

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO - UFMA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - RÁDIO E TV

João Felipe Vieira Bandeira de Melo Silva

MEU NOME É GAL:
uma análise cultural sobre a trajetória de Gal Costa representada em jornais

São Luís
2025

JOÃO FELIPE VIEIRA BANDEIRA DE MELO SILVA

MEU NOME É GAL:

uma análise cultural sobre a trajetória de Gal Costa representada em jornais

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social.

Orientadora: Prof^a Letícia Conceição Martins Cardoso.

São Luís
2025

JOÃO FELIPE VIEIRA BANDEIRA DE MELO SILVA

MEU NOME É GAL:

uma análise cultural sobre a trajetória de Gal Costa representada em jornais

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social.

Aprovado em: 25/02/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Letícia Conceição Martins Cardoso (Orientadora)
Universidade Federal do Maranhão

1º Examinadora

2º Examinadora

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Vieira Bandeira de Melo Silva, João Felipe.

MEU NOME É GAL : uma análise cultural sobre a
trajetória de Gal Costa representada em jornais / João
Felipe Vieira Bandeira de Melo Silva. - 2025.
61 f.

Orientador(a): Letícia Conceição Martins Cardoso.
Monografia (Graduação) - Curso de Comunicacao Social -
Rádio e Tv, Universidade Federal do Maranhão, São Luís,
2025.

1. Gal Costa. 2. Representação. 3. Medições. 4.
Música Popular Brasileira. I. Martins Cardoso, Letícia
Conceição. II. Título.

Aos meus pais, Vera e Paulo, e aos meus avós, Juraci, Benildo, Iaci e Felipe (*in memoriam*), minhas maiores referências.

AGRADECIMENTOS

Chegar ao final desta etapa acadêmica, cheia de altos e baixos, me dá um sentimento muito saudosista, mas também de dever cumprido. Lembro exatamente do meu primeiro dia na universidade, do medo daquilo que era totalmente novo para mim, todas aquelas pessoas até então desconhecidas. Eu cheguei na UFMA com apenas dezessete anos, recém-saído do ensino médio. As primeiras semanas foram um pouco difíceis. Todos aqueles textos para ler, todas as horas dentro do ônibus para voltar para casa e a timidez nos primeiros dias foram alguns dos desafios que nós calouros passamos. Mas, aos poucos, fui me adaptando a aquele mundo de oportunidades que a educação abriu para mim. Hoje, saindo da universidade, sinto que aprendi muito mais do que os conteúdos compartilhados em sala de aula, aprendi a ser uma pessoa melhor, mais seguro de mim e das minhas potencialidades, aprendi com pessoas incríveis que estiveram comigo na UFMA valores que são para a vida toda e sinto que percebo o mundo de uma outra forma.

Eu começo agradecendo a Deus e a minha Mãe do Céu, Nossa Senhora. Sem a minha espiritualidade, que eu cultivo desde muito pequeno, eu não chegaria até aqui.

Agradeço também aos meus pais, Paulo e Vera, que sempre trabalharam muito para me dar a melhor educação possível. Eles me criaram com muita liberdade e me incentivaram desde cedo a consumir as mais variadas linguagens artísticas, em especial a música. Eles sempre foram os meus grandes orientadores e incentivadores. Me ensinaram que o maior ensinamento é o exemplo. Sempre torceram por mim em todas as minhas conquistas: das premiações no colégio até aqui. Essa conquista é mais deles do que minha!

A meus avós, Juraci, Benildo, Iaci e Felipe (*in memoriam*), por quem eu tenho um carinho e um amor tão grande. Dedico essa felicidade a eles.

A meus tios, Cláudio e Iolanda, ao meu padrinho Felipe e às minhas madrinhas, Rose e Flor de Maria, por todo apoio e por sempre estarem na torcida por mim.

Agradeço de forma muito especial, a todos os meus amigos. Pedro Felipe, o primeiro amigo que fiz quando cheguei na universidade. Lucas Vinícius, meu grande amigo, sempre meu parceiro nas aulas, apresentações de trabalho e ,hoje, meu colega de trabalho. Glaucilene, Larissa Baia e Victória Sakamoto, as irmãs que ganhei durante as aulas que as turmas de Rádio e Tv e Jornalismo se juntavam, logo no primeiro período. Sou tão grato a elas pela amizade que nós construímos juntos. Agradeço também a Rafaela, minha parceira em tantos momentos felizes e outros nem tanto, mas que sempre soube levantar o meu astral, me ouvindo e me dando todo seu apoio. Agradeço a Arthur, meu amigo tão querido que conheci através de Rafaela nos corredores do CCH. Minha gratidão também a Larissa Reis, minha amiga-irmã, que foi super compreensiva comigo nos dias em que eu não podia sair de casa por conta do TCC. E, para finalizar, gostaria de agradecer, do fundo do meu coração, a Thatiane, uma pessoa muito especial para mim. Nós nos aproximamos durante a graduação, nos tornamos grandes amigos e nunca mais nos separamos. Sou extremamente grato a ela, por tantos conselhos, por ouvir meus desabafos, por sempre estar à disposição nos momentos difíceis, principalmente nessa reta final. Espero um dia retribuir toda a dedicação dela por mim. Compartilho essa conquista com todas essas pessoas, que para mim, são mais que amigos, são os irmãos que Deus me presenteou.

Que mistério escondes pintado por trás desse sorriso?
Seria o encanto de uma filha do Gantois?
Seria azeviche?
Sorriso do gato de Alice
O poeta um dia me disse:
É a glória da vida que até hoje existe

Por que partir tão de repente?
Como posso seguir em frente
se somente ao seu lado me mantenho atento, forte e valente?

Você partiu levando consigo esse sorriso
O sol se fez negro
A estrela maior se apagou na Terra
Ressurgindo na imensidão celeste do paraíso

Agora ela está ao lado de todos os santos
Da Bahia, deixou todo seu povo aos prantos
Sagrada e profana
Doce bárbara
Verdadeira baiana

Tens um sorriso felino
Tens a poesia de um conto de fadas
Teu olhar fatal
Me aponta um destino
Onde Paulas e Bebetos andarão de mãos dadas

Peito aberto de pura bravura
Mostra que é da mulher provém toda criatura
A voz que sai dessa boca vermelha
Tem a doçura de uma fruta madura

(Gal, João Felipe)

RESUMO

O presente trabalho analisa o processo de construção de identidades e de representações da cantora Gal Costa em jornais brasileiros. A análise cultural proposta baseia-se em algumas categorias que foram apropriadas do Mapa das Mediações, desenvolvido por Martín-Barbero (2008) e também em outros autores vinculados aos estudos culturais, como Stuart Hall (2016). O objetivo do trabalho é compreender como foram construídas identidades da cantora Gal Costa pelas representações dos jornais brasileiros em diferentes momentos históricos. Para isso foi realizada uma coleta de dados disponibilizados nos acervos digitais dos jornais O Globo, Folha de São Paulo e O Pasquim, que configuram o corpus analítico da pesquisa documental acionada como técnica metodológica. Entre os resultados da pesquisa, destacam-se a predominância de matérias jornalísticas que destacam o figurino, o visual camaleônico da artista, as novas propostas de técnica de canto, o seu comportamento dentro do espaço cênico e o uso da seminudez em suas performances artísticas.

Palavras-chave: Gal Costa; Representação; Mediações; Música Popular Brasileira.

ABSTRACT

This work analyzes the process of constructing identities and representations of singer Gal Costa in Brazilian newspapers. The proposed cultural analysis is based on some categories that were appropriated from the Map of Mediations, developed by Martín-Barbero (2008) and also on other authors linked to cultural studies, such as Stuart Hall (2016). The objective of the work is to understand how identities of the singer Gal Costa were constructed through the representations of Brazilian newspapers at different historical moments. To this end, data was collected from the digital collections of the newspapers O Globo, Folha de São Paulo and O Pasquim, which constitute the analytical corpus of documentary research used as a methodological technique. Among the research results, the predominance of journalistic articles that highlight the artist's costume, the chameleonic look, the new proposals for singing techniques, her behavior within the scenic space and the use of semi-nudity in her artistic performances stand out.

Keywords: Gal Costa; Representation; Mediations; Brazilian Popular Music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
2 MÍDIA, MEDIAÇÃO E REPRESENTAÇÃO	12
2. 1 Mediação	12
2.1.1 Mapa metodológico das mediações	12
2.2 Cultura e representação	14
<i>2.2.1 Teorias da representação</i>	<i>15</i>
<i>2.2.2 Estereotipagem</i>	<i>16</i>
3 METODOLOGIA	17
3.1 Análise cultural	17
3.2 Pesquisa documental	18
3.3 A pesquisa documental nos jornais O Pasquim, O Globo e Folha de São Paulo	20
3.4 Linha do tempo	22
4 “MEU NOME É GAL”	27
4.1 “Eu vim da Bahia”	27
4.2 “É preciso estar atento e forte”	29
4.3 “Não se assuste pessoa, se eu lhe disser que a vida é boa”	35
4.4 “Nas trincheiras da alegria o que explodia era o amor”	48
4.5 “O leite mau na cara dos caretas”	55
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
REFERÊNCIAS	61

INTRODUÇÃO

Este trabalho visa fazer uma análise do processo de construção de representações da cantora Gal Costa na mídia impressa brasileira. A motivação deste trabalho se deu através da observação dos debates em sala de aula na cadeira de Estudos Culturais, onde fomos instigados a pesquisar a produção jornalística e cultural no contexto histórico do final dos anos 1960 no Brasil. Nesse momento escolhi como o objeto a atuação da Gal dentro do movimento Tropicalista. Posteriormente, ao ingressar no Grupo de Estudos Culturais (GECULT), organizado pela professora Letícia Cardoso, começamos a pensar sobre como poderíamos analisar aquele objeto e definimos que a análise seria com base nas representações midiáticas, partindo da premissa de que a artista é um produto cultural.

Diante disso, esse trabalho tem como objetivos: Compreender como a mídia representou a cantora Gal Costa ao longo dos anos; Promover uma nova aplicação das categorias propostas no mapa das Mediações (MARTÍN-BARBERO, 1998) para analisar a circulação do produto cultural “Gal Costa”; Identificar as técnicas e estratégias empregadas por Gal para se posicionar dentro do mercado; Entender quais foram os estereótipos criados e reforçados pela mídia impressa ao longo da carreira de Gal.

O primeiro capítulo será o referencial teórico, que é balizado pelas ideias desenvolvidas por Martín-Barbero (1998) e Stuart Hall (2016), onde as questões referentes à mediação, representação e estereotipagem.

O segundo capítulo abordará o procedimento metodológico adotado na pesquisa, que será a análise documental em fontes secundárias (MOREIRA, 2005 apud DUARTE, 2005), aqui delimitados pelos acervos digitais dos jornais O Pasquim, O Globo e Folha de São Paulo. Após o levantamento desses dados será aplicada a análise cultural (Coiro-Moraes, 2016) para auxiliar na delimitação do *corpus* do trabalho.

E, finalmente, o último capítulo será o analítico, dividido em subtópicos de acordo com o contexto histórico abordado. O título de cada subtópico faz referência às músicas que Gal interpretou e as fases artísticas de sua carreira.

1. “Eu vim da Bahia”: abordando a origem em Salvador até o primeiro show no Teatro Vila Velha

2. “É preciso estar atento e forte”: compreende o período da chegada de Gal no Rio de Janeiro no período do Golpe Militar de 1964 e a sua atuação na criação e desenvolvimento do Tropicalismo
3. “Não se assuste pessoa, se eu lhe disser que a vida é boa”: trata sobre o protagonismo de Gal a frente do Tropicalismo entre a época do show "Gal a todo Vapor" até o lançamento do disco "Índia".
4. “Nas trincheiras da alegria o que explodia era o amor”: compreende a virada dos anos 1970 para 1980, período do início da redemocratização do país com o enfraquecimento da Ditadura e revogação do AI-5. Época em que Gal lança trabalhos importantes como Gal Tropical (1979) e Fantasia (1981).
5. “O leite mau na cara dos caretas”: Fim da ditadura e o show “O Sorriso do Gato de Alice” (1994), considerado pela imprensa como o mais polêmico da carreira de Gal.

Numa pesquisa rápida ao banco digital da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) é possível encontrar dezenas de artigos, dissertações e teses nas áreas de Letras, Música e História que utilizaram Gal Costa como objeto de pesquisa. Neste ano, Gal completaria 80 anos de vida com uma carreira marcada pelo seu protagonismo no movimento Tropicália, liderando a “geração do desbunde” e imprimindo o seu discurso não apenas através do canto, mas também através do seu visual e do seu comportamento. Esse trabalho se faz necessário por propor um novo olhar sobre a carreira de Gal, analisando a artista a partir das teorias dos Estudos Culturais, no campo da Comunicação.

2 MÍDIA, MEDIAÇÃO E REPRESENTAÇÃO

2. 1 Mediação

Com a obra “De los medios a las mediaciones” (1987; 1998; 2010), o filósofo espanhol Jesús Martín-Barbero, expoente dos estudos culturais latino-americanos, adota uma perspectiva que pensa a comunicação não mais a partir dos meios, mas a partir das mediações, do reconhecimento, das apropriações.

[...] eu sempre parti do ponto que a comunicação não era apenas os meios e que, para a América Latina, era muito mais importante estudar o que acontecia na igreja aos domingos, nos salões de baile, nos bares, no estádio de futebol. Ali estava realmente a comunicação das pessoas. Não podíamos entender o que o povo fazia com o que ouvia nas rádios, com o que via na televisão, se não entendíamos a rede de comunicação cotidiana (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 153).

O autor rompe com a ideia clássica situa os meios de comunicação numa posição de hegemonia que reduz o receptor a uma condição de passividade. Martín-Barbero afirma que o nosso repertório cultural, perspectivas ideológicas, políticas, sociais e todo o contexto que estamos inseridos (classe social, etnia, grau de instrução, gênero) influenciam na forma como recebemos a mensagem. “A comunicação se torna uma questão de cultura, que exige rever todo o processo de mediação de massa a partir da recepção, do reconhecimento e da apropriação” (MARTÍN-BARBERO, 2018). Mediação pode ser entendida, desse modo, como o lugar entre a produção e a recepção onde se atribui sentido a comunicação.

2.1.1 Mapa metodológico das mediações

O mapa metodológico das mediações (1987), possui dois eixos: o histórico ou diacrônico (entre as matrizes culturais e os formatos industriais) e o sincrônico (entre as lógicas de produção e as competências de consumo).

A **Matriz Cultural** é todo o contexto histórico, político e social das relações que permite que aquela prática exista, é o lugar da reprodução e atualização da hegemonia. Já as **Lógicas de Produção** estão relacionadas com a instância empresarial, estratégias de comercialização e as rotinas produtivas. E, por fim, as

competências de recepção é o lugar onde acontecem as apropriações do receptor/audiência, ou seja, o consumo.

Os **Formatos Industriais**, segundo Martín-Barbero (2008), são a materialização das gramáticas discursivas em produtos culturais que estão em circulação como livros, filmes e discos.

Os meios de comunicação se adaptam a essas realidades desenvolvendo uma programação que atenda a essas demandas. E a competência cultural está ligada às questões de gênero, classe social, grau de instrução dos indivíduos.

Por meio desse mapa, é possível analisar qualquer processo que envolva comunicação, cultura e política. As mediações promovem uma dupla reconfiguração, tanto das lógicas de produção como das competências de recepção. Assim como no primeiro mapa de 1987, nesse esquema são estabelecidas relações dialéticas no eixo diacrônico entre as matrizes culturais e os formatos industriais e no eixo sincrônico entre as lógicas de produção e as competências de recepção. A diferença trazida com essa reformulação do mapa, é que as três mediações do primeiro mapa - cotidianidade familiar, agora existem quatro novas “submediações” articulando as mediações básicas.

A Institucionalidade media a relação entre Matrizes Culturais (MC) e Lógicas de Produção (LP). Já as Lógicas de produção (LP) e os Formatos Industriais (FI) são mediados pela tecnicidade. Os Formatos Industriais (FI) e o Consumo são mediados pela ritualidade. Enquanto as Matrizes Culturais e o Consumo são mediados pela Sociabilidade.

De acordo com Martín-Barbero (2008), a tecnicidade compreende todo o conjunto de técnicas de produção, inovações tecnológicas, táticas de produção e competitividade que moldam os produtos culturais. A ritualidade está relacionada com os diferentes usos sociais que os receptores, que também produzem sentidos ao se relacionarem com os Formatos Industriais. A sociabilidade se baseia nas diversas formas de interação dos receptores/consumidores com a cultura de massa. E, finalmente, a institucionalidade refere-se à relação entre aquele produto cultural e as instituições (mídia, política, mercado). As categorias que serão utilizadas nesta análise serão a institucionalidade, as matrizes culturais, os formatos industriais e a tecnicidade.

