referente à canção “Pérola Negra”, “Sou Fruta Gogóia”, de “Fruta Gogóia”, com uma imagem de Gal sentada no banquinho com o braço apoiado no violão, “Necessário viração”, extraída de “Antonico”, que mostra uma fotografia desfocada da intérprete, além da palavra “Rolê” na mesma imagem, relacionada à “Dê um Rolê”. A imagem da praia da Zona Sul possui uma tonalidade violeta e apresenta, em fonte grande, o termo “Violeto”. Na parte superior esquerda dessa fotografia, a legenda diz: “ver de novo, ver de novo”. A sugestão para “ver de novo” com a fotografia de uma praia carioca alude à canção “Mal Secreto”, que possui os versos “Minha alma chora/ Vejo o Rio de Janeiro”. Além disso, este recurso gráfico pode levar à interpretação do termo “violeto” como “violento”, bastando adicionar a consoante *n*, o que sugere uma referência à conjuntura repressiva do regime militar²³⁶.

²³⁶ DINIZ, 2017, p. 70.

Como vemos, a capa do LP destaca a boca da cantora, instrumento fundamental do ato *performático*. Os lábios marcados pelo batom vermelho se tornariam um dos principais símbolos da imagem artística de Gal Costa nas décadas seguintes. O vermelho remete a sensualidade e a sentimentos intensos. Além disso, é da boca que sai a voz e, conseqüentemente, é através dela que a intérprete atribui sentido às composições. Noutras palavras, o corpo possui aspecto condicionante na *performance*, pois é ele que age “na rede de sensualidades complexas, que fazem de nós, no universo, seres diferentes dos outros”²³⁷.

Além dos lábios vermelhos, o corpo da intérprete também é exposto no encarte. Os registros mostram o figurino usado no show: um *top* cobrindo a região do busto, deixando o abdômen à mostra. Os braços da cantora continham pulseiras e braceletes. Seu rosto carregava uma maquiagem de cor prata na região da testa. Na parte inferior do seu corpo, a intérprete utilizava uma longa saia preta e subia ao palco descalça. Na primeira parte do show, quando Gal sentava-se no banquinho e segurava um violão, ela abria levemente as pernas. Como analisa Rafael Noleto, todos estes elementos proporcionavam à Gal “a fabricação de uma imagem pública vinculada à sua condição feminina e à intensidade e sensualidade de suas *performances*”²³⁸. Nesse momento, a utilização da sensualidade constitui-se como novo componente na identidade artística da cantora. A intérprete deixou de lado a extravagância das roupas psicodélicas e recheadas de adereços, notáveis em sua atuação no Tropicalismo musical, para adotar um visual mais leve, de poucas vestes, ressaltando seu corpo magro e bronzeado²³⁹.

Aqui, vale dizer que a noção de sensualidade está ligada tanto ao componente corporal quanto a uma postura libertária para os padrões da época. A palavra é originária do latim *sensualitas*, que significa “sensibilidade” ou “capacidade de sentir”. Portanto, está atrelada à experiência física e sensorial, como o sexo. Numa época de repressão e vigilância dos corpos, o uso da sensualidade configura uma subversão às imposições sociais. A exploração da sensualidade de Gal é, em primeiro lugar, essa possibilidade de se expressar através do corpo. Assim, como bem pontuou Taissa Maia Cordeiro, tal

²³⁷ ZUMTHOR, 2007, p. 39.

²³⁸ NOLETO, 2014, p. 66.

²³⁹ Isso condiz com a própria transferência da cantora da cidade de São Paulo para o Rio de Janeiro. Na sua fase tropicalista, entre 1968 e 1969, a intérprete morava na capital paulista. Seu visual nessa época continha cores fortes, calças pantalonas, casacos, jaquetas, botas e múltiplos acessórios. Com a sua mudança para o Rio na segunda metade de 1969, Gal foi aos poucos modificando seu visual, diminuindo os trajes e acessórios, em uma nítida concordância ao clima quente da capital fluminense. A temporada de *Gal a Todo Vapor* durante o verão carioca é o momento no qual essa transição visual para uma imagem bronzeada e praiana se concretiza.

exposição colocava “o ideal feminino em jogo”²⁴⁰. Sentar-se no banquinho com as pernas abertas, por exemplo, é ao mesmo tempo uma forma de executar essa sensualidade como de transgredir uma norma imposta ao corpo feminino.

Na interpretação vocal da cantora, essa manifestação da sensualidade é visível em diversos momentos. A primeira parte do show, de banquinho e violão, contém canções com letras que tratam da figura feminina de maneira sensualizada, como “Fruta Gogóia” e “Falsa Baiana”, faixas que se enriquecem de sentidos com o gesto vocal empregado por Gal. “Fruta Gogóia”²⁴¹, canção do folclore baiano que abre o disco, tem em sua letra os versos: “Eu sou uma fruta gogóia/ Eu sou uma moça/ Eu sou calunga de louça/ Eu sou uma joia/ Eu sou a chuva que móia/ Que refresca bem/ Eu sou o balanço do trem [...]”. Ao cantar a música, a intérprete utiliza um registro agudo, de intensidade elevada e que alude à feminilidade, sobretudo quando se autoafirma como a fruta-moça. O uso de uma linguagem regionalizada, trocando a pronúncia do *lh* pelo *i*, enfatiza certa identidade proveniente do sertão. A letra, ao se referir ao elemento água (a “chuva que móia” e que “refresca bem”), gera ambiguidade pois pode remeter à umidade produzida durante o desejo feminino e a relação sexual. Nessa linha, o “balanço do trem” sugere a movimentação corporal típica da dança e do coito. Percebe-se, portanto, a construção de uma figura feminina regional e sensual, cristalizada na interpretação vocal aguda e na própria origem baiana de Gal Costa.

Essa identidade regional é também nítida em “Falsa Baiana”. Composição de Geraldo Pereira, a música tornou-se sucesso em 1944 com a gravação de Ciro Monteiro. A canção tinha sido lançada anteriormente pela intérprete em 1970, no disco *Legal*. Em *Fa-Tal-*, gravada ao vivo, “Falsa Baiana” complementa os sentidos de “Fruta Gogóia”. A letra descreve as distinções entre o que seria uma falsa baiana e uma verdadeira:

Baiana que entra no samba, só fica parada/ Não samba, não mexe/ Não bole, nem nada/ Não sabe deixar a mocidade louca/ Baiana é aquela que entra no samba, de qualquer maneira/ Que mexe, remexe/ Dá nó nas cadeiras/ Deixando a moçada com água na boca/ [...] A falsa baiana quando entra no samba/ Ninguém se incomoda/ Ninguém se incomoda/ Ninguém bate palma/ Ninguém abre a roda/ Ninguém grita: oba! / Salve a Bahia, senhor/ Mas a gente gosta/ Quando uma baiana samba

²⁴⁰ MAIA, Taissa. **A todo vapor**: o tropicalismo segundo Gal Costa. Rio de Janeiro: Garota FM Books, 2023. p. 48.

²⁴¹ A intérprete cantou a música duas vezes no *set-list* do show, uma na abertura do espetáculo e outra seis faixas depois. A principal diferença entre as duas interpretações é a tonalidade utilizada, sendo que quando abre o espetáculo cantando a música, Gal utiliza-se de um registro vocal mais elevado.

direitinho/ De cima embaixo/ Revira os zóinho/ Dizendo: eu sou filha de São Salvador.

A verdadeira baiana seria, então, a que samba, mexe, remexe, dá nó nas cadeiras e deixa a moçada com água na boca, ou seja, uma figura dançante, lasciva e orgulhosa de sua origem, característica esta perceptível nos versos “salve a Bahia, senhor” e “eu sou filha de São Salvador”. Como a pesquisadora Regina Machado analisou, quando Gal interpreta esta canção, ela constrói uma fusão entre enunciador e sujeito da letra, pois ao cantar sobre a verdadeira baiana, se refere a si própria²⁴², assim como acontece em “Fruta Gogóia”. Com uma interpretação contida, enfatizando seu timbre claro e convencionalmente associado a uma voz doce e feminina, a cantora usa algumas improvisações vocais enquanto conduz a harmonia no seu violão. Nesses momentos, prolonga a nota e eleva o registro, especificamente na parte final da canção, quando passa a repetir “baiana, baiana, baiana” com tal vocalidade aguda e sensualizada. Nota-se, mais uma vez, o jogo linguístico na troca que a cantora faz de “olhinhos” por “zóinho”, realçando o componente regional da interpretação.

Ao evocar essa figura sensual e malemolente, a cantora reveste-se de uma identidade feminina baiana presente no imaginário popular em composições de Dorival Caymmi e na literatura de Jorge Amado²⁴³. Sua postura em palco, com poucas vestes, exibindo a barriga, o corpo bronzeado, as pernas abertas quando sentada e os pés descalços favorecem essa aproximação.²⁴⁴

²⁴² MACHADO, 2012, p. 103-104.

²⁴³ Para trazer alguns exemplos notórios, podemos mencionar a canção “Rosa Morena” (1955) de Dorival Caymmi e a personagem Gabriela, de *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado. Na música de Caymmi, a morena Rosa possui “rosa no cabelo” e “andar de moça prosa”, é associada ao samba (“O samba está te esperando”), é “dengosa” e faz “pose”. Já a baiana protagonista de *Gabriela, cravo e canela*, possui cor de pele que se assemelha a cor do cravo, é sedutora e desafia as normas sociais da época. Curiosamente, ainda na década de 1970, Gal Costa interpretou a canção “Modinha Para Gabriela” (1975), composta por Caymmi, para ser abertura da telenovela *Gabriela* (1975) da TV Globo, adaptação televisiva do romance de Jorge Amado e protagonizada por Sônia Braga, atriz bastante reconhecida por um visual e sensualidade semelhantes a de Gal. Um ano depois, Gal lançou o disco *Gal Canta Caymmi* (Philips/1976), no qual interpreta apenas músicas de Dorival Caymmi, provavelmente em parte impulsionada pelo sucesso da telenovela e da faixa de abertura, ainda que esta não conste no LP. Além disso, ao longo de sua carreira, as flores no cabelo também se tornaram uma marca de sua imagem. A cantora utilizou tal recurso em shows e para a capa de discos, como *Cantar* (Philips/1974) e *Gal Tropical* (Philips/1979).

²⁴⁴ Para um maior aprofundamento sobre como diferentes narrativas e imaginários sobre a Bahia foram incorporados na MPB, especificamente no caso das trajetórias de Gal Costa, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gilberto Gil, cujo ápice foi o show *Doces Bárbaros*, ver: OLIVEIRA, Carlos Antônio Barros de. **Doces e Bárbaros**: um estudo sobre construções de identidades baianas. 2005. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2005.

A *performance* de Gal conflitava com os padrões conservadores dos setores sociais que endossavam o golpe e a ditadura militar como um freio à revolução dos costumes. Aqui, percebemos uma tática específica de resistência cultural, que privilegia os dispositivos corporais e comportamentais para se contrapor à ideologia chancelada pelo regime. Não se trata de uma ação política tradicional, mas uma prática comportamental transgressora que também confrontava os valores que regiam a ditadura desde o golpe de 1964. Basta lembrar que, dentre os motivos que levaram à prisão e posteriormente o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, está a atitude comportamental de ambos, especialmente o primeiro, acusado pelas instâncias do governo de ser um sujeito “desvirilizante”²⁴⁵. Ou seja, a figura feminina sedutora, independente e que expõe a sua própria sensualidade é também uma ameaça para os fundamentos da família tradicional e cristã, revelando, assim, sua natureza subversiva.

Ainda nestes termos, vale notar como a incorporação dessa identidade aponta para a combinação entre tradição e modernidade na concepção de *Gal a Todo Vapor*. Por um lado, havia a inclusão de sambas e músicas do cancionário folclórico brasileiro, nas quais a cantora assumia a *persona* da baiana maliciosa que requebra no samba de roda, caminha descalça pelo palco e fala no dialeto regional, trocando o *lh* pelo *i*. Contudo, isso era feito mediante a adoção de um gesto vocal que referenciava os paradigmas estéticos da Bossa Nova, símbolo de modernidade na canção popular brasileira. Mais ainda, como se observa em outras faixas do disco, sobretudo na segunda parte do espetáculo, há a presença de uma estilística rock, notável tanto na interpretação da cantora como no conjunto musical que a acompanha.

