

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL – IACS
DEPARTAMENTO DE ARTES – GAT

GIOVANA LIDIZIA SOARES CLARO DIAS

**“MINHA VOZ, MINHA VIDA” – UMA BREVE ANÁLISE DA TRAJETÓRIA DE
GAL COSTA ATRAVÉS DA PERFORMANCE**

Rio de Janeiro, 2022

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL – IACS
DEPARTAMENTO DE ARTES – GAT

GIOVANA LIDIZIA SOARES CLARO DIAS

**“MINHA VOZ, MINHA VIDA” – UMA BREVE ANÁLISE DA TRAJETÓRIA DE
GAL COSTA ATRAVÉS DA PERFORMANCE**

Monografia apresentada ao Curso de
Produção Cultural da Universidade
Federal Fluminense, sob orientação da
professora Dr^a. Marina Bay Frydberg,
como requisito parcial para a obtenção do
Grau de Bacharel

Rio de Janeiro, 2022



COORDENAÇÃO DE
PRODUÇÃO CULTURAL



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PRODUÇÃO
CULTURAL

ATA DA SESSÃO DE ARGUIÇÃO E DEFESA DE TRABALHO FINAL II

Ao vigésimo sétimo dia do mês de julho de 2022, às treze horas e trinta minutos, realizou-se de forma remota (online), excepcionalmente, em conformidade com a Decisão N.º. 100/2020 de 21/05/2020, do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Federal Fluminense, a sessão pública de arguição e defesa do Trabalho Final II intitulado **“Minha voz, minha vida” – uma breve análise da trajetória de Gal Costa através da performance**, apresentado por **Giovana Lidizia Soares Claro Dias**, matrícula 618033035, sob orientação do(a) Prof(a). Dr.ª. Marina Bay Frydberg.

A banca examinadora foi constituída pelos seguintes membros:

1º Membro (Orientador(a)/Presidente): Dr.ª. Marina Bay Frydberg

2º Membro: Dr. Marildo José Nercolini

3º Membro: Dr.ª Ohana Boy Oliveira

Após a apresentação do(a) candidato(a), a banca examinadora passou à arguição pública. O(a) discente foi considerado(a):

Aprovado

Reprovado

Com nota final após arguição:

10,0

E para constar do respectivo processo, a coordenação de curso elaborou a presente ata que vai assinada pelo presidente da banca:

Presidente da Banca

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

C591m Claro Dias, Giovana Lidizia Soares
Minha voz, minha vida : Uma breve análise da trajetória de Gal Costa através da performance / Giovana Lidizia Soares Claro Dias ; Marina Bay Frydberg, orientadora. Niterói, 2022. 74 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Cultural)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2022.

1. Performance (arte). 2. Musicologia. 3. Feminismo. 4. Música popular brasileira. 5. Produção intelectual. I. Frydberg, Marina Bay, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

Para minha avó Cida, obviamente.

Agradecimentos

À Marina, minha orientadora, pelo encontro especial desde o primeiro dia de aula e por me guiar de forma tão afetuosa até aqui.

À Ninha, minha irmã, por toda a generosidade e as trocas durante o processo de escrita.

Aos meus pais, Luiza e Eduardo, pelo acesso à educação e por acreditarem na minha capacidade.

À minha mãe, Luiza, por me apresentar Gal Costa.

Ao meu tio, Beto, por despretensiosamente me apresentar o curso de Produção Cultural.

À Ana Carolina, minha melhor amiga, por todos os anos de amizade, pelas madrugadas a dentro de estudo e pelas lágrimas de alívio.

À Eva, minha musa, minha grande dupla e parceira por toda a graduação.

Ao Akil, à Sarah e à Duda, companheiros de faculdade, pelo encontro.

Ao Mateus, meu melhor amigo, por dividir a paixão por Gal Costa comigo.

Ao Leandro, meu amor, pela felicidade e parceria.

Às minhas amigas, Carol, Amanda, Luiza, Larissa, Ayla e Camilla, por toda alegria e apoio.

À UFF pelo acolhimento.

E à minha avó, Cida, pelos quinze anos de amor.

“Eu me emociono e isso é... O melhor sinal que posso receber. Porque eu sou uma artista e enquanto eu tiver calor e emoção, continuarei sendo artista. Quando isso fugir de mim, não sou nada.”

(Maria Bethânia)

RESUMO

A presente pesquisa visa analisar parte da trajetória de Gal Costa com o intuito de entender os símbolos e a construção do discurso da artista através da performance. Considera também a importância de identificar e analisar as performances para entender as construções de gênero e sexualidade; a estética (figurino, beleza e cores) para pontuar a importância e relevância para a construção do discurso da artista; as representações das músicas cantadas levando em consideração o contexto em que estão inseridas e a sensualidade e o poder de Gal para entender o lugar e musa, intérprete e autora do próprio repertório ocupado pela artista.

A coleta de dados foi realizada através de acervos audiovisuais/mídias como filmes, entrevistas, séries, documentários, programas de TV, clipes e músicas e de material bibliográfico, junto a um embasamento do contexto histórico, social, político, cultural e econômico em que os acontecimentos ocorreram para entender como o discurso foi construído.

A análise com embasamento em teorias feministas, musicologia e nova musicologia indicou a relevância dos símbolos de sua trajetória e como a performance é o ponto imprescindível na construção do discurso e da carreira de Gal Costa.

Palavras-chave: Gal Costa; Performance; Musicologia; Feminismo; MPB

ABSTRACT

The present research aims to analyze part of Gal Costa's trajectory in order to understand the symbols and the construction of the artist's discourse through performance. It also considers the importance of identifying and analyzing performances to understand the constructions of gender and sexuality; the aesthetics (costumes, beauty and colors) to punctuate the importance and relevance for the construction of the artist's discourse; the representations of the songs taking into account the context in which they are inset and Gal's sensuality and power to understand the place and muse, interpreter and author of the artist's own repertoire.

Data collection was carried out through audiovisual/media collections such as films, interviews, series, documentaries, TV programs, clips and songs and bibliographic material, along with a foundation of the historical, social, political, cultural and economic context in which the events took place to understand how the discourse was constructed.

The analysis based on feminist theories, musicology and new musicology indicated the relevance of the symbols of her trajectory and how performance is the essential point in the construction of Gal Costa's discourse and career.

Keywords: Gal Costa; Performance; Musicology; Feminism; MPB

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Capa do álbum <i>Domingo</i>	13
Figura 2 - Capa do álbum <i>Tropicália ou Panis et Circense</i>	16
Figura 3 - Capa do álbum <i>Gal Costa</i>	17
Figura 4 - Capa do álbum <i>Gal</i>	18
Figura 5 - Foto de Gilberto Gil, Gal Costa e Caetano Veloso em Londres	19
Figura 6 - Capa do álbum <i>Legal</i>	20
Figura 7 - Capa do álbum <i>Gal a Todo Vapor</i>	22
Figura 8 - Capa do álbum <i>Índia</i>	23
Figura 9 - Contracapa do álbum <i>Índia</i>	23
Figura 10 - Capa do álbum <i>Cantar</i>	25
Figura 11 – Capa do álbum <i>Profana</i>	27
Figura 12 – Foto para Revista Status	28
Figura 13 – Foto para Revista Status	28
Figura 14 – Foto para Revista Status	28
Figura 15 – Capa do álbum <i>Sorriso do Gato de Alice</i>	29
Figura 16 – Foto do show <i>Sorriso do Gato de Alice</i>	29
Figura 17 – Foto Nara Leão	33
Figura 18 – Foto Gal Costa, Caetano Veloso e Sidney Miller	33
Figura 19 – Foto de Gal Costa no IV Festival de MPB (Tv Record)	34
Figura 20 – Foto do show FA-TAL	36
Figura 21 – Foto do show FA-TAL	36
Figura 22 – Capa da revista <i>Veja</i> (1979)	36
Figura 23 – Foto do show <i>Gal Tropical</i>	36
Figura 24 – Pôster do álbum <i>Gal Tropical</i>	37
Figura 25 – Foto do show <i>Profana</i>	37
Figura 26 – Manchete de jornal	38
Figura 27 – Capa do álbum <i>Araçá Azul</i>	45
Figura 28 – Capa do álbum <i>Índia</i>	45
Figura 29 – Foto de Gal Costa	60
Figura 30 – Foto de Gal Costa	60
Figura 31 – Foto de Gal Costa	60
Figura 32 – Foto de Gal Costa	60

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1. “VIDA QUE NÃO É MENOS MINHA DO QUE DA CANÇÃO”: A TRAJETÓRIA DE GAL COSTA	17
1.1. “Sim, foi você”: o início	17
1.2. “Quando falo de amor ou desejo, minha boca se mostra macia, vermelha”: uma identidade construída	29
1.3. “Baby, há quanto tempo”: continuação.....	35
2. “MEU SEGREDO E MINHA REVELAÇÃO”: SÍMBOLOS E A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO PERFORMÁTICO	37
2.1. “Tente usar a roupa que estou usando”: a estética de Gal Costa	37
2.2. “Falo, não calo, não falo, deixo sangrar”: o lugar da voz de Gal Costa.....	42
2.3. “Derrama o leite bom na minha cara, e o leite mau na cara dos caretas”: uma perspectiva inicial sobre a performance.....	45
3. “MINHA BÚSSOLA E DESORIENTAÇÃO”: A PERSPECTIVA FEMINISTA PARA A PERFORMANCE	51
3.1. “E desde que me conheço, acho que mereço”: o pessoal é político	51
3.2. “Quem foi que disse que mulher não voa?”: as mulheres da música	56
3.3. “Você tem que aprender a ser gente”: o palco como palanque.....	59
CONCLUSÃO	66

INTRODUÇÃO

Quando pretendemos estudar a história de um país temos algumas formas de abordagem. Podemos seguir pela economia, pela política, pela geografia ou pela cultura, por exemplo. Aqui, todas elas se perpassaram, porque, na verdade, a história de uma nação é a composição de todos esses fatores. Mas a abordagem principal selecionada é a música através de Gal Costa e sua performance.

Nesta pesquisa foram pontuadas passagens específicas da trajetória da cantora que são relevantes para a análise proposta. Para ajudar a elaborar a argumentação teórica usamos o campo de estudo da musicologia tradicional, a nova musicologia e teorias feministas.

O objetivo geral é analisar parte da trajetória de Gal Costa para compreender os significados e a construção do discurso performático dela. Além de identificar e analisar as performances de Gal para entender gênero e sexualidade; a estética para pontuar a importância e a riqueza desses símbolos na construção do discurso da artista; as representações das músicas cantadas levando em consideração o período que foram interpretadas para compreender e relacionar com o contexto histórico, social, cultural, político e econômico; e o erotismo, o poder, a provocação e a sensualidade de Gal para entender o lugar de musa, intérprete ocupado pela artista e autora de seus repertórios e como a construção dessa imagem foi usada por ela mesma e pelos outros.

Para a realização desta pesquisa foram realizados levantamentos e análises de materiais sobre Gal Costa. A coleta foi feita através de acervos audiovisuais/mídia sobre a cantora tais como filmes, entrevistas, séries, documentários, programas de TV e rádio, clipes e músicas. Contamos com apoio bibliográfico que abordassem as teorias da musicologia, nova musicologia e feminismo para desenvolver os argumentos teóricos apresentados ao longo dos três capítulos.

Paralelamente, para seguir com a análise da proposta desta pesquisa, foi realizado um aprofundamento nos acervos, além de estudos referentes ao tema junto a um embasamento do contexto social, histórico, político e cultural em que os acontecimentos ocorreram para entender a ambientação em que Gal Costa está inserida.

A razão desta escrita é a compreensão da realidade social. São palavras contando a história. Parte dela. E dessa maneira mantê-la viva. Aqui, pontualmente, temos como

justificativa a importância do nascimento da música popular brasileira (MPB) com o surgimento de nomes como o de Gal. A MPB manifesta a estética que traduz as identidades culturais brasileiras, além de ser uma forma de preservação da nossa memória coletiva

O fio condutor de toda a pesquisa é a performance, a qual vai sendo pontuada, desenvolvida e analisada ao longo de três capítulos e cada um deles com três subcapítulos. Tais capítulos estão em equilíbrio com o título da pesquisa, “Minha Voz, Minha Vida”, que é uma música composta por Caetano Veloso, figura recorrente na trajetória de Gal, e que foi cantada pela mesma no álbum *Minha Voz* de 1982. As nomeações dos capítulos são feitas com versos da canção e que estão de acordo com o desenrolar de seus respectivos textos. Os subcapítulos também são intitulados por versos de canções que fazem parte da história de Gal e todos eles estão em consonância com a abordagem que os seguem.

Para sinalizar e ambientar a trajetória de Gal é imprescindível pontuar de onde ela veio e como se deu o início da sua carreira. Assim sendo, no capítulo inicial, intitulado de “Vida que não é menos minha que da canção: a trajetória de Gal Costa” traçamos uma breve cronologia da trajetória de Gal Costa e fazemos uma análise geral pontuando todos os álbuns de estúdio e um ao vivo (*Gal a Todo Vapor* ou *FA-TAL*). O intuito nessas pequenas análises é trazer as características que serão desenvolvidas e elaboradas nos capítulos seguintes como a voz, o figurino, o lugar de musa e intérprete, autoria do próprio repertório, posicionamento político e, claro, a performance.

No primeiro subcapítulo, “Sim, foi você: o início”, é abordado os anos iniciais da vida e da carreira de Gal. A sua origem baiana e as primeiras influências que recebeu ao seu redor com a convivência com sua mãe e amigos, seus companheiros de música e também o primeiro contato com seu ídolo, João Gilberto.

O artifício principal deste subcapítulo é a cronologia e a elaboração dos acontecimentos dos anos mais importantes para a construção da persona artística de Gal. Persona esta que é criada com ajuda de símbolos como a sua voz, o seu estilo, a sua visualidade, as cores, o lugar de musa e intérprete e de autoria do seu próprio repertório. São esses os pontos mais relevantes para a trajetória de Gal Costa como uma artista em primeira pessoa, a que se nomeia para garantir a sua identidade.

No segundo subcapítulo, “Quando falo de amor ou desejo, minha boca se mostra macia, vermelha: uma identidade construída” é elaborada uma Gal que uniu todas as influências que recebeu nos primeiros anos com a Bossa Nova, o Tropicalismo, a censura e a distância, o

desbunde, a sensualidade, por exemplo. E pontuamos características como o lugar de musa e intérprete, principalmente, trazendo uma perspectiva específica sobre o tema. Gal enquanto musa, não foi muda e nem objetificada, mas sim intérprete destas canções que inspirou e dessa maneira, ela cria uma prática de autora do próprio repertório. Enquanto intérprete ela é a responsável pela vida musical daquela letra, e assim criou-se uma relação de poder e de comunicação.

É identificada a relevância e força da sensualidade de Gal, já trabalhada desde álbuns como *Gal a Todo Vapor* (1971) e *Índia* (1973). O desenvolvimento do uso do corpo como forma de comunicação durante o período da ditadura foi vanguardista no meio musical. Porém, o mais interessante é como se dá o uso desse corpo, porque não é sobre sedução e sexualidade, é sobre erotismo, desejo e poder. É um posicionamento e um comportamento sensual, provocante, político e contestador, que se confirma em apresentações como *Sorriso do Gato de Alice* (1993).

No subcapítulo três, “Baby, há quanto tempo: continuação”, é abordado um tempo mais recente, em que Gal se mantém ativa e renovando seu repertório de forma atual e consistente, seguindo com parcerias recorrentes em sua carreira como, por exemplo, com Caetano Veloso.

Nesse momento, trazemos a questão da voz e do amadurecimento como questão. Muito analisada durante toda a sua carreira, Gal mostra como cantar no palco é algo complicado e que possui grandes interferências externas, que vão além do público que a assiste em um show. E dessa maneira, dá-se início a ideia de que a ambientação de uma história ajuda a entender como ela foi construída.

No capítulo dois, “Meu segredo e minha revelação: símbolos e a construção do discurso performático” são apresentadas análises iniciais dos símbolos e da construção do discurso performático de Gal elaborados com os pontos expostos inicialmente no primeiro capítulo. Para isso, utilizamos o campo da musicologia tradicional para começar a entender como uma performance pode ser construída e entendida. O objetivo do capítulo é elucidar, com ajuda das teorias, a relevância da performance da Gal para a produção cultural de forma geral.

Em “Tente usar a roupa que eu estou usando: a estética de Gal Costa” o primeiro ponto começa a ser elaborado, os figurinos. Eles acompanham o discurso ao longo de toda a trajetória artística de Gal, e mais do que peças bonitas, as roupas são um artifício de comunicação e todas as escolhas são pensadas para fazerem sentido com a informação que quer ser passada para o outro.

O objetivo de nomear e desenvolver o conceito por trás dos figurinos é mostrar que a moda bem elaborada e bem comunicada é reproduzível, ou seja, a informação chega até o público. E para além dos figurinos, características como o cabelo e o batom vermelho passam a fazer parte da imagem de Gal e se tornam referências visuais da cantora por toda a sua carreira.

No segundo subcapítulo, “Falo, não calo, não falo, deixo sangrar: o lugar da voz de Gal Costa” abordamos o segundo ponto, a voz. Mas o que mais nos interessa não é a perspectiva técnica, se Gal é soprano ou não, mas sim o que é dito. A abordagem é mais sobre política do que tons agudos. A relevância é compreender que a voz de Gal dá vida às informações das canções. E aqui encaixamos a questão de musa. Aquelas que, a princípio, são visões, sonhos, ilusões e mudas. Ocupar o papel de musa e ao mesmo tempo dar vida, ou melhor, dar voz às criações que faz com que o lugar ocupado por Gal seja diferente.

E para melhor elaborar os pontos apresentados, no subcapítulo três, “Derrama o leite bom na minha cara, e o leite mau na cara dos caretas: uma perspectiva inicial sobre a performance” usamos do campo da musicologia tradicional para entender como tais acontecimentos e atitudes reverberam na performance. Para isso, elaboramos através da performance cultural como drama social a perspectiva de que a performance existe para ser mostrada para um público e como Gal praticou essa ideia com suas apresentações. Desenvolvemos o conceito de arte verbal através da performance em quatro pontos que concluem que cantar é se comunicar. E, também, como a performance está ligada ao teatro e a antropologia, logo faz-se necessário entender que a performance é um fenômeno social.

Com o entendimento do social, a musicologia tradicional começa a não ser suficiente para a abordagem desta pesquisa e por isso, no capítulo três é aprofundado o campo da nova musicologia, uma perspectiva feminista do estudo da música.

No último capítulo, “Minha bússola e desorientação: a perspectiva feminista para a performance”, desenvolvemos análises e pensamentos da nova musicologia e das teorias feministas. O objetivo é trazer na prática essas perspectivas que acreditam na importância da contextualização histórica do momento que Gal vivia com foco nos direitos das mulheres.

Em “E desde que me conheço, acho que mereço: o pessoal é político” são apresentadas duas autoras feministas da nova musicologia que entendem que a música não é autônoma e o gênero não é neutro. E para isso, há a criação de uma cronologia da luta feminista e das conquistas dos direitos e acessos das mulheres mostrando o contexto histórico, social, político, cultural e econômico durante a trajetória de Gal. O intuito, assim como no primeiro capítulo, é

colocar em prática o argumento defendido de que a contextualização é imprescindível para se compreender a construção do discurso performático de Gal, uma vez que é influenciado por esses acontecimentos.

No subcapítulo seguinte, “Quem foi que disse que mulher não voa?: as mulheres da música” há uma continuação da contextualização trazendo exemplos de outras mulheres artistas que surgiram e existiram junto de Gal, mostrando como suas histórias únicas e distintas também foram influenciadas pelo contexto e influenciam na trajetória da cantora.

E ao fim, em “Você tem que aprender a ser gente: o palco como palanque” são colocados a prova e embasados a partir de teorias feministas como a lógica masculina e a autonomia da música não fazem sentido. E que, quando pensamos Gal Costa, temos pontos de relevância (voz, figurino, estética, musa, intérprete e outros) e que enquanto artista de palco é essencial a relação palco-público, porque, com a nova musicologia, passamos a enxergar a música como uma prática que comove e gera emoções.