2.2 Cultura e representação

O teórico e professor jamaicano Stuart Hall (2016), defende a ideia de que a representação é uma prática social que consiste no uso da linguagem para representar algo ou alguém. Em suas palavras, a representação é “a parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura”. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos (HALL, 2016).

O entendimento de linguagem aqui não está restrito a linguagem falada ou escrita. Imagens visuais, a música, expressões corporais, imagens visuais, a moda também são consideradas linguagens. Quando a linguagem possui e expressa um sentido ela é chamada de signo. Esses signos representam conceitos que criamos em nossas representações mentais.

Os signos indicam ou representam os conceitos e as relações entre eles que carregamos em nossa mente que, juntos, constroem os sistemas de significado da nossa cultura. Signos são organizados em linguagens. A existência de linguagens comuns nos possibilita traduzir nossos pensamentos(conceitos) em palavras, sons ou imagens, e depois usá-los, enquanto linguagem, para expressar sentidos e comunicar pensamentos a outras pessoas. (HALL, 2016, p. 23)

Seguindo esse pensamento, Hall afirma que existem dois sistemas de representação: o primeiro relacionado aos conceitos que são construídos nos mapas mentais dos sujeitos. Já o segundo sistema é a própria linguagem. Ele ainda acrescenta que a representação é “a produção do significado dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem. É a conexão entre os conceitos e a linguagem que permite nos referirmos ao mundo 'real' dos objetos, sujeitos ou acontecimentos, ou ao mundo imaginário de objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios”(HALL, 2016, p. 34). O significado depende do sistema de conceitos que os sujeitos constroem, ou seja, os seus mapas conceituais.

Signos são organizados em linguagens. A existência de linguagens comuns nos possibilita traduzir nossos pensamentos (conceitos) em palavras, sons ou imagens, e depois usá-los, enquanto linguagem, para expressar sentidos e comunicar pensamentos a outras pessoas. (HALL, 2016, p.37)

A representação é o processo que liga as coisas, os conceitos e os signos. A cultura está ligada ao senso de pertencimento e é, desse modo, fundamental para

processo de comunicação, pois para que os indivíduos de uma mesma cultura se comuniquem, interpretando os signos de uma determinada linguagem de forma parecida, é necessário que eles compartilhem um mapa conceitual semelhante.

Nesse sistema de representação, a relação entre o signo, o conceito e o objeto ao qual fazem referência é completamente arbitrária. Usando esse termo, nós queremos dizer que, em princípio, qualquer coleção de letras ou quaisquer sons em qualquer ordem poderiam desempenhar o papel igualmente bem(...) O sentido não está no objeto, na coisa e muito menos na palavra. Somos nós quem fixamos o sentido tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural e inevitável. (HALL, 2016, p.41)

Portanto, a linguagem - palavras, sons, gestos, imagens estáticas ou em movimento - não necessariamente tem a ver com a materialidade, com o objeto real. É a cultura que cria essas convenções sociais que compartilhamos e reproduzimos. A cultura é, nesse sentido, aquilo que une todas essas questões dentro desse processo.

Pertencer a uma cultura é pertencer, grosso modo, ao mesmo universo conceitual e linguístico, saber como os conceitos e ideias se traduzem em diferentes linguagens e como a linguagem pode ser interpretada para se referir ao mundo ou para servir de referência a ele. Compartilhar esses aspectos é enxergar o mundo pelo mesmo mapa conceitual e extrair sentido dele pelos mesmos sistemas de linguagem. (HALL, 2016, p.43)

Ele afirma ainda que "se o sentido é o resultado não de algo fixo na natureza, mas de nossas convenções sociais, culturais e linguísticas, então o sentido não pode nunca ser finalmente fixado" (HALL, 2016, p.45). Entendendo o sentido como algo que não é inerente às coisas do mundo real, Hall propõe três enfoques para entender como a representação de sentido pela linguagem funciona.

2.2.1 Teorias da representação

O primeiro enfoque é o reflexivo, que consiste na ideia de que "o sentido é pensado como repousando no objeto, pessoa, ideia ou evento no mundo real, e a linguagem funciona como um espelho, para refletir o sentido verdadeiro como ele já existe no mundo" (HALL, 2016, p.47). Em síntese, a linguagem seria apenas uma imitação do objeto real.

A teoria intencional defende que o emissor, o produtor, que impõe intencionalmente o sentido que ele quer expressar pela linguagem, mas segundo Hall, essa concepção é totalmente falha pois a comunicação depende de mapas conceituais, de convenções linguísticas e códigos compartilhados para fazer sentido.

E, finalmente, a teoria construtivista, a mais relevante e atual, a qual Stuart Hall se filia, defende que a construção de sentido se dá por meio do compartilhamento de sistemas conceituais de uma cultura para compreender o mundo e se comunicar com outros indivíduos.

Representação é a produção de sentido pela linguagem. Na representação, argumentam os construtivistas, nós usamos signos, organizados em linguagens de diferentes tipos, para nos comunicarmos inteligivelmente com os outros. Linguagens podem usar signos para simbolizar, indicar ou referenciar objetos, pessoas e eventos no chamado mundo 'real'(HALL, 2016, p.53).

O pensamento de Stuart Hall em síntese consiste na ideia de que não há um sentido ou um significado pré-existente. É a mídia que constrói esse sentido ao representar um objeto, evento ou pessoa.

2.2.2 Estereotipagem

Hall afirma que as tipificações são fundamentais para a produção de significados. Segundo o autor, nós damos sentido ao mundo ao classificar as coisas por meio de tipificações, criando um regime de classificação.

Entendemos o mundo ao nos referirmos a objetos individuais, pessoas ou eventos em nossa cabeça por meio de um regime geral de classificação em que - de acordo com a nossa cultura - eles se encaixam. Assim nós 'decodificamos' um objeto plano com pernas sobre o qual colocamos coisas como uma 'mesa'. Talvez nunca tenhamos visto certo tipo de 'mesa', mas temos um conceito geral ou categoria de 'mesa' em nossa cabeça e, nele, fazemos 'caber' os objetos particulares que encontramos ou percebemos. Em outras palavras, nós entendemos 'o particular' em termos de seu 'tipo'. (HALL, 2016, p. 190)

O processo de estereotipagem surge quando o uso dessas tipificações pressupõe uma hegemonia de poder e uma fixação da diferença, reduzindo o indivíduo, grupo ou objeto às suas tipificações, dividindo aquilo que é normal e aceitável, daquilo que é considerado anormal e inaceitável.

Esse conceito será fundamental para analisarmos as matérias jornalísticas que reforçavam estereótipos ao representarem Gal Costa.

3 METODOLOGIA

O procedimento metodológico escolhido para este trabalho consiste na coleta de dados em acervos digitais de jornais e revistas (O Globo, Folha de São Paulo, O Pasquim) por meio dos quais será realizada uma análise cultural à luz das ideias propostas por Coiro-Moraes (2016) sobre as representações produzidas pela mídia impressa durante a carreira da cantora Gal Costa.

A partir do levantamento desses dados será feita uma análise qualitativa seguindo as categorias de matrizes culturais, formatos industriais, institucionalidade e tecnicidade do Mapa das Mediações idealizado por Martín-Barbero (1998), já que o objetivo é entender muito mais as dinâmicas da produção e circulação do que o consumo, neste trabalho.

3.1 Análise cultural

A análise cultural é uma abordagem de interpretação das práticas culturais, consideradas, na perspectiva dos Estudos Culturais, também como práticas ou processos de comunicação.

Segundo Coiro-Moraes (2012) o método da análise cultural é um método de procedimento e tem sua origem num método de abordagem, que é o materialismo cultural, decorrente, por sua vez do materialismo dialético:

[Mas, no materialismo dialético] “todas as outras atividades, sociais, culturais e morais, eram simplesmente derivadas dessa (ou determinadas por essa) atividade primordial [a economia]” (WILLIAMS, 2007, p. 269). Por seu turno, Williams tecerá uma crítica da cultura, da sua materialização como forma de produção e reprodução de significados e valores que, todavia, são atribuídos por pessoas, a partir de seus modos de vida e experiências. O materialismo cultural de Williams reivindica a ação humana sobrepondo-se à ideologia e a forças determinantes. A centralidade é na cultura, pensada como força produtiva a partir do foco no que é efetivamente vivido pelos sujeitos, estes sim a partir de suas ações, gerando as determinações no interior das condições e especificidades de classe (COIRO-MORAES, 2012, p. 102-103).

Nesse sentido, para esse procedimento metodológico, as práticas a serem analisadas podem ser compreendidas a partir de três níveis de cultura: a primeira vivida no mesmo espaço-tempo, que se encontra totalmente disponível para aqueles que vivem nessa realidade. A segunda, a “cultura registrada”, seja através da arte, da literatura ou de documentos históricos de um período. A cultura registrada permite que se tenha uma ideia dos padrões socioculturais de uma época. E a terceira, e que será aproveitada nessa análise, é a **“cultura da tradição seletiva”**.

Nesse terceiro nível, a cultura vivida sobrevive através dos acervos, mas ela sofre um agendamento seguindo critérios de noticiabilidade, do que é ou não publicado e registrado.

Um exemplo disso pode ser apontado na consulta a dados documentais em acervos de jornais, pois se à cultura vivida correspondem os acontecimentos que estavam em curso em determinado tempo e lugar, o agendamento do que e de quem é notícia, no momento do registro desses fatos, isto é, quando eles adquirem o estatuto de acontecimentos jornalísticos, já se constituiu em uma primeira seleção; e, finalmente, quando acontece a busca pelos registros dessas fontes, é muito provável que ela venha a ser orientada pelos propósitos atuais da pesquisa que originou a consulta, o que institui a tradição seletiva. ‘Teoricamente, um período se documenta; na prática, essa documentação é absorvida por uma tradição seletiva, e ambos os momentos são diferentes da cultura vivida’. (WILLIAMS, 2003, p. 59 apud COIRO-MORAES, 2016, p. 30-31)

Com base nesse nível de cultura, é possível entender a relevância histórica e cultural dos fatos ali registrados, como uma forma de delimitar os períodos históricos mais importantes que serão analisados dentro do trabalho.

Para orientar nosso esforço interpretativo, ao buscar as produções de sentidos e representações geradas nos jornais brasileiros selecionados para a pesquisa, iremos considerar os princípios propostos por Coiro-Moraes (2016) que devem basear toda análise cultural: o caráter político e conjuntural da investigação, a busca pela compreensão das “estruturas de sentimentos” da sociedade e, ao tomar a comunicação como objeto, percebê-la de forma integradora, articulando produção e consumo.

3.2 Pesquisa documental

Para aplicar a análise cultural, no entanto, precisamos reunir e selecionar materiais empíricos, onde se pode estudar a materialização das identidades e

representações sobre a cantora Gal Costa, nos jornais. Para tanto, acionamos a pesquisa documental como técnica complementar na análise. Os jornais impressos são considerados como fontes secundárias, ou seja, cujas informações já estão organizadas (MOREIRA, 2005 apud DUARTE, 2005). Nesse tipo de pesquisa, há algumas vantagens como o baixo custo nas despesas. Uma das poucas desvantagens são as licenças para uso dessas informações por parte das instituições que possuem os seus direitos. Outra desvantagem é que a pesquisa secundária muitas vezes pode ficar muito restrita aos limites que as fontes fornecem, já que o pesquisador não tem a possibilidade de vivenciar presencialmente aquelas realidades que estão sendo analisadas.

Quadro com as matérias de jornais serão analisadas

Após a pesquisa documental com base na cultura de tradição seletiva (COIRO-MORAES, 2016) foram eleitas as fases artísticas que serão abordadas com mais ênfase na análise documental: Tropicalismo (1968), Fa-tal (1971), Índia (1973), Gal Tropical (1979), Fantasia (1981), Profana (1984), Lua de Mel como o Diabo gosta (1987) e O Sorriso do gato de Alice (1994). Após isso, foi feita a escolha das matérias jornalísticas que farão parte do corpus da pesquisa (tabela 1):

Tabela 1: Matérias jornalísticas que serão analisadas

Jornal	Data	Descrição
O Pasquim	1972	Charge e matéria depreciativa contra os tropicalistas e frequentadores das Dunas da Gal
O Globo	15.10.1971	Crítica do show Fa-tal: Gal a todo vapor
O Globo	07.01.1971	Crítica ao modo ao figurino usado por Gal e ao modo de se vestir do seu público
O Globo	10.01.1971	Matéria destacando a estética inovadora de canto de Gal
Folha de São Paulo	21.06.1981	Crítica sobre a estréia do espetáculo "Fantasia"
O Globo	20.09.1981	Crítica elogiando as

		potencialidades do show
O Globo	03.02.1988	Matéria sobre o figurino do Show "Lua de Mel como o diabo gosta"
O Globo	05.04.1994	Matéria sobre o show considerado polêmico pela mídia "O sorriso do gato de Alice"
Folha de São Paulo	25.12.1994	Nota sobre o gesto de Gal de mostrar os seios na performance de "Brasil"

3.3 A pesquisa documental nos jornais O Pasquim, O Globo e Folha de São Paulo

Todos os jornais escolhidos para a pesquisa documental possuem acervos digitais. Nos jornais Folha de São Paulo e O Globo esse serviço é exclusivo para assinantes. Já O Pasquim possui todo seu acervo disponível gratuitamente para o público em geral. Cada jornal possui ferramentas específicas que facilitam a busca pelos materiais de interesse do pesquisador.

Para acessar os arquivos digitalizados do Pasquim, é preciso acessar o site da Biblioteca Nacional e em seguida pesquisar na aba “Periódicos” a versão do jornal desejada. Aqui neste trabalho foi utilizada a versão Pasquim (RJ).

Figura 1: Menu inicial da Biblioteca Nacional

The screenshot shows the 'HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA' search interface. At the top, there are logos for 'bn digital Brasil' and 'BIBLIOTECA NACIONAL'. Below the title, there are three tabs: 'Periódico', 'Período', and 'Local'. The 'Periódico' tab is active, showing a search bar with 'O Pasquim (RJ)' entered. Below the search bar, there is a list of results: 'O Pasquim (RJ)', 'O Pasquim (RS)', and 'O Pasquim (SP)'. At the bottom of the list, it says '▼ Periódicos de 1 até 3 - Total: 3'. The footer contains logos for 'Patrocínio Finep', 'MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO', 'GOVERNO FEDERAL BRASIL', and 'tecnologia docpro'.

Fonte: Biblioteca Nacional.

Em seguida, todas as edições do jornal serão abertas, organizadas em ordem cronológica e divididas por ano de publicação entre o período de 1969 a 1991. Na

parte superior, há uma aba para buscas por palavras-chaves. Essa ferramenta é muito útil para encontrar informações específicas naquela edição do jornal. A única desvantagem encontrada nesse acervo foi o fato das matérias não estarem disponíveis para *download*. Foi necessário tirar um *print* da tela para poder coletar os dados.

O acervo do jornal O Globo possui um menu de buscas um pouco diferente. Nele é possível filtrar por palavras-chaves e selecionar por período, ano, mês e dia. As matérias e as páginas digitalizadas ficam organizadas por critério de relevância e por ordem cronológica. Todos os conteúdos estão disponíveis para *download*.

Figura 2: Busca no acervo do jornal O Globo

PESQUISAR NO ACERVO O GLOBO

Todas estas palavras: Período: Ano: Mês: Dia:

8.620 páginas digitalizadas encontradas ORDENADO POR:

[PÁGINAS DIGITALIZADAS](#) [MATÉRIAS DIGITALIZADAS](#)

 23 De Novembro De 1972	 19 De Novembro De 1972	 18 De Janeiro De 1972	 20 De Setembro De 1972	 5 De Novembro De 1972	 17 De Outubro De 1972
--	--	---	--	---	---

Fonte: O Globo.

E, finalmente, a Folha de São Paulo possui a ferramenta de pesquisa mais eficiente, pois oferece a opção de busca avançada. Dentro da aba de pesquisa por termos, é possível filtrar por palavras, frases e ainda oferece a opção de termos de exclusão. É possível pesquisar por período e por data exata e também selecionar quais os cadernos do jornal que são de interesse na pesquisa. Esse jornal também não oferece a opção de baixar o conteúdo da página.

Figura 3: Ferramenta de busca avançada do jornal Folha de São Paulo

TERMOS

Todas estas palavras	Exatamente esta frase
Qualquer uma destas palavras	Nenhuma destas palavras

DATA

☒ Por Período
 ☐ Data exata

De
 Até

CONTEÚDO

Cadernos	Temas
Todos os Cadernos	Todos os temas

BUSCAR

Fonte: Folha de São Paulo.