Isto é, há uma evidente versatilidade de repertório e *performance* em *Gal a Todo Vapor*. Assim como já havia feito em seu disco anterior, *Legal* (1970), a cantora também interpretou canções neste show que abordaram temas como solidão, tristeza e o desejo de ir embora. Faixa que se aproxima dessas características e que gerou notável repercussão é “Vapor Barato” (Waly Salomão e Jards Macalé). De acordo com o pesquisador José Roberto Zan, esta canção foi a que “melhor expressou a nova sensibilidade [contracultural] que começava a se configurar no início dos anos 70”²⁴⁶. O termo “vapor”

²⁴⁵ LICHOTE, Leonardo. A ditadura brasileira contra Caetano Veloso: os arquivos completos da repressão. *El País*, 13 set. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-09-14/a-ditadura-brasileira-contr-caetano-veloso-os-arquivos-completos-da-repressao.html>. Acesso em: 24 ago. 2024.

²⁴⁶ ZAN, José Roberto. Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios. *Revista USP*, n. 87, p. 156-171, 2010. p. 166

era uma gíria da época que designava o vendedor de maconha, enquanto “barato” se referia aos efeitos alucinógenos provocados pelo uso de drogas²⁴⁷.

“Vapor Barato” possui duração de cerca de 8 minutos. A canção é um momento de transição da primeira parte para a segunda do espetáculo. O eu poético da letra expressa sentimentos de cansaço e deslocamento:

Oh, sim/ Eu estou tão cansado/ Mas não pra dizer/ Que eu não acredito
mais em você/ Com minhas calças vermelhas/ Meu casaco de general/
Cheio de anéis/ Vou descendo/ Por todas as ruas/ E vou tomar aquele
velho navio/ Eu não preciso de muito dinheiro/ E não me importa,
honey/ Oh, minha honey baby/ Baby, honey baby/ Oh, minha honey
baby/ Baby, honey baby.

Em um primeiro momento, Gal interpreta a faixa apenas com o acompanhamento do violão tocado por ela. A cantora inicia com algumas improvisações vocais que exploram a região aguda de sua voz. Por ser uma canção de andamento lento, seu gesto vocal imprime sensação de melancolia à interpretação. Quando chega ao refrão, a cantora eleva o registro vocal para cantar “Oh, minha honey baby/ Baby, honey baby” em uma espécie de súplica à honey baby que o eu poético invoca. Ao final da faixa, o conjunto musical formado por guitarra, baixo elétrico, bateria e tumba entra na canção, quando, então, a intérprete retoma os versos iniciais da música, formando, assim, uma única faixa com dois momentos: um acústico e outro eletrificado. Para complementar a atmosfera soturna da obra, a guitarra tocada por Lanny Gordin possui uma estilística *blues*. A intérprete segue explorando os agudos de sua voz, que chegam a se misturar com gritos na seção final da música, ação que nos remete a sua *performance* vocal no disco experimental *Gal*, de 1969. Diante da letra composta por Salomão e Macalé, bem como todo o contexto histórico de cerceamento e repressão, o ouvinte capta nesta faixa uma expressão de angústia e aflição. Esse momento final da música pode ser levado em consideração também como uma relação de cumplicidade entre a intérprete e o público. Entre gritos e agudos que chamam a atenção até do espectador mais desatento, a seção final da música instigaria a sensibilidade de todos ali presentes, produzindo uma ação efetiva aos sentidos gerados pela interpretação.

O repertório do show e do disco também inclui canções mais “solares”, que reportam aos valores pacíficos do *desbunde*. É o caso de “Dê um Rolê”, que vem sugestivamente na sequência de “Vapor Barato”. Composta por Moraes Moreira e Luiz

²⁴⁷ ZAN, 2010, p. 167.

Galvão, membros dos Novos Baianos, a faixa começa com linhas de guitarra e os versos: “Não se assuste pessoa/ Se eu lhe disser que a vida é boa”. Essa introdução sugere ao ouvinte notar o lado positivo da vida, mesmo diante do contexto obscuro, ressaltado na faixa anterior. Outros trechos da música, como “Enquanto eles se batem/ Dê um rolê e você vai ouvir/ Apenas quem já dizia/ Eu não tenho nada/ Antes de você ser, eu sou/ Eu sou, eu sou/ Eu sou amor/ Da cabeça aos pés”, refletem uma renúncia à participação nos conflitos e tensões da época, que eram notados nas disputas entre os grupos de resistência à ditadura e a luta armada. O objetivo defendido pela letra é explorar uma experiência subjetiva da realidade. Com um comportamento vocal roqueiro, a cantora se coloca nesse grupo de jovens e artistas que buscavam alternativas para enfrentar o regime militar. Tendo em conta que posteriormente receberia a alcunha de “musa do *desbunde*”, além de ter sido figura importante nas “Dunas do Barato”, espaço de convivência contracultural, do qual trataremos mais adiante, a cantora assumia essa imagem para si.

Em resumo, o *desbunde* de Gal Costa era ao mesmo tempo uma conjunção de sua imagem tropicalista, baiana e sensual. É importante ressaltar que essa identidade era produzida pela *performance* da intérprete, que absorvia diferentes informações estético-culturais e conformava um discurso de contestação ao conservadorismo e ao autoritarismo inerentes à ditadura militar. Trata-se de sentidos extraídos de todas as possibilidades que a *performance* permite, sejam vocais, gestuais ou imagéticas. Em outros termos, a atuação política que aqui abordamos foi construída, em primeiro lugar, por meio da *performance* artística da intérprete.

Curiosamente, algumas leituras da imprensa perceberam no show uma manifestação do “fim do sonho *hippie*”. Tal sentimento foi alimentado pela declaração que John Lennon fez em seu álbum de 1970, *John Lennon/Plastic Ono Band*, na faixa “God”: “the dream is over” (o sonho acabou). A afirmação do compositor gerou repercussões internacionais e foi usada como atestado do suposto arrefecimento das movimentações contraculturais no mundo. O fim dos Beatles, o insucesso de alguns festivais em repetir o êxito, financeiro e simbólico, do Festival de Woodstock e as mortes trágicas de Janis Joplin e Jimi Hendrix (por excesso de álcool e drogas) configuraram certa desilusão acerca dos ideais contraculturais.

A revista *Fatos & Fotos* notou isso no espetáculo de Gal: “Durante duas horas, ela expressa nostalgicamente o fim da era *hippie* e da cultura *underground*.”²⁴⁸

²⁴⁸ GAL Costa dá um show a todo vapor. *Fatos & Fotos*, s.n, 1971. p. 38-39. Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2019/03/1971-gal-todo-vapor.html>. Acesso em: 24 ago. 2024.

Interessante pontuar que, quando questionada sobre isso, a intérprete respondeu: “Não sou cantora *underground*. Sou uma cantora, e nada mais. O que eu sou é aquilo que absorvi da vida. Não sou nem do *underground* nem do *establishment*”²⁴⁹. Ou seja, a intérprete demonstrava não estar interessada em ser vinculada a um movimento específico, descartando rótulos e confirmando os novos rumos que sua carreira tomava em direção a uma identidade artística mais ampla.

Tais considerações, contraditórias se levarmos em conta que o show endossava o imaginário do *desbunde* e paralelamente era tido como expressão do “fim da era *hippie*”, podem ser explicadas por este esforço que a própria cantora e a imprensa demonstraram em evidenciar o seu amadurecimento artístico no espetáculo. Vejamos a matéria publicada no *Jornal do Brasil* em outubro de 1971:

Se tropicalismo foi um rótulo que se criou para se classificar apenas um determinado período, um movimento ou um comportamento musical, o título de musa do tropicalismo, bem encaixado em 67/68, também só valeu para aquele determinado momento – não sobrevive aos anos de amadurecimento de uma cantora excepcional como Gal Costa.

Esse talvez seja o ângulo mais importante onde se colocar para assistir ao show do Teatro Tereza Raquel, onde Gal está de volta para uma temporada de despedida, a todo vapor, como quer o título do espetáculo, e absolutamente insubordinada a qualquer tentativa crítica que pretende enquadrá-la, ainda hoje, debaixo de qualquer rótulo ou categoria.²⁵⁰

A pluralidade do repertório do show e da gravação em disco revela, segundo a crítica, o nível de maturidade alcançado pela artista, manifestada em sua abertura para diferentes influências estéticas, sem se fechar em um único movimento ou tendência. Isso vai ao encontro da própria movimentação que a MPB desenvolvia naquele contexto de início dos anos 1970, quando a sigla se abria a novas linguagens e identidades musicais²⁵¹. Na perspectiva mercadológica, frente a consolidação e racionalização da indústria fonográfica no Brasil, uma *performance* “madura” e menos sujeita a inovações da linguagem experimental tornou-se mais atrativa para as gravadoras. Em outras palavras, a configuração cultural já não era a mesma dos anos 1960, fase de certa incipiência no mercado na qual os experimentalismos (cênicos e musicais) tinham mais espaço para despontar²⁵².

²⁴⁹ GAL Costa dá um show a todo vapor, **Fatos & Fotos**, p. 39.

²⁵⁰ HUNGRIA, Julio. Gal a todo vapor. **Jornal do Brasil**, 1 caderno, 13 out. 1971, p. 7. Grifo nosso.

²⁵¹ NAPOLITANO, 2002.

²⁵² ZAN, José Roberto. Secos & Molhados: metáfora, ambivalência e performance. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 15, n. 7, p. 7-28, 2013. p. 24-26.

Por mais que o show tenha sido visto como indício de maturidade artística e a cantora pretendesse se livrar de qualquer rótulo, a temporada de *Gal a Todo Vapor* no Teatro Tereza Rachel no Rio de Janeiro aconteceu concomitante ao badalado “verão do *desbunde*”, de 1971-72, na zona sul carioca. Neste momento, Gal Costa exerceu impacto fundamental nas movimentações que ali ocorreram. Especificamente em uma parte da Praia de Ipanema, próxima da rua Farne do Amoedo, se formou um ponto de encontro para os jovens que se ligavam à contracultura carioca, chamado de “Dunas do Barato” ou “Dunas da Gal”. Quando nos atentamos a isso, percebemos que o “sonho *hippie*”, com suas devidas especificidades no Brasil, ainda possuía condições concretas de continuar existindo no país e que a imagem de Gal era uma importante representante desse ideário.

3.1.2 As “Dunas da Gal”

Devido à construção de um emissário submarino na Zona Sul carioca no início da década 1970, que destinaria o esgoto ao oceano, montantes de areia foram retirados do mar e espalhados pela praia, formando dunas artificiais em trechos específicos. Foi o caso dessa parte da Praia de Ipanema mencionada acima. As dunas proporcionavam privacidade àquele espaço, visto que o trecho se tornava oculto para o público que passava. No verão de 1971 e 1972, o local foi frequentado por um grupo de jovens, intelectuais, artistas e turistas identificados com a contracultura brasileira. Depoimentos e fontes do período registram que o uso de drogas e a prática do *topless* eram constantes nas dunas. O espaço passou a ser conhecido como “Dunas do Barato”, em referência à gíria utilizada na época para falar dos efeitos de drogas e alucinógenos. Outra denominação dada ao lugar foi “Dunas da Gal”, em razão da presença assídua de Gal Costa. Para compreendermos a importância da presença da cantora naquele espaço, vale o longo relato do jornalista José Simão, também frequentador das Dunas:

Até hoje uma amiga comenta: “É mesmo, os tempos mudaram. Eu também era esquelética e todos me achavam gostosíssima. Agora eu tenho o corpo da Matilde Mastrangi e ninguém repara”. E pano rápido. Porque gostosa mesmo era a Gal. O símbolo da gostosura dos seventies, dos 70. [...] A maioria das pessoas na década de 70 não fazia nada. Só faziam a cabeça. Como eu, que tinha de fazer e bater a cabeça todas as manhãs nas dunas da Gal, vulgo dunas do barato, píer de Ipanema [...] E depois tinha de fazer a chamada pra ver se ninguém tinha pirado no dia anterior. E depois tinha de bater palmas pro pôr-do-sol. Sair da praia antes do pôr-do-sol era blasfêmia! E ainda por cima tinha que ir em romaria todas as noites assistir o show Gal a Todo Vapor. [...] Um sol.

