

“É preciso estar atento e forte”: a trajetória tropicalista de Gal Costa



LP *Gal Costa*, 1969, capa do disco, fotografia, montagem (detalhe).

Felipe Aparecido de Oliveira Camargo

Doutorando em História pela Unesp/Franca.
felipe.o.camargo@unesp.br

“É preciso estar atento e forte”: a trajetória tropicalista de Gal Costa

“One must be attentive and strong”: Gal Costa’s tropicalist journey

Felipe Aparecido de Oliveira Camargo

RESUMO

O artigo tem por objetivo analisar a trajetória e contribuição particular da cantora Gal Costa ao movimento tropicalista, destacando os principais componentes estéticos e visuais do fenômeno que foram incorporados pela intérprete. Após ter iniciado sua carreira adotando uma identidade artística atrelada à Bossa Nova, a cantora visualizou no repertório tropicalista a oportunidade de realizar uma mudança radical em sua trajetória. Tal transformação projetou a cantora no mercado musical e na mídia do período, estabelecendo-a como “musa do tropicalismo”. A conduta musical e comportamental que a cantora empregou conformou também uma prática de resistência aos valores que eram perpetrados pela ditadura militar brasileira. Para investigarmos essas configurações, nos detemos especificamente entre 1968 e 1969, momento em que Gal se vinculou ao grupo tropicalista e efetuou essa mudança estética que obteve repercussão significativa na imprensa. Analisamos sua participação no disco *Tropicália ou Panis et circensis* (Philips/1968), a apresentação de “Divino, maravilhoso” no IV Festival da TV Record e seu primeiro disco solo, *Gal Costa* (Philips/1969), além de cotejar as matérias da imprensa que trataram da cantora e seu repertório.

PALAVRAS-CHAVE: Gal Costa; Tropicalismo musical; ditadura militar.

ABSTRACT

The aim of this article is to analyze the trajectory and particular contribution of singer Gal Costa to the tropicalist movement, highlighting the main aesthetic and visual components of the phenomenon that were incorporated by the performer. After starting her career with an artistic identity linked to Bossa Nova, the singer recognized the tropicalist repertoire as an opportunity to make a radical change in her career. This transformation propelled the singer into the music industry and media of the period, establishing her as “muse of tropicalism”. The musical and behavioral conduct that the singer began to employ also conformed to a practice of resistance to the values perpetrated by the Brazilian military dictatorship. In order to investigate these configurations, we focus specifically on 1968 and 1969, when Gal joined the tropicalist group and made this aesthetic change that had significant repercussions in the press. Our analysis focuses on her participation in the album *Tropicália ou Panis et circensis* (Philips/1968), the performance of “Divino, maravilhoso” at the IV Festival da TV Record and her first solo album, *Gal Costa* (Philips/1969), as well as comparing the press articles that dealt with the singer and her repertoire.

KEYWORDS: Gal Costa; Tropicalism; Brazilian military dictatorship.



Nascida como Maria da Graça Costa Penna Burgos, na cidade de Salvador, em 1945, a cantora Gal Costa iniciou sua carreira na Bahia na década de 1960. 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 o “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. 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.

A mudança para o eixo Rio-São Paulo marcou a tentativa de Gal consolidar sua carreira. Foi nesse processo que seu nome artístico foi definido como Gal Costa, com o auxílio de uma figura importante para a carreira e a imagem da cantora naquele momento: 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-iê* 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.¹

Resolvido o impasse em relação à grafia do nome dado à cantora, de acordo com compositor, o segundo problema surgiu: a escolha do sobrenome.

¹ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. 3. ed (edição comemorativa de 20 anos). São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 149 e 150.

Nesse aspecto, a indecisão estava 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. Vale a citação:

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 ela.²

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*³, estava resolvido.