3.4 Linha do tempo

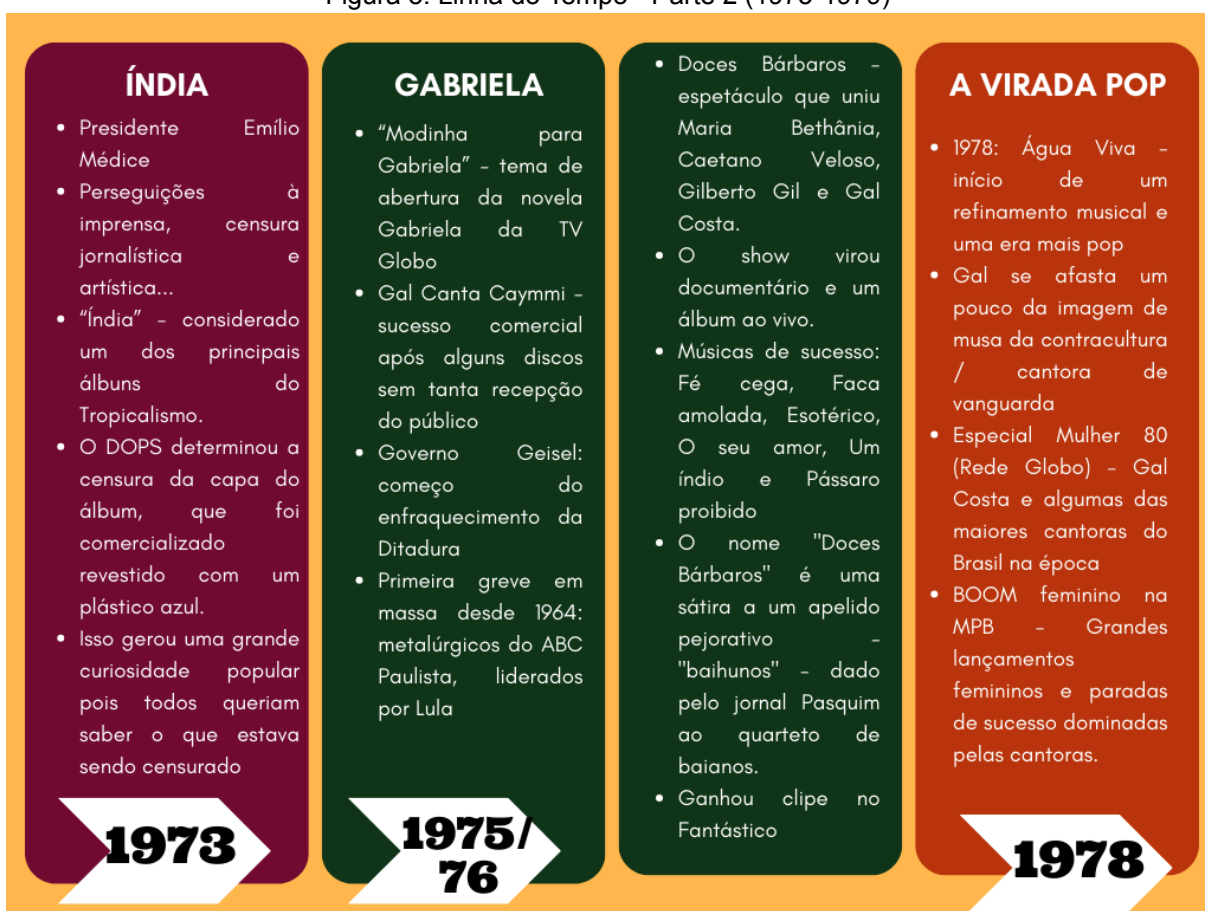
O critério escolhido para a coleta desses dados disponíveis nos acervos digitais foi relevância histórica, midiática e cultural das diversas fases da carreira de Gal. A fim de orientar e organizar essa retomada histórica, foi construída uma linha do tempo que contemplasse esses marcos históricos ao longo da carreira artística dessa persona (álbuns, shows, movimentos culturais), além de acontecimentos que marcaram o contexto histórico de cada época.

Figura 4: Linha do Tempo - Parte 1 (1967-1971)



Fonte: O próprio autor.

Figura 5: Linha do Tempo - Parte 2 (1973-1979)



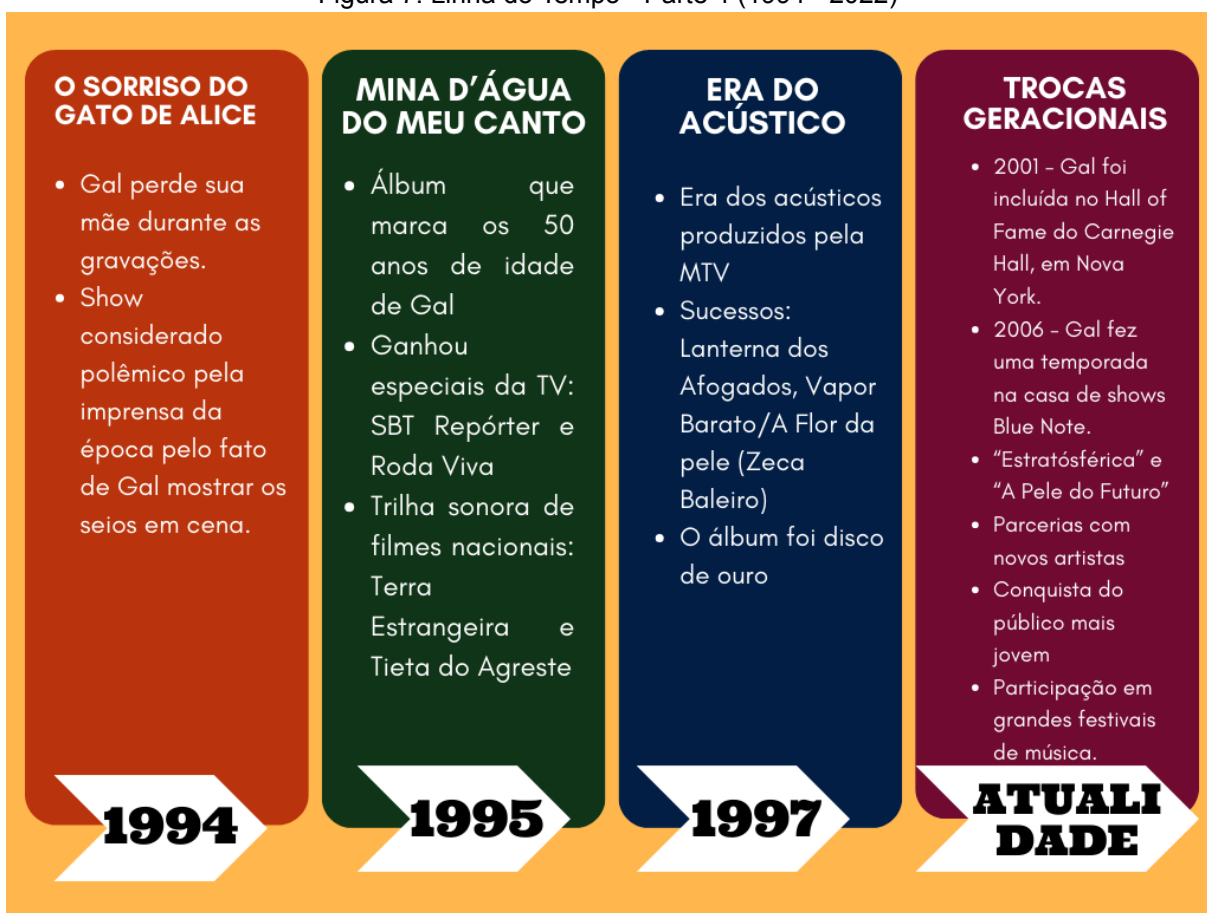
Fonte: O próprio autor.

Figura 6: Linha do Tempo - Parte 3 (1979 - 1988)



Fonte: O próprio autor.

Figura 7: Linha do Tempo - Parte 4 (1994 - 2022)



Fonte: O próprio autor.

4 “MEU NOME É GAL”

4.1 “Eu vim da Bahia”

Neste capítulo iremos realizar a análise cultural propriamente dita a partir das mediações midiáticas baseada na contextualização histórica e na coleta empírica de dados encontrados nos acervos digitais de jornais (O Globo, Folha de São Paulo, O Pasquim), à luz dos Estudos Culturais Latino-Americanos. Para isso, nos apropriamos de algumas instâncias empíricas e alguns momentos de mediação propostas por Martín-Barbero (1998) no Mapa das Mediações.

“Você é a maior cantora do Brasil”. Essa foi a frase dita por João Gilberto referindo-se a Gal Costa depois de ouvi-la cantar pela primeira vez. Nessa época, o Brasil não conhecia o fenômeno artístico ainda chamado de Maria da Graça, mas o ídolo maior da bossa nova previu o que seria confirmado mais tarde pela revista *Rolling Stone Brasil*¹, quando a classificou como “a cantora do século” e a “vocalista feminina mais transcendente da era pós-bossa nova”.

Baiana de Salvador, Maria da Graça Costa Penna Burgos, ou simplesmente Gracinha, nasceu no dia 26 de setembro de 1945 e foi criada pela mãe, dona Mariah Costa Penna. O pai, Arnaldo Burgos, foi ausente durante toda a infância e parte da adolescência de Maria da Graça, e faleceu quando ela tinha apenas 14 anos. Dona Mariah (1970) certa vez relatou em uma entrevista que durante a gestação de Gau², ela intuía que aquela criança seria um grande músico ou compositor, por isso, ela criou um hábito de ouvir discos clássicos deixando que a música influenciasse no talento artístico daquele bebê.

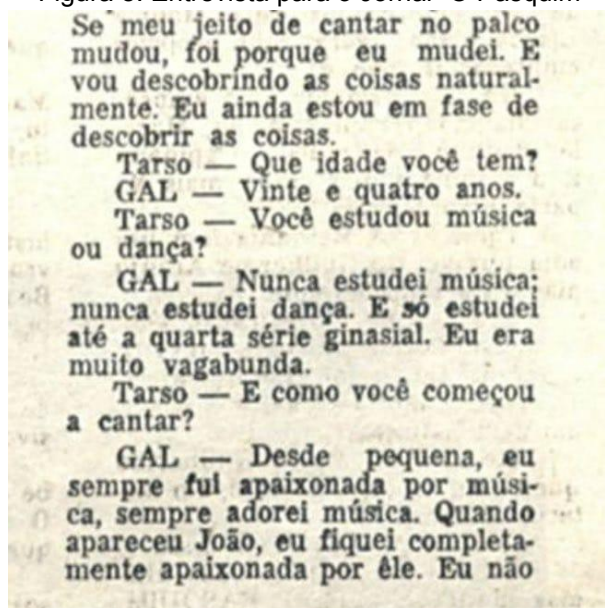
Eu queria ter um filho que fosse um grande pianista, um grande compositor. Inclusive todos os dias eu punha um disco para tocar e deixava que a música revoasse no meu cérebro e felizmente ela deu um bom resultado a filha que eu tive não nasceu um menino que desde pequena com um ano e 7 meses ela já cantava isto é, ela antes de falar ela já cantava lá, ela nasceu cantando (Programa Ensaio, TV Tupi, 1970).

¹ Em janeiro de 2023, a revista americana especializada em música, Rolling Stone, incluiu três brasileiros na lista de melhores cantores da história: João Gilberto, Caetano Veloso e Gal Costa. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/tres-brasileiros-entram-para-a-lista-dos-200-melhores-cantores-da-historia-saiba-quem/>. Acesso em 21 de novembro de 2024.

² Gau - com “u” - apelido dado na época para as moças que se chamavam Maria da Graça.

Dona Mariah educou Gracinha com muita liberdade, dando a ela muito acesso a bens culturais e artísticos, como cinema e teatro. Gau desde pequena já tinha noção de algumas técnicas vocais, que ela desenvolveu naturalmente, como ela explicou em uma entrevista no início da década de 1970.

Figura 8: Entrevista para o Jornal “O Pasquim”



Fonte: Biblioteca Nacional.

Na virada da década de 1960, os veículos de comunicação de massa começaram a se popularizar. O aparelho de rádio já era um utensílio muito comum nas casas dos brasileiros. Desde criança, Gau nutria por João Gilberto uma imensa admiração, ela costumava ficar procurando de estação em estação onde a música de João estava tocando. O estilo do canto de Gau, até então, era fortemente influenciado pela estética bossa-novista, um canto sem vibratos, intimista e baixo. O lançamento do álbum “Chega de Saudade”, em março de 1959, marcou uma nova fase na música brasileira: a Bossa Nova.

O texto de contracapa que Tom Jobim escreveu em *Chega de Saudade* é talvez o melhor que já se produziu no Brasil. À sua maneira, ele foi informativo, revelador e até profético naquelas treze linhas. Os contemporâneos podiam não entender muito do que dizia, mas estava tudo ali. “João Gilberto é um baiano bossa nova de 27 anos”, começava Tom. Era uma das duas referências à Bossa Nova no disco (a outra estava na letra de “Desafinado”), embora a expressão fosse levar alguns meses para pegar. E continuava, em pouquíssimo tempo influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores (Castro, 2016, p.209).

Portanto, podemos perceber aqui mais uma aproximação entre esses dois artistas. Ambos tiveram uma postura de liderança e influência em dois movimentos revolucionários da música popular. João Gilberto, reconhecido como o “pai da Bossa Nova”, enxergou naquela garota o talento artístico e a força que seria símbolo de uma geração, responsável por transformações estéticas, políticas e culturais para além dos limites da música.

Gal Costa pertence a uma geração de artistas que foram responsáveis por revolucionar a história da música popular brasileira. Ela e os seus conterrâneos, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Tom Zé iniciaram suas carreiras juntos no ano de 1964 com a estreia do espetáculo “Nós, por exemplo” na inauguração do Teatro Vila Velha. Gal e os seus companheiros surgiram, portanto, no período pós-bossa nova e em meio à ditadura militar e tiveram que usar a arte como forma de resistência aos horrores de um sistema antidemocrático, instaurado no Brasil a partir daquele ano.

Diante disso, fazendo uma apropriação do conceito da categoria empírica proposta por Martín-Barbero (2008), é possível inferir que esse contexto histórico - período pós-bossa Nova e início do governo militar - constituem as Matrizes Culturais em que surgiu o produto midiático “Gal Costa”.

A relação entre Matrizes Culturais e Formatos Industriais remete à história das mudanças na articulação entre movimentos sociais e discursos públicos, e destes com os modos de produção do público que agenciam as formas hegemônicas de comunicação coletiva. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 16)

4.2 “É preciso estar atento e forte”

Maria da Graça conheceu Caetano Veloso ainda em Salvador, logo os dois criaram uma parceria que durou a vida toda. O primeiro trabalho dos dois foi o disco “Domingo”, em 1967. A partir desse álbum ela já adota o nome artístico Gal Costa, sugerido pelo empresário Guilherme Araújo. Naquela época a gravadora *Philips* não acreditava na potencialidade daqueles dois cantores estreantes que já haviam gravado seus respectivos compactos simples não muito exitosos em número de vendas e, por isso, lançou os dois no mesmo LP.

A produção musical brasileira, prestes a entrar na sua era moderna, foi influenciada por dois grandes fatores histórico-tecnológicos. O primeiro fator foi o

período ditatorial que foi instalado no país a partir do Golpe de 1964. E o segundo foi a fase de desenvolvimento da comunicação midiática no Brasil, consolidada a partir da popularização dos veículos de comunicação de massa, principalmente a televisão. Os primeiros programas de sucesso, dessa era inicial da TV, foram os festivais de música.

Esses dois fatores, foram a base para um movimento contracultural que redefiniu a música brasileira, mas também revolucionou o campo político, social e artístico de uma forma mais ampla, o Tropicalismo, que teve como sua musa a figura de Gal Costa.

Desde 1967, utilizando-se dos festivais e da TV em si como principal forma de divulgação, surgiu o movimento tropicalista, de curta duração, mas de efeitos definitivos na história da “MPB”. Os baianos Caetano Veloso Gilberto Gil, seus principais mentores, perceberam que além da música era preciso aderir ao fenômeno “pop internacional” da cultura jovem planetária trazendo a atitude e imagem mais agressiva dos cantores incluindo o ritmo do rock a guitarra elétrica a psicodelia porém adaptando isso a realidade brasileira incorporando todas as nossas referências e liquidificando tudo num caldeirão antropofágico de modo a fazer da “MPB” um “som universal”, ou seja, uma música que tivesse mais apelo de consumo, e assim não ficar assim segundo plano em relação a música de a cultura de massa da época. (FAOUR, 2023, p. 302)

Na década de 1960, o mundo se encontrava polarizado por conta da Guerra Fria. Além da questão bélica, esse embate envolvia interesses ideológicos entre dois grandes blocos: o bloco capitalista liderado pelos Estados Unidos e o bloco que defendia o comunismo, comandado pela União Soviética. O capitalismo defendia um estilo de vida burguês que condicionava a liberdade a um modelo de sociedade que valorizava o consumismo, a propriedade privada e a acumulação de riquezas.