Pois é. Acho que tudo começou num dia de sol, quando Gal saiu de sua casa na Farme de Amoedo em direção à praia e resolveu estender sua toalha e sua plástica bem em cima de um monte de areia, uma duna, ao lado do píer de Ipanema. Pronto. A crème de la crème da lisergia tropical se apinhou a sua volta, fervendo, a festa já preparada, estava lançado o point mais badalado dos anos 70, o auge da contracultura: as dunas da Gal ou as dunas do barato ou, para os mais íntimos, o morro da Gal. Ainda bem que ela escolheu Ipanema. Tivesse escolhido a praia de Ramos, nós estávamos fritos. Já imaginaram aquela turma de calção e cabelão e frutas e discos e livros e idéias e slogans e palavras de ordem e colares, horas dentro de um ônibus? Não ia dar certo. Ou ia. O caso é que, onde Gal ia, todo mundo ia atrás. Gal era quieta. Mas sua presença acionava o motor. Ou melhor, o rotor. Porque o babado era quente. Não era só o sol que se escancarava. Tudo ali se escancarava. As cores, as pessoas, as fofocas, os namoros, e as comportas do comportamento, escancaradas. Mas Gal ficava lá, quieta. Semideitada, como uma maja desnuda tropical, com os cotovelos enfiados na areia, fitando o infinito, o horizonte, lá onde o azul do céu se encontra com o azul do mar e o barquinho vai e o barquinho vem.²⁵³

O depoimento do jornalista ilustra diversos pontos que fazem do show *Gal a Todo Vapor* e da própria imagem de Gal Costa importantes vetores da cena (contra)cultural carioca de meados da década 1970. A rotina é detalhada: ao longo do dia, os grupos ficavam na praia, e ao anoitecer, iam para o Teatro Tereza Raquel assistir ao espetáculo. O relato aponta para as práticas comportamentais daquele espaço, a começar pela indumentária descrita, entre “calções e cabelões” bem como as “frutas e discos e livros e ideias”, imagens corriqueiras quando se trata da contracultura brasileira. Simão também menciona o aspecto corporal, enfatizando como Gal era símbolo de um padrão de beleza do período, evidenciado nos corpos magros e bronzeados.

A maioria dos jovens frequentadores das Dunas provinha das camadas médias. A rotina descrita por Simão, um dos frequentadores, atesta que a turma passava o dia todo na praia, o que nos leva a deduzir que não possuíam relações convencionais de trabalho. A própria localização, a Zona Sul carioca – conjunto de bairros de classe média alta – é um forte indicativo dessa condição. Lembra Simão, com ironia: “Um dia um amigo, de tanto a mãe insistir, arrumou um emprego. E tinha que sair da praia às três da tarde. Isso mesmo, às três da tarde! Era uma heresia. Isso era considerado um crime. E o coitado saía meio escondido, envergonhado.”²⁵⁴

²⁵³ AS dunas de Gal. Um texto de José Simão em 2005. **Música em prosa**, 2013. Disponível em: <https://musicaemprosa.com/2018/10/22/as-dunas-de-gal-um-texto-de-jose-simao-em-2005/>. Acesso em: 24 ago. 2024. Grifo nosso.

²⁵⁴ AS dunas de Gal, s.p, 2013.

É interessante mostrar um comentário da cantora feito em 1994 para o *Jornal do Brasil*, em ocasião das comemorações dos cem anos de Ipanema. Com a manchete “Nas dunas tudo era permitido”, Gal diz à reportagem que as Dunas foram uma espécie de “república independente” no período ditatorial, em razão da suposta liberdade que os frequentadores gozavam naquele espaço livre da repressão policial.²⁵⁵ Nesse depoimento, fica clara a tentativa de atribuir um sentido libertário às Dunas, muito por conta do *ethos* comportamental da contracultura que o espaço representava. Contudo, um texto da época publicado em *O Pasquim*, escrito por Jorge Mautner²⁵⁶, apresenta uma paisagem não tão idílica.

Tem um pedaço da praia de Ipanema, bem em frente à Farma do Amoedo, chamado de “Pier” (segundo um lugar de transas em Nova York) onde se reúne uma turma de pessoas badaladas. Gal Costa está sempre por ali ostentando sua simpatia e aquele seu umbigo fenomenal. Quando Caetano Veloso chegou e foi parar neste local ficou maravilhado. Uma multidão de garotas e garotos distribuíam flores e uvas, melancias e beijos. Era um verdadeiro luau havaiano-hip acontecendo ali. Caetano, Macalé, vibravam com o cenário poético & dourado. Mas o cenário dourado transformou-se em palco de agressão triste quando um bando de moralistas se aproximou e começou a jogar areia em cima de uma menina que estava com os seios de fora. Antes que a confusão aumentasse e a agressão sempre dolorosa e fascista se desse, Caetano treinado em intuir tempestades, retirou-se pensativo.²⁵⁷

Essa situação nos permite observar que, apesar de ter legado uma imagem de liberdade, as “Dunas da Gal” também sofreram com os valores conservadores que eram perpetrados pelo regime militar. Na imprensa, os jovens frequentadores do espaço também receberam olhares curiosos. Uma reportagem da revista *InterValo* sobre Gal trouxe uma entrevista feita com a intérprete na praia. Ao falar sobre o grupo de jovens das Dunas, a jornalista Norma Rêgo diz: “Estão todos espichados, rindo, como se cantassem um para o outro: ‘Não se assuste pessoa, se eu lhe disser que a vida é boa’”²⁵⁸. A menção à letra de “Dê um Rolê” parece atribuir um hino àquelas práticas contraculturais. Como já abordamos aqui, a composição de Luiz Galvão e Moraes

²⁵⁵ NA praia, duas ‘repúblicas’ independentes. **Jornal do Brasil**, 17 abr. 1994, p. 3

²⁵⁶ Cantor e violonista carioca que morou um tempo em Londres, onde fez contato com Caetano Veloso e Gilberto Gil. Mautner se tornou um entusiasta da contracultura e veiculou boa parte de suas ideias nas páginas do *Pasquim*.

²⁵⁷ MAUTNER, Jorge. Luau hip. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 135, 02 a 09 fev. 1972, p. 20. REGO, Norma Pereira. Gal canta bem baixinho seu recado de despedida. **InterValo**, Rio de Janeiro, n. 461, 1971, p. 4-5.

²⁵⁸ REGO, Norma Pereira. Gal canta bem baixinho seu recado de despedida. **InterValo**, Rio de Janeiro, n. 461, 1971, p. 4-5.

Moreira representava uma alternativa de enfrentamento ao cotidiano repressivo, alicerçada nos valores do *desbunde*.

A oportunidade que esses jovens encontraram de se apropriar de um espaço que estava sendo remodelado para a construção de uma grande estrutura, significativa do ponto de vista da modernização patrocinada pela ditadura militar, nos conduz às reflexões propostas pelo historiador Michel de Certeau. Uma das principais preocupações deste autor era se atentar para os diferentes usos e leituras que as pessoas comuns (“ordinárias”) faziam das normas e convenções impostas pela classe dirigente, buscando a compreensão das “operações quase microbianas que proliferam no seio das estruturas tecnocráticas e alteram o seu funcionamento por uma multiplicidade de ‘táticas’ articuladas sobre os detalhes do ‘cotidiano’”²⁵⁹. As ressignificações que os homens e mulheres fazem de espaços, hábitos e costumes geram outras probabilidades de vivenciar as “situações sofridas, isto é, de abrir ali uma possibilidade de vivê-las reintroduzindo dentro delas a mobilidade plural de interesses e prazeres [...]”²⁶⁰. Os jovens frequentadores das dunas, entre artistas, intelectuais, *hippies* e *desbundados*, fizeram daquele espaço um local de convivência e de práticas de contraposição aos valores nutridos pela ideologia do regime militar, de tal modo que os depoimentos posteriores sempre procuraram evidenciar a memória da liberdade que existia por lá.

O pesquisador Gustavo Alonso contribuiu com algumas ponderações a respeito da memória que se construiu acerca das dunas enquanto espaço de resistência à ditadura²⁶¹. Para o autor, o lugar simboliza uma noção de resistência que se perpetuou em torno da MPB, especialmente no caso dos artistas tropicalistas. Segundo Alonso, nessa visão mitificada de resistência, ocultam-se processos de negociação e acomodações feitas entre a sociedade e os militares. Ele cita o exemplo dessa relativa liberdade que os jovens usufruíam nas dunas, apontando que isso poderia ser uma negociação que foi silenciada na memória construída posteriormente²⁶².

Estamos de acordo que para um entendimento acerca da conotação política da contracultura nos anos de ditadura brasileira, é necessário se atentar para as complexidades, contradições e ambiguidades próprias de qualquer processo histórico, o

²⁵⁹ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2014.p. 41.

²⁶⁰ CERTEAU, 2014, p. 49.

²⁶¹ ALONSO, Gustavo. O píer da resistência: contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro.

Achegas.net: Revista deCiência Política, v. 46, 2013. p. 44-71.

²⁶² ALONSO, 2013, p. 61-62

que neste caso implica em observar as disputas, negociações e acomodações feitas. É justamente em razão disso que partimos de uma visão multifacetada de resistência cultural, que permite vislumbrar os paradoxismos e conflitos daqueles fenômenos. Nesse sentido, as “táticas” – para retomar De Certeau – utilizadas pelos frequentadores das Dunas, empregando a linguagem estética e comportamental, tensionam os valores do regime. Inconscientemente ou não, são ações que configuram formas de contestação. Em resumo, tais práticas, por vezes subterrâneas e fragmentadas, também não podem ser desconsideradas enquanto atividades de resistência à ditadura. Entretanto, não se pode cair no risco de conformar uma visão maniqueísta dos eventos, que omitam negociações e acomodações dentro do próprio campo da resistência. No plano da memória, as reflexões se enriquecem se tais avaliações entrarem nas análises. De qualquer forma, o que se percebe é que as “Dunas da Gal” se tornou um importante lugar de memória²⁶³ da resistência cultural contra a ditadura militar.

Demonstramos como o show *Gal a Todo Vapor*, que gerou o LP duplo *-Fa-Tal*, foi uma espécie de revisão da trajetória da cantora até aquele momento, em termos de tendências estético-performáticas utilizadas, que foram do canto joão-gilbertiano à estridência tropicalista. Tudo estava presente no repertório do espetáculo, que teve sua carreira prolongada ao longo do ano de 1972. Ao mesmo tempo, o show trouxe a adoção de novos elementos artísticos e visuais na carreira de Gal, o que já insinuava os desejos da intérprete de se livrar de rótulos ou movimentos, como bem afirmou em declarações para a imprensa. A concretização dessa mudança se deu em 1973, com o show *Índia* e o lançamento do disco de mesmo nome, que serviram como o epílogo da contracultura na trajetória artística da cantora.

3.2: “Cantar como um passarinho”: *Índia* (1973)

Não tenho a menor noção de para onde caminha a música popular brasileira. E sabe por quê? Eu não sei o que é a música popular brasileira. Ela é muitas coisas ao mesmo tempo, coisas bem diferentes. João Gilberto, por exemplo, é a verdadeira música popular brasileira. Por outro lado, Elis Regina, que é uma cantora meio americanizada, também é a verdadeira música popular brasileira. Eu, que tenho influência de João Gilberto e de várias correntes da música estrangeira, sou igualmente a verdadeira música popular brasileira.²⁶⁴

²⁶³ NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 10, dez.1993, p. 7-28.

²⁶⁴ SILVA, Carlos Alberto da. Gal Sensual. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 1.112, 11 ago. 1973, p. 57.

