



**CONTRACULTURA E EXPERIMENTALISMO: A
RADICALIZAÇÃO ARTÍSTICA DE GAL COSTA NA
VIRADA DOS ANOS 1960 PARA 1970**

**COUNTERCULTURE AND EXPERIMENTALISM: GAL
COSTA'S ARTISTIC RADICALIZATION AT THE TURN OF
THE 1960S TO THE 1970S**

Felipe Aparecido de Oliveira Camargo*

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP

 <https://orcid.org/0000-0003-0611-7747>

felipe.o.camargo@unesp.br

RESUMO: O artigo analisa a participação da cantora Gal Costa na contracultura brasileira e a sua relação com o experimentalismo, linguagem recorrente nos grupos contraculturais, entre o fim da década de 1960 e início dos 1970, momento posterior ao auge do Tropicalismo musical. Investigamos quais foram as principais referências estéticas que informaram o projeto artístico da intérprete e as reações variadas que a adoção de tal postura experimental gerou na imprensa do período.

PALAVRAS-CHAVE: Gal Costa; contracultura; experimentalismo; MPB.

ABSTRACT: The article analyzes the participation of singer Gal Costa in the Brazilian counterculture and her relationship with experimentalism, a recurring trend in countercultural groups, between the late 1960s and early 1970s, after the peak of musical Tropicalism. We investigated the main aesthetic references that informed the performer's artistic project and the varied reactions that the adoption of such an experimental stance generated in the press of the period.

KEYWORDS: Gal Costa; counterculture; experimentalism; MPB.

* Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP.

INTRODUÇÃO

Em entrevista concedida ao jornal *O Pasquim* em dezembro de 1969, a cantora Gal Costa respondeu diversas questões sobre o contexto cultural brasileiro e a música popular do período. A intérprete participou da sabatina ao lado do seu novo parceiro musical de então, o compositor carioca Jards Macalé. Na ocasião, Gal afirmou que a situação na música brasileira estava “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” (GAL, 1969, p. 14). 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.

Estes comentários revelam o posicionamento de Gal diante do cenário musical brasileiro na transição da década 1960 para 1970. Sob o AI-5, a MPB passou por um período de notáveis transformações. A violência política e o exílio de músicos e compositores impactou significativamente parte das produções artísticas. Naquela altura, o Tropicalismo musical se diluía enquanto movimento coletivo, ao passo em que Gal seguia novos rumos em sua carreira. A cantora aprofundou suas relações com as atividades e produções da contracultura que se disseminou nos “anos de chumbo”, momento compreendido entre aproximadamente 1969 e 1974. Para entender o trânsito da cantora por esses espaços, é fundamental refletirmos sobre as especificidades da contracultura brasileira, particularmente a que se configurou após 1968.

A nível internacional, a base da contracultura foi a contestação da sociedade burguesa, burocrática, hierárquica e conservadora. Theodore Roszak, acadêmico norte-americano, apontou que os jovens eram os grandes protagonistas das movimentações contraculturais, pois se rebelavam tanto contra a direita como contra a esquerda tradicional (ROSZAK, 1972). 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.

Na produção 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 Janis Joplin, além de intelectuais como Timothy Leary e Aldous 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.

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-prima de nossa contracultura” (DINIZ, 2017, p. 25). 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” (RISÉRIO, 2005, p. 26). 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.

Dentre os principais aspectos da influência da contracultura nas produções artísticas, pode-se mencionar o uso constante da linguagem experimental. Historicamente, o termo experimentalismo está ligado ao conceito de vanguarda. Nesse aspecto, a fim de situar a noção de experimentalismo que mobilizamos aqui, 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”, sendo que essa proposta de algo novo diz respeito “tanto à inclusão de elementos arcaicos e oriundos dos *mass media* (e por isso não se coloca como vanguarda!), quanto à incorporação (ou criação) de coisas modernas [...]” (SANTOS, 2008, p.12). 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 direto, pois é sabido que a indústria é propensa a assimilar muito do que é experimental e novo.

Partindo disso, o que pode ser destacado 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” (VARGAS, 2012, p. 7). Trata-se de um exercício de criação que tensiona padrões culturais e o próprio estatuto da canção.

Como mencionado, após a edição do AI-5, a MPB passou por uma reformulação em seu campo. Marcos Napolitano discute 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 MPB (NAPOLITANO, 2002, p. 2). Ao longo da década de 1970, a sigla articulou elementos estéticos e ideológicos que nos anos 1960 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” (NAPOLITANO, 2002, p. 3).

Entre os componentes estéticos que no pós-1968 foram assimilados pela MPB, notam-se os padrões musicais e *performáticos* esboçados previamente pelo Tropicalismo musical. Trata-se da combinação de elementos 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.

Para pensarmos a obra de Gal Costa nesse cenário musical, retomamos as reflexões de Herom Vargas. O autor indica uma diferença entre o experimentalismo utilizado pelos 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 de canção e do debate sobre o nacional-popular. A proposta tropicalista tinha como alvo o nacionalismo de parte do cancionário popular vigente durante a década 1960. O movimento se utilizava de

referências 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 antes. (VARGAS, 2012, p. 9).

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*¹. Vargas pontua que o uso do corpo era uma das principais formas de subjetivação na contracultura (VARGAS, 2012, p.12). Essa avaliação se assemelha ao que Celso Favaretto observou sobre a emergência do “corpo como espaço de agenciamento de atividades” no âmbito contracultural (FAVARETTO, 2019, p. 10-11). 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 contracultura.

¹ Entendendo como um processo social que envolve uma comunidade de músicos e ouvintes, David Treece definiu a *performance* como uma forma de comunicação social. Ou seja, no ato *performativo*, 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 escrita. Ver: FRITH, 1998; TREECE, 2000.

Ou seja, na *performance* a intérprete pode se utilizar de uma série de recursos vocais e corporais que substanciam sua identidade artística. Cabe mencionar que a voz exerce ação preponderante no ato *performático*. Como apontou Ruth Finnegan, no caso da canção, é através do dispositivo vocal que o texto ganha sentido (FINNEGAN, 2008, p. 24). 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. Um disco gravado em estúdio, como é o caso do objeto deste artigo, 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.

Seu segundo *long-playing* (LP) solo, intitulado *Gal* (Philips), lançado no último trimestre de 1969, é a obra que sintetizou todas essas atividades e radicalizações que a intérprete realizava em seu projeto artístico.

O LP *GAL* (1969)

Figura 1. Capa e encarte do disco *Gal* (1969)



Fonte: Philips/1969.

A produção de *Gal* ficou sob encargo de Manoel Barenbein, que também foi responsável pelo disco anterior da cantora, *Gal Costa* (Philips/1969), tido como seu “álbum tropicalista”. O maestro Rogério Duprat, arranjador do disco-coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis* (Philips/1969), espécie de manifesto do movimento tropicalista, também compôs a equipe de criação deste álbum. Duprat 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 da rede de sociabilidade de Gal. Na capa feita para o LP, o surrealismo e os traços gráficos de característica psicodélica tomam conta do quadro. 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 psicodélicas (PINHEIRO, 2015, p. 44). No campo musical, isso era manifestado através de 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” (PINHEIRO, 2015, p. 51-52).

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*². 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 utilizou do termo *ambiguidade racial*³ 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

² 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. Ver: NAPOLITANO, 2023. p. 47-48.

³ Do inglês *racial ambiguity*.

performática dentro de um quadro diaspórico frequentemente negligenciado pelos estudos do tropicalismo e da MPB em geral” (PIÑUELAS, 2021, p. 66).

Diante dessas avaliações de Piñuelas, é interessante pontuar 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. É necessário, em primeiro lugar, pensar no uso dessa estética como um dos componentes para a construção de sua imagem artística. Tais assimilações apontam mais para o interesse da cantora pela estética promovida pela contracultura do que por um ativismo político *stricto sensu*.

Contudo, é preciso salientar que a incorporação de algumas referências da contracultura norte-americana não se deu apenas como mera importação. Ao assimilar tais símbolos, a cantora construía uma significação particular e híbrida na formatação de sua identidade artística. Tal ponderação vale também para demais produções brasileiras que repensaram os símbolos da contracultura internacional. Além do mais, 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 próprio da ditadura.

No repertório do disco, a presença dos amigos Caetano Veloso e Gilberto Gil, naquele momento exilados em Londres, é prevacente. Ao lado de Jorge Ben, os compositores contam com o maior número de letras no LP. Em comparação ao álbum anterior de Gal, *Gal Costa* (Philips/1969), a única novidade nas composições é José Carlos Capinam e Jards Macalé, seus mais recentes parceiros. Completam esse pequeno grupo a dupla Roberto e Erasmo Carlos, com uma faixa.

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*, tal como propôs Sérgio Molina⁴, estruturam a obra.

Na *performance*, 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 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

⁴ O musicólogo Sérgio Molina identificou o protagonismo do artesanato musical em parte das produções de música popular a partir dos anos 1960, ou seja, construções propriamente sonoras e musicais em detrimento do equilíbrio tradicional entre letra e música. 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”. Ver: MOLINA, 2017, p. 24-25.

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 na *performance*, 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.

“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 musical (NAVES, 2010, p. 97). 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” (NAVES, 2010, p. 97). 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. A referência aos próprios cabelos indica a importância do corpo como ferramenta de manifestação.

“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 1970

(ERASMO, 1970, p. 9), 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, 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 intérprete (ERASMO, 1970, p.9). 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. 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”, composição 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 náutica⁵ 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 recursos *performáticos*, como vocalizações, ruídos, efeitos de eco e montagens sonoras. No último um minuto e trinta segundos de canção, o ouvinte é levado a um universo 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.

RECEPÇÕES MISTAS

O teor experimental do disco gerou reações mistas 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 decepcionante (DANTAS, 1969, p.2). 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

⁵ 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, 2013.

agradável, o culinário”, o álbum resultava apenas em um “ron-ron, uma coisa chata” (DANTAS, 1969, p. 2).

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 [...]” (COSTA, 1969, p. 5). 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” (COSTA, 1969, p.5).

É interessante assinalar que o lançamento do disco se deu no mesmo período em que Gal Costa concedeu a supracitada entrevista ao *Pasquim*, em dezembro de 1969, ao lado de Jards Macalé. 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. (GAL, 1969, p. 12-15).

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 demonstrou sua indignação ao chamar a intérprete de “hippie subdesenvolvida” por atacar “gente maior como Elis Regina, Tom Jobim, dentre outros” (ORLANDO, 1970, p. 35). Ele também se mostrou pouco satisfeito com a falta de explicação da intérprete em preferir Sganzerla a Glauber Rocha: “Afimal, agora está fácil dar entrevista: é só dizer ‘tá mais na minha’. Mas que minha é esta?” (ORLANDO, 1970, p. 35). 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 gostou (ERASMO, 1970, p. 9). 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.

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” (GAL, 1970, p. 5). A página ainda trazia uma fotografia da cantora em palco, de mãos na cintura, com legenda “GAL em posição de ataque” (GAL, 1970, p.5). 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, Caetano Veloso e Gilberto Gil, a mídia voltava-se para a cantora na tentativa de reverberar algumas das disputas em voga.

Exemplo de como os posicionamentos e o estilo artístico experimental de Gal Costa provocaram discussões é uma série de entrevistas com personalidades notáveis publicadas pelo jornal *Correio da Manhã*. 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 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” (Q.I, 1970a, p.4). Muito provavelmente se referindo à matéria publicada pelo *Pasquim*, o compositor demonstra desgosto 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 atual fase artística da baiana. Miele, por sua vez, respondeu que ela não só sabia o que está fazendo como a “turma [com quem a cantora andava] estão sempre fazendo o que Gal gosta” (Q.I, 1970b, p. 4). Nesta percepção, Gal seria uma espécie de líder da “turma” que se relacionava: o grupo de artistas pertencentes ao círculo contracultural do Rio de Janeiro.

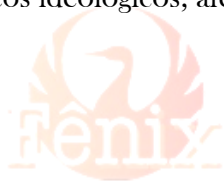
A repercussão alcançada pelo disco anterior e o histórico da cantora no movimento tropicalista a mantinham em alta na imprensa. Somava-se a isso as polêmicas, aqui mencionadas, em que esteve envolvida na ocasião que o LP foi veiculado. A formação de um público específico em torno de sua imagem, jovem e afeito à contracultura, sustentava a disseminação do álbum nos meses seguintes ao seu lançamento. Uma temporada de shows na Boate Sucata, no Rio de Janeiro, estimulou tais movimentações.

O SHOW NA BOATE SUCATA

A série de espetáculos realizada na Boate Sucata, localizada no bairro da Lagoa, teve direção musical de Jards Macalé e supervisão de Capinam. O cenário (ou “ambientação”) do show ficou sob responsabilidade de Hélio Oiticica, artista plástico carioca autor da exposição intitulada *Tropicália* (1967), cujas propostas influenciaram o Tropicalismo musical. Oiticica era um expoente da contracultura brasileira e, na virada

dos anos 1960 para a década seguinte, se mostrou um importante defensor da cultura marginal nas produções artísticas (DUNN, 2013).

Em carta escrita à Lygia Clark (FIGUEIREDO, 1998, p. 145-150), artista brasileira 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 pintora. Também elogia o trabalho de Macalé no show e comenta 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” (FIGUEIREDO, 1998, p. 148). Por fim, informava que as coisas andavam em “certos grupos” pelo Rio de Janeiro (FIGUEIREDO, 1998, p. 149). 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. (COELHO, 2010, p. 246).

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 contracultural. 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 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.

Todos estes vínculos favoreciam a circulação dos agentes culturais em diferentes linguagens artísticas. Era comum artistas plásticos 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 do filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1967), uma das principais obras do cinema marginal, e *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 também foi filmado em um momento em que se deita no palco cantando. Além dele, a câmera de Sganzerla focalizou na guitarra tocada por Lanny Gordin e na *performance* do músico com o instrumento. Nas imagens, Gordin gira a guitarra, joga-a e em seguida se atira no chão.

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” (SIRINELLI, 2003, p. 248). Na contracultura 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.

Voltando ao show da Sucata, o recém-formado grupo musical The Bubbles⁶ 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). A sonoridade da banda era informada pelas principais tendências do rock internacional da época. O cenário dos shows, conforme descrição do *Jornal do Brasil* (AMARAL, 1970, p.3), possuía uma tela que colocava a banda em um plano alto do palco, separando-os de Gal e de Naná Vasconcellos, este encarregado da percussão.

Com relação ao repertório, um texto da revista *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 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

⁶ Posteriormente adotaram o nome A Bolha, tornando-se um dos principais conjuntos de rock brasileiro da década de 1970.

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” (O SOM, 1970, p. 84).

Tal como o disco *Gal*, a temporada suscitou recepções variadas 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” (MORAES, 1970, p. 27). 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”. Concluiu com um elogio ao percussionista Naná Vasconcellos, afirmando que ele quase chega a “roubar” o espetáculo (MORAES, 1970, p. 27).

A página seguinte traz comentários de outros intelectuais do impresso carioca, como Luiz Carlos Maciel, Paulo Francis e Tarso de Castro. Maciel, entusiasta da contracultura⁷, mostrou visão oposta à de Vinicius de Moraes. Para o columnista, 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 parecia debochar das falas dos detratores do show. Intitulado “Uma porcaria” (CASTRO, 1970, p. 28), 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” (CASTRO, 1970, p. 28). 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

⁷ Para um estudo detido acerca da presença do ideário da contracultura internacional nas proposições de Luiz Carlos Maciel, ver: CAPELLARI, 2007.

positiva que tinha do espetáculo: “É assim que se deve falar dessa gente que ainda mostra que resta vida e criação neste país” (CASTRO, 1970, p. 28).

A recepção crítica 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 originando disputas, 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 cantora também aprofundou o contato com as novidades da música internacional.

Na capital inglesa, a cantora 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 novos (BIVAR, 1984, p. 84). Como o escritor afirma, essa seria uma oportunidade para que o “público tomasse conhecimento deles” (BIVAR, 1984, p. 58).

O grupo, liderado por Gilberto Gil, era composto por aproximadamente 25 pessoas, inclusos Gal, Caetano e os Bubbles. Em trecho do documentário *Tropicália* (Marcelo Machado, 2012), 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!*. (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.

Em Gal, a viagem a Londres e a participação no Festival da Ilha de Wight exerceram um impacto significativo em suas atividades artísticas posteriores. O reencontro com Caetano Veloso e Gilberto Gil aumentou a sensibilidade da intérprete diante da situação do exílio, o que a fez incluir em seu repertório canções cujas temáticas tratam do desterro. Musicalmente, o festival a munuiu de novas referências. Conforme sua declaração à imprensa na época, a participação no evento foi o que mais a impressionou na viagem à Europa (GAL, 1970b, p. 2). 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 ensajado narrativas acerca da repressão ditatorial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de 1969, com a promulgação do AI-5 e o exílio de nomes como Caetano Veloso e Gilberto Gil, a cena tropicalista minguiu consideravelmente. Diante do recrudescimento da ditadura militar, os vários nomes que pertenceram ao Tropicalismo musical em sua fase áurea trilharam novos caminhos. Entretanto, sob o impulso da contracultura que se desenvolvia no Brasil daqueles “anos de chumbo”, um conjunto de artistas e intelectuais deram conta de levar adiante e radicalizar algumas propostas de cunho experimental que já haviam sido sinalizadas pelo movimento. Gal Costa foi uma das principais representantes desse cenário musical, tendo sido uma importante expoente do ideário contracultural, principalmente de vertentes como o *desbunde*, cujo auge foi durante a realização do espetáculo *Gal a Todo Vapor*, temporada de shows iniciada em 1971 (CAMARGO, 2022).

Procuramos mostrar que, entre os anos 1969 e 1970, a intérprete esteve envolvida em projetos que marcaram um momento de radicalização artística em sua carreira. Atenta às tendências estéticas experimentais mundo afora, a atitude artística e a *performance* de Gal orientaram uma série de polêmicas e discussões na imprensa que mostravam as disputas culturais do período. No final das contas, o posicionamento da cantora, expresso sobretudo em sua imagem artística, revelava um desejo por inovação estética que estava sintonizado com as novas configurações que a MPB começava a enfrentar em meados da década 1970 e que definiriam os rumos de parte da cena musical daquele período.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Zózimo Barroso do. Seu nome é Gal. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 31 mai e 01 jun 1970, Caderno B, p. 3.
- BIVAR, Antonio. **Verdes vales do fim do mundo**. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- CASTRO, Tarso de. Uma porcaria. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, 06-10 jun. 1970, p. 28.
- 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.

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.

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.

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.

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

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. p. 24.

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

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

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

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

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.

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.

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

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

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

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

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

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.

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

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

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

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

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

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

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.

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.

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



www.revistafenix.pro.br

Recebido em: 03/03/2025

Parecer dado em: 15/05/2025