Uma parcela da juventude americana começou a não se identificar com esse modelo de sociedade e com essa suposta ideia de liberdade e criou o movimento *beat* ou *beatnik*. Os beatniks eram formados basicamente pela juventude de classe média alta, na maioria universitários, que defendia um modelo alternativo de sociedade onde os padrões sociais eram combatidos. Eles também valorizavam a liberdade sexual e a busca pelo prazer (hedonismo). Esse movimento foi o embrião do que mais tarde seria chamado de movimento *hippie*.

De acordo com Guarnaccia (2001), em 1965, na cidade de Amsterdã, jovens de classes abastadas começaram as primeiras manifestações contraculturais que

denunciavam o excesso de privilégios. Os protestos desenvolvidos por esses jovens também tiveram forte influência sobre a comunidade *hippie*.

O jovem, nesse momento, se afirma enquanto ator social, e busca romper com referenciais culturais e simbólicos já estabelecidos. Esse comportamento é tido muitas vezes como “desviante”, “transgressor” e até mesmo “marginal”, pois impõe novas expressões artísticas, linguísticas e de comportamento. Toda essa efervescência de novas formas de expressão cultural passa a ser chamada de contracultura.

Se em um contexto mundial, o final da década de 1960 foi marcado pela insurgência de movimentos contraculturais ao redor do mundo, no Brasil não seria diferente. A juventude brasileira possuía um espírito contestador que ia em contramão com as ideias do regime vigente.

No Brasil, o marco principal para a consolidação do movimento foi o lançamento de “Tropicália ou Panis et Circenses” em julho de 1968. O disco-manifesto sempre figura nas listas de melhores álbuns de todos os tempos da música brasileira. De acordo com a *Rolling Stone Brasil*, é o segundo maior álbum brasileiro de todos os tempos, ficando atrás apenas de “Acabou Chorare” dos Novos Baianos. Ele é o resultado da união de forças de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes, Tom Zé, Capinam, Nara Leão, Torquato Neto e Rogério Duprat.

Figura 9 - Capa do álbum “Tropicália ou Panis et Circenses” (1968)



Fonte: G1.

Como dito anteriormente, o Tropicalismo não se limitou apenas ao campo da música, ele foi um movimento que abraçou diversas linguagens artísticas. Nas artes plásticas teve como representante Hélio Oiticica, que mais tarde seria o responsável por produzir a estética de um dos principais discos de Gal, o “Legal” de 1971. O Cinema Novo de Glauber Rocha com o filme “Terra em transe” e o teatro do Grupo Oficina, que tinha como líder o diretor José Celso Martinez Correa também assumiram a identidade e a atitude tropicalista.

O movimento surgiu em meio a ditadura, com o objetivo de reinterpretar o Brasil, valorizar os símbolos e heróis nacionais esquecidos. O movimento tropicalista se inspirou diretamente no Manifesto Antropofágico(1928) de Oswald Andrade que defendia que era necessário se alimentar das referências culturais estrangeiras para assim transformá-las em algo novo e único, genuinamente brasileiro. Então, a partir disso a Tropicália se apropria do Rock and roll, da guitarra elétrica, de sons psicodélicos e da pop art unindo com referências da cultura brasileira, propondo um movimento que pudesse representar esses jovens que não se identificavam com aquele modelo de sociedade e produção cultural da época, fortemente intelectualizada pela Bossa Nova.

Minha história pela música brasileira é rica, tá ligada ao Tropicalismo, a época em 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 de 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 como eu disse pra Caetano uma vez, eu fazia aquilo com amor no coração, com sofrimento porque eles estavam exilados. (Roda Viva Retrô - Gal Costa. Entrevista concedida a Matias Suzuki Jr. Roda Viva, TV Cultura, São Paulo, setembro, 1995).

A primeira grande transição estética de Gal Costa se deu nesse período. Diante de matrizes culturais tão diversificadas, num momento histórico e político de institucionalidades antagônicas - pois diante da extrema repressão estatal, havia também a resistência, os movimentos alternativos e contra-culturais, que contestavam a censura, o discurso único e a militarização da sociedade - a cantora Gal Costa que havia sido fortemente influenciada pelo canto intimista de João Gilberto, de postura mais contida até então, deu lugar a uma artista de postura ativa, cantando notas altíssimas, dominando o palco com uma performance que fazia uso de gritos que duelavam com a guitarra elétrica. É o surgimento de uma nova

tecnicidade em sua carreira. Ela abandonou o cabelo curto adotado desde o início da carreira e aposta em um corte *black power*. A apresentação que rebatizou Gal na história da música brasileira foi no IV Festival de Música Brasileira da TV Record defendendo a música “Divino Maravilhoso” (Gilberto Gil/Caetano Veloso).

O moderno canto feminino na música brasileira se divide em antes e depois da noite de 13 de novembro de 1968, quando Gal Costa entrou no palco de um festival no Teatro Record carregando um espelho à guisa de colar. Tinha os cabelos encrespadamente *black power* em plena civilização do corte Chanel da Elis. Como se não bastassem todos esses espantos, numa época de vozes educadas pela suavidade da bossa nova, Gal botou os bofes para fora e, correndo pelo cenário, sem mais os banquinhos de contenção, apresentou aos gritos o manifesto pop de “Divino, maravilhoso”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Ali ela deixava de ser a Maria da Graça que um ano antes tinha feito com Caetano um disco ao jeito antigo, “Domingo”, os dois ainda disciplinados pelas ordens de pacificação dos instintos vocais dadas por João Gilberto. Surgia uma Gal revolucionária (O GLOBO, 2022).

Gal, considerada a musa da Tropicália, foi a única artista feminina que participou do movimento desde a sua gênese até a sua dissolução. Sobre a performance de “Divino Maravilhoso”, Gal Costa reafirma no documentário *O nome dela é Gal* que este foi o marco para a sua mudança de postura dentro do movimento:

O momento da Tropicália para mim, onde aconteceu toda essa coisa nova que foi chamada de Tropicália, foi muito importante porque era um momento em que as coisas novas aconteciam com relação à música, com relação à linguagem, e eu estava envolvida com isso de uma forma ou de outra, por ser amiga de Caetano e de Gil, por gostar de música e por ter interesse numa carreira musical de cantora. Esse momento foi tão forte, tão impulsivo que me deu uma força interior. Então eu descobri muitas coisas novas nessa época, eu tô falando da Tropicália com relação ao meu trabalho, e na época teve também a coisa da Janis Joplin, quer dizer, tudo isso para mim me deu um pique muito forte para fazer uma coisa nova que começou com Divino Maravilhoso [...] (COSTA, in: FERREIRA, 2017).

A inovação estética e a postura libertária e anti-conservadora defendida pelos tropicalistas, em tese, deveria ter sido fortemente abraçada pelos artistas intitulados da “MPB”, recém saída dos festivais de música e que também sofriam com os horrores da censura, assim como os movimentos de esquerda e os jornais alinhados contra o regime ditatorial. Mas as escolhas estilísticas dos tropicalistas, como o uso da guitarra elétrica como a base dos arranjos e a influência de referências estrangeiras no processo criativo do movimento não era nem um pouco aceitável.

Se por um lado, os veículos de comunicação de massa, principalmente os jornais e revistas possuíam uma linha editorial predominantemente alinhada com os ideais de esquerda e, portanto, em consonância com os artistas e intelectuais tropicalistas, com a decretação do AI-5 e as severas práticas de violência militar - coação, perseguição, tortura, assassinato - muitos jornalistas passaram a colaborar com os departamentos de censura federal com medo das represálias.

O Ato Institucional número 5, que entrou em vigor no dia 28 de dezembro de 1968, impactou diretamente a carreira de Gal Costa. Gilberto Gil e Caetano Veloso foram presos e mais tarde exilados apenas duas semanas depois do decreto. De acordo com Pimentel e McGill (2021), o decreto determinava o fechamento do Congresso Nacional e Assembleias Legislativas, fim do *habeas corpus*, proibição de manifestações públicas e a censura prévia mediando as produções artísticas e jornalísticas.

A Censura³ assume, desse modo, seguindo o mapa barberiano, o lugar da institucionalidade, sendo o mecanismo utilizado pelo Estado para regular essas práticas culturais. Ainda segundo Pimentel e McGill (2021), ao longo dos anos do regime militar, o Serviço de Censura e Diversões Públicas passou a se estruturar enquanto instituição. Nos primeiros anos, era um serviço improvisado, prestado por servidores públicos sem qualificação que foram remanejados de outros setores do governo, em sua maioria, policiais, esposas de militares e até mesmo ex-jogadores de futebol.

Somente no ano de 1972, com a criação do Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP), órgão subordinado ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça. Os censores, além de passarem por um concurso para serem admitidos no serviço, também passavam por uma capacitação promovida pela Academia de Polícia, que passou a lecionar cadeiras de Direito, Teatro e Técnicas de Censura. O DCDP tinha como objetivo principal cuidar da manutenção do governo militar, silenciando tudo aquilo que entrasse em conflito com os ideais defendidos pelo Estado, tendo como seu principal alvo os músicos contrários ao regime.

Todo esse contexto histórico está ligado à ideia da institucionalidade e tecnicidades, pois a forma como o Estado criou uma estrutura de dominação, cerceamento e controle dos discursos produzidos pelos setores ligados à cultura,

³ A palavra "Censura" está grafada em letra inicial maiúscula pois representa a instituição.

exigiu dos artistas novas formas de produzir. Nessa nova realidade, mediada pelas instituições de Censura, músicos e cantores muitas vezes acionaram métodos para driblar os censores e assim conseguirem as liberações para a gravação de músicas e lançamentos de discos. As técnicas mais utilizadas, descritas por Pimentel e McGill (2021), era a utilização de codinomes pelos autores mais famosos por criticar o regime, como Chico Buarque, que assinou muitas composições como Julinho da Adelaide. A linguagem metafórica também era utilizada pelos compositores.

4.3 “Não se assuste pessoa, se eu lhe disser que a vida é boa”

Como dito anteriormente, dois fatores influenciaram a criação do Movimento Tropicalista: o contexto do governo militar e o desenvolvimento das tecnologias de comunicação. Na virada dos anos 1960 para 1970, a consolidação da televisão, os festivais de música da Record e o fortalecimento da indústria de discos, configuram a matriz cultural nesse momento. O governo federal, percebendo o potencial dos desses dispositivos de comunicação como um lugar onde os músicos poderiam emitir discursos contrários ao regime, transfere para a música o seu foco principal de controle. Mediando as relações entre as Matrizes Culturais (MC) e Lógicas de Produção (LP), a institucionalidade, aqui representada pelo Departamento de Censura do governo federal, passa a visar a indústria fonográfica, principalmente após o AI-5 decretado pelo presidente Artur Costa e Silva.

Fato é que a situação política no Brasil virou uma panela de pressão e em 13 de dezembro de 1968 o governo instaurou o Ato Institucional nº 5, o AI-5. Foi quando houve o ‘golpe dentro do golpe’, com o fechamento do Congresso Nacional e as Assembleias Legislativas dos estados, a perseguição aos opositores do regime, como professores, jornalistas, intelectuais, artistas e o fim do *habeas corpus* nas prisões. O caminho foi aberto para a censura prévia de música, cinema, teatro e televisão, além de um severo controle à imprensa e aos meios de comunicação. Isso afetava obviamente o repertório dos festivais, como também de todos os discos e shows, peças de teatro, exposições e tudo o mais, a partir de então. Não só pelo viés político, mas comportamental, ‘zelando pela moral e bons costumes da família brasileira’ (FAOUR, 2023, p. 306).

É nesse contexto que no ano de 1971, Gal consolida de vez a sua imagem enquanto líder principal de um movimento que contestava os padrões sociais, sexuais e comportamentais. Neste ano, Gal faz sua estreia no teatro Tereza Rachel com o espetáculo “Gal a todo vapor”, sob a direção de Waly Salomão. A postura libertária e

de liderança da artista não se restringia ao espaço do teatro, nas noites de Copacabana. Durante o dia, antes de ir para o camarim do Terezão⁴, Gal se reunia com seus fãs e com outros artistas do movimento em um novo espaço em meio às areias da praia de Ipanema. Aqui podemos observar mais um exemplo de tecnicidade acionada por Gal, ao se aproximar do seu público em espaços comuns, promovendo uma maior identificação por eles.

Esse público, constituído por jovens da geração do desbunde, tinha ali no espaço do teatro e nas praias de Ipanema, seus poucos espaços de sociabilidade, principalmente aqueles que não se encaixavam nas ideologias legitimadas pela Ditadura Militar: homens e mulheres não heterossexuais, que eram marginalizados tidos como “desviantes” e “subversivos”. Nesses espaços eles estavam protegidos das forças repressoras, como Gal Costa (2021) classificou, por uma “aura misteriosa, energética”, onde eles poderiam livres dos limites impostos aos gêneros (BUTLER, 2002), da dicotomia feminino e masculino e de outros padrões opressores e heteronormativos.

No trecho frequentado por Gal e o seu grupo estava sendo construído um emissário submarino e um píer. Essa obra da prefeitura acabou formando grandes dunas ao longo da orla da praia. Sua influência sobre aquela juventude era tão grande, que aquele ambiente que combinava liberdade e despudor, foi batizado pelos seus frequentadores na época de as “Dunas do Barato”, ou, simplesmente, as “Dunas da Gal”.

Ainda em 1971, Gal Costa, além de levar adiante o bastão tropicalista enquanto seus colegas Caetano e Gil estavam exilados, emplacando “London, London”, do primeiro, e recriando o samba “Falsa baiana”, de Geraldo Pereira, se viu num impasse. Ao ter muitas músicas censuradas para seu próximo LP de estúdio, lançou apenas um compacto duplo, incluindo o moderno samba “Você não entende nada”, do mesmo Caetano. Naquele tempo, Gal era a figura feminina mais revolucionária da ‘MPB’ de então, com sua sensualidade, seu despojamento (cantando de vestidinho hippie estilizado, flor no cabelo, pernas abertas sobre um banquinho, com uma boca grande torneada sempre de batom vermelho) e um repertório em total sintonia com a juventude ‘desbundada’ (leia-se libertária dos valores pequeno-burgueses estabelecidos) do período. Tanto assim que seu nome acabou vinculado a um local frequentado por essa sua turma na zona sul carioca de meados de 1971 até 75. Durante a construção de um emissário submarino de esgoto próximo ao Posto 8, na praia de Ipanema, formou-se uma montanha de areia onde se podia fumar um baseado mais reservadamente, longe dos olhos dos passantes no calçadão (e da polícia), e um píer até alto-mar, que era a alegria dos surfistas, um esporte que começava a ser popularizado. Pois esse lugar começou a ser batizado de Dunas da Gal (FAOUR, 2023, p. 330-331).

⁴ Apelido dado pela juventude do desbunde ao teatro Tereza Raquel.

O jornal “O Pasquim”, que também surgiu nesse contexto político de opressão à imprensa, fazia duras críticas ao regime militar. O tablóide tinha circulação semanal e uma circulação de cerca de 100 mil exemplares. Ele ficou conhecido pela sua linha editorial que misturava humor e irreverência e foi inspirado na imprensa alternativa norte-americana. Tinha na sua redação nomes como Ziraldo, Henfil, Sérgio Cabral e Millôr Fernandes. No ano de 1972, o jornal publicou uma reportagem assinada pelo jornalista Millôr Fernandes, com o título “Roteiro de Ipanema para turistas desprevenidos”. O texto começa fazendo críticas a qualidade dos meios de transporte que podem ser usados para chegar ao local e em seguida ele começa a descrever os detalhes da praia, destacando a grande quantidade de banhistas e vendedores ambulantes. O jornal dedica um parágrafo inteiro para descrever o trecho próximo ao píer, conhecido como as “dunas da Gal”, citando, inclusive Caetano Veloso, que já havia voltado do exílio.

O PIER - Nome americano, naturalmente, significando cais perpendicular à margem, aqui, no caso, nome copiado de lugar americano semelhante, local de curtições. Em Ipanema, o local, com algumas semanas de invenção, já é considerado de uso exclusivo da patota baiana, qualquer pessoa que ouse atravessar por ali, sendo considerada, pelos teóricos, agressiva e fascista. Mais perigoso ainda é você incomodar, com sua simples presença, a presença do Guru Caetano. Porém ele não fará nada, ou pior, você será humilhado para sempre, pois Ele se retirará ‘com sua serenidade de sempre envolvido no seu manto de paz e amor’ (FERNANDES, 1972, p. 9).