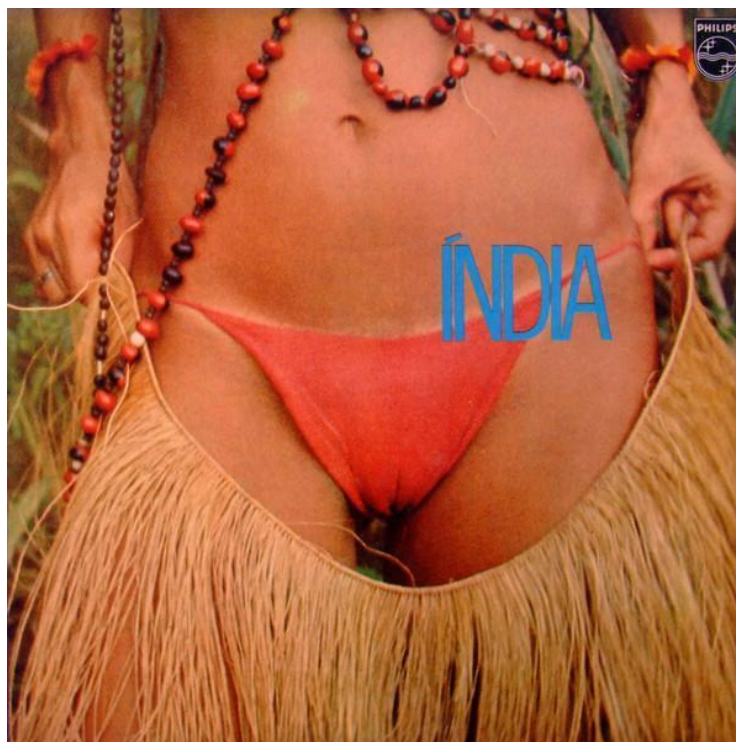
A declaração acima foi feita por Gal Costa em uma entrevista publicada pela revista *Manchete* em 1973, ano no qual a cantora esteve engajada no lançamento do show e do disco *Índia*, que incorporaram a perspectiva da música popular brasileira que ela comenta: multifacetada e filiada a diferentes matrizes.

No primeiro semestre de 1973, a intérprete percorreu diversas cidades de todas as regiões do Brasil com uma temporada nacional dirigida musicalmente por Gilberto Gil e sob direção geral de Guilherme Araújo. Acompanhava a cantora nos espetáculos o seguinte conjunto musical: Dominginhos no acordeão, Toninho Horta na guitarra, Chico Batera na percussão, Luís Alves no baixo e Roberto Silva na bateria. O repertório do show continha canções gravadas e lançadas anteriormente pela intérprete, como “Divino, Maravilhoso” (Caetano Veloso), “Mamãe, Coragem” (Caetano Veloso e Torquato Neto), “Sebastiana” (Rosil Cavalcanti) e “Avarandado” (Caetano Veloso). A cantora também interpretou canções de outros músicos já conhecidas pelo público, como “A outra” (Lupicínio Rodrigues), “Desafinado” (Tom Jobim e Newton Mendonça), “Samba Rubro-Negro” (Wilson Batista) e “Trem das Onze” (Adoniran Barbosa). Como novidade, trouxe composições de Caetano Veloso (“Asa, Asa”, “Da Maior Importância”), Luiz Melodia (“Presente Cotidiano”) e Tuzé de Abreu (“Passarinho”).

A diversidade de estilos e compositores no repertório evidenciam os interesses da intérprete em se afastar de quaisquer rótulos ou gêneros específicos. Vale dizer que desde que iniciou sua carreira, Gal nunca esteve propriamente presa a um estilo particular de repertório, embora tenha seguido um modelo de *performance* que a princípio lhe trouxe a identidade de cantora bossa-novista e, posteriormente, de tropicalista e roqueira. Assim, levando em consideração tal afirmação de que a ideia de música popular brasileira implica em múltiplas definições, podemos notar como Gal almejava refletir essa orientação na sua própria *performance*, reforçando tal ponto de vista para a imprensa por meio de declarações como a mencionada

O repertório do show serviu como base para o seu sexto LP: *Índia* (Philips/1973). Lançado em junho de 1973, a cantora gravou em estúdio boa parte das faixas que cantava no espetáculo. Produzido por Guilherme Araújo, com arranjos divididos entre Gilberto Gil, Arthur Verocai e Rogério Duprat, o disco conta com a mesma formação musical do espetáculo.

Figura 12 – Capa do LP *Índia* (Philips/1973)



Fonte: Philips/1973.

A capa deste disco contém um registro que enquadra a região da cintura até as coxas da intérprete, focalizando o momento em que ela abaixa uma saia indígena e deixa sua tanga a mostra. Além da saia, ela também utiliza colares e demais acessórios indígenas. Ao fundo, notamos um cenário que remete a um matagal. A imagem foi feita pelo renomado fotógrafo Antonio Guerreiro, nascido na Espanha e radicado no Brasil, autor de outras fotografias de notável destaque no país²⁶⁵. Como não poderia deixar de ser, o registro resultou em uma imagem sensual e polêmica. A poucos dias do LP começar a ser veiculado pela Philips, a censura proibiu sua comercialização por conta da capa. Em pouco tempo, a imprensa começou a repercutir a notícia. Como estratégia para manter a circulação do LP, a alta cúpula da Philips propôs veicular o disco inserido em um invólucro preto²⁶⁶, contendo apenas o seu título. Para que o ouvinte pudesse ter acesso à capa, ele teria de comprar o fonograma e posteriormente retirá-lo do envelope. Uma reportagem de *O Jornal* com título “A Índia e o invólucro”, de julho de 1973, comentou:

²⁶⁵ Guerreiro fotografou inúmeras celebridades brasileiras, sobretudo artistas da música popular brasileira e personalidades da televisão. Além de *Índia*, ele também foi o autor de outras capas de discos de cantoras como Marina Lima, Zezé Motta, Elba Ramalho, Simone e Alcione. Com Gal, ele voltou a trabalhar nas capas de *Gal Tropical* (Philips/1979) e *Minha Voz* (Philips/1982).

²⁶⁶ Há um desencontro de informações em relação a cor do tal invólucro que cobria o disco. Algumas matérias da época dão conta de que ele seria preto, contudo, conforme algumas imagens que observamos da embalagem, ele era azul.

Amanhã, 12 de julho do ano de 1973, na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, dar-se-á um evento da maior relevância: o lançamento de um LP da cantora baiana Gal Costa. Mais um LP que não será mais um LP em razão, digo, em virtude de o dito acontecimento se revestir de características da maior importância que demonstram, uma vez mais, o esforço hercúleo que ora se desenvolve no sentido de resguardar a moral da nossa família. O referido disco será lançado dentro de um envólucro negro, de plástico, devidamente lacrado, para ocultar aos menores e aos ainda não preparados para receber certas mensagens visuais, o que procura mostrar, e de fato mostra, a capa da referida produção fonográfica: uma foto da cantora vestida de índia, ou seja, trajando uma diminuta tanga. O disco só poderá ser vendido em lojas dentro do referido envólucro.²⁶⁷

A censura da capa e a divulgação do acontecimento pela mídia impulsionaram a venda do disco. É o que conta Roberto Menescal, em uma matéria publicada pelo *Estadão* em 2018²⁶⁸. Na época diretor artístico da Philips, Menescal foi convocado, a uma semana antes do lançamento da obra, para comparecer no departamento de censura. Foi ele também quem propôs lançar o LP em um invólucro. A reportagem contém também um comentário de Armando Pittigliani, diretor de marketing da gravadora: “Foi a primeira vez que um disco saiu com a embalagem lacrada. Aí que todo mundo queria mesmo comprar para ver o que tinha de tão polêmico. Foi uma verdadeira corrida às lojas [...]”²⁶⁹.

Vale constatar que essa foi a primeira ação da censura contra uma obra de Gal. Paulinho Lima, que esteve ao lado da cantora em boa parte do recorte temporal que propomos para esta pesquisa, nos contou que não se recorda de nenhum outro momento em que a intérprete teve problemas com a censura ou os militares. Apenas revelou que, naquele período, todos os espetáculos tinham de passar por uma avaliação da censura antes de estrearem²⁷⁰. Todavia, a justificativa para a censura da capa de *Índia* foi pelo teor moral, pois, como abordado na matéria de *O Jornal*, a imagem representaria uma “ameaça” à família brasileira. Trata-se de uma demonstração de como a repressão agia não somente pela via política *stricto sensu*, mas também tinha um alvo comportamental muito claro. De certa forma, os resquícios da contracultura, sobretudo em seu propósito

²⁶⁷ ROCHA, Jesus. A Índia e o invólucro. *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 15.881, 11 jul. 1973, p. 17.

²⁶⁸ KER, João. Índia da pele morena, uma Gal fatal. No corpo e na voz. *Estadão*, coluna Capitu. 13 dez. 2018. Disponível em: <https://arte.estadao.com.br/focas/capitu/materia/india-de-pele-morena-uma-gal-fatal-no-corpo-e-na-voz>. Acesso em: 10 set. 2024.

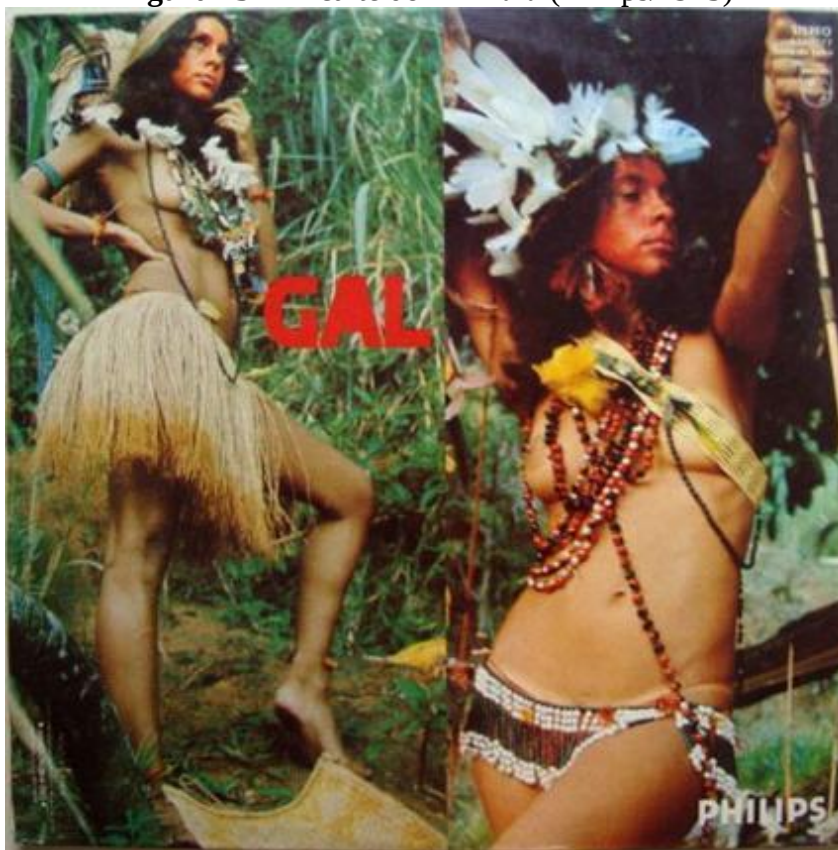
²⁶⁹ KER, 2018.

²⁷⁰ Entrevista concedida ao autor. Gravação digital, 29 min. 22 nov. 2023.

de elevar o corpo como dispositivo central de expressão, ainda se mostrava presente na trajetória da cantora.

O encarte possui imagens ainda mais ousadas. Nele, há registros da artista de corpo inteiro no mesmo ambiente em que fotografou para a capa. Gal utiliza vestes indígenas, saia, bracelete, colares e cocares. Em uma fotografia, a intérprete posa com a mão na cintura em um registro que deixa o matagal ao fundo em evidência. Nesta mesma imagem, uma tipografia escrita “Gal” com fonte vermelha sobrepõe a fotografia. Noutro registro, a baiana segura um objeto enquanto vira o rosto para o lado. Aqui, outro motivo que levou a censura da obra: seu seio direito está à mostra.