A principal motivação para sustentar a presente pesquisa consiste na importância da produção de Gal Costa e relevância do seu discurso performático. Falar de Gal Costa é falar de Brasil e assim, uma forma de compreender a nossa história. Nesse sentido, o trabalho é elaborado a fim de desenvolver uma argumentação contextualizada na história e no gênero para mostrar a relevância desta artista e sua participação no nosso contexto social brasileiro.

1. “VIDA QUE NÃO É MENOS MINHA DO QUE DA CANÇÃO¹”: A TRAJETÓRIA DE GAL COSTA

Para introduzir e ambientar a trajetória de Gal Costa é necessário entender de onde ela veio e como a sua carreira começou. Identificar em que momento a *Maria da Graça* se tornou *Gal Costa*, ou seja, enxergar quando a menina baiana apelidada de Gracinha que gostava de cantar mais do que tudo se tornou a grande cantora Gal Costa.

Essa contextualização cronológica da história de Gal, pontuando seus álbuns, apresentações e características, é uma linha de pensamento importante para o desenvolvimento da argumentação desta pesquisa e é, além de tudo, colocar em prática a relevância de uma performance contextualizada histórica, social, política, cultural e economicamente. A construção de Gal Costa enquanto artista e sua performance se dá de forma direta às suas vivências e experiências.

1.1. “Sim, foi você”²: o início

Nascida na Barra Avenida³, Bahia, Maria da Graça Costa Penna Burgos é filha única de Dona Mariah. Como apresentado na série documental *O Nome Dela é Gal*, Gal conta que sua mãe tentou engravidar por muitos anos enquanto ainda era casada com seu pai, Arnaldo. Pai esse que possuía uma segunda família, motivo para o pedido de desquite. Durante o processo de separação sua mãe foi até a fazenda do seu então futuro ex-marido para resolver pendências. Voltou grávida e separada.

Como narrado pela cantora, sua mãe dizia que sempre colocava músicas clássicas para ouvir enquanto grávida com o intuito de ter esperança de parir uma criança musical.

Por muitos anos morou em uma casa simples no bairro da Graça, em Salvador. Suas vizinhas de porta de frente eram as irmãs Gadelha, Sandra e Dedé, grandes amigas com quem conviveu desde muito jovem. Futuramente, Sandra e Dedé se casariam com Gilberto Gil e

¹ Minha voz, Minha vida. Intérprete: Gal Costa. Compositor: Caetano Veloso. *In*: Minha voz. Brasil: Philips: 1982. CD (3m38s).

² Sim, foi você. Intérprete: Gal Costa. Compositor: Caetano Veloso. *In*: Eu vim da Bahia. Brasil: BMG Brasil LTDA.: 2002. CD (2m38s). Nome da primeira música de Caetano Veloso que Gal Costa cantou, como indicado na série: DE MARIA DA GRAÇA A GAL. *In*: O Nome Dela É Gal. Direção de Dandara Ferreira. Brasil: Popcon e HBO, 2016. 54 min, son., color. Episódio 01. Série exibida pela HBO Max. Acesso em: 12 jul. 2022.

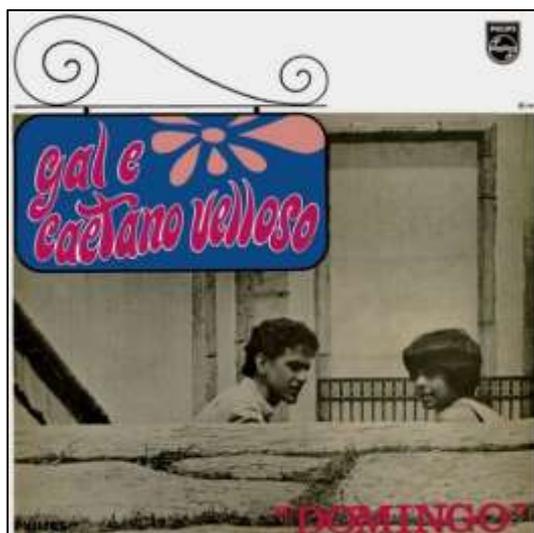
³ A biografia da trajetória aqui desenvolvida foi feita baseada nas seguintes produções: VELOSO, Caetano. Verdade Tropical. [s.l.]: Editora Companhia das Letras, 2017; MOTTA, Nelson. Noites Tropicais. [s.l.]: Editora Objetiva, 2000; O Nome Dela É Gal. Direção de Dandara Ferreira. Brasil: Popcon e HBO, 2016. Série exibida pela HBO Max; e, COELHO, Frederico. Jards Macalé: Eu só Faço o que Quero. [s.l.]: Editora Numa, 2020, p. 205.

Caetano Veloso, respectivamente. Freqüentadora da casa das irmãs, Gal estava presente quando o cronista social, Sylvio Lamêna, foi fazer uma visita ao pai delas. Nesse mesmo dia o escritor encontraria João Gilberto a quem Gal muito admirava. Ela pediu para ir junto. Nessa reunião, Gal Costa tocou violão e cantou para o ídolo, e ouviu “Você é a maior cantora do Brasil, Gracinha”, mesmo nunca tendo saído da Bahia.

Aos dezenove anos, em 1964, Gal Costa conheceu Caetano Veloso através de uma professora de dança de Salvador. E, por conseguinte, Maria Bethânia e Gilberto Gil também. Foi nesse mesmo ano, o ano do golpe que instaurou a ditadura civil militar brasileira⁴, que Gal apresentou-se pela primeira vez em um palco e com plateia em *Nós, Por exemplo...* No ano seguinte, em 1965, Maria Bethânia voou para o Rio de Janeiro para substituir a cantora Nara Leão no espetáculo *Opinião*. Substituição a qual serviu de pontapé para a carreira de sucesso de Bethânia. Logo após esses acontecimentos, Gal seguiu para o Rio.

Em 1967, Maria Bethânia e Gilberto Gil já haviam gravado seus primeiros discos solos, *Maria Bethânia* (1965) e *Louvação* (1967) respectivamente. Gal Costa e Caetano Veloso ainda não. Não havia interesse das gravadoras em um álbum para cada artista. Foi quando surgiu a ideia de gravarem um em conjunto, o *Domingo* (1967). Esse disco é uma comunhão entre ambos, uma vez que tinham como ponto de encontro e identidade musical, João Gilberto. Toda a sonoridade e apresentações que o grupo de jovens baianos carregavam era fruto de uma personalidade influenciada e derivada da Bossa Nova. Gal começou cantando timidamente e de uma maneira adjetivada de *joãogilbertiana*⁵ que, aos poucos, vai se transformando.

Figura 01 – Capa do álbum *Domingo*



Fonte: não identificada.

⁴ Período histórico brasileiro que durou 21 anos (1964-1985).

⁵ Adjetivo criado para mostrar que o canto de Gal possuía grande influência da música de João Gilberto, remetendo a Bossa Nova com fluidez, calma e doçura.

Dado o início da sua carreira foi colocado em pauta o nome artístico da até então, Maria da Graça, Gracinha ou Gau (apelidos muito comuns na Bahia). Guilherme Araújo ⁶, produtor musical, sugeriu que o nome fosse Gal, com a letra “l”. Em cima dessa proposta desentendimentos com Caetano foram surgindo. O baiano enxergava em “Gal” uma abreviação de “general”, e seguido de “Costa” poderia ser associado ao ditador em exercício, Costa e Silva⁷. Porém, Guilherme não enxergava nem em *Maria da Graça*, nem em *Gau* bons nomes comerciais. O primeiro, para ele, remetia a cantoras de fado. O segundo, era pouco feminino e pesado.

Hoje, que todos a chamam simplesmente de Gal, fico inteiramente em paz com essa história: é seu nome, seu nome verdadeiro, e é um nome baiano, profundamente autêntico e revelador da cultura particular do recôncavo da Bahia e da Cidade de Salvador, além de ser bonito sonoramente e o modo mais carinhoso de se a chamar. É, como queria Guilherme, internacional e pop, mas é pessoal e regional até a ponta da raiz. É um lance de poesia profunda, feito de acaso e equívocos, que serve como síntese do drama tropicalista.⁸

A palavra final sobre o nome viria da própria cantora e para ela, Gal Costa, funcionou para a imagem que gostaria de passar. Caetano, por fim, aceitou, enxergando nessa escolha o nome verdadeiro e autêntico, além de carregar uma conotação afetiva que, futuramente, viria a ser o drama tropicalista.

No período de *Domingo*, Gil foi convidado para ir a Recife fazer uma temporada de apresentações. Quando voltou de viagem, com Guilherme Araújo, ele estava transformado. Mais receptivo e sensível aos estímulos do caráter cultural pernambucano e às insinuações da singularidade da situação em que os brasileiros viviam sob o governo militar. Gil chegou ao Rio querendo mudar a forma como ele e seus parceiros se apresentavam ao mundo através da música, pois acreditava que não podiam seguir na defensiva e nem ignorar o caráter de indústria do negócio que eles estavam inseridos. Porém, a adesão às suas ideias foi baixa por parte de artistas como Capinan, Torquato Neto, Sidney Miller, Edu Lobo, Chico Buarque e alguns outros. Restou Gil e Caetano, o qual disse “naturalmente, contaríamos com a participação de Gal para servir de intérprete e musa inspiradora...” (VELOSO, 2017). Já Maria Bethânia possuía um individualismo feroz e por mais que compreendesse todas as ideias mais densas que surgiriam do grupo, não faria parte dele de forma ativa como Gal, a voz da tropicália.

⁶ Guilherme Araújo foi produtor musical do grupo (Gal Costa, Maria Bethânia, Caetano Veloso e Gilberto Gil) e uma figura de grande relevância por muitos anos na vida desses artistas.

⁷ Costa e Silva foi o ditador em exercícios nos anos 1967 a 1969, no Brasil.

⁸ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. Brasil: Companhia das Letras: 2017, p.150-151.

Gal tinha ficado no Brasil como uma espécie de representante do grupo baiano tropicalista. Seu show Fa-Tal/ Gal a todo vapor, concebido e dirigido por Waly, era o dínamo das energias criativas brasileiras – e todos os artistas, cineastas, jornalistas e jovens em geral reconheciam isso.⁹

Com toda a movimentação feita inicialmente por Gil e, logo em seguida, por Caetano e Gal, um projeto de movimento consciente e intencional que chamava uma certa atitude de militância começou a ser desenvolvido para praticar as novas ideias do grupo.

O Tropicalismo pode ser considerado um movimento que chacoalhou o ambiente da música popular e da cultura brasileira a partir de 1967. Os então nomeados tropicalistas deram um passo à frente no meio musical brasileiro, até então regido majoritariamente pela Bossa Nova. Quando a Tropicália surgiu havia uma ideia do que era qualidade na música. Com a chegada do movimento que trouxe consigo a tentativa de universalização da linguagem da MPB, foi visto a entrada de elementos da cultura jovem como o rock, a psicodelia e a guitarra elétrica no mundo musical.

De todo esse desejo por mudança, em 1968, foi lançado o *Tropicália ou Panis et Circense*, considerado o disco manifesto do movimento. Nele havia Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rita Lee e Os Mutantes, Nara Leão, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam e Rogério Duprat.

A música título *Tropicália*, composta por Caetano Veloso, foi assim batizada por sugestão de Luiz Carlos Barreto (fotógrafo jornalístico) e pela amizade e admiração que uniam Caetano e o artista plástico Hélio Oiticica¹⁰, criador da instalação com mesmo título. Gal canta quatro músicas no disco e dentre elas está *Baby*, seu primeiro sucesso solo. Nesse momento, há de ser pontuada a exposição da intérprete para o público como um todo. Ao decorrer do tempo ela se torna a porta voz do movimento em pleno período ditatorial (1964-1985). Essa é uma nova versão de Gal, diferente e transformada daquela apresentada no seu primeiro disco ao lado de Caetano.

⁹ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. Brasil: Companhia das Letras: 2017, p.447.

¹⁰ Hélio Oiticica foi um artista plástico (1937-1980).

Figura 02 – Capa do álbum *Tropicália ou Panis et Circense*



Fonte: Oliver Perroy (fotógrafo)

Enquanto o álbum *Domingo* era gravado, Caetano Veloso e Rogério Duprat projetavam um repertório novo para Gal que superasse a oposição que se dava entre a Música Popular Brasileira e a Jovem Guarda (alimentada, por exemplo, pelos programas da tv Record *O Fino* com Elis Regina, Jair Rodrigues e Wilson Simonal e *Jovem guarda* com Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa), assim como a que acontecia entre a Bossa Nova e o Samba Tradicional. Foi no ano de lançamento de *Tropicália*, no IV Festival da Record defendendo a canção *Divino Maravilhoso* que Gal marcou a virada de sua carreira. Na série documental *O Nome Dela é Gal*, Gal diz que antes era uma cantora tímida e introvertida e após essa apresentação ela começou a cantar e performar de forma explosiva, usando o grito como expressão e descobrindo novos potenciais dela mesma.

Foi o primeiro momento que eu senti que eu tinha uma presença no palco... que eu defendi aquilo que eu estava fazendo. Eu me lembro que as pessoas me olhavam, me vaiando e eu olhava direto e firme para aquelas pessoas dizendo aquilo que eu queria dizer. Foi a primeira vez que eu senti essa coisa de, no palco, eu posso”¹¹

No ano seguinte ao festival, a intérprete lançou seu álbum intitulado *Gal Costa*, também conhecido como “álbum das plumas”, que contém os grandes sucessos *Divino Maravilhoso* e *Baby*. O trabalho era para ter sido lançado ainda em 1968, mas foi atrasado pela própria

¹¹ DOS FESTIVAIS ÀS DUNAS DE GAL. In: *O Nome Dela É Gal*. Direção de Dandara Ferreira. Brasil: Popcon e HBO, 2016.53min. son.,color. Episódio 02. Série exibida pela HBO Max.

gravadora, a Philips¹², por conta da prisão de Caetano e Gil pelo aparelho repressivo da época. Nele, Gal mostra a cantora mais moderna que estava se tornando.

Figura 03 – Capa do álbum Gal Costa



Fonte: Desconhecida

No mesmo ano lançou seu trabalho conhecido como “psicodélico” com grande influência de Janis Joplin¹³, - referência já clara na apresentação de *Divino Maravilhoso* – rock e música experimental. Para uma matéria da Revista BIZZ¹⁴, Gal conta que sofria muito com a ausência de Gil e Caetano. Diz ainda que, por conta do sofrimento, adotou os gritos, a psicodelia, uma vez que queria reclamar de tudo o que estava acontecendo, de todas as prisões e da ditadura em geral. Ao lado da cantora estavam Jards Macalé e Lanny Gordin que estariam presentes em outros discos como *Legal e Gal a Todo Vapor*.

Como citado pelo autor Frederico Coelho¹⁵, Gal, do ponto de vista comercial e midiático, teve um ano intenso e agitado. A cantora aparecia nas principais revistas e jornais do eixo Rio-São Paulo todos os dias, era chamada para programas de televisão, realizava shows diversos, dava entrevistas, participava de ensaios fotográficos e tinha filmes realizados sobre ela. Todos estavam comentando sobre a cantora de *Divino Maravilhoso*. A figura esguia, as peças hippies

¹²Gravadora neerlandesa que começou suas atividades no Brasil em 1958.

¹³ Janis Joplin (1943-1970) foi uma cantora, compositora e multi-instrumentista norte-americana, referência do blues, soul e rock.

¹⁴SCHOTT, Ricardo. Desbunde Music. Revista Bizz. [s.l.]. p.206 e ss, novembro, 2006.

¹⁵COELHO, Frederico. Jards Macalé: Eu só Faço o que Quero. [s.l.]: Editora Numa, 2020, p. 205.

e os cabelos revoltados eram assuntos de cadernos de moda. Gal era vista como um estilo, havia uma estética sendo comunicada.

Figura 04 – Capa do álbum *Gal*



Fonte: Adilson Carvalho (artista).

É nesse último álbum (*Gal*) que está presente a música *Meu Nome é Gal*, composta por Roberto e Erasmo Carlos, que já haviam escrito *Vou Recomeçar* para ela que também cantou *Se Você Pensa* no álbum anterior (*Gal Costa, 1969*). Essa canção é de extrema importância, visto que performa uma potência e uma resistência clara durante o período ditatorial em vigor que exalava medo, censura e rigor. Na música Gal se apresenta, nomeando a si mesma, usando a primeira pessoa e retirando a possibilidade de um outro sujeito realizar tal nomeação. A música fala de amor, dá nome àqueles que admira e também de onde ela veio. A parte falada e não cantada foi escrita por Gal Costa.

Meu nome é Gal, tenho 24 anos. Nasci na Barra Avenida, Bahia. Todo dia eu sonho alguém para 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.¹⁶

Em 1970, a performer viajou a Londres ao encontro de Gil e Caetano, exilados pela ditadura. De lá volta com *London London* que seria gravada no *Legal* (1970), seu próximo álbum.

¹⁶ Trecho da música “Meu Nome é Gal” escrito por Gal Costa. MEU NOME É GAL. Intérprete: Gal Costa. Compositores: Erasmo Carlos e Roberto Carlos. In: Gal. Brasil: Philips. 1969. LP (3m23s)

Figura 05 – Foto de Gilberto Gil, Gal Costa e Caetano Veloso em Londres (1970)



Fonte: Instagram Acervo Gal Costa

A capa do disco *Legal* foi realizada pelo artista plástico Hélio Oiticica¹⁷, e nela podemos encontrar um recurso visual no cabelo de Gal, no qual contém vários ícones da indústria cultural brasileira e mundial pertencentes ao imaginário dos jovens e relacionados a ela, como Waly Salomão¹⁸, Gilberto Gil, Jards Macalé, Paulinho Lima, Capinam, Dedé Veloso, James Dean. As personalidades ali representadas são, na verdade, uma alusão às tensões políticas, sociais e artísticas da época em que o Brasil se encontrava em plena ditadura militar que só acabaria em 15 anos. Mas também ali presentes estavam personagens e imagens da cena artística como *O Ovo*, trabalho de Lygia Pape, uma máscara de Lygia Clark e uma imagem do show de Gal na boate Sucata, por exemplo. A estética do cabelo de Gal remetia a rebeldia tanto da cantora e performer como do movimento da música brasileira. Além de anteceder toda uma performance da artista nos anos seguintes a este trabalho.

... fora isso o que eu tenho feito é a capa do disco de Gal, que está lindíssima: o “cabelo” são milhões de fotos em tamanho de contato, e a cara pela metade na borda do disco, de modo que quando o disco é retirado parece que está saindo da boca. Na série de fotos pequenas, escolho tudo o que seja uma referência poética, virtual, nada de coisas “ligadas a Gal”, mas imagens sem limite [...].
(Carta de Hélio Oiticica a Lygia Clark)¹⁹.

Legal elucidou a relação e parceria de Gal com Jards Macalé. Com esse trabalho a cantora lapida os vocais muito evidentes no disco anterior, cantando em tons médios e mais graves,

¹⁷ Hélio Oiticica foi um artista plástico (1937-1980). Foi a obra penetrável *Tropicália*, que não só inspirou o nome do movimento, mas também ajudou a consolidar a estética tropicalista na música.

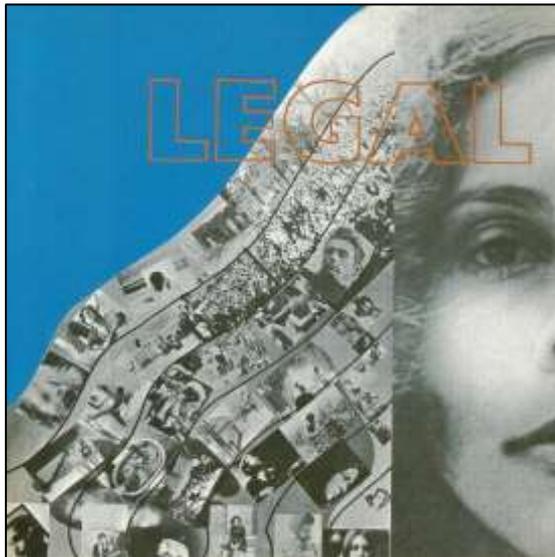
¹⁸ Waly Salomão dirigiu o álbum e o show de FA-TAL, em 1971.