Na página seguinte, há uma charge feita pelo desenhista Ziraldo satirizando os frequentadores do local. As pessoas são representadas com cabelos compridos e volumosos, usando colares com o símbolo “paz e amor”, algumas estão usando camisas florais e outras estão seminuas. Destaco também a representação de uma mulher no meio da multidão tocando violão.

Um dos homens fala: “Essa praia era muito boa antes da invasão dos baihunos”. No canto inferior direito da charge contém a explicação para o termo ‘baihuno’, uma mistura de “baiano” com “huno”. O sufixo “huno” faz referência ao povo bárbaro⁵ que invadiu o Império Romano.

⁵ O termo “Doces Bárbaros”, nome do grupo formado por Caetano, Gal, Gilberto Gil e Maria Bethânia em 1976, é uma referência a esse apelido pejorativo. No documentário “(Outros) Doces Bárbaros”, os quatro artistas relatam que o músico Jorge Mautner inspirou a criação do nome quando fez um comentário comparando os músicos baianos a Jesus, pois o líder religioso, com a sua doçura conseguiu destruir o império romano. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KHmbtpuWlbo>

Antes de analisarmos a representação propriamente dita, faz-se necessário contextualizar que, nessa época, nem os artistas que se rotulavam de “Música Popular Brasileira”, muito menos a imprensa carioca e os movimentos de esquerda de um modo geral viam com bons olhos a chegada dessa geração baiana no cenário carioca. De acordo com Pimentel e McGill (2021) um dos motivos disso era o uso da guitarra elétrica pelos tropicalistas, que era vista como um símbolo do imperialismo.

A forma xenofóbica como os tropicalistas são representados tanto no texto da matéria como na charge, ajuda a reforçar os estereótipos criados sobre aquele grupo, associados a invasores, bárbaros, *hippies* e sendo tratados como motivo de preocupação pública.

Figura 10: Charge do jornal “O Pasquim” representando as Dunas da Gal



Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

Segundo Woodward (2014) a identidade é relacional, ou seja, depende de algo que está fora dela para existir. “A diferença é aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições, entre nós e eles” (WOODWARD, 2014, p. 42), sendo a marcação da diferença essencial para a classificação de tudo aquilo que está no mundo. Para a autora, muitas vezes são estabelecidos sistemas de classificação que se fixam na hegemonia de um grupo em detrimento do outro. Hall (2016) concorda com a autora definindo a estereotipagem como a prática reduzir o outro às tipificações que fazemos dele, estabelecendo, assim, diferenças simbólicas entre o que é nosso e o que é deles, entre as pessoas que pertencem a um lugar e aqueles que são considerados invasores. Essas tipificações depois são reproduzidas de forma exagerada, fixando a diferença e promovendo aquilo que o autor chama de exílio simbólico.

Um sistema de tipos sociais e estereótipos aponta tudo o que está, por assim dizer, dentro e fora dos limites de normalidade [ou seja, comportamentos aceitos como 'normais' em qualquer cultura]. Tipos são instâncias que indicam aqueles que vivem segundo as regras da sociedade (tipos sociais) e aqueles que as regras são delineadas para excluir (estereótipos). Por essa razão os estereótipos são mais rígidos que os tipos sociais. (...) Os limites (...) devem estar claramente delineados e, dessa forma, os estereótipos, um dos mecanismos da manutenção dos limites, são as caracteristicamente fixos, claros, inalteráveis (DYER, 1977, p. 29 apud Hall, 2016, p. 191).

Ele afirma ainda que geralmente os estereótipos são acionados em momentos de tensão social, causando um pânico entre os receptores daquela mensagem. A proposta de criar um “guia de sobrevivência para turistas” alertando sobre os perigos daquele local, associando a imagem de seus frequentadores (tropicalistas) a algo negativo, exemplifica essa questão tratada por Stuart Hall.

O espetáculo que Gal estava apresentando nessa época, era dividido em duas partes. A primeira parte era mais intimista, onde a artista interpreta músicas com mais influência de João Gilberto, apenas acompanhada do seu violão. Na segunda parte, Gal começava cantando “Vapor barato” (Wally Salomão) seguida de “Dê um rolê” (Moraes Moreira), dando início ao ato mais explosivo do show. A música de Wally faz referência a maconha, que era proibida na época pelos militares.

Nesse momento do show ela faz uso mais uma vez da tecnicidade ao impor um novo jeito de se comportar no palco. Ela rompe com os padrões de

comportamento estabelecidos pela Bossa Nova, que ditava que as cantoras deveriam cantar sentadas em um banco com as pernas juntas ou cruzadas no estilo de Nara Leão. Gal rompe com essa convenção e se apresenta sentada de pernas abertas segurando o violão.

Gal transformou a sua performance artística em um signo (HALL, 2016) de resistência ao período de opressão, unindo corpo, voz, figurino e cenário aliados ao uso de técnicas (MARTÍN-BARBERO, 1998) como a sensualidade e a ousadia, como ferramentas para o seu posicionamento no mercado.

Na época do tropicalismo, eu tinha uma imagem muito radical, com os gritos, o cabelo... As pessoas ou me amavam loucamente ou me achavam horrenda, piolhenta. E a minha plateia era toda de meninada cabeluda, hippie (O GLOBO, 1977)

No caso do show “Gal a todo vapor”, pode-se destacar que o figurino usado pela artista possui uma função que está além de apenas cobrir o seu corpo. As roupas também fazem parte da construção de significados.

O argumento fundamental por trás da abordagem semiótica é que, uma vez que todos os objetos culturais expressam sentido, e todas as práticas culturais dependem do sentido, eles devem fazer uso dos signos; e na medida em que fazem, devem funcionar como a linguagem funciona e ser suscetíveis a uma análise que, basicamente, faz uso dos conceitos linguísticos de Saussure (ou seja, a distinção entre significante/significado e langue/parole, sua ideia de códigos e estruturas subjacentes e a natureza arbitrária do signo) (HALL, 2016, p. 67).

Figura 11: Figurino do show “Gal a todo vapor”



Fonte: Folha de São Paulo.

O figurino que explora a sensualidade da musa da contracultura ao deixar descoberta a parte do ventre, a forma como Gal segura o violão com as pernas abertas, a boca sempre pintada com um batom vermelho, são artifícios usados por ela para reforçar a representação simbólica que ela adota para criticar os valores e posturas defendidas pelo governo autoritário. “Gal a todo vapor” é considerado mais do que um espetáculo, é um marco para o Tropicalismo, e, talvez, o seu principal manifesto.

Figura 12: Matéria destacando a performance cênica inovadora de Gal

O GLOBO 19-1-71 - 3.ª-feira - Página 15

Um teatro, o Opinião, do Shopping Center de Copacabana, tem capacidade para 500 pessoas, e é invadido por uma juventude de longos cabelos e camisetinhas coloridas, da moda. Total: 500 pessoas na plateia. Uma "cantora" "rebeldi" no vestir, no pentear e no cantar, estréia com fitas no espetáculo Deixa Sangrar.



GAL "DEIXA SANGRAR" NO TEATRO OPINIÃO

204 que acontece agora no Teatro Opinião, num show que durará até o dia 14 de fevereiro, está muito longe de ser apenas um espetáculo e de ser apenas uma figura "hippie". É muito mais: é uma figura "rebeldi", com muitos gestos e muitos gritos, que passou a interpretar apenas as canções mais pesas e mais politizadas de seus amigos baianos, Gil e Caetano.

Como diz, Gal decidiu abandonar o "som tradicional" em favor de novas expressões que, para muitos, chegaram ao auge, a libertar os a espasmo.

Mas ela não parou. Assim e, em recente entrevista, afirmou que mudou porque "estava precisando de ser eu mesma mais do que nunca". O espetáculo de hoje é, então, explicado como uma necessidade permanente de trabalhar.

— Calorosa, muito mais para mim cantar aberto, criar coisas novas, porque tenho uma grande necessidade, vital mesmo, de criação.

E um dia explodiu

Gal, nascida Maria da Graça Costa Pena Burgo, em Salvador, Bahia, há 42 anos, abriu, como um livro, os olhos para a música. Foi o choque, a explosão, porque uma professora que a ensinava a tocar piano, Maria da Graça, a fez ouvir a música de Caetano Veloso, Dado Pinheiro e Chico Buarque.

Gal, nascida Maria da Graça Costa Pena Burgo, em Salvador, Bahia, há 42 anos, abriu, como um livro, os olhos para a música. Foi o choque, a explosão, porque uma professora que a ensinava a tocar piano, Maria da Graça, a fez ouvir a música de Caetano Veloso, Dado Pinheiro e Chico Buarque.

Hoje, Gal fez as primeiras apresentações, em 1968, com o nome de Gal, conservando ainda a mesma linguagem dos tempos em que cantava nas festas baianas, acompanhada de Dê e de Sandra, irmãos de Gal. Ela tinha uma coragem, um gozo no momento da voz, uma paixão e uma força impressionantes. A primeira vez, o festival de 1968, em que "Gal Costa" recebeu uma das mais duras vaias, com "O Povo da Terra". Foi a partir de então, que a cantora, segundo conta ela mesma, decidiu mudar de rumo: de se mostrar de uma interpretação: "senti a necessidade de uma expressão total". Gal considerava seus intérpretes como algo muito espontâneo e sabia que a prova disso foi sua consagração com "Ritmo, Marca e Vibe", também em 68.

Gal é coerente

A nova Gal não é diferente quanto às canções tropicalistas que o maestro Rogério Daprai lembra considerava — junta com o revolucionário tropicalismo — como a forma de cantar o "ritmo" da vida, o som musical, mas pelo ritmo e pelo ritmo. Gal não quer, portanto, abandonar a nova imagem que, apesar da agressividade, foi a causa de sua estréia musical. Ainda de tudo, Gal não sabe se repetirá "essa comportamento" e também sempre se lembrando sempre e não quer que ninguém se esqueça.

Gal Costa gravou nove discos, então, e fez mais um show, então, como para confirmar sua palmarés, se mostrava um pouco diferente. Algumas mudanças, como "Londres, Londres", ou "Baby" de Valente, ela já estava com uma tranquilidade há muito tempo.

Gal Costa gravou nove discos, então, e fez mais um show, então, como para confirmar sua palmarés, se mostrava um pouco diferente. Algumas mudanças, como "Londres, Londres", ou "Baby" de Valente, ela já estava com uma tranquilidade há muito tempo.



Fonte: O Globo, 10.01.1971.

O jornal O Globo (figura 12) publicou uma matéria destacando a “imagem atual de Gal: uma figura ‘hippie’, de muitos gestos e muitos gritos”. Essa tecnicidade usada por Gal desde seu primeiro disco solo e na apresentação ao vivo de Divino Maravilhoso, se consolidou de vez em “Gal a todo vapor” e impôs um novo modo de cantar e se apresentar no palco. A sua performance cênica não é mais ligada aos movimentos mais cometidos e minimalistas, dominantes na época da Bossa Nova. Ela assume as notas mais altas e os gritos ao seu canto como uma nova forma de se posicionar e se diferenciar de outras cantoras.

Figura 13: Crítica jornalística sobre o show "Gal a todo vapor"

O GLOBO ☆ 15-10-71 - 6.ª-feira ☆ Página 5

GAL COSTA



Vapor muito louco, devagar, quase parando

Todas as noites, com um atraso de vinte minutos, o Teatro Teresa Raquel (ex-Ruth Escobar) vive uma festa do Século XVI. No meio das plumas, colares, pedras de brilho fácil, panos multicoloridos — como se fizessem parte do traje exigido, além do respectivo pagamento do ingresso à entrada —, a novidade é apenas o ar abúlico, um dado talvez referente à época atual. De resto, durante hora e meia, uma cantora prematuramente envelhecida (Gal Costa), um repertório que já era (um canto de cisne do Tropicalismo, já exaustivamente repetido) e uma platéia jovem mas desinteressada, achando talvez que as cabeleiras e os amuletos já resolvem, por si mesmos, qualquer problema de renovação.

A falta de ambição do espetáculo, denunciada pelo ritmo fraco dos aplausos, se materializa pelo deplorável estado do teatro, ainda em construção, a decantada e falsa "improvisação brasileira" levada a seus limites extremos. No meio do show, enquanto Gal cube seus sorrisos de gesso como se alguém tivesse de repente apertado um botão, a plateia é o olhar para os lados e ver os funcionários correndo atrás de cigarros acesos, fazendo lembrar (apenas aos que não fumam) que há perigo de incêndio. Os focos das lanternas são permanentemente avariados por causa da fumaça e varrem a platéia de um lado para outro, parecendo anunciar um bombardeio. As piadas no poleiro de madeira, acima das cabeças da maioria da assistência, fornecem um som extra: o rangido das tábuas de estabilizado suspeito, num teatro em obras.

A ideia de que tudo vai desabar, o que, finalmente, não acontece, acaba se convertendo em mais uma frustra-



ção de vapor de Gal, onde não acontece nada. O vapor anda muito devagar e, com pitadas de João Gilberto e Caetano Veloso, sabe desvencilhar-se dos arrefrescos. Mas desconhece a rota: pelos lábios de Gal, João e Caetano soam velhos porque ela mesma não sabe acrescentar alguma coisa de si mesma. No palco, ela repete um a um seus manuseios com um pouco de boa vontade, é fácil imaginar que se está assa-



ando a um vídeo-tape sobre sua carreira. Bonitas, mas com um ar de tanto cuidado de realçar seus atributos físicos por meio de vestes exóticas — mais uma prática antiga do Tropicalismo — Gal anda muito, gita demais e se emprega muito pouco.

E esse artificialismo não resolve o problema da comunicação com o público: há gente dançando entre as cadeiras, cadeiras exvaganantes e barros. Como esse entusiasmo não se propaga entre os que estão sentados, não se pode deixar de supor que se trata de uma alquebrada para criar o clima. O pessoal trabalha bem, até jogando confetes: Gal é que não colabora.

As músicas são velhas. Não por uma questão de idade. "Assum Preto" (Luís Gonzaga) e "Antonico" (Ismail Silva) estão acalmas, disparedas do resto do material, parecendo não ter nada a ver. O pior é mais alijado de Roberto Carlos, Caetano, Marçal e outros músicos votados à o eterno repertório da Gal, músicas que simplesmente não dizem nada. Entre os autores novos, lançados agora pela cantora, destaque para Carlos Finto e Wall com a sua "Luz de Sol". Eles têm a sua oportunidade num espetáculo apressado de musas do Tropicalismo, em trânsito para Londres.

O conjunto de balxista Novelli, no acompanhamento, é o que se pode aproveitar desse navio muito devagar. O guitarrista Lanny destaca-se entre os demais, embora prejudicado por uma tendência para o melismatismo inconsequente. E o som que



apresentam, sem nada de original ou renovador, é truncado pela qualidade da aparelhagem. Quando as luzes se acendem, a recepção do desfile de rendas e penduricalhos exige uma frota de libeiris à porta. Mais forte do que nunca, o ar abúlico: a festa acabou, vamos todos para casa. C. J.

Gal: pouco empenho, nenhuma ambição, a dez dias de Londres

Fonte: O Globo, 15.10.1971.

No entanto, o show foi duramente criticado por parte da crítica jornalística. O jornal O Globo (1971) chegou a publicar uma matéria (figura 13) onde o show é representado de forma reducionista (HALL, 2016), onde foi simplificado a imprevistos técnicos como o atraso do início do espetáculo; o perigo iminente de incêndio devido ao fato dos espectadores fumarem no ambiente. Gal foi representada como “bonita, mas com um estranho cuidado de realçar seus atributos físicos por meio de vestes exóticas - mais uma prática anciã ao Tropicalismo - Gal anda muito, grita demais e emprega muito pouco.”

Além disso, a matéria ainda reforça os antigo estereótipos atribuídos a Gal de “João Gilberto de saias” e cria de Caetano, denotando uma falta de personalidade artística e identidade ao dizer que “pelos lábios de Gal, João e Caetano já soam velhos porque ela mesma não sabe acrescentar alguma coisa de si mesma”; Outra matéria do Globo (figura 14) também fixa a representação na diferença ao abordar o modo de se vestir do público e da própria cantora, usando termos como “exotismo no vestir”, “vastas cabeleiras e colares”.