Após alguns breves acontecimentos em sua carreira – a exemplo da defesa da canção “Minha senhora” (Gilberto Gil) no I Festival Internacional da Canção (FIC), que não chegou a ser classificada para as eliminatórias –, foi em 1967 que Gal lançou, em parceria com Caetano, 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 estilo de João Gilberto, cantor que sempre foi uma importante referência para a baiana. O álbum, 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 Nova.⁴

Na contracapa desse disco, Caetano Veloso assinou um texto que revelava alguns posicionamentos culturais que logo menos desembocariam no movimento tropicalista. O compositor anunciava a intenção de explorar outros tipos de sonoridades, ao passo em que polemizava com o apego ao passado por parte dos nacionalistas. 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 eviden-

² *Idem, ibidem*, p. 150.

³ Ver HENNION, Antoine. The production of success. In: FRITH, Simon and GOODWIN, Andrew (org.). *On Record: rock, pop and the written word*. London: Taylor & Francis e-Library, 2005.

⁴ Cf. VELOSO, Caetano, *op. cit.*, p. 333.

te em razão da autoria do texto – percorreriam em 1968. A seguir, destacamos alguns aspectos sumários do movimento tropicalista e seu papel na reconfiguração imagética e estética que marcaria para sempre a carreira da cantora.

O surgimento do Tropicalismo musical

Parte de um “movimento” maior da produção artística brasileira dos anos 1960, do qual podemos identificar como a Tropicália⁵, 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 (tradicionalistas 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.

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 definitivamente 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 novos.⁶

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. Em segundo lugar, porque alocava à forma da canção grande potencialidade política.

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

⁶ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 2021, p. 29 e 30.



Nesse sentido, vale destacar que não corroboramos com certa noção que reduz a música identificada com o nacional-popular de esquerda 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 mesmo cisões ocorreram em razão dessas discussões.⁷

Voltando à Gal, é possível observar que, ao menos até o segundo semestre de 1968, o seu nome era pouco mencionado quando se falava no Tropicalismo. Uma matéria para o número 275 da revista *InTerValo*, no primeiro semestre de 1968, anunciava em letras garrafais: “É Gal Costa, pivô da fofoca”.⁸ 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 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 emissora.

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 revelou na entrevista que “gosta de ter seu nome envolvido na história, porque isso representa uma excelente promoção”.⁹ 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.¹⁰

⁷ Para conferir alguns destes debates, especificamente desencadeado a partir do manifesto do CPC da UNE, ver 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, São Paulo, 2004.

⁸ É Gal Costa, pivô da fofoca. *InTerValo*, ano VI, n. 275, São Paulo, 1968, p. 8 e 9.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 8.

¹⁰ Ver VELOSO, Caetano, *op. cit.*, p. 333.

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.

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: *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”¹¹, 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 subsequentes associadas à contracultura e ao desbunde, lançadas entre os anos de 1970 e 1973¹², também continham assinaturas de parceiras que se iniciaram no álbum coletivo de 1968.

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. 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.

¹¹ BARENBEIN, Manoel *apud* HENRIQUE, Guilherme. 50 anos de “Tropicália ou Panis et circensis”. *Trip*, São Paulo, 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 9 mar. 2025.

¹² Cf. CAMARGO, Felipe Aparecido de Oliveira. *A trajetória artística de Gal Costa entre o tropicalismo musical e a contracultura (1968-1973)*. Dissertação (Mestrado em História) – Unesp, Franca, 2024.

Tal referência, como já mencionado, aparece convidativa em “você precisa aprender inglês” na segunda parte da canção.

Em seus primeiros versos, 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 em que o arranjo de cordas acompanha 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*.

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*”.¹³ 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 sonoridade 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, matizada pelo sentimentalismo das baladas românticas, trata-se de uma das obras tropicalistas mais palatáveis para o sucesso comercial.

Já “*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*”.¹⁴

¹³ “*Baby*” (Caetano Veloso), Gal Costa e Caetano Veloso. *Tropicália ou Panis et circenses*. LP Philips, 1968.

¹⁴ “*Mamãe, coragem*” (Caetano Veloso e Torquato Neto), Gal Costa. *Tropicália ou Panis et circenses*. LP Philips, 1968.