¹⁹ COELHO, Frederico. *Jards Macalé: Eu só Faço o que Quero*. [s.l.]: Editora Numa, 2020, p. 230.

porém seguindo com um repertório que aderiu com o Tropicalismo, e já apresentando uma característica comum nos próximos álbuns: a mistura de gêneros musicais em um só álbum.

O disco possui um “lado A” e um “lado B”. A cantora grava músicas de parceiros recorrentes como Roberto e Erasmo Carlos, Caetano Veloso e Gilberto Gil. E é ao lado de Macalé que Gal Costa escreve sua primeira e única canção, *Love, Try and Die*.

Figura 06 – Capa do álbum *Legal*



Fonte: Wilma Grunfeld (fotógrafa) e Hélio Oiticica (artista plástico)

No final dos anos 1960 e no início dos anos 1970, surgia uma nova Gal que seria percebida nos seus próximos passos. Nos seus discos *Gal Costa* (1969), *Gal a Todo Vapor* (1971) e *Índia*²⁰ (1973), principalmente, encontraríamos uma artista que explora seu corpo no palco, com uma performance cênica muito diferente do visto inicialmente (com *Domingo*). O uso de artifícios como a boca quase sempre pintada de batom vermelho e em evidência nas fotos, os figurinos sensuais e que davam luz a um feminino na época, trazendo o corpo e a sensualidade para o palco principalmente, tornam-se aliados de Gal.

Durante a ditadura militar e civil que rondou o país até 1985, movimentos como Tropicalismo e a Contracultura se fizeram presentes na história cultural, social e política do Brasil. O *desbunde* da década de 1970 surge entre o Rio de Janeiro e São Paulo dentro da cultura marginal, que propunha um jeito alternativo ao contexto político proposto pelo regime. Com o

²⁰ O álbum “Índia”, lançado em 1973, teve a capa concebida por Waly Salomão censurada e o disco foi vendido embrulhado em um plástico azul.

AI-5²¹, a censura e o exílio, criou-se tanto um espaço difícil como um espaço aberto e cheio de possibilidades para a produção cultural do país. Segundo COELHO (2010) a perspectiva da marginalidade não parecia apenas um rótulo vindo de “drogados” e hippies, mas sim “uma tomada ativa de posição, uma estratégia de ataque e de defesa de um grupo que produziu intensamente e de forma coletiva durante três anos.”²². Estar ou ser marginal no campo cultural do Brasil significava:

[...] ser alternativo, *desbundado* ou maldito. Alternativo é aquele que se encontra “do lado de fora” de algo, seja a família, o trabalho ou, sobretudo, o mercado cultural. *Desbundado*, por sua vez, deriva da circulação do modelo hippie na cultura jovem dos grandes centros urbanos, sendo relacionado ao consumo de drogas, à crença mística orientalista e ao ideal do “pé na estrada”. E maldito, por fim, é o intelectual ou artista que, em busca da “grande obra” ou da inovação formal constante, se isola do seu meio produtivo e dos seus pares, não cedendo nem fazendo concessões ao mercado ou à estética dominante²³.

Em 1971, com *Gal a Todo Vapor*, Gal vivencia o auge da sua performance política. O espetáculo que deu nome ao álbum e também conhecido como *FA-TAL* estreou no Teatro Tereza Rachel²⁴, em Copacabana (RJ), uma temporada de, inicialmente, dez semanas. Anterior ao show, na praia de Ipanema, um píer de ferro e madeira foi construído para o desenvolvimento de uma obra no mar. Como consequência desse movimento, criaram-se dunas volumosas, as famosas Dunas da Gal ou Dunas do Barato, que escondiam dos passantes e das ruas o que as pessoas faziam naquela parte da praia. Tal privacidade acabou atraindo músicos e artistas em geral. Dois dos maiores frequentadores foram Gal e Jards Macalé. Quando o poeta baiano Waly Salomão apareceu em Ipanema, depois de ter sido preso e torturado em São Paulo, por causa de um cigarro de maconha, Macalé musicou um dos seus poemas sobre inadequação e exílio. Tal encontro resultou na música *Vapor Barato*. “Vapor” era o nome dado ao vendedor de maconha e “barato” era o barato que a droga dava a quem fumasse. Gal gravou a canção em um arranjo cheio de guitarras inspiradas na música *Sympath For The Devil*, dos Rolling Stones. Lançou a canção em um EP, no qual gravou, também, *Sua Estupidez*, de Roberto Carlos. Ambas se tornaram pontos altos no show do FA-TAL.

²¹ Ato Institucional nº5 institucionalizou a perseguição política aos seus opositores e autorizou uma série de medidas de exceção.

²² COELHO, Frederico. *Eu, Brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 205.

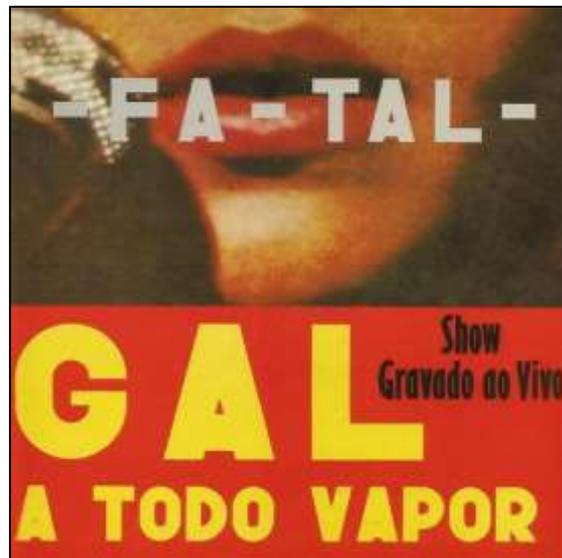
²³ COELHO, Frederico. *Eu, Brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 217.

²⁴ Inaugurado em 1971, Tereza Rachel seguiu como nome até 2012. Após uma reforma e com patrocínio se tornou Theatro Net Rio e atualmente é Teatro Claro Rio.

Foi no momento de êxtase das dunas da Gal que Paulinho Lima (seu mais novo empresário, uma vez que Guilherme Araújo estava exilado junto de Caetano e Gil) decidiu elaborar um show para aquelas pessoas do píer. Junto de Lanny Gordin (direção musical) e Waly Salomão (direção), a apresentação foi criada. A palavra FA-TAL estava no chão do palco e tinha como referência o livro de Waly²⁵, escrito na prisão.

A capa do álbum *FA-TAL: Gal a Todo Vapor* destaca a boca vermelha ao microfone, o que, a partir desse momento, tornar-se-ia símbolo e ícone da carreira da cantora, junto aos seus cabelos. No show, o figurino era composto por uma saia longa de cintura baixa, bastante pele à mostra, um top, colares e lantejoulas.

Figura 07 – Capa do álbum *Gal a Todo Vapor*



Fonte: Ivan Cardoso (fotógrafo)

Em 1973, com o lançamento de *Índia*, dirigido por Gilberto Gil e produzido por Guilherme Araújo, Gal pôs à mostra uma nova estética e performance, ainda trazendo características do *desbunde* e da Bossa Nova. Foi com o álbum que tinha como intenção fugir do rock n' roll que a cantora se tornou símbolo sexual. Nelson Motta ²⁶ diz que “Índia foi gostosura máxima de Gal. Ali ela virou símbolo sexual. [...] aquela barriga, aquelas coxas [...] Aquilo foi um escândalo, aquela capa”.²⁷ Uma das capas mais sensuais de toda a carreira da

²⁵ SALOMÃO, Waly. *Me Segura que eu Vou Dar um Troço*. Brasil: Aeroplano Editora, 1972. O trecho do livro é “repeat now: o poeta em seu leito de morte, objeto de cena: taça de cicuta, antes de sorver o líquido –FA–TAL–, declama o verso: Criança, não verás...”.

²⁶ Nelson Motta é jornalista, compositor, escritor, roteirista, produtor musical e letrista brasileiro.

²⁷ DA CONTRACULTURA AO POP. In: *O Nome Dela É Gal*. Direção de Dandara Ferreira. Brasil: Popcon e HBO, 2016. 55min, son.,color. Episódio 03. Série exibida pela HBO Max. Acesso em: 12 jul. 2022.

artista, *Índia* traz, através da foto de Antonio Guerreiro ²⁸, um close frontal de Gal vestida com um pequeno biquíni vermelho. Na contracapa a cantora aparece de seios nus e vestida como uma indígena.

Figura 08 – Capa do álbum *Índia*

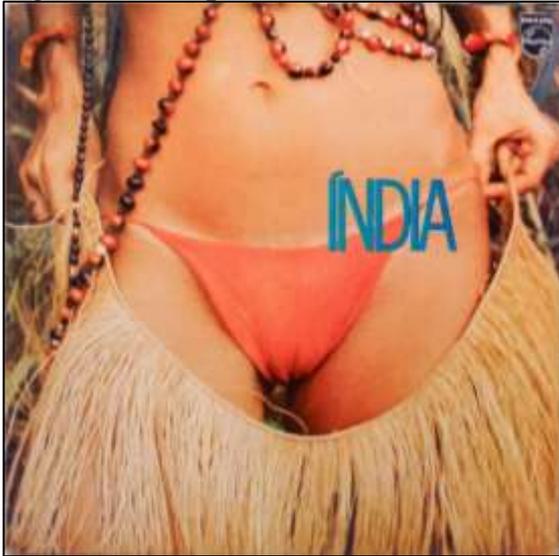


Figura 09 – Contracapa do álbum *Índia*



Fonte: Antonio Guerreiro (fotógrafo)

Uma nova imagem foi construída atrelada a Gal até então intensa e radical. As pernas nuas, o uso da cor vermelha nas roupas e figurinos cênicos, o batom vermelho, o cabelo armado fazia parte do que estava sendo comunicado ali. Todos esses artifícios tinham um motivo, um porquê. Nas apresentações do álbum *Índia*, a artista apresentava-se sentada em um banquinho, com as pernas abertas, com violão apoiado nelas, vestida de vermelho e uma flor no cabelo. Nesse momento, temos uma intérprete que toca e canta, que seduz e não se deixa alcançar. Essa movimentação da artista não existia até então. Em plena ditadura militar, 1971, governo Médici, não havia nudez atrelada a mulher na música e essa ideia veio de uma artista respeitada. Foi nesse momento que Gal Costa assumiu o papel de uma vanguarda de comportamento. Comportamento esse que se desenrola em atitudes sensuais, provocantes, políticas, performáticas e contestadoras.

²⁸ Antonio Guerreiro foi fotógrafo luso-espanhol-brasileiro de muito sucesso entre 1970 e 1980.

1.2. “Quando falo de amor ou desejo, minha boca se mostra macia, vermelha”²⁹: uma identidade construída

Em 1974, Gal grava seu álbum *Cantar*, dirigido por Caetano Veloso e com forte influência de João Donato. Nele há a canção Joia, com uma personalidade bem tropicalista, trazendo, também, resquícios do movimento do *desbunde*, e feita sob medida para Gal e Caetano cantarem juntos, acerca da perspectiva de cantora e autor, musa e poeta. Nele fica marcado uma versão da artista que muito se assemelha à primeira, no *Domingo*, com uma Bossa Nova sofisticada. Houve uma ruptura com o que estava sendo feito nos seus últimos trabalhos. Inicialmente temos uma Gal *bossa novista*, inspirada por João Gilberto, depois uma Gal potente e sensual, e agora uma Gal suave, delicada e refinada. O que há de comum em todas as fases é o lugar de musa e intérprete que ela ocupa.

O lugar de musa e o de intérprete sempre foram ocupados por Gal. Em contraposição, Maria Bethânia não foi musa. Rita Lee não foi musa. Maria Bethânia sempre foi intérprete e atriz de música. Rita Lee compositora e cantora. Há espaço para uma musa ser compositora? Na trajetória de Gal e nos seus posicionamentos perante aos processos musicais de seus discos e apresentações podemos observar e compreender que ela é autora de seu próprio repertório, apesar de não escrever músicas. Gal pode não escrever as letras, porém ela é a inspiração, o corpo e a voz delas. Ela comunica o que a música quer dizer e diz através dela.

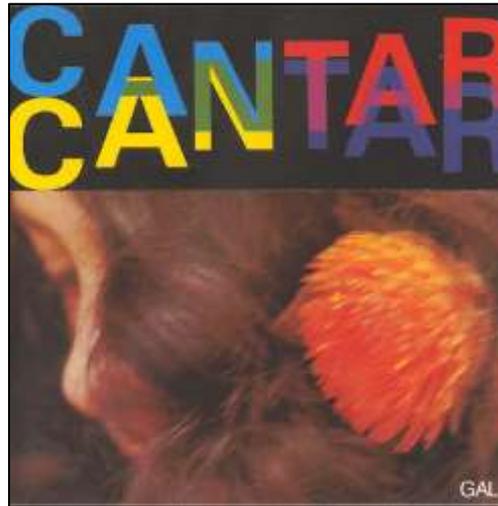
Caetano Veloso e Gilberto Gil enxergavam em Gal a musa das suas composições e do movimento tropicalista. Segundo Caetano “desde a Bahia que nós cantávamos juntos, desde lá que ela faz com que meus sambas existam de verdade”³⁰. Gal Costa enquanto musa servia de inspiração e base para as composições. Já como intérprete era a responsável pela vida musical daquela letra. É uma relação de poder, comunicação e performance muito forte.³¹

²⁹ Caras e Bocas. Intérprete: Gal Costa. Compositores: Caetano Veloso e Maria Bethânia. *In*: Caras e Bocas. Brasil.Philips. 1977. CD (4m7s).

³⁰ CAETANO VELOSO. DOMINGO. Brasil. Philips. 1967.

³¹ Nos capítulos 2 e 3 iremos aprofundar a discussão.

Figura 10 – Capa do álbum Cantar



Fonte: Tereza Eugenia (fotógrafa)

Em 1976, Gal Costa lança *Gal Canta Caymmi* após dar voz a *Modinha para Gabriela*, música de abertura da novela da TV Globo, *Gabriela* (1975), protagonizada por Sônia Braga. Em uma entrevista para o Jornal O Globo³² em que contam um pouco mais sobre o show que farão juntos, acompanhados de João Donato, Caymmi diz que haviam outras cantoras cogitadas para cantar para a novela, mas que ele havia de ser Gal.

Modinha só a Gal pode cantar. Porque se não fica enjoado, sabe? Já basta ter que ouvir a minha música todo o santo dia na TV, já imaginou se não fosse bonito? Mas com a Gal cantando eu tinha gosto de ouvir.³³

Nesse mesmo ano, 1976, idealizada por Maria Bethânia, ela, Gal, Caetano Veloso e Gilberto Gil se juntam e formam os Doces Bárbaros. Um grupo musical movidos a celebração dos dez anos de carreira. Desse desejo eletrificado pelo amor à música realizam uma turnê comemorativa pelo Brasil que depois se torna um disco, gravado ao vivo, e um documentário que conta a trajetória desse encontro.

Em 1977, Gal lança *Caras e Bocas* que levou título da música composta por Caetano Veloso e Maria Bethânia. O álbum foi resultado da turnê *Com a Boca no Mundo*, um espetáculo que resgatava a energia performática de Gal da época do *Legal* e do *Gal a Todo Vapor*, que mudou a partir do *Cantar*. O grande sucesso do disco foi *Tigresa*, composta por Caetano Veloso.

³²BAHIANA, Ana Maria. Caymmi e Gal: enfim, juntos. Jornal O Globo, Brasil, p.37, janeiro, 1976. Disponível em: <http://galcostafatal.blogspot.com/search/label/1976%20%20C3%81LBUM%3A%20GAL%20CANTA%20CAYMMI>. Acesso em: 23 de jun de 2022.

³³ - BAHIANA, Ana Maria. Caymmi e Gal: enfim, juntos. Jornal O Globo, Brasil, p.37, janeiro, 1976.

No álbum *Água Viva* (1978) Gal fez um movimento que até então resistia. Após entender que não havia mais espaço comercialmente para ser musa hippie, aquela conotação forte do movimento do *desbunde*, da contracultura, ela precisou entender a nova mídia que pedia um som mais ameno. Assim, o disco foi um dos mais ecléticos do repertório de Gal que não abandonou compositores como Gilberto Gil e Caetano Veloso, e adicionou nomes como Chico Buarque, Sueli Costa, Milton Nascimento e Gonzaguinha. Foi seu primeiro disco de ouro, com hits como *Folhetim* e a releitura de *Olhos Verdes*.

Tal qual *Caras e Bocas, Gal Tropical* (1979) também foi um álbum derivado de um show, no Teatro das Quatro (RJ), que a consagrou como uma “cantora para todas as estações”³⁴. O espetáculo foi um sucesso praticamente unânime entre os músicos e a crítica.

Esguia, decotadíssima, uma rosa cigana nos cabelos, as pernas visíveis entre encarnados babados à la rumbera, Gal Costa, bela como jamais esteve, desce então os degraus para envolver a plateia num rito de amor. Gingando com surpreendente segurança sobre saltos altíssimos, Gal solta a voz em agudos desconcertantes, vai ser cabrocha, moleca cheia de malícia, preta do acarajé. É verdade que, como já fazia antes, ainda cruza o palco em alucinante velocidade, cobrindo os 14 metros de boca de cena em dez, doze vigorosas passadas³⁵

Durante a turnê do show *Gal Tropical*, lança o álbum *Aquarela do Brasil* (1980). O trabalho, com repertório do compositor Ary Barroso, possui a mesma proposta de brasilidade iniciada no disco *Água Viva*.

Em 1981, depois de um show não muito bem-sucedido, Gal grava *Fantasia* que se tornou um sucesso de vendas. No álbum estão presentes *Festa do Interior*³⁶, *Açaí* e *Meu bem, Meu Mal*.

No ano seguinte, Gal Costa manteve a sua popularidade e lançou *Minha Voz*³⁷ (1982). Manteve no repertório Djavan, Caetano Veloso e marchinhas de carnaval que sucederam em vários sucessos.

Em 1983 lança *Baby Gal*, seu último trabalho gravado com a Philips³⁸, sua gravadora desde *Domingo*. Nele, regrava o sucesso *Baby* e segue com os mesmos compositores no repertório.

³⁴ BAR, Décio. Como um sol noturno. Revista Veja, Brasil, nº544, p.50, fevereiro, 1979. Disponível em: <http://galcostafatal.blogspot.com/search/label/1979%20-%20%20%20C3%81LBUM%3A%20GAL%20TROPICAL>. Acesso em: 3 jun de 2022.

³⁵ – BAR, Décio. Como um sol noturno. Revista Veja, Brasil, nº544, p.50, fevereiro, 1979.

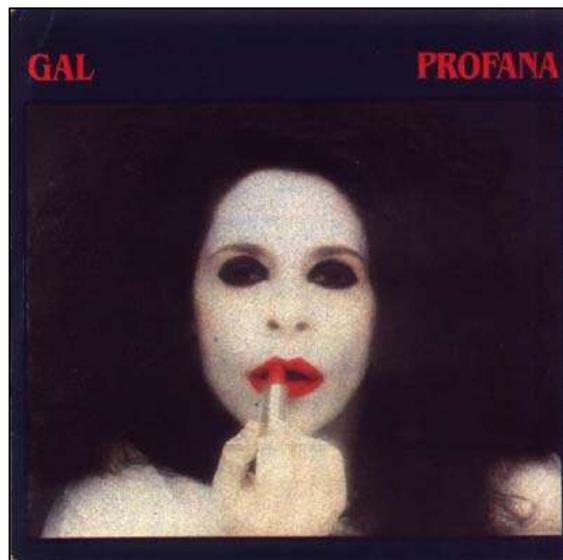
³⁶ Festa do Interior foi nome dado a turnê após o álbum *Fantasia* não ter emplacado. O espetáculo foi dirigido por Waly Salomão e foi um grande sucesso, chegando a ser apresentado no Maracanãzinho, no Rio de Janeiro.