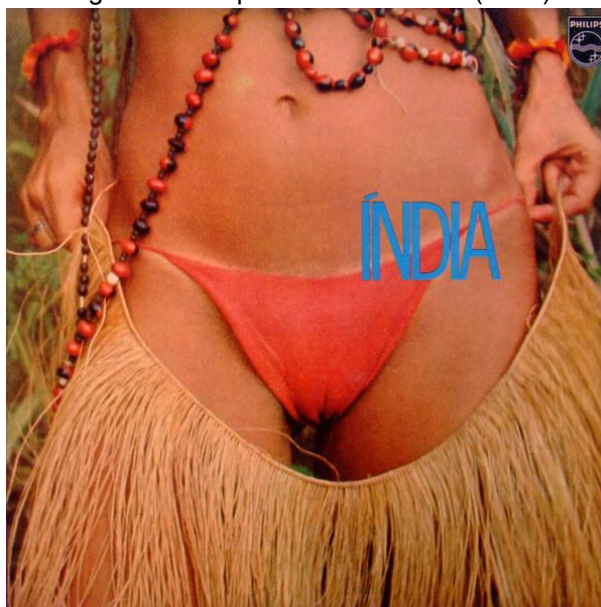
Figura 14: Exemplo de representação estereotipada de Gal como 'hippie'



Fonte: O Globo, 07.01.1971.

Dois anos depois do "Fa-tal", Gal mais uma vez fez uso de uma indumentária como significante. Dessa vez na capa do álbum "Índia", o seu quarto registro fonográfico. Na época, o Brasil era comandado por Emílio Médici, um dos presidentes mais repressores do período ditatorial. Ele foi o responsável pela incorporação do Ato Institucional nº 5 na constituição brasileira.

Figura 15 - Capa do álbum “Índia” (1973)



Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira.

O disco possui uma das capas mais antológicas da história da música popular brasileira. O fotógrafo Antônio Guerreiro capturou em primeiro plano o quadril da cantora, que usou uma tanga vermelha, vestimentas e adereços com referências à cultura indígena. Aliás, todas as capas dos discos de Gal se constituem enquanto técnicas acionadas por ela e pela equipe de direção artística como uma forma de atender as demandas de mercado e de atingir o público-alvo. No caso do disco “Índia” através da:

a erotização do corpo funcionava como isca para que o produto cultural ‘Gal Costa’ e a estética musical tropicalista fossem assimilados por um mercado consumidor jovem. A imagem pública de Gal Costa era, aos poucos, construída na intenção de desencadear sentimentos de desejo tanto pela música que ela cantava quanto pelo ideal de libertação sexual feminina que ela representava (NOLETO, 2014)

O disco “Índia” é um marco para o movimento Tropicalista, pois foi uma das maiores expressões de resistência ao regime autoritário e à censura. Ao ser lançado, o diretor artístico do disco foi chamado pela censora Solange Hernandez, por supostamente “ferir a moral e os bons costumes”. Por conta disso, o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) determinou que o disco fosse comercializado com um envelope azul lacrando a capa.

Figura 16 - Nota da Revista Contigo



Fonte: Noize.

Figura 17 - Álbum “Índia” com o envelope da censura



Fonte: Noize.

Esse fato curioso, causou uma forte resposta popular. Após a determinação de que o álbum seria comercializado lacrado, as pessoas se mobilizaram para adquirir aquele disco, motivados pela curiosidade em saber o que tinha de tão proibido naquela capa que deveria ser censurada. Como relata o diretor artístico da Philips na época:

O tiro acabou saindo pela culatra. A gravadora espalhou a notícia de que o álbum de Gal tinha sido censurado pela ditadura, por isso a capa ia sair coberta. Foi a primeira vez em que um disco saiu com a embalagem lacrada. Aí que todo mundo queria mesmo comprar para ver o que tinha de tão polêmico. Foi uma verdadeira corrida às lojas, demos até disco de ouro e de platina para a Gal (UOL, 2022).

Podemos aplicar mais uma vez as categorias presentes no mapa de mediações de Martín-Barbero(1998) para entender como o uso das técnicas na circulação de um produto cultural, pode influenciar na forma como o receptor irá consumi-lo (ritualidade). O jornalista e produtor musical, Nelson Motta (2017), define a capa do Índia como "a gostosura máxima da Gal". Segundo ele, a partir daquele momento Gal passa a ser um símbolo sexual. Ele contextualiza que numa sociedade onde o conservadorismo e o puritanismo imperavam, uma capa com a simples figura de uma mulher seminua confrontava os preceitos morais defendidos pelas classes ditas superiores, e provocavam uma identificação popular de uma juventude reprimida e com poucos símbolos de liberdade e despudor.

4.4 “Nas trincheiras da alegria o que explodia era o amor”⁶

O ano de 1979, foi um marco da história da música brasileira e da produção cultural de um modo geral. Dois acontecimentos naquele ano já sinalizavam a reabertura política que estava por vir e o início do enfraquecimento do regime ditatorial: a revogação do AI-5 no dia 1º de janeiro, com isso, ficando mais fácil a liberação de shows, peças, livros, músicas e espetáculos; e a promulgação da Lei da Anistia pelo presidente João Baptista Figueiredo, que determinava o retorno dos exilados políticos que haviam sido presos por defenderem a democracia (FAOUR, 2021, p. 15-16).

A volta dos exilados criou um clima de tensão no país. As organizações de extrema-direita articularam diversos atentados terroristas direcionados a entidades alinhadas a democracia, como redações de jornais alternativos, bancas de revistas escolas e em sedes da OAB. O ato terrorista e anti-democrático mais conhecido da época, foi durante o Show do Trabalhador, no Centro de Convenções do Riocentro. O evento foi organizado por Chico Buarque e contou com a participação dos maiores artistas brasileiros da época como **Gal Costa**, Luiz Gonzaga, Ney Matogrosso, Clara

⁶ O título do subtópico é o trecho da música “Festa no Interior”, lançada no álbum “Fantasia”(1981), em referência ao episódio do ataque terrorista do Dia do Trabalhador.

Nunes, Djavan, Dona Ivone Lara, Simone, Elba Ramalho, Paulinho da Viola, entre outros grandes nomes da MPB.

Na noite do show, enquanto Gal apresentava seus sucessos como “Balancê” e “Aquarela do Brasil” para um público de aproximadamente 20 mil pessoas, numa “explosão” de alegria e amor, outra explosão aconteceu, literalmente, na área externa do evento. Uma das bombas que seria acionada na área reservada aos artistas acabou sendo acionada antes da hora, exatamente no colo de um dos terroristas, que acabou morrendo no local. A outra bomba estava localizada atrás do palco onde aconteciam as apresentações, mas essa foi desativada a tempo de evitar uma fatalidade em massa, tirando de uma vez a vida de todos os artistas e pessoas que estavam envolvidas com o show.

Voltando a produção musical na virada dos anos 1970 para os anos 1980 passou por uma grande transformação, impulsionada principalmente pela força feminina que dominou a cena artística da época. A indústria fonográfica desde meados de 1974 passou a apostar mais nas mulheres intérpretes. No mundo do samba, por exemplo, Clara Nunes, após uma imersão no ritmo, resgatou os compositores do morro e se consolidou como uma de suas principais intérpretes. Com o sucesso retumbante do LP “Alvorecer”(1974) seguido de “Claridade”(1975) quebrou o recorde de vendas de álbuns e acabou com o tabu machista da época que dizia que “mulheres não vendiam discos”.

Percebendo o sucesso de Clara, as gravadoras concorrentes começam a apostar em intérpretes femininas para o samba. A *Philips*, por exemplo, buscou a Alcione, que até então era uma cantora de jazz, mas que em 1975 alcançou enorme sucesso com “Não deixe o samba morrer”. A concorrente RCA Victor, acompanhando a nova aposta do mercado, investiu em Beth Carvalho. Essas três intérpretes dominaram as paradas de sucesso e a venda de discos na década de 1970, ficando conhecidas como o “trio ABC do samba”.

Além da revolução feminina no samba, as grandes revelações na música, como Ângela Roro, Joana e Marina (rebatizada, posteriormente, Marina Lima) lançavam seus primeiros álbuns já com um grande sucesso de vendas. Divas consagradas nos anos 1970, Maria Bethânia, Rita Lee e Gal Costa atingiram os primeiros lugares das paradas de sucesso e inauguraram o período mais fértil de suas carreiras, com suas músicas alcançando grande público.

O enfraquecimento da ditadura militar e a flexibilização dos dispositivos de Censura, eram refletidos nas composições das músicas da época, que começaram a abordar as temáticas sexuais de forma mais direta, sem tantas metáforas como uma forma de driblar o DCDP e o DOPS.

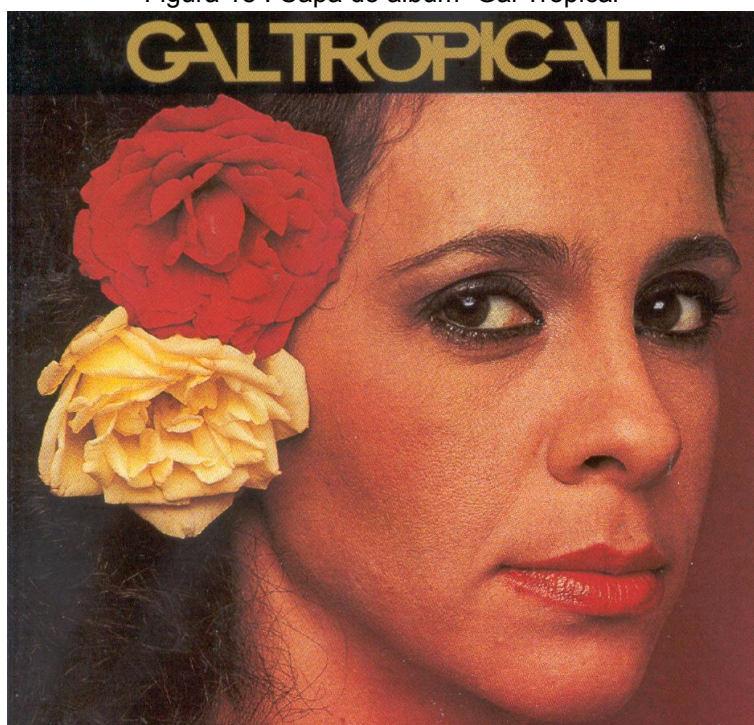
Rita Lee liderava esse movimento libertário e sexual das mulheres através da música com suas composições se tornando grandes sucessos radiofônicos. “Lança Perfume”, “Caso Sériô”, “Banho de Espuma”, abordaram diretamente temas sexuais do ponto de vista feminino de uma forma nunca registrada no cancionário brasileiro: “Me deixa de quatro no ato/ Me enche de amor”. Sem falar na feminista “Cor-de-rosa choque”, que virou tema do programa TV Mulher, da Globo, apresentado por Marília Gabriela.

Gal Tropical (1979) foi um divisor de águas na carreira da cantora baiana. É o disco que inaugura a sua entrada definitiva na fase mais *pop* de sua carreira. Mais uma vez, podemos aplicar as categorias do mapa *barberiano* nessa análise. Do ponto de vista das Lógicas de Produção, momento do mapa que envolve a estrutura empresarial, os interesses mercadológicos e a preocupação em criar novos públicos. Nessa categoria está a gravadora *Philips* e o empresário de Gal, Guilherme Araújo, que pensando em reposicionar a cantora do mercado, lançam mão de novas técnicas: uma nova estética visual.

Ela abandona de vez os símbolos que a consagraram como a musa da Tropicália - cabelo black power, colares, roupas extravagantes e despojadas - para as flores no cabelo, o salto alto, os figurinos assinados por estilistas com bastante brilho, sem abandonar o batom vermelho que já era a sua marca registrada.

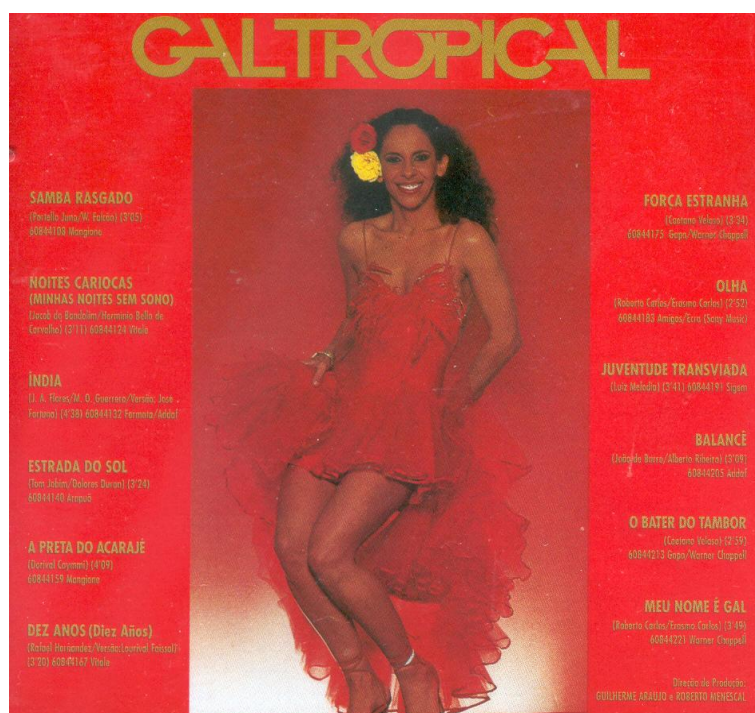
A mudança radical, consequentemente, refletiu nos formatos industriais: O disco e o Show “Gal Tropical”.

Figura 18 : Capa do álbum “Gal Tropical”



Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira.

Figura 19: Contracapa do álbum “Gal Tropical”



Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira.

Figura 20: Encarte do “Gal Tropical”



Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira.

Essas mudanças estéticas - flores no cabelo, roupas mais decotadas exibindo o ventre e as pernas, o batom vermelho, as flores do cabelo - assumem uma função para além de enfeitar e vestir o corpo da artista. Elas assumem o papel de significantes.

Na abordagem semiótica, não apenas palavras e imagens, mas os próprios objetos podem funcionar como significantes na produção do sentido. Roupas, por exemplo, podem ter uma função física simples – cobrir e proteger o corpo do clima. Contudo, também se apresentam como signos. Elas constroem significados e carregam uma mensagem (HALL, 2016, p.77).

Destaco aqui, o uso do batom vermelho como uma escolha estética para a criação dessa imagem e para transmitir um significado. O uso do batom seria o marcador de sua feminilidade e sensualidade em suas performances artísticas. Conforme Douglas (1991), as zonas periféricas do corpo, principalmente os orifícios, transmitem a ideia de poder e perigo. O batom vermelho foi um recurso estético que foi utilizado desde “Fa-tal”. “A boca pode ser usada para cantar, calar, denunciar ou até relacionar-se sexualmente” (NOLETO, 2010, p.23-24).

A música “Balancê”, frevo gravado originalmente por Carmen Miranda, foi o grande sucesso do disco. Foi a primeira de muitas músicas de carnaval lançadas por ela nos anos 1980. O show trazia como referências estéticas os grandes musicais do teatro de revista. Tanto o show como o disco foram um sucesso de público e crítica, fato que não se repetiu no seu trabalho posterior: Fantasia (1981).

Eu vim de uma grande vitória que foi o ‘Gal Tropical’ que foi um show que apaixonou a crítica de uma maneira espantosa. Com o ‘Fantasia’ eu sabia que a cobrança iria ser muito grande, dobrada. E eu acho que eu fui muito maltratada pela crítica e pela imprensa brasileira, pelo jeito com que a

imprensa tratou o meu show. Quando eu dava entrevistas à imprensa antes da estreia do show 'Fantasia' eu apenas dizia: 'É o recital de uma cantora brasileira com uma produção mais elaborada pelo fato de ser no Canecão.' [...] Mas o que eu acho que os jornalistas brasileiros deram um peso ao meu show 'Fantasia' que foi exagerado de uma certa maneira [...] Meu show estreou e em seguida a estreia vieram as críticas, violentamente, massacrantes contra o espetáculo, de uma maneira violentíssima. Eu não me lembro no Brasil de um artista que tenha sido tão violentamente atacado como eu fui pela imprensa brasileira (Entrevista concedida a Marília Gabriela, TV MULHER, 1981).

O show "Fantasia" assim como o "Gal Tropical" fez uso de novas técnicas, dessa vez pensando na conquista de um novo público e isso demandava um espaço maior, que comportasse uma quantidade maior de espectadores e com uma estrutura de palco que estivesse à altura do espetáculo. Para isso, foi escolhido o Canecão, antiga cervejaria carioca que desde o final dos anos 1960, havia se consagrado como uma das principais casas de espetáculos do Rio, recebendo artistas renomados como Maysa, Chico Buarque e Elis Regina.

Entre as outras escolhas que visavam o reposicionamento da cantora, estavam a seleção de um novo repertório de onde seriam extraídas as músicas do seu novo disco, também intitulado "Fantasia", além de uma orquestra regida pelo maestro Lincoln Olivetti.