Figura 13 – Encarte do LP *Índia* (Philips/1973)



Fonte: Philips/1973

São interessantes as declarações de Roberto Menescal e Armando Pittigliani sobre o fato de a censura da capa ter promovido um maior interesse em torno do disco, pois podemos inferir como a postura libertária da cantora foi utilizada também como estratégia comercial pela gravadora. Por mais que os riscos da censura fossem conhecidos, talvez houvesse uma aposta na divulgação através da exploração da seminudez. Ao mesmo

tempo, isso também demonstrava um esforço comercial na promoção da figura de Gal Costa como símbolo sexual.

O título do disco foi retirado de uma canção homônima de autoria de José Asunción Flores, guarânia que foi sucesso através da gravação da dupla Cascatinha & Inhana nos anos 1950. Além do mais, como percebemos, as referências indígenas presentes na letra da faixa inspiraram todo o conceito visual do LP. Essa apologia ao universo indígena é sintomática, pois, na ótica contracultural, o “índio foi visto como uma linguagem arquetipal, modelo milenar a ser retomado, em novo contexto e sob novas luzes: a nudez, a liberdade sexual, a vida comunitária, a existência humana em harmonia com a natureza”²⁷¹. Tais elementos não podem ser desconsiderados no caso de *Índia*. Se em *Gal a Todo Vapor*, a cantora assimilou elementos específicos da feminilidade baiana, aqui ela explorava as simbologias da figura indígena feminina, tanto em relação à nudez quanto aos elementos da natureza.

Tabela 7 – Lista de faixas do LP *Índia* (Philips/1973)

FAIXA	LETRA
1 (Lado A). Índia	José Fortuna (versão) – José Assunción Flores – Manuel Ortiz Guerreir
2. Milho Verde	Folclore português
3. Presente Cotidiano	Luiz Melodia
4. Volta	Lupicínio Rodrigues
1 (Lado B). Relance	Caetano Veloso – Pedro Novis
2. Da Maior Importância	Caetano Veloso
3. Passarinho	Tuzé de Abreu
4. Pontos de Luz	Waly Salomão – Jards Macalé
5. Desafinado	Tom Jobim – Newton Mendonça

As temáticas líricas do álbum falam sobre desamores e relacionamentos (“Volta” e “Da Maior Importância”), o ato de cantar (“Passarinho” e “Desafinado”), além das faixas com poética mais livre, como “Relance”, que faz uma brincadeira linguística com a sílaba “re”, consistindo numa letra que menciona uma série de palavras e adiciona o prefixo na

²⁷¹ RISÉRIO, 2005, p. 29.

sequência: “Pare, repare/ Cite, recite/ Salve, ressalve/ Volte, revolte”. Há ainda “Pontos de Luz”, da dupla Waly Salomão e Jards Macalé, que havia um tempo desenvolviam parcerias artísticas com a cantora. O curioso aqui é que a dupla, que outrora forneceu material lírico de teor denso e sóbrio para Gal, como “Vapor Barato” e “Mal Secreto”, surge com uma letra de característica otimista: “Me arrisco a falar/ Me sinto feliz/ Me sinto muito feliz/ Me sinto completamente feliz/ Ouso dizer/ Completamente feliz”, de tal forma que a insistência em se afirmar contente ou feliz pode soar como ironia ou deboche diante da conjuntura autoritária e repressiva mascarada pelo “milagre econômico”.

Finalmente, a natureza é evocada de forma romantizada em “Índia”, que por si só alude aos povos indígenas e sua relação intrínseca com elementos da natureza, além das comparações líricas dos cabelos negros da índia com “a noite que não tem luar”, “Milho Verde”, folclore português que faz uma ode ao cultivo do milho verde cuja parte percussiva se assemelha ao ritmo folclórico português, e também em “Passarinho”, pela analogia do canto humano com o cantar de um pássaro. Chama a atenção, de modo geral, como a percussão é utilizada no disco para remeter ou mimetizar sons da natureza. Desse modo, o fonograma traz certo clima bucólico para o ouvinte, em sintonia com as referências ao universo indígena mobilizadas pelo LP.

“Presente Cotidiano”, composição de Luiz Melodia, teria sido escrita pelo músico para ser incluída no *setlist* do show *Gal a Todo Vapor*, entretanto, a peça escolhida foi “Pérola Negra”. O jornalista Toninho Vaz, em biografia dedicada a Luiz Melodia, afirmou que a letra foi vetada pela censura e, em razão disso, não foi inserida no show de 1971²⁷². Contudo, como pudemos observar nos documentos disponibilizados pelo Arquivo Nacional²⁷³, a censura da letra data de 1973, mesmo ano em que foi inclusa no LP *Índia*. Ou seja, a obra foi gravada por Gal Costa e veiculada no disco, com quase nenhuma modificação em relação à composição vetada pelas instâncias oficiais do governo militar²⁷⁴. De modo geral, a letra aborda um cotidiano no qual está “tudo solto por aí”, na “feira, nobre lugar”, além de questionar “Quem vai querer comprar banana?”

²⁷² VAZ, Toninho. **Meu nome é ébano**: a vida e obra de Luiz Melodia. São Paulo: Tordesilhas, 2020.

²⁷³ Requerimento da gravadora Phonogram para aprovação da letra: Presente cotidiano. **Divisão de Censura de Diversões Públicas**, Arquivo Nacional.

²⁷⁴ As mudanças em comparação com a letra censurada no arquivo oficial e a gravação de Gal são quase imperceptíveis: de “Quem vai querer comprar a lama/ Quem vai querer comprar a grana”, do arquivo, foi para “Quem vai querer comprar a lama/ Quem vai querer comprar a grama” na gravação para o LP, assim como “E tudo gira, ai de mim” foi para “Mas tudo gira, ai de mim”.

e seguir com afirmações como “tá tão ruim, tá tão ruim”, o que pode ter gerado a negativa dos oficiais.

No que se refere à interpretação vocal da cantora, o disco apresenta uma reformulação *performática*, destacando um canto limpo, concentrado e, em certos momentos, próximo do estilo interpretativo de João Gilberto. Esse modelo de canto foi adjetivado pela intérprete como “*cool*”, numa visível referência ao padrão estético bossa-novista.

Esse é o melhor disco que já fiz desde *Domingo*, o primeiro feito com Caetano. Utilizo a minha voz de maneira clara e limpa. O álbum é muito comercial, comunicativo, popular. Eu queria fazer um negócio bonito, puro. O resultado é muito cool, tão cool quanto eu mesma.²⁷⁵

Note-se como a definição de *cool* que a cantora reivindica para si parece ter um sentido arejado e de pureza. Temos aqui, portanto, uma redefinição de rumo que recobre a faceta experimental e barulhenta que marcou trabalhos como *Gal* (1969) e *Legal* (1970). O fato de considerar *Índia* sua melhor obra desde *Domingo* – que, por sua vez, é um disco de notável tendência bossa-novista –, é um importante indicativo de como Gal projetava uma nova inclinação musical naquele momento.

É possível notar que parte dos arranjos conferem uma atmosfera *cool jazz* ao disco, o que nos leva também a relacionar o uso do termo “*cool*” pela intérprete a esse estilo. Tal vertente jazzística possui uma sonoridade mais introspectiva, melódica e suave. Ademais, o *cool jazz* foi referência para o próprio surgimento da Bossa Nova ao final dos anos 1950. Em *Índia*, essa influência é marcante em faixas como “Da Maior Importância” e “Volta”. Se na fase tropicalista e experimental ela adotava uma atitude musical que rompia com diversos padrões, neste LP ela interpretou um repertório variado costurado por arranjos que dialogam com o *jazz* sem renunciar a acordes e efeitos percussivos típicos da MPB, numa *performance* vocal sofisticada.

No entanto, convém dizer que sua fase experimental não foi completamente recalçada nesse novo projeto. Por mais que fosse uma espécie de “adeus” à contracultura, *Índia* ainda reverberava alguns dos seus componentes estético-ideológicos. A faixa-título é a que melhor exemplifica isso.

Com orquestração e arranjos conduzidos por Rogério Duprat, que, como abordamos no primeiro capítulo, teve participação importante no disco de estreia solo de

²⁷⁵ CABRAL, Luís Carlos. Gal Costa: eu sou “cool”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1973, p. 18.

Gal, *Gal Costa* (Philips/1968), “Índia” possui quase sete minutos de duração e se inicia de forma solene, ancorada no contrabaixo e nos arranjos de cordas. Gal surge cantando os versos “Índia, teus cabelos nos ombros caídos/ Negros como as noites que não têm luar”, em um registro vocal baixo, quase sussurrado nas primeiras notas emitidas. A partir desse momento, a percussão acompanha o arranjo de cordas e sopros. Antecedendo o refrão, a composição de cordas de Duprat aponta para um momento de tensão que é suprimido pela interpretação contida de Gal, entoando os versos “Índia, sangue tupi/ Tens o cheiro da flor/ Vem que eu quero te dar/ Todo o meu grande amor”, o que gera uma quebra de expectativas diante dos elementos musicais que sugeririam uma iminente explosão vocal. Assim, na mesma medida, a instrumentação retoma a sutileza anterior para acompanhar a interpretação vocal da cantora. Apenas na segunda metade da canção que Gal modifica o registro ao repetir o refrão, indo para a região aguda de sua voz. Ao final da faixa, ao cantar “Todo o meu Paraguai”, a intérprete explora ainda mais os seus agudos, num gesto que discretamente reporta aos gritos que foram sua marca vocal na virada da década 1960 para 1970.

Essa quebra de expectativas na primeira parte da canção tem relevância se levarmos em conta tais *performances* anteriores da cantora, sobretudo entre 1969 e 1971, período marcado pelas experimentações vocais que fazia, como já exploramos nesta dissertação. Embora a composição dos arranjos direcione o ouvinte a esperar um canto explosivo no refrão, a cantora mantém o registro sutil e limpo. Somente no final da canção, quando já tinha passado da voz baixa a um gesto vocal mais agudo e, portanto, feminilizado, que a intérprete evoca, brevemente, os gritos. Ou seja, “Índia” passeia pelas diferentes possibilidades de uso da voz que Gal havia explorado em sua carreira até então.

“Passarinho”, antepenúltima faixa do disco, é uma canção metalinguística que fala sobre “cantar como um passarinho”, enquanto a intérprete mimetiza, ao longo da obra, o canto do passarinho. Com introdução do baixo elétrico, o acordeão tocado por Dominginhos e uma percussão sutil, além da reprodução de cantos de pássaros, a música produz uma atmosfera bucólica. A vocalidade empregada pela cantora nesta faixa remete ao mesmo procedimento de “Índia”, ou seja, Gal inicia o canto de maneira sutil e depois prossegue para uma utilização mais aguda da voz.

Diante do exposto, a escolha de “Desafinado” para encerrar o LP é marcante. No álbum, a canção recebe um tratamento musical com acordeão, contrabaixo, percussão e um violão tocado por Roberto Menescal, figura importante da Bossa Nova. A interpretação de Gal obedece aos critérios do canto bossa-novista: delicada, econômica e

sem grandes ornamentos vocais. Uma das principais canções do movimento da Zona Sul carioca, lançada no disco *Chega de Saudade* (Odeon/1959), também aborda o ato cantar, mas, além disso, serve como um comentário cultural que foi reapropriado pela cantora naquele meados dos anos 1970. Isto é, se no final da década 1950, a versão de João Gilberto tinha uma historicidade própria, marcada pela eclosão de um novo comportamento musical, a gravação de Gal em 1973 trouxe novos sentidos²⁷⁶ para a canção, refletindo a mudança artística que passava, almejando uma identidade mais madura e diversificada, porém ainda assentada na tradição bossa-novista.

3.2.1 De “Musa da Contracultura” a “Musa da MPB”

A crítica especializada notou as diferenças de *Índia* com os trabalhos anteriores da cantora. Tárik de Souza, escrevendo para o *Jornal do Comércio*, recebeu negativamente o LP²⁷⁷. O jornalista chamou o álbum de repetitivo e monótono, notando um certo “vazio inexplicável da costumeira vibração da cantora que também foi uma espécie de musa do agitado tropicalismo”. Afirmações como essa, ao tomarem como referência a atuação tropicalista e experimental anterior da cantora, demonstram descontentamento com a nova guinada artística de Gal. Tárik sentia falta da vibração anterior da intérprete, que, segundo ele, dinamizava o trabalho da baiana. Por isso, aponta para a monotonia da obra.

Não tardou para que a cantora fosse questionada a respeito das expectativas que seu público anterior criou em relação a sua nova fase. Na supracitada reportagem da *Manchete*, a cantora foi enfática:

Não preciso mostrar sempre uma coisa nova, não me tenho nessa posição. Além do mais, o artista não é só o palhaço que sobe no picadeiro e é aplaudido. Ele tem também seu papel histórico. É o retrato do seu tempo. [...] No meu último show, que realizei em temporada nacional, o que aconteceu foi que ganhei um público novo. Eram casais velhos, gente idosa que vibrou com a coisa toda. Agora, a turma cabeluda, de curtição, essa ficou meio chateada. No fundo, o que eles queriam e querem é que eu cantasse e cante rock, com mil guitarras e outras loucuras mais. Era óbvio que tinha que haver uma menor receptividade nessa área. Só que acho o meu trabalho atual o mais

²⁷⁶ Isso reafirma a vocação que a música popular tem para produzir múltiplos sentidos em temporalidades diferentes, tal como refletiu Adalberto Paranhos. Ver: PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *Artcultura*, v. 6, n. 9, p. 22-31, 2004.

²⁷⁷ SOUZA, Tárik de. Não mais Gal a todo vapor. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1973, Segundo Caderno. p. 5.

maduro que já fiz. Isso é o que importa. É um trabalho mais cuidadoso musicalmente, onde uso minha voz limpinha, com graves e agudos.²⁷⁸

Fica evidente que a cantora já não estava mais interessada em explorar os experimentalismos da linguagem do rock. Essa transformação é refletida na própria visão que ela passou a ter do seu trabalho. Ora, como já mostramos nesta pesquisa, por várias vezes Gal se afirmou como artista que pertencia a um grupo que renovava a música popular brasileira na virada dos anos 1960 para a década seguinte, sempre buscando rupturas e transgressões estéticas. Nesse momento específico em 1973, ela se apoiava na noção de maturidade para defender a nova transformação. É curioso se levarmos em conta o fato de que a *performance* que ela adotou anteriormente era constantemente vinculada a um público jovem, de filiação contracultural. Agora, a intérprete utilizava o exemplo da presença de um público mais velho em seus espetáculos para validar a maturidade artística que pretendia.

É claro que mudanças de perspectivas são comuns do ponto de vista pessoal, não é nesse sentido que pretendemos conduzir a análise. O que não podemos fazer é desconsiderar a conjuntura que a MPB passava naquele período específico em que Gal Costa lançou *Índia*. Ainda sob o espectro da repressão, Caetano Veloso e Gilberto Gil haviam retornado do exílio e embarcado em novos projetos²⁷⁹, já evidenciando a dissociação de qualquer relação com um grupo ou movimento específico, tal como foi no período tropicalista. Rita Lee iniciava sua carreira solo após ter saído dos Mutantes, conjunto que, por sua vez, começava uma trajetória no rock progressivo. Novos nomes, de diferentes orientações artísticas, surgiam, conferindo multiplicidade musical à sigla, como Luiz Melodia, Raul Seixas, Fagner, Sérgio Sampaio, Walter Franco, Gonzaguinha, João Bosco e Ivan Lins. Havia ainda a explosão comercial do trio Secos & Molhados, com seu forte apelo cênico, que, como José Roberto Zan identificou, representava um novo momento para a *performance* na música popular brasileira, no qual se reestabelecia

²⁷⁸ SILVA, 1973, p. 57. Grifo nosso.

²⁷⁹ Caetano, após ter lançado o disco *Transa* (Philips) em 1972, se dedicou à produção de *Araçá Azul* (Philips/1973), álbum de um experimentalismo radical e que gerou reações mistas de crítica e público. Diferentemente da fase tropicalista, Caetano assumiu individualmente a responsabilidade pela obra, distante de um projeto estético e coletivo como o que norteou o movimento, por mais difuso que fosse. Já Gilberto Gil, após finalizada a divulgação de *Expresso 2222* (Philips/1972), se envolveu na gravação ao vivo de um show no Teatro Tuca de São Paulo, posteriormente lançado no LP *Gilberto Gil Ao Vivo* (Philips/1974).

o limite entre palco e plateia, num movimento de integração à racionalização do mercado²⁸⁰.

Nas paradas de sucesso do IBOPE em 1973, *Índia* logrou boa circulação em vendas. No Rio de Janeiro, entre julho e outubro, o disco se manteve presente nos rankings dos dez *long-playings* mais vendidos nas pesquisas semanais feitas pelo instituto, tendo alcançado a primeira colocação na listagem da semana de 27 de agosto a 01 de setembro²⁸¹. Já em São Paulo, seguindo a tendência dos anos anteriores, o álbum da cantora obteve repercussão comercial mais tímida, aparecendo menos nas listagens em comparação com o Rio. Ainda assim, sua melhor colocação foi em quarto lugar na lista dos *long-playings* da pesquisa referente ao mês de setembro.

O sucesso de vendas do álbum pode ser explicado mediante uma junção de fatores. Em primeiro lugar, como já destacamos, a censura da capa e a imposição de veiculá-lo nas lojas em um invólucro despertou a atenção do público em torno do disco, o que pode ter contribuído para essa popularidade comercial. Isso foi confirmado por Roberto Menescal e Armando Pittigliani, sujeitos envolvidos diretamente com a Philips. Ademais, como a própria intérprete salientou, seu público se expandia, acompanhando sua mudança artística em direção a um repertório mais amplo, o que a aproximava de uma parcela maior do mercado consumidor. Isso é nítido nas próprias canções do álbum, que, de modo geral, possuem linguagem mais formatada ao sucesso comercial, de instrumentação convencional e com pouca presença de elementos formais experimentais.

Naquele início dos anos 1970, o mercado da canção popular brasileira já não se mostrava mais aberto ao uso do experimentalismo tal qual na efervescência tropicalista de 1967 a 1969. Uma declaração de 1974 dada por André Midani, executivo da Philips, gravadora de Gal, é útil para entendermos essa nova fase que a indústria fonográfica vivenciava naquele momento:

A vanguarda não é hoje uma prioridade nossa. Como não é uma prioridade do inconsciente coletivo brasileiro. Se fomos uma companhia certa há seis anos, quando estávamos preocupados com a vanguarda, que era também uma preocupação do país, não acho que estejamos errados hoje em que não nos preocupamos tanto com o que não é uma preocupação nacional.²⁸²

²⁸⁰ ZAN, 2013, p. 24-26.

²⁸¹ Universidade Estadual de Campinas. Arquivo Edgard Lauenroth (AEL), Pesquisas de Vendas de Discos, Fundo IBOPE.

²⁸² FREIRE, Guilherme Araujo. Tom Zé e o contra discurso do anti-herói: crítica e desconstrução da canção da MPB em Todos os olhos. **Música popular em revista**, v. 5, n. 2, p. 9-34, 2018. p. 12.

Isto é, não dá para desconsiderar a trama mercadológica envolvida. Havia, por um lado, um percurso histórico em desenvolvimento que indicava o desgaste da contracultura e o dismantelamento dos grupos que davam sustentação ao seu ideário no Brasil, ao mesmo tempo em que a indústria fonográfica se apresentava cada vez mais racionalizada e integrada. Para a imagem pública de Gal Costa, seria mais produtivo a desvinculação gradual com a cultura marginal e o *desbunde*, pois isso refletiria no seu amadurecimento artístico, o que a deixaria afinada com a racionalização da indústria. É claro que isso tudo envolvia uma série de mediadores por trás, incluso empresários, produtores, gravadora e imprensa, muito além de uma simples vontade individual da cantora. Outro exemplo está em uma afirmação do empresário Guilherme Araújo, que, ao retornar com Caetano e Gil de Londres, voltou a agenciar a cantora. Para a revista *Veja* em 1986, Araújo declarou que sugeria aos seus artistas alterarem seus personagens em palco “sempre que necessário, baseado em minhas próprias percepções do que vai pela música brasileira e pelo gosto do público.”²⁸³ Na sequência, ele trouxe o exemplo de Gal para elucidar: “Gal trocou a imagem hippie pela de cantora elegante. Mas o processo varia de acordo com o artista”²⁸⁴.

Essa situação que Araújo aponta na carreira de Gal se desenrolou ao longo dos anos posteriores ao lançamento de *Índia* até culminar no início da década 1980, momento em que a cantora definitivamente se consolidou enquanto uma *diva* da MPB com apelo comercial e visualidade refinada, exemplificada em obras como *Gal Tropical* (Philips/1979) e *Fantasia* (Philips/1981). Contudo, podemos flagrar o começo de tal movimentação já no início da década 1970, como discutimos aqui. Trata-se de um processo complexo, visto que, sobretudo a partir do show *Gal a Todo Vapor* (1971), a intérprete já mostrava indícios do que chamava de maturação artística. Apesar dessa remodelação paulatina em repertório e *performance*, existia ainda a força cultural dos grupos e movimentos dos quais Gal tinha estabelecido relações anteriormente, o que a mantinha enquanto figura central da contracultura e do *desbunde*. Em linhas gerais, defendemos que essas transições devem ser compreendidas sob diferentes aspectos, que permita vislumbrar os múltiplos pesos (culturais, políticos, mercadológicos) envolvidos na produção e circulação da artista e suas obras.

²⁸³ LAMARÃO, 2012. p. 82-83

²⁸⁴ LAMARÃO, 2012, p. 83.

O que queremos reforçar é que os novos caminhos trilhados pela cantora lhe posicionaram em outro âmbito da música popular brasileira, mais adequado à diversificação musical e comercial que o segmento da MPB contemplou a partir da segunda metade dos anos 1970. Por isso, de “musa da contracultura” a cantora se tornaria “musa da MPB”, assumindo um repertório que mesclava diferentes tradições musicais, desprendida dos movimentos da juventude contracultural e com uma orientação imagética mais rebuscada – “elegante”, como definiu Guilherme Araújo. Isso não quer dizer que sua participação no Tropicalismo musical ou sua presença nos circuitos marginais e do *desbunde* não lhe outorgaram a marca de artista da MPB, pois, como é sabido, já a partir de 1968 a sigla foi aos poucos incorporando referências tropicalistas, contraculturais e internacionais. Além do que, dentro do recorte temporal desta pesquisa, como expusemos, a intérprete já figurava entre um *cast* de artistas da MPB que asseguravam às gravadoras estabilidade nas vendas a longo prazo e prestígio sociocultural. No final das contas, o que é de se constatar é como a trajetória da artista muitas vezes se confunde com os múltiplos itinerários e desdobramentos que acompanharam a MPB nas décadas de 1960 e 1970.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou entender as configurações que moldaram a trajetória artística de Gal Costa no Tropicalismo musical e na contracultura dos “anos de chumbo”. A historiografia costuma destacar a relevância política e cultural desses eventos dos anos 1960 e 1970, com foco especial para a resistência cultural à ditadura militar que se formou entre os grupos de artistas e intelectuais associados à MPB e ao movimento tropicalista. Em nossa dissertação, notamos como a *performance* de Gal foi estruturada e constantemente remodelada a partir do contato com tais grupos.

Na introdução, apontamos como essa fase de sua carreira, tropicalista e contracultural, foi destacada pelos obituários publicados pela imprensa na ocasião do falecimento da cantora. Hoje, a postura de Gal durante aquele período parece representar muitas demandas que circundam o tempo presente: de sexualidade, comportamento, gênero etc. Evidentemente, sob um olhar histórico, o acionamento dessa imagem específica da cantora trata-se também de uma dinâmica de usos do passado.

Por exemplo, em razão da presença emblemática da cantora nas *Dunas da Gal*, iniciou-se um movimento na internet logo após a notícia de sua morte. Fãs e admiradores da artista pediram ao prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Eduardo Paes (PSD-RJ), que erguesse um monumento em homenagem à baiana nesse local. Como resposta, Paes se comprometeu, por meio das redes sociais, a realizar tal investimento²⁸⁵. Até o momento da publicação desta dissertação, a referida estátua ainda não saiu do papel, embora a prefeitura da capital fluminense já tenha declarado aquele trecho da Praia de Ipanema como Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do Rio de Janeiro²⁸⁶, ação feita poucos dias após o falecimento de Gal.

Também enfatizamos, para ficar neste caso das *Dunas da Gal*, como esse espaço se tornou um lugar de memória elucidativo de uma imagem libertária da contracultura de meados da década 1970. Não cabe aqui aprofundar as discussões e limitações dessa representação. Mas o exemplo convém para realçar as memórias construídas em torno do período tropicalista e contracultural de Gal Costa.

²⁸⁵ VETTORAZZO, Lucas. Paes promete estátua de Gal Costa no calçadão da praia de Ipanema. **VEJA**, 14 nov. 2022. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/columa/radar/paes-promete-estatuade-gal-costa-no-calcadao-da-praia-de-ipanema>. Acesso em: 10 out. 2024.

²⁸⁶ RIO declara Dunas da Gal como Patrimônio Imaterial da cidade. **G1**, 18 nov. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2022/11/18/rio-declara-dunas-da-gal-como-patrimonio-imaterial-da-cidade.ghtml>. Acesso em: 10 out. 2024.

Adotando uma *performance* que oscilava entre o sensual e o agressivo, Gal se afirmou enquanto expoente de um campo da resistência cultural à ditadura militar que se utilizava das manifestações corporais e subjetivas para expressar contestação e rebeldia aos valores do regime. Muitas vezes, essas atitudes aconteciam indiretamente, sem ação programática ou vínculo com movimentos específicos. Contudo, não se pode desconsiderar toda a carga política presente em tais ações contraculturais.

Foi possível perceber como as diferentes tendências da cena musical do período influenciaram na construção da identidade artística da cantora. Em um primeiro momento, a cantora era informada pela estética bossa-novista, na qual tinha na figura de João Gilberto sua principal referência. Em sintonia com a expansão do mercado de bens simbólicos e as remodelações que passava a música popular brasileira na segunda metade da década 1960, Gal foi aos poucos se associando ao grupo dos tropicalistas e modificando sua *performance* em direção a algo mais expressivo e experimental. Paralelamente, foi fortalecendo as relações com grupos de artistas marginais e do *desbunde* brasileiro, o que a tornava uma figura central da contracultura dos “anos de chumbo”. Gradualmente, a intérprete foi se reposicionando no campo da MPB, almejando uma imagem mais comercial e menos atrelada ao experimentalismo.

Optamos, com esta pesquisa, por um dentre os vários caminhos possíveis para entender a trajetória artística de Gal Costa no Tropicalismo musical e na contracultura. Pesquisas futuras podem escolher se aprofundar em aspectos mais estritamente musicais ou mais detidos em questões de gênero, por exemplo. Mais ainda, retomando a questão dos usos do passado, também serão bem-vindos os estudos que problematizem as memórias construídas em torno da MPB enquanto espaço privilegiado de resistência cultural, da qual Gal é uma das representantes, sobretudo diante das demandas históricas atuais. Ou ainda uma pesquisa que amplie o recorte e busque esmiuçar as diferentes fases e *personas* artísticas que a baiana assumiu durante a sua longa carreira, sem perder de vista as diferentes mediações culturais e históricas que atuaram em sua trajetória.

Esperamos que o trabalho traga interesse para tais possíveis contribuições futuras. E que todas as brechas e questões não respondidas sejam exploradas, aprofundando a compreensão da instigante e complexa carreira de Gal Costa e sua importância para a MPB.

FONTES E REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

ALONSO, Gustavo. O píer da resistência: contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro. **Achegas.net**: Revista de Ciência Política, v. 46, 2013.

BARAT, Aïcha Agoumi de Figueiredo. **Capas de disco**: modos de ler. 2018. Tese (Doutorado em Literatura, cultura e contemporaneidade) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, cultura e contemporaneidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), Rio de Janeiro, 2018.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. **Usos e abusos da história oral**, v. 8, p. 183-191, 1996.

BIVAR, Antonio. **Verdes vales do fim do mundo**. Porto Alegre: L&PM, 1984.

BRITTO, Paulo Henriques. **A temática noturna no rock pós-tropicalista**. Tropicália. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/a-tematica-noturna-no-rock-pos-tropicalista>. Acesso em: 24 jun. 2024.

CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2010.

CAMARGO, Felipe Aparecido de Oliveira. O espetáculo -Fa-Tal- Gal A Todo Vapor (1971): Performance e Resistência Cultural. **Trilhas da História**, v. 12, n. 23, p. 78-98, 2022.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O discurso da contracultura no Brasil**: o *underground* através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970). 2007. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2014.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2ª edição. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COELHO, Frederico. **Jards Macalé**: eu só faço o que eu quero. Rio de Janeiro: Numa, 2020.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

- CORDEIRO, Taissa Maia Amorim. Gal, a fatal: o tropicalismo musical e o gesto interpretativo de Gal Costa. **Criação & Crítica**, n. 31, p. 65-80, 2021.
- DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2008.
- DINIZ, Sheyla Castro. **Desbundados e Marginais**: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974). 2017. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.
- DUNN, Christopher. **Contracultura**: Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil. North Carolina: UNC Press Books, 2016.
- DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim**: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. Trad. Cristina Yamagami. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- ETLINGER, Sarah A.; BORÉM, Fausto. Além da música: repensando Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. **Per Musi**, p. 43-52, 2014.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: Alegoria, Alegria. 5. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2021.
- FAVARETTO, Celso. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo: N-1 Edições, 2019.
- FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark-Hélio Oiticica**: Cartas, 1964-74. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth. MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- FRÁGUAS, Márcia Cristina. “Leia na minha camisa”: alguns apontamentos sobre “Baby” (1968), de Caetano Veloso. **Magma**, v. 27, n. 16, p. 49-60, 2020.
- FREIRE, Guilherme Araujo. Tom Zé e o contra discurso do anti-herói: crítica e desconstrução da canção da MPB em Todos os olhos. **Música popular em revista**, v. 5, n. 2, p. 9-34, 2018.
- FRITH, Simon. **Performing rites**: On the value of popular music. Harvard University Press, 1998.
- GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). **Revista Brasileira de História**, v. 24, n. 47, p. 127-162, 2004.
- GARCIA, Tânia da Costa. **Do folclore à militância**: a canção latino-americana no século XX. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

GARCIA, Tânia da Costa. Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano. **Artcultura**, v. 8, n. 13, p. 176-188, 2006.

HENNION, Antoine. The production of success. *In*: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew (org.). **On Record: Rock, pop and the written word**. Taylor & Francis e-Library, 2005. p. 154-171.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism**. Duke Univeristy Press, 1991.

KAMINSKI, Leon. **A revolução das mochilas: contracultura e viagens no Brasil ditatorial**. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

LAMARÃO, Luisa Quarti. **A crista é a parte mais superficial da onda: Mediações culturais na MPB (1968-1982)**. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2012.

LANA, Jonas Soares. Ambiguidade e presentificação no arranjo de Rogério Duprat para a gravação tropicalista de ‘Não identificado’ por Gal Costa (1969). **Revista Brasileira de Música**, v. 27, n. 2, p. 237-263, jul./dez. 2014.

LIMA, Paulinho. **Anjo do Bem, Gênio do Mal**. Rio de Janeiro: Luz da Cidade, 2017.

LIVOLSI, Marino. Moda, consumo e mundo jovem. *In*: ECO, Umberto et. al. **Psicologia do vestir**. 2ed. Tradução: José Colaço. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

LOBO, Júlio César. Novas canções do exílio: História, poesia e memória do desterro na obra de Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1969-1972. **Revista Contemporânea**, n. 4, vol. 2, p. 01-27, 2013.

LUNARDI, Rafaela. **Em busca do Falso Brilhante: Performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976)**. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. 2011.

MERHEB, Rodrigo. **O som da revolução: uma história cultural do rock**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro**. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2012.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. **Novos estudos CEBRAP**, n. 34, p. 64-70, 1992.

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo. **Tempo Social**, v. 9, nº. 2, p. 125-154, 1997.

MOLINA, Sérgio. **Música de montagem**: a composição de música popular no pós-1967. São Paulo: É Realizações, 2017.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais**: Solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: **Actas del V Congreso Latinoamericano IASPM**. 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). São Paulo: Intermeios, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1968). São Paulo: Annablume, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **Juventude e Contracultura**. São Paulo: Contexto, 2023

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NOLETO, Rafael da Silva. Eu sou uma fruta gogoia, eu sou uma moça: Gal Costa e o Tropicalismo no feminino”. **Per Musi**. Belo Horizonte, nº 30, p. 64-74, jul./dez. 2014.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 10, dez. 1993.

OLIVEIRA, Carlos Antônio Barros de. **Doces e Bárbaros**: um estudo sobre construções de identidades baianas. 2005. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2005.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. **Artcultura**, v. 6, n. 9, p. 22-31, 2004.

PINHEIRO, Igor Fernandes. **Não fale com paredes**: contracultura e psicodelia no Brasil. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

PIÑUELAS, Edward R. Não Identificado: Racial Ambiguity and the Sonic Blackness of Gal Costa. **Palimpsest**, v. 10, n. 1, p. 64-82, 2021.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

REIS, Daniel Aarão. Paradigmas de mudança social: os 50 anos de 1968. In: REIS, Daniel Aarão (org.). **1968**: os desafios de uma reflexão crítica. Niterói: Eduff, 2021.

RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a Contracultura no Brasil. *In: Anos 70: Trajetórias*. Vários autores. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2005.

RISÉRIO, Antonio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M Bardi, 1995.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

SANTANNA, Marilda. O Canto das Sereias: as intérpretes baianas como mediadoras culturais no universo iberoamericano. **Diálogos Possíveis**, v. 4, n. 4, p. 153-171, 2005.

SANTOS, Daniela Viera dos. **Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes**. 2008. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2008.

SBERNI JUNIOR, Cleber. Nos rastros das pedras: rock, MPB e contracultura no periódico Rolling Stone – 1972. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2015.

SIRINELLI, Jean-François. Os Intelectuais. *In: RÉMOND, René (org.). Por uma história política*. Tradução: Dora Rocha. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

TREECE, David. A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958/1968). **História: Questões & Debates**. Tradução de Marcos Napolitano e Rodrigo Czajka. Curitiba, v. 17, no 32, p. 121-165, jan./jun. 2000.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. 3ª edição (edição comemorativa de 20 anos). São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VARGAS, Herom. Três formas do experimentalismo na MPB da década de 1970. **E-Compós**, v. 15, n. 2, 2012.

VAZ, Toninho. **Meu nome é ébano: a vida e obra de Luiz Melodia**. São Paulo: Tordesilhas, 2020.

ZAN, José Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 1997.

ZAN, José Roberto. Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios. **Revista USP**, n. 87, p. 156-171, 2010.

ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. **Música Popular em Revista**, v. 2, n. 1, p. 99-124, 2013.

ZAN, José Roberto. Secos & Molhados: metáfora, ambivalência e performance. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 15, n. 7, p. 7-28, 2013.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FONTES

a) Fonogramas

Tropicália ou Panis et Circensis (Philips/1968). Produção: Manoel Barenbein. *Long-playing*.

Gal Costa (Philips/1969). Produção: Manoel Barenbein. *Long-playing*.

Gal (Philips/1969). Produção: Manoel Barenbein. (35min). *Long-playing*.

Legal (Philips/1970). Produção: Manoel Barenbein. (32min). *Long-playing*.

-Fa-Tal – Gal a Todo Vapor (Philips/1971). Produção: Roberto Menescal. (67min). *Long-playing* (disco duplo).

Índia (Philips/1973). Produção: Guilherme Araújo. (35min). *Long-playing*.

b) Materiais da imprensa

AMARAL, Zózimo Barroso do. Seu nome é Gal. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 31 mai e 01 jun 1970, Caderno B, p. 3.

AS dunas de Gal. Um texto de José Simão em 2005. **Música em prosa**, 2013.

Disponível em: <https://musicaemprosa.com/2018/10/22/as-dunas-de-gal-um-texto-de-jose-simao-em-2005/>. Acesso em: 24 ago. 2024.

BERG, Marli. GAL. **A Cigarra**, São Paulo, ano 55, 1969, n. 10, p. 41.

BITTENCOURT, Sergio. Gaaaaaal do Brasil!. **O Globo**. Rio de Janeiro, 20 ago. 1970, p. 5.

BOAL, Augusto. Símbolo da mais burra alienação. **Folha da tarde**, São Paulo, 29 mai. 1968.

CABRAL, Luís Carlos. Gal Costa: eu sou “cool”. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 14 jul. 1973, p. 18.

CASMURRO, Dom. Curtas. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 15 abr. 1969, Segundo Caderno, p. 11.

CASMURRO, Dom. Gal-genial. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 10 abr. 1969, Segundo Caderno, p. 10.

CASMURRO, Dom. Não é só coco que a Bahia dá. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 16 abr. 1969, Segundo Caderno, p. 13.

CASTRO, Tarso de. Uma porcária. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, 06-10 jun. 1970, p. 28.

COIMBRA, Oswaldo. Os estranhos cabelos de Caetano e Gal. Revista **InterValo**. Ano VI, 1968, nº 307, p. 3.

COSTA, Flávio Moreira da. GAL. **O Globo**. Rio de Janeiro, 26 dez. 1969, 2º caderno, p. 5.

DANTAS, Carlos. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 18 nov. 1969, p. 2.

DIVINO, Maravilhoso. **InterValo**. Ano VI, 1968, nº 305. p. 20.

É GAL Costa, pivô da fofoca. **Revista InterValo**. Ano VI, 1968, nº. 275, p. 8-9.

ERASMO Carlos. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, 01-01-1970, p. 9.

F.Q. Notas afinadas. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 25 mar. 1969, 2ª seção, p. 2

F.Q. Tudo novo. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 13 abr. 1969, 2ª seção, p. 2.

- GAL: “Deixa Sangrar” no Teatro Opinião. **O Globo**. Rio de Janeiro, 19 jan. 1971, p. 15.
- GAL, a musa-baby do tropicalismo. **Jornal do Brasil**. 15 ago. 1968, Revista de Domingo.
- GAL, baiana. Baby. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 23 dez. 1968, CadernoB, p. 4.
- GAL Costa, 100 mil discos depois. **InterValo**. Ano VII, 1969, nº 335, p. 36.
- GAL COSTA baiana, sim senhor. **Diário de Notícias**. 14 mai. 1967.
- GAL Costa dá um show a todo vapor. **Fatos & Fotos**, s.n, 1971. p. 38-39. Disponível em: <https://caetanoendetalhe.blogspot.com/2019/03/1971-gal-todo-vapor.html>. Acesso em: 24 ago. 2024.
- GAL Costa. **InterValo**. Ano VII, 1969, nº 328, Intervalo musical, p. 38.
- GAL em posição de ataque. **O Globo**. Rio de Janeiro, 26 jan. 1970, 2º caderno, p. 5.
- GAL, esse Caetano de saias. **Última Hora**. 12 dez. 1968, Roda viva. p. 8.
- GAL. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 04 set. 1970, 1º caderno, p. 12.
- GAL. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, 11-17 dez. 1969, p. 12-15.
- GAL Costa quer mudar de imagem. **O Estado de S Paulo**, 02 abr. 1971. Disponível em: <https://caetanoendetalhe.blogspot.com/2019/03/1971-gal-costa-deixa-sangrar.html>. Acesso em: 24 jun. 2024.
- GAL tenta ser ela mesma. **InterValo**. Ano VII, 1969, nº 315, p. 4.
- GAL volta impressionada com o festival “pop” de Wight. **O Globo**. Rio de Janeiro, 21 set. 1970, Primeira Seção, p. 2.
- HENRIQUE, Guilherme. 50 anos de “Tropicália ou Panis et Circensis”. **Revista Trip**. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/uma-entrevista-com-manoel-barenbein-produtor-do-classico-tropicalia-ou-panis-et-circensis>. Acesso em: 20 jun. 2023.
- HUNGRIA, Julio. Gal a todo vapor. **Jornal do Brasil**, 1 caderno, 13 out. 1971, p. 7.
- JAGUAR. Henfil descobre a identidade secreta de Fortuna no show da Gal Costa! **O Pasquim**. Rio de Janeiro, 04-10 fev. 1971, p. 15.
- JORNAL da TV. **InterValo**. Rio de Janeiro, Ano VII, 1969, nº 355, p. 23.
- JOVENS invadem o Teatro Opinião na estreia de Gal. **O Globo**. Rio de Janeiro, 07 jan. 1971, p. 7.
- JÚNIOR, Antonio Teixeira. Hippies em festival louco. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 04 nov. 1969, 1º caderno, p. 9.
- KER, João. Índia da pele morena, uma Gal fatal. No corpo e na voz. **Estadão**, coluna Capitu. 13 dez. 2018. Disponível em: <https://arte.estadao.com.br/focas/capitu/materia/india-de-pele-morena-uma-gal-fatal-no-corpo-e-na-voz>. Acesso em: 10 set. 2024.
- KUCK, Marisa. GAL. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 08 dez. 1969.
- LEAL, Cláudio. Há 50 anos, mítico show Fa-Tal fez de Gal a musa do desbunde. **Folha de S. Paulo**, Ilustríssima, 22 mai. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/05/ha-50-anos-mitico-show-fa-tal-fez-de-gal-a-musa-do-desbunde.shtml>. Acesso em: 24. ago. 2024.
- LICHOTE, Leonardo. A ditadura brasileira contra Caetano Veloso: os arquivos completos da repressão. **El País**, 13 set. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-09-14/a-ditadura-brasileira-contra-caetano-veloso-os-arquivos-completos-da-repressao.html>. Acesso em: 24 ago. 2024.
- LINHA Gal. **A Cigarra**. São Paulo, agosto 1969, p. 48.
- LOBO, Fernando. Gal: a ladeira, a fé e, quem sabe, o canto?. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 18 jun. 1967.

- MACIEL, Luiz Carlos. Gal mutante. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, edição zero, nov. 1971.
- MARCONDES, Geni. De Graça a Gal – um longo caminho. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, 11 mai. 1969, Suplemento Dominical, p. 6.
- MAUTNER, Jorge. Luau hip. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 135, 02 a 09 fev. 1972. p. 20.
- MENDES, Uirapuru. Gal Costa, a musa tropicalista. **Manchete**. Rio de Janeiro, nº 888, 26 abr. 1969, p. 43.
- MORAES, Vinicius de. Meu nome é Gal. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, 06-10 jun. 1970, p. 27.
- MOTTA, Nelson. A Cruzada Tropicalista. **Última Hora**. Rio de Janeiro, 05 fev. 1968.
- MOTTA, Nelson. Estes foram importantes. **Cigarra (SP)**. Ano LV, janeiro 1969, nº. 1. p. 51.
- MOTTA, Nelson. Gal divina-maravilhosa. **A Cigarra**. São Paulo, Ano 55, 1969, nº 4, p. 51.
- NA praia, duas ‘repúblicas’ independentes. **Jornal do Brasil**, 17 abr. 1994, p. 3.
- OLIVEIRA, Adones de. Uma noite tropicalista. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 ago. 1968, 2º caderno, p. 3.
- O FESTIVAL animou-se. **Estado de S. Paulo**. São Paulo, 24 nov. 1968, p. 14.
- OS novos amigos de Roberto Carlos. **InterValo**. Ano VI, 1968, nº 300, p. 6-7.
- O SOM e a imagem de Gal. **Veja**. São Paulo, 17 jun. 1970, p. 84-85.
- O tropicalismo é nosso, viu? **Realidade**. Dezembro 1968. p. 173-182
- PORTELLA, Juvenal. Um disco de baianos para todos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 05 de jul. 1967.
- PROGRAMA em Revista. **-Fa-Tal Gal a Todo Vapor**. 1971.
- Q.I. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 12 fev. 1970, p. 4.
- Q.I. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 16 fev. 1970, p. 4.
- QUE caminhos seguir na música popular brasileira. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, nº2, mai. 1966.
- REGO, Norma Pereira. Gal canta bem baixinho seu recado de despedida. **InterValo**, Rio de Janeiro, n. 461, 1971. p. 4-5.
- ROCHA, Jesus. A Índia e o invólucro. **O Jornal**, Rio de Janeiro, n. 15.881, 11 jul. 1973, p. 17.
- ROLLING Stone, Rio de Janeiro, edição zero, nov. 1971, p. 10.
- SALETE. É de pequeno que aprende a ser belo. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 12 out. 1969, Suplemento Feminino, p. 6.
- SEVERIANO, Mylton. Gau. **Bondinho**, n. 40, 29/4 a 13/5 de 1972, p. 17-18.
- SOUZA, Tárik de. Não mais Gal a todo vapor. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 20 jul. 1973, Segundo Caderno. p. 5.
- TEODORO, Josino. GAL era uma gracinha. **Revista Melodias**. Ano XVI, 1968, nº. 134, n.p. Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2011/11/1968-divino-maravilhoso.html>. Acesso em: 29 mar. 2023.
- TROPICALISMO, será o fim?. **InterValo**. Ano VII, 1969, nº 314. p. 3.
- VASCONCELOS, Ary. Gal Costa quase divina, maravilhosa. **O Globo**. Rio de Janeiro, 13 mar. 1969, p. 6.

c) Documentos da internet

Gal Costa, a voz sem limite estético. [S. l.: s. n.], 2008. 1 vídeo (28min. 13 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tr7XV0i0XoY>. Acesso em: 29 mar. 2023.

Gal Costa conversando sobre João Gilberto. [S. l.: s. n.], 2008. 1 vídeo (1 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lZg4TB2eLZo>. Acesso em: 04 mar. 2023.

O nome dela é Gal. Direção: Dandara Ferreira. Home Box Office (HBO), 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=36ljZVnnvv8>. Acesso em: 04 mar. 2023.

e) Entrevistas

Entrevista de Paulinho Lima concedida ao autor. Ligação telefônica, gravação digital, 29 min. 22 nov. 2023.

f) Documentos oficiais

Requerimento da gravadora Phonogram para aprovação da letra: Presente cotidiano.
Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional.

ANEXOS

a) Questionário prévio para a entrevista realizada com Paulinho Lima

01 – É muito conhecida a história por trás da censura da capa do disco *Índia*, de 1973. Além desse episódio, você se recorda de outros momentos em que Gal teve problemas com a censura e os militares?

02 – Em seu livro, *Paulinho Lima: anjo do bem, gênio do mal*, você diz que quando Gal fundou a *Tropicart* ao lado de Macalé e Capinam, ela queria fugir dos “vícios dos empresários do meio musical” e encontrou em você a pessoa ideal. Como era a relação da cantora com a gravadora e os empresários da Philips? Houve algum problema com a empresa que a levou até a *Tropicart*?

03 – Em outro momento do livro, você comenta que Gal tinha muito cuidado com o que vestia em palco e percebeu que era importante “criar” uma imagem artística para si. Quais os elementos (visuais, vocais, escolha de repertório) que você apontaria como constituintes dessa imagem da Gal no período?

04 – No início de 1970, Gal foi reprovada pela Ordem dos Músicos do Brasil. Como a intérprete reagiu a esse acontecimento? Na sua percepção, pelo fato de a instituição estar ligada ao governo, a reprovação pode ter sido uma forma de censurar ou restringir a atuação da Gal?

05 – Como você entende a relação da cantora com o desbunde, a liberdade sexual e todo o universo contracultural dos “anos de chumbo”?

06 – Qual a importância da temporada de shows *Gal a Todo Vapor* no Teatro Tereza Rachel em relação às Dunas da Gal? O público que frequentava o pedaço da praia era o mesmo que ia ao espetáculo?