³⁷Minha voz, Minha vida. Intérprete: Gal Costa. Compositor: Caetano Veloso. In: Minha voz. Brasil: Philips: 1982. CD (3m38s).

³⁸ Após esse trabalho Gal Costa migra para RCA.

Segundo a própria Gal, *Profana* foi um disco de transição. Essa mudança fica marcada na faixa *Vaca Profana*, composta por Caetano Veloso, para Gal a pedido de uma canção moderna e com rock. Em uma reportagem para o jornal A Folha de São Paulo³⁹, Gal afirma que o título do álbum traduz muito de sua personalidade, “Esta coisa de irreverência de liberdade de viver e cantar o que quero, sem preconceito”.

Figura 11 – Capa do álbum *Profana*



Fonte: Milton Montenegro (fotógrafo)

Em 1985, o último ano da então ditadura militar e civil brasileira, Gal retoma sua parceria com Waly Salomão ao lançar o álbum *Bem Bom*. O trabalho mantém a linha de modernidade que já vinha sendo traçada nos últimos trabalhos da cantora e traz, como definiu Waly, “uma injeção de Tina Turner”. É o primeiro disco de Gal, exceto os *songbooks* de Dorival Caymmi e Ary Barroso, que não possui uma composição de um dos seus mais recorrentes parceiros, Caetano Veloso. Por outro lado, ele está presente na interpretação da música *Sorte*.

³⁹ MOLICA, Fernando. Gal sente “prenúncios de mudança”. O Estado de São Paulo, São Paulo, p.34, novembro, 1984. Disponível em: <http://galcostafatal.blogspot.com/search/label/1984%20%20%20C3%81LBUM%3A%20PROFANA>

Aos quarenta anos, em 1985, Gal foi convidada pela Revista Status para posar no ensaio fotográfico intitulado *A Estrela Nua*, que tinha como intuito mostrar toda a sensualidade física da cantora. No ensaio um objeto fica sob evidência: o batom vermelho. Além, é claro, dos cabelos da intérprete.

Figura 12 – Foto para Revista Status



Figura 13 – Foto para Revista Status

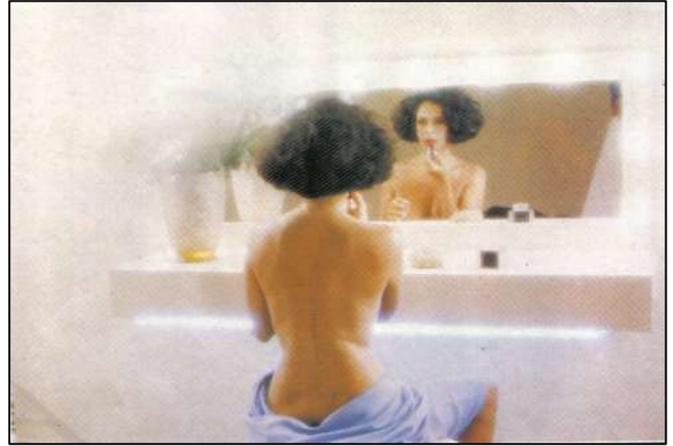


Figura 14 – Foto para Revista Status



Fonte: Marisa Alvarez Lima (fotógrafa)

Em 1986, grava *Lua de Mel Como o Diabo Gosta* com composições de Lulu Santos, Djavan, Milton Nascimento e Joyce.

Apenas em 1990 volta a lançar disco com *Plural*, outra parceria com Waly Salomão, que teve como objetivo colocar Gal em contato com o que havia de mais novo na MPB e no início dos anos 90 era a *axé music*. Em seu álbum seguinte, *Gal* (1992), ela recupera parte do repertório de *Plural* e traz sonoridades baianas.

Em 1993, com o álbum *Sorriso do Gato de Alice* que, a princípio, não havia nada polêmico, Gal protagonizou um dos espetáculos mais comentados da época. Ao realizar o show dirigido por Gerald Thomas a conotação que já era familiar desde o prelúdio da carreira da artista foi resgatada. Foi vestida de azul marinho, uma camisa de botões e uma calça, com os cabelos soltos e o conhecido batom vermelho que a performer chocou o público com a sua apresentação como um todo, mas principalmente, ao cantar a música *Brasil*, de Cazuza, em que seus seios ficaram à mostra. Mais uma vez, a polêmica, a sensualidade e a performance de Gal se tornam pauta principal.

Figura 15 – Capa do álbum *Sorriso do Gato de Alice*



Fonte: Milton Montenegro (fotógrafo)

Figura 16 – Foto do show *Sorriso do Gato de Alice*



Fonte: Leo Aversa (fotógrafo)

Em *Mina D'Água do Meu Canto* (1995), Gal canta um repertório com músicas apenas de Caetano Veloso e Chico Buarque, incluindo o sucesso *Futuros Amantes*. E em 1998, lança *Aquele Frevo Axé* que possuía samples e programações. Após uns anos sem lançar nada, em 2001, Gal grava o disco *Gal de Tantos Amores* que só possuiu uma canção inédita, *Caminhos do Mar*. Já em *Bossa Tropical* (2002), a artista renova seu repertório cantando Titãs, Rita Lee e Beatles. No ano seguinte, *Todas as Coisas e Eu* é lançado e em 2005, seu último álbum antes de um hiato até 2011, *Hoje*.

1.3. “Baby, há quanto tempo”⁴⁰: continuação

Após seis anos sem lançar um disco de estúdio, Gal Costa reúne-se com Caetano Veloso e Moreno Veloso⁴¹ para produzir *Recanto*, um trabalho praticamente todo eletrônico, com sintetizadores, programações e baterias eletrônicas. E em 2015, com o *Estratosférica*, seu primeiro trabalho ao lado do produtor artístico Marcus Preto (que a acompanha até os dias atuais), traz um álbum com músicas inéditas, assim como em *A Pele do Futuro* (2018). Já *Nenhuma Dor* (2021) é uma releitura de suas antigas canções ao lado de duetos com vozes masculinas de gerações mais novas como Tim Bernardes, Criolo, Zeca Veloso, Zé Ibarra, Rodrigo Amarante, Seu Jorge, Silva, Rubel, Jorge Drexler e António Zambujo.

Muito analisada e criticada durante toda a sua carreira, Gal Costa recebe há alguns anos comentários sobre a mudança da sua voz. Na série documental *O Nome Dela é Gal*, a cantora afirma gostar mais da sua voz nos dias atuais.

Cantar no palco é uma coisa complicada, porque você tem mil interferências externas. Quando você entra no palco já tem um público, é um tipo de interferência. Depois tem o som que é eletrificado e as vezes você quer ouvir mais um violão que um baixo... Então são coisas que perturbam a integridade do canto. [...] Ao longo da minha carreira eu fui descobrindo essa tendência, que é na verdade é uma tendência minha. A minha história pela música brasileira rica, tá ligada ao tropicalismo, a época que eu fiquei aqui durante o exílio de Caetano e Gil defendendo o tropicalismo [...] segurando a bandeira, mantendo viva aqui a ideologia do tropicalismo... Embora eu tenha consciência que nessa época eu não tinha, talvez, consciência da grandeza política que tinha, do peso político que tinha a minha postura de estar ali defendendo... Mas é como eu disse para Caetano uma vez, eu fazia aquilo com amor no coração, com sofrimento porque ele estavam exilados, tudo que foi minha história rica de comportamentos, de atitudes, mas, na verdade, a minha essência, é o som e a música. Isso na verdade é o que eu procuro. Talvez todas essas mudanças, em alguns momentos até radicais na minha carreira, tenham sido coisas para eu buscar dados novos e crescer dentro do

⁴⁰ Baby. Intérprete: Gal Costa. Compositor: Caetano Veloso. In: Gal Costa. Brasil. Philips. 1969. LP (3m32s)

⁴¹ Filho mais velho de Caetano com Dedé Gadelha e afilhado de Gal.

meu trabalho, mas na verdade a minha essência é o som, é a música e nesse espetáculo 'mina d'agua do meu canto' especialmente eu busco isso⁴².

Mais madura e com mais de cinquenta anos de carreira relembro a fala de Gal nos anos 1980 em que disse que seu trabalho era radical porque a época era radical, depois, o mundo mudou e ela foi mudando também. A ousadia e a adaptabilidade da artista seguem. Ainda um nome forte quando o assunto é música brasileira, Gal afirma querer seguir cantando.

Toda a contextualização apresentada tem como objetivo, já de início, mostrar como a ambientação de uma história ajuda a entender como ela foi construída. Há quem acredite que o contexto não interfere em uma construção, mas há, também, quem prove que ele é indispensável. Essa primeira perspectiva foi a abordagem escolhida por autores de um campo de estudo chamado musicologia, em que acreditavam que a música é autônoma e de gênero supostamente neutro. Mas com a segunda perspectiva foi comprovado que o meio sempre interfere na música, e por isso, quando levamos em consideração a contextualização do momento não é possível crer que o gênero é neutro. Ambas as abordagens serão desenvolvidas e analisadas dentro do contexto performático de Gal Costa nos próximos capítulos.

⁴² COSTA, Gal. Gal Costa no Roda Viva. [Entrevista concedida a] Matinas Suzuki Jr. Tv Cultura, 1985.

2. “MEU SEGREDO E MINHA REVELAÇÃO”: SÍMBOLOS E A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO PERFORMÁTICO

Neste capítulo serão apresentadas análises iniciais dos significados e da construção do discurso performático de Gal Costa. Para isso, serão pontuadas características relevantes da performance da artista como os figurinos, a voz, o lugar de musa e o de intérprete e uma análise teórica baseada na musicologia tradicional, trazendo perspectivas de performance como drama social e performance cultural. Tal perspectiva mostra a relevância de tais símbolos da artista para a construção do seu discurso performático, porém, ao mesmo tempo, apresentam-se de forma limitante.

Sem querer anular o caminho traçado por musicólogos tradicionais identifico os pontos válidos e teço críticas aos considerados equivocados, introduzindo ao fim do capítulo uma solução para a continuidade da abordagem performática com uma derivação do campo da musicologia e com a perspectiva feminista sobre a temática.

O intuito do capítulo é elucidar, com ajuda das teorias, a relevância da performance de Gal para a produção cultural de forma geral.

2.1. “Tente usar a roupa que estou usando”⁴³: a estética de Gal Costa

Gal Costa é entendida como cantora e/ou intérprete, principalmente. Durante essa análise da trajetória outros títulos, enxergados como relevantes, são pontuados como: artista, performer, autora do próprio repertório e musa.

Durante grande parte de sua carreira aspectos como figurino, voz, presença de palco e manifestação política são levantados frequentemente por reportagens, entrevistas, análises, podcasts, entre outros, porque são características muito marcantes da sua performance. Para introduzir serão pontuados aspectos relevantes para nossa análise.

Um dos pontos mais comentados da carreira de Gal são os figurinos. Eles acompanham seu discurso ao longo de toda sua trajetória. As roupas, mais do que peças bonitas, são artifícios de comunicação. Além da beleza, ajudam a construir um discurso que pretende passar uma informação ao público. Artistas em geral e pessoas públicas costumam possuir um/a *stylist*, o/a

⁴³ Pérola Negra. Intérprete: Gal Costa. Compositor: Luiz Melodia. In: Gal a Todo Vapor. Brasil. Philips. 1971. LP (4m4s)

profissional responsável pela escolha e construção da vestimenta. Assim como um/a roteirista, um/a diretor/a, o/a *stylist* também precisa pensar no porquê daquela escolha, o que aquela marca, aquele tecido significa. Pensar em que momento e onde foi feita aquela peça. Existe uma informação presente naquela composição.

Na trajetória artística e pessoal de Gal, temos o figurino como uma parte muito importante. A moda é reproduzível se bem comunicada. Nos seus primeiros anos, ainda nas asas da Bossa Nova, o estilo de Gal beirava ao clássico, com cabelos curtos, um estilo *Joãozinho* ou *a la garçonne*⁴⁴, maquiagem pouco chamativa e com uma estética ainda indefinida. Tal estilo se aproximava visualmente de outra grande intérprete da época, Nara Leão⁴⁵. O batom vermelho e os figurinos sensuais que ficaram famosos ainda não faziam parte do seu repertório visual.

Figura 17 – Foto de Nara Leão Anos 1960 **Figura 18 – Foto Gal Costa, Caetano Veloso e Sidney Miller**



Fonte: Desconhecida



Fonte: Desconhecida

Antes de seu segundo disco (seu primeiro solo, sem ter Caetano ao lado), e com a chegada da Tropicália e dos festivais da Record, Gal, que possui um grande papel nesse enredo, de protagonista ao lado de seus companheiros, Gil e Caetano, encontra uma nova forma de se apresentar tanto nos palcos como na sua visualidade performática. Com *Divino Maravilhoso* e a forte influência do *rock*, de Janis Joplin e a mudança de estilo no cantar com o desejo de uma

⁴⁴ Termo francês que significa “como um menino” e costuma ser utilizado para descrever mulheres que tinham comportamento “masculino”. A expressão ganhou força com o filme *La Garçonne*, de Victor Margueritte, em que a heroína tinha cabelos curtos. O romance acabou virando símbolo da mulher moderna

⁴⁵ Nara Leão (1942-1989) foi uma cantora e compositora brasileira referência na Bossa Nova.

voz mais potente e a descoberta de gritos e novos alcances vocais, a apresentação visual de Gal muda drasticamente. Durante o festival da Record em que apresenta a canção que a lança mais fortemente para o público, Gal choca até seus amigos mais próximos que não tinham visto ela cantar com tanta força, com gritos e atitudes raivosas que faziam parte da performance elaborada para apresentação da música, e além disso, a roupa diferente do que estavam acostumados.

Ela começou a mudar radicalmente com Divino Maravilhoso, no festival. Ali, ela deu uma virada pessoal. Agora, a virada geral, estética, de pensamento e posição política mais acentuada foi através do Waly. [...] Gal na bandeira de um movimento. Já não era tropicalismo, não era nada. Era pós tudo.⁴⁶

Figura 19 – Foto de Gal Costa no IV Festival de MPB (Tv Record)



Fonte: Adhemar Veneziano

A força que começou a ser trabalhada na sua carreira musical não era apenas estilo ou composição visual, era uma performance que estava intrinsecamente relacionada aos acontecimentos do país. Essa imagem é mais bem trabalhada no *álbum das plumas*⁴⁷ de 1969, e, a partir dele, podemos começar a enxergar o que a Gal entregaria enquanto artista. No álbum temos, por exemplo, as duas canções compostas pelos Roberto e Erasmo Carlos, *Se Você Pensa* e *Vou Recomeçar* em que a potência vocal, a exploração dos gritos, a atitude e o posicionamento

⁴⁶ LEAL, Cláudio. Há 50 anos, mítico show 'Fa-Tal' fez de Gal a musa do desbunde. Folha de São Paulo, São Paulo, maio, 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/05/ha-50-anos-mitico-show-fa-tal-fez-de-gal-a-musa-do-desbunde.shtml> . Comentário de Jards Macalé sobre Gal Costa.

⁴⁷ *Álbum das plumas* é um nome alternativo, criado pelo público e fãs, ao GAL COSTA. Gal Costa. Brasil: Philips: 1969.

de Gal são mostradas. No trecho “Se você pensa que vai fazer de mim / O que faz com todo mundo que te ama / Acho bom saber que pra ficar comigo / Vai ter que mudar”⁴⁸ enxergamos uma prévia do que estava começando a ser essa nova artista. Era o desenvolvimento de uma das maiores e mais populares cantoras do país, a qual comunicava a sua chegada de forma irreverente. Trazia uma informação de que para recebê-la, haveriam de mudar.

Com o álbum *psicodélico*⁴⁹, Gal mostra que estava experimentando e se descobrindo, foi um período experimental, assim como, por exemplo, Caetano Veloso viveu em *Araçá Azul* (1973)⁵⁰. Com *Meu Nome é Gal* há uma performance potente e resistente durante o período político que exalava medo, censura, rigor e retrocesso. Na música Gal se apresenta em primeira pessoa, ou seja, não há quem diga e a nomeie, ela mesma diz quem é e a que veio, sem dar espaço para que outro faça.

Com a vinda de trabalhos como *FA-TAL* e *Índia* uma Gal menos coberta visualmente surge. Os figurinos e roupas do cotidiano deixavam mais a mostra a pele. Muito baiana e um pouco carioca, Gal era frequentadora das praias do Rio de Janeiro, mas trazia consigo a identidade e o sotaque da Bahia. O Rio sempre foi uma cidade quente e induz as pessoas a usarem poucas peças de roupa, quando possível. Nos seus espetáculos, vive um momento em que se usava blusa, seria uma blusa curta mostrando parte da barriga ou decotada valorizando o busto, se usava calça ou uma saia, seria uma de cintura baixa mostrando a pele entre a barriga e o cós. Os cabelos já longos, soltos e um pouco rebeldes acompanhavam o batom vermelho que já se fazia indispensável.

Era muito difícil andar com aquele cabelo, aquelas roupas que eu usava. Algumas pessoas chegaram a me agredir. Era muito difícil, uma energia muito ruim, exceto nas dunas da Gal, onde a gente ficava ali meio protegida por uma aura misteriosa, energética.⁵¹

⁴⁸ Se Você Pensa. Intérprete: Gal Costa. Compositores: Roberto Carlos e Erasmo Carlos. *In*: Gal Costa. Brasil. Philips. 1969. LP (3m16s)

⁴⁹ *Psicodélico* é um nome alternativo para o álbum GAL COSTA. GAL. Brasil: Philips: 1969.

⁵⁰ *Araçá Azul* (1973) é um álbum criado por Caetano Veloso logo após a sua volta do exílio. É um trabalho experimental que usa influências do Tropicalismo e de poetas concretistas. Em 1973, foi lançado e teve uma grande rejeição, na qual pessoas devolviam o disco às lojas.

⁵¹ – ⁵¹ LEAL, Cláudio. Há 50 anos, mítico show 'Fa-Tal' fez de Gal a musa do desbunde. Folha de São Paulo, São Paulo, maio, 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/05/ha-50-anos-mitico-show-fa-tal-fez-de-gal-a-musa-do-desbunde.shtml> . Comentário de Gal sobre o seu visual.

Figura 20 – Foto do show FA-TAL

Fonte: Ivan Cardoso (fotógrafo)

Figura 21 – Foto do show FA-TAL

Fonte: Desconhecida

Com o fim da ditadura se aproximando, ou como muitos chamaram, o período de abertura, Gal adentra em uma nova versão musical de si, mas que ainda se configurava como MPB, apesar de começar a trazer músicas com conotações mais despretensiosas e leves, ainda se encaixavam no gênero de música popular brasileira. A partir do *Cantar*, flores no cabelo, roupas festivas e brilhosas, vestidos longos e com fendas começam a fazer parte do seu repertório. No show de *Gal Tropical*, por exemplo, um top e uma saia longa com fenda dourada ou um vestido vermelho com flores no cabelo faziam parte do seu figurino. Mas em outros trabalhos o figurino com essa nova visualidade começou a ser mais recorrentes.

Figura 22 – Capa da revista Veja (1979)

Fonte: Décio Bar

Figura 23 – Foto do show Gal Tropical

Fonte: Desconhecida

Figura 24 – Pôster do álbum Gal Tropical



Fonte: Antonio Guerreiro (fotógrafo)

Figura 25 – Foto do show Profana



Fonte Maurice Capovila (diretor)

Independentemente da idade, o seu figurino e a estética criada ao longo dos anos seguem sendo características firmes para Gal, sendo adaptados e modelados para a época e proposta da artista durante o período. As duas características visuais mais fortes seguem sendo a boca pintada com batom vermelho e o cabelo solto armado.

2.2. “Falo, não calo, não falo, deixo sangrar”⁵²: o lugar da voz de Gal Costa

A voz de Gal Costa sempre foi o aspecto mais comentado da artista. Foi a partir dela que tudo começou, a fama veio da voz, a voz da menina Gracinha da Bahia que todos precisavam ouvir. A voz que conquistou de João Gilberto a todo o resto.

⁵²Como 2 e 2. Intérprete: Gal Costa. Compositor: Caetano Veloso. *In*: Gal a Todo Vapor. Brasil. Philips. 1971. LP (2m46s)

Em termos técnicos, Gal é soprano, o que significa que sua voz é mais aguda. Mas a voz aqui vai além da técnica e da beleza. A voz dá a voz ao que é dito. A abordagem é mais sobre política do que ser soprano. Sempre levando em consideração o contexto histórico, social, cultural, político e econômico em que estava inserida, Gal sempre teve muito o que dizer. Disse por ela, para ela, por outros e para outros. Por não ser compositora, tornou-se intérprete. Segundo ela mesma⁵³ ao cantar dava vida às letras. Caetano Veloso disse “Desde a Bahia que nós cantamos juntos, desde lá que ela faz com que meus sambas existam de verdade.”⁵⁴As músicas eram escolhidas por ela. Se não, escritas para ela ou inspiradas nela. Cantar, assim como viver, é um ato político. Tendo começado uma carreira em plena ditadura civil e militar, há muito o que ser dito, e segundo Gal, há de se fazer independente do medo, porque “Medo a gente tinha, mas não vai deixar de fazer as coisas por causa disso. Eu fiz corajosamente”.⁵⁵

Com os elogios e títulos de melhor, maior e mais bonita voz durante anos, Gal passou a ser criticada quanto a mudança da sua voz. Conforme foi envelhecendo a sua voz não se manteve a mesma e por viver em um mundo em que a sociedade e a mídia são sexistas repetidas vezes, foi muito criticada. Heloísa Buarque de Hollanda (1990)⁵⁶ afirma que “um espaço decisivo para o desenvolvimento da expressão feminina foi a imprensa dirigida e editada por mulheres”, porque assim manchetes começaram a ser escritas sem focar tanto no gênero ou sem usá-lo como definição para adjetivos pejorativos quando sobre mulheres.

Figura 26 – Manchete de jornal



Fonte: Desconhecida

⁵³COSTA, Gal. Gal Costa no Roda Viva. [Entrevista concedida a] Matinas Suzuki Jr. Tv Cultura, 1985.

⁵⁴ Trecho retirado e disponível no perfil oficial (Instagram) do artista Caetano Veloso publicado no dia 26 de setembro de 2019.

⁵⁵ COSTA, Gal. Gal Costa no Roda Viva. [Entrevista concedida a] Matinas Suzuki Jr. Tv Cultura, 1985.

⁵⁶ HOLLANDA, Heloísa Buarque. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira abordagem. Brasil. Seminário “Estudos sobre Mulher no Brasil – Avaliação e Perspectivas”, 1990.

Críticas nessa conotação eram (são) raras quando feitas sobre artistas masculinos. As críticas existiam como se a mudança da voz fosse, em vez de apenas uma mudança, sinônimo de perda. Aos quase 80 anos, Gal segue cantando e diz gostar mais da sua voz hoje.⁵⁷

Como citado anteriormente, Gal recebia muitas músicas sobre ela, inspiradas nela ou até mesmo escritas para ela. No mundo musical o nome que se dá a esse “movimento” é musa. Gal era musa. E esse lugar pode ser muito bonito como pode ser muito cruel. Musas são visões, ilusões, sonhos e mudas. As musas não costumam deliberadamente se colocar nesse lugar, é sempre um papel do outro.

Ocupar o lugar de musa e ao mesmo tempo dar vida as criações é uma reviravolta vista em poucas histórias de musa. Muitas vezes a musa era apenas a inspiração, uma imagem, estática e sem voz. Por exemplo, na música *Drão* de Gilberto Gil foi composta para sua esposa Sandra Gadelha, *Lygia* de Tom Jobim é sobre uma “quase relação”, *Irene* de Caetano Veloso é sobre uma de suas irmãs, assim como *Garota de Ipanema* de Vinícius de Moraes e Tom Jobim que foi composta sobre a “musa das musas”, Helô Pinheiro. O outro cantava sobre elas. Mas com Gal, não. Ela cantava e interpretava as canções que inspirou. A voz vinha dela mesma.

No período de *Índia*, ela fez o que ninguém havia feito, colocar-se seminua na capa de um disco, o qual foi censurado e vendido embalado em um saco que cobria a imagem. Ao performar de forma sensual, Gal tinha como intuito a provocação. Provocar a plateia, provocar o governo, provocar o público, seja ele qual ou quem for. O desejo é instigado por Gal, mas aquele que a assiste não consegue alcançá-la. Trouxe uma vanguarda de comportamento no meio musical, uma vez que ainda não havia nudez atrelado a mulher dessa maneira tão explícita e midiaticizada. Mas no cinema, por exemplo, foi em 1962 que ocorreu o primeiro nu frontal nacional com a atriz Norma Bengell⁵⁸, no filme *Os Cafajestes*, e a artista afirmou que “Ficar nua é super difícil. Mas eu tinha uma consciência política, o que representava aquele meu passo de tirar a roupa.”⁵⁹

E em contraposição a esse lugar de musa, Gal era intérprete. Mas o que é necessário para ser considerada compositora? Gal escreveu apenas uma música, *Love, Try and Die*. Foi uma escolha deliberada não manter esse hábito, dizia que "Eu sou cantora. É o que eu faço bem, com

⁵⁷ Referência retirada da série documental O Nome Dela É Gal. Direção de Dandara Ferreira. Brasil: Popcon e HBO, 2016. Série exibida pela HBO Max.

⁵⁸ Norma Bengell (1935-2013) foi uma atriz, cineasta, cantora e compositora brasileira.

⁵⁹ ASTUTO, Bruno. Norma Bengell, que fez o primeiro nu frontal do cinema nacional, é lembrada na TV. Revista Época. Brasil, dezembro, 2016. Disponível em <https://epoca.oglobo.globo.com/sociedade/bruno-astuto/noticia/2016/12/norma-bengell-que-fez-o-primeiro-nu-frontal-do-cinema-nacional-e-relembada-na-tv.html>.

competência. Então, eu prefiro centrar a minha coisa no canto”⁶⁰, logo preferia seguir com o que fazia bem: cantar.

Segundo Gal, quando pega uma música para cantar ela toma para si e dá a sua visão através do canto e isso, é uma forma de compor.

Na verdade, quando eu canto uma música, na verdade, eu estou dando a minha visão [...]. Colocando a minha marca naquela canção. Então, eu acho que já é uma forma de compor. Eu tomo para mim... Quando eu pego uma música para cantar eu tomo para mim e dou a minha visão. É uma forma de compor também.⁶¹

Enquanto intérprete, Gal também é autora de seu próprio repertório. As escolhas partem dela, quais músicas cantar e o que faz sentido para estar com ela. O benefício de ser musa, nesse caso, é ter compositores produzindo sobre e/ou para você. O caso mais recente foi com o álbum *Estratosférica* (2015) com apenas músicas inéditas escritas para Gal.

Ao tentar entender e identificar características relevantes acerca da trajetória de Gal Costa, esbarramos com um campo de estudo chamado musicologia. O termo musicologia⁶² significa ciência que se dedica às questões teóricas e ao conhecimento alcançado por várias áreas correlatas à música.

Para as apresentações de Gal existem escolhas sobre o figurino, sobre as letras das canções, sobre os arranjos, sobre onde será apresentado, como aquela música e/ou álbum será gravado, qual a informação que aquele espetáculo ou disco quer comunicar e como.

2.3. “Derrama o leite bom na minha cara, e o leite mau na cara dos caretas”⁶³: uma perspectiva inicial sobre a performance

Durante sua temporada de apresentações do show conhecido popularmente como *FATAL*, Gal performa de maneira irreverente, por exemplo. O show nasceu da sua relação com Jards Macalé e Waly Salomão, principalmente, e foi idealizado, junto aos músicos, um espetáculo revolucionário com atos acústicos e eletrificados, trazendo canções como *Vapor Barato*, fruto da parceria entre Macalé e Salomão. As referências da música foram suas próprias vidas e vivências naquele momento. Ao cantar no palco para o público, ela deseja dizer algo,

⁶⁰ COSTA, Gal. Gal Costa no Roda Viva. [Entrevista concedida a] Matinas Suzuki Jr. Tv Cultura, 1985.

⁶¹ – COSTA, Gal. Gal Costa no Roda Viva. [Entrevista concedida a] Matinas Suzuki Jr. Tv Cultura, 1985.

⁶² SCHOLLES, Percy A., *The Oxford Companion to Music*. Inglaterra: Oxford University Press, 1970.

⁶³ Vaca Profana. Intérprete: Gal Costa. Compositor: Caetano Veloso. *In*: Profana. Brasil. BMG Brasil LTDA. CD (4m43s).

compartilhar essa letra. Portanto, através dessa performance ela comunica e reafirma as conquistas tropicalistas, assimilando músicos badalados como Jorge Ben (*Charles Anjo 45*) e Roberto e Erasmo Carlos (*Sua Estupidez*), apresenta Luiz Melodia (*Pérola Negra*) e lançou *Vapor Barato*, canção símbolo do show, fruto da recente parceria entre Jards e Waly. Foi uma performance que agregava desde transgressores à margem da esquerda, hippies a artistas da contracultura. Tudo isso em um momento em que a repressão militar asfixiava aos poucos a confiança dos jovens e das pessoas na luta, “com minhas calças vermelhas, meu casaco de general, cheio de anéis”.

Para deixar mais explícito, Victor Turner (1988) enxerga a performance como uma performance cultural, uma espécie de drama social que está enraizado na realidade social. Toda essa dramaticidade se inclui no fato de que os participantes da performance “não apenas fazem coisas, mas tentam ‘mostrar’ que fazem, onde as ações tomam lugar num aspecto ‘performatizado-para-uma-audiência’, numa relação de reciprocidade” (TURNER, 1988, p. 74 apud ROSA, 2009, p. 85). Ou seja, podemos entender que a performance é realizada por si para o outro, sendo necessária ambas as partes. Dessa maneira, é possível atrelar a performance de Gal, a performer, para com o público no uso, por exemplo, da sensualidade corporal e estética que é criada no período do final dos anos 1960 e início de 1970.

O conceito de performance cultural indica uma perspectiva ampla da performance, uma vez que contempla desde etnografias (ou etnomusicologias) que consideram as falas dos sujeitos até as ações simbólicas praticadas pelos mesmos. Leva em consideração as relações dos sujeitos com o cotidiano com outros tipos de linguagens que não a verbal. A performance é frequentemente uma crítica da vida social.

Com as apresentações de *Índia*, por exemplo, Gal traz a luz a sua sensualidade que é, sobretudo, política. É uma performance imponente e contestadora, além de provocadora. A provocação vai além do lado do desejo, do erótico, que são poderosos justamente por estarem falando de algo que você não possui, uma vez que ninguém “pega” a Gal, mas você está em contato com algo que te provoca desejo, já está intuindo que você não terá esse “objeto” e não ter esse objeto aumenta ainda mais o seu desejo⁶⁴. É sobre captar a atenção daquele que a vê para informá-los que ela está ali, vivendo naquele momento há tanta censura. Em um período ditatorial não havia artista que se expusesse de tal maneira como ela fez, mas há de se levar em consideração, também, o lugar em que Gal se encaixava, sendo uma mulher branca, nordestina e de classe média naquele momento. Ainda um lugar de privilégio, o qual ela usou ao seu favor.

⁶⁴ BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Lisboa: Fim de Século Edições, 2005.

Para uma artista como Gal não bastaria cantar e gravar um disco. É necessário o encontro com o público. O palco é o lugar em que se revela e diz olhando nos olhos da plateia o que se escolheu dizer. Richard Bauman (1977) enxerga a performance como uma arte verbal com quatro pontos, sendo eles: a pessoa que realiza a performance (a performer, aqui, Gal Costa); a forma artística performática (as apresentações musicais, tanto show quanto os álbuns); a audiência (o público plateia e ouvintes) e a estrutura e local da performance (casas de shows, por exemplo). Bauman (1977) entende como arte verbal a performance no momento em que fica claro que esta é uma forma de comunicação. Para Gal, cantar é se comunicar.

Podemos pensar a relação do corpo performático com a voz e, também, audiência e público, palco e plateia. Gal é essencialmente cantora, logo precisa da sua voz. A partir da sua voz é capaz de se apresentar em público, mas para isso precisa elaborar uma apresentação que é baseada em uma performance. São relações para viabilizar a comunicação. A performer precisa da forma artística performática, que é apresentada para uma audiência, seja ela ao vivo ou não, e para tal é necessário uma estrutura e local para elaboração de tal performance, um estúdio, um palco, uma casa de show ou uma boate. Esses quatro pontos, elucidados por Bauman (1977), garantem uma performance que comunica o planejado.

A concepção central da performance comunicacional, ou seja, a da arte verbal, clama por uma abordagem através da performance em si. É a performance como um modo de comunicação. Segundo Bauman (1977), a performance necessita de uma atenção e consciência que vai além do ato expressivo em si, permitindo que o público perceba o ato performático com intensidade especial que os leve a afirmar que a “performance é um modo de uso da linguagem, uma forma de falar”⁶⁵. Porém, há um adendo. Essa “fala” como um sistema cultural pode variar de acordo com o universo que é estabelecido e praticado, sendo uma performance suscetível às mudanças constantes que são constituintes da própria performance.

A musicologia clássica, porém, acredita que a música é autônoma, ou seja, ela existe por ela mesma sem interferências. Por essa perspectiva poderíamos afirmar que uma música composta nos anos 1970 poderia ser composta nos dias atuais, porque o meio não interfere na composição. Contudo, é levantado e atrelado constantemente nesta pesquisa que o social, político, cultural e econômico interferem na realização de qualquer produção cultural.

Além da compreensão de autonomia da música, muitos estudiosos dentro do campo da musicologia entendem que o gênero é neutro. Mas neutralidade era sinônimo de masculinidade. E dessa forma, havia uma exclusão e desvalorização das produções.

⁶⁵ (BAUMAN, 1977).

Os termos masculino e feminino só são usados simetricamente no registro formal, como nos documentos legais. Na verdade, a relação entre os dois sexos não se parece muito com aquela entre dois pólos elétricos, porque o homem representa tanto o positivo quanto o neutro, como aparece no uso comum de homem para designar seres humanos de modo geral, enquanto a mulher representa só o negativo, definida por critérios de limitação, sem reciprocidade. Numa discussão abstrata, é irritante ouvir um homem dizer: “você pensa dessa forma porque é mulher”⁶⁶; mas eu sei que minha única saída é responder: “penso assim porque é verdade”, retirando da discussão, portanto, meu eu subjetivo⁶⁷.

Ao lado de Turner, Richard Schechner (1985)⁶⁸ destacou seis pontos de contato entre a antropologia e o teatro que estão ligados diretamente com a performance: 1. Transformação do ser e/ou da consciência; 2. Intensidade da performance; 3. Interações entre audiência e performance; 4. A sequência da performance; 5. A transmissão do conhecimento performático e 6. Como as performances são geradas e avaliadas.

Assim, é necessário entender que a performance é um fenômeno social. A performance não envolve, somente, os músicos. Ela envolve uma plateia, os espaços da performance, os funcionários desses espaços, todos que contribuem, de alguma maneira, para a realização de uma apresentação musical.

A partir da perspectiva de Schechner (1985) podemos entender que a relação palco e performance para Gal Costa é importante, uma vez que existe uma elaboração da informação que será dita para aquele público, naquele espaço. A intensidade dessa performance é produzida de acordo com a intenção da performer e pode acontecer com ajuda de artifícios como o figurino e a voz. As escolhas de cor, recortes, brilhos e acessórios são capazes de ajudar na construção da comunicação de alguma emoção. Da mesma maneira que a voz, dependendo de como for projetada, pode reproduzir uma entonação mais dramática, sofrida, alegre ou atenta. A sequência de performance é trabalhada com repetição em shows como de Gal, os ensaios e passagens de som existem para um planejamento, um exercício e conforme as apresentações vão sendo realizadas, o espetáculo pode ser adaptado para melhor servir ao seu desejo.

O contexto em que a apresentação é realizada não é levado em consideração em geral na musicologia tradicional, porém Nicholas Cook (2006) propõe a etnomusicologia como uma alternativa para o estudo da performance que, para ele, a performance musical é um fenômeno social. E assim como para Anthony Seeger (2008), ao constatar uma interação entre performers

⁶⁶ BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. França: Gallimard: 1949.

⁶⁷ Paul. B Preciado e Judith Butler destroem a essência de noção feminina, não há natureza quando se trata de gênero.

⁶⁸ Richard Schechner é diretor de teatro e teórico de performance.

e a plateia, é importante sinalizar a necessidade de entender a pesquisa em performance como uma área em que se trata de música, mas não se pode ignorar a maneira como as pessoas percebem e reagem a essa música, logo, as relações que se estabelecem entre os participantes da performance mostram-se relevantes. Ou seja, o contexto em que a apresentação acontece e as emoções produzidas durante ele fazem parte da performance de Gal. A maneira como o público recebe e capta as informações produzidas em seus shows faz com que ele seja um fenômeno social, uma vez que a sociedade é atingida por esses produtos.

Porém, dessa maneira, podemos enxergar a musicologia tradicional como um campo de estudos limitado e retrógrado. Não há como estudar uma performance sem levar em consideração o meio histórico em que ela está inserida e, também, não há espaço para compreender e analisar um objeto pensando na questão de gênero de forma antiga e excludente. Por isso, com o surgimento da vertente da nova musicologia se torna possível um estudo mais diversificado e consciente da performance e teoria musical.

Em Bauman (1977), por exemplo, há uma perspectiva do gênero neutro e ao se basear em teorias feministas, ou seja, posicionamentos teóricos que defendem uma perspectiva inclusiva acerca do gênero, há uma expansão dessa visão, que agora pode incluir não só questões de gênero, mas raça e classe. Não há como analisar e identificar uma performance, que é intrinsecamente ligada às questões sociais que está inserida quando performada, sem inserir, também, as metáforas de gênero na análise. Não é viável fazer uma leitura da performance de Gal sem pontuar que ela é uma mulher. A catarse produzida por ela ao longo de toda a sua carreira e a relevância de seus posicionamentos e atitudes, muitas vezes vanguardistas, só ocorreram porque ela é mulher. Um cantor como Roberto Carlos ou Caetano Veloso apresentarem-se sem camisa, com o peito nu a mostra, não causa a mesma efervescência que Gal ter a camisa aberta durante a sua apresentação da música *Brasil*, por exemplo.

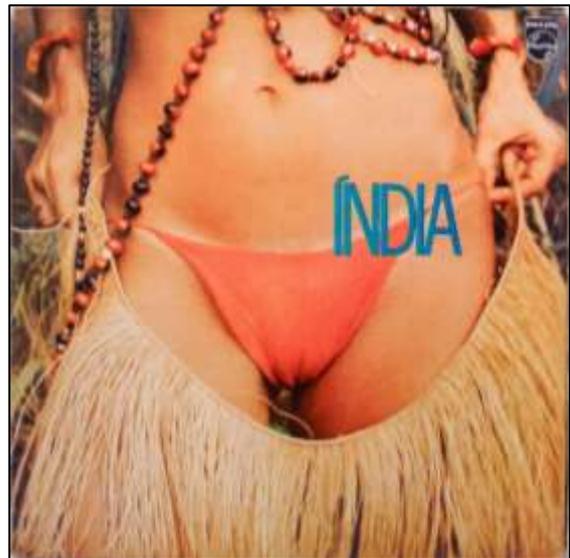
Se pegarmos para analisar duas capas de álbuns de dois artistas de um mesmo movimento ou um gênero musical, seja o Tropicalismo, seja a MPB, como Gal e Caetano e que fizeram capas semelhantes em alguns aspectos como *Índia* (1973) e *Araçá Azul* (1972) em que ambos possuem parte do corpo exposto e usando apenas uma vestimenta vermelha e levarmos em consideração que o trabalho da mulher foi censurado e vendido embalado em um saco, enquanto o trabalho do homem foi vendido sem nenhum tipo de censura, podemos começar a elucidar como a contextualização histórica, política, cultural e social e a questão de gênero são fundamentais para a compreensão de qualquer performance.

Figura 27 – Capa do álbum Araçá Azul



Fonte: Ivan Cardoso (fotógrafo)

Figura 28 – Capa do álbum Índia



Fonte: Antonio Guerreiro (fotógrafo)

E mais do que incluir a diversidade, pontuar e reafirmar a relevância da participação e contribuição feminina para todos esses espaços. A música além de influenciada pelo social que está inserida, é responsável por fazer os ouvintes e espectadores se emocionarem. Ela cria uma relação com o público, relação essa precisa do sujeito e do outro. É uma relação de espelho, há um reflexo.

A partir de teorias feministas vamos analisar o social, a crítica, os direitos femininos, a diversidade, o contexto histórico e cultural, os pontos *extramusicais* para entender como a performance de Gal foi construída e se fez relevante para a produção cultural através do tempo.

3. “MINHA BÚSSOLA E DESORIENTAÇÃO”⁶⁹: A PERSPECTIVA FEMINISTA PARA A PERFORMANCE

Neste capítulo serão desenvolvidas análises e pensamentos já citados ao fim do anterior com a vertente da Nova Musicologia e também teorias feministas que somem com a perspectiva da performance que se apresentam de forma relevante para esta pesquisa.

Com o objetivo de trazer na prática o que a perspectiva da Musicologia feminista acredita será apresentada uma contextualização histórica do momento em que Gal Costa vivia com foco nos diretos e acessos das mulheres, além de trazer outras artistas que já existiam ou surgiam no mesmo momento que ela, tais como Maria Bethânia e Rita Lee.

3.1. “E desde que me conheço, acho que mereço”⁷⁰: o pessoal é político

Para haver uma teoria, um estudo, uma nova perspectiva é necessária que haja uma anterior, uma antiga. Com o campo da Musicologia não é diferente. Na perspectiva clássica, a música é entendida como autônoma e com gênero supostamente neutro. Por autônoma se entende uma música sozinha, ela por ela mesma, sem interferências exteriores. E com gênero entendido como neutro, e como já notamos, é um gênero masculino.⁷¹

Com o surgimento da Nova Musicologia, nos anos 1980, as duas principais visões – autonomia e gênero neutro – foram colocadas em dúvida. Com musicólogas feministas como Suzanne Cusick (1994) e Susan McClary (1990), e suas teorias e argumentos, ficou claro que a música não é autônoma e que o gênero não é neutro.

Trazer a perspectiva feminista como uma vertente mais contundente e coesa para o argumento construído ao longo desta pesquisa não exclui nem anula as teorias performáticas, pontuadas como limitadas, de autores como Bauman (1977) e Turner (1988), por exemplo. Os autores trazem uma perspectiva relevante acerca da performance e que conversam com as apresentações e momentos performáticos de Gal Costa, porém suas visões são limitadas e, por

⁶⁹ Minha voz, Minha vida. Intérprete: Gal Costa. Compositor: Caetano Veloso. *In*: Minha voz. Brasil: Philips: 1982. CD (3m38s).

⁷⁰ Meu Doce Amor. Intérprete: Gal Costa. Compositores: Marina Lima e Duda Machado. *In*: Caras e Bocas. Brasil. Philips. 1977. CD (4m7s)

⁷¹ MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. Universidade Estadual de Campinas. 2007.

isso, pesquisas mais atuais e modernas são essenciais para a compreensão real e contínua sobre o assunto.

Como já apresentado anteriormente, Gal Costa pode ser entendida como uma performer. As nomenclaturas *cantora* e *intérpretes* não são mais suficientes, uma vez que percebemos que a partir da relação palco e público a performance acontece e é através dela que o discurso de Gal é construído. Os movimentos feitos por ela comunicam, interferem e fazem parte da produção cultural do país desde meados de 1964.

A Nova Musicologia demanda a incorporação de novos objetos para o campo da Musicologia e da teoria musical. A música é reflexo de uma construção social e trazendo em si esses elementos de construção social, a música interfere e afeta as nossas vidas. Ela é responsável por movimentos sociais também. Para a compreensão plena da música é essencial a incorporação de elementos chamados de *extramusicais*, os quais eram ignorados pela musicologia tradicional que são, por exemplo, a história da compositora ou do compositor, o contexto (histórico, social, cultural, político e econômico) em que a obra é realizada, onde a obra é executada e por quais intérpretes.⁷²

A partir desse estudo mais recente, colocamos em prova a análise que vem sendo realizada nesta pesquisa. O momento governamental, por exemplo, em que Gal surgiu e começou a construir sua carreira como cantora interferiu veementemente na sua produção.

Quando Gal subiu em um palco pela primeira vez em 1964 havia apenas 32 anos que o direito ao voto⁷³ e participação política das mulheres brasileiras se tornou um direito constitucional. Até a década de 1970 não havia muito mais do que o voto garantido por lei para as mulheres, mas com o crescimento dos movimentos feministas no país, denunciando a desigualdade, a opressão, a discriminação e a violência que essa parcela da sociedade sofria diariamente começaram a entrar na pauta de luta. Apenas nos anos 1980 que começaram a surgir políticas públicas voltadas para as mulheres, principalmente na área de combate a

⁷² MCCLARY, Susan. 2010.

⁷³ O direito ao voto feminino foi garantido durante o governo do presidente Getúlio Vargas, em 1932.

violência e na área da saúde. Foram criados o primeiro Conselho Estadual da Condição Feminina (CECF)⁷⁴ e a primeira delegacia especializada na defesa da mulher, por exemplo.⁷⁵

A participação das mulheres em movimentos de contestação e mobilizações sociais durante a história do Brasil sempre foi uma realidade, por muitas vezes não contada. As mulheres foram minoria em muitas situações e até hoje se encontram sendo tratadas como secundárias.

Durante a ditadura militar e civil brasileira não foi diferente. A parcela feminina da sociedade se organizou em clubes de mães, associações, comunidades, movimentos, partidos, movimento estudantil, sindicatos e muitas, ainda que em sua minoria comparada aos homens, pegaram em armas na tentativa de derrubar o governo militar.⁷⁶

A partir dos anos 1960, a mulher brasileira acompanhou de perto processos como o de industrialização e urbanização, além de fazerem parte do momento de surgimento do movimento feminista que nessa época podemos intitular como a segunda onda feminista. A primeira teve início no final do século XIX, no Reino Unido e Estados Unidos, por mulheres brancas e de classe média, principalmente. A grande conquista do movimento nessa época foi o direito ao voto, que aqui no Brasil ocorreu em 1932, logo após a Revolução de 30, em que Getúlio Vargas tornou-se presidente do país.⁷⁷

O movimento feminista possui três grandes ondas, a sua primeira que surgiu no século XIX teve como foco principal o direito ao voto, a segunda que aconteceu entre os anos 1960 e 1980 focou no acesso ao trabalho e as universidades e a terceira onda que se iniciou nos anos 1990 começou a olhar para os objetivos e diferenças de suas participantes, incluindo de forma mais democrática e justa as questões de gênero, raça e classe.⁷⁸

⁷⁴ “Entre as atribuições do Conselho estão formular diretrizes e promover atividades que visam à defesa dos direitos da mulher, à eliminação das discriminações que as atingem, bem como a plena integração na vida socioeconômico e político-cultural; assessorar o Poder Executivo, emitindo pareceres e acompanhando a elaboração de programas de Governo nos âmbitos federal, estadual e municipal em questões relativas a mulher, tendo como objetivo defender seus direitos e interesses; desenvolver estudos, debates e pesquisas sobre a problemática da mulher, de acordo com o Decreto nº 20.892, de 4 de abril de 1983, regido pela Lei nº 5.447, de 19 de dezembro de 1986, ambos do Estado de São Paulo.” Condição Feminina. Secretaria da Justiça e Cidadania, 2020. Disponível em: https://justica.sp.gov.br/index.php/conselhos/condicao_feminina/. Acesso em: 12.06.2022.

⁷⁵TAVASSI, Ana Paula Chudzinski et tal. Os direitos das mulheres no Brasil. Brasil: Politize. Disponível em <https://www.politize.com.br/equidade/blogpost/direitos-das-mulheres-no-brasil/>

⁷⁶ Informações retiradas de TAVASSI, Ana Paula Chudzinski et tal. Os direitos das mulheres no Brasil. Brasil: Politize. Disponível em <https://www.politize.com.br/equidade/blogpost/direitos-das-mulheres-no-brasil/>

⁷⁷TOSSI, Marcela. Voto feminino: a história do voto das mulheres. Brasil: Politize. Disponível em: <https://www.politize.com.br/conquista-do-direito-ao-voto-feminino/>

⁷⁸ BOTELHO, Julia. Vertentes do feminismo: conheça as principais ondas e correntes. Brasil: Politize.

Disponível em: https://www.politize.com.br/feminismo/?https://www.politize.com.br/&gclid=CjwKCAjwk_WV BbBZEiwAUHQcmYjBUln-QBgm-7vn-rfr1mjhw4jnAKKNeUN_yf9pbTC7WGy-np_TkBoCKtEQAvD_BwE

Quando a segunda onda feminista surge as mulheres já haviam adquirido direitos legais e políticos, mas ainda não era suficiente. Logo, com o movimento feminista da época o foco principal foi questionar o objetivo de ser mulher e sobre a subordinação no cotidiano e assim buscar uma nova forma de concepção de liberdade e igualdade. Nessa época, o modelo patriarcal, machista e sexista procurava manter as mulheres dentro de casa para cuidar dos filhos e afazeres domésticos, não possibilitando a igualdade de acesso ao trabalho remunerado e aos estudos em universidade (aqui é válido ressaltar que mulheres negras sempre trabalharam e que com a terceira onda do feminismo, a partir de 1990, o movimento passa a focar mais nas diferenças entre as mulheres e seus objetivos levando em consideração gênero, raça e classe). Pelos homens deterem o controle político, social e das propriedades, as relações públicas entre homem e mulher eram de subordinação.⁷⁹

A partir dessa contextualização, as mulheres reivindicam mais oportunidades de trabalho e menos submissão aos homens, uma vez que não queriam apenas viver para cuidar de casa e ter filho.⁸⁰

A Gal antes mesmo de uma terceira onda já quebrava paradigmas. Se entendermos que durante os anos 1960, 1970 e 1980 as mulheres estavam lutando, em sua grande maioria, para poderem ultrapassar o limite da casa e da família, ter uma artista como Gal nos palcos era revolucionário. Não apenas Gal. A Leila Diniz era um ícone presente em grandes folhetins e a personificação da fantasia de muitos homens. Em 1969, a atriz após dar uma entrevista para *O Pasquim*, em que falava muitas palavras de baixo calão e expunha sua visão muito libertária para uma mulher naquela época, deu origem a uma censura prévia estabelecida pela ditadura. Tal censura tinha como objetivo “proteger os bons costumes” de qualquer tipo de publicação e a norma ficou conhecida como Decreto Leila Diniz⁸¹.

A ideia do Comitê Brasileiro pela Anistia (CBA)⁸² surgiu de mulheres. Em 1975, Terezinha Zerbini, esposa de um general cassado pela ditadura, promoveu um abaixo assinado em favor da anistia. Foram recolhidas 16 mil assinaturas de mulheres. Assim, surgia o

⁷⁹ BOTELHO, Julia. Vertentes do feminismo: conheça as principais ondas e correntes. Brasil: Politize. Disponível: https://www.politize.com.br/feminismo/?https://www.politize.com.br/&gclid=CjwKCAjwk_WVBhBZEiwAUHQcmYjBUln-QBgm-7vn-rfr1mjhw4jnAKKNeUN_yf9pbTC7WGy-np_TkBoCKtEQAvD_BwE

⁸⁰ Válido pontuar que esse recorte engloba mulheres brancas e de classe média. As mulheres negras sempre trabalharam fora, cuidaram dos filhos e da casa.

⁸¹ BRDALISE, Camila e PINA, Rute. Morta aos 27 anos, há 50 anos, Leila Diniz faria estremecer o Brasil de hoje. *Universa Uol*, junho, 2022. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2022/06/14/morta-aos-27-ha-50-anos-leila-diniz-faria-revolucao-ate-no-brasil-dehoje>

⁸² ⁸² O conteúdo sobre os direitos das mulheres apresentados nesse capítulo foi baseado na matéria TAVASSI, Ana Paula Chudzinski et tal. Os direitos das mulheres no Brasil. Brasil: Politize. Disponível em <https://www.politize.com.br/equidade/blogpost/direitos-das-mulheres-no-brasil/>

Movimento Feminino pela Anistia. Com essa movimentação começaram a surgir reuniões no Teatro Ruth Escobar que geravam discussões em torno da necessidade de um movimento de anistia que abrangesse a sociedade e não fosse apenas feminino, daí surgiu o CBA. Em 1972, Gal Costa apresentara-se nesse mesmo teatro com o espetáculo *Gal a Todo Vapor*, no qual realizou aquela performance transgressora e irreverente que reafirmou as conquistas tropicalistas e unindo diversas tribos como público.

Em 1985, o Conselho Nacional dos Direitos das Mulheres (CNDM)⁸³ foi criado com o intuito de servir como estrutura formal na representação dos movimentos das mulheres. Com ele, as mobilizações e pressões ao longo do processo da constituinte seguiram no período de redemocratização do país. Essas pressões ficaram conhecidas como *lobby do batom* que gerou a elaboração da Carta da Mulher Brasileira aos Constituintes que foi entregue ao Congresso Nacional. Na Carta, uma série de demandas e reivindicações⁸⁴ avaliadas como imprescindíveis para o avanço no direito das mulheres do Brasil foram apresentadas. A movimentação funcionou e a promulgação da Constituição Federal de 1988 foi marcada como uma vitória dos movimentos, uma vez que cerca de 80% das reivindicações foram incorporadas ao texto constitucional.

Destacamos algumas outras conquistas após a nova Constituição (1988) como a declaração sobre a eliminação da violência contra as mulheres (1993), o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (1995), práticas discriminatórias da gravidez são proibidas no mercado de trabalho (1995), a cota para as mulheres em eleições passa a ser obrigatório em todos os partidos eleitorais (1995). Nos anos 2000 temos a primeira mulher Ministra do Supremo Tribunal Federal, Ellen Gracie Norfleet, a criação da Secretaria de Estado dos Direitos da Mulher (2002), a medida cautelar para violência doméstica (2002), a Secretária Especial de Política para as Mulheres (2003). E conquistas mais recentes acontecem em 2006, com a lei Maria da Penha⁸⁵ (lei nº 11.340/2006), em 2011 temos, no Brasil, a primeira presidente mulher eleita com Dilma Rouseff⁸⁶ e em 2015, no governo Dilma, a lei do feminicídio (lei nº 13.104/2015).

⁸³ O conteúdo sobre os direitos das mulheres apresentados nesse capítulo foi baseado na matéria TAVASSI, Ana Paula Chudzinski et tal. Os direitos das mulheres no Brasil. Brasil: Politize. Disponível em <https://www.politize.com.br/equidade/blogpost/direitos-das-mulheres-no-brasil/>

⁸⁴ Reivindicações tais como a determinação da igualdade formal entre homens e mulheres, o aumento dos direitos civis, sociais e econômicos das mulheres, a igualdade de direitos e deveres na sociedade conjugal, a definição do princípio da não discriminação por sexo, a proibição da discriminação das mulheres no mercado de trabalho e o estabelecimento de direitos no campo da contracepção, relacionados aos direitos sexuais e reprodutivos.

⁸⁵ Lei sancionada com o objetivo de prevenir e coibir a violência contra a mulher, assim como dar suporte às mulheres em situação de violência. O nome foi dado em homenagem a Maria da Penha, farmacêutica bioquímica, que sofreu, em 1993, duas tentativas de feminicídio do marido.

⁸⁶ Presidente do Brasil de 2011 a 2016.

Para além das pontuações sobre a história das conquistas de direitos das mulheres do país, possuímos uma trajetória marcada por censura, tortura, interrogatórios, prisões, assassinatos, revogações, golpes, perseguições e outras práticas que eram tão comuns que se faziam acreditar serem constitucionais durante a época da ditadura, mas também em governos como o atual (2022) em que práticas violentas são normalizadas através, até mesmo, de discursos do chefe do executivo. Dessa maneira, é possível ver como um contexto histórico, social, cultural e econômico interfere e influencia na vida pessoal e por isso, também, criam-se reflexos nas práticas profissionais. Uma música escrita na década de 1960, por exemplo, dificilmente poderia ser escrita hoje, mesmo possuindo características governamentais e retrocessos acontecendo no Brasil, isso porque, por mais que existam semelhanças entre os momentos, as interferências e a ambientação são outras. Se pensarmos, também, que uma música que já foi escrita nos anos 1960, hoje ela não seria mais inédita e nem inovadora, mas sim, talvez, nostálgica. E, ao mesmo tempo, carreiras e trajetórias são muito díspares e o contexto exerce uma influência diferente em cada um. Maria Bethânia e Gal Costa têm trajetórias musicais diferentes, mesmo ambas sendo baianas, há sim pontos de encontro, mas objetivos e discursos diferentes.

3.2. “Quem foi que disse que mulher não voa?”⁸⁷: as mulheres da música

Viver sob o mesmo país em um mesmo período faz duas pessoas terem semelhanças, mas não as fazem iguais. Um país como Brasil que viveu vinte anos de ditadura escancarada teve como produtos de uma produção cultural artistas muito diferentes e bastante semelhantes como Gal Costa, Maria Bethânia, Rita Lee, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jards Macalé e muitos outros. A própria censura, que era um ato muito comum, não atingiu explicitamente a todos. Caetano e Gil foram vítimas diretas da censura sendo forçados a se exilarem em Londres, Rita Lee foi presa por escrever palavras jamais ditas por uma mulher, mas Maria Bethânia que consagrou-se inicialmente como uma cantora de protesto e Gal Costa, que foi desde a musa do *desbunde* a porta voz do Tropicalismo nunca foram presas ou censuradas de forma tão evidente. Cogitamos que a razão seja porque os três primeiros citados eram compositores e as duas últimas intérpretes.

⁸⁷ O Céu e o Som. Intérprete: Gal Costa. Compositor: Péricles Cavalcante. In: Cantar. Brasil. Mercury Records. 1974. CD (3m5s).

Para pensarmos o contexto cultural da época em que Gal iniciou a carreira, principalmente, é necessário levar em consideração o contexto histórico e social também. Maria Bethânia segue para o Rio de Janeiro um pouco antes de Gal Costa, por conta de um convite de Nara Leão para substituí-la no show *Opinião*, porque precisaria se ausentar. Logo em seguida Gal segue para o Rio com o intuito de conseguir adentrar na cena musical assim como Bethânia estava conseguindo.

Maria Bethânia⁸⁸ teve como referências musicais na infância e adolescência o samba de roda, tradicional da região de Santo Amaro da Purificação, sua cidade, e o samba-canção, presente na rádio. Dentro de casa, teve contato com o universo da poesia com seu pai recitando poemas pelo corredor, o mesmo que, apesar de não possuir dotes musicais, gostava de ouvir sambas e canções de Dorival Caymmi, Noel Rosa e interpretações de Aracy de Almeida. E, através de sua mãe, Dona Canô, teve suas primeiras experiências atuando, de forma amadora, como atriz.

A música chegava à Bethânia pelos discos, mas principalmente pelo rádio, que era o meio de comunicação responsável por lançar a maioria dos cantores brasileiros dos anos 1930 até o final dos anos 1950. E de todas as programações de rádio, a música tinha papel de destaque nos programas, foi assim que surgiram Dalva de Oliveira, Aracy de Almeida, Carmen Miranda, Cauby Peixoto e Ângela Maria, por exemplo.

Em 1964, Gal e Bethânia estrelam um espetáculo juntas, o *Nós, Por Exemplo*, em Salvador, que tinha como intuito apresentar jovens cantores e compositores mais ou menos influenciados pela Bossa Nova, com a pretensão de renovar a música popular brasileira. Maria Bethânia viaja para o Rio de Janeiro para substituir Nara Leão na peça *Opinião*. Nara deu a música homônimo um tom bossa novista, diferentemente de Bethânia que trouxe consigo uma potência vocal carregada de dramaticidade.

Diferentemente de Gal, que encontrou na Bossa Nova um estilo com que se identificar, Maria Bethânia sentia falta da dramaticidade dos sambas antigos. Enquanto amigos próximos se encantavam com a Bossa Nova e iam ouvir Ella Fitzgerald e Miles Davis, ela tinha saudade da dramaticidade dos sambas e preferia ouvir Judy Garland e Edith Piaf. A tradição musical em Bethânia é uma tradição romântica e dramática por toda a sua carreira.

Enquanto Gal retomava em alguns de seus trabalhos seguintes ao *Domingo* a Bossa Nova, Maria Bethânia não demonstrou adesão ao gênero musical em seu repertório. No espetáculo

⁸⁸A breve contextualização histórica sobre Maria Bethânia e Nara Leão foi baseada SILVA, Marlon de Souza. No que eu canto tudo o que vivi: a tradição e o popular em Maria Bethânia. Orientadora: Silvia Maria Jardim Brügger. 2010. 155. Dissertação – Universidade Federal de São João del Rei, Departamento de Ciências Sociais.

Mora na Filosofia, Bethânia cantou canções gravadas por Nara em 1964 que levaram a apresentação para o lado de denúncia social.

O disco *Opinião* de Nara lançado no final de 1964 serviu de base para o surgimento do espetáculo teatral. Nos anos seguintes, Nara repetiu a fórmula e voltou o seu olhar para a música de compositores dos morros cariocas e do sertão nordestino, incluindo, também, composições de cunho social. Dessa maneira, o seu repertório colabora com a sua visão sobre o papel da arte enquanto um veículo de contestação. E mostra a sua relação com a Bossa Nova em um momento em que rompia com “movimento”, porque não queria mais limitar-se a nenhum gênero específico.

Em Nara havia uma preocupação em resgatar a memória musical brasileira que ia além do que considerava as verdadeiras raízes da música brasileira. Com essa busca, Nara Leão mostrava que queria fugir do estereótipo de musa da Bossa Nova. Por outro lado, Maria Bethânia representava exatamente a fuga da Bossa Nova.

Ao substituir Nara Leão em *Opinião*, Maria Bethânia recebe o título de cantora de protesto ao entoar sua voz na canção *Carcará*. Desde o início, a sua carreira começou entrelaçada a um evento político social.

A regravação de sucessos de antigos artistas mostra que Bethânia projetou a sua carreira como uma continuação da tradição musical brasileira que sempre admirou. Mas tinha como as maiores atitudes de protesto cantar canções de amor.

Em 1964, só soava como protesto se falássemos da pobreza, da miséria e do Exército. Sempre achei que cantar a música Andaluza [João de Barro] naquele momento era o maior protesto que podia fazer. Quando gravo Roberto Carlos ou Gonzaguinha, é puro protesto contra o preconceito. É para pararem de encher o saco das pessoas. Cantar o amor é a coisa mais forte que conheço⁸⁹.

E para além das canções tradicionais, de amor e as de protesto, Maria Bethânia tem em seu repertório a religiosidade afro-brasileira muito marcada. Dessa mesma forma, temos Clara Nunes que possuiu sua imagem relacionada diretamente a religião e ao papel de intérprete dentro dessa temática.

Por outro lado, temos Rita Lee⁹⁰ que projetou uma imagem que propôs novas formas libertárias para fazer frente à política, à estética, à sexualidade e às manifestações religiosas.

⁸⁹ Fala de Maria Bethânia retirada da matéria de HONOR, Rosângela. Sexo é um luxo. Revista Isto É Gente. Brasil, dezembro, 1999.

⁹⁰ A breve contextualização sobre Rita Lee foi baseada em PIMENTEL, Gláucia Costa de Castro. Mutações em cena: Rita Lee e a resistência contracultural. Santa Catarina, Brasil. agosto, 2003 e LEE, Rita. Rita Lee: uma autobiografia. Brasil: Editora: Globo Livros, 2016.

Entre o movimento Tropicalista, a qual fez parte e a ContraCultura, Rita colocava a ideia de *hippie* na emancipação da mulher do período.

Ao lado de figuras como Gal Costa e Leila Diniz, Rita Lee fez parte do grupo de mulheres expostas na mídia cultural e que se tornou referência e padrão para debates sobre a época. A imagem de Rita jogava com o cosmopolitismo e com o lúdico como resposta aos valores conservadores. Com seu corpo de mulher, brinca com a indiferença de uma oposição moralista.

É através de um feminismo ainda sem bandeira, Rita Lee ocupou os palcos e as ruas. Mas mais do que uma resposta brava e rancorosa, o seu feminismo usou a paródia, espantando um conservadorismo anacrônico e conveniente com o Estado militarizado.

A performance de Rita se realiza através das indumentárias dos shows, onde relaciona a pretensão ilusionista que se converte em ficção de um espetáculo. Ela buscava entre a espontaneidade, o humor e a denúncia, uma ligação para suas projeções conceituais e políticas.

Na era dos festivais era de praxe uma vestimenta formal baseada em ternos e vestidos de gala. Rita Lee usou um vestido de noiva (que pertencia a uma personagem de Leila Diniz), acompanhado de um par de tênis para se apresentar no palco com os Mutantes. Há uma dose de diversão na escolha, mas ela possuía um objetivo. Existia uma intencionalidade de irreverência e rebeldia que expunha a ideologia da sociedade. Rita fala, através do seu corpo, com as suas roupas, sobre a carece que existia. É uma Rita Lee que propôs uma mulher-personagem de si mesma.

Dessa maneira, vemos como algumas mulheres que surgiram mais ou menos no mesmo período seguiram carreiras totalmente diferentes, mas que se encontravam, principalmente, na resistência à ditadura.

3.3. “Você tem que aprender a ser gente”: o palco como palanque

Aprofundando-nos em estudos da história das mulheres e estudos feministas conseguimos reconhecer a importância que o movimento feminista desde a sua primeira onda no século XIX tem.

Diversas pesquisas têm denunciado situações de desigualdade entre os sexos, comprovando o machismo, a misoginia e o sexismo, nos quais a mulher está sempre em desvantagem. Mas ao mesmo tempo, novas propostas de ações afirmativas, políticas públicas e oportunidades de interação social, produção científica, participação política ativa surgem com o objetivo de quebrar a ideia da lógica masculina de dominação.

O feminismo não apenas tem produzido uma crítica contundente ao modo dominante de produção do conhecimento científico, como também propõe um modo alternativo de operação e articulação nesta esfera. Além disso, se consideramos que as mulheres trazem uma experiência histórica e cultural diferenciada da masculina, ao menos até o presente, uma experiência que várias já classificaram como das margens, da construção miúda, da gestão do detalhe, que se expressa na busca de uma nova linguagem, ou na produção de um contradiscurso, é inegável que uma profunda mutação vem-se processando também na produção do conhecimento científico⁹¹.

Da mesma maneira que a lógica masculina existe no dia a dia não acadêmico, existe também na academia. Por exemplo, há uma maior facilidade de se encontrar textos, revisões e conteúdos acerca da carreira de Gilberto Gil e Caetano Veloso do que sobre Gal Costa e Maria Bethânia, que são grandes artistas da mesma época que os dois compositores. É inegável a contribuição rica de Gil e Caetano para a produção cultural do Brasil, porém são nessas minúcias que reside o machismo.

Falar em uma musicologia feminista é falar dos estudos de criação de uma ciência e/ou uma crítica feminista que existe fora da lógica masculina. É dessa perspectiva que nasce a nova musicologia dentro do campo da musicologia, que traz consigo uma contraposição à teoria musical dura e cientificista.

A nova musicologia propõe uma abordagem que contemple questões antes consideradas *extramusicais* como, por exemplo, o contexto histórico, social, cultural e econômico do/a compositor/a, da obra, do/a intérprete, do espaço no qual a música foi apresentada, sua história de vida, ou seja, é uma vertente que leva todo esse conteúdo contestando as afirmações anteriores de que a música é autônoma e de gênero neutro, ou seja, masculino.

Quando pensamos em Gal Costa temos pontos de extrema relevância como a voz, o figurino, a política, o lugar de musa e o de intérprete. São características que acompanham minuciosamente a carreira da artista. E enquanto uma artista de palco, que sempre trabalha a sua relação palco e público fica muito explícita o seu envolvimento e a prática ligada à performance.

Para além desses pontos importantes em Gal, com a nova musicologia trazemos a perspectiva de que o meio interfere na produção de um/a artista e também como o gênero nunca é neutro, uma vez que se o contexto histórico influencia em uma elaboração artística, é levado em consideração a sociedade em que se vive e os direitos e acessos que um sujeito possui nela. Logo, uma mulher dando os primeiros passos de sua carreira nos anos 1960, em que a segunda

⁹¹RAGO, Margareth. 1988, p.91. APUD NEIVA, Tania Mello. A musicologia feminista de Susan McClary e a crítica de Suzanne Cusick. 2015.

onda feminista e toda uma luta pela garantia dos direitos e acessos na sociedade estava começando, não haveria como não ter essas questões diretamente ligadas ao seu crescimento em uma indústria como a da música.

Antes do surgimento da nova musicologia havia um interesse em retirar as mulheres e participação feminina dentro do espectro musical. A música é uma das artes que mais proporciona sentimentos, sensações e emoções as quais são difíceis de tatear, fazendo com que a identificação e o controle do que é produzido por ela sejam mais complicadas de acontecer. Suzanne Cusick (1994) propõe o conceito de performance social como sinônimo de “uma teoria de corpos musicais”, ou seja, uma teoria que humanize os processos de escuta e os sujeitos musicais. Nos levando a assumir que não é possível falar de um (música, performance) sem o outro (sujeito, contexto) sem que se perca elementos fundamentais à análise e compreensão do todo.

Quando enxergamos a música dessa maneira, como uma prática que comove e gera emoções, entendemos parte do porquê de uma artista precisar da relação palco-plateia, artista-público. É no momento do encontro, do espetáculo, do ao vivo que se realiza muito da comunicação emocional. Gal Costa enquanto performer precisa do momento palco-plateia para comunicar através da visualidade e proximidade física as informações que deseja e que são imprescindíveis na construção do seu discurso.

Ao mesmo tempo que esta artista musical faz necessário o encontro ao vivo, antes mesmo a relação com o público já está sendo trabalhada em seus discos. Ao selecionar as canções, gravar o seu repertório e cantar músicas escolhidas, ela costura a sua informação e o que será dito com o produto final que é o álbum. Existe toda uma construção narrativa trabalhada e costurada a mão quando se pensa um disco ou até mesmo o roteiro de um espetáculo ao vivo. O perigo em “deixar a mulher” em primeiro plano, que muitos estudiosos e campos acadêmicos tentaram postergar pelo máximo de tempo, tem a ver, também, com a compatibilidade, a relação que pode ser criada e o desejo de ser. A partir dessa perspectiva, pode ser interessante pensar que um dos instrumentos para passar a informação de Gal é o seu próprio corpo e por isso a importância da performance e do palco, além é claro do uso da voz e a partir dela dizer o que deseja.

O público enquanto admirador ou fã do trabalho de uma artista já deseja consumir o produtor, porque ama, porque gosta de ouvir, porque aquele material desperta alguma sensação que o faz ser válido de consumo. Nas letras das canções selecionadas por Gal o ouvinte pode projetar a si mesmo no enredo criado através daquela melodia e versos e, dessa maneira, começa a existir uma relação de compatibilidade que, talvez, não exista concretamente, mas que,

também, não se faz por necessária existir dessa maneira, porque basta existir para o consumidor seguir consumindo. Esse desejo criado e alimentado fantasiosamente ou não, é nutrido diretamente ao estar frente a frente do sujeito que cantarolou o que despertou os sonhos do ouvinte. Essa relação foi vista como perigosa por muitos anos no campo da música.

Pensando nessa relação e toda a performance de Gal, o desejo pode ir além, porque ela é uma artista não só instiga pelos ouvidos, o faz também na sua própria visualidade. Como já citado, os figurinos e a estética criada que a acompanham de forma muito fiel e são aliados da construção do seu discurso, uma vez que são símbolos desenvolvidos com o objetivo desse processo. As roupas usadas por Gal, a forma como se portava no palco ou dando entrevistas, como penteava e armava seu cabelo, a forma que tinha a boca sempre delineada e pintada com o batom vermelho e o jeito que se portava ao cantar, fazem parte da sua performance e carregam informação. Dessa maneira, podemos perceber por que o “discurso musical tem sido cuidadosamente ‘guardado’ da participação feminina em parte por causa de sua habilidade em articular padrões de desejo.” (MCCLARY, 1990) A música é um meio muito poderoso, principalmente porque não há controle em como ela afetará o outro.

Susan McClary (1990) afirma que através da música uma ideologia é posta em prática e é evidenciada na análise que reforça o seu próprio poder e que, ao mesmo tempo, ambas (músic/a e análise) são também fruto de posicionamentos políticos e ideológicos, dialogando diretamente com o contexto em que estão inseridas. E diz ainda que a música, mais do que todas as outras artes, proporciona sensações e ações de forma invisível e inconsciente, e por isso há uma dificuldade na identificação e no controle dessa ideologia, o que, ao mesmo tempo, a torna fascinante. Logo, a partir desse pensamento fica bastante explícito o porquê de um regime como a ditadura, por exemplo, censurar tanto os artistas, principalmente, os da música. Se o pressuposto básico do conceito de censura é impedir e bloquear manifestações, opiniões e informações contrárias ao regime em vigor, faz sentido não quererem que mulheres se manifestem e não quererem que artistas exponham seus pensamentos e desejos, uma vez que desaprova e remove da circulação pública o que é dito com o objetivo de proteger os interesses do Estado.

A separação corpo/mente que infestou a cultura Ocidental por séculos é mostrada mais paradoxalmente em atitudes com relação à música: A mais cerebral, não material das mídias é, ao mesmo tempo, a mídia com maior capacidade de atrair o corpo. Essa confusão sobre se a música pertence à mente ou ao corpo é intensificada quando a oposição binária fundamental de masculino/feminino corresponde a isso. Pensando de maneira mais ampla na qual mente é masculina e corpo feminino na cultura Ocidental, música está sempre correndo o perigo de ser percebida como feminina (ou afeminada) como um todo. E um dos sentidos de declarar o controle masculino sobre essa mídia

é através da negação da própria possibilidade de participação de mulheres. Pois como pode uma iniciativa ser feminina se as mulheres são excluídas desse processo?⁹².

Da mesma maneira que a censura bloqueia a dissipação de informações que julga serem prejudiciais ao Estado, mesmo que iniba a liberdade de expressão do outro, estudos acadêmicos que acreditam, por exemplo, em uma música autônoma e de gênero neutro, cerceiam também o acesso e os direitos daqueles silenciados, além de negar o próprio meio em que vive, retirando da sua própria contextualização histórica a sua influência. Para McClary, não se pode conceber qualquer entendimento em música sem o entendimento sobre quem a fez e isso remete necessariamente ao contexto político, histórico, cultural e social. (McClary, 2010)

A partir da perspectiva de McClary (1990), podemos entender que começar uma carreira nos anos 1960, subir ao palco pela primeira vez em 1964 e começar o processo que dura até os dias atuais tem como interferência direta o contexto em que se vive e dessa maneira, Gal construiu seu discurso e sua performance e como naquele momento ela se propôs a ações muitas vezes inéditas e ainda desviando de um governo que censurava pessoas muito próximas a ela como Rita Lee, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Se pararmos para analisar, em 1993, um homem já havia se apresentado em um sem camisa. Caetano Veloso na época tropicalista já subira ao palco sem camisa e já havia sido fotografado diversas vezes com trajes desse tipo. Porém, em 1993 durante o espetáculo *O Sorriso do Gato de Alice*, dirigido por Gerald Thomas, Gal Costa ao cantar a música *Brasil* tem a sua camisa aberta sem querer, deixando a mostra os seios, o estrondo causado por tal momento, inédito, é completamente diferente da reação ao ver Caetano, por exemplo, sem camisa. Para Suzanne Cusick há um sintoma de necessidade social de dominação de uma arte muitas vezes considerada feminina em sua essência e que, apesar de haver diversas abordagens feministas em relação ao estudo da música e à musicologia em si, todas estão preocupadas com as relações de poder dentro do campo musical e a relação que se estabelece entre esses poderes e os sociais, no sentido de refletir ou reforçar as relações de poder e de gênero.

Todas as musicologias feministas são necessariamente preocupadas com as relações de poder dentro do microcosmos chamado 'música' porque essas relações podem ser compreendidas como refletindo ou reforçando as relações de poder de gênero no mundo real. Todas procuram nosso entendimento coletivo sobre como o mundo musical e o 'real' interagem mudando as relações de poder dentro e entre esses mundos. Essa preocupação explícita com a musicologia como um instrumento de poder cultural é o que torna todas as musicologias feministas 'políticas'.⁹³

⁹²MCCLARY, Susan. 1990, p.04. APUD NEIVA, Tania Mello. A musicologia feminista de Susan McClary e a crítica de Suzanne Cusick. 2015

⁹³CUSICK, Suzanne. 2001, pg. 484. APUD NEIVA, Tania Mello. A musicologia feminista de Susan McClary e a crítica de Suzanne Cusick. 2015.

Cusick (2001) deseja mostrar como a questão de gênero está no cerne da identidade da musicologia contemporânea geral. Há um medo de que a musicologia fosse associada à posição que a mulher ocupava na vida real, a vida enxergada como inferior, sem poder, caracterizada pela emocionalidade, sensualidade e frivolidade. Essas associações da música com o universo feminino fazem com que musicólogos tradicionais se empenhem repetidas vezes em manter as mulheres longe do campo, na tentativa de atingir um reconhecimento – já superados – como ciência, de serem vistos como sérios e racionais. É dessa maneira que a marginalidade do gênero dentro do campo da musicologia acentuou a marginalização histórica das experiências musicais das mulheres, além de reduzir a vida real feminina as temáticas nomeadas pelos homens, quando sabemos que as temáticas femininas podem ser muito mais políticas do que as masculinas.

A partir dessa prerrogativa de que as mulheres apenas contribuíram com a emoção, sensualidade e frivolidade, fazendo com que a música não fosse levada a sério, é factível afirmar que Gal Costa seria uma impossibilidade para os musicólogos tradicionais, uma vez que a artista carrega as maiores proibições para os pensadores. Uma artista que usa sua sensualidade no palco a seu favor, na medida em que, através dela desperta desejo e provoca o público, seja ele feminino, masculino ou *queer*, informando suas convicções e crenças cantando, vestida pelo que muitos consideraram *seminua* por estar com parte do corpo descoberto. E dessa mesma maneira de performar, Gal rompe com as crenças dos musicólogos, porque performa. Gal rompe com a ideia de que a música é neutra quando enquanto artista mulher cantar letras no masculino e no feminino, seduz mulheres e homens e *queer*, apresentou-se vestida da cabeça aos pés com *Divino Maravilhoso* e também com grande parte do corpo à mostra em *FA-TAL* e *Índia*. Gal é a personificação da musicologia feminista e a quebra das afirmações da musicologia tradicional.

Figura 29 – Foto de Gal Costa (1974)

Fonte: Thereza Eugenia (fotógrafa)

Figura 30 – Foto de Gal Costa (1976)

Fonte: Thereza Eugenia (fotógrafa)

Figura 31 – Foto de Gal Costa (1979)

Fonte: Thereza Eugenia (fotógrafa)

Figura 32 – Foto de Gal Costa (1983)

Fonte: Thereza Eugenia (fotógrafa)

Logo, entendemos que os homens cerceiam as mulheres do acesso a música e a musicologia e as reduzem a uma “vida real” fantasiosa e limitada, que muitas vezes, por serem tão censuradas, é muito mais rica em lutas e em movimentações políticas do que as deles próprios, uma vez que “O homem ser mais forte, poder mais que a mulher, é uma coisa transferida a ele pela sociedade. E, muitas vezes, isso o faz mais fraco. Eles não têm muito pelo que lutar e eu desconfio dos que conquistam as coisas sem luta⁹⁴”

Não é demais reafirmar que os principais pontos da crítica feminista à ciência incidem na denúncia de seu caráter particularista, ideológico, racista e sexista: o saber ocidental opera no interior da lógica da identidade, valendo-se de categorias reflexivas, incapazes de pensar a diferença. Em outras palavras, atacam as feministas, os conceitos com que trabalham as Ciências Humanas são identitários e, portanto, excludentes. Pensa-se a partir de um conceito universal de homem, que remete ao branco-heterossexualcivilizado-do-Primeiro-Mundo, deixando-se de lado todos aqueles que escapam deste modelo de referência. Da mesma forma, as práticas

⁹⁴ COSTA, Gal. Revista Manchete. Disponível em Revista Cláudia, junho, 2022.

masculinas são mais valorizadas e hierarquizadas em relação às femininas, o mundo privado sendo considerado de menor importância frente à esfera pública, no imaginário ocidental⁹⁵.