Muito semelhante à época do "Gal a todo Vapor", a crítica jornalística foi extremamente cruel com o show. Segundo a própria Gal, em depoimento concedido ao documentário O nome dela é Gal (Max/2017), o espetáculo sofreu uma sabotagem no dia da estreia, todas as marcações dos canais de áudio dos microfones foram desmanchadas e trocadas. O produtor de som, tentou corrigir as trocas dos canais ao longo do espetáculo e o clima de tensão passou para a plateia e consequentemente para os jornalistas presentes. O show era rico em informação cênica, numa estrutura nunca antes usada, um cenário simulava a passagem do dia para a noite e com recursos de luz e imagem que simulavam o sol e a lua, com um repertório também excepcional. Segundo Gal (2017), mesmo com tanta produção envolvida no show, os jornais foram quase unânimes em destacar apenas os problemas técnicos. A exemplo do jornal Folha de São Paulo (figura 21).

ela fez a primeira parte do show quase que brigando com o sistema de som da casa e com os incessantes ruídos provocados pela aparelhagem dos músicos [...] Em uma de suas corridas pelo palco, ela tropeça [...] Novo incidente deixa a cantora ainda mais tensa, quando uma das tiras de sua

sandália dourada arrebenta [...] Um final movimentado e tenso, tanto no palco como na plateia [...] (PENTEADO, Léa, O Globo, 1981)

Figura 21: Crítica negativa ao show "Fantasia"



**Gal Costa
no Canecão**

Gal Costa no palco, em "Fantasia": o telão em luta contra os acidentes da noite de estréia

**Uma noite tensa e
acidentada marca
a estréia de 'Fantasia'**




malabarismos com as bandejas carregadas de copos de chope. Por volta das 22h30m começaram as reclamações quanto ao atraso do show, marcado para as 21h30m. Exatamente cinco minutos depois, tendo como fundo de cenário a metade de um telão coberto com papel laminado e lanternas douradas, Gal surge no palco com vestido amarelo bordado com paetê e usando uma enorme capa de plumas amarelas, interpretando "Canta Brasil". Na segunda música ela se desvestiu da capa, deixando à vista o vestido, criado por Guilherme Guimarães, seja visto. O vestido, com um ombro só, deixa o seio esquerdo de Gal quase à mostra, encoberto apenas por uma fina malha cor da pele bordada com strass.

Com algumas modificações no roteiro original, ela faz a primeira parte do show quase que brigando com o sistema de som da casa e com os incessantes ruídos provocados pela aparaelagem dos músicos. Em uma de suas corridas pelo palco, ela tropeça e só não cai por ter presença de espírito e controle de seu corpo. A partir desse momento, Gal tenta controlar sua intangibilidade, mas quem está próximo do palco pode perceber suas mãos trêmulas.

Na passagem do dia para a noite — o roteiro idealizado por Guilherme Araújo, diretor do espetáculo, traça o percurso de la horas em clima musical — Gal volta ao palco usando um vestido de paetê tricolor com algumas estradas salpicadas. A metade do telão, no fundo do cenário, foi substituído por uma malha preta e o corpo, feita em papel laminado numa arremada do madeira. Novo incidente: a cantora ainda mais tensa, quando uma das tiras de sua sandália dourada arrebenta e, até o último número, ela procura se equilibrar no enorme telão.

Sentada numa mesa-lua de acrílico e já que ficou no palco, Gal se apresenta apenas tocando violão. Procurando mostrar-se descontraída, ainda de costas para o público.

Gal volta ao palco usando um vestido de paetê tricolor com algumas estradas salpicadas. A metade do telão, no fundo do cenário, foi substituído por uma malha preta e o corpo, feita em papel laminado numa arremada do madeira. Novo incidente: a cantora ainda mais tensa, quando uma das tiras de sua sandália dourada arrebenta e, até o último número, ela procura se equilibrar no enorme telão.

Sentada numa mesa-lua de acrílico e já que ficou no palco, Gal se apresenta apenas tocando violão. Procurando mostrar-se descontraída, ainda de costas para o público.

LEA PENTEADO
Fotos de ANTONIO NERY

Dopo de ter sido adiado três vezes, o show "Fantasia" de Gal Costa, finalmente, estreou na última terça-feira, no Canecão. A primeira noite, com renda reservada para obras sociais de J. Zé Chagas Freitas, teve como público, principalmente, políticos e pessoas da sociedade, que compraram os lugares a Cr\$ 1.500. Na noite para convidados, quarta-feira, o clima era diferente. Muita gente querendo ver e ser vista, e os fãs das dos integrantes "reisaram" em rostos conhecidos como Chico Buarque com Marieta Severa, Marcos Paulo com Renata Sorrah, Sonia Braga, Daniel Filho, Ney Matogrosso, Cristiano Veloso (que já havia assistido ao show na primeira noite) e Damaz Leão, entre outros.

Entretanto, o habitual desfile de notabilidades entre as mesas, trocando beijos e comentários, cada vez fica mais difícil de acontecer. O clima que antecede a apresentação de um espetáculo noturno de estréia é sempre de festa. Mas as mesas colocadas tão próximas umas das outras, talvez para acomodar um número maior de pessoas, além de não permitir que o convidado tenha um mínimo de comodidade, impede o trânsito até mesmo das garçomets, que precisam fazer

se embala na mesa-lua, como se estivesse num balaço", inexplicavelmente, a música "Dora", constante do roteiro do show, é suprimida.

Buscando um clima de mais festa, com a iluminação insinuando a madrugada, ela continua correndo pelo palco ao som de "Festa de interior", de Marisa Moreira, mas o seu canção já se torna visível. Apesar de esperar o momento final do espetáculo, pelo Guilherme Araújo já o havia definido como uma homenagem ao teatro de revista, a surpresa não é das melhores. As duas platéias laterais realmente se transformam em dois chafarizes que jorram água, mas se tornam pequenos diante da expectativa criada, assim como as estradas laterais por onde desceram as 30 costelas vestidas, com perucas e levando na mão máscaras que imitam o rosto da artista.

Passada por dois bailarinos num pequeno carro alegórico decorado com algumas plumas vermelhas, Gal volta ao palco e dança e canta "Luzo só". Com "Cidade maravilhosa", a cantora tenta fazer com que o público cante com ela, se que não é correspondida.

Um final movimentado e tenso, tanto no palco quanto na plateia, pois mal a cantora se retira depois dos últimos aplausos, ocorre um princípio de briga quando um convidado faz um comentário não muito agradável sobre o espetáculo e foi contestado por uma amiga de Gal.

Show/Critica
Gal Costa
merece outra
Fantasia

O show "Fantasia", com a cantora Gal Costa, é um desperdício tão grande de talento e de recursos que nem vale a pena assisti-lo para apontar todos os seus defeitos: é bom mesmo recomendar a sugestão para que seja feito um novo espetáculo. Como está é que não pode ficar.

O espaço de quem já foi ver o show do Canecão é com a falta de habilidade para lidar com tanta coisa boa. Lá está uma cantora magnífica, cada vez melhor, com uma presença de palco poucas vezes encontrada em outras intérpretes. O conjunto musical é excelente, com alguns dos melhores músicos brasileiros. O Canecão, embora esteja longe da perfeição, é local melhor equipado em matéria de luz e de som. O resultado do aproveitamento de todos esses recursos, no entanto, foi semelhante ao que teria uma seleção brasileira de futebol com todos os nossos craques, mas com uma escalação na base de Zito na lateral esquerda, Leifinho de ponta-direita, Junior de goleiro e Waldir Peres ocupando o lugar de Sócrates. Alguns erros são básicos, como, por exemplo, o desaparecimento da voz de Gal Costa nos momentos em que ela não canta na regulação aguda. Outro erro no primeiro roteiro, por causa da impropriedade

de certas músicas e da colocação errada de umas ao lado de outras: o público não se emociona em nenhum momento. Soltos que estão falando de um espetáculo que contou com um público de mais de duas mil pessoas torcendo pelo show. Afinal, a última lembrança de um espetáculo de Gal Costa é do ano letado: "Gal Tropical". Nem parece que um e outro foram dirigidos pela mesma pessoa, o embaixador Guilherme Araújo.

Como disse no início, não é preciso assistir o show. Guilherme deve ter

percebido a reação do público e ele próprio é uma pessoa sensata, capaz de concluir que o show contém erros de roteiro e de direção. Por isso, quero concluir com uma sugestão: sem deixar de aproveitar nada — músicos, bailarinos, cenário, etc. — que refaça o espetáculo e faça um novo lançamento. Não seria a primeira vez que aconteceria uma coisa dessas. E leões andam ganhando, principalmente Gal Costa e o público.

SÉRGIO CABRAL

Figura 22: Crítica de Nelson Motta elogiando o espetáculo “Fantasia”



Fonte: O Globo, 20.09.1981.

O crítico Nelson Motta (figura 22), no entanto, soube reconhecer as escolhas técnicas do show, destacando a orquestra com seus arranjos sofisticados e a evolução do canto de Gal, cada vez mais refinado e para o figurino assinado pelo estilista Guilherme Pereira. Todas essas escolhas, segundo ele, já sinalizavam um novo reposicionamento de sua carreira: “Gal nunca esteve cantando tão bem”. Ele critica inclusive os veículos que destacavam os imprevistos técnicos do show em detrimento das diversas potencialidades ali apresentadas.

4.5 “O leite mau na cara dos caretas”

Em 1984, Gal lança sai da gravadora *Philips* depois de 16 anos e lança o álbum “Profana”, pelo selo RCA (Sony Music). O título do álbum foi extraído da música de Caetano Veloso, “Vaca Profana”, composta especialmente para Gal. A

letra é cheia de referências à cultura brasileira e espanhola, assim como aos movimentos contraculturais que ocorreram em Madri na década de 1970.

“Deusa de assombrosas tetas / Derrama o leite bom na minha cara / E o leite mau na cara dos caretas”. Alegando que a música tinha versos “semipornográficos”, o DCDP proibiu que a composição de Caetano fosse executada em público. Essa talvez tenha sido a última interferência da Censura no discurso produzido por Gal. Em 1988, o Departamento de Censura e Diversões Públicas foi finalmente desativado e a Constituição de 1988 foi promulgada no mesmo ano.

Figura 23: Matéria do jornal sobre a mudança de figurino de Gal Costa no show “Lua de Mel - Como o diabo gosta”

Gal Costa mantém roupas e músicas do show

De jeans e sem laçarote, a cantora não muda o show que, apesar da crítica, tem público

Apesar da crítica ter arrasado com o roteiro de seu novo show e ter marcado ensaio de três novas músicas na tarde de ontem, Gal Costa desistiu das alterações, pelo menos até segunda ordem. Entretanto, ela reaparece esta semana no palco do Scala de visual novo, com casa lotada e mais de 300 mil cópias do novo disco vendidas. Além do jeans da Forum com a jaqueta curta de Gregório Faganello, ela estará usando uma roupa cigana, formada por uma blusa justa com decote ocos nos dois lados e uma saia estampada de malha, que será confeccionada pela experiente costureira Hilda, que já fez roupas anteriormente para ela e faz muitos figurinos para teatro. Um modelo semelhante ao que ela usava no videoclipe da música “Lua de mel”, exibido no programa “Fantástico”, da TV Globo.

Os assessores da estrela garantem que a mudança de figurinos — ela dispensou o vestido preto com laçarote rosa-choque de vez e a rumbeteira vermelha provisoriamente, ambas da estilista Márcia Pinheiro — não foi realizada por causa das severas críticas publicadas sobre a estréia: Gal não gosta de roupas negras e mandou substituir a carreira de coquetos de rumbeteira por um fecho-clar para facilitar a troca. Márcia Pinheiro está em Courchevel e só volta ao Brasil depois do carnaval.

Na noite de segunda-feira, Gal reuniu em sua casa o diretor Roberto Talma, a produtora Maria Carmen Barbosa e a figurinista Sônia Soares para discutir as alterações que seriam feitas no espetáculo. Chegou a pensar em mudar o final do show “Lua de mel — Como o diabo gosta” (encerrado com o sucesso “Chuva de prata” e “Brasil”, no bis) e a marcar na noite de ontem o ensaio de três novas músicas no Scala e nova reunião com a equipe inteira. Ontem à tarde, entretanto, desistiu de mexer no roteiro e decidiu deixar tudo como está.

A escolha da sala e da blusa já tinham sido determinadas com a finalidade da cantora ter mais liberdade de movimento no palco e para ela se sentir mais à vontade para cantar a “Bachiana nº 5”, de Villa Lobos, segundo Sônia Soares. A opinião de Gal Costa, que não gostou nem um pouco das críticas ao seu novo espetáculo e recebeu o apoio irrestrito de Caetano, Djavan e Lulu Santos, segundo pessoas próximas, ainda não veio à tona publicamente: até o final da tarde de ontem, a cantora não foi encontrada em sua casa.

Sônia Soares, que auxilia Gal Costa na troca de roupas durante o show, resfriu com os dois vestidos não de Márcia Pinheiro e que não hesitaria em assumir a autoria, se fossem seus:

— A saia e a blusa já tinham sido sugeridas pela própria Gal, antes mesmo da estréia. Não é nada de inédito, nem se propõe a isso. Vamos simplificar ao máximo e eu vou procurar a malha ainda hoje, pois ela gostaria de usar esta roupa amanhã (hoje) mesmo. Gal tem um estilo muito pessoal para se vestir, não adianta querer jogar uma grife em cima dela.

O estilista Gregório Faganello acha Gal uma pessoa muito difícil de se vestir, principalmente porque sua equipe inteira dá palpites. Ele acha que Gal tem seios bem desenhados, um ombro muito sensual e deve usar e abusar dos decotes, mas acredita que a cantora não deveria exibir suas pernas “por causa das bantais”.

— Por não ser alta, ela deve usar roupas extremamente justas e com a cintura bem marcada, mais curta até para alongar as pernas, que desçam justas ou abram embaixo: este troque proporciona uma ilusão óptica fantástica. Como o tailleur branco que ela usou há alguns anos, criado por mim e assinado pela Marília Carneiro, que ficou muito bem nela. Achei o vestido preto mal feito, de uma pobreza total e não gosto da figura cortada pelo meio que o “abajur” (rumbeteira) faz: a saia curta na frente e comprida atrás sem um intermezzo. Gal deve esquecer os palpites e procurar se vestir como ela gosta. Foi no camarim abraçada depois do show e minha crítica é construtiva: a gente deve repensar e melhorar. Tenho essa filosofia de vida!

Fonte: O Globo, 03.02.1988.

Analisando as matérias de jornais da grande mídia da época, podemos notar o grande destaque dado ao figurino usado por Gal nas diversas fases de sua carreira. Este sempre cumpriu o papel de ser um significativo (HALL, 2016) dentro daquela construção performática, ligada a sua imagem erótica e sensual. Ao mesmo tempo, o figurino se enquadra na categoria de tecnicidade (MARTÍN-BARBERO, 1998), por ser uma das ferramentas de posicionamento do produto cultural “Gal Costa” dentro do mercado midiático.

No século XX, após o fim da ditadura militar e com o processo de redemocratização do país, a luta feminista se concentrava nas pautas sobre o liberdade feminina na busca pelo prazer e a livre determinação sobre o seu corpo. Ao analisarmos as representações midiáticas e com base nos próprios depoimentos de Gal ao longo de sua carreira, é possível sugerir que as suas performances artísticas usando como recurso estético a seminudez são uma apropriação dos discursos feministas e também de conceitos como a *body art*, como explica a professora Lucia Santaella.

com algumas exceções, antes dos anos 70, o happening e as artes performáticas eram dominados por artistas homens. Na *body art* esse domínio foi questionado com a entrada de um grande número de artistas mulheres que realizaram suas próprias cruzadas transgressoras, expondo seus corpos, suas vaginas e o imaginário obscuro de suas sexualidades, reforçadas pelo auge dos movimentos feministas (SANTAELLA, 2004, p.69).

O show mais representativo sobre o uso da seminudez como proposta cênica foi “O Sorriso do gato de Alice”. Foi um trabalho de ruptura estética que Gal havia apresentado ao longo dos anos 1980. Gerald Thomas foi convidado por Gal para dirigir o espetáculo. Ele já era um diretor conhecido pelo seu trabalho anterior com Fernanda Montenegro.

Gal Costa (1997) relata que a sua proposta era desafiar a si mesma e romper com tudo aquilo que vinha apresentando. Ela supõe que o público tão acostumado em vê-la entrando no palco de forma triunfal, com figurinos com muito brilho, salto alto, pode ter estranhado a proposta mais minimalista de colocá-la trajando um pijama de cor opaca, engatinhando em um telhado cenográfico como uma gata assustada. Em uma entrevista ao programa Roda Viva, Gal conta o conceito por trás daquela performance.

Eu fiquei um pouco surpresa. Eu sabia que algumas pessoas iriam se chocar. Agora eu fiquei impressionada com a quantidade de pessoas que se chocaram por ver um peito de uma mulher de fora e eu acho que aquilo era colocado de uma maneira tão digna, era um momento tão importante, era um momento que eu cantava a Tropicália, a história dessa irreverência. E a atitude de entrar no palco como uma gata e não como uma estrela, engraçado como isso também incomodou as pessoas (Roda Viva Retrô - Gal Costa. Entrevista concedida a Matias Suzuki Jr. Roda Viva, TV Cultura, São Paulo, setembro, 1995).