A temática da canção marca o distanciamento geracional entre mãe e filha. Após o fim da Segunda Guerra Mundial, é sabido que as condições econômicas, políticas e culturais moldaram novos padrões de comportamento para a geração nascida durante e após o conflito internacional.¹⁵ 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 “Mãe, 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 é 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.

No geral, as canções que Gal interpretou para a obra indicavam 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 associar com a figura de Roberto Carlos e estreitou os laços do movimento tropicalista com os músicos da Jovem Guarda, evidenciado no disco *Gal Costa*, que será analisado adiante.

Nos últimos meses de 1968, a tensão política e cultural se acirrava. A luta armada como alternativa para 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 N° 5, em

¹⁵ Boa parte dessas transformações estão presentes nos movimentos de contracultura que assumiram formas e especificidades distintas em várias regiões do globo. As concepções do acadêmico Theodore Roszak no livro *A contracultura* 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. Ver ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

13 de dezembro, concretizou esse quadro. O historiador Frederico Coelho observou algumas produções que integraram 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 Apocalipópótese 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 confluência.¹⁶

Das obras mencionadas, Gal Costa esteve presente no programa da TV Tupi “Divino, maravilhoso” e, conforme podemos acrescentar de acordo com essa perspectiva, 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*¹⁷ televisionado.

Alguns episódios se tornaram famosos na memória sobre o programa¹⁸, 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 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. Ou seja, em paralelo às exibições semanais de “Divino, maravilhoso” na Tupi, ocorria também a realização do festival na Record. 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 reper-

¹⁶ COELHO, Frederico, *op. cit.*, p. 170.

¹⁷ 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, p. 75.

¹⁸ 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.



cutido: 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 intérprete. Com as apresentações no festival, Gal consolidou a mudança na sua identidade artística que seria amplamente trabalhada pela imprensa nos meses seguintes.

“Divino, maravilhoso” no IV Festival da 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 uma torcida tropicalista na plateia¹⁹, informação que nos mostra os ânimos e os embates que as vertentes da MPB suscitaram no período.²⁰ 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”.²¹

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 tentativa de inserir Gal no centro das agitações tropicalistas ao fim de 1968. Os eventos que marcaram os últimos meses daquele 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 musical.²²

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 “Di-

¹⁹ O Festival animou-se. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 nov. 1968, p. 14.

²⁰ Para um panorama aprofundado sobre os debates e disputas culturais que envolveram a constituição da MPB nos anos 1960, ver NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1968)*. São Paulo: Annablume, 2001.

²¹ VELOSO, Caetano *apud* “Divino, maravilhoso”. *InTerValo*, ano VI, n. 305, São Paulo, 1968, p. 20.

²² 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.

vino, maravilhoso” que se equiparasse à sonoridade desses músicos.²³ Dessa maneira, a cantora deixou de lado a condensação do canto bossa-novista (o que não significa que ela o tenha abandonado completamente) e adotou o estilo *performático* roqueiro e estridente de artistas como Hendrix e Joplin. Em entrevista para a revista *Bondinho* em 1972, a intérprete explicou as suas percepções quando efetivou essa mudança artística no segundo semestre de 1968:

eu cantava no palco de uma maneira muito introvertida, eu não me mexia, tinha medo, minhas pernas tremiam. Mas eu tava 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 coisas.²⁴

Esse depoimento oferece reflexões pertinentes ao que viemos desenvolvendo até aqui. Sem querer tomar as declarações da cantora como a essência dos acontecimentos, é 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 em 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. 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 e tropicalista, 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 construção 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 entoava o primeiro verso da canção. Com uma

²³ Ver Gal Costa, *a voz sem limite estético*, 2008, vídeo (28min. 13 seg.). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=tr7XV0i0XoY>>. Acesso em 9 mar. 2025.

²⁴ COSTA, Gal *apud* SEVERIANO, Mylton. *Gau. Bondinho*, n. 40, São Paulo, 29 abr.-13 maio 1972, p. 17 e 18.

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”. O clímax da *performance* se dá na sequência em que a cantora anuncia o refrão, 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”.²⁵ 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 traz uma série de menções entrelinhadas ao quadro das tensões políticas e culturais do período. 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 reprovaram 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 pertinente 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 é produzido pela interpretação.²⁶ Assim, a cantora adota essa postura orientada 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. Além disso, sua opção interpretativa, ao envolver um jogo corporal no qual o canto

²⁵ “Divino, maravilhoso” (Caetano Veloso e Gilberto Gil), Gal Costa. *Gal Costa*. LP Philips, 1969.

²⁶ Ver FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998, p. 205.

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 envolvido.²⁷ Manter “os olhos firmes” e atentar para “a escuridão e o perigo” 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.

Essa questão da *performance* também indica o projeto autoral que Gal representava. Nesse sentido, 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”²⁸, o que significa que sua interpretação de composições de outros letristas produzia uma autoralidade para a obra. Para Cordeiro, os discursos posteriores sobre a presença de Gal no movimento muitas vezes refletem uma perspectiva masculina, em que, na relação intérprete-compositor, a primeira desempenharia um papel passivo.²⁹ De maneira semelhante, o antropólogo Rafael Noleto pensou a *performance* da intérprete para enfatizar 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”.³⁰

Com a edição do AI-5 e a prisão dos seus companheiros artísticos Gilberto Gil e Caetano Veloso nos últimos dias de dezembro, o ano de 1968 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 conhecido 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, criava-se uma expectativa em torno da figura da cantora para dar continuidade às práticas tropicalistas. Era o prenúncio de uma fase de notável êxito comercial em sua carreira, marcada pelas relações entre o Tropicalismo e os meios de comunicação de massa.

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

Nas semanas que antecederam o lançamento do LP, Gal era anunciada como a “esperança de uma cantora para a chamada música da juventude”³¹,

²⁷ Ver ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 17.

²⁸ CORDEIRO, Taissa Maia Amorim. Gal, a fatal: o tropicalismo musical e o gesto interpretativo de Gal Costa. *Criação & Crítica*, n. 31, São Paulo, 2021, p. 69 e 70.

²⁹ *Idem*.

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

³¹ 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

além do enfoque que 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.³²

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 parcela 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*”.³³



Figura 1. Capa do disco *Gal Costa*, 1969.

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, repre-

ocupar o lugar que João Gilberto deixou vago quando saiu do Brasil, o que fazia dela essa esperança para o público jovem. MOTTA, Nelson. Estes foram importantes. *Cigarra*, ano LV, n. 1, São Paulo, jan. 1969, p. 51.

³² Cf. ZAN, José Roberto. *Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. Música Popular em Revista*, v. 2, n. 1, Campinas, 2013.

³³ DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 61.

sentado 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 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 disco.³⁴ A capa do álbum mostrava 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. O pesquisador Edward Piñuelas abordou tal questão ao desenvolver o conceito ambiguidade racial ao verificar como algumas características da cultura negra foram incorporadas por Gal. Conforme este autor, a cantora “construiu a sua *persona* performática dentro de um quadro diaspórico frequentemente negligenciado pelos estudos do tropicalismo e da MPB em geral”.³⁵

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.

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 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

³⁴ Cf. ETLINGER, Sarah A. e BORÉM, Fausto. Além da música: repensando Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. *Per Musi*, n. 30, Belo Horizonte, 2014, p. 50 e 51.

³⁵ PIÑUELAS, Edward R. “Não identificado”: racial ambiguity and the sonic blackness of Gal Costa. *Palimpsest*, v. 10, n. 1, Rio de Janeiro, 2021, p. 66 (tradução nossa).

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 para lançá-la no espaço.

O trecho “eu vou fazer um iê-iê-iê romântico”³⁶ ganha forma no próprio corpo musical da canção, marcado pela construção dos arranjos e o estilo composicional semelhante ao modelo cancionista de Roberto Carlos.³⁷ 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.

A distorção sonora que introduz a música reaparece em momentos pontuais, especificamente quando a intérprete canta versos que contêm os termos “disco voador” e “espaço sideral”. Assim, o arranjo ilustra a estranheza e o distanciamento da realidade que tais referências provocam, numa espécie de cinematografia de ficção científica. 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 abriam, construções que seguem até o seu desaparecimento por meio do *fade out*.

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 Vinicius de Moraes) reforçam as sonoridades do movimento que surgiu ao final da década 1950. João Gilberto – principal referência tanto para Gal 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 quadrados/ 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).³⁸*

³⁶ “Não identificado” (Caetano Veloso), Gal Costa. *Gal Costa*. LP Philips, 1969.

³⁷ Cf. 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, Rio de Janeiro, jul.-dez. 2014, p. 243-245.

³⁸ “Saudosismo” (Caetano Veloso), Gal Costa. *Gal Costa*. LP Philips, 1969.

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 com distorções de guitarra, que tudo isso é sintetizado. Gal cantavol “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.

Tanto a canção que encerra o lado A (“Se você pensa”) e a que abre o lado B (“Vou recomeçar”) são letras de Roberto Carlos e Erasmo Carlos. “Vou recomeçar” 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”.³⁹ Note-se o sentido das noções de “mudança” e “recomeço” na música. Por ser 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.

O visual tropicalista de Gal

A imprensa acompanhou a passagem tropicalista da cantora com nítida atenção dedicada ao seu visual e postura nos palcos. As roupas recheadas de apetrechos, tecidos de cetim, calças pantalonas, botas, acessórios e, sobretudo, os seus cabelos, eram constantemente mencionados como exemplos da renovação comportamental que o mundo vivenciava. Vejamos uma 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

³⁹ “Vou recomeçar” (Roberto Carlos e Erasmo Carlos), Gal Costa. *Gal Costa*. LP Philips, 1969.

*de som das cordas ásperas da guitarra, aquela lentidão dengosa baiana se torna urgência internacional de toda juventude.*⁴⁰

Aqui, o visual de Gal recebe conotação de enfrentamento, 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 ainda mencionar 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 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 regime.⁴¹

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 apedrejada.⁴² Segundo relatos, Gal passava horas a fio enrolando com papelote suas mechas a fim de obter o efeito encaracolado.⁴³ 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”⁴⁴ 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”.⁴⁵

Em relação a essa mudança artística, a cantora deu algumas declarações que evidenciaram a consciência que tinha acerca do seu projeto estético, das possibilidades artísticas do Tropicalismo e da luta cultural envolvida nesses processos. Em uma entrevista para a *Manchete*, cujo título 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:

⁴⁰ MARCONDES, Geni. De Graça a Gal – um longo caminho. *Jornal do Commercio*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, 11 maio 1969, p. 6.

⁴¹ Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios, 2017.

⁴² Cf. CASMURRO, Dom. Gal-genial. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 10 abr. 1969, p. 10.

⁴³ Cf. COIMBRA, Oswaldo. Os estranhos cabelos de Caetano e Gal. *InTerValo*, ano VI, n. 307, São Paulo, 1968.

⁴⁴ Ver Linha Gal. *A Cigarra*, São Paulo, ago. 1969, p. 48.

⁴⁵ SALETE. É de pequeno que aprende a ser belo. *Correio da Manhã*, Suplemento Feminino, Rio de Janeiro, 12 out. 1969, p. 6.

– 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 muito.⁴⁶

Por mais que a cantora não tenha dado muitas declarações na imprensa em relação a tal 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 de 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.

Artigo recebido em 13 de março de 2025. Aprovado em 9 de julho de 2025.

⁴⁶ COSTA, Gal *apud* MENDES, Uirapuru. Gal Costa, a musa tropicalista. *Manchete*, n. 888, Rio de Janeiro, 26 abr. 1969, p. 43.