Entender o porquê da misoginia impregnada na musicologia nos faz ir ainda mais fundo nas ideias distorcidas de gênero. Cusick (2001) enfatiza que, para os homens, a presença das mulheres traria à tona a similitude entre música e poder erótico. Há, portanto, uma necessidade em controlar o fluxo do desejo para que a objetividade da musicologia fosse afirmada. Para McClary (1994) há uma constante tentativa de dissociação da atividade musical de uma carga supostamente *feminilizadora*, talvez pelo fato desta arte, estar ligada aos prazeres sensuais e por isso, os musicólogos tradicionais buscam definir a música como a mais ideal das artes, insistindo na dimensão racional da música, clamado por virtudes tidas como apenas masculinas como a universalidade e transcendência, além de, em diferentes épocas e ocasiões, colocar em prática a proibição da participação feminina.

Entendendo que Gal produz e é um produto que afeta as pessoas através da sua visualidade e da sua performance agindo no corpo, na sua voz e com a sua sensualidade, fica claro que para Susan McClary que a música é uma construção social. Ela é consequência do contexto social, é consequência de uma ideologia, é consequência de um momento histórico. É consequência e espelho, produto e mecanismo de produção, ou seja, ela ao mesmo tempo reflete a ideologia que a constrói e afeta as pessoas sem que elas percebam, age no corpo e é sensual.

CONCLUSÃO

Na primeira etapa desta pesquisa temos como foco a história cronológica da vida de Gal com o intuito de traçar os seus passos para o sucesso de sua carreira. Entender de onde a cantora veio, quais foram as suas primeiras influências, com quem convivia, quem era seu ídolo e quem foram seus amigos e primeiros companheiros na música é contextualizar a vida dela. E é, também, de certa maneira praticar o que o campo da nova musicologia acredita que para compreender a construção e a performance de um profissional da música é essencial entender em qual contexto tal sujeito está inserido. Ser uma artista de origem baiana influencia Gal de uma forma que se ela fosse carioca não receberia as mesmas catarses. No caso dela podemos enxergar o “ser baiana” como estar em um lugar e em um mesmo momento em que outras personalidades baianas musicais estavam surgindo e começando a se aventurar no mundo da

⁹⁵ RAGO, Margareth. Epistemologia do Feminismo. UNICAMP.

música de forma mais séria. Ter sido uma jovem que gostava de cantar mais do que qualquer outra coisa no mundo e que desde a barriga da sua mãe escutava música e ter desenvolvido um amor e uma admiração tamanha por um artista João Gilberto, também baiano, foram características relevantes para a construção de quem hoje é Gal Costa.

Para além de entender de onde veio, pontuar os primeiros passos profissionais de Gal, que foram acompanhados de companheiros que seguem, de alguma forma, perto dela, e que constroem concomitantemente suas histórias na música, e como desses encontros, por exemplo, lançou o seu primeiro disco em conjunto com Caetano Veloso uniu, não só a sua origem, como, também, a sua admiração pela Bossa Nova de João Gilberto, ídolo de ambos. Começar, criar o seu primeiro produto físico, colocar em prática dentro do mercado da música, um trabalho totalmente influenciado nas suas raízes faz parte da construção de Gal Costa.

A cronologia dos fatos foi um artifício selecionado para entender a construção e o ritmo do discurso e entender como os símbolos e características foram surgindo e se fazendo importantes na trajetória da artista. No primeiro capítulo “Vida que não é menos minha que da canção” enquanto os trabalhos e conquistas profissionais de Gal são explorados, ao mesmo tempo, são pontuados e trazidos à tona, de forma ainda superficial, as características/símbolos que são imprescindíveis para falar de Gal Costa, tais como a voz, a estética, o lugar de musa e o de intérprete, os figurinos, o posicionamento político, as escolhas das músicas e a autoria do próprio repertório. Pontos esses que em conjunto desembocam na performance, que acaba por ser a forma como essas características são manifestadas e em conjunto constroem o discurso da artista.

O começo de tudo, na história de Gal, se dá na voz. A voz é o ponto central, uma vez que é a responsável por fazê-la uma cantora. Não é sobre ser soprano, sobre cantar com agudos incríveis, é sobre o que é dito, sobre o que ela escolhe dizer. A voz, para além de uma voz, é, também, um posicionamento político, um canal de demonstração de desejo, uma forma de comunicação e um fator da performance. Cada artista tem uma qualidade ou um ponto forte dentro do seu ofício, Caetano o letrista, Gil o arranjador e compositor, Bethânia a dramaticidade e Gal, a voz, a intérprete e a vida àquelas canções.

Mas querer e saber cantar não é o suficiente para se tornar uma artista. Precisa haver uma narrativa, uma consistência em sua própria apresentação, não só a musical, mas também a performática, a pessoal, a do palco. A estética pode ter diversos significados, nesta pesquisa, ela é aliada da construção visual de Gal Costa. Mesmo tendo começado se mostrando uma

cantora doce e suave, digna da Bossa Nova, o desenvolvimento logo em seguida da sua própria personalidade, do entendimento de si como artista fazem de Gal uma figura memorável, uma vez que mais de cinquenta anos depois seu visual é lembrado e referênciada. Com os figurinos uma narrativa é criada de acordo com o momento em que seu trabalho está sendo produzido, a forma como se vestia refletia seu posicionamento dentro daquele contexto. E seus cabelos e o batom vermelho foram os grandes aliados da sua personalidade, porque, estes, permanecem quase em sua totalidade nos álbuns e projetos da artista sendo suas maiores referências visuais.

Essa construção do sujeito enquanto artista acontece com essas fusões de fatores e também com um repertório que, no caso de Gal, é de autoria própria, mesmo não sendo a compositora das canções. A sua maneira é diferente, uma vez que não é autora das músicas, mas musa inspiradora ou para quem escreve a canção. Nesse primeiro momento da pesquisa o intuito é com a apresentação e desenvolvimento dos trabalhos de Gal mostrar a construção da sua trajetória e como essas características surgiram e quais as suas funções, como desencadearam-se para o público.

Para elaborar e aprofundar esses pontos, no segundo capítulo, o campo da musicologia nos serve como base teórica, trazendo perspectivas de performance como drama social e performance cultural. Dessa maneira, é possível mostrar a relevância destes símbolos (voz, figurino, musa, intérprete, autoria de repertório) porque é através deles e com eles que Gal constrói a sua comunicação e conseqüentemente o seu discurso performático. E assim, elucidar a importância da performance de Gal para a produção cultural de forma geral.

Compreendendo que a musicologia tradicional expõe uma perspectiva que entende que a música é autônoma e que o gênero é neutro, ou seja, a música não sofre interferências externas do mundo e dos outros e também possui uma lógica masculina, percebemos que é necessário ir além. Para isso, a nova musicologia, a contextualização de lutas pelos direitos e acessos das mulheres, da relevância dos movimentos feministas e também de estudos feministas, traçamos e pontuamos argumentos e conceitos consistentes para defender que a música não é autonomia, e sim “dependente” das características *extramusicais* e que por muitos anos, o campo da musicologia tradicional, tentou impedir que mulheres entrassem na teoria musical acadêmica.

Assim como foi feito na cronologia inicial da pesquisa com a trajetória de Gal, no último capítulo, mais precisamente no subcapítulo intitulado de “E desde que me conheço, acho que mereço: o pessoal é político” é elucidado a linha do tempo da luta feminista. O intuito é contextualizar o ambiente em que Gal construía a sua carreira e como tais acontecimentos afetavam ela e suas produções, as quais afetavam o público.

Dentro da perspectiva feminista foi entendido que é necessária uma generosidade em compreender que Gal não era a única mulher a subir em palcos-palanques para se comunicar. Outras artistas como Maria Bethânia, Nara Leão, Leila Diniz, Clara Nunes e muitas outras também faziam, influenciadas pelo contexto e no fato de serem mulheres, produziam suas músicas e filmes, por exemplo. Mas para além da prática do próprio ofício há sempre a lembrança da luta, porque são mulheres. O subcapítulo 1 mostra os anos de luta feminista para as mulheres conquistarem os seus direitos básicos. Dentro do campo acadêmico não é diferente, visto que a musicologia antiga enxergava na mulher um perigo, porque ela expressava e despertava outros desejos, os quais eram invisíveis, como as sensações e as emoções, logo mais difíceis de se controlar.

Com as autoras feministas pontuadas ao longo desta pesquisa pudemos ter acesso a estudos mais inclusivos e justos, porque enxergam a mulher como produtora e não apenas como musa, como objeto. Tal qual Gal na música. Gal Costa é a prática dos estudos expostos ao longo dos três capítulos. Através da construção do seu discurso performático, influenciado diretamente por todos os acontecimentos citados ao longo deste momento final da pesquisa como a sua origem baiana, seus amigos e companheiros de música, as canções que inspirou, recebeu e as que escolheu cantar, escolheu dar a voz para aquelas informações, usou do seu próprio corpo e da sua própria sensualidade para evocar o seu discurso político, suas ideias e opiniões, Gal Costa prova da teoria dos corpos musicais (CUSICK, 1994), ou seja, uma humanização dos processos de escuta e dos sujeitos musicais em si. Tal teoria conversa diretamente com a ideia de consequência e espelho (MCCLARY, 2001) que diz o sujeito, ao mesmo tempo, reflete a ideologia, a constrói.

Logo, fica explícito que o discurso performático de Gal Costa é construído baseado em características desenvolvidas, adquiridas e apropriadas pela cantora como a voz, os figurinos, a estética (principalmente cabelo e batom vermelho), o lugar de musa e de intérprete, a autoria do próprio repertório e a sensualidade. Com esses pontos mais a contextualização histórica, política, cultural, social e econômica a performance de Gal é criada. Entender o contexto em que está inserida e levar em consideração a questão de gênero, que vem das lutas, dos direitos e acessos da mulher, fazem parte dessa elaboração de discurso. A performance é uma comunicação social, ela se dá através do social e das sensações geradas pela própria performer. Para além dessa construção, os posicionamentos e produções vanguardistas de Gal que atravessaram as resistências das questões de gênero e se tornaram de extrema relevância para a história do Brasil e sua produção cultural, uma vez que através da história da performer,

conhecemos um pouco da história do país. É uma trajetória longa e que permeia os acontecimentos históricos brasileiros. Gal Costa faz parte da construção da identidade brasileira e da brasilidade.

Nestes três capítulos alguns pontos ficaram evidentes: Gal Costa é uma performer, autora de seu próprio repertório, musa e intérprete de suas canções. E que, principalmente, Gal Costa é, ao mesmo tempo, produtora e produto, que afeta os outros através da sua performance, entendendo assim que a música é uma construção social.

Desta maneira, as questões apresentadas nesta pesquisa impactam o entendimento de uma artista que compõe a produção cultural brasileira. Acreditando que a construção do discurso performático de Gal e o entendimento de performance, este é, possivelmente, apenas o começo de uma pesquisa inicial de um tema que pode vir a ser mais desenvolvido.

CUSICK, Suzanne. "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/ Body Problem." In: Perspectives of New Music. Vol. 32, No. 1 (Winter, 1994). In: www.jstor.org/stable/833149. Accessed: 15/08/ 2008

HOLLANDA, Heloísa Buarque. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira abordagem. Brasil. Seminário “Estudos sobre Mulher no Brasil – Avaliação e Perspectivas”, 1990.

HONOR, Rosângela. Sexo é um luxo. Revista Isto É Gente. Brasil, dezembro, 1999.

LEAL, Cláudio. Há 50 anos, mítico show 'Fa-Tal' fez de Gal a musa do desbunde. Folha de São Paulo, São Paulo, maio, 2021. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/05/ha-50-anos-mitico-show-fa-tal-fez-de-gal-a-musa-do-desbunde.shtml> .

LEE, Rita. Rita Lee: uma autobiografia. Brasil: Editora: Globo Livros, 2016.

MCCLARY, Susan. 1990.

MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. Universidade Estadual de Campinas. 2007.

MOLICA, Fernando. Gal sente “prenúncios de mudança”. O Estado de São Paulo, São Paulo, p.34, novembro, 1984. Disponível em: <http://galcostafatal.blogspot.com/search/label/1984%20%20C3%81LBUM%3A%20PROFANA>

MOTTA, Nelson. Noites Tropicais. [s.l.]: Editora Objetiva, 2000.

MCCLARY, Susan. Introdução. In LEPPERT, Richard; MCCLARY, Susan. Music and Society: the politics of composition, performance and reception. Cambridge University Press, UK, 1987

MCCLARY, Susan, In praise of contingency: the power and limits of theory. Montreal, Canadá, Society for Music Theory Annual Meeting, v.16, n. 01, 2010. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.1/mto.10.16.1.mcclary.html>.

NEIVA, Tania Mello. A musicologia feminista de Susan McClary e a crítica de Suzanne Cusick. Universidade Federal da Paraíba. 2015.

NOLEDO, Rafael da Silva. “Eu sou uma fruta 'gogóia', eu sou uma moça”: Gal Costa e o Tropicalismo no feminino”. Universidade Federal do Pará. 2014.

PIMENTEL, Gláucia Costa de Castro. Mutações em cena: Rita Lee e a resistência contracultural. Santa Catarina, Brasil. agosto, 2003

RAGO, Margareth. Descobrimos historicamente o gênero. Cadernos Pagu, Campinas. 1998.

RAGO, Margareth. Epistemologia do Feminismo. UNICAMP.

ROSA, Laila. As juremeiras da Nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performance, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada. Tese de doutorado em etnomusicologia. Salvador: UFBA, 2009.

SALOMÃO, Waly. Me Segura que eu Vou Dar um Troço. Brasil: Aeroplano Editora, 1972.

SCHECHNER, R. Points of contact between anthropological and theatrical thought. Between Theatre and Anthropology. University of Pennsylvania Press, 1985. Copyright Richard Schechner, reprinted with permission. First appeared in Between Theater and Anthropology 1985. University of Pennsylvania Press. Traduzido por FIORI, Ana L. de. Publicado em Cadernos de Campo, São Paulo, n. 20, 2011, p. 213-236.

SCHOLES, Percy A., The Oxford Companion to Music. Inglaterra: Oxford University

SCHOTT, Ricardo. Desbunde Music. Revista Bizz. [s.l]. p.206 e ss, novembro, 2006.

SEEGER, A. Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people. Originalmente publicado em 1987. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SILVA, Marlon de Souza. No que eu canto trago tudo o que vivi: a tradição e o popular em Maria Bethânia. Orientadora: Silvia Maria Jardim Brüggger. 2010. 155. Dissertação – Universidade Federal de São João del Rei, Departamento de Ciências Sociais

SMALL, C. Musicking: the meanings of performing and listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

TAVASSI, Ana Paula Chudzinski et tal. Os direitos das mulheres no Brasil. Brasil: Politize. Disponível em <https://www.politize.com.br/equidade/blogpost/direitos-das-mulheres-no-brasil/>

TOSSI, Marcela. Voto feminino: a história do voto das mulheres. Brasil: Politize. Disponível em: <https://www.politize.com.br/conquista-do-direito-ao-voto-feminino/>

TURNER, Victor. The Anthropology of Performance. New York: PAJ Publications, 1988

VELOSO, Caetano. Verdade Tropical. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2017.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

CAETANO VELOSO. Araçá Azul. Brasil: Philips: 1972. LP (39m55s)

CAETANO VELOSO. GAL COSTA. GILBERTO GIL. MARIA BETHÂNIA. Doces Bárbaros. Brasil: Universal Music: 1976. CD (1h23m)

CATEANO VELOSO. GAL COSTA. GILBERTO GIL. NARA LEÃO. OS MUTANTES. TOM ZÉ. Tropicália ou Panis et Circense. Brasil: Philips: 1968. LP (38m38s)

- GAL COSTA. A Pele do Futuro. Brasil: Biscoito Fino: 2018. CD (50m40s)
- GAL COSTA. Água Viva. Brasil: Philips: 1978. LP (34m43s)
- GAL COSTA. Aquarela do Brasil. Brasil: Philips: 1980. LP (37m55s)
- GAL COSTA. Aquele Frevo Axé. Brasil: BMG: 1998. CD (55m49s)
- GAL COSTA. Baby Gal. Brasil: Philips: 1983. CD (40m38s)
- GAL COSTA. Bem Bom. Brasil: RCA: 1985. CD (44m57)
- GAL COSTA. Bossa Tropical. Brasil: BMG: 2002. CD (46m21s)
- GAL COSTA. Cantar. Brasil: Philips: 1974. LP (33m42s)
- GAL COSTA. Caras e Bocas. Brasil: Philips: 1977. LP (42m17s)
- GAL COSTA. Domingo. Brasil: Philips: 1967. LP. (31m2s)
- GAL COSTA. Estratosférica. Brasil: Sony Music: 2015. CD (54m1s)
- GAL COSTA. Fantasia. Brasil: Philips: 1981. CD (33m14s)
- GAL COSTA. FA-TAL - Gal a Todo Vapor. Brasil: Philips: 1971. LP (67m36s)
- GAL COSTA. Gal Canta Caymmi. Brasil: Philips: 1976. LP (33m55s)
- GAL COSTA. Gal Costa. Brasil: Philips: 1969. LP (39m28s)
- GAL COSTA. Gal de Tantos Amores. Brasil: Abril Music: 2001. CD (52m38s)
- GAL COSTA. Gal Tropical. Brasil: Philips: 1979. LP (41m49s)
- GAL COSTA. Gal. Brasil: Philips: 1969. LP (35m31s)
- GAL COSTA. Gal. Brasil: RCA: 1992. CD
- GAL COSTA. Hoje. Brasil: Trama: 2005. CD (1h1m)
- GAL COSTA. Índia. Brasil: Philips: 1973. LP (38m38s)
- GAL COSTA. Legal. Brasil: Philips: 1970. LP (32m35s)
- GAL COSTA. Lua de Mel Como o Diabo Gosta. Brasil: RCA: 1986. CD (42m35s)
- GAL COSTA. Mina D'Água do Meu Canto. Brasil: BMG: 1995. CD (64m56s)
- GAL COSTA. Minha Voz. Brasil: Philips: 1982. CD (42m55s)

GAL COSTA. Nenhuma Dor. Brasil: Biscoito Fino: 2021. CD (34m36s)

GAL COSTA. Plural. Brasil: RCA: 1990. CD (45m21s)

GAL COSTA. Profana. Brasil: RCA: 1984. CD (39m16s)

GAL COSTA. Recanto. Brasil: Universal Music: 2011. CD (41m52s)

GAL COSTA. Sorriso do Gato de Alice. Brasil: BMG: 1993. CD (47m34s)

GAL COSTA. Todas as Coisas e Eu. Brasil: Som Livre: 2003. CD

GILBERTO GIL. Louvação. Brasil: Philips: 1965. LP (41m56s)

MARIA BETHÂNIA. Maria Bethânia. Brasil: RCA: 1965. LP (29m50s)

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

COSTA, Gal. Gal Costa no Roda Viva. [Entrevista concedida a] Matinas Suzuki Jr. Tv Cultura, 1985.

O Nome Dela É Gal. Direção de Dandara Ferreira. Brasil: Popcon e HBO, 2016. Série exibida pela HBO Max.

MCCLARY, Susan. Music Educator Profile: Musicologist Susan McClary of UCLA. Artists House Music. www.artistshousemusic.org Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LuJ24gj0m-s>