A imprensa não entendeu o significado que a artista queria transmitir através daquele gesto de cantar de peito aberto, homenageando a Tropicália e cantando a os versos “Brasil, mostra tua cara” (George Israel, Nilo Romero e Cazuza, 1988), e mais uma vez reduziu o show a tipificações superficiais como a idade de Gal, o fato dela ter emagrecido e à recepção predominantemente negativa do público (vaias). Essas interpretações rasas da imprensa da época, a exemplo da matéria produzida pelo jornalista Sidney Garambone, apenas reforçam a necessidade do gesto de Gal naquele momento, desafiando os regimes de repressão à liberdade ainda existentes, mesmo depois do período de governo militar no país.

Gal é aplaudida, mostra os seios e direção é vaiada. A baiana é prejudicada pela concepção teatral [...] Gal Costa comprou os ingredientes, fez uma moderna taça de sorvete e o público ficou com água na boca. Só que não provou nem uma colherzinha. E frustrou-se. Mesmo quando ela mostrou sem medo seus seios. Os aplausos foram tímidos. Nada contra o belo par, o problema era a luz, o palco e a tal concepção teatral. (GARAMBONE, Sidney, O GLOBO, 1994)

Figura 24: Nota no jornal Folha de São Paulo



Fonte: Folha de São Paulo, 25.12.1994.

Figura 25: Crítica do Show "O Sorriso do gato de Alice"



James Taylor fala ao GLÓBO sobre o show inédito que fará com Sting no Brasil. O repórter ainda não foi escolhido. Página 2

Segundo Caderno

Debalzo do chuveiro, começaram em flúvia as gravações da minissérie "Memorial de Maria Moura", com Cristiana Oliveira. Página 10



Sábado, 5 de março de 1994

O GLOBO

Rio de Janeiro

É proibido ser Gal Costa

Gal é aplaudida, mostra os seios e direção é vaiada. A baiana é prejudicada pela concepção teatral

SIDNEY GARAMBONE

Gal Costa comprou os ingredientes, fez uma moderna sopa de sorvete e o público ficou com água na boca. Só que não provou nem uma colherzinha. E frustrou-se. Mesmo quando ela mostrou sem medo seus seios. Os aplausos foram tímidos. Nada contra o belo par, o problema era a luz, o palco e a tal concepção teatral.

A estrela do show da baiana, antecipe no Imperator, trouxe aplausos fiéis e vaias surpreendentes para o "teatro" do espetáculo. Casa quase lotada, e uma lista de convidados que não decepcionou.

Anote: Caetano, Djavan, Alcione, Ney Matogrosso, Betty Faria, Regina Casé, Liana da Santa, Cláudia Lyra, Raul Gazolla, Wagner Tiso, Sandra Sá, Fernanda Torres, Elke Maravilha, Rodolfo Bottino, pausa. Aguarde.

Opiniões. Primeiro, as de sempre: — Gostei. Excelente. Só vaiaram o diretor porque é de praxe — disse Caetano Veloso.

— Polêmico até no México! Adorrei Linda de Noronha — gritou Fernanda Torres, mostrando preocupação contra o teatro.

— O show é um luxo — elogiou Elke Maravilha.

Mas nunca se viu tanta gente andando para lá e para cá durante um show de Gal Costa. Tudo era motivo para uma ida ao banheiro. Enquanto ela cantava "Errática", Djavan e Mauricio Mattar batiam palmas no WC. Fim de papo. Surge um fã.

— Estão ocultando a banda. Que coisa antipática.

— É — responde Djavan. Reticências. Uma das estrelas da noite, William Bonner e Fátima Bernardes também. E aí, William, gostou da "noite" Gal?

— É... bom... deixa para lá...

All right, Sérgio Cabral paga a conta e se levanta. E aí, Sérgio?

— É...

Wagner Tiso não é homem de reticências. E foi claro.

Ela estava isolada naquele telhado. As vezes parecia playback. Não deu certo esse casamento com o teatro.

— Assassino! Assassino! — gritou Ezequiel Neves quando o diretor subiu ao palco no fim do espetáculo.

De volta aos famosos. Também entraram sem pagar Lucília Santos, Antônio Grassi, Leo Gandelmann, Guilherme Pereira, Gilberto Braga, Lilibeth Monteiro de Carvalho, Isadora Ribeiro, Cláudia Ohana, Emilio Santiago, Ezequiel Neves, Camila Pitanga e pai, Fernando Vancini e mulheres, Reginaldo Faria, Erasmo Carlos, Roberto Dinamita, Ivo Meirelles.

Mais uma opinião salgada. Do diretor de TV Roberto Falma.

O diretor poderia ser um pouco mais humilde. Per um show para ele mesmo.

E Gal Costa? Não fala nada?

— Estou adorando ser atriz. Mostrar meus seios foi uma postura política. Como uma arma. Não deu vontade de chutar as marcações para a Alemanha?

— Deu. Senti uma coisinha. Mas a direção era assim...

Então, escute:

— Não é a Gal. Está muito mecânica. Precisa de uma reformulação. Nem que boiem a Rogéria dirigindo o show! — clama Edvaldo Delgado, presidente do Clube Gal Tropical Rio.



Gal protagoniza um espetáculo revolucionário, que poderia ser um marco, mas o final convencional decepciona



O show ousado pode espantar o público mais conservador da cantora

Show / crítica

A graça de ser louca e ousada

MAURO FERREIRA

Se Gal Costa tivesse peito de manter na segunda parte de seu novo show a estética revolucionária do primeiro bloco, o espetáculo em cartaz no Imperator poderia ser considerado um marco na história do showbiz nacional. Ainda assim, Gal protagoniza um show ousado, que deverá espantar seu público mais conservador. Nem o final descepcionantemente convencional tira o impacto desse trabalho salutar. A teatralidade do show não está no repertório, como Gal erradamente avaliou nas entrevistas de divulgação do espetáculo. Está na postura dramática com que ela entra em cena para cantar um repertório irreconhecível na alternância de climas e no bom gosto das músicas.

Radical, Gal surge em cena como uma cobra que se arrasta no telhado construído sobre o palco. Exibindo perfeito trabalho corporal, a cantora engatinha no telhado e é sentada sobre ele, com expressão de abandono, que canta "Solidão" sob a luz de

uma lua desenhada ao fundo. Antológico, Gal, que sempre teve como trunfo maior a privilegiada voz cristalina, porta-se como atriz. E das mais seguras. Como intérprete, ela está no auge da maturidade.

A opção de esconder os músculos atrás de uma tela realça a solidão que, supõe-se, a direção quer passar através de números como "Desde que o samba é samba". Aliás, a direção musical de Jacques Morelbaum é primorosa, renovando clássicos como "Tropicália" e "Baby" com arranjos elaborados e inusitados combinações de instrumentos. "Canto triste", por exemplo, é entoadada linda e intensamente apenas com o auxílio do cello de Jéssica.

Por estarem incluídas num show de concepção fria, as músicas de Jorge Benjor não surtem o efeito desejado. Falta sangue. Assim como no samba da Mangueira. Mas, no geral, o show desconcerta e cumpre sua função de ir além do anterior e retilhado "Plural". Como diz a letra de um fado cantado por Gal, "não é desgracia ser louca".



Caetano foi com Regina Casé e a mulher, a atriz Paula Lavigne. "Gostei do show"



Elke Maravilha foi a primeira a entrar no palco. Ela foi a primeira a entrar no palco. Ela foi a primeira a entrar no palco.

Ney Matogrosso aparece no Imperator acompanhado da ex-Fresinha Regina Casé. Estava bem alegre



MARIDO TRATADO COM TAPETINHO COLORIDO E PAPEL DE PAREDE BONITO RENDE MAIS

Se você tem um marido, aproveite a promoção da Orlean. Compre um tapetinho colorido e papel de parede bonito e economize. São apenas 23.990, 11.990, 15.390.

APROVEITE QUE É SO HOJE

Orlean revestimentos

COMBINAÇÃO BORBULINANTE
SUPERPASSO
SAPATOS AMBIDESTROS
DE CR\$ 14.990, POR
7.990,
CR\$

COMBINAÇÃO BORBULINANTE
SUPERPASSO
SANDÁLIA DE DEDO
DE CR\$ 7.990, POR
3.990,
CR\$

COMBINAÇÃO BORBULINANTE
SUPERPASSO
BOTAS DE CANO CURTO
DE CR\$ 16.990, POR
8.990,
CR\$

Indústria de Malhas
Vencofil
Malha Branca
4.50
U.R.V.
Rua Hermes Fontes, 14
São Cristóvão Tel. 5893131

0329

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho analisou a trajetória da cantora Gal Costa através da mídia, baseando-se na análise cultural, a partir de pesquisa documental em jornais. Esses dados permitiram delimitar dentro da trajetória da artista, os períodos mais relevantes, e identificar os momentos em que Gal se constituiu através das mudanças nas diversas institucionalidades abordadas.

Através das representações midiáticas foi possível observar como a Gal fez uso de ferramentas, compreendidas por Martín-Barbero(2008) como técnicas para posicioná-la dentro do mercado: o cabelo *black-power*, as roupas extravagantes, a forma de cantar aliando novas técnicas de emissão como na fase tropicalista; as flores no cabelo, vestidos sensuais e o batom vermelho na fase mais *pop*. Essas escolhas além de posicioná-la, assumem dentro da produção dos seus discursos em suas performances cênicas a função de significantes (HALL, 2016), ligadas às ideias de sensualidade, erotismo, liberdade e irreverência a padrões sociais, e sintetizam a sua atuação política como mediadora de identidades historicamente marginalizadas em períodos como a ditadura, a exemplo dos integrantes da comunidade LGBTQIA+ e das mulheres, de uma forma geral. Mesmo a artista tendo optado pelo estilo mais discreto de se posicionar e fazendo uso discurso não verbal, ela defendia as pautas feministas e os direitos das pessoas homossexuais através de suas performances artísticas que legitimam todas essas pautas ao se contrapor com os regimes de opressão da ditadura e aos resquícios do falso moralismo em uma sociedade machista e patriarcal “derramando o leite mau na cara” de um país no início de sua redemocratização.

Com base nas matérias jornalísticas que fizeram parte do *corpus* da pesquisa, é possível observar a predominância de representações de forte teor reducionista em relação a essas escolhas estéticas da artista, refletindo a machismo e o caráter normalizador da sociedade, esvaziando totalmente a relevância dos discursos e posicionamentos propostos por Gal em suas apresentações e ajudando inclusive a fortalecer os estereótipos construídos ao longo de sua carreira. Mas também foram encontradas críticas jornalísticas que reconheceram a importância daquelas escolhas estéticas inovadoras que a artista estava impondo no momento, que serviram inclusive de influência para os artistas que a sucederam no cenário musical do Brasil.

REFERÊNCIAS

Biblioteca Nacional Digital. **Busca rápida no acervo digital**. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/o-pasquim/historia-o-pasquim/1969-1979-por-sergi-o-augusto/>.

BUTLER, Judith P; tradução Renato Aguiar. **Butler e a desconstrução do gênero**. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CNN. **Três brasileiros entram para lista dos 200 melhores cantores da história; saiba quem**. São Paulo: CNN, 2023. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/tres-brasileiros-entram-para-a-lista-dos-200-melhores-cantores-da-historia-saiba-quem/>. Acesso em: 03 de janeiro de 2023. Culturais. 15ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

Documentário - Tropicália (2012). Direção: Marcelo Machado. [S./l.] Sociedade dos Documentaristas Brasileiros, 6 de novembro de 2021. 1 vídeo (85 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iEfgEjNrThA&t=606s>. Acesso em: 14 de novembro de 2024.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo: ensaio sobre as noções de poluição e tabu**. Tradução de Sônia Pereira da Silva. Lisboa: Edições 70, 1991.

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. **-FA-TAL- Gal a Todo Vapor**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/121924-fa-tal-gal-a-todo-vapor>. Acesso em: 17 de janeiro de 2025. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Ensaio | Gal Costa | 1994. [S.l.]. Programa Ensaio, 26 de setembro de 2016. 1 vídeo (90 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gPnmwx1HQsU>. Acesso em: 20 de outubro de 2024.

FAOUR, Rodrigo. **História da Música Popular Brasileira sem Preconceitos: dos primórdios, em 1500 aos explosivos anos 1970**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2023.

FAOUR, Rodrigo. **História da música popular brasileira: Sem preconceitos (Vol. 2): De fins dos explosivos anos 1970 ao início dos anos 2020**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2023.

GAL COSTA. **Este mês comemoramos 50 anos do lançamento do álbum “Índia”**. Salvador, 11 de julho de 2023. X: galcosta. Disponível em: <https://x.com/GalCosta/status/1678898474652188673>. Acesso em: 11 de julho de 2023.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio Apicuri, 2016. <https://noize.com.br/sem-censura-india-da-gal-costa-ganha-nova-edicao-inglesa-em-vinil/#1>. Acesso em: 9 de dezembro de 2024.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Maria Immacolata Vassallo de Lopes. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Pistas para entre-ver meios e mediações. Prefácio à 5ª edição de **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Maria Immacolata Vassallo de Lopes. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008. p.12-21.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Uma aventura epistemológica. Entrevista por Maria Immacolata Vassallo de Lopes. **MATRIZES**, São Paulo, v. 2, n. 2, 2009b.

MEU NOME É GAL 2023. **Gal Costa respondendo sobre os críticos que massacraram seu Show Fantasia em entrevista à Marília Gabriela no Programa TV MULHER no quadro Ponto de Encontro**. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DCSoQ8UMJnA/>. 12 de nov. de 2024. Acesso em: 13 de nov. de 2024.

MOREIRA, Sonia Virgínia. **Análise documental como método e como técnica**. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. São Paulo: Atlas, 2005. p. 269-279.

NOIZE. **Sem censura, “Índia”, da Gal Costa, ganha nova edição inglesa em vinil**, Porto Alegre: NOIZE, 2017 Disponível em:

NOLETO, Rafael da Silva. **Meu nome é Gal: um grito feminino no Tropicalismo**. 2010. 75 f. Trabalho de Conclusão de Curso. (Licenciatura em Música). Universidade do Estado do Pará, Belém, 2010.

NOLETO, Rafael da Silva. **“Eu sou uma fruta ‘gogóia’, eu sou uma moça”: Gal Costa e o Tropicalismo no feminino**. Per Musi, Belo Horizonte, 2014.

Novellino, M. S. F. MOVIMENTO FEMINISTA NO BRASIL NO SÉCULO XX. Revista Feminismos, [S. l.], v. 6, n. 1, 2019.

O GLOBO. **ACERVO GLOBO**. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/resultado/>.

O GLOBO. **Gal pôs os cornos no conservadorismo**. Rio de Janeiro: O GLOBO, 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2022/11/joaquim-ferreira-dos-santos-gal-pos-os-cornos-no-conservadorismo.ghtml>. Acesso em: 10 de janeiro de 2025.

O GLOBO. **Como Gal Costa foi símbolo sexual e LGBTQIAP+ sem falar sobre esses assuntos**. Rio de Janeiro: O GLOBO, 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/noticia/2022/11/como-gal-costa-foi-simbolo-sexual-e-lgbtqiap-sem-falar-sobre-esses-assuntos.ghtml>. Acesso em: 10 de janeiro de 2025.

PIMENTEL, João. **Histórias de censura e música em tempos autoritários** / João Pimentel, Zé McGill. - 1. ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2021.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

Roda Viva Retrô | Gal Costa | 1995. Roda Viva. 1 vídeo (90 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=03XXGpMX5aw&t=11s>. Acesso em : 17 de fevereiro de 2025.

SBT REPÓRTER 1996 - GAL COSTA / rep.: Neide Duarte. Canal do Bocão. 1 vídeo (43 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dObIMAEHWzM>. Acesso em: 05 de janeiro de 2025

SHOW RIOCENTRO 30 DE ABRIL DE 1981. [S./I.] Grandes Flashes, 15 de abril de 2014. 1 vídeo (87 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ev3l4JNfJoc>. Acesso em 15. fev de 2025

Tropicália ou Panis e Circensis | O Som do Vinil (Parte 2). [S./I.] Canal Brasil, 18 de agosto de 2020. 1 vídeo (25 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RVizUr6WtS0>. Acesso em: 20 de outubro de 2024

Tropicália ou Panis Et Circensis I. O Som do Vinil (Parte 1). [S./I.] Canal Brasil, 9 de maio de 2018. 1 vídeo (25 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tLuzTt0V928>. Acesso em: 15 de novembro de 2018.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos*