

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

**TAISSA MAIA AMORIM CORDEIRO**

LINDA, FEIA E (DES)APARECIDA:  
A mulher e os discursos sobre o tropicalismo musical

Rio de Janeiro  
2021

Taissa Maia Amorim Cordeiro

**LINDA, FEIA E (DES)APARECIDA:**  
A mulher e os discursos sobre o tropicalismo musical

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Micael Maiolino  
Herschmann

Rio de Janeiro  
2021

**Taissa Maia Amorim Cordeiro**

**LINDA, FEIA E (DES)APARECIDA**

**A mulher e os discursos sobre o tropicalismo musical**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 31 de maio de 2021.

---

Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann (Orientador) PPGCOM/UFRJ

---

Profa. Dra. Liv Rebecca Sovik PPGCOM/UFRJ

---

Prof. Dr. Miguel Jost Ramos PUC-Rio

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais, que fizeram da nossa casa um lar de ideias; aos seus pais, agora todos reunidos, por darem estrutura a esse lar; ao meu companheiro de vida, Yke Leon, por pegar as ideias e as preencher com afeto e poesia; à Monique Cordeiro, por ser minha fada madrinha; aos colegas e professores com quem pude conviver e aprender durante o mestrado; ao meu orientador, Micael Herschmann, por acreditar neste trabalho e me dar as bases para que eu pudesse concluí-lo; aos queridos Celso Favaretto, Heloisa Buarque de Hollanda, Liv Sovik, Miguel Jost, Pedro Duarte e Sérgio Ferreira, por terem me concedido um pouco de seu tempo, o que, para mim, significou um mundo de ensinamentos; e, por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de pesquisa, auxílio que faz cumprir sua missão de fomentar a ciência no Brasil.

“Os homens são indivíduos, pessoas, trazem sobrenomes que são transmitidos. Alguns são ‘grandes’, ‘grandes homens’. As mulheres não têm sobrenome, têm apenas um nome. Aparecem sem nitidez, na penumbra dos grupos obscuros” (Michelle Perrot).

## RESUMO

Esta dissertação está inserida dentro do campo dos estudos da Comunicação, Música e Gênero que vêm se fortalecendo nos últimos anos no Brasil, especialmente no meio acadêmico. Assim, o trabalho tem como recorte temático o tropicalismo musical e como objeto específico as trajetórias artísticas e pessoais das três mulheres ligadas a esse movimento, Gal Costa, Nara Leão e Rita Lee. Entendendo que o objeto “tropicalismo” emerge no contemporâneo por meio das disputas presentes no campo cultural, determinadas pela relação entre saber e poder, como determina Foucault, objetivou-se analisar a contribuição das mulheres tropicalistas para esse movimento de vanguarda, verificando a hipótese de que tal contribuição foi mais relevante do que aquela registrada pela história oficial. Para isso, observou-se um conjunto de discursos, no sentido de propor tensões entre os diferentes enunciadorees que falam sobre as três representantes femininas do tropicalismo. Narrativas de cunho historiográfico e crítico foram colocadas em diálogo com as vozes das mulheres tropicalistas, retiradas das entrevistas que elas deram em jornais, no intuito de refletir sobre a contribuição e a participação de Gal, Nara e Rita nos acontecimentos que marcaram a música brasileira no final de 1960 e início de 1970.

**PALAVRAS-CHAVE:** Comunicação; Cultura, História, Tropicalismo, Gênero.

## **ABSTRACT**

This dissertation is part of the field of Communication, Music and Gender studies that have been strengthening in recent years in Brazil, especially in academia. The work has as a theme the musical tropicalism and as a specific object the artistic and personal trajectories of the three women of this movement, Gal Costa, Nara Leão and Rita Lee. Understanding that “tropicalism” is an object that emerges in the contemporary through the disputes in the cultural field, determined by the relationship between knowledge and power, as determined by Foucault, the objective was to analyze the contribution of tropicalist women to this avant-garde movement, verifying the hypothesis that such contribution was more relevant than the one in official history. For this, a set of speeches was observed, in the sense of proposing tensions between the different enunciators who talk about Gal, Nara and Rita. Narratives of a historiographic and critical nature were placed in dialogue with the voices of tropicalist women, taken from the interviews they gave in newspapers, in order to reflect on the contribution and participation of Gal, Nara and Rita in the events that have marked Brazilian music since the late 1960s and the beginning of the 1970s.

**KEYWORDS:** Communication; Culture; History; Tropicalism; Gender.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
Do tema ao problema.....	9
Objeto, hipótese e justificativa.....	10
Quadro teórico-metodológico.....	12
Objetivos e roteiro dos capítulos.....	17
<b>1. A verdade tropicalista</b> .....	19
1.1. Breve panorama da cultura nos anos 60.....	19
1.2. O tropicalismo musical.....	24
1.3. O Intelectual nos trópicos.....	44
1.3.1. Ambivalência.....	44
1.3.2. Abertura.....	56
1.3.3. Autodefinição.....	62
<b>2. A mulher tropicalista</b> .....	65
2.1. Gal, a fatal.....	65
2.2. Nara, a subversiva.....	86
2.3. Rita, a terrível.....	108
<b>3. Reflexões tropicalistas</b> .....	128
3.1. Problematizando a história tropicalista.....	128
3.2. Problematizando a tradição crítica tropicalista.....	135
3.3. Pensando a mulher tropicalista.....	146
3.3.1. Eu sou uma fruta Gogóia.....	150
3.3.2. Eu tenho um beijo preso na garganta.....	159
3.3.3. Eu quis cantar minha canção.....	165
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	170
<b>FONTES</b> .....	173

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Zé Kéti, João do Vale e Nara em <i>Opinião</i> .....	30
Imagem 2 - Elenco de <i>Arena canta Bahia</i> .....	31
Imagem 3 - Capa disco-manifesto <i>Tropicália ou Panis et Circensis</i> .....	40
Imagem 4 - Gal bossanovista.....	71
Imagem 5 - Gal canta <i>Divino, maravilhoso</i> .....	71
Imagem 6 - Gal em <i>Fatal</i> .....	79
Imagem 7 - Gal <i>Tropical</i> .....	83
Imagem 8 - A jovem Nara e seu violão.....	87
Imagem 9 - Nara no palco do <i>Opinião</i> .....	92
Imagem 10 - Nara com o conjuntinho prateado.....	98
Imagem 11 - Nara numa reunião tropicalista no Hotel Danúbio.....	102
Imagem 12 - Nara encarnando Lindonéia.....	104
Imagem 13 - Rita Lee vestida de noiva.....	116
Imagem 14 - Rita Lee Rockstar.....	123
Imagem 15 - Rita Lee após a prisão em 1976.....	125

## INTRODUÇÃO

### *Do tema ao problema*

Onde estão as mulheres tropicalistas? Foi a pergunta que fiz enquanto acessava os clássicos que tratam desse movimento musical dos anos 60. Desde os trabalhos seminais, como *Tropicália: alegoria, alegria*, livro de Favaretto, publicado em 1979, até a robusta biografia escrita por Calado, *Tropicália: a história de uma revolução musical*, de 1997, nenhum texto dava conta de responder a minha questão. Não se engane, as figuras femininas que participaram do tropicalismo não foram apagadas das obras que versam sobre o tema. Elas estavam lá, mas ocupavam um espaço que, inicialmente, considerei menor. Afinal, eu estava envolvida com a ideia de Perrot de que a história das mulheres tem seus próprios acontecimentos e, portanto, as experiências delas e a dos homens precisam ser diferenciadas (2007, p.141).

Entretanto, quem são as mulheres tropicalistas? Essa foi a primeira delimitação que ajudou a trazer luz a uma problemática um tanto abstrata. Considerando o que Duarte afirma sobre o disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, esse manifesto sonoro se tornou, na atualidade, um documento capaz de fazer irromper no presente a força inovadora do grupo de outrora (2018, p.11). Registraram suas vozes no álbum, Gal Costa, Nara Leão e Rita Lee. Ao lado de Caetano Veloso, Gilberto Gil, José Carlos Capinam, Tom Zé, Torquato Neto e os rapazes dos Mutantes, Arnaldo Dias e Sergio Baptista, elas participaram de um movimento que, no final da década de 1960, desejava desafiar as linguagens formais, fazendo da canção popular um produto cultural de vanguarda (Ibid., p.12).

Talvez, num primeiro momento, a aproximação que fiz das mulheres tropicalistas se relacionava com algumas armadilhas do contemporâneo: no contexto fragmentado do século XXI, o sujeito busca sentido nos heróis, ou, nesse caso, nas heroínas (HERSCHMANN; PEREIRA, 2005, p.51). Contudo, era necessário se desfazer das visões idealizadas de Gal, Nara e Rita, a fim de compreendê-las em sua complexidade. Outro ponto a ser superado era a busca por representatividade feminina, algo que está bastante demarcado na quarta onda feminista<sup>1</sup>, geração a qual pertencem. Mais do que ver as três mulheres representadas no movimento, seja no disco-manifesto, sejam nos discursos sobre essa vanguarda, a vontade era a de me aprofundar nas seguintes perguntas: qual foi a contribuição delas para o tropicalismo? Como foi a participação? E a experiência, foi atravessada pelos desafios de gênero? Foram devidamente

---

<sup>1</sup> Hollanda identifica uma quarta onda feminista, que começa em 2010 e perdura até os dias de hoje. Nessa onda, as ruas e as redes sociais são os principais palcos de atuação política. Sobre o tema, cf.: HOLLANDA, 2018.

representadas pelos historiadores e intelectuais que estudaram o tema? Ou foram secundarizadas?

*Objeto, hipótese e justificativa*

Todos esses questionamentos giram em torno da premissa de que o campo da música popular brasileira possui uma dimensão sexuada. Não só ele, a história e a sociedade também a possuem (PERROT, 2007, p.15). As mulheres tropicalistas não escaparam disso, fornecendo ao pesquisador trajetórias artísticas e pessoais que podem ser analisadas por esse viés. Logo, o objeto desta dissertação são as trajetórias de Gal, Nara e Rita, no que tange o seu envolvimento com o tropicalismo musical.

Gal Costa fez conexões com artistas, como Caetano e Gil, quando ainda morava em Salvador, na Bahia. Em 1964, junto a eles, Tom Zé e Maria Bethânia, entre outros, estrelou uma série de shows no Teatro Vila Velha, que antecipou algumas ideias tropicalistas. Nos anos seguintes, apresentou-se com uma estética ligada à bossa nova, mas, em 1968, defendeu a canção *Divino Maravilhoso* no IV Festival da Música Popular Brasileira, introduzindo uma performance contra cultural e radicalizada. A partir daí, ela passou a divulgar no campo cultural sua leitura própria do movimento tropicalista, culminando no espetáculo *Fatal*, que entrou em cartaz no Rio de Janeiro, em 1971.

Nara Leão chegou no tropicalismo musical enquanto uma veterana do campo cultural. Isso porque, desde o fim dos anos 50 a artista já circulava no meio, devido a sua participação na bossa nova. Por volta de 1962 ela rompeu com o estilo bossanovista, engajando-se nas diretrizes do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Foi pioneira ao se aproximar de compositores oriundos dos morros cariocas, dando espaço para que suas composições pudessem ser gravadas e reelaboradas por uma nova geração. Assim, ditou o tom de uma nova corrente da música popular brasileira, a canção de protesto. No entanto, por volta de 1966, observando que a arte politizada havia se tornado uma moda sem sentido, adotou uma postura positiva com relação à Jovem Guarda. Aliás, já fazia isso desde o ano anterior, mas em 66 seguiu na direção de outros rumos, resultando no seu encontro com os tropicalistas. Nara nos deixou em 1989.

Rita Lee era a caçula das três. Com os parceiros do conjunto Mutantes, Arnaldo Baptista e Sergio Dias, inventou uma performance tão diferente, que foi chamada por Gilberto Gil a complementar a apresentação de *Domingo no Parque*, no III Festival da MPB. Mais do que músicos, a presença deles ali representava um arsenal de novas informações que integravam o

projeto tropicalista. Iniciou-se um profícuo processo de troca de conhecimento entre os Mutantes e os demais artistas do movimento. Com a banda, Rita ensaiou certo grau de liberdade para experimentações sonoras e visuais. Entretanto, sua verdadeira emancipação se deu quando saiu em carreira solo, algo que só pôde acontecer no final dos anos 70, após ela ter passado pelos Mutantes, pelas Cilibrinas do Éden e pela Tutti Frutti.

O breve resumo da trajetória das mulheres tropicalistas indica que elas tiveram movimentações próprias nas décadas de 60 e 70, que interagiram mutuamente com esse movimento de vanguarda e que suas jornadas precisam ser particularizadas. Essa perspectiva está em conformidade com aquilo que Perrot diz sobre a história das mulheres: elas são agentes históricos, não apenas reprodutoras de uma história que lhes é alheia (1995, p.9). Nesse sentido, as perguntas que me despertaram, num primeiro momento, partiram do princípio de que Gal, Nara e Rita foram, em alguma medida, ativas no tropicalismo. Não meras executoras das criações dos homens, em especial, de Caetano e Gil, que ficaram conhecidos como os líderes.

Problematizando essas tensões advindas da historiografia feminista, sintetizei as primeiras três perguntas, que constam na seção anterior, numa só: qual foi a contribuição delas para o tropicalismo? Pensando em termos de contribuição, seria possível investigar como elas participaram do movimento e como a questão de gênero atravessou essa experiência. Para auxiliar na resposta a essa pergunta, uma hipótese: a contribuição que elas deram foi mais relevante do que aquela registrada pela história oficial. Daí, as duas perguntas restantes dentre as que foram mencionadas anteriormente. Pois seria preciso analisar os discursos sobre as mulheres tropicalistas, proferidos pelos historiadores e intelectuais que estudaram o tema, para verificar essa hipótese.

A interseção entre tropicalismo e gênero não é totalmente ausente da tradição que pensou o movimento. Por ter efetuado uma ruptura na forma-canção tradicional, trazendo para a música popular elementos que ampliam a unidade melodia-poesia, sua estética abarca o visual, o comportamental e o performático (FAVARETTO, 2007, p.32-3; NAVES, 2010, p.98). Assim, ao analisar esse complexo objeto, os intelectuais puderam lidar com o corpo enquanto uma linguagem. Alguns autores perceberam uma abertura para a enunciação do Outro nessa nova maneira de comunicar a canção. Quer dizer, para a presença de discursos que desviam daquele dito por um sujeito universal, inevitavelmente, o homem branco europeu.

Contudo, não são muitos os trabalhos que especificam a experiência desse Outro sexuado que enuncia, que foi atravessado pelos desafios de gênero no campo cultural, ou seja, as mulheres tropicalistas. Também não é fácil achar os que se debruçam, ao mesmo tempo, sobre as trajetórias das três. Alguns autores as examinam separadamente, como é caso de Noleto

(2014), sobre os discursos corporais e vocais de Gal; Contente (2021), sobre as personas políticas dessa artista; Gerolamo (2018), sobre como a produção de Nara reflete as transformações e contradições dos anos 60; Cesar e Pontes (2019), sobre a relação entre gênero, domesticidade e a recusa dela à bossa nova; e Gohl (2014), sobre como Rita influenciou e acompanhou a história do rock no Brasil.

Cabe ressaltar que esses não são os únicos textos sobre elas. Rita Lee, por exemplo, é objeto de um número maior de investigações, sobretudo, versando sobre suas composições. Mas, os textos que estão acima serviram de forma mais adequada aos propósitos desta dissertação. Junto às biografias e autobiografias disponíveis sobre as mulheres tropicalistas, eles ajudaram na formação de um panorama acerca de suas vidas e obras, além de prover reflexões interessantes. Esse caminho percorrido será visto a seguir. Por ora, justifica-se esta pesquisa pela escassez de trabalhos que tenham pensado o tropicalismo a partir das mulheres que dele participaram. Não só isso, a justificativa também reside no olhar atento para os mecanismos de conformação de gênero que estavam, nos anos 60, e que estão, ainda hoje, presentes no campo cultural.

#### *Quadro teórico-metodológico*

É provável que o leitor tenha percebido que a hipótese levantada se refere à história oficial do movimento tropicalista. Igualmente, viu que as inquietações que gestaram esta dissertação também partiram da minha leitura de livros que não são propriamente historiográficos, como *Tropicália: alegoria, alegria*, de Favaretto, para citar apenas um. Embora os cânones do pensamento sobre esse tema se concentrem nas áreas da Literatura e da Filosofia, eles mesmos são documentos históricos que compõem o objeto “tropicalismo”. Isso porque, desde o seu nascimento, esse objeto sempre foi atravessado por correntes teóricas que o complementam. Seja nos clássicos que foram escritos nas décadas de 60 e 70, seja revisitado no contemporâneo, ele não cessa de se apresentar de novas formas.

Desse modo, o tropicalismo emerge no presente através de discursos que só chegam até nós porque fizeram parte de um regime investido da relação entre saber e poder. De acordo com Foucault, a produção discursiva do saber na sociedade passa por uma série de procedimentos, como a seleção e a organização, cuja função é conjurar poder (1996, p.8-9). Em sintonia com esse autor, Colling afirma que a mulher é uma construção simbólica desse regime de emergência dos discursos (2014, p.28). Logo, no intuito de verificar a hipótese de que a

contribuição das mulheres tropicalistas foi mais relevante do que a que história oficial registrou, identificaram-se discursos de duas naturezas: historiográfica e crítica.

O primeiro tipo de discurso possui um aspecto narrativo dos acontecimentos passados e, numa percepção mais tradicional, encerra uma verdade. É a escrita da história, segundo o conceito de Certeau (1982, p.103-7). Já Scott defende que o pesquisador, frente a um documento circunscrito em determinada época, deve prestar atenção no sistema de significação daquela sociedade, nos meios de representação do gênero e nas maneiras de utilização dele para impor regras sociais (2019, p.15). Entendendo os próprios livros sobre a história do tropicalismo como documentos de análise, podemos notar que o processo de escrita da história, neles contido, traz significados acerca das mulheres tropicalistas. As práticas dessa escrita, por meio das quais elas aparecem, tem muito a dizer sobre se Gal, Nara e Rita foram ou não secundarizadas.

Pensando nisso, foram selecionados alguns textos que exprimem a história “oficial”, ou “canônica”, do tropicalismo musical. Levando em conta que a década de 90 foi responsável por canonizar o movimento, tornando-o uma referência para a discussão da identidade brasileira, os principais livros aqui presentes foram escritos nesse período. Na última década do século XX, o lançamento de *Verdade Tropical*, as memórias de Caetano Veloso (1997) dos anos 60 e 70, centraram o debate sobre a vanguarda a qual ele pertenceu (SOVIK, 2018, p.37). Portanto, *Verdade Tropical* foi considerada ao lado de *Tropicália: a história de uma revolução musical*, de Calado (2008). Essa última, resultante de uma vasta pesquisa em periódicos e acervos, além de entrevistas com dezenas de pessoas. Outros referenciais também figuram entre os discursos de natureza historiográfica, mas esses dois são essenciais.

Quanto aos discursos críticos, eles também estão imersos no sistema de saber-poder. Isso porque, os intelectuais que os pronunciam são parte da dinâmica em que o poder penetra toda a trama social, validando ou não determinado saber (DELEUZE; FOUCAULT, 1979b, p.71). A busca pela “verdade”, própria da ciência, apesar de ter sido relativizada nos últimos tempos, ainda pode ditar a operação que exclui ou não os saberes, valorizando-os e distribuindo-os (FOUCAULT, 1996, p.17). Dessa maneira, a disputa que legitima certas epistemes dentro das instituições forma uma tradição do pensamento crítico (LEAL; SACRAMENTO, 2019, p.28-32).

Segundo Rago, uma epistemologia “define um campo e uma forma de produção do conhecimento”. Ou seja, determina a maneira como se opera a concepção do saber científico (RAGO, 2019, p.373). Tendo em vista todas essas teorias, parecia muito claro que alguns trabalhos foram os fundadores de uma sólida corrente sobre o tropicalismo, influenciando os

intelectuais que vieram depois. São eles: o já citado *Tropicália: alegoria, alegria*, de Favaretto (2007), e *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*, de Hollanda (2004). Ambos são resultados das pesquisas acadêmicas desses autores, sendo que o primeiro, oriundo da dissertação de mestrado em Filosofia, foi publicado em 1979, e o segundo, oriundo da tese de doutorado em Literatura, foi publicado em 1980.

Eles dividem, junto a Campos (2012), Schwarz (1978), e outros, o pioneirismo na exploração intelectual do movimento tropicalista. Mais do que isso, Favaretto e Hollanda são excelentes representantes de uma tradição que pensou criticamente o tropicalismo, consagrando-o como um objeto ímpar da nossa história cultural e o interpelando com uma análise tão inovadora que, no final da década de 70, ainda estava sendo teorizada. Nesse sentido, colaboraram com a entrada do pós-estruturalismo, abrindo o campo dos estudos sobre a música popular brasileira para que, nas décadas subsequentes, ele pudesse dialogar com o pós-modernismo, o pós-colonialismo e até o feminismo.

Nos primeiros meses de elaboração desta dissertação, me senti bastante inclinada a entender os textos seminais e seus contextos. Lendo algumas entrevistas concedidas por Hollanda, vi que ela é um exemplo de intelectual que traduziu as mudanças sociais de sua época no seu fazer acadêmico. Por conseguinte, Hollanda poderia promover brechas no tempo presente para que eu pudesse acessar um passado que não vivi. Seria interessante conversar com ela, com o objetivo de dar luz à questão das mulheres tropicalistas em seu trabalho. Nele, elas aparecem ou desaparecem? E, se estão desaparecidas, qual é a razão disso? Assim o fiz, optando pela história oral como um direcionador metodológico.

Na história oral vai-se a campo para, através da memória individual do entrevistado, obter uma versão do passado. Assim, pode-se aprofundar em determinado padrão cultural histórico (PORTELLI, 1997, p.15). Entrevistei Heloisa Buarque de Hollanda, professora emérita da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), utilizando a ferramenta da entrevista temática, aquela que versa sobre a participação do entrevistado em um tema específico (ALBERTI, 2008, p.38). Logo, suas vivências nos anos 60 e 70 foram assuntos abordados, assim como sua visão do tropicalismo e da questão da mulher nesse movimento musical. Com Hollanda, consegui me reunir pessoalmente. Mas ela foi a única, já que, dois meses depois, estourou no Brasil a pandemia de Covid-19. Com os demais entrevistados a conversa foi realizada remotamente.

Do rico material que Hollanda me ofereceu em seu depoimento, surgiram mais dúvidas sobre o porquê de a mulher tropicalista não ter sido focalizada antes. Afinal, em nossa entrevista eu me senti tão próxima do tropicalismo, como se esse movimento, e a própria Heloisa, fossem

da minha geração. Sendo assim, também quis ouvir intelectuais que formaram seu conhecimento sobre o movimento tropicalista em outros períodos; aqueles que já tivessem recebido os livros de Hollanda e Favaretto como herança. São eles: Liv Sovik, professora doutora titular da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ); Pedro Duarte, professor doutor do Departamento de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) e Miguel Jost, doutor pelo Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ).

Sovik me indicou Sérgio Ferreira, outro personagem que foi importante para que eu tivesse uma ideia de como eram os anos 60 e 70. Ferreira é um cientista político e intelectual informal da arte brasileira, tendo sido testemunha de momentos célebres do campo cultural daquela época. Mesmo adolescente, acompanhou os debates que estavam em voga, esclarecendo algumas lacunas do meu entendimento sobre o período. Por fim, consegui marcar uma data com Celso Favaretto. Tive a honra de o entrevistar por quase duas horas e, unindo suas falas às de Hollanda e Ferreira, pude compor um cenário interessante dos anos de 1960 e 1970 no que tange o meio musical e intelectual.

Seguindo o que afirma Certeau sobre a historiografia, o pesquisador interage com duas posições do real: a realidade do objeto que estuda, proveniente do passado, e a realidade da sociedade presente, a qual ele pertence (1982, p.45). Dessa forma, além da reunião dos discursos historiográficos, as entrevistas que fiz com os intelectuais, para me aprofundar no contexto de suas obras, foram fundamentais para dar alguns contornos à questão da mulher no tropicalismo musical. No entanto, uma demanda contemporânea foi o elemento que faltava para trazer as mulheres tropicalistas para o centro da discussão: a demanda pela representatividade delas. Não uma representatividade vazia, ou aquela de autoria de um terceiro, mas uma representatividade autodefinida. Pois, como diz Perrot, para ouvir as vozes das mulheres é preciso “abrir não somente os livros que falam delas, (...) mas também aqueles que elas escreveram” (2007, p.31).

Diferente de Caetano Veloso, Gal, Nara e Rita não registraram sua participação no tropicalismo com um relato minucioso e intelectualizado. *Rita Lee – uma autobiografia* (2018) conta as memórias dessa artista, mas o livro não tem esse recorte com relação ao movimento, estendendo-se a outros momentos da vida de Rita. Também não pretende ser uma análise intelectual. Então, onde eu poderia achar falas delas sobre sua contribuição e participação no movimento tropicalista? Nas entrevistas em jornais e revistas. Iniciou-se, assim, uma pesquisa efetuada na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Infelizmente, devido à pandemia de

Covid-19, não pude frequentar os acervos físicos e alguns periódicos não digitalizados ficaram de fora.

Colling insiste na autodefinição como um meio de questionar os discursos construídos sobre as mulheres negras, frutos dos enunciadores que tem o poder da definição (2019, p.295). Trazendo essa perspectiva para as mulheres tropicalistas, era necessário buscar o discurso delas sobre seu papel no movimento, sobre como elas chegaram até ele e como dialogaram com ele. Em suma, buscou-se o “lugar de fala” de Gal, Nara e Rita enquanto integrantes do tropicalismo musical (RIBEIRO, 2017). Entretanto, para isso, foi concebido um método em duas etapas, para que eu não me perdesse num mar de enunciações feitas por elas desde o fim dos anos 60 até hoje.

Para Nara e Rita, elegi dois trabalhos-base que tivessem feito pesquisas em jornais, referentes a cada uma. Somente com Gal Costa não segui esse passo a passo, pois, quando comecei a procurar as falas delas, ainda não tinha tido contato com o recente livro de Contente (2021). Anotei todas as entrevistas em periódicos que haviam sido citadas por Cabral (2000), em *Nara Leão: uma biografia*, e Gerolamo (2018), em *Nara Leão: canção popular, performance e crítica nos anos 60*; por Calado (2012), em *A divina comédia dos Mutantes*, e Gohl (2014), em *Esse tal de Rock n’ Roll: a trajetória de Rita Lee de Outsider ao Mainstream*. Em seguida, cruzei os dados para ver quais entrevistas haviam sido citadas nos dois trabalhos-base. Li essas e outras que pareciam muito relevantes.

Da relação de entrevistas que ficou evidenciada nessa primeira etapa, retirei o periódico que foi mais citado entre os dois autores e os anos que foram mais citados por cada autor, cruzando essas informações. No caso de Nara Leão, trata-se do *Jornal do Brasil* e dos anos de 1964, em Cabral (2000), e 1967, em Gerolamo (2018). Para que eu não entrasse em contato apenas com as entrevistas dadas em quatro anos, li todas as que foram concedidas por Nara ao *Jornal do Brasil* na década de 60. No caso de Rita Lee, também se trata do *Jornal do Brasil* e os anos são 1968, em Calado (2012), e 1981, em Gohl (2014). Portanto, li as entrevistas entre 1968 e 1981 que foram dadas por essa artista ao *Jornal do Brasil*. Gal Costa foi um desafio à parte. Como, naquele momento, eu não tinha nenhum trabalho-base tão substancial quanto o das outras duas, apliquei o método utilizado em Nara e Rita. Ou seja, cheguei nas entrevistas concedidas por Gal ao *Jornal do Brasil* entre 1960 e 1981, além de falas presentes em documentários e outros materiais.

Em síntese, todo esse corpus empírico é composto pelos discursos das mulheres tropicalistas, ou de terceiros, que podem ser os intelectuais e os historiadores, sobre elas e sobre o tropicalismo. Muitas vezes, tais discursos versam sobre o fazer artístico de Gal, Nara, Rita e

seus parceiros. Fazer esse que, ele mesmo, também é um discurso que emprega o corpo num ato de comunicação. Desse modo, os significados representados e auto representados acerca das mulheres tropicalistas possuem uma dimensão performática. Aqui, estive de acordo com Butler, cujo conceito de gênero passa por um corpo que estiliza o feminino ou o masculino, configurando identidades (2019, p.3). É claro que isso não é um privilégio dos artistas, mas essa noção de performance foi proveitosa, justamente, porque nela a identidade artística transcende o palco. Por vezes, o leitor vai se deparar com o termo “performance” e pede-se que tenha em mente a teorização de Butler.

### *Objetivos e roteiro dos capítulos*

Pretende-se atingir quatro objetivos secundários ao final desta dissertação. São eles: apresentar os fatos e os relatos canônicos do tropicalismo musical; apresentar, de modo introdutório, os textos e os contextos da tradição crítica que pensou essa vanguarda; dar voz às três mulheres tropicalistas; e propor tensões entre todos esses discursos, ou seja, refletir sobre os contrastes entre a história canônica do movimento, incluindo os trabalhos críticos, e a história contada pelas mulheres. Esses objetivos estão de acordo com o quadro teórico-metodológico exposto e, caso tenham sido devidamente atingidos, respondem à pergunta e verificam a hipótese.

Para isso, a dissertação foi organizada da seguinte forma: no Capítulo 1, *A verdade tropicalista*, estão os discursos canônicos, de natureza historiográfica e crítica, sobre o tropicalismo musical. Além dos títulos da história do movimento que já foram citados, também estão presentes outros autores, como Coelho (2010) e Dunn (2009). Logo no início do capítulo, faz-se um breve panorama da cultura nos anos 60, com um intuito introdutório, a fim de munir o leitor de alguns preceitos para que ele possa adentrar o tema. Quando, de fato, o texto chega nas construções historiográficas do tropicalismo, tenta-se representar os fatos junto com os relatos que circundam os acontecimentos em torno dessa vanguarda.

Em seguida, o Capítulo 1 faz um levantamento bastante modesto da tradição crítica que pensou o tropicalismo. Sabe-se que são muitos os autores ausentes<sup>2</sup>, mas a operação de indução feita não se pretende única. Os textos e contextos dessa tradição podem ser vistos a partir de outras perspectivas. Apenas demonstrei a minha, que foi impactada pela grandeza dos intelectuais que entrevistei. Ao longo dos meus estudos e das conversas com eles, percebi que

---

<sup>2</sup> Faltam, por exemplo, Affonso Romano de Sant’Anna, Gilberto Vasconcelos, José Miguel Wisnik, Luiz Tatit, Zuza Homem de Mello, entre tantos outros.

essa parcela do pensamento sobre o tema dialogava com três grandes correntes teóricas: o pós-estruturalismo, o pós-modernismo e o pós-colonialismo. Por isso, nesse momento do Capítulo 1, o leitor encontra o percurso trilhado por essa tradição crítica, desde os textos seminais, de Hollanda (2004), Favaretto (2007), entre outros, até os mais recentes, de Noletto (2014), Contente (2021) etc. Tal percurso é permeado por trechos das entrevistas que realizei e por alguns conceitos das três correntes teóricas citadas.

No Capítulo 2, *A mulher tropicalista*, aparecem as vozes de Gal Costa, Nara Leão e Rita Lee. Lembrando que o capítulo não é propriamente biográfico. Ele é conduzido por uma ordem cronológica para facilitar a compreensão, mas não intenta detalhar toda a vida delas, pois está em conformidade com o problema inicial desta pesquisa: qual foi a contribuição de Gal, Nara e Rita para o tropicalismo? Para responder a essa pergunta a partir das falas dessas artistas, tentei entender como elas chegaram ao movimento, como passaram por ele e como, mutuamente, transformaram e foram transformadas pelo tropicalismo. Percebi que suas jornadas nas décadas de 60 e 70 foram atravessadas por desafios ligados ao gênero, como a procura por se emancipar dos artistas homens com os quais trabalhavam.

O Capítulo 3, *Reflexões tropicalistas*, analisa e relaciona as informações que estão nos dois capítulos anteriores. Utilizando um arcabouço teórico que visa a problematização dos discursos historiográficos e críticos à luz da teoria feminista, busquei responder à pergunta feita e verificar a seguinte hipótese: a contribuição que elas deram foi mais relevante do que aquela registrada pela história oficial. Portanto, levei em consideração o que a história do tropicalismo conta, o que os intelectuais pioneiros falaram desse movimento e, principalmente, o percurso de Gal, Nara e Rita com relação à vanguarda que pertenceram. Como já foi dito, esse percurso foi traçado no Capítulo 2 por meio das vozes delas.

## Capítulo 1

### A Verdade tropicalista

#### 1.1 Breve panorama da cultura nos anos 60

Na origem do campo cultural que se formou na década de 1960 está a existência de um ideal nacional-desenvolvimentista. De acordo com essa visão, a produção de uma cultura nacional e popular seria capaz de erradicar o mal do subdesenvolvimento, chegando no patamar dos países de “primeiro mundo”. Tais preceitos remontam ao final dos anos 50, quando havia um intenso debate público sobre o papel da arte no processo civilizatório brasileiro. A poesia concreta e a bossa nova são exemplos desse momento de crença na modernização do país (COELHO, 2010, p.69-70).

Desse modo, a conjuntura que se estabeleceu no início da década seguinte herdou uma nova forma de ação cultural. Em paralelo, no contexto político, as forças progressistas sentiam o gosto do poder. Isso porque, no campo, os movimentos sociais e a sindicalização rural fizeram da reforma agrária um assunto de interesse, revivendo um velho tabu. Nas cidades, a União Nacional dos Estudantes (UNE) teve livre acesso às demais instituições e, em 1961, criou o primeiro Centro Popular de Cultura (CPC) que, pouco a pouco, foi se espalhando por todo o Brasil (GONÇALVES; HOLLANDA, 1982, p.9-10).

O modelo do CPC atraiu os jovens, definindo as bases de uma “arte revolucionária” que deveria se voltar para o povo de modo a conscientizá-lo. Por isso, encenavam peças nas fábricas, nas favelas e nos sindicatos. Entre 1961 e 1962, o CPC do Rio de Janeiro produziu as peças *Eles não usam black tie* e *A vez da recusa*; o filme *Cinco vezes favela*; a coleção *Cadernos do povo*; e a série de poesias *Violão de rua*. Além de cursos de teatro, cinema, artes visuais e filosofia. O ente tinha o objetivo de centralizar as diversas manifestações esparsas da arte nacional (GONÇALVES; HOLLANDA, *ibid.*; COELHO, 2010, p.72).

Gonçalves e Hollanda sintetizam o início dos anos 60 da seguinte maneira:

“Brasil, primeiros anos da década de 60: talvez em poucos momentos da nossa história o que poderíamos chamar de ‘forças progressistas’ tivessem se visto tão próximas do poder político. Início de março de 1964: Luiz Carlos Prestes, secretário geral do PCB [Partido Comunista Brasileiro], declara numa estação de TV paulista que ‘não estamos no governo, mas estamos no poder’. Um mês depois, em Brasília, à revelia de qualquer otimismo, o General Humberto de Alencar Castello Branco assume a

presidência da república, declarando-se ‘síndico de uma massa falida’. Nas ruas, não o movimento progressista, mas as ‘Marchas da família com Deus pela Liberdade’” (GONÇALVES; HOLLANDA, 1982, p.11-12).

De repente, valores reacionários entraram em cena. O CPC da UNE foi fechado e a certeza do progresso, que traria dignidade ao povo, deu lugar ao choque diante da face conservadora e autoritária do país. Porém, o período inicial da ditadura gozou de certa liberdade artística, formando uma hegemonia cultural de esquerda. Dunn ressalta que essa hegemonia estava circunscrita aos “limites de um meio social urbano pequeno” e que, “se os artistas de esquerda tivessem ocupado uma posição hegemônica na sociedade brasileira como um todo, a resistência ao golpe teria sido mais intensa” (2008, p.64). Antes de 1964, o CPC tentava minimizar as diferenças entre os produtores culturais e os trabalhadores, algo que foi dissipado pelos militares. Assim, a cultura de protesto do pós-golpe foi caracterizada por um distanciamento de classe e por uma elitização (ibid., p.65).

Após a bossa nova, que data do fim da década de 1950, novas temáticas foram adicionadas a seu estilo rítmico e harmônico. O cosmopolitismo bossanovista cedeu terreno a uma linha mais étnica, configurando traços da identidade nacional. Sendo assim, outras sonoridades passaram a ser contempladas, pois eram tidas como autenticamente brasileiras. É o caso do samba e de alguns gêneros nordestinos. Como consequência, nasceu uma musicalidade que articulava o discurso nacionalista aos aspectos dos grandes centros urbanos. Naturalmente, essa movimentação culminou no que veio a ser a canção de protesto após a instauração da ditadura militar. O show *Opinião* é um exemplo representativo, pois foi a primeira expressão engajada contra o golpe, ainda em 1964 (NAVES, 2012, p.25-38). João do Vale, Zé Ketí e Nara Leão, estrelaram o espetáculo que, segundo Gonçalves e Hollanda, trazia as seguintes noções: quanto mais conteúdo político, mais expressiva seria uma obra; o povo como a fonte autêntica da cultura nacional, com quem o artista deveria se aliar; e o nacionalismo (1982, p.22).

No entanto, a canção de protesto não foi a única a propor modos de resistência à ditadura. Outras linhas de frente do campo cultural se notabilizaram. A preocupação com a forma, por exemplo, que já estava nos trabalhos de vanguarda dos anos de 1950, como a poesia concreta, ressurgiu nas artes plásticas. Em 1965 e 1966, nas exposições chamadas de *Opinião 65* e *Opinião 66*, ocorreu uma renovação nas linguagens em termos de forma e os conteúdos se vincularam ao cotidiano urbano. Nesse caso, a política foi trabalhada de maneira distinta. O engajamento pôde ser observado na criação de *happenings*, nos quais o espectador era

convidado a participar com seus gestos, seu corpo e sentidos. Gonçalves e Hollanda citam Hélio Oiticica e Rubens Gerchman como dois nomes relevantes dessa corrente (1982, p.26-8).

Já no cinema, Glauber Rocha é uma figura a ser mencionada. No início da década de 60, o diretor se alinhava com os princípios do CPC, apostando na arte popular revolucionária. Seu filme de 1964, *Deus e o diabo na terra do sol*, tematizava a violência e a miséria do interior nordestino. Mas com *Terra em Transe*, de 1967, sinalizou a desilusão com a ideia de progresso calcada no populismo. Inicialmente, Rocha participou do chamado Cinema Novo, ao lado de nomes como o de Cacá Diegues. Esse último foi um dos diretores de *Cinco vezes favela*, financiado pelo CPC em 1962. No entanto, durante o desenvolvimento desse projeto que é, em certos aspectos, seminal do Cinema Novo, os cineastas já entravam em conflito com os intelectuais do CPC. A partir de 1969, colocando-se num espectro ainda mais radical do que o mero questionamento das premissas cepecistas, alguns diretores do Cinema Novo, como Rocha, passaram a adotar uma estética marginal (DUNN, 2008, p.97; COELHO, 2010, p.86-7).

O teatro se posicionou nesse debate, principalmente, com a montagem da peça *O rei da vela*, de Oswald Andrade, realizada pelo grupo Oficina em 1967. Seu diretor, Zé Celso, valeu-se da agressividade como método para mobilizar o público. Diferente do show *Opinião*, a plateia que assistia *O rei da vela* era contrastada com críticas a ela mesma. Por suas exibições controversas, eles foram vítimas do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) que, em 1968, invadiu o teatro para quebrar o cenário e espancar os atores (GONÇALVES; HOLLANDA, 1982, p.63-4).

O tropicalismo musical se formou em diálogo com todas essas informações do campo cultural da década de 60. De acordo com Severiano, o movimento foi o produto-síntese das influências que recebeu de Hélio Oiticica e seu projeto de arte ambiental; de Zé Celso e o seu resgate da antropofagia literária de Oswald Andrade; do cinema de Glauber Rocha, entre outros (2017, p.383). Os tropicalistas também divergiram das propostas do CPC que, no âmbito da música, desaguavam na canção de protesto. Para Caetano Veloso, um dos líderes do movimento, em face dos acontecimentos gerados no campo cultural a partir do golpe militar, a saída seria retomar a linha evolutiva da música popular brasileira e elaborar algo novo. Nesse sentido, os caminhos do nacionalismo não dariam conta da necessidade de tornar o nosso cancionário mais universal. Nas palavras de Veloso:

“Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e fará samba.

Aliás, João Gilberto é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música popular brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral” (in: GONÇALVES; HOLLANDA, 1982, p.55).

O trecho acima data de 1966, quando o tropicalismo ainda não tinha suas bases totalmente definidas. No ano seguinte, foi posta em prática a vontade de Veloso e de seu amigo, Gilberto Gil, de contrapor uma música radical e inusitada à canção de protesto. Isso ocorreu no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, transmitido em outubro de 1967. Para Severiano, as composições de Caetano e Gil que foram apresentadas na ocasião, *Alegria, alegria e Domingo no Parque*, respectivamente, constituíram-se como o marco inaugural de um movimento poético-musical de vanguarda, ao mesmo tempo, universal e popular (2017, p.383). Ao lado de conjuntos de rock, Caetano com os Beat Boys e Gil com os Mutantes, eles introduziram no campo cultural um viés que aliava a canção à comunicação de massa e a um comportamento desviante (GONÇALVES, HOLLANDA, 1982 p.56-60).

Introduzir a instrumentação do rock no palco do Festival da Record foi uma atitude ousada. Afinal, parte expressiva dos artistas e do público se munia dos princípios nacionalistas que valorizavam a “autêntica” música do povo. Esse segmento chegou a fazer uma passeata contra a guitarra elétrica, reagindo ao crescimento do iê-iê-iê, versão brasileira do rock internacional que era divulgada no programa *Jovem Guarda*, comandado por Erasmo Carlos, Roberto Carlos e Wanderléa. Por flertar com o iê-iê-iê, Caetano e Gil foram vaiados no III Festival da MPB. Coelho resume o contexto:

“Em 1967, era esse o cenário musical brasileiro: músicos que iam às ruas protestar contra o uso da guitarra elétrica (...), plateias que vaiavam músicas cujo tema não lhes interessava ou não servia para revolucionar o país, programas de televisão e festivais que estimulavam a competitividade entre músicos e compositores, e a definição de estilos e plateias diferenciadas, músicos taxados de alienados e de vendidos em consequência do tipo de música que produziam. Enfim, uma verdadeira cizânia que funcionava, ao fim, como estímulo para a criação musical” (COELHO, 2010, p.108).

Em 1968, a oposição ao regime militar se intensificou. Greves e passeatas contaram com os estudantes e os trabalhadores organizados, enquanto alguns jovens entraram para a clandestinidade, dando início à luta armada. Como reação, veio o Ato Institucional nº 5 (AI-5), que fechou o congresso, suspendeu o *habeas corpus*, agravou a censura e mergulhou o Brasil em mais repressão (DUNN, 2008, p.19). Foi nesse ano que o tropicalismo lançou seu disco-manifesto, *Tropicália ou Panis et Circensis* e, em 1969, o movimento sofreu um baque com a

prisão e o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil. A partir do recrudescimento do golpe, surgiu no país uma contracultura, salientando a experimentação, a transgressão e o marginal. Nos anos que se seguiram, esses focos resistentes de arte marginal conviveram com a profissionalização da indústria cultural de padrão internacional (GONÇALVES; HOLLANDA, 1982, p.95-9).

Segundo Coelho, o processo de escrita da história da cultura brasileira subordinou o que veio no período subsequente a 1968 ao tropicalismo. Daí o termo pós-tropicalismo, que faz da cultura marginal um apêndice desse movimento musical. Portanto, o autor separa as ações de Caetano Veloso, Gilberto Gil e os demais músicos, compositores e intérpretes, das ações do que ele chama de Tropicália, ou seja, das ações feitas por artistas de outras áreas, como Hélio Oiticica, nas artes plásticas, e Glauber Rocha, no cinema (COELHO, 2010, p.15-24). Essa noção foi empregada no que vem a seguir: um levantamento mais detido nos fatos e nos relatos que compõem o tropicalismo musical.

## 1.2 O tropicalismo musical

O livro de Calado sobre a história do tropicalismo musical se inicia com Caetano Veloso e Gilberto Gil presos, fato que ocorreu no dia 27 de dezembro de 1968. Então, o autor apresenta essas duas figuras: Caetano nasceu no dia 7 de agosto de 1942 na pequena cidade de Santo Amaro da Purificação, localizada na região do Recôncavo baiano. Dona Canô, sua mãe, deixava sempre o rádio ligado, fazendo com que o garoto se interessasse desde cedo pelo imaginário das canções. Aos quatro anos de idade, exigiu que sua irmã caçula fosse batizada com o nome de um sucesso gravado pelo cantor Nelson Gonçalves, *Maria Betânia*. Além de Bethânia – cuja grafia ficou com “th” – outras irmãs, tias e primas dividiam o mesmo espaço. O convívio da família, portanto, aludia ao universo feminino, pois eram treze mulheres ao todo (CALADO, 2008, p.24-6).

A personalidade crítica de Caetano já aparecia de forma precoce. Hábitos consagrados entre os cidadãos de Santo Amaro o levaram a questionar o mundo, como as moças negras que alisavam os cabelos “para que pudessem se sentir apresentáveis” (ibid., p.20). Veloso indagava sobre o seu entorno e sobre a própria existência, chegando a dizer em suas memórias:

“Eu tinha intuições filosóficas complicadas. Senti com muita força a evidência solipsista da impossibilidade de provar para mim mesmo a existência do mundo e a do meu corpo. Com angústia e orgulho, eu, aos sete ou oito anos (...), me prometia crescer para fazer um escândalo entre os homens a respeito da certeza de que, se não posso sair de mim – e não posso -, não há mundo nem coisas nem nada, só meu pensamento” (VELOSO, 1997, p.22).

Gilberto Gil, por sua vez, nasceu no dia 26 de junho de 1942 em Salvador. Em algumas semanas, o bebê e sua família seguiram para Ituaçu, vilarejo com menos de mil habitantes no interior da Bahia. Assim como na família de Caetano, a família Gil se alegrava com o rádio. Desse modo, não causou espanto quando o menino de nove anos, admirador de Luiz Gonzaga, pediu uma sanfona de presente. Dona Claudina, sua mãe, não só deu o instrumento como o matriculou numa academia de acordeom. Nessa mesma época, para dar continuidade aos estudos formais, combinou-se que Gilberto Gil iria retornar a Salvador para morar com uma tia. No colégio, montou o conjunto Bando Alegre e começou a se apresentar na Rádio Excelsior. Em 1956 recebeu o diploma de acordeonista. Tocava com destreza, entretanto, pouco se importava com suas primeiras composições. Só passou a dar valor a esse ofício depois de ouvir João Gilberto (CALADO, 2008, p.29-32).

Gil ainda não tinha completado dezessete anos no momento em que escutou *Chega de saudade*, música de João Gilberto. Ele ficou intrigado e passou a tarde ao lado do rádio, esperando ouvir aquele cantor mais uma vez. O mesmo fascínio aconteceu com Caetano. A dica veio de um amigo, que garantiu que ele gostaria da música *Desafinado* porque era afeito a loucuras (ibid., 23-4). Veloso relembra:

“A bossa nova nos arrebatou. O que eu acompanhei como uma sucessão de delícias para minha inteligência foi o desenvolvimento de um processo radical de mudança de estágio cultural que nos levou a rever o nosso gosto, o nosso acervo e – o que é mais importante – as nossas possibilidades. João Gilberto, com sua interpretação muito pessoal e muito penetrante do espírito do samba, a qual se manifestava numa batida de violão mecanicamente simples, mas musicalmente difícil por sugerir uma infinidade de maneiras sutis de fazer as frases melódico-poéticas gíngarem sobre a harmonia de vozes que caminhavam com fluência e equilíbrio, catalisou os elementos deflagradores de uma revolução (...)” (VELOSO, 1997, p.28).

Em 1960, a vida cultural de Caetano continuou sendo enriquecida. Ele se mudou com Bethânia para a Salvador da era Edgard Santos. O reitor da Universidade Federal da Bahia, entre 1946 e 1962, ficou conhecido por investir na cidade através das artes e do pensamento intelectual, proporcionando a realização de concertos, peças, exposições e centros de pesquisa (CALADO, 2008, p.34-5). Sobre essa empreitada, Veloso diz:

“Salvador vivia um período de intensa atividade cultural, graças à decisão do então reitor da Universidade Federal (...), dr. Edgar Santos, de somar às atividades acadêmicas das faculdades convencionais, escolas de música, dança e teatro, e de convidar os mais arrojados experimentalistas em todas essas áreas, oferecendo aos jovens da cidade um amplo repertório erudito. Ao mesmo tempo, a arquiteta italiana radicada em São Paulo, Lina Bo Bardi, tinha sido convidada pelo governo estadual para organizar o Museu de Arte Moderna da Bahia (...), onde, além do acervo crescente de obras brasileiras e estrangeiras, víamos magníficas exposições didáticas que, se fosse o caso, contavam com alguns quadros e esculturas de grandes artistas (Renoir, Degas, Van Gogh) (...). O diretor da Escola de Música, o maestro Koellreutter (que tinha ensinado a Tom Jobim), um homem brilhante e identificado com as vanguardas, imprimiu um caráter muito vivo à programação de concertos: tínhamos Beethoven, Mozart, Gershwin, Brahms – e tivemos David Tudor executando peças de John Cage (...). Foi para esse mundo extremamente excitante para mim que a inteligência e a sensibilidade de Maria Bethânia se abriram naquela noite de *A história de Tobias e de Sara*, no pequeno mas excelentemente equipado Teatro Santo Antônio” (VELOSO, 1997, p.44-5).

O artista se refere ao saudosismo que a irmã sentia pelo cotidiano em Santo Amaro, que só foi quebrado quando Bethânia se permitiu respirar a cultura produzida em Salvador, em especial, ao vislumbrar possibilidades no teatro. Algo que aconteceu não muito tempo depois: em 1962, Caetano se tornou amigo de Álvaro Guimarães. Ambos partilhavam da paixão pelo cinema e falavam sobre a música popular brasileira, o que fez com que Guimarães o convidasse

para musicar sua montagem da peça *O primo da Califórnia*, de Joaquim Manoel de Macedo. Em seguida, a próspera parceria fez com que ele também compusesse a trilha de *A exceção e a regra*, de Bertolt Brecht. No primeiro filme curta-metragem de Guimarães, lá estava Caetano e, dessa vez, sua irmã, Maria Bethânia, que entoou a melodia de uma canção sem palavras (CALADO, 2008, p.36-7).

Tom Zé é o terceiro tropicalista apresentado no livro de Calado. Nascido em 11 de outubro de 1936, Antônio José Santana Martins é oriundo de Irará, cidade do sertão baiano. Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, além dos cantores popularizados pela Rádio Nacional, foram influentes na sua adolescência. Mas Tom Zé foi profundamente marcado pelo folclore da região, sobretudo, pelas cantigas dos violeiros e pelos sambas de roda das lavadeiras. Suas primeiras composições resgatavam essas raízes, até ser alertado de que estava se repetindo pelos colegas do CPC da UNE. Por isso, eles o ajudaram a ingressar na Escola de Música da Universidade da Bahia, a fim de que ele se reciclasse artisticamente (ibid., p.39-40).

Em 1963, o caminho de Caetano Veloso se cruzou com o de Gilberto Gil. Foram apresentados por um amigo em comum e a aproximação se deu mediada pela bossa nova enquanto afeto mútuo. No entanto, Caetano já havia visto Gil na televisão e, inclusive, é famosa a frase de Dona Canô chamando o filho quando o futuro parceiro musical aparecia no programa *JS comanda o espetáculo*: “Caetano! Venha ver aquele preto que você gosta!” (ibid., p.23). Essas aparições na TV decorriam dos trabalhos que Gil fazia para o Estúdio JS, de Jorge Santos; gravava *jingles* publicitários, inicialmente com o acordeom e, depois, com o violão, instrumento adotado por causa de João Gilberto (ibid., p.43-5).

Calado introduz Gal Costa em seu relato a partir do vínculo entre ela, Caetano e o mestre da bossa nova: em 1963, Laís Salgado, professora da Escola de Dança, insistiu em apresentar Veloso a uma cantora e ele foi, na verdade, esperando rever uma aluna de Laís, a bailarina Dedé Gadelha. Gal era uma tímida amiga de Dedé que cantou *Vagamente*, de Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal. Caetano adorou sua voz e fez a seguinte pergunta: “quem é o maior cantor do Brasil em sua opinião?”, sendo “João Gilberto” a resposta da garota. Maria da Graça Costa Penna Burgos nasceu em 26 de setembro de 1945 em Salvador. Sua mãe, Dona Mariah, diante de um sonho frustrado de ser atriz, fez com que a filha se ligasse às artes desde criança. Contudo, o destino na música clássica não vingou. Por não se enquadrar em nenhum tipo de doutrina escolar, Gal foi autodidata e aprendeu a cantar e a tocar violão com base no rádio e nos discos (ibid., p.47-8).

No dia 31 de março de 1964 – dia do golpe militar -, Caetano firmou seu interesse por Dedé Gadelha com um beijo. O início do namoro com Dedé foi conturbado porque ela atuava

no movimento estudantil e ele tinha acabado de se matricular no curso do método Paulo Freire de alfabetização, organizado pelo CPC (ibid., p.49-50). Sobre o cenário político com o qual se deparava em 64, Veloso afirma:

“O golpe de Estado de 64 (...) tinha me surpreendido exatamente no momento em que eu cria poder engajar-me numa ação politicamente responsável e socialmente útil. O professor Paulo Freire, um educador católico de esquerda, tinha criado um método de alfabetização de adultos, tido como muito eficaz, o qual se baseava numa concomitante conscientização social e política dos educandos. (...) A União Nacional dos Estudantes adotou a causa, e os Centros Populares de Cultura incluíram em seu programa formar educadores para a aplicação do método Paulo Freire. Apesar da simpatia com que eu via as atividades dos CPCs, nunca me identifiquei com a poesia panfletária e o teatro didático que eles produziam. Essa campanha de alfabetização, com sua clareza de propósitos, me atraiu imediatamente. Eu tinha ido a uma reunião para formação de instrutores voluntários quando a notícia de que um golpe de Estado se daria naquela mesma noite nos fez interromper os trabalhos. Alguns participantes quiseram continuar, argumentando que sem dúvida tratava-se de um boato infundado. Mas os mais experientes, baseados no peso das fontes das quais surgira o alerta, desfizeram imediatamente a sessão, recomendando-nos que fôssemos para casa, enquanto eles averiguariam se havia algum esquema de resistência em que se engajar” (VELOSO, 1997, p.227-8).

Esse trecho das memórias de Veloso é pertinente à construção historiográfica do tropicalismo musical, já que menciona a visão dele em torno da prática do CPC, considerada “panfletária” e “didática”. Coelho define da seguinte forma a perspectiva do CPC e de outras iniciativas de esquerda da época:

“Ao longo da década de 1960, reformistas do CPC, movimentos eclesiais de base ou campanhas de alfabetização viam o ‘povo’ brasileiro como um todo homogêneo, geralmente dócil e pacifista, apesar de explorado pelo capitalismo e pelo imperialismo” (COELHO, 2010, p.62).

A filiação do CPC a uma visão nacional-populista foi bastante questionada pelo movimento tropicalista, algo que ainda não estava dado para Caetano em 1964. Mas ele conta que, embora tenha se sentido atraído pelo método Paulo Freire, não se identificava com a poesia e o teatro vinculados ao CPC. A instalação dos militares no poder o afastou ainda mais da política nos termos desse ente, algo que pode ser identificado em outro trecho de suas memórias:

“Vendo os tanques, eu me perguntava se teria coragem de me meter numa revolução, se estaria disposto a dar a vida pelas causas sociais que supunha apoiar. Naturalmente, senti que não daria minha vida por nada. Mas não estava certo do que significava, naquele momento – e a partir daquele momento –, ‘minha vida’” (VELOSO, 1997, p.229).

De acordo com Coelho, o deslocamento de Caetano da *práxis* política do CPC se explica porque ele fez parte de uma segunda geração de artistas e intelectuais da década de 60. Esse novo grupo estava começando quando foi inserido no centro do debate cultural, campo marcado

por disputas travadas por seus antecessores. A primeira geração trazia discussões gestadas na década de 1950, como os conflitos acerca dos significados do “nacional”, do “autêntico”, do “popular”, do “ideológico” e do “revolucionário”. A geração de Caetano lançou um olhar fresco sobre esses elementos, ao ser absorvida no convívio com os pensadores, músicos, diretores de teatro, jornalistas e outros formadores de opinião da época (COELHO, 2010, p.65).

Uma nova atmosfera pôde surgir da junção entre essas duas gerações. Caetano e seus parceiros foram representantes de algumas inovações, rompendo com a hegemonia intelectual de então. Conhecido como “o grupo baiano”, ele, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia fizeram seu primeiro show oficial, chamado *Nós, por exemplo*, no dia 22 de agosto de 1964, no Teatro Vila Velha (ibid., p.65-6). Segundo o levantamento feito por Calado, “o número mais aplaudido da noite foi *Sol negro*, uma espécie de canção-lamento que Caetano compôs especialmente para Bethânia e Gal cantarem juntas, explorando o belo contraste das duas vozes” (2008, p.52). Além das músicas autorais, revisitaram clássicos do cancionário popular e pérolas da bossa nova (ibid.).

Sucesso de público e de crítica, o espetáculo teve uma segunda edição, ocorrida no feriado de 7 de setembro. *Nós, por exemplo n°2* contou com a participação de Tom Zé e aumentou a repercussão do projeto, resultando num convite para uma temporada realizada em novembro de 1964. Nessa ocasião, eles se reuniram novamente no show *Nova bossa velha, velha bossa nova*, que afirmava um caráter mais didático e histórico (ibid., p.54). Nas palavras de Veloso:

“Nossos espetáculos pretendiam, além de fazer referências às questões políticas e sociais, criar uma perspectiva histórica que nos situasse no desenvolvimento da música popular brasileira. Os títulos dizem muito: *Nós, por exemplo*, o primeiro, era um concerto de apresentação de jovens músicos quase todos absolutamente desconhecidos – o ‘por exemplo’ aí queria dizer não que nós éramos um modelo a ser seguido, um exemplo, mas que tínhamos certeza de que havia muitos outros, toda uma geração a que nós, ‘por exemplo’, pertencíamos, e que devia sua existência ao aparecimento da bossa nova. O título do segundo show, *Nova bossa velha, velha bossa nova*, mostra nossa intenção de inserir o movimento numa visão de longo alcance da história da canção no Brasil” (VELOSO, 1997, p.58).

Para Calado, *Nova bossa velha, velha bossa nova* antecipou aspectos tropicalistas: seguindo a tradição de João Gilberto, ao esboçar o conceito desse espetáculo, Caetano escolheu valorizar a música popular brasileira pré-bossa. Calado se refere a ele como um “joãogilbertiano ortodoxo”, demonstrando a preferência do artista pelas invenções estéticas de seu mestre, que seriam leituras elogiosas daquilo que veio antes. Nesse sentido, a proposta que Caetano reivindicou para seu grupo era oposta à visão de que a bossa nova havia acabado com uma

suposta “chatice” da cena musical anterior. Em síntese, o grupo baiano queria dialogar com o pré-bossa, demarcando a revolução causada por João Gilberto e indo adiante em um percurso próprio (CALADO, 2008, p.54-6).

Eles decidiram que as apresentações coletivas no Teatro Vila Velha seriam seguidas pelas individuais e que Bethânia iria inaugurar a série. O repertório de seu show solo, chamado *Mora na filosofia*, foi selecionado com a ajuda de Nara Leão, que estava passando por Salvador numa expedição de pesquisa e quis conhecê-los. Veloso rememora:

“Nara não só mostrou-se interessada por tudo o que fazíamos e dizíamos como ofereceu a Bethânia canções inéditas de sambistas do Rio, sambas que ela própria tinha acabado de gravar e que lhe pareceram adequados às intenções de Bethânia. Entre essas canções, estava *Opinião*, o samba de Zé Kéti que inspiraria o famoso show. Um outro samba magnífico, também de Zé Kéti, *Acender as velas*, foi transmitido por Nara a Bethânia. Assim, entre sambas-canções de Noel Rosa e de Antônio Maria, algum baião, alguma marchinha antiga de Carnaval cantada em ritmo lento e novidades compostas por nós mesmos, Bethânia, em seu primeiro show individual, cantou alguns dos temas centrais do espetáculo para o qual ela seria convidada e que a tornaria nacionalmente famosa” (VELOSO, 1997, p.59).

O espetáculo *Opinião* foi um musical escrito por Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, alinhado com a interpretação política do CPC. Em cena, um homem da favela (personagem representado por Zé Kéti), um retirante nordestino (representado por João do Vale) e uma garota da zona sul carioca (representada por Nara Leão), performavam sambas, baiões e canções de protesto, trazendo temáticas como, por exemplo, a reforma agrária e a desigualdade econômica (Imagem 1). Em 1965, Bethânia foi chamada para substituir Nara por indicação da própria. Seu Zezinho, o pai da família Veloso, exigiu que Caetano fosse junto da irmã para que ela pudesse estreiar a peça no Rio de Janeiro (CALADO, 2008, p.60-4).

Imagem 1 – Zé Kéti, João do Vale e Nara em *Opinião*

Fonte: (Acervo Instituto Augusto Boal, 1965)

A entrada de Bethânia no *Opinião* desvelava algumas contradições presentes no tipo de pensamento exposto no espetáculo: a jovem foi transformada em um ícone da canção de protesto da noite para o dia, por sua maneira agressiva de cantar *Carcará*, um baião de João do Vale que descreve o voo de uma espécie de gavião típico do Nordeste. Enquanto a melodia continuava tocando, Bethânia fazia um discurso denunciando os dados sobre a migração e a precarização dos nordestinos. A garota baiana havia sido criada em uma família de classe média do Recôncavo e nem sabia o que era um carcará, mas sua performance no palco foi confundida com sua verdadeira personalidade (Ibid., 2008, p.66).

Um ano antes, em 1964, Gilberto Gil se formou no curso de Administração de Empresas, inscrevendo-se em um processo seletivo para trabalhar na multinacional Gessy Lever. Uma vez aprovado, teria que se mudar para São Paulo. Portanto, em abril de 1965, casou-se com a namorada Belina e foi para a capital paulista. Mais ou mesmo na mesma época que Gil desembarcava no Sudeste, Caetano voltava para Salvador com saudades de casa e de Dedé. Seu nome despertava curiosidade no meio artístico carioca, por ser o irmão de Bethânia e porque sua composição *De manhã* foi gravada por ela, além de ter figurado no repertório do *Opinião*. Entretanto, o rapaz preferiu retornar e, dessa vez, montar o seu solo no Teatro Vila Velha, intitulado *Cavaleiro* (ibid., p.66-70).

Augusto Boal, diretor do Teatro de Arena, responsável pelo *Opinião*, teve a ideia de fazer uma peça que reunisse o grupo baiano no palco. Em 26 de setembro de 1965, Bethânia, Gil, Caetano, Gal e Tom Zé estreavam *Arena canta Bahia* em São Paulo. Ficaram em cartaz

por um período breve, já que o musical não foi tão bem recebido pela plateia (ibid., p.71) (Imagem 2):

Imagem 2 – Elenco de *Arena canta Bahia*



Fonte: (MARQUES/Acervo Instituto Augusto Boal, 1965)

Sobre suas percepções acerca do trabalho com Boal, Veloso diz:

“Duas coisas me saltaram à vista: ele não aceitou uma só canção de Dorival Caymmi, de quem, naturalmente, tínhamos sugerido muitas; e, diante das minhas restrições aos arranjos cheios de tiques – nitidamente inspirados nos números de Elis Regina no programa de TV *O Fino da Bossa* – que encontravam nele fácil acolhida quando sugeridos pelos músicos, ele se justificou dizendo mais ou menos o seguinte: ‘você pensa em termos de buscar uma pureza regional e por isso reage a esses efeitos, eu penso em toda uma juventude urbana que eu preciso atingir e que entende essa linguagem’. Dois anos mais tarde, no meio do furacão tropicalista, eu muitas vezes encontrava na lembrança dessas palavras argumento para reafirmar minha posição” (VELOSO, 1997, p.63-4).

Guilherme Araújo conheceu o talento de Bethânia no *Opinião* e quis produzi-la em uma temporada na tradicional boate carioca Cangaceiro, casa de grandes damas da canção, como Elizeth Cardoso e Helena de Lima. A jovem topou, com a condição de não cantar *Carcará*, querendo se desvencilhar da imagem de musa da canção de protesto. Araújo se tornou empresário de Bethânia e se aproximou do resto do grupo baiano. Nesse interim, Caetano sofria múltiplas pressões para se estabelecer de vez no Rio de Janeiro: *De manhã* também foi gravada por Elizeth Cardoso e por Wilson Simonal; sua canção *Boa palavra* foi defendida por Maria Odete no II Festival Nacional da Música Popular, da TV Excelsior, terminando em quinto lugar;

Dedé e os amigos tentavam o convencer a assumir a carreira musical. Então, ele não teve alternativa a não ser se instalar na cidade maravilhosa em julho de 1966 (CALADO, 2008, p.74-78).

Nesse mesmo ano, Gilberto Gil deixou o emprego na Gessy Lever. A decisão se deu a partir de um telefonema feito pela apresentadora de *O fino da bossa*, Elis Regina. Ela via a audiência de seu programa cair, ameaçada pelo estouro do programa *Jovem Guarda*. Assim, buscou renovar seu repertório e quis conhecer compositores novos. Indicado por Edu Lobo, Gil a agradou porque suas músicas tematizavam questões sociais. Por consequência, ele fez aparições no *Fino*, projetando seu nome. Entre setembro e outubro de 1966, aconteceu o II Festival da Música Popular Brasileira, produzido pela TV Record. Nele, Caetano e Gil se destacaram: o primeiro ganhou o prêmio de melhor letrista por *Um dia*, interpretada por Maria Odete, e foi filmado sentado na plateia, o que lhe rendeu certa fama; o segundo teve sua canção *Ensaio geral*, cantada por Elis, classificada em quinto lugar (ibid., p.82-88).

Ainda em 1966, o apartamento de Gil em São Paulo passou a receber muitos hóspedes. Entre os convidados, Torquato Neto e José Carlos Capinam, outras duas figuras fundamentais para as construções narrativas da história do tropicalismo. Segundo Calado, Torquato nasceu no Piauí e, quando era adolescente, foi expulso do colégio, sendo enviado para um internato em Salvador. Mais tarde, ingressou na Faculdade de Jornalismo no Rio e trabalhou como redator no *Correio da manhã*. O poeta iniciou uma parceria musical com Gil que decolou em 66, durante sua estadia em São Paulo. Já Capinam foi ativista do CPC, tendo escrito para eles uma peça musicada por Tom Zé. Após o golpe militar, escondeu-se por uns dias e, depois, foi para a capital paulista. Por lá, escreveu letras junto de Edu Lobo, mais ligado ao pessoal do CPC, e de Gil, cujo projeto tropicalista não estava totalmente claro nesse momento (ibid., p.78-82).

No início de 1967, Caetano estava morando no Rio de Janeiro, mais precisamente, no Solar Santa Terezinha, chamado de Solar da Fossa, no bairro de Botafogo. Um dia, foi à Copacabana assistir ao filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, o qual tinha sido comentado por dois amigos, Rogério Duarte e José Agrippino de Paula. Duarte nasceu em 1939 e vinha de uma família de intelectuais do Recôncavo. Eclético, ele escrevia poesias, contos e romances, além dos estudos de violão clássico. Tornou-se mais conhecido como artista gráfico (CALADO, 2008, p.89-93).

Duarte e Agrippino abriram a cabeça de Caetano para novos horizontes no cenário cultural, elogiando o rock, o apresentador de televisão Chacrinha e demais produtos culturais menosprezados por serem tidos como comerciais. Assim, Veloso chegou até a obra de Glauber Rocha de forma “assombrosamente aberta a grandes expectativas de mudanças” (VELOSO,

1997, p.84). *Terra em transe* dialogava com seus anseios, alimentados pelas conversas com Duarte e Agrippino: todo o campo artístico no início da década de 60 se influenciava pelo ideário nacional-popular, que articulava a arte a partir de uma noção de Brasil calcada em um povo homogêneo. Portanto, a produção que não passasse por esse eixo conceitual não conquistava espaço, às vezes sendo taxada de alienada ou de vulgar.

O filme de Glauber sinalizava a “transição de um utopismo redentor a uma radical desilusão” (DUNN, 2009, p.97). A história se passa em um país latino-americano imaginário, onde Paulo, um poeta e jornalista com uma visão revolucionária romântica, vai trabalhar com Felipe Vieira, a caricatura de um político populista. Após Felipe ser eleito governador, Paulo precisa reprimir suas crenças idealistas para apoiar uma prática contrária aos interesses do povo que acreditava defender. Na iminência de um golpe de direita, um líder sindical é incentivado a se manifestar. Quando ele começa a falar, sua boca é tapada por Paulo, que o chama de “imbecil” e “despolitizado”. O poeta termina morto, abandonado por Felipe Vieira, ao tentar resistir sozinho à ditadura que se instala vitoriosamente (Ibid., p.97-8).

*Terra em Transe* faz uma crítica veemente à pragmática populista de Paulo. Esse personagem enfrenta reviravoltas ao longo do enredo, representando, assim, a esquerda e sua autocrítica. Veloso diz: “Quando o poeta de *Terra em transe* decretou a falência da crença nas energias libertadoras do ‘povo’, eu, na plateia, vi, não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim” (1997, p.85). Calado posiciona Bethânia e Gil como os grandes influenciadores de Caetano para que ele desse continuidade a essas tarefas. Sua irmã o aconselhou a prestar atenção em Roberto Carlos, na vitalidade que o artista emprestava ao rock da Jovem Guarda e na guitarra, enquanto um instrumento contundente (CALADO, 2008, p.93-8).

Em 1967, Gil foi chamado para tocar no Teatro Popular do Nordeste, em Recife. Lá conheceu a Banda de Pífanos de Caruaru e atestou, junto de Guilherme Araújo, que os universitários pernambucanos consumiam a música pop internacional. Ele mesmo andava fascinado com os Beatles e quis dividir toda essa angústia com Caetano. Por que era proibido fundir as informações estrangeiras com a mais típica música popular brasileira? Tal preconceito – baseado no medo de que o imperialismo viria a degradar a cultura nacional – parecia obsoleto. Sendo assim, Gil e Caetano convocaram compositores amigos para uma conversa (Ibid.). Veloso escreve:

“Suponho que só houve duas dessas reuniões. Capinan, Torquato Neto, Sidney Miller, Edu, Chico Buarque e eu, além de Sérgio Ricardo e Gil, estávamos presentes a ambas. Talvez Francis Hime e Dori tenham ido a uma ou outra. Ou às duas. Não estou certo.

O que lembro com clareza é que, se, por um lado, Chico, boêmio e desconfiado de programas, embriagava-se e ironizava o que mal ouvia, Sérgio Ricardo tomava algumas palavras de Gil pelo que este não queria que elas fossem tomadas: por exemplo, ‘ser realmente popular’ levava-o a sugerir que fizéssemos shows em portas de fábricas. Gil tinha enormes dificuldades de se fazer entender. Quando ele mencionava a música rural de Pernambuco, quase se ouvia alguém responder que Edu já trabalhava com isso satisfatoriamente; e quando ele falava nos Beatles, alguns olhos baixavam, outros arregalavam-se, todas as bocas silenciavam. Ele não ousava falar em Roberto Carlos. E, depois de uma pausa tensa, alguém se manifestava para tentar mostrar que entendera tratar-se de uma estratégia esperta e um tanto desonesta – mas fadada ao fracasso -, a qual consistiria em fazer uma música mais comercial para assim poder melhor veicular ideias revolucionárias. Enfim, Gil não chegou a desistir de se fazer entender, pois os outros é que desistiram de tentar segui-lo. Restava-nos seguir sozinhos” (VELOSO, 1997, p.97).

De acordo com Gilberto Gil, em uma conversa com Campos, Caetano era a “coisa fundamental” na discussão em torno da abertura da música popular para informações novas, sejam elas estrangeiras ou nacionais. Gil afirma que o amigo se preocupava mais do que ele em aprofundar o debate intelectual sobre a linha evolutiva. Já Gal Costa, estava empenhada, como intérprete, em assumir essas discussões, embora não tenha participado diretamente delas (GIL, 2012, p.194). Em 1967, Caetano, Gal e Gil ainda transitavam em um ambiente musical ligado ao nacional-popular, tanto que foi Edu Lobo quem sugeriu a gravação do disco *Domingo*, que teve Dori Caymmi na produção e Francis Hime nos arranjos.

O LP *Domingo* foi dividido por Caetano Veloso e Gal Costa, sendo as composições creditadas, em sua maioria, a Caetano. O disco também conta com canções de Edu Lobo, Sidney Miller e de Gilberto Gil em parceria com Torquato Neto. Lançado em julho de 1967, *Domingo* quase coincidiu com a deflagração do projeto tropicalista. Na contracapa, Caetano registrou: “acho que cheguei a gostar de cantar essas músicas porque minha inspiração agora está tendendo pra caminhos muito diferentes do que segui até aqui” (in: CALADO, 2008, p.95).

O minimalismo de *Domingo* acentuava a identificação de Caetano e Gal com a bossa nova. No entanto, dar continuidade à linha evolutiva da música popular brasileira significava ir além e reelaborar as informações concedidas por João Gilberto. Naquela altura de 1967, quando o disco foi lançado, gestavam-se as inquietações que, mais tarde, seriam chamadas de tropicalistas. Nas memórias de Veloso estão algumas palavras sobre como essa guinada do grupo afetava a carreira de Gal Costa:

“Quanto a Gal, esta sim devia viver de cantar e ele [Guilherme Araújo] via mesmo um futuro radioso para ela na profissão, bastava que nós todos víssemos que, com sua voz lindíssima e sua figura doce, ela poderia tornar-se uma espécie de nova rainha do iê-iê-iê. Não uma cantora comercial qualquer, mas uma nova forma de cantora comercial, uma super-Wanderléa com um repertório inteligente. (...) O curioso é que os planos de Guilherme para Gal eram, afinal de contas, muito semelhantes aos que Rogério e eu estávamos a ponto de lhe propor” (VELOSO, 1997, p.93).

Até o nome de Gal foi discutido por Caetano e Guilherme Araújo. Os cartazes do Teatro Vila Velha a denominavam Maria da Graça e, na intimidade, ela era Gracinha, ou Gau. Veloso relembra que Araújo não tolerava o nome de batismo, por não ser moderno o suficiente, e considerava Gau, com “u”, pesado e pouco feminino. Decidiu-se por Gal Costa, algo que desagradou a Caetano porque, escrito dessa forma, o nome era a abreviatura de General Costa, o que poderia se confundir com uma homenagem a Costa e Silva, segundo presidente do regime militar. Mas a decisão do empresário foi aceita por Gal e por todos, funcionando “muito bem com a imagem pop que se criou para ela” (ibid.).

Em julho de 1967, as tensões do campo cultural chegaram a seu limite. Como pano de fundo, dois programas de televisão: *O fino da bossa* e *Jovem guarda*. O segundo continuava subindo em números de audiência, enquanto o primeiro se desgastava. Para dar conta dessa crise, Paulo Carvalho Filho, diretor da Record, criou o *Frente ampla da música popular brasileira*, retirando esse nome da tentativa frustrada de Carlos Lacerda em se unir com Juscelino Kubitschek e João Goulart para derrotar a ditadura. Nas reuniões de preparação do programa, o clima era de animosidade contra o iê-iê-iê, fazendo com que os integrantes do *Jovem Guarda* parecessem usurpadores da legítima música nacional. Nara Leão foi uma das poucas a perceber que, no final das contas, tratava-se de uma questão comercial. O ápice foi quando, às vésperas da estreia do *Frente ampla*, armou-se uma passeata em oposição à entrada da música estrangeira no país (CALADO, 2008, p.107-8; COELHO, 2010, p.94-8).

A famosa “passeata contra a guitarra elétrica” ocorreu no dia 17 de julho de 1967. Dentre os participantes, Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo e Geraldo Vandré, ficaram marcados como fervorosos apoiadores. Chico Buarque e Gilberto Gil também foram, mas, na realidade, estavam bastante constrangidos com aquilo tudo. Caetano Veloso e Nara Leão não compareceram. Naquele mesmo mês, Gil gravou o seu programa da série *Frente ampla* e quis se redimir por endossar a passeata, pedindo para Caetano e Torquato Neto escreverem um roteiro subversivo. Eles bolaram um número em que Bethânia cantaria uma música de Roberto Carlos, com guitarra na mão e minissaia. Geraldo Vandré descobriu os planos e reagiu com violência, conseguindo cancelar uma possível participação de Roberto, além do uso da guitarra e do figurino de Bethânia (CALADO, 2008, p.110-12).

Os festivais da canção esquentaram ainda mais as tensões do campo cultural. Em outubro de 1967, a TV Record promoveu a final do III Festival da MPB. O tropicalismo enxergava naquele tipo de evento uma oportunidade de divulgação do seu projeto, pois eles não desassociavam arte e consumo, entendendo o produto cultural como algo disponível à fruição

das massas (DUNN, 2009, p.145-6). Caetano trouxe esse olhar para a composição que defendeu no III Festival da MPB. *Alegria, alegria* conversa com o cotidiano urbano, que é atravessado pelos meios de comunicação e por símbolos da cultura pop (CALADO, 2008, p.120).

*Domingo no parque*, a composição de Gilberto Gil defendida no mesmo festival, justapõe um conteúdo popular a uma linguagem moderna. A letra conta a história de um triângulo amoroso entre um feirante, um operário e uma doméstica, cujo desfecho trágico se dá em um parque de diversões na Bahia. A fim de fazer uma apresentação inspirada nos Beatles, Gil procurou unir a sonoridade nordestina com uma orquestra, sem perder de vista a roupagem pop. Para isso, decidiu incluir no arranjo uma guitarra elétrica. A orquestração ficou com o maestro Rogério Duprat, que foi indicado por Júlio Medaglia, integrante da equipe do III Festival da MPB. No início dos anos 60, Duprat e Medaglia haviam se envolvido com a música contemporânea e, em 1963, criaram o movimento Música Nova, que compreendia o fenômeno artístico como parte da indústria cultural (CALADO, 2008, p.121-5).

O elemento do rock ficou a cargo do grupo Mutantes. Inicialmente, Arnaldo Baptista, Sergio Dias e Rita Lee foram convidados por Gil a gravar a canção *Bom dia*, que também fora classificada para o festival. O compositor logo percebeu que eles somariam ao que pretendia propor com *Domingo no parque*. Segundo Calado, por volta de 1965, os Mutantes se conheceram porque Arnaldo e Rita se apaixonaram à primeira vista. Em pouco tempo, já estavam namorando e tocando juntos, ao lado do irmão de Arnaldo, Sergio Dias. No ano de 1966, começaram a aparecer em programas de televisão (Ibid., p.126-8).

Nas vésperas da final do III Festival da Record, Gilberto Gil declarava:

“Sinto-me hoje como num tribunal, onde sou acusado de trair a verdadeira música popular brasileira. E não tenho muitas respostas para dar, porque eu mesmo não sei se estou agindo certo ou errado, como ninguém no mundo pode ter certeza de alguma coisa antes de se arriscar a fazê-la. (...) Na música pop de hoje, os Beatles passaram a utilizar todos os tipos de música e instrumentação eruditas que não pertenciam ao que chamavam iê-iê-iê. (...) Na música popular brasileira o conservadorismo é muito pior. Se pensássemos sempre assim, estaríamos tocando nossas músicas com instrumentos indígenas” (GIL, 1967, in: COELHO; COHN, 2008, p.47).

De fato, os ânimos estavam exaltados no festival da Record de 67 e a vaia se mostrava como um recurso político. A plateia vaiou onze dos doze finalistas, só deixando Chico Buarque imune por sua apresentação de *Roda viva*. Sérgio Ricardo não teve tanta sorte, o barulho foi tão grande que não conseguiu cantar. Em um rompante de fúria, quebrou seu violão e jogou parte dos destroços na plateia. É claro que Gil, Caetano e os Mutantes também não escaparam. Eles iniciaram suas performances sob vaias, mas terminaram sob os aplausos da maioria. A parcela

mais radical do público se incomodava com as guitarras e os figurinos chamativos dos Mutantes, nada adequados à formalidade do evento (CALADO, 2008, p.137-147).

Em decorrência do primeiro grande ato de divulgação do tropicalismo, Caetano se tornou um superstar. Alguns amigos do meio musical se afastaram dele e de Gil, mas, por outro lado, o movimento começou a ganhar notoriedade. “Caetano Veloso, o homem de maior prestígio no mundo da arte no momento” é apenas uma das muitas manchetes elogiosas que se seguiram ao festival. A coisa tomou uma proporção inimaginável no dia 20 de novembro de 1967. Ele e Dedé iam para São Paulo com muita frequência e, por isso, resolveram se casar e morar juntos na capital. Seria uma forma de acabar com as reclamações da família da moça. A cerimônia foi marcada em uma igreja de Salvador, que amanheceu abarrotada de fãs. Uma verdadeira multidão reunida, cantando *Alegria, alegria* e esperando ver o casamento hippie, cuja noiva empunhava um buquê de flores de papel crepom (ibid., p150-153).

Aproveitando o enorme sucesso de Caetano e Gil, a gravadora Philips se apressou para produzir seus discos. O primeiro álbum solo de Caetano Veloso, que leva seu nome, traz a faixa *Tropicália*. Essa canção é particularmente relevante para o movimento por sua história: quando Caetano tinha somente a letra escrita, almoçou com um grupo de amigos, que quis ouvi-la declamada. Luiz Carlos Barreto, diretor de fotografia de *Terra em transe*, associou a letra à obra homônima do artista plástico Hélio Oiticica. Ao contrário do que se pode pensar, quando escreveu *Tropicália*, Caetano ainda não conhecia o trabalho de Oiticica, nem tinha visto outra manifestação comumente relacionada ao tropicalismo musical, a montagem de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina (ibid., p.136; p159-163).

Júlio Medaglia contribuiu com os arranjos do LP *Caetano Veloso* e Rogério Duprat, com os do LP solo *Gilberto Gil*, ambos lançados em 1967. Manoel Barenbein foi o produtor de ambos e convidou os Mutantes para seu primeiro disco. Durante as gravações do trabalho de Caetano, o poeta Augusto de Campos foi convidado por Medaglia para conhecer o artista que o despertava interesse. Desde 1966, quando Veloso deu seu depoimento sobre a retomada da linha evolutiva da música popular brasileira, Campos escrevia artigos sobre ele nos jornais – que mais tarde foram organizados no livro *O balanço da bossa e outras bossas*. A elaboração de *Gilberto Gil* aproximou o compositor baiano dos Mutantes. Os jovens estariam no disco e a convivência que nasceu daí proporcionou muitas trocas entre eles, inclusive, Gil os ensinou a compor música pop em português (ibid., p.159-170).

O ano de 1968 começou com outro entusiasta das iniciativas de Caetano, Gil e os Mutantes escrevendo sobre eles no jornal. Nelson Motta conta que concordava que a música popular precisava de renovações e, portanto, quando conseguiu uma coluna no *Última Hora*,

considerou-se defensor desses artistas. No início daquele ano passou horas bebendo chope no bar Alpino, em Ipanema, com Glauber Rocha, Cacá Diegues, Gustavo Dahl, e Luiz Carlos Barreto. Comentavam o que tinha de mais fresco na cena cultural e o papo ia da música ao teatro de Zé Celso. Em suas memórias, Motta relata que começaram a imaginar uma festa que celebraria essas movimentações artísticas: “uma espécie de batizado modernista, uma festa tropical, uma gozação com o nosso mau gosto, cafajestice e sensualidade, com nossa exuberância *kitsch*” (2000, p.170).

No dia seguinte, mais precisamente, no dia 5 de fevereiro de 1968, narrou debochadamente a conversa de bar em sua coluna no jornal, intitulando o “falso manifesto” de “Cruzada tropicalista”. Segundo Motta, o fato de a coluna ter sido levada a sério foi surpreendente. A partir dela, o movimento de Gil e Caetano passou a ser chamado de “tropicalismo” e suscitou comentários em outros veículos midiáticos. Motta recorda que não sabia bem o que era o tropicalismo, apesar de falar dele todo dia (Ibid.). Inicialmente, Caetano se incomodou com o termo. Entretanto, ser imediatamente associado a um movimento inovador e autônomo era exatamente o que ele planejara. Assim, passou a reivindicar a expressão e, inclusive, reconheceu se tratar de uma moda, algo que julgou positivo (COELHO, 2010, p.136-137).

Coelho diz que Caetano talvez tenha assumido a moda tropicalista, de forma declarada, quando, em abril de 1968, cantou na *Discoteca do Chacrinha* vestido com um camisolão estampado de bananas (Ibid.). Para Dunn, as participações do artista no programa do Chacrinha provavelmente o ajudaram a ganhar popularidade fora do circuito universitário de classe média. Os tropicalistas não colocavam Chacrinha numa posição de baixa cultura para elevar a arte dita intelectualizada, pois valorizavam esses dois polos da cultura brasileira. Sendo assim, um levantamento de 1968 apontava que os índices de aprovação de Caetano eram mais altos entre a classe trabalhadora (DUNN, 2009, p.150).

Em maio de 1968, todos os integrantes do tropicalismo musical começaram a feitura do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*. De acordo com Calado, Caetano achava natural ter sua irmã no álbum coletivo, mas Bethânia não quis se prender ao projeto, temendo que a situação de *Carcará* se repetisse. Antes, fora eleita a musa da canção de protesto e não queria ser vinculada da mesma maneira ao tropicalismo. Com canções de Caetano, Gil, Torquato Neto, Capinam e Tom Zé, interpretações dos dois primeiros, além de Gal Costa, Nara Leão e os Mutantes, arranjos de Rogério Duprat e produção de Manoel Barenbein, *Tropicália ou Panis et Circensis* possui doze faixas: *Miserere Nobis*; *Coração Materno*; *Panis et Circenses*; *Lindonéia*; *Parque Industrial*; *Geléia Geral*; *Baby*; *Três Caravelas*; *Enquanto seu*

*lobo não vem; Mamãe, coragem; Bat Macumba; e Hino ao Senhor do Bonfim* (CALADO, 2008, p.193).

Quanto a *Lindonéia*, a composição foi feita por Caetano e Gil a pedido de Nara Leão, que estava impressionada com um quadro do pintor Rubens Gerchman chamado *Lindonéia ou a Gioconda do subúrbio*. Sobre a presença da artista no disco-manifesto, Veloso diz o seguinte em suas memórias:

“A ideia de incluir Nara no disco coletivo me pareceu certa não só porque ela havia feito essa ponte entre nós e a pintura de Gerchman, mas também por significar uma espécie de realização do sonho inicial de Gil de que o movimento fosse de toda a geração de músicos: Nara representava a bossa nova em sua origem e liderara a virada para a música participante – era, portanto, a música brasileira moderna em pessoa” (VELOSO, 1997, p.203).

A capa do disco-manifesto reserva características típicas do tropicalismo musical (Imagem 3). Guilherme Araújo e Rita Lee se encarregaram das roupas, cujos tons predominantes são o verde e amarelo. Nara Leão e Capinam não conseguiram ir para São Paulo participar do registro e a saída foi tê-los em uma fotografia emoldurada. A dela segurada por Caetano, a dele, que é a de sua formatura no Instituto Normal da Bahia, segurada por Gil. Na contracapa, Caetano e Torquato Neto escreveram um falso roteiro cinematográfico, cujos personagens são os próprios tropicalistas. Duprat, por exemplo, diz: “como será que vão receber a notícia de que um disco é feito para vender?”. O suposto filme termina com uma frase verdadeira de João Gilberto em entrevista sobre Caetano: “diga que eu estou por aqui olhando pra eles” (CALADO, 2008, p196-8).

Imagem 3 – Capa disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*

Fonte: (FERREIRA, 2018)

Em junho de 1968, os tropicalistas foram alvo de vaias mais intensas, dessa vez, no auditório da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU). Caetano, Gil e Torquato haviam sido convidados para discutir suas ideias, algo que não se efetivou devido às provocações. Os estudantes tumultuavam e jogavam bananas em cima deles. Na porta, Augusto Boal distribuía um panfleto rivalizando com o Teatro Oficina de Zé Celso (ibid., p.199). No dia 7 de agosto, data do aniversário de 26 anos de Caetano, o disco *Tropicália ou Panis et Circensis* foi lançado na boate Dancing Avenida, no Rio de Janeiro. Cinco dias depois, foi a vez de uma festa promocional em São Paulo, no Avenida Danças. Os dois eventos serviram de ensaio para o dia 23 de agosto de 1968, quando cerca de duas mil pessoas lotaram a gafeira Som de Cristal, também na capital paulista, onde foi gravado o programa *Vida, paixão e banana do Tropicalismo* (Ibid., p.199; 207-10).

Nos ensaios para esse programa, encenou-se a *Santa Ceia*, de Leonardo da Vinci, com Gil no lugar de Jesus e uma mesa repleta de frutas exóticas. Calado conta que Vicente Celestino, nos seus 74 anos, horrorizou-se com a profanação e se exaltou. Mais tarde, foi acometido por

um enfarto e faleceu. Antes mesmo de receber a notícia, Gil quis desistir, diálogo que Calado reproduz da seguinte forma: “tá difícil, Caetano. Eu já não estou me divertindo mais. Não estou aguentando a barra. Tá quase insuportável pra mim” (2008, p.212). Ao saber da morte de Celestino, viu naquilo um sinal definitivo de que estavam indo longe demais. Caetano rebateu: “rapaz, o que é isso? Tá com medo? (...) É muito importante fazer esse programa! Não é hora para covardia!” (CALADO, 2008, p.213).

Gilda de Abreu, a viúva, deu a bênção para que *Vida, paixão e banana do Tropicalismo* continuasse e Gil não teve escolha. Horas depois, dividiu o palco com Caetano, Bethânia, Gal, Tom Zé, os Mutantes, Nara Leão, Jorge Bem, Aracy de Almeida, Linda Batista, Dirceinha Batista, Grande Otelo e Chacrinha. Ainda em agosto de 1968, saiu o disco *Nara Leão*, com arranjos de Rogério Duprat e algumas músicas de Caetano Veloso em parceria com Torquato Neto. Além de outras, que valorizavam o repertório pré-bossa nova, algo que se assemelhava ao “ortodoxismo joãoilbertiano” de Caetano (CALADO, 2008, p.211-13)

Em setembro, aconteceu a primeira eliminatória do III Festival Internacional da Canção. Caetano disputou com *É proibido proibir* e Gil com *Questão de ordem*, cujo arranjo era motivado pelo rock de Jimi Hendrix e pelo soul afro-americano. Uma vez anunciada a classificação do primeiro, que havia sido recebido com tomates durante a apresentação, Caetano foi xingado de “Bicha!”. Ele desagradou, especialmente, por ter utilizado um figurino prateado e pulseiras de metal. Gil não se classificou (Ibid., 218). Quando *É proibido proibir* foi apresentado na segunda eliminatória, a reação foi mais brutal. Caetano rememora o ódio estampado no rosto dos espectadores. Impedido de continuar cantando, ele improvisou um discurso contra a plateia:

“Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? (...) Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. (...) Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem em política como são em estética, estamos feitos!” (VELOSO, 1968, in: COELHO; COHN, 2008, p.168-9).

Gil adentrou o palco e pegou um dos tomates que foram lançados em sua direção. Em um gesto ousado, mastigou parte da fruta e jogou o resto de volta. Não escapou de um pedaço de madeira que lhe cortou a canela, tirando sangue (CALADO, 2008, p.222). Segundo Coelho, episódios como esse denotavam um acirramento entre o tropicalismo musical e o público que exigia deles determinado compromisso político. Por outro lado, a demanda de outro público, aquele que exigia que eles mantivessem a ideia do movimento como uma moda para o

entretenimento, também gerou conflitos em torno do programa *Divino Maravilhoso*, que foi ao ar em novembro e dezembro de 68 (COELHO, 2010, p.164).

Nessa incursão televisiva, as aparições tropicalistas se radicalizaram. Em um dos programas da série *Divino Maravilhoso*, nas vésperas do Natal de 1968, Caetano cantou *Boas festas* com um revólver apontado para a cabeça. Fazia alusão ao autor da música, Assis Valente, um poeta baiano, negro e bissexual que se suicidou em 1958. O editor usou todos os recursos disponíveis para que o revólver não aparecesse em primeiro plano, já que uma cena forte como essa agravaria o impasse em que se encontrava a TV Tupi diante de *Divino Maravilhoso*: cartas indignadas chegavam aos montes na emissora (CALADO, 2008, p.251).

Contudo, um mês antes, em novembro de 1968, os tropicalistas foram bem recebidos no IV Festival de MPB da Record. De acordo com Calado, as inovações que eles introduziram no ano anterior foram sendo aceitas. Dos dezoito números exibidos, dez tinham guitarra elétrica. O tradicional smoking e o vestido de gala deram espaço a figurinos extravagantes. Os Mutantes defenderam *Dom Quixote* e *2001*, de Rita Lee e Tom Zé. Esse último interpretou sua composição *São São Paulo, meu amor*. Quando cantou *Divino Maravilhoso*, Gal Costa emplacou uma performance agressiva, diferente do que apresentava antes. A noite foi mais generosa com o tropicalismo musical, dando a Tom Zé o primeiro lugar pelo júri popular (Ibid., p.241-8).

Naquele mesmo fim de 1968, Caetano, Gil e os Mutantes estrearam um show na boate Sucata, no Rio de Janeiro, anunciado como “um espetáculo violento”. Segundo Severiano, o incêndio se dava quando Caetano detonava uma explosão de gritos e assovios, acompanhado por sons distorcidos de guitarra. Gil se estendia em improvisos vocais, entremeados por mais gritos e gemidos. No final, Caetano cantava *É proibido proibir*, deitado no chão, enquanto o hippie americano John Dandurand, pulava e urrava. Para o autor: “em performances como essa, Caetano e Gil, mais do que criadores, eram criaturas do Tropicalismo” (SEVERIANO, 2017, p.385).

Coelho acredita que, no ano de 68, a violência estava sendo corroborada na sociedade brasileira pela ditadura, algo que se refletia no campo cultural. Ele cita como exemplos das ações militares a morte do estudante secundarista Edson Luís, a prisão de 739 jovens no congresso da UNE e a fundação de grupos armados de esquerda, que não encontravam outra maneira de lutar contra o golpe. Nas artes, o contexto se expressou com uma carga de violência, simbólica ou prática. Foi por isso que os tropicalistas da ala musical se aproximaram ainda mais dos tropicalistas das outras áreas, rompendo com a necessidade de satisfazer o mercado consumidor (COELHO, 2010, p.166-170).

Os últimos meses de 1968 foram marcados por acontecimentos na música, no cinema, no teatro e nas artes plásticas que representaram a sintonia mais intensa dos tropicalistas com nomes como Glauber Rocha, Hélio Oiticica e Rogério Duarte. Nas palavras de Coelho, a situação se delineava de modo que: “o que antes nascera de forma desarticulada sob o guarda-chuva modista do tropicalismo caminhava cada vez mais para uma confluência”. Essa confluência era em torno da cultura marginal (COELHO, 2010, p.170).

No entanto, a partir do AI-5, decretado em dezembro de 68, o regime militar passou a combater de forma brutal as expressões artísticas. Desde a boate Sucata, Caetano e Gil estavam na mira dos militares. A presença de uma bandeira de Oiticica no cenário, que trazia a frase “Seja marginal, seja herói”, homenagem ao bandido Cara de Cavalo, fez com que a temporada fosse cancelada. No dia 27 de dezembro, Caetano e Gil foram detidos em São Paulo, colocados num camburão e levados ao Rio. Foram dois meses presos e mais cinco meses em prisão domiciliar. Em maio de 1969, a Philips conseguiu uma brecha para que os dois gravassem seus discos solo. Só foram autorizados a fazer uma aparição pública em julho, quando realizaram um show lotado de despedida no Teatro Castro Alves, em Salvador (CALADO, 2008, p.232-260).

Exilaram-se em Londres, legando a tarefa do tropicalismo musical à Gal Costa. No dia 26 de julho de 1969, um dia antes de embarcar, Caetano deu a seguinte entrevista ao jornal *Última Hora*:

“Sei que o movimento que a gente começou está influenciando meio mundo. Mais dia, menos dia, era inevitável que aqui também se começasse a utilizar uma linguagem nova. Isso demonstra que estávamos certos e o que fazíamos, aquela confusão toda, era um acontecimento natural no processo musical brasileiro. Quanto ao Tropicalismo, ainda não posso falar muita coisa. É claro que ele mantém raízes. O fato é que Gal Costa se tornou a mais importante cantora brasileira a partir dele e eu acho que isso já compensa. Se o Tropicalismo passou, eu não sei, mas acho que (...) ele continua, e do modo certo, com Gal” (VELOSO, 1969, in.: CALADO, 2008, p.264).

### 1.3 O intelectual nos trópicos

#### 1.3.1 Ambivalência

O contexto em que Hollanda teve seu primeiro contato com o tropicalismo partilhou alguns aspectos com esse movimento estético. A autora, assim como os baianos e seus parceiros, encontrava-se em um momento de ruptura e reelaboração das tradições culturais, políticas e acadêmicas. Por ter os dois pés fixos no agora e ser dotada de uma sensibilidade única, ela iniciou sua trajetória perseguindo sempre o mesmo objeto: o presente. Perguntava-se: “Que momento é esse que estou vivendo? Onde é que eu estou?” (HOLLANDA, 2019a, p.23).

Em 1963, Hollanda morou nos Estados Unidos, acompanhando o marido que se mudou para cursar o mestrado em Harvard. Lá se tornou assistente de pesquisa no Instituto de Estudos Latino-Americanos. Pouco antes disso, decidiu estudar grego e conta que até hoje não sabe exatamente o motivo dessa escolha. Em entrevista concedida ao livro *Onde é que eu estou?*, a autora diz:

“[nos EUA] me apaixonei pela política e pela urgência da realidade. Acabou aí minha carreira com o grego. Era uma época incrível, Janis Joplin cantava em Cambridge, Kennedy morreu durante esse período, Fidel Castro, Vietnã... Saiu o grego, entrou o Brasil, a América Latina, mais fortes ainda porque vistos de longe” (HOLLANDA, 2019<sup>a</sup>, p.12).

É representativo o fato de Hollanda ter se aproximado da realidade brasileira no exterior, sendo convocada ao seu contemporâneo por meio de um sentimento de urgência. Depois da temporada fora, retornou ao Brasil e, em 1967, já se localizava no epicentro dos acontecimentos culturais, que eclodiram em 1968. Sobre esse período, numa entrevista realizada para esta pesquisa, Hollanda recorda:

“Era um momento muito de utopia, utopia de mudar o mundo e muito em relação ao sistema. (...) Era inventar tudo de novo, imaginação no poder. Então você vê que aquele momento era um momento muito atípico, você não tem outro. (...) A ideia era essa: contra o mercado. Então você inventa sua roupa, você inventa sua família, você inventa sua música também, que não necessariamente tem que ser nacional. (...) Então é um movimento de confronto enorme, era assim que eu via isso. Quer dizer, você não tinha limite, era um momento que você achava que já ganhou” (HOLLANDA, 2020).

De fato, Hollanda viveu toda essa quebra, inclusive, das tradições que regiam o ofício acadêmico. Em 1970 começou a trabalhar como professora na Escola de Comunicação da

UFRJ. Segundo a autora, a universidade era nutrida por uma enorme potência. Foi um lugar central para os eventos que marcaram as décadas de 60 e 70. A Faculdade de Letras, por exemplo, ocupava um imenso galpão no Centro do Rio. Ela conta que as divisórias não impediam que as aulas fossem praticamente juntas, criando uma dinâmica aberta (HOLLANDA, 2019<sup>a</sup>, p.20). Em 1974, finalizou o mestrado em Literatura Brasileira pela UFRJ; em 1979, concluiu o doutorado pela mesma instituição, com a tese *Impressões de Viagem*, publicada como livro no ano seguinte.

*Impressões de Viagem* se desenrola a partir de três fios investigativos: a participação engajada, o tropicalismo e “a opção vitalista da produção alternativa, conhecida como poesia marginal” (HOLLANDA, 2004, p.14). Logo na primeira linha, Hollanda fez ruir os padrões da época, iniciando o texto com a seguinte frase: “Eu me lembro dos hoje ‘incríveis anos 60’...” (ibid., p. 19). Segundo a autora, nos anos 70 o meio acadêmico vetava alguns assuntos. Por isso, preparou-se para defender seus objetos da acusação de que eles seriam uma “literatura menor”. No entanto, a banca avaliadora não foi tão longe, discorrendo sobre a sentença inicial em primeira pessoa e a “inadequação de uma perspectiva impressionista num trabalho acadêmico” (ibid., 2019b, p.67).

Mas a situação não coibiu sua vontade de romper com o que estava posto, algo que herdou dos “incríveis anos 60”. De acordo com Hollanda, nessa década havia o ímpeto de descobrir outra lógica, outro universo e outros valores. Contudo, ela diz que o que deflagrou os anos 60 foi, na verdade, a libertação das colônias europeias, ocorrida em parte na década de 1950:

“Aqueles sujeitos, que eram os nativos, tornam-se sujeitos políticos com quem os países têm que negociar. Quem falava por eles era a Coroa. Então aparece uma multidão de Outros absolutamente desconhecidos. (...) Essa coisa muda uma epistemologia, que passa a ver o mundo de uma forma mais fragmentada” (HOLLANDA, 2020).

Ao se lembrar disso, Hollanda imediatamente remonta ao prefácio escrito por Sartre no livro *Os Condenados da Terra*, de Fanon, intelectual que lutou pela independência da Argélia: “há não muito tempo a terra tinha dois bilhões de habitantes: quinhentos milhões de homens e um bilhão e quinhentos milhões de nativos. Os primeiros tinham a palavra, os outros simplesmente as usavam” (in: HOLLANDA, 2019c, p.159). Assim, esse fenômeno – que vai se gestando ao longo dos anos 50 e 60 e que, definitivamente, irrompe em 68 – significou uma mudança de paradigma. A sociedade precisou se reconfigurar para receber novas vozes, fraturando estruturas há séculos solidificadas.

Entretanto, segundo Hollanda (2020), a intelectualidade brasileira da década de 1960 alocou o Outro na figura do “povo”. Por aqui, dedicavam-se incansavelmente a incluí-lo através da cultura. Ao ser questionada sobre a possibilidade do Outro ser a mulher, ela responde que não havia espaço para isso; diz que os trabalhos acadêmicos que analisavam a questão de gênero o faziam através de um viés economicista, oriundo do marxismo. Para a militância, o feminismo era supérfluo, pois o foco estava em derrubar a ditadura; identificar-se com o feminismo não era fácil, representava a perda de relações e o enfrentamento de barreiras. A própria autora só chegou ao tema em 1980, alterando para sempre a sua visão de mundo (HOLLANDA, 2020; 2019<sup>a</sup>, p.56-57).

Assuntos como a performatividade de gênero não apareciam nos estudos das artes. Portanto, quando o tropicalismo introjetou um corpo desviante no campo cultural, acabou por reconfigurar a lógica em torno da produção de saber sobre a canção popular. Essa nova movimentação, que se intensificou em 1968, deu seus primeiros passos de forma amplamente comunicada no III Festival da MPB, transmitido pela TV Record em 1967. Quem assistiu ao evento foi impactado com uma informação distinta daquela que circulava entre a programação musical recorrente. Tudo nas apresentações de *Alegria, alegria* e *Domingo no Parque* sintetizava as transformações em curso numa esfera macro da sociedade.

Favaretto foi um dos jovens que, aos 26 anos, ligou a televisão e descobriu que suas ideias estavam em consonância com aquelas transmitidas por Caetano Veloso, Gilberto Gil, os Beat Boys e os Mutantes. O autor relembra:

“Em 67 eu morava no interior e eu vi na televisão a apresentação de *Alegria, alegria* e *Domingo no Parque* no festival da Record. Eu fiquei extremamente entusiasmado porque eu dizia: ‘é isso aí que eu penso’. (...) Quando apareceram o Caetano e o Gil com essas músicas que intencionalmente não seriam músicas, digamos, participantes, de protesto, eu percebi que aí dentro, encravado, tinha outra relação. Outra relação entre o político e o estético, entre o que eu chamo de inconformismo estético e inconformismo social” (FAVARETTO, 2020).

Embora Favaretto tenha se identificado com o movimento na hora que assistiu ao III Festival de MPB, nem todos os jovens fizeram o mesmo percurso. É o caso de Ferreira que, em 1967, ainda era adolescente, mas já se interessava pela canção popular enquanto espaço de articulação entre a arte e a política. O estudante secundarista pertencia à turma que apostava na poética de Chico Buarque e Edu Lobo, até ler o artigo “É proibido proibir os baianos”, de Campos. Nas palavras de Ferreira:

“Eu só fui cair no tropicalismo em outubro de 68. Até outubro de 68, ou seja, dois meses antes da prisão deles, eu olhava aquilo tudo de longe e não gostava. Eu estava em outra turma, eu estava com a turma que tinha o Chico Buarque<sup>3</sup>, o Edu Lobo... Então eu também estava sem entender o tropicalismo, eu não estava entendendo. Aí um artigo que saiu no jornal, mudou minha vida. Às vezes as pessoas não acreditam, mas esse texto mudou a minha vida” (FERREIRA, 2020).

O artigo de 1968 – que Ferreira descreve como tendo sido escrito no “calor da batalha” -, integrou, posteriormente, a coletânea *O balanço da bossa e outras bossas*, organizada por Campos. Esse livro, cujos textos datam de 1966 a 1970 e foram, em sua maioria, publicados em suplementos literários, posiciona-se de modo parcial; opõe-se ao nacionalismo e se coloca a favor de uma “música nacional universal”. Não só isso, os autores que nele estão presentes se solidarizam em torno de uma perspectiva comum: “estão, todos, predominantemente interessados numa visão evolutiva da música popular” e “especialmente voltados para os caminhos imprevisíveis da invenção” (CAMPOS, 2012, p.14).

Em “É proibido proibir os baianos”, o olhar que Campos lança ao tropicalismo está em sintonia com essa perspectiva. Para o autor, o movimento se valeu de uma linguagem crítica com o objetivo de revisitar “tudo o que se produziu musicalmente no Brasil e no mundo”. O resultado dessa empreitada foi a criação consciente de uma informação verdadeiramente nova. Nesse sentido, o grupo é colocado pelo autor numa vanguarda estética, relacionada com o que veio antes e capaz de elaborar uma obra inédita. Campos enxerga nesse processo a cinesia antropofágica, concluindo que eles engoliam e deglutiam a tradição da música brasileira; colocavam elementos finos, como a bossa nova, ao lado de elementos de “supermaugosto” (CAMPOS, 2012<sup>a</sup>, p.261-62).

A alusão do autor ao antropofagismo o faz resgatar Haroldo de Campos e seu comentário acerca do manifesto de Oswald de Andrade:

“À Tropicália se poderia muito bem aplicar o que disse Haroldo de Campos a propósito do Manifesto Antropófago de Oswald: ‘uma visão brasileira do mundo sob a espécie da devoração, para uma assimilação crítica da experiência estrangeira e sua reelaboração em termos e circunstâncias nacionais, alegorizando nesse sentido o canibalismo de nossos selvagens’ (CAMPOS, 2012<sup>a</sup>, p.263).

Sendo assim, o tropicalismo não só se apropriava dos dados nacionais, como dos internacionais, desafiando a atitude nacionalista que procurava uma independência cultural

---

<sup>3</sup> Como será visto no Capítulo 2, na seção sobre Nara Leão, Chico Buarque quis se desvencilhar da imagem de compositor de canções de protesto com a música *A banda*, de 1966. Logo, acredita-se que Ferreira se refere à etapa anterior da carreira do artista, ligada à canção de protesto.

baseada na simplória negação da arte estrangeira. De acordo com Campos, Oswald e os tropicalistas tinham nesses “nacionalóides” um inimigo comum (ibid.). Para explicar as vaias dos que desejavam uma música participante num formato conservador e folclórico, o autor recorre à teoria da informação. Nesse sentido, a vaia é fruto do ouvinte que recebe uma mensagem imprevisível. Essa mensagem não confere com os códigos que o ouvinte detém *a priori* e, por isso, ele se choca. Nas palavras de Campos, os tropicalistas no FIC de 68:

“tiveram a inteligência e a coragem de lançar mais esse desafio, e de romper, deliberadamente, com a própria estrutura de Festival, dentro da qual os compositores tudo fazem para agradar o público, buscando na subserviência ao código de convenções do ouvinte a indulgência e a aprovação para as suas músicas ‘festivalescas’” (CAMPOS, 2012a, p.266).

Daí o pensamento de que o tropicalismo canalizou a sensação dos jovens que queriam ver na música brasileira uma tradução das mudanças culturais. Uns, como Ferreira, ainda se estruturavam pelos procedimentos anteriores, mas logo foram influenciados pelo novo conteúdo das canções tropicalistas. Outros, como Favaretto, já estavam ávidos por essa sensibilidade que viria a organizar até sua produção acadêmica. Em 1968 o autor se graduou em filosofia pela PUC de Campinas. Na época, dava aulas de matemática e física a estudantes de ensino médio.

Com seus alunos e junto ao movimento estudantil, ao qual se ligou durante a faculdade, articulava as questões da arte e da política. Segundo Favaretto, o momento era: “ao mesmo tempo, muito tenso e muito entusiasmante porque parecia que estávamos à beira de alguma modificação qualquer no país. Para isso as artes contribuíram decisivamente”. Ele recorda que, mesmo morando no interior, acompanhava as discussões que surgiam na imprensa e nos livros. Inclusive, o feminismo o atravessou e ele pôde observar essa inquietação impactando seu entorno. As moças de seu convívio ficavam “com os olhos brilhando”, desejando podar algumas amarras e ir para a capital (FAVARETTO, 2020).

Sobre as possíveis cobranças por parte delas, Favaretto diz:

“A cobrança vinha. Digamos, eu estava em transformação, entende? Eu estava com os olhos abertos. Não só o espírito, os olhos, mas também o corpo aberto pra essas coisas. (...) A cobrança era que eu tinha que acolher as informações novas. Mas ao mesmo tempo eu percebia que eu estava preparado pra isso” (FAVARETTO, 2020).

Em 1969, o autor se mudou para São Paulo. Ingressou numa pós-graduação em filosofia na USP, mas retornou para a mesma instituição em 1974, dessa vez, matriculando-se no mestrado. De acordo com ele, o Departamento de Filosofia era muito tradicional, ligado à lógica

e à epistemologia. Mesmo em Estética não se falava em música popular, considerada um gênero artístico indigno, sem status e da ordem do entretenimento. Com alguns professores, sentia-se livre para falar de seu interesse pelo tropicalismo. Contudo, manteve o objeto de lado até encontrar com sua orientadora, Otilia Arantes. Ela aceitou o projeto e sugeriu a leitura dos artigos de Schwarz:

“Em 68 há um artigo muito forte do Roberto Schwarz, ‘Vanguarda e Conformismo’, que o tropicalismo era criticado de uma maneira muito forte. Depois veio o outro trabalho dele, ‘Cultura e Política’, mais forte ainda. (...) Quer dizer, há um setor da crítica, da intelectualidade, que não admitia o tropicalismo como uma informação nova no debate sobre arte e política no Brasil. Então, tanto é assim, que nos meus dois primeiros anos de pós-graduação, 69 e 70, eu não toquei nesse assunto, eu apenas continuava pensando nele. (...) Quando eu volto, no fim de 73 para 74, aí eu me inscrevo no mestrado com a professora Otilia Arantes. Aí, quando ela perguntou pra mim ‘qual é o seu assunto’, eu falei: ‘bom, eu queria estudar o tropicalismo. Eu queria estudar exatamente a Tropicália dos baianos dos anos 67 e 68’. Ela aceitou. Ela achou que era interessante, perguntou se eu conhecia o grande ensaio do Roberto Schwarz. (...) Eu fui ler e vi que lá tinha muita coisa que eu concordava, outras que eu não concordava. Vi que, exatamente através dessa discordância, eu podia pensar alguma coisa que não tinha sido pensada. Havia poucos artigos até então sobre o tropicalismo. Alguns artigos de jornal, só. (...) Mas eles eram importantes sim, eles me ajudaram a começar a pensar e percebi que havia uma via de análise do tropicalismo, que estava em mim desde que eu vi *Alegria, alegria* na televisão, que podia ser desenvolvida” (FAVARETTO, 2020).

Opondo-se à crítica perpetrada por Schwarz, Favaretto passa a fazer parte da corrente hegemônica do pensamento sobre o tropicalismo. Em 1979, sua dissertação de mestrado foi publicada sob o título *Tropicália: alegoria, alegria*. Conforme apontam Napolitano e Villaça (1998), o livro sugere que o movimento tropicalista foi uma explosão que abriu o comportamento político-cultural da sociedade brasileira. Algo a ser constatado no seguinte trecho:

“Desmontando ativamente o que vem do centro, da indústria cultural, sem entretanto apresentar qualquer projeto prévio, o tropicalismo, ao invés de ser plangente, saudosista, apresenta um tom afirmativo: daí a alegria que explode através de suas canções, alegria de destruir” (FAVARETTO, 2007, p.129).

Quando diz que a vanguarda não possui um projeto anterior, o autor se refere a um conceito de Brasil filtrado como totalidade. Favaretto afirma que o procedimento do tropicalismo é desmistificador, pois expulsa o “todo-Brasil” e gera um vazio a ser povoado por fragmentos. Desse modo, eles diferiam dos “nacionalóides” de Campos, aproximando-se da realidade nacional de outra maneira. Os tropicalistas não a compreendiam como uma expressão abstrata, ou como um código idealizado de uma determinada situação histórica. Diferenciavam-

se pela antropofagia, que mistura vários elementos (ibid., p.26; p.128). Tal operação escancarou o Brasil heterogêneo, difícil de ser apreendido como uma ordem coesa.

Contudo, o pensamento de Schwarz, com o qual Favaretto dialoga, localiza-se mais especificamente na oposição entre o Brasil moderno e o arcaico. De acordo com o primeiro, o tropicalismo reflete sobre a condição de um país que foi economicamente modernizado pelo imperialismo, mas que se manteve ideológico e politicamente ligado a um arcaísmo residual. Schwarz alega que o efeito básico da estética tropicalista é a submissão do anacrônico à “luz branca do ultra-moderno”, resultando numa alegoria do Brasil. Tais imagens do país comporiam um “absurdo” que é aceito como nossa alma, vista como exótica e não como um fruto da desigualdade econômica (1978, p.74-7).

Favaretto, por sua vez, não creditou aos baianos e seus parceiros a capacidade de petrificar a situação do Brasil na década de 60, como o fez Schwarz. Ele entende a alegoria tropicalista enquanto uma potência subversiva, que expõe as indeterminações do país. São pedaços imagéticos de uma nação que é, ao mesmo tempo, desenvolvida e subdesenvolvida (FAVARETTO, 2007, p.127-8). É essa lógica ambivalente que pareceu tão revolucionária para o autor quando ele analisou criticamente *Alegria, alegria*, concluindo que outros polos opostos, para além do par arcaico-moderno, também podem coexistir.

Dois exemplos são as oposições entre alta e baixa cultura, e local e universal. Através da justaposição de polos opostos como esses, o tropicalismo proporcionou uma abertura estética e política, conforme conta Favaretto:

“Em *Alegria, alegria* era a questão de uma abertura estética e política que incluía as mais diversas possibilidades: as cultas, as populares, as nacionais e as internacionais. Enfim, o influxo e as informações vindas da indústria cultural constituíam alguma coisa semelhante à importância que tinham as práticas populares brasileiras. Vieram a colocar no mesmo nível as informações cultas, eruditas, as tradicionais brasileiras, sejam as das culturas populares ou aquelas das classes médias, ou classes populares também, mas informadas pelas comunicações. Ao colocarem no mesmo nível também as informações das culturas produzidas pela indústria cultural, o tropicalismo trazia uma nova posição artística e política” (FAVARETTO, 2020).

Portanto, um dos aspectos importantes do tropicalismo foi, justamente, essa abertura adquirida pela ruptura do pensamento clássico das contradições. Não mais ou alta, ou baixa cultura, ou arcaico, ou moderno, ou local, ou universal; e sim, algo que é alta e baixa cultura ao mesmo tempo, arcaico e moderno, local e universal. O movimento instrumentalizou seus estudiosos para que eles pudessem se deslocar de um paradigma epistemológico anterior para um novo que, segundo Favaretto (2020), continuou com a teoria pós-estruturalista, entre outras

que foram surgindo a partir dos anos 60. Isso porque, ao apostar na lógica da ambivalência ao invés da lógica da contradição, o movimento se inseriu como arte contemporânea<sup>4</sup>.

Nesse sentido, tanto o tropicalismo quanto os sujeitos que o elegeram como objeto acadêmico nos anos 60 e 70, foram influenciados pelas transformações que demarcaram a segunda metade do século XX. De acordo com Hall, o deslocamento do sujeito é o principal sintoma do período. Ele atribui ao estruturalismo e sua interpretação mais radical, o pós-estruturalismo, parte da responsabilidade por esse deslocamento, pois essa visão impede o indivíduo de atingir uma identidade fixa através da linguagem. A diferença sempre vem para desestabilizar o fechamento em torno de uma identidade acabada. (HALL, 1997, p.44-5).

O pós-estruturalismo trabalha com o estruturalismo francês, que penetrou diversas áreas, como a antropologia, o marxismo e a crítica literária. Sendo assim, perseguiu o status de “megaparadigma” das ciências, algo que foi criticado pelos autores pós-estruturalistas (PETERS, 2000, p.10). Eles se caracterizam por terem praticado um descentramento do sujeito, questionando a concepção do indivíduo acabado e autônomo. Dessa forma, o sujeito não se atomiza em torno de uma única identidade, nem transcende às práticas socioculturais (ibid., p.30-32).

Traçando um paralelo com a alegoria tropicalista – analisada por Favaretto em seu livro -, esse procedimento estético conduz o ouvinte de um paradigma anterior, no qual havia a concepção fechada do Brasil e do sujeito brasileiro, para um paradigma posterior, em que há a abertura do indivíduo. Nota-se a proximidade disso com o pós-estruturalismo, sobretudo, com o conceito de desconstrução, elaborado por Derrida. Esse autor também investigou a lógica por trás das contradições clássicas, partindo do par significado/significante.

Segundo Derrida, o conhecimento europeu se constituiu sob o logocentrismo. Naturalmente mais próximo da razão (*logos*), o significado adquiriu, assim, um status elevado, rebaixando o significante (1973, p.22). Não só nesses conceitos binários, mas em qualquer um, o que ocorre é a hierarquização. Ademais, quando o par dicotômico é universalizado, ele gera uma situação de imposição e de conflitos. Por esse motivo a estratégia da desconstrução se faz necessária (DUQUE-ESTRADA, 2002, p.11). Ela é composta por duas etapas inseparáveis: a inversão e o deslocamento. Na primeira, o termo superior da oposição é inferiorizado. Porém, logo ambos os termos se deslocam e vão registrar outro discurso (ibid., p.12).

---

<sup>4</sup> De forma ainda mais precisa, Favaretto (2020) diz: “a Tropicália é o momento do Brasil em que ela é o ponto extremo do moderno e do depois do moderno, simultaneamente. Então o depois do moderno é esse contemporâneo”.

Para Derrida, as contradições binárias dependem de uma fundação inabalável, em cima da qual a hierarquia de significações é construída. Esse princípio primeiro, essa fundação, define-se pelo que não é, engendrando um Outro que está intimamente ligado ao seu par oposto (EAGLETON, 2006 p.114-15). Sendo assim, utilizando o exemplo do significado/significante: o conceito de significado é explicado como não sendo um significante. A exclusão está intrinsecamente ligada a essa lógica, além do reconhecimento de que essas oposições não são pacíficas.

Veja-se que a alegoria tropicalista realiza um efeito similar ao da teoria derridiana, por mais que não siga exatamente o passo a passo da desconstrução<sup>5</sup>. De acordo com Favaretto, as imagens tropicalistas:

“tornam-se formas cuja significação nasce do tráfego que as governa. Instala-se a dissonância: os contrários coabitam, se superpõem, se identificam, gerando sincretismo e indiferenciação – metamorfose pura, o reino da diferença. Nesta permutabilidade contínua (...) é excluída toda ideia de totalidade ou de totalização” (FAVARETTO, 2007, p.127-8).

Isso quer dizer que a alegoria tropicalista recolhe os significados enquanto produz significantes, durante o processo de comunicação. Ou seja, não há uma ideia pré-concebida, um conceito totalmente idealizado ou um significado estanque. Nem o próprio sujeito centra em si tais significados irredutíveis, pois ele próprio não é irredutível. Nesse novo paradigma o sujeito é múltiplo e fragmentado e a sociedade passa a ser o lar de múltiplos discursos. Na lógica da contradição, a exclusão imperava porque o signo homem, por exemplo, necessitava de se distinguir do signo mulher para se definir. Agora, abre-se mão dessa necessidade, cindindo espaços para que ambos os signos construam suas identidades e coexistam no discurso.

Desse modo, para os pós-estruturalistas, a linguagem não comporta a totalização (ibid., p.244). Precisamente, a linguagem tropicalista também não se conforma com uma ideia de princípio que totaliza seu significado, nem com a ideia de um fim. Algo que se manifesta tanto nas imagens alegóricas, quanto na postura política do movimento. Segundo Hollanda, o tropicalismo é a expressão de uma crise porque se opunha à esquerda hegemônica no campo

---

<sup>5</sup> Alguns desencontros entre a desconstrução e a alegoria tropicalista podem ser observados. Por exemplo: a justaposição do Brasil moderno e do Brasil arcaico não acompanha exatamente o conceito de Derrida. Para esse pós-estruturalista, a justaposição está mais perto de neutralizar os polos binários, o que leva à confirmação do sistema hierárquico que opõe alguns elementos de modo tão violento (DERRIDA, 2001, p.47). Porém, o que se mostra aqui é a transformação proposta pelo pós-estruturalismo derridiano em linhas gerais, ou seja, o abalo nos pares dicotômicos, que se assemelha às rupturas tropicalistas.

cultural. Enquanto seus pares só falavam numa retomada de poder que aconteceria no amanhã, o grupo baiano se preocupava com o aqui e o agora (HOLLANDA, 2004, p.70).

A esfera do presente, ao invés de dar espaço a um futuro redentor, apareceu nos tropicalistas como a revolução do corpo e do comportamento (ibid.). Foucault celebrou essas lutas políticas menos vinculadas à coletividade social e mais ligadas ao indivíduo: refletindo sobre a situação dos anos 60, o autor acreditava que os campos da esquerda e da direita não colocavam a questão do poder em debate. Contentavam-se em denunciar o adversário como o proprietário do poder, mas não em analisar essa força em sua especificidade (1979<sup>a</sup>, p.6). De certo modo, Foucault se encarregou dessa tarefa, concluindo que o poder não é a mesma coisa que a exploração – conceito caro à tradição marxista, em que a classe trabalhadora é explorada pela burguesia. Para o autor e Deleuze, o poder está investido em toda a parte e ninguém é seu titular; a batalha contra ele pode ser feita num território mais subjetivo e posicional (1979b, p.75-78).

Em sua crítica aos “nacionalóides” que homogeneizavam o Brasil e à esquerda que idealizava a classe trabalhadora, o tropicalismo musical propôs outras maneiras de combater a ditadura e o conservadorismo. De acordo com Hollanda:

“O circuito fechado e viciado em que a classe média informada juntava-se para falar do ‘povo’ não produzia mais efeito. Era preciso pensar a própria contradição das pessoas informadas, dos estudantes, dos intelectuais, do público” (HOLLANDA, 2004, p.71).

Conforme determinam Napolitano e Villaça (1998), vem daí a perspectiva de Hollanda de que o movimento seria uma implosão, revisando o *ethos* da esquerda. Principalmente, na leitura da autora, o tropicalismo enfrentou a canção engajada que tematizava a modernização, o nacionalismo e a “fé no povo”. Tal engajamento seria derivado do que foi postulado pelo CPC no início da década de 60. Em 1962, esse ente publicou um manifesto que chamava os artistas e os intelectuais para integrarem o destacamento do exército popular no *front* cultural (2004, p.21-22). Hollanda ressalta um trecho do manifesto do CPC:

“Para nós tudo começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a conseqüente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí não se é nem revolucionário, nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo” (in: HOLLANDA, 2004, p.22-3).

Lembrando que a rixa de Campos com a canção de protesto se dava numa esfera menos ligada ao conteúdo e mais à forma. Afinal, ele cita Maiakóvski: “não pode haver arte

revolucionária sem forma revolucionária” (In: CAMPOS, 2012<sup>a</sup>, p.263). Entretanto, para o CPC cabe ao artista um “laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir corretamente na sintaxe das massas os conteúdos originais” (In: HOLLANDA, 2004, p.23). Ou seja, toda a corrente de música participante oriunda desse ente político-cultural é tributária da preocupação maior com o conteúdo, sacrificando os aspectos formais. Hollanda, por sua vez, atenta-se para os elementos conteudistas das letras do tropicalismo, que desconfiam do discurso populista e do projeto de tomada de poder (Ibid., p.63-4).

Categorias como o “povo”, presente na retórica do CPC e nas canções participantes que se originavam dela, forjavam uma totalização avessa à estética tropicalista. Nesse sentido, o pensamento de Foucault se assimila à linguagem do movimento: o autor diz que a luta contra as opressões não pode ser generalizada por meio da totalização de verdades teóricas. Como já foi dito, ela deve ser concebida contra o poder em suas particularidades (DELEUZE; FOUCAULT, 1979b, p.78). É a resistência localizada no indivíduo que, reinventando suas práticas, contribui para a reinvenção da ordem social. Hollanda conta que as mulheres que foram jovens nos anos 60 e 70 tomaram a iniciativa de mudar tudo no âmbito privado para, então, afetar a sociedade. Inclusive ela mesma, mas não os homens (HOLLANDA, 2019<sup>a</sup>, p.14).

Talvez a maior resistência dos homens daquele período esteja relacionada à epistemologia masculina dominante. De acordo com Telles, as noções de indivíduo que conhecemos hoje se configuram desde o século XIX através de binarismos e oposições, opondo homem e mulher, por exemplo. Em última instância, a mulher se torna o Outro do sujeito referencial masculino (2008, p.402-3). Assim, é estabelecido um modo falocêntrico de produzir saber, acadêmico ou não, que começa a ser quebrado com teorias como as pós-estruturalistas, como foi visto anteriormente, e as feministas.

Quanto ao feminismo, Hollanda alega que a segunda onda dessa corrente “falou baixinho” no Brasil das décadas de 60 e 70. No contexto da ditadura militar e do direcionamento dado à esquerda pelo Partido Comunista, no âmbito político, e pelo CPC, no âmbito cultural, a luta das mulheres ficou em segundo plano (HOLLANDA, 2020). Contudo, o tropicalismo tematizou de forma às vezes sutil, às vezes um pouco mais declarada, as questões do corpo, da sexualidade e do gênero. Através desse movimento um Brasil polifônico pôde emergir, contemplando subjetividades outras, que fugiam ao indivíduo encerrado em sua totalidade. Ou seja, a mulher, o negro, as demais regiões do país etc. são inseridos sem que passem pela operação de exclusão, pois desobrigam o parâmetro universalizante.

É por isso que Favaretto (2020) diz que as pautas identitárias “localizam no tropicalismo uma referência forte”. Ademais, parece que o contato que os autores, como

Favaretto e Hollanda, tiveram com o movimento os auxiliou a serem sensíveis às teorias feministas que ganhariam terreno no Brasil perto da virada do século XX para o XXI. Da mesma maneira que o tropicalismo sugere a multiplicidade, a heterogeneidade e a pluralidade por meio do desmonte das oposições binárias, segundo Colling, o feminismo também o faz. Essa autora remonta à contribuição derridiana à pauta feminista porque o conceito de desconstrução de Derrida subverte o que é aparente. Nas palavras de Colling, Derrida enxerga no universalismo um disfarce do falocentrismo (2014, p.31-2).

Sendo assim, o movimento tropicalista começou a preparar o solo em que, futuramente, germinaria a presença da categoria “mulher” nos estudos da canção popular. Entretanto, talvez o atravessamento entre música brasileira e o feminismo não tenha despontado antes pelo que Fraser chama de “astúcia da história”. Ela identifica que o que sucedeu a segunda geração feminista, a dos anos 60 e 70, foi uma transformação cultural, não institucional e estrutural. A mudança, nos campos da cultura e do comportamento, não atingiu camadas mais profundas da sociedade, mantendo a opressão contra a mulher (FRASER, 2019, p.27-28).

Ora, apesar de não reivindicar essa pauta explicitamente, o movimento tropicalista foi informado pelos debates da segunda onda feminista. Tropicalismo e feminismo de segunda onda partilham um questionamento em torno do corpo e da sexualidade, por exemplo. Mas Fraser afirma que o processo histórico tem a capacidade de apagar, ou cooptar, as lutas que visam uma verdadeira revolução social. O que a autora chama de “astúcia da história” ocorreu com relação às transformações culturais e comportamentais que vieram no bojo dos acontecimentos das décadas de 60 e 70: essas mudanças foram aliciadas dentro da lógica do desenvolvimento capitalista, desmobilizando a causa num sentido político mais radical (Ibid.).

Sinal disso é o antifeminismo que pode ser observado na cultura popular norte-americana no final do século XX. Faludi faz um levantamento da reação política e midiática desse período contra o progresso feminino conquistado nas décadas anteriores. De acordo com a autora, o *backlash*, ou seja, o contra-ataque conservador se deu em um momento da história dos Estados Unidos quando as pautas feministas pareciam inegociáveis. Mas a reação veio na forma de campanhas misóginas que passaram a ter livre acesso nos meios de comunicação (FALUDI, 2001, p.18-21). Foi nesse contexto que uma nova geração de intelectuais formou seu conhecimento sobre o tropicalismo e a música popular brasileira.

### 1.3.2 Abertura

Antes de apresentar alguns textos que vieram nas décadas posteriores às dos trabalhos seminais do tropicalismo, faz-se necessário um entendimento mais preciso de quando ocorreu o fim do século XX. Isso porque, como foi dito na última subseção, foi nesse período que aconteceu um *backlash* na cultura norte-americana, minando as conquistas da segunda onda feminista dos anos 60 e 70. No entanto, quais as circunstâncias históricas do campo cultural e em que ano começa o fim do século no Brasil? Santiago busca responder a essas perguntas no ensaio “Crítica cultural, crítica literária: desafios do fim do século”, publicado em 1997. Para o autor, levando em conta as modificações profundas na cultura e nas artes, o momento de transição do século XX para o seu fim está circunscrito entre 1979 e 1981. De acordo com Santiago:

“A transição deste século para o seu ‘fim’ se define pelo luto dos que saem, apoiados pelos companheiros de luta e pela lembrança dos fatos políticos recentes (...). Ao luto dos que saem opõe-se o vazio a ser povoado pelos atos e palavras dos que estão entrando” (SANTIAGO, 1997, p.363-4).

Entre 1979 e 1981, “a luta das esquerdas contra a ditadura militar deixa de ser a questão hegemônica no cenário cultural e artístico brasileiro” (ibid.). Abre-se espaço para novas proposições inspiradas pelo ideal da redemocratização e a intelectualidade acompanha essas mudanças. A arte promoveu um debate mais amplo, em meio a um fenômeno multicultural que criava identidades sociais alternativas àquelas já estabelecidas; tanto o Brasil monolítico e homogêneo, imposto pela ditadura, quanto a coesão das esquerdas, caíram por terra nesse período (ibid., p.365).

Assim, citando um artigo de Hollanda, Santiago diz que a prática acadêmica da época se voltou para a perspectiva antropológica e restringiu os aspectos ortodoxos da sociologia clássica e da sociologia marxista (ibid., p.365-6). O autor também destaca a fala de Lélia Gonzalez – no livro “Patrulhas Ideológicas” (1980), coletânea de entrevistas organizada por Hollanda e Carlos Alberto Pereira – como representativa dos novos tempos. Segundo Santiago, Gonzalez anuncia “a futura batalha do multiculturalismo contra o cânone ocidental”, ao denunciar o processo de embranquecimento do negro que se aprofunda no conhecimento de tradição europeia (ibid., p.367).

Entre 1979 e 1981 os jovens estudantes e artistas deram um passo largo em direção à abertura democrática, considerado precipitado por alguns. Para esses críticos o processo de

redemocratização falhou em exorcizar um passado brutal, pois não promoveu um acerto de contas com a ditadura. De acordo com Santiago, a velha geração marxista viu essa aposta da juventude como um sinal de passividade e aceitação do liberalismo como modelo econômico (ibid., p.375).

Entretanto, no que diz respeito à opressão das mulheres, a nova produção do saber sobre a música brasileira, que tem seu início na década de 80, permaneceu aproveitando o legado tropicalista; beneficiou-se da introdução de múltiplos sujeitos e múltiplas culturas, desmontando o pretense universalismo nas artes e na política. Portanto, esses autores da geração 80 conviveram com a entrada de produtos misóginos vindos da indústria norte-americana – e daquela nacional que se espelhava nos EUA -, mas, talvez, encontraram na canção popular brasileira um espaço de resistência a isso. Lembrando que, nessa década, o feminismo ganhava terreno no Brasil.

Um exemplo de como o movimento tropicalista dava o tom da interseção entre a arte e a política para os intelectuais dos anos 80 é contado por Naves: a autora se filiou ao Partido dos Trabalhadores por volta de 1981. Internamente ocorreu uma polêmica envolvendo um cartaz de divulgação, no qual um “coletivo de operários barbados” ostentava o mesmo semblante e a mesma gesticulação de punhos cerrados. Para Naves a discussão significava que algo novo estava acontecendo, fazendo nascer um indivíduo político que negava a ideia de totalidade. Uma outra militância política estava sendo gestada naquela década, mas que encontrava contornos em comum com a postura de Caetano Veloso no III FIC, quando ele cantou *É proibido proibir* (NAVES, 2015, p.50).

Tendo isso em vista, Naves define o tropicalismo da seguinte forma:

“Com a tropicália, os baianos inventaram uma nova relação com a *diferença*, assumindo uma postura afirmativa e comprometendo-se de modo indiferenciado com todos os aspectos captáveis do universo brasileiro, como o brega e o *cool*, o nacional e o estrangeiro, o erudito e o popular, o rural e o urbano (...)” (NAVES, 2012, p.54).

Nota-se que o tropicalismo possuía uma sensibilidade semelhante àquela que vigorou no campo político e artístico do fim do século XX. Isso porque, a polêmica em torno do cartaz, contada por Naves, reside no fato da militância aparecer como um coletivo homogêneo. Crítica que também foi feita pelo movimento tropicalista, dessa vez, com relação ao Brasil. Há, então, a necessidade de abertura de lugares em que os Outros possam coexistir, sem que os opostos sejam excludentes. Bhabha reforça que essa visão mais ambivalente foi sintomática da virada

do século XX para o XXI. Para o autor, nesse período categorias como a “classe” são afastadas, permitindo que o foco recaia sobre as diferenças culturais (BHABHA, 1998, p.19-20).

Dessa forma, irrompe um hibridismo que contempla todo o tipo de cultura, sem a imposição de hierarquias (ibid., p.22). A passagem entre os séculos desafia a ideia moderna de “nação”. Para a modernidade, o povo da nação é homogêneo (ibid., p.202). No entanto, dentro da própria cultura emerge um discurso minoritário, capaz de promover um acréscimo àquilo que foi engendrado como origem, renegociando os tempos de formação da identidade nacional (ibid., p.218-219). A teoria pós-colonial de Bhabha enxerga o posicionamento dessas minorias como estratégia de sobrevivência, pois enfatiza a heterogeneidade criativa a fim de superar fechamentos binários (ibid., p.258).

O fruto desse momento de trânsito, entre a totalidade e a pluralidade, é um sujeito complexo. Na virada do século passado para este, as identidades não estavam mais orientadas por categorias definidas e, por isso, as teorias que se disseminaram a partir dessa época adotam o prefixo “pós”, como o pós-modernismo e o pós-colonialismo (BHABHA, 1998, p.19-20). No pensamento pós-colonial de Bhabha escutam-se ecos do conceito de “entrelugar” de Santiago. Mais do que trazer à luz deste trabalho o artigo “Caetano Veloso enquanto superastro”, outro clássico sobre o tropicalismo da década de 70, acredita-se que “O entrelugar do discurso Latino-Americano” é um texto representativo da visão de Santiago sobre a cultura brasileira.

A propósito do primeiro artigo citado acima, Santiago define o tropicalismo como o entrecruzamento do mais moderno com o mais tradicional, valorizando o Brasil da cultura popular e da cultura aplaudida pelos intelectuais. Quanto a Caetano, ele é um superastro porque trouxe o corpo para o palco e para sua vida, embaralhando as barreiras entre essas instâncias (SANTIAGO, 2000b, 157-9). O segundo artigo, por sua vez, contribui, de maneira ainda mais significativa, para a compreensão de como a produção intelectual sobre a cultura da década de 70 influenciou o fim do século XX e o início do XXI. Para Sovik, existem pontos de comparação entre Bhabha e Santiago, apesar do “entrelugar” ter sido conceituado em 1971, tempos de imperialismo cultural e repressão política (2018, p.95).

Em “O entrelugar do discurso Latino-Americano”, Santiago se situa no debate acerca da configuração colonizador/colonizado, que há muito acomete as artes brasileiras. Para o autor, a América Latina colabora com a cultura ocidental destruindo as noções de unidade e pureza; assinalando sua diferença e marcando sua presença (SANTIAGO, 2000<sup>a</sup>, p.16). Assim, a crítica cultural deve abandonar a busca pela influência de formas construídas no seio de uma arte europeia e revelar os elementos antes negligenciados, estabelecendo a diferença como único valor (ibid., p.19).

Ele conclui que o artista latino-americano vive no entrelugar onde por um lado está a assimilação dos modelos europeus e, por outro, está a necessidade de contestá-los (ibid., p.23). De acordo com Sovik, o ensaio de Santiago “recomenda para avaliação positiva a escritura dos ‘entrelugares’” (2018, p.94). Numa entrevista concedida por Sovik a esta pesquisa, ela diz que, quando começou a estudar o tropicalismo, identificou-se com Santiago, mas não com Schwarz, cuja análise econômica não dava conta da complexidade brasileira (SOVIK, 2020). Em um artigo a autora coloca ambos em diálogo:

“Enquanto Schwarz sente mal-estar diante da valorização tropicalista do cafona, a interpretação de Silviano vê que a inversão antropofágica de hierarquias não é simples troca de posição, chegando a questionar o próprio valor e a motivação da hierarquia. Silviano difere de Schwarz ao apostar que a valorização do que é considerado inferior, presente no (...) tropicalismo, não é ingênuo nem ufanista, mas uma indicação da marca do Outro em uma cultura formada na colonização e na escravidão” (SOVIK, 2018, p.87).

Nesse trecho, Sovik salienta alguns pontos de interseção entre o movimento tropicalista e as teorias pós-modernas, atravessamento que a autora propõe em sua tese de doutorado, “Vaca Profana – Teoria Pós-moderna e Tropicália”, apresentada em 1994 à Escola de Comunicações e Artes da USP. Quanto à citação acima, a visão de Santiago sobre o movimento anuncia duas semelhanças com o pós-modernismo: o apagamento das fronteiras entre alta e baixa cultura, e a inserção do discurso minoritário, formando culturas alternativas.

Huyssen atribui aos anos 60 a primeira vez que o termo “pós-modernismo” foi usado de forma enfática pela crítica literária. Na década de 70 a expressão se estendeu para os demais campos artísticos e nos anos 80 já era amplamente difundida entre os intelectuais do Ocidente. Segundo ele, o fenômeno está intrinsecamente relacionado ao modernismo clássico, pois as rupturas com ele se apresentam no próprio nome (HUYSSSEN, 1984, p10-2). Em sua cronologia, o autor atesta que a estética moderna confirmou normas rígidas para a produção e avaliação da obra de arte. Diante disso, o pós-modernismo sugeriu novas direções mais flexíveis (ibid., p.27).

Essa corrente propôs tensões às leituras superficiais e dicotômicas da realidade, como a oposição entre alta e baixa cultura (ibid., p.48). Não só isso, o pós-modernismo foi impactado pela atuação das mulheres e outras minorias, fazendo emergir formas alternativas de cultura a partir da recuperação de tradições enterradas e mutiladas. Da exploração das subjetividades baseadas em gênero e raça, surge a recusa aos padrões canonizados (ibid., p.27.). Igualmente, recusam-se as narrativas universalizantes como o marxismo e o desenvolvimentismo. Não há possibilidade de síntese nem pela revolução, nem pelo progresso acumulado (SOVIK, 2018, p.20).

Daí advém um aspecto crucial da hipótese levantada por Sovik de que o tropicalismo criou uma estética também pós-moderna. No artigo “Ponha seu capacete: uma viagem à Tropicália pós-moderna”, a autora resume a investigação presente na tese publicada em 1994. No bojo da frustração com o marxismo e o desenvolvimentismo veio a ideia do fim do progresso e das utopias. Isso se exprime no tropicalismo porque ele “descarta a utopia procurada a partir da idealização da cultura popular e de sua resistência consciente e revolucionária”, algo que se via na canção de protesto (Ibid., p.20-2).

Quanto ao fim do progresso, Sovik conta que esse era um assunto em voga enquanto ela realizava as pesquisas para compor sua tese. Naquela época, a autora se questionava sobre como o conceito de pós-modernidade, teorizado por aqueles que vinham dos países ditos desenvolvidos, cabia tão bem no contexto brasileiro. Ela chegou ao tropicalismo por essa via, pois enxergou no movimento uma espécie de implosão da ideia de progresso (SOVIK, 2020). Quando há a consciência de que o Brasil é arcaico e moderno ao mesmo tempo, superando a noção de que o desenvolvimentismo faz progredir o país, levando-o ao triunfo de uma nação idealizada, dão-se os sinais do fim do utopismo (Id., 2018, p.25).

Somada à importância do Outro, tais percepções da realidade, que o tropicalismo divide com o pós-modernismo, desembocaram numa mudança na “estrutura do sentimento”, que vem desde o final da década de 60 e que ainda estava em circulação no final do século XX. Harvey utiliza essa expressão para falar da passagem de um paradigma anterior para um novo paradigma, no qual o privilégio foi dado à heterogeneidade, à diferença, à fragmentação, à indeterminação e à desconfiança nos discursos universalizantes (2008, p.19).

Como já foi dito, talvez o tropicalismo tenha sido o objeto de análise que sensibilizou os intelectuais das décadas de 60 e 70 para essa nova “estrutura do sentimento”. Algo que seguiu pelas décadas de 80 e 90. Principalmente, os anos de 1990 foram um marco no campo do saber que estuda a música popular, pois foi quando houve um esforço para consagrar a Tropicália. Nas palavras de Sovik:

“(…) houve um esforço por parte da intelectualidade. Caetano se esforçou para consagrar a Tropicália. Ele se esforçou, é visível em torno dos 30 anos [o aniversário de 30 anos do movimento, em 1997]. Ele entrou numa de se mitificar, ele fez programas de televisão com a mãe, tem uma coisa, assim, de buscar o reconhecimento da intelectualidade do trabalho pensante da Tropicália” (SOVIK, 2020).

Em suma, o modo como o movimento tropicalista emerge nos anos 80 e 90 reitera a busca por abertura atinente a esse período. Tal busca se delineava no campo político e artístico,

mas também no teórico, cujas teorias pós-coloniais e pós-modernas tentavam dar conta daquele contexto. Essa abertura é para a inserção do Outro e contra o fechamento que encerra um fim, uma utopia a ser conquistada, uma categoria indivisível. No entanto, como os textos acerca do tropicalismo, que datam dos anos 2000 e 2010, lidaram com essa herança?

### 1.3.3 Autodefinição

De acordo com Sovik, nos anos 2000 a questão de gênero não encontrava na sala de aula o estímulo que se tem hoje. Certamente, o anti-feminismo ainda se mantém na atualidade, mas naquela época ele não esbarrava em tantas vozes de resistência (SOVIK, 2020). Para McRobbie (2006), no início do século XXI a luta feminista foi dissolvida pela remodelação neoliberal das noções de feminilidade. No intuito de assegurar a produtividade do mercado e a cultura do consumo, criou-se uma falsa sensação de liberdade às jovens mulheres, que eram incentivadas a se educar e trabalhar. Isso contando que as políticas feministas desaparecessem e que a hierarquia sexual se perpetuasse (Ibid.).

Sendo assim, a produção intelectual que foi sendo gestada sobre o tropicalismo na primeira década de 2000 trabalhava com a introdução do Outro, proporcionada pelo movimento, mas não o entendia como a mulher. Como se esse Outro não fosse determinado, negando uma análise mais detida sobre as questões da opressão de gênero. Entretanto, a questão racial começou a aparecer. A título de exemplo, cita-se Dunn, que faz uma reflexão acerca dos atravessamentos entre a tropicália e a categoria “raça”. Segundo o autor, durante o FIC de 1968, Gilberto Gil apresentou a canção *Questão de Ordem* tendo como provável influência a política de identidade tipicamente associada ao *Black Power* afro-americano (DUNN, 2009, p.158).

Nesse sentido, o saber em torno da música brasileira trilhava um caminho que instrumentalizaria futuros textos a versarem sobre gênero e tropicalismo. Da tradição crítica impactada pelo pensamento, por exemplo, de Foucault, surgiu o trabalho de Jost (2011), em que o corpo é elevado à categoria de componente constitutivo do campo da canção popular. Ele diz que o corpo tropicalista se mostrava:

“como uma plataforma lisa para articulação de um outro paradigma cultural, (...) como forma de expressar a originalidade da marca identitária brasileira no mundo. Essa zona híbrida de onde emergia o corpo tropicalista permitia a esses artistas uma remixagem e uma composição de todos os elementos dispostos no campo cultural” (JOST, 2011, p.121).

Por sua vez, Noleto também é tributário da teoria foucaultiana quando procura centralizar a interpretação musical e as técnicas corporais na discussão sobre o tropicalismo. Em concordância com Foucault, afirma que a performance artística de Gal Costa resiste ao controle do corpo perpetrado pelas relações de poder (2014, p.71). Duarte é outro autor que utiliza o intelectual francês para analisar o tropicalismo. De acordo com ele, o movimento expandia o conceito de poder numa “espantosa sintonia” com Foucault, que o trazia para outros

conflitos e outros personagens, para além da luta entre burguesia e proletariado. Entram em cena, por exemplo, as mulheres e os homossexuais. Desse modo, o poder é exercido nas relações familiares, raciais e de gênero, justamente, assuntos que os tropicalistas não viam sendo discutidos na esquerda da década de 60 (DUARTE, 2018, p.69-70).

Contudo, no contexto em que Duarte escreveu *Tropicália: o livro do disco*, seu estudo mais recente sobre o movimento, já não era mais possível descartar a categoria “mulher”. Tanto que o autor frisou um trecho das memórias de Caetano Veloso, indicando no objeto “tropicalismo” uma nuance da luta contra o machismo que não foi tão claramente indicada em trabalhos anteriores. De acordo com Duarte:

“Quando Caetano e Gal, após gravarem ‘Baby’, foram a um restaurante para comemorar seu feito e esbarraram ali com Geraldo Vandré, este pediu para escutar a canção. Sendo logo atendido, nem deixou que Gal terminasse. Interrompeu-a rispidamente para dizer que era ‘uma merda’. (...) Vandré não chegou a tapar a boca de Gal, mas a sua atitude transparece a certeza do artista militante que se acha do lado do bem e da verdade ao mesmo tempo que mantém intactos, na crença revolucionária, o elitismo truculento diante do trabalhador, (...) e o machismo que trata grosseiramente uma mulher” (DUARTE, 2018, p.58).

Talvez esse trecho tenha chamado a atenção de Duarte, pois seu livro data de 2018, período em que o conceito de “lugar de fala” estava sendo discutido no Brasil. No ano anterior, Ribeiro publicou *O que é lugar de fala?*, dialogando com algumas autoras do feminismo negro, destacando-se Collins. A última insiste na autodefinição como um meio de questionar o que tem sido dito sobre as mulheres negras, a credibilidade e a intenção de quem tem o poder da definição. Ou seja, interroga o discurso do opressor, validando o poder das mulheres negras como sujeitos humanos (COLLINS, 2019, p.295).

Assim, o que tem de mais anacrônico na atitude de Geraldo Vandré não é só a grosseria, mas o silenciamento de Gal Costa em nome da certeza de que a sua verdade sobre arte e política era mais correta do que a dela. Tratava-se de um momento histórico em que a autodefinição não era capaz de relativizar discursos determinantes, cujas certezas se aliavam ao poder hegemônico do homem branco. Quanto ao relato envolvendo Gal e Vandré, Duarte afirma:

“Aqui, a figura do artista ou intelectual de esquerda, revolucionário do ponto de vista de classe, poderia ser altamente conservadora do ponto de vista de outro tipo de luta, como, por exemplo, no embate da questão de gênero. Então, o Geraldo Vandré, cujas canções de protesto evidentemente eram super de esquerda, revolucionárias, contra a ditadura etc., era, entretanto, capaz de se relacionar muito concretamente no seu cotidiano, numa situação específica com a Gal Costa, mas eu acho que talvez dê pra arriscar a generalização nesse sentido, com uma mulher de uma maneira que, não só talvez seja difícil

imaginar que ele fizesse com um homem, como, mesmo se ele fizesse com um homem, (...) seria completamente diferente do que o que ele fez com a Gal” (DUARTE, 2020).

Duarte argumenta que a primazia dada à classe enquanto categoria política subjugava as demais categorias, como o gênero. Mais uma vez, resumindo o que foi dito até aqui, o tropicalismo fez com que o Outro penetrasse no campo cultural, sensibilizando os intelectuais que vieram a estudar o movimento para que eles pudessem abarcar a alteridade. Contudo, foi somente no contexto contemporâneo que esse Outro ganhou contornos mais específicos, primeiramente, como o negro e, depois, como a mulher. Os esforços de Dunn (2009) são somados a trabalhos como os de Noleto (2014), Cesar e Pontes (2019), e Contente (2021). Nota-se que esses autores estão atualizados com as teorias do “lugar de fala”, pois não priorizam raça, classe ou gênero (RIBEIRO, 2017, p.33). A experiência de todos os sujeitos tropicalistas é relevante para compor esse objeto, sem que a análise de uma categoria em especial se aproxime dele com mais exatidão.

Cesar e Pontes, por exemplo, trazem à tona uma face do movimento pouco explorada: a relação entre modos de composição musical e modos de morar, enfatizando a questão de gênero. Na decadência do centro de São Paulo, local onde morava Caetano Veloso em 1967 e 1968, reside o reconhecimento do fim da elegância moderna, algo que aparece no tropicalismo. O apartamento do compositor serviu de ponto de encontro dos tropicalistas, proporcionando um espaço de produção de novas expressões do masculino e do feminino (CESAR; PONTES, 2019). Já Contente (2021), preocupou-se com o discurso político de Gal Costa, utilizando a interpretação, as posturas vocais e visuais como índices de investigação. Desse modo, esses e outros textos denotam que o longo percurso realizado pelo Outro nos estudos sobre o tropicalismo está, enfim, chegando na categoria “mulher”.

## Capítulo 2

### A Mulher Tropicalista

#### 2.1 Gal, a fatal

Gal Costa ficou conhecida como a musa do tropicalismo, recaindo sobre ela a mesma alcunha que foi dada à Nara Leão durante a bossa nova. No início de sua carreira, cantava de forma retraída e singela, inequívoca influência de João Gilberto. Mas, em 1968, enxergando a grandeza daquilo que ocorria a sua volta e desejando elaborar as novas informações que recebia, Gal renasceu com uma performance forte e extrovertida. Sempre demonstrou segurança diante de algo que acreditava ser seu destino, a música. Porém, aos poucos foi amadurecendo enquanto mulher e cantora, partindo da matriz “joão gilbertiana” e atravessando o tropicalismo, movimento estético que recebeu o legado de sua criatividade vocal.

Ela nasceu na Bahia, em 26 de setembro de 1945. Filha de Dona Mariah, Gal foi introduzida nas artes desde criança. Segundo Calado, a mãe fazia questão de levá-la ao teatro e foi ela quem lhe deu o primeiro violão (2008, p.48). No documentário *O nome dela é Gal*, de 2017, a artista conta a história de seus pais:

“Minha mãe casou com meu pai, ficou muito bem vivendo com ele, morando, casados, e nunca engravidou. Uns seis anos, sete, não sei bem, mas bastante tempo e ela nunca engravidava. E meu pai tinha uma outra família lá em Machado Portela, o meio de transporte na época era trem e levava horas, mais de 12 horas para chegar lá, e ele tinha essa mulher que era mais jovem que ele. Ele já tinha dois filhos com ela. Minha mãe não sabia, depois ficou sabendo (...). E aí eles se separaram, brigaram. Minha mãe diz que eles iam conversar sobre o desquite; e que ele a convidou para passar um dia na fazenda do pai dele e ela foi. Ela voltou grávida” (COSTA, in: FERREIRA, 2017).

O contato íntimo com a musicalidade, expresso na obra de Gal Costa, talvez tenha sido originado em sua gestação. No mesmo documentário, Dona Mariah dá o seguinte depoimento:

“Queria que meu filho fosse um grande pianista, um grande compositor. Todos os dias eu punha um disco para tocar e deixava que a música ecoasse no meu cérebro. (...) Não nasceu menino, nasceu uma menina que, desde pequena, com 1 ano e 7 meses já cantava, antes de falar ela já cantava, ela nasceu cantando” (COSTA PENNA, in: FERREIRA, 2017).

Em 1978, na ocasião do lançamento de um livro de memórias que escreveu dedicado à filha, a mãe de Gal Costa diz ao jornalista:

“Separei-me de meu marido muito cedo, antes de ela nascer e, apesar de lutar sozinha, nunca me faltou coragem para enfrentar as dificuldades. Tenho certeza de que dei à minha filha uma boa educação, apesar de diferente da que recebi, porque nasci em outra época. (...) Ela, desde pequena, com dois anos de idade, já me dizia que iria ser cantora. Nunca fui contra, mas sempre lutei para que ela entrasse na universidade e fizesse um curso de línguas” (COSTA PENNA, 1978).

De acordo com a matéria, os Costa Penna foram uma das famílias mais ricas do Recôncavo Baiano no período em que a região exportava fumo. Apesar de liberais, não permitiram que Mariah perseguisse o sonho de ser atriz (FILHO, 1978). Mais tarde, cuidando sozinha de Gal, ela foi obrigada a trabalhar com o irmão no comércio de leite (CALADO, 2008, p.47). Talvez a mãe tenha sido a grande inspiração para que a artista pudesse propor novos modelos de família, conforme se expressa na seguinte entrevista à revista *Bondinho*, em maio de 1972:

“Eu vou ter um filho, eu quero ter um filho, eu vou ter, eu tenho a impressão de que mesmo que eu não case... eu posso me apaixonar e ter um filho, mesmo sem casar (...). Agora, eu sei que não posso, porque eu vou viajar, tenho muita coisa para fazer (...).

-Mas assim você não pode, você pode...

É, eu posso!

-Ah, você pode...

Como, por que eu não sou casada?

-Não, que é isso!

Por quê?

-Porque aí é uma... é um caso planejado?

É, pode ser um caso planejado. Mesmo que eu não seja casada, eu posso gostar muito de uma pessoa... eu tenho um amigo que eu adoro, entendeu? E que se eu quero agora ter um filho, eu posso ter um filho com ele. Mas é que agora eu não tenho condições, se eu vou para Nova York fazer shows e gravar discos e começar um trabalho lá” (COSTA, 1972. In: COHN, JOST, 2008, p.304).

Posteriormente, em 2007, Gal Costa adotou um menino. Por ora, retorna-se à infância da artista: bem nova, ela se mudou com Dona Mariah para a casa em frente a de Sandra e Dedé Gadelha, no bairro da Graça, em Salvador. Em *O nome dela é Gal*, Sandra narra um episódio em que pediu para a amiga cantar em público e passar o chapéu, a fim de ganhar uns trocados para elas irem de táxi ao cinema. Gal tinha sete anos (GADELHA, in: FERREIRA, 2017). Sobre a percepção que teve do ofício de cantora, Costa escreve o seguinte em texto autoral veiculado em seu site:

“Uma vez quando era criança tive uma premonição muito forte. Morava na Graça numa casa muito simples. (...) Tinha duas janelas e um portão. Estava sentada numa das janelas lendo um gibi quando passou do outro lado da rua um rapaz, um cantor, que cantava na televisão local da Bahia. (...) Lembro que a rua toda correu, meus

amigos, meus colegas, todos correram para o cara com pedaços de papel na mão pedindo autógrafos. Pensava: ‘que coisa sem sentido. Um pedaço de papel, que importância tem a assinatura de um cara num pedaço de papel, que coisa ridícula’. Ao mesmo tempo explodiu uma intuição que me mostrou exatamente na situação dele, dando autógrafos. Foi uma premonição extraordinária. Devia ter uns 12, 11 anos, talvez menos. Foi um acontecimento muito forte” (COSTA, 2005a).

A partir de então, Gal alimentou a confiança em seu próprio futuro artístico. No documentário supracitado, afirma que o gosto por música a fazia organizar as festas da escola e revela o jeito informal com que aprendeu a manejar a voz:

“Pegava a panela e ia para o banheiro. Botava a panela assim [perto da boca]. A minha voz ia e voltava e dava para eu ouvir. Ficava trabalhando a emissão da minha voz junto com o diafragma, coisa que eu nunca aprendi, mas eu intuitivamente sabia que uma cantora tem que trabalhar com o diafragma. Tem a respiração, todas essas técnicas vocais de cantora eu nasci sabendo, nunca ninguém me disse. E eu ficava estudando no banheiro da minha casa essa técnica vocal que eu adquiri ouvindo João [Gilberto]. Eu aprendi com ele” (COSTA, in: FERREIRA, 2017).

Sua admiração por João Gilberto e pela bossa nova esteve na raiz da musicalidade intuitiva que Gal Costa desenvolveu. Em outro documentário, *Gal – do tropicalismo aos dias de hoje*, ela conta:

“Eu me lembro que quando eu conheci Caetano ele costumava dizer que ninguém ouvia João Gilberto tão bem quanto eu. (...) Porque eu ouvia o vibrato que João Gilberto dava, um momento que ele vibrava, eu percebia a respiração dele, eu aprendi a cantar com ele” (COSTA, in: BARTZ; EBERT, 2011).

Assim, Gal reitera o aspecto instintivo de seu canto, que teve como base a linhagem deflagrada por João Gilberto. Ao longo de sua trajetória profissional, a artista não cessou em dar a ele os devidos créditos. No dia 7 de fevereiro de 1976, a cantora fez o seguinte reconhecimento ao *Jornal do Brasil*:

“Tudo o que eu tenho hoje me veio do João. João Gilberto era o meu ídolo, eu era totalmente fascinada por ele. (...) Eu tinha mania de cantar com perfeição e com ele me liberei, fiz o canto mais emocional, mais solto, mais sujo, mais da alma” (COSTA, in: COURI, 1976, p.10).

Foi o chamado “pai da bossa nova” que a aproximou de Caetano Veloso. Em 1963, a professora de dança Laís Salgado apresentou os dois. Gal Costa relembrou o encontro numa entrevista ao *Jornal do Brasil*, realizada em 23 de outubro de 1978. Ela afirma que, após cantar algumas canções, foi elogiada por Caetano:

“Aí ele disse: ‘Que barato’. E perguntou: ‘Qual o maior cantor do Brasil?’ João Gilberto, respondi. Ele disse: ‘Também acho’. E ficou esse elo. Caetano me chamou para trabalhar com ele na inauguração do Teatro Vila Velha, no espetáculo *Nós, por exemplo*. (...) O sucesso foi tão grande que, em vez de cantar uma só noite, a gente teve que repetir. Mas era uma pobreza. A gente fazia harmonias vocais, mas com um microfone só, bem no meio, para pegar tudo. O negócio era abrir o berro. Não sei como conseguimos” (COSTA, 1978, p.5).

Para Calado, o show no Teatro Vila Velha, ocorrido no ano de 1964, teve o objetivo de divulgar o grupo de artistas jovens, tributário da bossa nova, mas que queria renovar a música popular brasileira. O sucesso foi tanto, que a noite se desdobrou em outras datas. Conforme aponta o autor, o dueto de Gal e Maria Bethânia, *Sol Negro*, arrancava aplausos da plateia (CALADO, 2008, p.50-4). Em *Gal – do tropicalismo aos dias de hoje*, a artista recorda um momento de improviso ocorrido em *Nós, por exemplo*:

“A nota que eu ouvi sugeria um tom que era muito mais alto, que eu não alcançaria, eu acho. Aí, quando eu comecei a cantar, o Gil foi. Ele me acompanhou no tom que não era o tom que a gente tinha ensaiado e era uma coisa tão aguda, que eu não sei nem como eu consegui cantar. É porque eu estava no palco mesmo e aquilo para mim era um desafio. Aí eu cantei lá em cima e eu me lembro que, quando eu acabei de cantar, foi uma ovação na plateia” (COSTA, in: BARTZ; EBERT, 2011).

Em 1965, ela gravou o seu compacto de estreia, assinando-o como Maria da Graça. Nele estão as músicas *Eu vim da Bahia*, de Gilberto Gil, e *Sim, foi você*, de Caetano Veloso (COSTA in: Itaú Cultural, 2021). Calado conta que essa última canção foi ensinada à cantora por Caetano no dia em que se conheceram (2008, p.47). Outro registro fonográfico de 65 é a sua participação no primeiro LP de Bethânia (CONTENTE, 2021, p.13). Mais ou menos nessa época, o negócio que sustentava Dona Maria falhou e sua filha precisou buscar um emprego; conseguiu numa loja de discos cujo dono, Ronny, permitia que a funcionária ouvisse seus álbuns prediletos (Ibid., p.48).

Sobre isso, encontram-se poucas palavras de Gal Costa, sendo as mais significativas entre o material analisado, aquelas que estão no depoimento à revista *Bondinho*, de maio de 1972:

“Minha mãe tinha um negócio de leite, vendia porque meu tio tinha uma fazenda. Nessa época a gente tinha dinheiro e tal, vivia bem, comia, ia ao cinema, tinha roupa, mas depois essa coisa do meu tio falhou e minha mãe também falhou. Eu comecei a trabalhar numa loja de discos, era legal para mim porque eu ficava sabendo de tudo que estava acontecendo em música. Mas depois ficou muito chato, aí resolvi ir embora” (COSTA, 1972. In: COHN, JOST, 2008, p.301).

Em outro texto autoral, Costa escreve sobre uma passagem pelo Rio de Janeiro que coincidiu com a participação de Bethânia no *Opinião*, ou seja, com o início de 1965, e que depois se estendeu em uma temporada duradoura:

“Chico [Buarque] não se lembra de nada (...). Mas, foi ele mesmo que me introduziu à diretoria da Record. Naqueles dias, Chico e Nara faziam *A Banda* [sic.], um dos vários programas de música popular brasileira que a Record exibía semanalmente. Cheguei ao Rio com a minha mãe em férias (...). Voltei para a Bahia só pensando em vir para o Rio morar. Pedi um dinheiro emprestado a um primo que, quando soube que era para eu vir para o Rio virar cantora, recusou. Outro primo, porém, foi mais justo e lá vim eu (...). Feliz da vida, consegui uma vaga numa quitinete na Sá Ferreira [Copacabana] onde só podia dormir e tomar banho. O resto do dia era passado em casa de primos, amigos, e da turma da MPB. Chico apresentou-me então o seu empresário, Roberto Colossi, e, por sua indicação, lá fui eu a São Paulo mais Chico falar com o ban ban ban da Record, o Marcos Lázaro, uma figura gorda, argentino, fumava um charutão com aquela presença dominadora dos nossos vizinhos do sul. Chico havia me aconselhado a pedir um bom cachê. Mas com aquela presença grandalhona e forte à minha frente, tímida como eu era, aceitei a merrequinha de cachê que me ofereceram. Fiz o programa do Chico com a Nara, depois o *Fino da Bossa*, com o Jair Rodrigues e a Elis Regina, e um programa do Agnaldo Rayol... enfim, conseguia um dinheirinho. Com isso saí da vaga da Sá Ferreira e aluguei um quarto – só para mim – no Solar da Fossa. O banheiro era fora. Moravam lá: Caetano, Paulinho da Viola, Rogério Duarte etc. Foi um início difícil, mas que me traz boas recordações” (COSTA, 2005b).

No final do ano de 1965, Augusto Boal se interessou em dirigir o grupo baiano no Teatro de Arena, em São Paulo, com os espetáculos *Arena Canta Bahia* e *Tempos de Guerra* (CALADO, 2008, p.71; CONTENTE, 2021, p.42). De acordo com o que mostra Contente, o primeiro foi um show de protesto com temática nordestina e folclórica, interpretado por Caetano, Gal, Gil, Bethânia e Tom Zé. Em outubro, pouco depois da estreia, o elenco quase foi preso pela censura. Diante de cortes e proibições, os idealizadores de *Arena Canta Bahia* o tiraram de cartaz, substituindo-o por *Tempos de Guerra*, agora sem Caetano (CONTENTE, *ibid.*).

Sendo assim, mesmo que a historiografia oficial não dê detalhes dos primórdios da carreira de Gal Costa, as fontes reunidas indicam que, no início de 1965, a artista esteve no Rio, quando assistiu ao *Opinião*, retornou à Salvador e finalizou o ano em São Paulo. Nesse interim, trabalhou na loja de Rony, gravou seu compacto, participou do LP de Bethânia, de programas na Record e morou no Solar da Fossa. Em setembro de 1966, apareceu no palco do I Festival Internacional da Canção, transmitido pela TV Rio, cantando *Minha Senhora*, de Gilberto Gil e Torquato Neto. Já em novembro, apresentou-se com Caetano no evento *Nosso Samba*, realizado no Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro (*Ibid.*, p.43;55).

Por esta pesquisa não ter chegado a nenhuma entrevista substancial da cantora sobre esses shows, utiliza-se a crítica do jornalista Juvenal Portela acerca do I FIC, no intuito de exemplificar a maneira como a performance principiante de Gal Costa foi percebida pela mídia. Resenhando o disco *Domingo* (1967), que ela divide com Caetano, Portela escreve no *Jornal do Brasil*:

“O canto de Gal Costa resume tristeza e timidez, ampliadas por algumas deficiências principalmente de dicção, prejudicando bastante a sua maneira de transmitir. Gal, que vi no I Festival Internacional da Canção, é uma moça que irradia ternura e que sugere quietude no seu jeito de posar e olhar (...)” (PORTELA, 1967, p.2).

É também do *Jornal do Brasil*, do dia 5 de março de 1967, uma reportagem denominada “Gal e Medalha: as novas musas da canção”, que pretende anunciar os nomes de Gal Costa e de Marília Medalha, ambas agenciadas por Guilherme Araújo, como promessas da música brasileira. Sobre a presença de Gal no I FIC, o jornal afirma: “Surgiu então a figura tímida e miúda da baiana, que cantou com voz de passarinho”. Não só isso, a matéria credita à artista a gravação da música *Olá*, composição de Sérgio Ricardo, que integra a trilha sonora do filme *Terra em Transe*; e revela que, naquele momento, ela estava em estúdio preparando o disco *Domingo* (*Jornal do Brasil*, 1967, p.6).

O trabalho inaugural da dupla Gal Costa e Caetano Veloso foi totalmente revestido numa estética bossanovista, de modo que é assim que a cantora relembra a repercussão de *Domingo*: “quando eu gravei o meu primeiro disco a crítica falou que eu era o João Gilberto de saias” (COSTA, in: FERREIRA, 2017) (Imagem 4). No mesmo ano de 1967, defendeu *Bom Dia*, de Gilberto Gil e Nana Caymmi, e *Dadá Maria*, de Renato Teixeira, no III Festival de Música Popular Brasileira (CONTENTE, 2021, p.43).

Imagem 4 – Gal bossanovista



Fonte: (Arquivo Pessoal Gal Costa)

Em setembro de 1968, Gal Costa cantou *Gabriela, a mais bela*, de Roberto e Erasmo Carlos, no III FIC, mas não foi classificada. Sua transição definitiva para uma incipiente atuação tropicalista se deu com *Divino Maravilhoso*, no IV Festival de MPB, conquistando o terceiro lugar (Ibid.) (Imagem 5).

Imagem 5 – Gal canta *Divino, maravilhoso*

Fonte: (Acervo UH/Folhapress)

Comparando sua imagem anterior à 1968, com aquela que difundiu após a performance de *Divino Maravilhoso*, Costa diz:

“Depois do Festival da Record, e eu tenho como marco *Divino Maravilhoso*, eu mudei muito. Antes os cabelos eram lisos. À custa de touca, porque eu sempre tive cabelos cacheados. Também era comportada no vestir e resolvi adotar roupas de palco, com espelhos e tudo, fazendo papelotes nos cabelos para armá-los” (COSTA, 1978, p.5).

É certo que a apresentação de *Divino Maravilhoso* foi determinante para a rota traçada por Gal a partir de então. No entanto, foi apenas o resultado das experiências que ela vinha acumulando, principalmente, ao longo do ano de 1968. Antes de ser atingida pela onda do tropicalismo, a artista denotava certo purismo em seu gosto musical, como pode ser visto no seguinte depoimento presente em *Gal – do tropicalismo aos dias de hoje*:

“Eu gostava de seis pessoas. Eu contava nos dedos de quem eu gostava. Então, quando eu não ouvia Jovem Guarda era porque eu realmente não gostava. Eu não gostava de muita gente. Mas eu gostava do Luiz Gonzaga, do Jackson do Pandeiro, eu gostava da Dalva de Oliveira, mas ali já era passado. Eu realmente não me ligava na Jovem Guarda” (COSTA, in: BARTZ; EBERT, 2011)

Esse traço de sua personalidade foi mudando por meio do *ethos* tropicalista circundante. Segundo Costa, o ambiente, as conversas e as referências musicais lhe despertaram para a necessidade de transformação:

“Eu convivia com todo o ambiente tropicalista, só falávamos dos movimentos novos que surgiam no mundo. Gil ouvia Hendrix o dia inteiro. Janis Joplin não saía da minha cabeça. Aquele som, aquele rasgo de voz, foi me tomando de uma forma que criou em mim uma necessidade de fazer alguma coisa diferente do que eu acreditava, de tudo que eu já fizera e de como eu entendia a música até então. (...) João Gilberto era meu ídolo e nada passava pelo meu crivo. Não gostava de iê-iê-iê, nem da Jovem Guarda, de nada. Precisava fazer alguma coisa para me expressar, botar para fora o que eu sentia com força, atitude e que, falando francamente, chamasse atenção sobre mim” (COSTA, in: FERREIRA, 2017).

Em outro trecho de *O nome dela é Gal*, a artista se descreve envolvida com o movimento, não só por ser amiga de Caetano Veloso e Gilberto Gil, mas por sua paixão pelo universo da música, por sua aspiração profissional e por um itinerário próprio, que se traduziu na sua obra:

“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 diz, tudo isso para mim me deu um pique muito forte para fazer uma coisa nova que começou com *Divino Maravilhoso* (...). Eu passei a cantar de uma forma expansiva, usava o grito como expressão e descobri novos potenciais meus e coloquei no meu trabalho, na minha carreira. Foi um momento para mim muito importante. Acho que para o Brasil, para a música brasileira, foi um momento muito forte e muito importante” (Ibid.).

Ainda no documentário mencionado, Gal dá seu testemunho sobre a interseção entre vida particular e artística, esferas que se confundiram nesse período. Dessa vez, refere-se à canção que gravou no disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968):

“Eu gravei a música *Mamãe, coragem* e, quando eu ouvia aquela música, era uma facada no meu coração porque eu sentia muita falta, saudade dela [sua mãe, Dona Mariah]. E eu larguei ela. Ela só tinha a mim. Quer dizer, tinha a família, família grande, mas eu era a pessoa que cuidava dela e eu me larguei no mundo para conseguir o que eu sempre achei que conseguiria, que seria esse o meu destino” (Ibid.).

Sua conexão com o destino de cantora, conhecido desde a infância, ganhou forma em novembro de 1968. Para Gal, cantar *Divino Maravilhoso* no Festival de MPB da Record significou a primeira vez em que sentiu ter presença em cena e foi quando adotou a máxima: “no palco eu posso” (Ibid.). No texto autoral, escrito sobre o episódio, em 2005, Costa expõe os detalhes dessa performance:

“Gil e Caetano, envolveram-se de corpo e alma com essas novas experiências da música popular brasileira. E dentre essas pesquisas me deparei com *Divino Maravilhoso*, uma canção que mexeu comigo. Caetano convidou-me para cantá-la no Festival da Record e Gil se propôs a fazer o arranjo. Ele foi tão perspicaz que me perguntou como é que eu queria cantá-la. Expliquei que queria cantar de uma forma nova, explosiva, de uma outra maneira. Queria mostrar uma outra mulher que há em mim. Uma outra Gal além daquela que cantava quietinha num banquinho a bossa nova. Queria cantar explosivamente. Para fora. Gil fez então o arranjo para o *Divino Maravilhoso*. Quando Caetano me viu pisar no palco cheia de penduricalhos e espelinhos pendurados no meu pescoço, aquela cabeleira afro armada por Dedé, quase morreu de susto. Ele não sabia de nada. Cantei com toda a fúria e força que havia em mim. Metade da plateia se levantou para vaiar. A outra metade aplaudiu ferozmente. Um homem na minha frente berrava insultos. Foi então que me veio ainda uma força maior que me atirou contra ele. (...) Cantava com tanta força e tanta violência que o homenzinho foi se aquietando, se encolhendo, e sumiu dentro de si mesmo<sup>6</sup>. Foi a primeira vez que senti o que era dominar uma plateia. E uma plateia enfurecida. Naquele tempo de polarização política, a música era a única forma de expressão. Despertava paixões, verdadeiras guerras. Saí do *Divino Maravilhoso*

---

<sup>6</sup> Na entrevista concedida por Gal Costa, em maio de 1972, à revista *Bondinho*, ela conta a mesma história, só que, dessa vez, seu canto feroz estava sendo direcionado a uma menina, não a um homem, cf: COSTA, in: COHN; JOST, 2008, p.301-306.

fortalecida, crescida. Acho que naquela noite entrei no palco adolescente, menina, e saí mulher. Sofrida, arrebatada, mas vitoriosa” (COSTA, 2005c).

Numa entrevista concedida por Gal em dezembro de 1970, veiculada no *Jornal do Brasil*, ela reforça algo que pode ser identificado como uma estratégia ativa de assimilação das manifestações tropicalistas realizadas em 1967:

“Eu escolhi aquele jeito aberto e para fora, e o Gil aceitou. Depois, fiz um pouco de teatro, o único lugar onde poderia desenvolver melhor aquela coisa que eu tinha começado [com *Divino Maravilhoso*]. Porque era um trabalho criativo. (...) Eu fui vendo as coisas acontecerem, Caetano fazendo *Alegria, alegria*, Gil fazendo o *Domíngno no Parque*, e aquilo foi mexendo comigo, eu não podia ficar parada. E me libertei. O cabelo é muito ligado a isso, porque foi uma posição que juntou tudo. Por dentro eu também já era outra” (COSTA, in: CAMPOS, 1970, p.2).

Em maio de 1972, à revista *Bondinho*, Gal Costa seguiu na mesma linha de se posicionar como um membro participativo e atuante do tropicalismo musical:

“Eu estava diretamente ligada com tudo, porque eu estava ligada com Caetano e Gil, porque eu sou ligada à música, e por tudo isso, então, eu estava diretamente envolvida com tudo aquilo, e chegou a um ponto que eu senti, que foi uma coisa de honestidade vital minha, entendeu? E não ficar passiva àquelas coisas que estavam acontecendo, e já era uma coisa tão orgânica, tão ansiosa da minha parte, que eu explodi. Foi como uma coisa que me empurrou. Foi uma necessidade de participar de tudo aquilo que estava acontecendo, porque eu vi que era uma coisa viva, era uma coisa nova, e que eu tinha que estar dentro daquilo. Foi muito difícil, porque você vê do jeito que eu entrava no palco, de repente eu mudei radicalmente, mas mudei mesmo, foi uma coisa muito radical na minha vida, inclusive eu acho que foi uma das coisas ou a coisa mais fantástica que aconteceu na minha vida” (COSTA, 1972. In: COHN; JOST, 2008, p.302).

Contudo, a narrativa clássica do tropicalismo não se atenta para essas minúcias que trazem complexidade à trajetória de Gal Costa. Fala-se pouco sobre sua passagem pelo movimento, dando ênfase às tentativas de moldar sua carreira, perpetradas por Caetano Veloso, Guilherme Araújo e Rogério Duarte. Araújo planejava para ela a imagem de uma “Super-Wanderléa” e foi ele quem lhe deu o nome artístico. De acordo com a cantora, seu empresário brincava que “Gal” com “l” queria dizer “Guilherme Araújo Limitada” (COSTA, in: FERREIRA, 2017).

Em suas memórias, Veloso escreve que pretendia propor à Gal um plano similar ao de Araújo, conforme citação presente no Capítulo 1. Segundo o compositor, ele e Duarte costumavam debater os rumos estéticos da cantora. Mas, em *O nome dela é Gal*, a artista afirma que nunca soube dessas conversas (Ibid.). Não só isso, em texto autoral, ela evidencia que Caetano não esteve por trás de sua guinada performática no *Divino Maravilhoso* (Id., 2005c). Cabe mencionar a forma como ele coloca o papel dela no tropicalismo: “mas quem éramos

‘nós’? Gil, é claro, e eu, que, naturalmente, contaríamos com a participação de Gal para servir de intérprete e musa inspiradora” (VELOSO, 1997, p.98).

Reconhecido como o líder do movimento, ao ser perguntado sobre o futuro dessa corrente, Caetano o entrega nas mãos de Gal. Em entrevista ao *Última Hora* que ele concedeu nas vésperas de embarcar para o exílio, como foi citado no Capítulo 1, Veloso diz que o tropicalismo continua com ela (VELOSO, 1969, in.: CALADO, 2008, p.264). Dessa forma, o show que Gal montou em abril de 1969, na boate Sucata, pode dar indícios de sua leitura do tropicalismo dali para frente. Na referida data, a artista foi entrevistada pelo *Jornal do Brasil*, numa matéria intitulada “O jeito novo das musas”, em que fala a respeito dos acontecimentos de 1968:

“Todo mundo pergunta por que mudei. Mas eu estou sempre mudando e acho isso muito importante. A gente tem que evoluir. Da época em que vivia na Bahia até hoje, mudei muito. Agora estou mais aberta para tudo. (...) A música brasileira não tinha nada de novo. Estava todo mundo acomodado e a nossa música iria se tornar chata e velha como a francesa” (COSTA, 1969, p.3).

O jornal segue declarando que o canto de Gal Costa é improvisado, pois a artista sempre cria interpretações inéditas. Quanto ao show na boate, relata: “Gal nunca dá os mesmos gritos nas mesmas horas. Tudo é espontâneo, sai naturalmente. É decorrência do seu amadurecimento e de sua maior confiança como artista” (Jornal do Brasil, 1969, p.3). No final de 1969, em novembro, Gal levou um espetáculo diferente para o Teatro Oficina, em São Paulo. Dessa vez, ao lado de Jards Macalé. Consta no *Diário da Noite* uma nota que diz ser o show uma “aparição do consumo”, promovida pela empresa Tropicart, cujos sócios são Gal Costa, Capinam, Macalé e Paulinho da Viola. Aparentemente, a Tropicart Produções foi constituída a partir da saída de Guilherme Araújo do Brasil, com o objetivo de proporcionar uma autogestão à carreira desses artistas (VIANA, 1969, p.6).

Paulinho da Viola permaneceu por pouco tempo na Tropicart porque o negócio não dava dinheiro. Gal, Capinam e Macalé continuaram numa parceria que teve seu auge com o show *Fatal*, dirigido por Waly Salomão em 1971 (TERRON, 2014). Reforçando a ideia de que os projetos, fonográficos e no palco, subsequentes a 1968, representaram sua interpretação do tropicalismo, Gal comenta o show no Teatro Oficina ao *Diário da Noite*: “Desenvolvo um trabalho colocado dentro da proposta descontraída do tropicalismo e acentuado no meu último

disco<sup>7</sup>” (COSTA, in: VIANA, 1969, p.6). Por sua vez, o *Jornal do Brasil* publicou a seguinte entrevista com o mesmo tema:

“Sou aquilo que o público vê: uma cabeluda agressiva no palco. E terna também. Sei que a minha imagem é parecida com a de Caetano, mas independente. Faço um trabalho que está ou não ligado ao dele, mas estou na minha. (...) Entrei na minha e sei que vou chegar muito mais longe ainda. Já mudei muito do outro show [na Boate Sucata] para este. Inclusive em matéria de expressão corporal. Vou descobrindo as coisas com o tempo e mudando. Já estou dançando diferente no palco. Diante do outro espetáculo, este é o mais forte, mas também mais livre, descontraído, sem nenhuma marcação rígida. Faço tudo o que quero, na hora e dia que quero. Tudo está de acordo com a minha maneira de cantar, mais livre ainda. Há um roteiro, um começo e um fim. Mas durante, nem a gente sabe o que vai acontecer. (...) Sei que sou importante na música brasileira, por várias razões. Surgi num determinado momento, meu jeito de cantar é diferente, minha aparência é diferente, minhas roupas e meu cabelo são diferentes. Sou a única cantora brasileira assim. Mas não é só isso. Sempre recusei a apatia e a passividade. Tenho consciência de participar de um movimento cultural. E há um processo interior” (COSTA, in: BARBOSA, 1969, p.8).

Segura de si, Gal não menciona no trecho acima a violência que sofria por andar nas ruas encarnando a contracultura. Ela fala acerca dessa questão no programa *Conversa com Bial*, transmitido pela TV Globo no dia 19 de fevereiro de 2021:

“Eu sentia muita angústia naquela época porque era uma barra muito pesada e as pessoas eram meio que violentas. Eu lembro que uma vez, eu dirigindo, e um cara implicou comigo e ele veio, a gente parou pra ver negócio de fotografia, e ele veio e deu um tapa na minha cara no carro, dizendo assim: ‘ponha-se no seu lugar de mulher’. Eu andava com aquelas roupas tropicalistas, com aquele cabelo black power que eu usava, eu andava assim nas ruas, então as pessoas me olhavam e achavam muito estranho aquilo” (COSTA, 2021).

Em *O nome dela é Gal*, vincula sua angústia ao fato de Caetano Veloso e Gilberto Gil terem partido para o exílio:

“Eu sentia o peso, a energia desse negócio. Talvez eu não tivesse uma consciência política de uma maneira muito intelectualizada da situação porque eu sou muito emotiva, mas eu sentia muita angústia. Eu sentia um peso que eu carregava ali, como se fosse o peso de tudo aquilo que estava com eles, que era deles. É como se eu fosse um agente que veio para segurar essa onda. Não fui em quem quis aquilo” (COSTA, in: FERREIRA, 2017).

Após a apresentação com Macalé no Teatro Oficina, Gal retornou à boate Sucata, no Rio de Janeiro. Em maio de 1970, preparou uma nova incursão no palco com os sócios da

---

<sup>7</sup> Em 1969, Gal Costa lançou dois LPs: *gal costa*, com as letras minúsculas, e *Gal*. Provavelmente, nessa entrevista de novembro, ela se refere a esse último, lançado no segundo semestre. De acordo com Contente, *Gal* tem arranjos de Rogério Duprat e uma sonoridade mais psicodélica e radicalizada (CONTENTE, 2021, p.50-1).

Tropicart, sem Paulinho da Viola, e com a colaboração de Hélio Oiticica. Mais uma vez enfatizando viver num processo contínuo de amadurecimento, ela diz: “não dá para descrever bem o show (...). Nele eu sou Gal, mais livre, mais segura, mais madura e mais tranquila” (COSTA, 1970, p.5). Curiosa por observar os cabelos compridos da artista, a jornalista a indaga e ela responde:

“Não tem o que interpretar; não significa nada. Está diferente porque está comprido e eu acho mais bonito assim. Maxi? Vou usar também quando tiver vontade. Não porque seja moda, mas porque acho bacana, como acho bacana calça comprida com camiseta. A roupa tem que estar em função do que vou cantar, mas tem que estar de acordo com o meu dia. (...) A imagem é real, porque eu sou assim mesmo; em casa ou em público eu ando da mesma maneira. Isso não significa que não haja mudanças: eu estou sempre mudando e às vezes isto se reflete na aparência” (Ibid.).

Gal ainda manifesta o seu desejo de fazer um filme com Rogério Sganzerla<sup>8</sup>. Ela confessa que o diretor não sabia disso, mas que estava tudo na sua “cuca”: seria um musical jovem (Ibid.). Por fim, diz:

“Minha cantora predileta é Janis Joplin<sup>9</sup>, entre as internacionais, e na área nacional nem sei dizer; existem muitas, muito boas, mas nenhuma que faça coisa nova. Popular? Acho que sou. O meu disco de *Que pena* [gal costa, 1969] esteve em todas as paradas de sucesso, até no Piauí” (Ibid.).

Em dezembro de 1970, depois de voltar de Londres em razão de uma visita que fez a Caetano e Gil, Gal Costa reitera suas opiniões negativas acerca da música produzida nacionalmente (COSTA, in: CAMPOS, 1970, p.2). Além disso, mostra-se favorável à pesquisa sonora, contando que ela se adequa a sua visão artística:

“A música popular brasileira está uma boa droga. Parada, não está acontecendo absolutamente nada. Pelo menos para mim, na minha maneira de ver as coisas, de como gosto das coisas. Todo o mundo que está aparecendo por aí, eu não gosto. Se tem gente boa, está escondida. (...) Acho que pesquisa é legal, mas na medida em que você sai por aí para curtir, saber das coisas, e depois traz uma boa carga e bota na sua música. Mas tem que ser espontâneo, não intelectual. Porque, no duro, o negócio está é dentro da gente. Eu, Caetano e Gil, por exemplo, somos do Norte, ligados a Luís Gonzaga etc., e a nossa música vai refletir isso, naturalmente, porque a gente é isso” (Ibid.).

<sup>8</sup> Gal Costa está no filme “B2”, dirigido por Rogério Sganzerla e Sylvio Renoldi, com imagens da cantora entre 1968 e 1975. A película só foi lançada em 2001. Outra incursão cinematográfica é o curta que estreou em 1970, dirigido por Antônio Carlos de Fontoura, chamado “Meu nome é Gal” (CONTENTE, 2021, p.52-3). Entretanto, a fala da artista parece se referir a um projeto que não chegou a ser realizado.

<sup>9</sup> Em 1970, quando Janis Joplin veio ao Brasil, disse que não conhecia música brasileira, apenas tinha ouvido falar de Gal Costa, cantora que gostaria de conhecer (Jornal do Brasil, 1970, p.7)

Resumindo, Gal enxergava sua obra da seguinte forma naquele período:

“Consegui uma liberdade musical, dentro do meu trabalho, muito grande. Improviso muito. Tanto que pude compor uma música para o meu novo disco [*Love, Try and Die*, junto a Jards Macalé e Lanny Gordin, presente em *Legal*, 1970]. Para mim, torna-se fácil compor agora, pego o violão, começo a tocar, improvisar, e a música sai. Já posso trabalhar uma música em cima de um improviso. Jimi Hendrix e Janis Joplin faziam isso. (...) Eu uso a [guitarra] elétrica porque é uma coisa da nossa época. Mas de uma maneira brasileira. É claro que tenho experiências de cantores estrangeiros, mas resulta para o meu trabalho de uma forma muito pessoal. Foi com eles, por exemplo, que aprendi que é importante cantar ligado ao conjunto, improvisando, porque daí surgem mil sugestões para os arranjos, divisões rítmicas sensacionais” (Ibid.).

Na entrevista a seguir, Costa dá seu testemunho ao *Jornal do Brasil* sobre a experiência que teve no Festival da Ilha de Wight, em agosto de 1970, na Inglaterra. Também conta sobre o equipamento de som que comprou na viagem, vislumbrando o que aquela aquisição significaria para sua carreira:

“Achei [o Festival da Ilha de Wight] genial, uma coisa fantástica, um troço novo, vi os cantores mais maravilhosos. Éramos 30 pessoas (de conhecidos, só Gil e Caetano), e ficamos acampados uma semana em duas barracas (15 em cada). Não tinha policiamento, mas não houve problemas, porque todo mundo se amava, entende? A gente ia tocar na barraca dos outros e a música ia das 5 da tarde até as 5 da manhã. (...) [O equipamento que adquiriu] vai ser o melhor som de voz do Brasil. É genial, agora não vou ter mais problema de voz. É igual ao que Jimi Hendrix usava. Cada elemento de um conjunto – inclusive a voz – tem que ter um amplificador separado, senão embola tudo” (Ibid.).

Todos os símbolos da contracultura internacional – o Festival de Wight, o movimento hippie, Jimi Hendrix, Janis Joplin etc. – foram absorvidos por Gal Costa, num gesto antropofágico. Sua elaboração culminou em *Fatal*, show que estreou no Rio de Janeiro em outubro de 1971 (Imagem 6).

Imagem 6 – Gal em *Fatal*.

Fonte: (IMMUB)

Contente afirma que esse foi o ponto máximo do papel político exercido pela artista contra a ditadura militar, resultando em um espetáculo que declarava publicamente sua dor (2021, p.60). Nele, a cantora ressignificou a verve experimentalista, conforme relembra em *O nome dela é Gal*:

“A gente se juntou, era como um grupo de jazz, que se junta e inventa um negócio na hora, e cada dia sai de um jeito. Principalmente quando o Lanny [o guitarrista] tocava. Porque o Lanny era muito versátil, muito rico musicalmente e era muito caótico também. Então ele era muito doido tocando, cada dia era de um jeito. Mas as coisas nasciam assim, de uma maneira muito simples” (COSTA, in: FERREIRA, 2017).

Seus hábitos nos anos 70 também foram reflexos das informações contra culturais e marginais. Em 1972, o local da praia de Ipanema em que ela frequentava ficou conhecido como as “Dunas da Gal”, determinando o comportamento de parte da população carioca. Ela rememora o fenômeno:

“Meu grande conforto naquela época eram as ‘Dunas da Gal’, que era um lugar que, segundo Jorge Mautner, era protegido por uma cúpula energética que nos protegia de todos os males que aconteciam no Brasil. Aquele lugar eu comecei a ir com Macalé porque ninguém ia, tinha uma obra. Ali as pessoas não iam porque tinha barulho e tinha um duto de esgoto. E aí virou moda. Tanto que até turista ia para ver aquele

lugar lá. Era engraçado. (...) Eram intelectuais, artistas, hippies, malucos, fãs que iam e ficavam ali” (COSTA, in: FERREIRA, 2017).

No ano de 1976, Gal citou as coisas que gostava de fazer, em entrevista veiculada pelo *Jornal do Brasil* no dia 7 de fevereiro:

“Vou à praia todos os dias no verão, Ipanema. Não diga onde, não, senão vai virar o píer, as zonas da Gal. No inverno durmo até mais tarde. Viajo, ouço música, o João Gilberto, saio para ver as pessoas, leio muita coisa mística, Sartre, Laing, Fernando Pessoa, Pato Donald. Levo a vida assim. Devagar” (COSTA, in: COURI, 1976, p.10).

É provável que, em 76, Gal já havia passado a frequentar outro ponto em Ipanema, pois, como pode ser visto acima, ela buscava maior discricção. Retornando à 1972, foi um ano em que a artista não gravou nenhum disco e que ela classifica como “uma parada para balanço”, de acordo com entrevista de 9 de fevereiro de 1973 ao *Jornal do Brasil*:

“Devo ter mudado neste ano, mas não tenho nenhuma obrigação de me preocupar com isso. Seria puro comércio. Devo ter mudado por dois motivos: porque isto é normal e porque tenho a vantagem de ser extremamente aberta e sensível a tudo. Sabe, 72 foi um ano de muita tranquilidade. Uma parada para balanço e tomada de consciência da minha obra. (...) Estou muito segura de tudo. Já tenho uma obra, meu lugar e um papel definido, subjetiva e objetivamente, dentro da MPB. Posso dizer que sou mais ou menos o que Nara Leão foi para a bossa nova. Participo e me dedico desde o início do movimento criado por Caetano e Gil, sustentei-o com muita dificuldade (isto é importante demais para mim), durante o tempo em que estiveram afastados e pretendo continuar representando o que há de novo, de importante e bonito na música brasileira” (COSTA, 1973, p.2).

Percebe-se a analogia que Gal Costa estabelece entre si mesma e Nara Leão. Ela atribui à Nara um papel participativo e de dedicação desde a gênese da bossa nova. No momento da entrevista mencionada acima, Gal estreava um show no Teatro Teresa Rachel, em Copacabana, no Rio de Janeiro; era dirigida por Gilberto Gil, de volta do exílio, contava com o acordeom de Domiguinhos, e recebia aulas de violão para dar destaque ao instrumento no palco. O jornal ainda diz que o figurino de Gal Costa tinha “toques de Carmen Miranda” (Jornal do Brasil, 1973, p2). É de 1973 o disco *Índia*, cuja capa causou polêmica. Para Noletto, o álbum adentra a dimensão erótica que faz parte do discurso performático da artista. Nas palavras do autor:

“A fotografia da capa consistia num close up da região genital de Gal Costa encoberta por um biquíni vermelho e adornada por uma vestimenta indígena, confeccionada com palha e que era segurada pelas mãos da cantora. Esta foto e as fotos da contracapa, que exibem Gal Costa seminua com os seios à mostra, foram consideradas ofensivas aos “bons costumes” da sociedade brasileira da época e, por isso, o LP sofreu censura por parte do regime militar, que determinou que este álbum só poderia ser

comercializado nas lojas se envolvido numa embalagem plástica opaca que encobrisse as fotografias feitas por Antonio Guerreiro” (NOLETO, 2014, p.70).

Noletto realiza uma pesquisa de significação em torno da capa de *Índia*, dizendo que o vermelho do biquíni remete às noções de energia, vitalidade e intensidade (Ibid.). Mas o autor admite a possibilidade de que tais significados não teriam aparecido propositadamente, algo que se confirma com a seguinte lembrança de Gal Costa em *O nome dela é Gal*:

“Eu me vesti de índia, a gente foi tirar umas fotos no mato, no Jardim Botânico, um lugar de floresta ali no Rio, e a gente fez uma sessão de fotografia com essas roupas de índia. (...) Era tudo espontâneo, era tudo meio coletivo e meio inventivo e meio aleatório. Mas a ideia foi de fazer a coisa da índia e as fotos foram tiradas e a gente escolheu aquela capa que é bem bonita. Na época foi censurado, não podia vender, vendia num invólucro preto de plástico” (COSTA, in: FERREIRA, 2017).

No documentário, Gal Costa afirma que os shows *Fatal* (1972) e *Índia* (1973) possuíram forte acentuação no seu mergulho tropicalista. Contudo, decidiu mudar de estética a partir do disco *Cantar* (1974):

“Caetano produziu o *Cantar*, que foi uma ruptura radical, radicalíssima. (...) Uma ruptura radical porque, na verdade, o Caetano pegou o meu canto que ele conheceu, a essência bossanovista, delicada, minimalista (...). E isso fugia totalmente do meu público, do que eu vinha fazendo, porque o *Índia* ainda tinha uma conexão, mas o *Cantar* não tinha nada. Tanto que o show não fez sucesso, o disco foi mal falado” (Ibid.).

É curioso que o distanciamento das bases tropicalistas, promovido pela cantora depois de *Cantar*, coincidiu com o esvanecer de sua persona política. Uma exceção foi o projeto *Doces Bárbaros*, de 1976, que dividiu com Caetano, Gil e Bethânia<sup>10</sup>. De acordo com Contente, o conjunto fez da festa e da libertação afetivo-sexual um aceno político, incomodando o Serviço Nacional de Informações. O órgão produziu um relatório confidencial registrando que os quatro contestavam as instituições e os costumes da população brasileira (CONTENTE, 2021, p.71).

Em decorrência da divulgação de seu LP *Caras e Bocas*, Gal Costa montou, em 1977, o espetáculo *Com a boca no mundo*, assinando a coordenação dos arranjos. Sobre isso, revela:

“Jamais gostei de ser dirigida porque sou muito espontânea e as coisas pintam na hora, de acordo com a minha emoção no momento. Então resolvi, nesse show, fazer eu mesma a direção musical, contando com a ajuda do Flávio [Império] e dos músicos que me acompanham” (COSTA, 1977, p.13).

<sup>10</sup> Foi com os *Doces Bárbaros* que Gal Costa compôs a música *Quando*, em homenagem à Rita Lee.

À medida que os anos foram passando e Gal Costa foi adentrando a casa dos 30, sua persona artística se modificou, o que coincidiu com uma prosperidade financeira jamais vista em sua trajetória até então. Segundo conta em *O nome dela é Gal*, Guilherme Araújo reconheceu certa maturidade no jeito dela se vestir. Por isso, idealizou o show *Tropical*, de 1979, aludindo às divas do cinema norte-americano. Contudo, ela não abandonou a improvisação. Diz que a noite de estreia de *Tropical* foi elaborada na hora porque as marcações no palco e os trejeitos chegaram de forma que parecia ter sido “teleguiada”. *Tropical* ficou mais de um ano em cartaz e a cantora construiu uma casa com o que arrecadou (COSTA, in: FERREIRA, 2017).

Numa matéria de janeiro de 1979, Gal Costa fala que esse trabalho deixa de vez o tropicalismo de lado e analisa:

“A Gal rebelde coincidiu com o tropicalismo e veio junto com um momento novo no Brasil, com a liberação e rebeldia dos jovens. Meu trabalho estava naturalmente ligado a esse movimento cultural. Mas nada em mim é uma coisa determinada. Tudo em mim é espontâneo e verdadeiro. A fase sexy existe desde o começo. Só que era agressiva. Para algumas pessoas era feia e chegavam a dizer que eu era uma macaca, suja e piolhenta. Tudo isso se modificou. Eu era mais gorda, hoje sou mais magra, mais sensual. Eu ligo a música à sensualidade. Acho meu corpo bonito, minhas pernas bonitas, e mostro porque acho que devemos mostrar o que é bonito. Tenho muito de felino dentro de mim, mas fiquei mais acessível ao que as pessoas chamam de beleza. Deixei de ser tão radical. Na verdade eu não sou radical nem tinha a intenção de ser. (...) Eu me adapto às fases do tempo e, no momento, canto o tempo de agora. Todo artista tem isso na sua criatividade, consciente ou inconscientemente. Às vezes ele faz sem saber, mas, passada a emoção, vem a análise crítica do que realizou. No passado, o momento é que era radical, não eu. Era isso que assustava e mexia com as pessoas. Como pessoa, sou tímida e quieta. Não sou festiva, não vivo em festa, mas tenho fases, como todo mundo. Isso é bom porque equilibra a vida e a integridade. Gosto mesmo é de ficar em casa, ouvindo disco, olhando o céu e pensando. (...) Por tudo que fiz e conquistei já me sinto madura. Não tenho mais preocupação com o meu canto porque sei que canto bem. Já conheço o trabalho, e isso me despreocupa. Eu sei o que sou. Cheguei a esse estágio que para mim significa maturidade. Só planejo as coisas objetivas do trabalho, no mais, deixo que tudo corra de acordo com o tempo” (COSTA, 1979, p.1).

Entretanto, seu otimismo com relação à *Tropical* foi abalado pelas impressões de Caetano Veloso, segundo Gal expõe em um texto autoral de 2005:

“Caetano estava de férias na Bahia e veio ao Rio especialmente assistir ao show. Chegou aos prantos ao camarim. Aos soluços. Não conseguia falar uma palavra. Tempos depois me telefona dizendo querer falar comigo. Em casa, os dois sentados na minha cama em posição de lótus, ele me dizia que não havia gostado do show. Que o show era careta, mas que não poderia comentar isso em público, pois o ‘Tropical’ era uma unanimidade nacional e não ficava bem para ele ir contra a corrente. Fiquei arrasada. Apesar de toda a crítica ter posto o show nas alturas, de todos os meus amigos, meus colegas, todos me cobrirem de elogios, Caetano ali na minha frente, justo ele que era a opinião mais importante para mim, dizia não ter gostado. Só agora,

mais de vinte anos depois, entendo as lágrimas dele no camarim. Acho que naquela hora ele percebeu que nascia uma nova Gal, que ele perdia a sua criatura, que eu poderia partir para sempre sendo eu mesma. Como um pai que via a sua filha sair de casa. Livre e independente” (COSTA, 2005d).

De fato, *Tropical* representou um distanciamento definitivo das origens tropicalistas. Principalmente, do tropicalismo radicalizado que Coelho (2010) afirma ter sido delineado a partir do final de 1968. Nos anos de transição entre as décadas de 1970 e 1980, Gal Costa se tornou uma diva das massas, aumentando seu apelo comercial em detrimento de sua postura política (CONTENTE, 2021, p.76) (Imagem 7).

Imagem 7 – Gal *Tropical*



Fonte: (Twitter Gal Costa)

Contudo, desde o início da carreira a artista foi se aprofundando numa relação uterina com sua musicalidade e experimentando o canto por meio do improviso, algo que virou uma das marcas de sua obra. Em *O nome dela é Gal*, Lirinha, o compositor da canção *Jabitacá*, que integra o disco *Estratosférica*, de 2015, diz:

“Quando eu ouvi a gravação de Gal eu fiquei impressionado com as escolhas dela de como dividir as frases, de em que lugar respirar, e eu, que estava muito íntimo da música, percebi mais ainda essa grandeza dela. A forma como ela conduz e, a partir dessa condução, ela se torna também uma espécie de autora da música. É o que em tradução os irmãos Campos chamavam de ‘transcrição’. Eu penso que ela faz isso

com as composições que chegam para ela, como se ela ‘transcompusesse’” (LIRINHA, in: FERREIRA, 2017).

Por fim, outro elemento que atravessa a trajetória de Gal Costa é a união de sua performance com a sensualidade, bastante calcada numa autoconfiança que ela parece demonstrar em muitas entrevistas, como já foi visto. Em 1993, aos 48 anos, Gal deixou os seios de fora na turnê do disco *O sorriso do gato de Alice*, ato que a artista também relaciona à espontaneidade de sua criação:

“De repente eu estava ensaiando e a blusa abriu sem querer e o peito apareceu. ‘Ah, vamos fazer isso!’ Às vezes quando o cara está tocando, dá uma nota e ‘puxa! Essa nota é linda. Vamos deixar essa nota’. Foi assim. Aí uma parte queria, uma parte não queria. Eu (...) gosto de provocar, eu tenho essa coragem” (COSTA, in: FERREIRA, 2017).

Comparando a aparição dos seios com uma nota musical inesperada, Costa integra seu corpo no cerne de seu discurso performático e artístico. Sendo assim, produz novos sentidos e imagens para a mulher, o que não se articulou em uma postura política declarada. A não afirmação do feminismo enquanto uma saída para sua subjetividade pode ser vista na seguinte fala, presente em matéria de setembro de 1980, publicada pelo *Jornal do Brasil*. Quando perguntada sobre a invasão de intérpretes mulheres na cena cultural brasileira, ela responde: “Não vejo isto com a euforia de uma feminista. Não sou feminista. Mas acho que o aparecimento desta safra de tão boas cantoras é muito importante para a música e para nós também” (COSTA, 1980, p.10).

Após essa entrevista, em setembro de 1982, Gal Costa abriu o I Festival Internacional das Mulheres. O evento foi monitorado de perto pela ditadura militar, que temia seu potencial subversivo. Afinal, o encontro feminista recebeu figuras como Angela Davis. Desse modo, mais do que reivindicar uma bandeira em sua vida privada, a cantora inaugurou um sujeito político em sua obra. Segundo Contente, tal ato foi sendo reduzido com o disco *Cantar* (1974), mas retornou depois de 2018 e dos acontecimentos recentes pelos quais o país atravessa (CONTENTE, 2021, p.77-8; p.81-5).

No entanto, a própria Gal Costa evidencia o espectro político de seu fazer artístico, entrelaçando o processo criativo à captura do *ethos* de seu tempo, algo que reelabora sentidos de maneira propositiva. Assim, deixa-se que as palavras finais sejam as suas. Em 2 maio de 1976, na ocasião do lançamento do disco *Gal canta Cymmi*, a artista disse ao *Jornal do Brasil*:

“Minha música está ligada à emoção, porque sou totalmente emocional. Não tenho interesse, nem necessidade de me envolver com a política, mas considero que o meu trabalho é também político no sentido de ser novo, como agora por exemplo em que estou colocando [Dorival] Caymmi que pertence a uma geração anterior, de uma forma totalmente nova. E, além disso, eu procuro colocar no meu trabalho a minha visão do mundo em que vivo” (COSTA, in: COURI, 1976, p.10).

## 2.2 Nara, a subversiva

Nara Leão chegou ao tropicalismo na condição de veterana. Ao contrário de Gal Costa e Rita Lee, seu nome já circulava há mais de dez anos no campo cultural quando, em 1968, cantou no disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*. Na época, carregava a fama por sua participação na bossa nova, algo que a marcou enquanto figura pública, mas que teve consequências negativas na vida pessoal. Depois, foi pioneira na canção de protesto, embora tenha se decepcionado com a corrente. Nara foi se desgastando com o sucesso e, muitas vezes, pensou em desistir da profissão. Tudo isso antes do tropicalismo se iniciar enquanto um movimento estético. A seguir, observa-se a trajetória da artista.

Nara Leão nasceu em 1942, no Espírito Santo, mas se mudou para o Rio de Janeiro ainda bebê. De acordo com a própria, em entrevista publicada em janeiro de 1967, e cujo título é “Meu encontro com Freud”, ela sempre teve complexos e neuroses:

“Não me lembro muito de minha infância, mas sei que pelos 12 anos chorava sem parar. Eu era quieta, tímida e me considerava muito feia. E o que é pior: era irmã de mulher bonita. Eu não existia, não era Nara Leão” (LEÃO, in: LEVI, 1967, p.28-9).

Na adolescência, apresentava inquietações existenciais:

“Aos 14 anos tive a minha primeira crise séria, a religiosa. Comecei a fazer perguntas e como não obtinha respostas satisfatórias fui deixando tudo de lado. Aos 16 anos, parei de estudar e ingressei no meio musical, onde conheci pessoas muito mais velhas do que eu, e excessivamente neuróticas. Isso me prejudicou bastante, porque a situação do grupo começou a se ajustar às minhas neuroses, que ficaram pouco a pouco mais profundas. (...) Apesar de estar sempre acompanhada, eu me sentia ilhada, e até aos 19 anos a ideia de suicídio era constante. Minha adolescência foi roubada pela atividade musical, e mantendo contato com gente mais velha do que eu, namorava exatamente essas pessoas” (Ibid.).

Portanto, a presença de Nara Leão no nascimento da bossa nova foi atravessada por tais relações, de certa forma, prejudiciais. Seus relatos sobre o convívio com os companheiros de estilo desconstroem o apelido de musa disseminado pelos jornalistas. Isso porque ela dizia se sentir inadequada perto dos amigos, que eram, em sua maioria, homens mais velhos. Em 6 de julho de 1977, Nara gravou um testemunho para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), o qual fornece subsídios para que se possa entender esse sentimento de inadequação:

“Eu funcionava para o grupo como uma espécie de computador. Sabia de cor todas as letras, melodias e acordes, mas só podia abrir a boca para cantar quando alguém precisava que alguma música fosse lembrada. E, assim mesmo, a malhação era geral:

‘fanhosa’, ‘desafinada’ e outros ‘elogios’ desse tipo. Acho mesmo que só permaneci no grupo por causa da minha casa. Ninguém acreditava em mim, mas também ninguém me escutava cantando” (LEÃO, 1977. In: CABRAL, 2016, p.37-8).

Apesar de todo o descrédito por parte dos colegas de bossa nova, Nara Leão foi uma exímia violonista. Aos 12 anos, em 1954, iniciou os estudos do instrumento com o professor Patrício Teixeira, cantor e musicista que fora parceiro de Pixinguinha (Ibid., p.18). Naquela época, antes dela sair da escola e de começar a bossa nova, Nara e Roberto Menescal juntaram-se a outros meninos para tocar. Nessa turma anterior, ela encontrou um ambiente melhor para expressar sua aptidão. A artista relembra o período no mesmo depoimento supracitado: “eu tocava violão esquisito, mas tocava muito bem. Todo mundo achava incrível como uma mulher podia tocar um violão de homem! Era extraordinário!” (LEÃO, 1977. In: GOMES, 2014a, p.17) (Imagem 8).

Cabral, biógrafo de Nara Leão e um de seus interlocutores no testemunho ao MIS-RJ, pergunta como ela teria modificado a maneira de tocar, resultando naquele jeito “esquisito”, já que Patrício Teixeira era de uma linha mais tradicional. Nara responde que, longe das aulas, buscava referências modernas como o Trio Irakitan e o Edinho. Roberto Menescal, também presente na ocasião, levanta a hipótese de que ele e Nara já estariam sendo influenciados por João Gilberto, pois Edinho conhecia o trabalho do baiano e poderia ter trazido alguns elementos para a música que produzia, consumida pelos dois (Ibid).

Imagem 8 – A jovem Nara e seu violão



Fonte: (Jornal UFG)

Mas, no final da década de 1950, quando de fato foi deflagrada a bossa nova, Nara não estava confiante para se lançar como compositora, apesar de toda a prática com o violão. Ela conta que se enxergava inferior aos demais, sem talento e que era maltratada (Ibid., p.25). Quanto a sua voz, além das brincadeiras de mau gosto das quais era o alvo, diz que morria de vergonha e que nem em sua família recebia uma escuta atenta (Ibid., p.16). Contudo, quando se iniciaram os shows ao vivo da bossa nova, Nara Leão teve de contribuir e sua estreia cantando foi uma surpresa planejada por Sylvinha Telles. Chamada ao palco pela amiga, tentou fugir, e, encontrando-se sem escapatória, fez a apresentação virada de costas para o público (Ibid., p.28).

Certamente, Nara Leão desenvolveu uma personalidade introspectiva na adolescência, algo que a artista já afirmou em entrevistas<sup>11</sup>. Talvez seja por isso, a saber, pela dificuldade que teve de colocar sua voz para fora nos primeiros anos de carreira, que Nara passou a vida cantando em tons inadequados. Apenas em 1978, seu professor de canto, Eládio Perez Gonzalez, descobriu que a artista possuía o tipo de voz soprano, não contralto, como ela acreditava. Por essa razão, Nara sacrificou a garganta e criou uma performance vocal numa região que não era a natural para sua anatomia (CABRAL, 2016, p.98-9).

A falta de incentivo, nos primórdios de sua vida profissional como cantora, também foi marcante na postura de Ronaldo Bôscoli diante de Nara. Em suas memórias, ele recorda:

“Eu era muito rigoroso em relação a ela. Não gostava do jeito dela cantar, não dava a menor força. Nos festivais que eu promovia, ela nunca era a estrela. Ficava sempre num segundo plano – eu realmente não via nela nenhuma possibilidade de êxito” (BÔSCOLI *apud* GEROLAMO, 2018, p.19).

No já citado depoimento ao MIS-RJ, quando indagada se não havia sido Bôscoli quem lhe apelidou de musa da bossa nova, Nara responde:

“Deve ter sido o jornal. O Ronaldo [Bôscoli] era outro que achava que eu desafinava, que eu cantava mal, que não dava pé. Vivia me pichando, era um horror. Então não era tão musa assim. Eu tenho a impressão de que os jornais talvez vissem assim, uma menininha no meio daquele pessoal todo, os marmanjos e as pessoas mais velhas” (LEÃO, 1977. In: GOMES, 2014a, p.34).

É provável que a opinião de Ronaldo Bôscoli a afetasse mais do que a dos outros – sendo mais importante até do que os elogios que ganhava – porque os dois namoraram durante o apogeu da bossa nova. Por volta de 1958, Bôscoli foi a uma das reuniões musicais promovidas

---

<sup>11</sup> Um exemplo é, novamente, a entrevista intitulada “Meu encontro com Freud”, cf: LEÃO, in: LEVI, 1967, p. 28-29.

no apartamento de Nara e ambos se conheceram, ele com 28 anos, ela com 15. Bôscoli descreve o momento em que a anfitriã abriu a porta, dizendo que Nara: “estava de shortinho curto, deixando inteiramente a descoberto seus joelhos redondinhos, que foram objeto de poesias, crônicas e suspiros gerais” (BÔSCOLI *apud* CABRAL, 2016, p.32). A dona da casa ofereceu uma maçã e ele se apaixonou.

No livro que reúne suas memórias, *Eles & eu*<sup>12</sup>, organizado por Chaves e Maciel, Bôscoli diz:

“Hoje, lembrando aquela cena, percebo nitidamente o fascínio e o encantamento que Nara me causou (...). Me senti o próprio Adão, diante do pecado original. Recusei, meio atordoado, a mordida da maçã. Mas já era tarde. Nara tomou meu coração. Tremendo lobo, com anos de estrada (...), me apaixonei inteiramente por aquela menininha” (BÔSCOLI *apud* CABRAL, 2016, p.33).

É fato que Ronaldo Bôscoli escreveu algumas canções inspirado em Nara – o que pode ter dado à imprensa munição para solidificar a imagem de musa da bossa nova, que a acompanha até hoje -, um exemplo é *Lobo bobo*:

“Mas chapeuzinho percebeu/ que o lobo mau se derreteu/ Pra ver você que lobo/ também faz papel de bobo/ Só posso lhe dizer/ Chapeuzinho agora traz/ o lobo na coleira/ que não janta nunca mais/ Lobo bobo”.

Bôscoli não foi qualquer namorado, afinal, Nara se iniciou sexualmente com ele. No livro citado acima, o letrista rememora a “sensação inesquecível” junto à parceira de 16 anos, que tinha, segundo ele, “problemas muito sérios de culpa” e uma “repressão enorme introjetada” (BÔSCOLI *apud* CABRAL, 2016, p.39). Depois do ato ele sumiu, deixando-a ir atrás dos amigos a sua procura. Cabral admite ser possível que a relação tenha dado motivos para que Nara buscasse a psicanálise aos 18 anos, em 1960 (*ibid.*, p.48). Nara Leão e Ronaldo Bôscoli se separaram um ano depois, após conflitos e traições por parte dele.

Em reportagem cujo tema é a experiência de Nara com a psicanálise, a artista reflete sobre suas mudanças de repertório, considerando que tal instabilidade tenha um cunho psicológico. Mas ela pondera e passa a pensar que isso seria apenas uma característica sua, pois necessita de variação (LEÃO, in: LEVI, 1967, p.28-9). Porém, seu descolamento da bossa nova foi radical no sentido de lhe dar um espaço de protagonismo jamais conquistado entre os parceiros de antes. Não só isso, os caminhos de sua trajetória artística acompanharam a

---

<sup>12</sup> *Eles & eu* foi lançado em 1994 pela editora Nova Fronteira. No livro estão presentes depoimentos de Ronaldo Bôscoli sobre sua vida amorosa com artistas como Nara Leão, Elis Regina e Maysa. Seu testemunho foi colhido pelos autores, Ângela Chaves e Luiz Carlos Maciel, em 1993, quando Bôscoli tinha 64 anos. cf: GIRON, 1994.

construção de sua autoestima como mulher, o que pode ser identificado no seguinte trecho da reportagem “Meu encontro com Freud”, de 1967: “Aos 18 anos, sentia-me velha e feia; achava todo mundo bonito e jovem. (...) Atualmente, sinto-me como uma menina de 17 anos. E bonitinha” (Ibid.)

Nota-se que há um paralelo entre o seu percurso pessoal e o percurso artístico, pois Nara só se enxerga positivamente em um momento em que já havia sido pioneira na canção de protesto, ganhando voz própria no campo cultural. Para isso acontecer, a ruptura com a bossa nova não foi amigável. À medida que ela foi se distanciando do estilo, a figura de musa foi caindo por terra, revelando que Nara via seu lugar no grupo bossanovista como pouco expressivo. Em 1964, em uma entrevista ao jornal baiano *A Tarde*, ela diz: “musa, não. Talvez eu seja a muda da bossa nova” (LEÃO, 1964 *apud* CABRAL, 2016, p.81).

Seu ingresso numa perspectiva musical mais engajada se deu por volta de 1962, quando começou a namorar Ruy Guerra e fez amizade com os cineastas ligados ao Cinema Novo. Nesse mesmo período, tornou-se próxima de Carlos Lyra, colega de bossa nova que a apresentou ao samba de morro. Tanto Ruy Guerra, quanto Carlos Lyra faziam trabalhos com o CPC, o que interessava à Nara. Em seu depoimento ao MIS-RJ ela conta:

“Nessa época do CPC eu estava muito na fossa de não ser estudante, queria uma colher de chá no CPC e não tinha, ficava rondando o CPC pra ver se alguém me cumprimentava e ninguém me dava a menor bola. (...) Lembro que eu ia pra lá e ficava meio na porta, e ninguém me dava bola, era uma coisa horrorosa. Eu me sentia meio órfã” (LEÃO, 1977. In: GOMES, 2014a, p.35).

Entretanto, a situação se transformou com o seu primeiro disco. Em 1963, ela entrou em estúdio para gravar o LP *Nara*, que chegou às lojas no início de 1964 e trouxe canções políticas, dando o tom da música brasileira na década de 60 (CABRAL, 2016, p.72). A partir daí, realizou uma primeira guinada artística, conforme identifica Gerolamo: simultaneamente à consagração internacional da bossa nova, Nara reelaborou a tradição do samba e assumiu uma postura participante (2018, p.11-4). Dessa forma, a canção de protesto foi um alicerce para sua voz própria, fazendo de Nara uma expoente, não mais subjugada no meio musical.

O triunfo decorreu de estratégias empregadas por ela para dar conta de sua vontade de se comunicar com o povo. Nara fala sobre esse desejo em um depoimento contundente à revista *Fatos e Fotos*, publicado em 17 de outubro 1964:

“Chega de bossa nova. Chega disso, que não tem sentido. Chega de cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento. Quero o samba puro, que tem muito mais a dizer, que é a expressão do povo e não uma coisa feita de um grupinho

para um grupinho. (...) A bossa nova me dá sono, não me empolga. (...) Quero me comunicar com o povo. Quero, através dos realmente bons compositores, dizer do nosso momento, das coisas do nosso país, do dia a dia, de tudo. Quero ser compreendida” (LEÃO, 1964 *apud* GEROLAMO, 2018, p.66-7).

Esse tipo de declaração a posicionou em um polo contrário à corrente hegemônica da música brasileira na virada da década de 1950 para a década de 1960. Como consequência, foi divulgada uma matéria no mesmo periódico com a resposta de alguns artistas importantes. Entre eles, Ronaldo Bôscoli, Luís Eça, Tom Jobim, Roberto Menescal e Silvinha Teles, pessoas que eram íntimas de Nara pouco tempo antes disso. Gerolamo chama atenção para a fala de Eça, que compara a bossa nova feita no estrangeiro, que seria uma música “um tanto feminina” e “até chata”, à música feita no Brasil, que sempre teria sido “masculina” e “quente”, logo, superior. O autor percebe aí um indício das disparidades de gênero que cercavam o cenário musical (GEROLAMO, 2018, p.67-8). Assim, a empreitada de Nara foi arriscada porque ela se propôs a repensar um campo dominado, não só pela bossa nova, mas pelos homens bossanovistas.

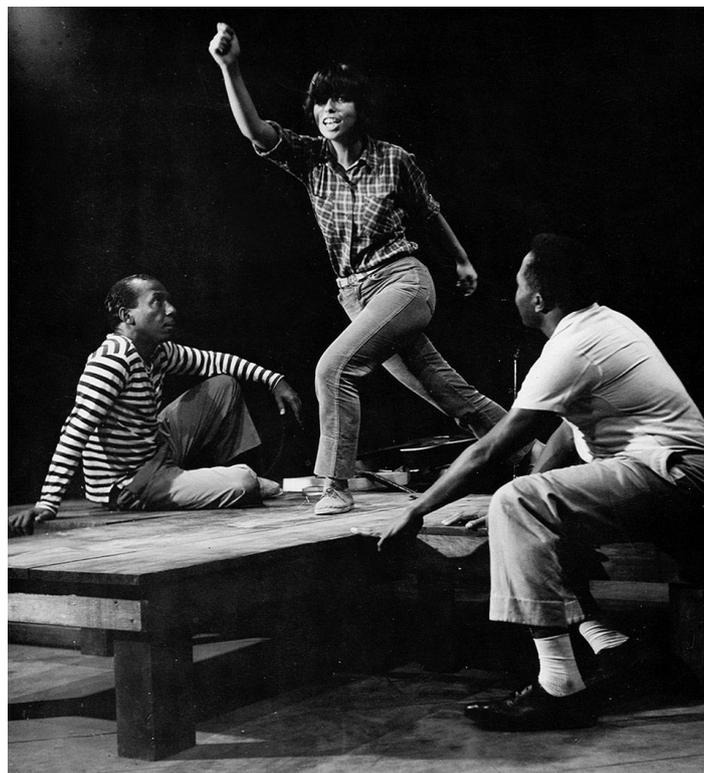
Em um texto autoral mais ameno, escrito no ano anterior, para a edição do dia 3 de agosto de 1963 da revista *O Cruzeiro*, ela desmente que a bossa nova nasceu em sua casa e afirma que o movimento foi renovador até certo ponto, mas que caducou. Segundo Nara, esse problema estaria sendo resolvido pelos compositores que ouviam a música popular de Zé Keti, Nelson Cavaquinho e Cartola, por exemplo (LEÃO, 1963, p.78). O disco *Nara* contou com esses nomes e com uma nova geração de autores que reconhecia o samba de morro. Em 1964, o jornalista Haroldo Costa falou com Nara Leão sobre o lançamento do álbum. Na conversa, que foi veiculada pelo *Diário de Notícias* no dia 22 de março, ela esclarece que cada faixa foi estudada com calma, pois o objetivo não era vender e nem se prender a nenhuma escola (LEÃO, 1964, p.2).

É curiosa a forma como Costa introduz Nara Leão: no discurso engendrado pelo jornalista consta que, durante a bossa nova, ela não possuía composições e não sabia tocar o violão. Nara era “apenas a musa intocável”. Só quando o estilo ficou famoso é que ela teria, “no silêncio de sua discrição”, procurado aprender o instrumento (COSTA, 1964, p.2). O dado está incorreto, pois Nara estudava o violão desde os 12 anos de idade, como já foi visto (CABRAL, 2016, p.18). Após a fala da artista sobre seu primeiro disco, ele conclui: “na incongruência da nossa música popular os papas se inspiram nas musas. E a musa cantou” (COSTA, 1964, p.2).

Certamente, 1964 significou uma guinada na trajetória política e na independência de Nara Leão: em abril, liderou um movimento contra o Hotel Danúbio, que havia se recusado a receber artistas negros; em junho, fez uma excursão sozinha pelo Nordeste, pesquisando as músicas locais. Nara tinha, na época, uma ideia forte da música como um meio de mostrar diferentes realidades para aqueles que não as conheciam. Ou seja, de mostrar o morro para Copacabana, o folclore baiano para o resto do Brasil etc. Algo que ela chamava de “reportagem musical”. Foi nessa viagem que Nara conheceu Maria Bethânia, Gal Costa, Gilberto Gil e Caetano Veloso (CABRAL, 2016, p.76-80; LEÃO, 1977. In: GOMES, 2014a, p.37).

Em setembro, participou de uma turnê da empresa têxtil Rhodia pelo Brasil, Japão e Europa, na qual insistiu em cantar a música engajada *Opinião*, de Zé Keti. Sérgio Mendes se recusou a acompanhá-la no piano e Nara ficou sozinha no violão; na volta do Japão, passou por Nova York e entrou em contato com a canção de protesto americana de Bob Dylan e Joan Baez; em novembro, lançou o disco *Opinião de Nara*, que inspirou a peça e, em decorrência disso, foi convidada para atuar na temporada cuja estreia seria no Rio de Janeiro (Imagem 9). Ela ainda estava em turnê com a Rhodia e partiria para os Estados Unidos com Sérgio Mendes, mas recusou a viagem para se dedicar ao *Opinião*, o que levou Mendes a agredi-la verbalmente (CABRAL, 2016, p.80-94)

Imagem 9 – Nara no palco do *Opinião*



Fonte: (Jornal UNICAMP)

*Opinião* entrou em cartaz em dezembro de 1964, em um teatro no bairro de Copacabana. Uma das falas de Nara Leão na peça diz o seguinte:

“Não acho que, porque vivo em Copacabana, só possa cantar determinado tipo de música. Se cada um só pudesse cantar o lugar onde vive, que seria do Baden Powell, que nasceu numa cidade chamada Varre-Sai? Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música brasileira, mas vou fazendo. É mais ou menos isto: quero cantar todas as músicas que ajudem a gente a ser mais brasileira, que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado” (LEÃO *apud* CABRAL, 2016, p.95).

Há, no pensamento de Nara Leão nesse período, alguns diálogos com as diretrizes do CPC. De acordo com o manifesto publicado pela entidade, em março de 1962, o artista não poderia ser privado da vida em sociedade, de seu pertencimento à comunidade e às contradições e lutas que dão curso à história (in: HOLLANDA, 2004, p.135). Nesse sentido, na peça *Opinião*, Nara manifestou seu entendimento de que a música brasileira tinha o papel de ajudar na construção de uma identidade nacional e de conferir orientações políticas e ideológicas. Mais do que isso, por meio da canção, ela acreditava ser possível transformar a realidade, visão que fica clara em uma entrevista posterior, de 14 de junho de 1977, à revista *Aqui*, quando ela fala sobre os ataques sofridos durante a peça:

“Eu acreditava piamente, achava que ia mudar o Brasil. Tinha assim uma certeza inabalável, que eu acho que era dos meus vinte anos. Porque depois, por mais que você tenha convicções, você tem convicções e dúvidas. Você pode até ter convicções teóricas, mas você tem dúvidas práticas. E eu não tinha dúvida nenhuma. Eu tinha uma certeza inabalável de que o Brasil e o mundo iam mudar. Tanto que eu me lembro de bombas que jogavam nos banheiros, durante os shows, e quanto mais tinha polícia na porta e bomba no banheiro, mais eu ia pra frente, falava e cantava melhor aquilo” (LEÃO, 1977. In: GOMES, 2014b, p.118).

Para Gerolamo, o posicionamento de Nara não possuía traços do populismo atribuído ao CPC – segundo o autor, a identificação da corrente cepecista como populista foi pedra de toque de parte relevante dos textos acadêmicos sobre a cultura desenvolvidos a partir da década de 1970, como *Impressões de viagem*, de Hollanda, e *Tropicália: alegoria, alegria*, de Favaretto. Nara reconhecia o valor intrínseco de compositores como Cartola, Zé Ketí e João do Vale, sem que esse valor precisasse ser mediado pelo artista ou pelo intelectual da elite. Tampouco enxergava na produção participativa uma via única, observando uma influência mútua entre os músicos do morro e nomes como, por exemplo, Carlos Lyra e Edu Lobo (GEROLAMO, 2018, p.53).

A passagem de Nara pelo *Opinião* exigiu muita coragem: na madrugada de 13 para 14 de janeiro de 1965, extremistas de direita picharam a fachada do teatro com desenhos da foice e do martelo e palavrões. Mas ela também causou um impacto positivo em determinada parcela da sociedade que chegou a ser reconhecida nos jornais como “esquerda narista”. Entretanto, no dia 29 de janeiro de 1965, Nara Leão precisou se afastar do espetáculo porque sua garganta estava comprometida. A cantora indicou Maria Bethânia como substituta, a jovem que conhecera na Bahia no ano anterior (CABRAL, 2016, p.97-9; 103).

Em março de 1965, iniciou a produção de seu terceiro disco *O canto livre de Nara*, cuja base seguia o padrão do disco anterior, ou seja, trazia samba de morro, músicas regionais nordestinas, composições da atual geração da música brasileira e aquelas que Cabral chama de músicas “antigas”, como *Não me diga adeus*, famosa nos anos 50 na voz de Aracy de Almeida (2016, p.103-4). Cabe ressaltar que, de acordo com Gerolamo, o rompimento de Nara com a bossa nova foi mais político do que estético. Desse ponto de vista, ela conservou alguns elos com o estilo em termos de interpretação e outros aspectos musicais (2018, p.56).

Contudo, a tônica engajada continuou norteando suas escolhas, pois, em abril de 1965, Nara participou de *Liberdade, liberdade*, outra iniciativa do Teatro de Arena, responsável pelo *Opinião* (CABRAL, 2016, p.104-5). Alguns meses depois, em novembro do mesmo ano, ela confessa para a revista *Manchete* o cansaço com a fama, que iria lhe acompanhar por muito tempo:

“Talvez eu não cante mais. (...) Quando se é obrigada a cantar *Carcará* em cada show, senão o público se decepciona, quando não se pode mudar a franjinha, porque as meninas usam o mesmo penteado, as mesmas roupas, enfim, quando você sente que está sendo massacrada pelo público, que não tem mais vontade própria, que se despersonalizou, só mesmo largando tudo” (LEÃO, 1965 *apud* CABRAL, 2016, p.116).

Somado à experiência com a bossa nova, que fez com que Nara precisasse se emancipar em busca de uma voz própria, a decepção com a fama e com a canção de protesto auxiliaram na compreensão de como a artista chegou ao tropicalismo musical. Ela depositou suas esperanças no engajamento com a intenção de intervir politicamente e de dar sentido a sua vida. Nas palavras da cantora, para a já mencionada entrevista ao periódico *Aqui*, em 1977:

“De repente, eu descobri que eu era uma pessoa angustiada, meio na fossa sem saber por que, meio neurótica, sei lá, e comecei a ver um sentido nas coisas. Eu digo: ‘Puxa, não sou eu, existe alguma coisa errada no mundo. Não existe uma coisa errada só dentro de mim, mas fora também’. E a descoberta de um mundo concreto, real e não justo, foi uma revelação” (LEÃO, 1977. In: GOMES, 2014b, p.121).

Nara deu espaço para o samba de morro, vendo nisso uma atividade ideológica e balizando parte da produção musical que, a partir de 1964, passou a ser identificada como canção de protesto. No entanto, quando essa postura engajada virou “moda”, ela se afastou (Ibid.). Percebe-se, entretanto, que Nara já demonstrava algumas aberturas com relação aos preceitos da arte política desde antes de seu distanciamento efetivo: nas vésperas de participar do *Opinião*, ela foi ao programa do Chacrinha para divulgar o LP *Opinião de Nara* e disse: “canto as músicas que me comovem, que dizem o que quero dizer, que falam de um mundo que, queiramos ou não, é também o nosso mundo”, conforme entrevista à *Intervalo*, em novembro de 1964 (LEÃO, 1964, p.33).

Desse modo, Nara foi precursora, entre o segmento da MPB, pois participou de um programa de massa. Em seu depoimento ao MIS-RJ, recorda que, em 1965, saiu em defesa de Roberto Carlos:

“Eu me lembro que alguém me perguntou o que eu achava do Roberto Carlos e eu disse que adorava, foi uma malhação em cima de mim que você não pode imaginar, o Edu Lobo quase me matou (...). Disse que era uma coisa alienada porque tinha guitarra elétrica e eu fiquei achando *Que tudo mais vá pro inferno* o máximo, eu tinha adorado. (...) Eu realmente tinha gostado, tanto que eu não me recusei nunca a fazer o programa dele [Jovem Guarda, apresentado por Roberto Carlos], ou o programa do Chacrinha, ou qualquer programa, e eu ia e tocava com guitarra elétrica também, pra me divertir, e muita gente pichava, todo mundo achava esquisito. Mas também, uma guitarra elétrica não é um mal em si” (LEÃO, 1977. In: GOMES, 2014a, p.49).

Nota-se que Nara Leão estava mais inclinada a transitar por diversos repertórios do que os integrantes daquilo que Gerolamo se refere como o setor nacionalista radicalizado da “canção moderna” (2018, p.199). De fato, ela apreciava músicas que a “comoviam”, independente de outras premissas, mesmo ainda apostando no engajamento político como solução. Seu diálogo com a Jovem Guarda também estava presente em sua vida pessoal, já que, em 1966, Nara deu uma entrevista à *Intervalo* dizendo que achava Roberto Carlos uma “ótima pessoa” e Jerry Adriani um “amigão”. Sobre possíveis casos com ambos, ela afirma: “Todos eles são muito charmosos. (...) Adoro sair com eles, mas de namoro não há nada – infelizmente – porque todos esses comentários já estão me deixando com água na boca” (LEÃO, 1966, p.11).

Em suma, a interseção que Nara promoveu, entre a nova geração da moderna música popular brasileira e a Jovem Guarda, firmou-se antes do tropicalismo musical. Isso pode ser visto numa entrevista, de 1969, em que Gal Costa revela à *Intervalo*: “não fui eu a primeira, dentro do nosso grupo de trabalho, a gostar de Roberto Carlos. Esse mérito pertence a Nara Leão” (COSTA, 1969, p.21). A descrença de Nara com a canção de protesto talvez explique sua simpatia com a Jovem Guarda. Numa fala ao *Diário de Notícias*, em 24 de abril de 1966, a

artista atesta que o ritmo jovem não foi a razão pela qual a música brasileira tinha se prejudicado: “a nossa música ‘entrou pelo cano’ por sua culpa. Começou a comercializar-se demais e aí foi fogo. Quando uma coisa começa a fazer sucesso há sempre os compositores que começam a ‘apelar’, falsificando-a” (LEÃO, 1966, p.3).

Na ocasião dessa conversa com o *Diário de Notícias*, ela não sabia mais se as músicas de protesto davam resultado, ou se as pessoas se revoltavam ao ouvi-las (Ibid.). Em maio de 1966, mais precisamente, no dia 7 de maio, Nara foi convocada a opinar em um debate intitulado “Que caminho seguir na música popular brasileira?”. Junto à artista, Caetano Veloso, identificado como compositor, Capinam, poeta, Gustavo Dahal, cineasta, entre outros. Nara foi a única mulher presente no evento promovido pela revista *Civilização Brasileira*.

A discussão partia do pressuposto de que havia uma crise na música nacional, instaurada desde 1964, e os debatedores se posicionavam diante disso. Caetano dispara em defesa da tradição e profere sua frase célebre sobre a retomada da linha evolutiva iniciada pela bossa nova. Capinam diz que não existe um caminho para a música brasileira que não leve em conta um dado fundamental, o mercado. Mas acredita que eles devem resistir à ideia de que o iê-iê-iê é a resposta para a conjuntura que estão vivendo, já que a arte ligada ao estrangeiro é “um falso produto”. Nara Leão problematiza, enfatizando seu recente olhar amigável direcionado à Jovem Guarda:

“Não acho que o iê-iê-iê faça concorrência à bossa nova. Os discos de música brasileira continuam a vender – tenho certeza disso. (...) Os meus [discos], por exemplo, continuam vendendo a mesma coisa que vendiam antes do iê-iê-iê. Entretanto, nunca venderam mais do que o Altemar Dutra ou Orlando Dias. (...) Não é verdade que só querem divulgar o iê-iê-iê. Toda vez que vamos a um programa de rádio nossas músicas são tocadas. Enquanto Roberto Carlos vai a todos os programas, todos os dias, o pessoal da música brasileira, talvez por comodismo, não vai. Existe até certo preconceito – quando eu vou ao programa do Chacrinha os bossanovistas me picham, eles acham que é ‘decadência’ ir a este programa” (LEÃO, 1966, p.383).

Nesse sentido, Nara é mais explícita em legitimar a Jovem Guarda do que Caetano e Capinam, mesmo que coloque Roberto Carlos em um lugar separado do “pessoal da música brasileira”. Não só isso, ela aceita a importância da disputa pelo mercado na comunicação com as massas, criticando o auto isolamento da arte intelectualizada que, por escolha própria, não vai às rádios ou aos programas populares de televisão<sup>13</sup>. Capinam se antagoniza com o iê-iê-iê

<sup>13</sup> Importante mencionar que, em julho de 1966, Nara Leão foi produzida por Guilherme Araújo em um show na boate Cangaceiro, no Rio de Janeiro. De acordo com uma matéria do *Jornal do Brasil*, o espetáculo gerou críticas de várias correntes: daqueles que achavam que ela só podia cantar para o público do *Opinião* e dos que achavam que ela podia cantar em qualquer lugar. Entrevistado, Araújo afirma que Nara é uma grande cantora, pois “representa toda uma geração interessada em descobrir valores novos, e em registrar o que se faz nesse país”

– uma “submúsica”, em suas palavras – e seu apoio ao domínio dos mecanismos comerciais se dá no registro de resistência à canção alienada. Caetano, por sua vez, receita prudência no trato das ondas publicitárias que impulsionam movimentos musicais. Algumas podem servir ao que tem de negativo na sociedade, como a alienação, outras podem resultar de “verdades intensas”, como a cultura universitária que luta contra essa alienação. Ele não se debruça sobre o iê-iê-iê, embora o perceba como uma onda grandiosa, maior do que *slogans* como “bossa nova”, “cinema novo” e “Nara Leão”.

Tendo em vista o que foi exposto, pode-se dizer que a desilusão de Nara com a canção de protesto se relacionou com a impossibilidade dessa linha de revolucionar a sociedade. Assim, o disco que lançou em fevereiro de 1966 – antes dos dois depoimentos citados, a saber, aqueles de abril e de maio, respectivamente, ao *Diário de Notícias* e à revista *Civilização Brasileira* – já revelava, em alguma medida, o desprendimento da arte engajada. Em *Nara pede passagem* é pautada a cultura do morro, local privilegiado de resistência, sem qualquer menção ao sertão. A retórica do “dia que virá” aparece sutilmente em poucas faixas, mas cantada numa voz mais leve em comparação com as canções de protesto famosas do repertório de Nara, como *Opinião* (*Opinião de Nara*, 1964) e *Carcará* (*O canto livre de Nara*, 1965) (GEROLAMO, 2018, p.171-2).

De acordo com Gerolamo, *Nara pede passagem* é o prelúdio da segunda guinada artística na carreira da cantora: a do lirismo popular. A faixa *Pede passagem*, de Sidney Miller, apresenta esse componente em sua letra e sonoridade. O mesmo acontece em *A banda*, composição de Chico Buarque, que abre o disco seguinte de Nara, *Manhã de liberdade*, também de 1966 (Ibid., p.172;175). Através de *A banda*, Nara Leão e Chico Buarque ganharam notoriedade a nível nacional; com ela, participaram do Festival de MPB da TV Record. *A banda* terminou empatada em primeiro lugar com *Disparada*, de Téo Barros e Geraldo Vandré, típica letra panfletária. Com isso, Chico realizou seu desejo de superar o rótulo de compositor de protesto (CABRAL, 2016, p.133-4).

No festival de MPB de 66, Nara Leão trajou um conjuntinho prateado, que fora trazido da França por sua irmã, Danuza. De acordo com Cardoso, a artista caiu no choro ao ver seu figurino, dizendo que não colocaria uma roupa de nave espacial (2021, p.118) (Imagem 10).

---

(BONFIM, 1966, p.8). Cardoso revela que nesse mesmo ano de 1966, a artista queria se livrar do título de “musa da canção de protesto” e, em paralelo, namorou Jerry Adriani, astro da Jovem Guarda (2021, p.109), contrariando sua fala na revista *Intervalo*, quando disse que eram apenas amigos (LEÃO, 1966, p.11). Esses são alguns indícios de uma transição entre a Nara engajada e a Nara tropicalista.

Imagem 10 – Nara com o conjuntinho prateado



Fonte: (Site Oficial Nara Leão)

Após isso, Nara e Chico rodaram o Brasil em shows nos quais *A banda* era o grande sucesso. Ela quis largar a carreira, pois o assédio dos fãs era invasivo e a solidão na estrada era enorme (CABRAL, 2016, p.135;140). Em suas palavras, no dia 25 de agosto de 1968, ao *Jornal do Brasil*:

“As pessoas ofereciam avião, dinheiro, hotel, honras e glórias. Mas minha solidão era grande. Meus sábados e fins de semana em geral, eram passados entre as quatro paredes de um quarto de hotel. A relação com o público era impessoal e quando acabava o espetáculo eu ficava só. Aceitei até onde pude aguentar. Não me sentindo compensada, parei” (LEÃO, 1968, p.41).

Sendo assim, ao término do ano de 1966, Nara Leão já havia problematizado a eficácia da canção de protesto e experimentado o lado ruim da fama, desiludindo-se com ambos. É relevante frisar que a cantora não deixou de ter uma opinião política, apenas não se alinhava mais com a música engajada que passou a ser feita por “moda” e que, a essa altura, ainda mantinha como um dos centros temáticos a resistência do sertão nordestino. Um exemplo é *Disparada*, que conta a triste história de um boiadeiro.

Porém, não se furtou dos manifestos contrários à ditadura, apesar do gesto de ruptura com a canção de protesto. No início de 1966, no dia 22 de maio, em entrevista ao *Diário de Notícias*, Nara é direta: “as nossas forças armadas não servem para nada”. Defendendo o fim do exército, ela diz que: “quem está mandando é que deveria ser cassado” (LEÃO, 1966, p.3-15). A repercussão da matéria foi alarmante, pois setores do governo recomendaram sua prisão imediata; os menos radicalizados pediram a abertura de um processo judicial. Jairo Leão, pai de Nara, foi intimado no Ministério da Guerra. Ele se negou a desmentir o que a filha havia dito<sup>14</sup>. Com o apoio da classe artística, Nara se livrou de maiores complicações quando o ministro da justiça desistiu de processá-la (CABRAL, 2016, p.120-9).

O afastamento da canção de protesto teve seu princípio em *Nara pede passagem*, disco de fevereiro de 1966, e seguiu com *A banda*, primeira música do disco *Manhã de liberdade*, lançado no mesmo ano. Contudo, só em *Vento de maio*, de 1967, é que a mudança ocorreu por completo. Para Gerolamo, o trabalho é caracterizado por um lirismo popular, ou seja, certo tom de nostalgia melancólica; por uma reverência a um Brasil que ficou para trás e que não volta mais. Ainda de acordo com o autor, essa segunda guinada de Nara expressava uma forte frustração política (GEROLAMO, 2018, p.179-180; 185).

Em julho de 1967, o setor mais nacionalista da música deu um passo adiante rumo a um isolamento com o qual Nara Leão não concordava. Elis Regina, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré e Edu Lobo, entre vários outros artistas, marcharam em um comício pela música brasileira, condenando a suposta invasão dos gêneros internacionais, representados pela guitarra elétrica. Ao lado de Caetano e observando tudo de longe, Nara proferiu a seguinte frase: “Isso mete até medo. Parece uma passeata do partido integralista”. (LEÃO *apud* CABRAL, 2016, p.149).

No mesmo período, acontecia uma “guerra por audiência disfarçada de batalha musical”. Isso porque Elis e Jair Rodrigues, lideranças da manifestação em defesa da música brasileira, viam cair o público de seu programa, *O fino da bossa*, enquanto o público da *Jovem Guarda* só aumentava. O programa de Erasmo Carlos, Roberto Carlos e Wanderléa era voltado para o iê-iê-iê e o fato dele estar ganhando destaque significava uma crise da “autêntica” música nacional. Como solução, Paulo Machado de Carvalho, diretor da Record, idealizou o programa *Frente Ampla da mpb* (COELHO, 2010, p.95-6).

Caetano Veloso foi um notório detrator do “folclore nacionalista”, ou seja, da crença numa “autêntica” música brasileira que não pode ser corrompida. Coelho alega que Veloso

---

<sup>14</sup> De acordo com Cardoso, Jairo Leão foi uma figura contraditória. Comportava-se como um patriarca, decidindo tudo em casa, mas incentivava as filhas a terem independência financeira e a não dependerem de homem. Até emancipou Nara Leão quando ela tinha dezesseis anos (CARDOSO, 2021, p.125).

desmonta o papel dos salvadores da cultura nacional, pois diz em suas memórias que a fundação do *Frente Ampla* não passou de uma estratégia de marketing da emissora (COELHO, 2010, p.99; VELOSO, 1997, p.159). Nara Leão, por sua vez, protagonizou um embate com a equipe do novo programa. Paulo Machado de Carvalho fez uma reunião com os artistas da Record para avaliar a queda do *Fino* no IBOPE e bolar o *Frente Ampla*. Nara permaneceu calada, mas, ao fim, decidiu falar:

“Paulinho, sou contratada da sua emissora, continuarei cumprindo os meus deveres profissionais. Se me escalarem para algum programa vou chegar na hora marcada. Só quero lhe pedir que, se for possível, você diga aos seus produtores que não me escalem no mesmo programa que Elis Regina, pois ela declarou numa entrevista à *Manchete* que eu não sou cantora. Aqui está a minha carteira da Ordem dos Músicos em que sou classificada como cantora” (LEÃO *apud* VELOSO, 1997, p.118-9)

A não adesão de Nara ao *Frente Ampla*, e sim a uma abertura musical, que culminaria no seu endosso ao tropicalismo, explica-se por questões pessoais. O trecho acima ganha outros contornos quando se analisa a matéria intitulada “As grandes rivalidades: Nara Leão – Elis Regina”, publicada na *Manchete*, em junho de 1967. Elis diz que passou a ter algo contra Nara quando notou sua “falta de posição dentro e fora da música popular”. De acordo com a cantora, ela foi musa até começar a trair cada movimento. Primeiro a bossa nova, depois o samba de morro e a canção de protesto. Nara responde:

“Quanto à acusação que Elis me fez, em diferentes jornais, de que sou cantora de iê-iê-iê, encaro-a com muita lucidez. Canto e cantarei tudo que for de bom gosto. Canto composições da melhor qualidade possível. Em São Paulo, recentemente, apresentei algumas músicas dos Beatles. Quem tem coragem de dizer que eles não prestam? *Yesterday*, por exemplo, é quase erudita. O próprio Roberto Carlos tem canções que são agradáveis para qualquer ouvinte. Ninguém pode negar que *Nossa canção* é uma música bonita. Porque, então, ser contra coisas dessa natureza. Tenho personalidade bastante para gostar ou não gostar do que ouço, sem precisar me orientar pela cabeça dos outros” (LEÃO, 1967, p.34-5).

Entretanto, mais do que apontar a rivalidade com uma colega de trabalho, a situação deixa evidente a independência que Nara tinha atingido em 1967. Distante da imagem de “muda da bossa nova”, ela pôde se apartar das rivalidades e se manter livre para, principalmente no ano seguinte, influenciar e ser influenciada pelo tropicalismo musical. Colocando-se do lado das “composições da melhor qualidade possível”, sem ser hostil com a Jovem Guarda, por exemplo, a cantora foi, ao mesmo tempo, de vanguarda e veterana. Vanguardista porque já se assimilava ao tropicalismo, antes mesmo do Festival de 67; veterana porque foi necessário um

acúmulo de segurança e prestígio para não adotar o lado da música intelectualizada, do qual ela surgira.

Para muitos artistas, o nacionalismo e o engajamento eram formas de disputa por espaços de atuação no campo musical brasileiro (COELHO, 2010, p.157). Logo, o vínculo com o tropicalismo foi um passo arriscado para Nara, pois essa corrente se propunha a desestabilizar o nacionalismo folclorista, tão criticado por Caetano, e um tipo de engajamento limitante. Portanto, o aval de Nara denota sua confiança ao passear entre os diferentes grupos, sem precisar disputar pela hegemonia.

Em depoimento ao MIS-RJ, ela não se vincula ao tropicalismo de maneira radical:

“Eu acho que as músicas que eles estavam fazendo eram muito fantásticas, e é aí que eu acho que é a minha antena, que eu não sei muito bem como explicar, mas eu logo endosseí. Agora, eu não participei muito do movimento. Eu fiquei de acordo, não dava para ser contra, achava tudo aquilo muito bacana. Até que Guilherme Araújo me convidou para fazer o disco da Tropicália e eu cantei esta música [*Lindonéia*]” (LEÃO, 1977. In: GOMES, 2014a, p.117).

No entanto, dez anos antes, Nara é mais enfática ao afirmar sua posição:

“[A tropicália] é um movimento como outro qualquer e está agradando. Como profissional, tenho obrigação de participar dele. Sempre quis gravar uma música como *Lindonéia*”. (LEÃO, 1968 *apud* GEROLAMO, 2018, p.204).

No trecho acima, de 1968, Nara se enxerga como participante do movimento. Inclusive, menciona a obrigação de estar junto a uma corrente que fazia proposições para a música popular brasileira com as quais ela concordava. Afinal, a sensação de contribuir com a cultura, a partir de sua atuação como cantora, esteve presente desde o samba de morro e do show *Opinião*. No entanto, a despeito de ser ou não integrante legítima do grupo, Nara estabeleceu com os tropicalistas uma troca de influências. Sendo assim, o seu papel na história desse movimento foi mais ativo do que sugere a historiografia oficial (Imagem 11).

Imagem 11 – Nara numa reunião tropicalista no Hotel Danúbio



Fonte: (SALOMÃO/Editora Abril)

Ao longo do ano de 1967, Nara e Caetano mantiveram-se próximos. Segundo a revista *Intervalo*, ela o convidou para ser o galã de um filme que produzia com seu marido, Cacá Diegues (*Intervalo*, 1967, p.44). O projeto não foi para frente, mas colocou Nara em constante diálogo com Caetano durante o ano crucial para a formação do tropicalismo. Em outra reportagem da referida revista, consta que os dois estiveram juntos por horas no dia da final do Festival da Record de 67, quando ele defendeu *Alegria, alegria* (*Intervalo*, 1967, p.48). Já em 68, há o episódio em que Nara encomenda a canção *Lindonéia*, contribuindo para a interface entre o tropicalismo musical e as artes plásticas. Sobre isso, ela comenta:

“Eu via o Rubens Gerchman de vez em quando e ele tinha um quadro chamado *A Gioconda do subúrbio*, que me impressionava muito, achava muito bonito. Aí eu juntei a imagem dele com as crônicas policiais, histórias de crimes e desaparecimentos, que eu lia muito, achava uma coisa muito impressionante, e pedi ao Gil e ao Caetano para fazerem uma música em cima desse quadro, que foi *Lindonéia*, para gravar em um disco meu [*Nara Leão*, 1968]. Com isso, sem querer, ou querendo, sei lá como, eu me entrosei com eles. Foi uma coisa que aconteceu, eles não me convidaram e eu também não apoiei de fora, logo depois eles me chamaram para cantar no disco deles” (LEÃO, 1977, in: GOMES, 2014a, p.45-6).

Nesse trecho registrado pelo MIS-RJ, Nara revela que não apoiou o movimento de fora; a cantora se entrosou com Caetano e Gil de forma orgânica. *Lindonéia* foi, originalmente, encomendada para seu disco solo e acabou se tornando um ponto em comum entre a sua trajetória artística e a do tropicalismo enquanto proposta estética. Contudo, as influências dessa

proposta vão além de *Lindonéia*. No disco *Nara Leão*, de 1968, há uma continuidade da guinada anterior, a do lirismo popular, combinada à presença de um repertório e de uma sonoridade tropicalistas (GEROLAMO, 2018, p.194).

Ao todo, são três músicas compostas por Gilberto Gil, Torquato Neto e Caetano Veloso, *Lindonéia*, *Mamãe coragem* e *Deus vos salve esta casa santa*; outras três que remetem à era do rádio, *Quem é?*, *Infelizmente* e *Mulher*; quatro que são ainda mais antigas, *Donzela por piedade não perturbes*, *Modinha*, *Medroso de amor* e *Odeon*; e, por fim, um samba de Francis Hime e Vinícius de Moraes, *Anoiteceu*, e uma canção de cunho social com versos de Cecília Meireles e música de Chico Buarque, *Tema de Os Inconfidentes*. O repertório é eclético, entretanto, Gerolamo observa uma característica que perpassa todo o disco, o retorno às fases anteriores da música popular. Tal nostalgia foi se aprimorando a partir de *Vento de maio* (1967), como já foi dito, sendo mantida em *Nara* (1967) e chegando ao ápice em *Nara Leão* (1968) (Ibid., p.194-6).

Devido aos arranjos de Rogério Duprat, a produção de Manoel Barenbein<sup>15</sup> e a colaboração de Guilherme Araújo, o lirismo desse trabalho abandona o caráter contido, ganhando uma carga dramática típica das grandes orquestrações da era do rádio. O iê-iê-iê também se mistura a outros elementos sonoros e faz-se alusão a Roberto Carlos na escolha do samba *Anoiteceu*, defendido por ele no Festival de 1966, fato que Nara fez questão de relembrar na contracapa. Ademais, desde o disco anterior, *Nara* (1967), a artista se empenhava em resgatar a memória de Carmen Miranda. Em 1968, regravou *Quem é?*, famosa na voz da pequena notável (Ibid., p.196-208).

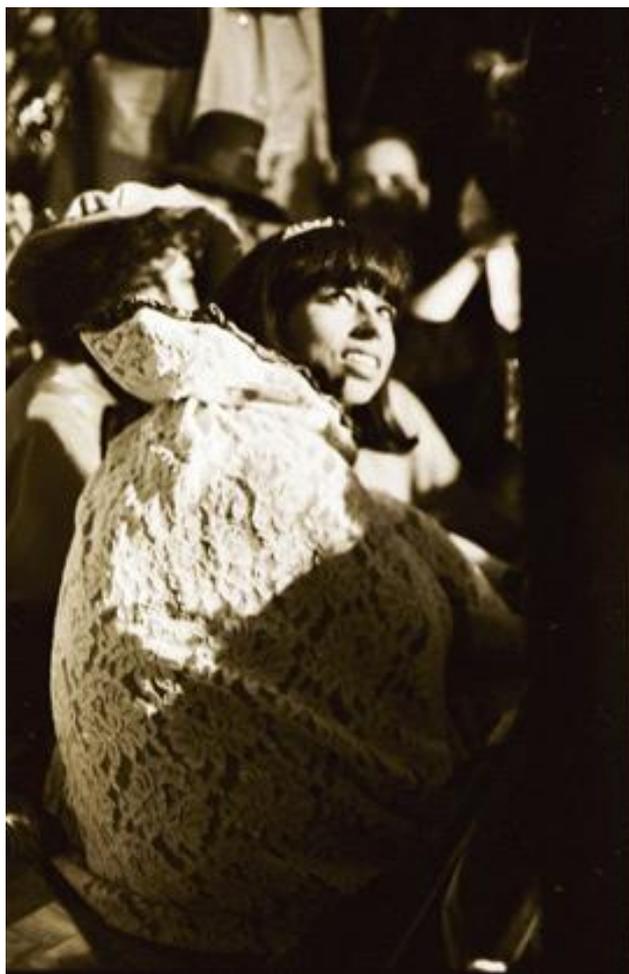
Ao contrário de Caetano Veloso, a homenagem que Nara prestou à Carmen foi afirmativa e elogiosa. De acordo com Napolitano, ele e Gilberto Gil, como representantes do tropicalismo, recuperaram o passado musical do pré-bossa nova em chave paródica (2010, p.63). Só na década de 1990 que Veloso se redimiou, creditando à Carmen a reelaboração do samba, conforme artigo intitulado “Carmen Miranda Dada” (1991). Já Nara Leão, em 1968, escreveu na contracapa de seu disco que Carmen “inventou um estilo pessoal e fez história” (LEÃO, in: GEROLAMO, 2018, p.208).

Logo antes do exílio de Caetano e Gil, ocorreu uma das últimas noites em que o grupo tropicalista se reuniu, todos juntos na Gafieira Som de Cristal, em agosto de 1968. Na ocasião, Nara foi vestida de Lindonéia, com uma capa de rendas enfeitada de cetim brilhante (MARIA, 1968, p.3) (Imagem 12).

---

<sup>15</sup> Barenbein foi o diretor de produção do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, entre outros álbuns associados à estética tropicalista.

Imagem 12 – Nara encarnando Lindonéia



Fonte: (tropicália.com.br)

Nas vésperas de partirem para a Inglaterra, os dois compositores baianos, acompanhados de Guilherme Araújo, foram até à casa de Nara e de seu marido, Cacá Diegues. Gil a alertou de que seu nome fora citado inúmeras vezes em interrogatórios enquanto ele estava preso (CARDOSO, 2021, p.137-8). Portanto, ela e Cacá optaram por um exílio voluntário na França.

Em meados de 1969, a cantora concedeu entrevista ao *Pasquim*, na qual relaciona sua carreira às questões pessoais:

“Desde o primeiro dia em que pisei num palco eu estava querendo resolver certos problemas, ficar independente, ser eu mesma, não ser filha de ciclano, nem mulher de beltrano, ‘eu vou ser eu, ser mais eu’, bem, já consegui” (LEÃO, 1969, p.10)

Na França, Nara Leão ganhou dinheiro como letrista e tradutora, fazendo versões em francês de músicas brasileiras<sup>16</sup>. Em 1970, engravidou da primeira filha, Isabel, despertando

---

<sup>16</sup> Na realidade, a carreira de Nara Leão como letrista e tradutora é mais extensa. Em 1970, ela fez a versão em português da música Joseph (José), de Geroges Moustaki, gravada por Rita Lee no álbum *Build Up*. A artista

novamente para a bossa nova (CABRAL, 2016, p.173-5). Revisitou esse repertório no disco *Dez anos depois*, lançado em 1971. Sobre a gravação do trabalho, cujos instrumentos dividiu com a artista Tuca, ela diz: “São somente os nossos violões, mas nós tocamos tão bem, mas tão bem, que é melhor do que uma orquestra” (LEÃO, 1970, p.30). Nota-se que Nara havia ganhado mais autoconfiança, o que também se exprime na seguinte fala ao *Pasquim*:

“Antigamente eu achava que esse negócio de cantar já era, não tinha a menor importância. Então diziam: porque você faz sucesso? E eu modestamente dizia: porque eu tenho um bom repertório e todo mundo acreditava. Então, todo mundo começou a dizer que eu cantava mal, mas que tinha um bom repertório. Agora eu resolvi que não é bem assim, que eu canto bem” (LEÃO, 1971, p.3-5).

Na mesma entrevista, de maio de 1971, Nara Leão dá explicações sobre a volta ao Brasil: “como eu sou mulher da antiga, que vai aonde o marido vai, eu também vim” (Ibid.). No entanto, tal declaração parece conter certa dose de ironia, pois ela demonstrava uma concepção moderna a respeito do casamento. Nara e Cacá Diegues se casaram em 1967 e, em janeiro desse ano, ela afirma o seguinte, na já mencionada matéria “Meu encontro com Freud”:

“Houve um tempo em que eu pensava que a minha solidão só seria resolvida pelo casamento. Agora, nada disso. Se não me casar, não ficarei desesperada – como antes ficaria. Poderei me casar, mas a minha visão do mundo será feita através dos meus conceitos, e não dos conceitos do marido” (LEÃO, in: LEVI, 1967, p.28).

Um ano depois, em fevereiro de 1968, Nara Leão concedeu uma entrevista ao *Jornal do Brasil*, intitulada “A tranquila e independente sra. Diegues”. Nela, a artista comemora o controle sobre sua carreira e diz que ser livre profissionalmente, ou seja, não ser “dominada pelo trabalho”, não tem a ver com o casamento, e sim com uma escolha própria (LEÃO, 1968, p.1). Já na conversa que teve com o *Pasquim* em 1969, mencionada anteriormente, Nara diz: “eu sou independente, eu sou emancipada. Absolutamente eu não me incomodo, por exemplo, de fazer tricô, não me diminui em nada, eu não tenho os chamados problemas femininos” (Op.cit).

Talvez, os “problemas femininos”, aos quais Nara Leão se refere, sejam aqueles levantados pelo movimento feminista da época. Em maio de 1971, na matéria com Nara publicada pelo *Pasquim*, seu interlocutor na ocasião e futuro biógrafo, Sérgio Cabral, questiona

---

também fez versões presentes em seus discos *Coisas do Mundo* (1969) e *Meus Sonhos Dourados* (1986), além da letra de *Cli-clé-clô*, com Fagner e Fausto Nilo, que está no disco *Romance Popular* (1981).

se a artista leu Betty Friedan. Segundo Cabral, Nara aparentava ser uma “mulher brasileira, submissa”. Ela responde:

“Eu realmente não faria greve contra o Cacá, não. Ele não merece. Agora, eu acho que as mulheres têm uma certa razão. Nos Estados Unidos e na França a mulher ganha, no mesmo emprego, menos que o homem. Claro que isso tá errado, mas eu não me sinto oprimida não, pelo contrário. Eu me sinto muito livre pra ficar casada e cuidar da minha filha. Uma mulher que trabalha, que pega um ônibus e vai para o trabalho às oito da manhã e chega em casa às seis da tarde, não é livre. (...). Eu acho que essa Betty Friedan é uma mulher bacana, tem razão em milhões de coisas, mas eu não estou de acordo, por exemplo, em pegar os filhos e botar uma creche para o Estado cuidar. Eu acho que o filho precisa da mãe. Certas coisas não se alteram e nisso eu acho que, por exemplo, essas sociedades, essas comunidades hippies, têm algumas coisas muito bacanas. (...) a família como ela é, realmente é furado. O pai, o respeito. Mas a família é uma coisa necessária, então eu acho que muitas comunidades de jovens etc, substituem a família de sangue por família de pessoas que pensam a mesma coisa” (LEÃO, 1971, p.3-5).

Percebe-se um distanciamento dela com relação à luta feminista, pois Nara deposita mais esperança no modelo proposto pelos hippies do que nas ideias de Friedan, cujo livro foi fundamental para a segunda onda feminista americana. Alguns anos mais tarde, em seu testemunho ao MIS-RJ, Nara Leão fala sobre canções de seu repertório que expõem a realidade das mulheres do lar, como *Com açúcar e com afeto* (*Vento de maio*, 1967), encomendada por ela a Chico Buarque:

“Eu acho importante, acho que a mulher aguenta todas as barras. É difícil falar disso, porque é um problema muito ridicularizado, eu quase não falo disso porque corre-se o risco de sempre cair no ridículo. Mas eu acho que ela trabalha fora de casa e em casa, que administra a casa inteira. E o cara chega do trabalho, a mulher já providenciou as coisas. Se eu tivesse 18 anos, talvez eu entrasse para o movimento feminista. É que eu não estou mais a fim de ficar a frente de movimento nenhum, eu prefiro ficar atrás. Atrás eu posso estar, ou do lado, ou dentro, só na frente que não. Mas eu acho que se eu tivesse 18 anos estaria aí declarando coisas sobre músicas machistas e tal. Mas, para mim, eu estou achando que não dá mais pé fazer isso” (LEÃO, 1977. In: GOMES, 2014a, p.119).

Embora fosse tida pelos jornalistas como uma mulher de opinião e se enxergasse emancipada, Nara não recorreu ao feminismo para se dimensionar enquanto sujeito político. Um exemplo disso é a recorrente sexualização de seus joelhos, que ela nunca atribuiu ao machismo. As brincadeiras estiveram presentes por toda a sua vida, como na entrevista de 1971 ao *Pasquim*, quando Ziraldo comenta o fato de Nara usar calças, pedindo que ela troque por uma minissaia. Contudo, pouco tempo antes, em sua fala ao mesmo veículo, em 1969, ela culpa o “provincianismo paulista” pela fama dessa parte de seu corpo. Nas palavras de Nara:

“Acho que foi provincianismo paulista porque ninguém usava saia curta, e eu usava sainhas, tocava violão sentada em banquinhos, realmente não sei, talvez por ter perna grossa, ninguém tinha perna grossa, não sei, não, não entendo bem. E eu até levei um susto com esse negócio de joelhos, pois aqui no Rio, como todo mundo anda de biquini, ninguém, jamais olhou para meus joelhos. A história de joelhos é realmente história paulista” (LEÃO, 1969, p.3-5).

De fato, Nara Leão não se associou ao feminismo. Entretanto, foi considerada por sua capacidade intelectual, sempre refletindo sobre a música brasileira e a conjuntura política. Após *Dez anos depois* (1971), gravou um álbum com músicas só de Chico Buarque, outro com músicas de Erasmo Carlos e Roberto Carlos, um com composições de amigos, entre outros sucessos de crítica e de vendas (CABRAL, 2016, p.215-6), somando, ao todo, 23 discos solos. Em 1972 teve seu segundo filho, Francisco. No mesmo ano, ingressou em um supletivo, pois desejava cursar o ensino superior e, para isso, precisava concluir a escola. Em 1975 começou a estudar psicologia na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Por volta de 1977, Nara e Cacá Diegues se separaram (Ibid., p.179-194).

Sobre as gravações do disco *E que tudo mais vá pro inferno* (1978), com as canções de Roberto e Erasmo, antigos ídolos da Jovem Guarda, Cardoso fornece informações interessantes. O objetivo de Nara Leão era o de repaginar os arranjos originais e, por isso, a artista convidou a Camerata Carioca. O conjunto de jovens era formado por Maurício Carrilho, Luciana Rabello e Raphael Rabello, um jovem de quinze anos. Carrilho relembra o seguinte a respeito dos bastidores:

“A primeira lembrança que me vem à cabeça, naquele ano de 1978, no estúdio da Philips, é o olhar do Raphael para Nara, impressionado com o jeito dela cantar. Ela mudava o tempo da melodia e a entonação da voz de acordo com o significado de cada frase da canção. Era como se ela desse um novo sentido para aquelas letras” (In: CARDOSO, 2021, p.184).

Nara Leão apresentou os primeiros indícios de sua doença em 1979. Durante o banho, sentiu uma forte tonteira e caiu no chão. Nos anos que se seguiram, conviveu com esquecimentos e outros sinais do tumor no cérebro; faleceu no dia 7 de junho de 1989, aos 47 anos (Ibid., *passim*). Neste trabalho, as últimas palavras sobre Nara ficam por conta da própria artista que, em 1966, aos 24 anos, descreve-se da seguinte maneira:

“Assim sou eu. Costumo casar no mesmo gesto, loucura e pudor. Não que me sinta louca ou cheia de pudores, mas sei que em Nara Leão existe uma acentuada dose desses dois remédios fundamentais. Viver sem um pouco de loucura é tolice, mas há que ter um lugar para o pudor” (LEÃO, in: Jornal do Brasil, 1966, p.8).

### 2.3 Rita, a terrível

Rita Lee trouxe camadas fundamentais ao tropicalismo, fazendo desse movimento uma escola para sua performance autoral. A artista ainda era pouco conhecida quando foi convidada, junto com o conjunto os Mutantes, a defender a canção *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, no III Festival da MPB, em 1967. Atravessada pelos acontecimentos históricos que se reúnem em torno do tropicalismo, Rita iniciou um processo de profunda troca com os demais integrantes dessa corrente. Apesar de ser comum que ela mencione em entrevistas apenas os aprendizados que obteve do convívio com Caetano e Gil, sua passagem pelo tropicalismo musical foi marcante no sentido de fundir tal estética com os elementos do deboche, do cômico, da juventude e do rock. Esses foram os ingredientes que Rita Lee levou consigo após a ruptura com os Mutantes e que se tornaram matéria prima para sua trajetória de enorme sucesso comercial.

A artista nasceu em 31 de dezembro de 1947. Sua mãe, Romilda Padula, descendia da primeira geração de imigrantes italianos radicados no interior de São Paulo (CALADO, 2012, p.43). Em sua autobiografia, Rita Lee se refere à mãe pelo apelido, Chesa, que significa igreja no dialeto napolitano, e a descreve como “mais porreta que Pagu e mais hipnotizante que Carmen Miranda” (2018, p.15). A família do pai, Charles, havia imigrado do sul dos Estados Unidos para o Brasil após a derrota na Guerra de Secessão (Op.cit.). Lee o caracteriza como um “impecável provedor” (2018, p.15). De acordo com ela, a união de culturas distintas a proporcionou um rico panorama:

“Hoje reconheço a sorte que tive em ter nascido no meio desses dois polos diferentes e igualmente maravilhosos. Enquanto um usava a lógica, a outra investia na intuição. Uma idolatrava Santa Izildinha, o outro, ETS. Ele meio-amargo, ela totalmente doce. Charles & Chesa, o par díspar que me criou à imagem e semelhança dos opostos que se atraem” (LEE, 2018, p.15).

Sua narrativa autobiográfica apresenta uma infância encantada pelo universo feminino. O casarão da família na Vila Mariana, em São Paulo, abrigava a filha mais nova, Rita Lee, as duas irmãs mais velhas, Mary e Virgínia, além da madrinha da artista, Balú, e da irmã adotiva, Carú. Nas palavras de Lee, foi através desse “harém desvairado” que conheceu o rádio:

“Para sossegar a caçula, a senha era ‘dá uma mamadeira e liga o rádio’. Entre um reclame do Biotônico Fontoura e um capítulo da novela, meu direito de nascer como *baby boomer* paulistana foi regado a Carmen Miranda, Emilinha Borba, Nelson Gonçalves, Doris Day, Fred Astaire e Mario Lanza” (LEE, 2018, p.7).

A influência desses artistas foi tão grande para sua formação que chegou à educação sexual:

“Lembro que, ao tratar do assunto ‘órgão genital feminino’ na presença do meu pai, o harém apelidou o tal de Emilinha Borba: ‘Lavou bem sua Emilinha Borba?’. Marlene era o seio: ‘O sutiã novo tá machucando a Marlene’” (LEE, 2018, p.8).

Personagens como as cantoras do rádio contribuíram para a construção de Rita Lee enquanto mulher. Essa admiração também esteve presente por toda sua jornada artística, como pode ser visto na seguinte entrevista concedida por Lee em 2007 e registrada no documentário *Biograffiti*:

“Meu grande ídolo feminino na música brasileira? Sem dúvida, Carmen Miranda. Ela fazia uma ‘misturanga’ que eu achava tão louca. Eu achava ela completamente roqueira. Eu nem sabia ainda o que era Rock n’ Roll e Carmen Miranda já era aquilo” (LEE, in: OLIVEIRA, 2007).

Contudo, durante a infância de Rita Lee, a cultura feminina no entretenimento e a quantidade de mulheres na casa não davam a elas o poder de mandar em todos os assuntos. Em sua autobiografia, Lee recorda que as ordens vinham de Charles, o “sargento”. Quando possível, o “harém” dava um jeito de burlar a rigidez:

“Quando o Sargento saía, as soldadas faziam a festa. Sempre que isso acontecia, Chesa tinha um *insight* de carregar o piano de armário até a calçada. *Show Time!* Às seis da tarde, quando os apitos das fábricas anunciavam o fim do turno, nossa rua fervilhava de trabalhadores rumo aos pontos de bonde na rua Domingos de Morais. Quem era aquela mulher louca, linda e loira tocando piano e cantando canções napolitanas e marchinhas de Carnaval na calçada, uma aparição de Nossa Senhora Protetora dos Transeuntes?” (LEE, 2018, p.15).

Mas suas memórias nem sempre relembram assuntos felizes. Lee narra a seguinte história: por conhecerem bem o patriarca, as demais mulheres esconderam um episódio de abuso que aconteceu quando Rita era criança. Temendo que o chefe da família fosse mandado para a cadeia por assassinar o abusador, nunca mencionaram o ocorrido, tornando-o um segredo que justificava a rebeldia da artista. “As saias justas pelas quais passei com drogas, prisão, críticas e boatos foram entendidas como ‘a dor que ela carrega na alma por causa daquilo, tadinha’” (LEE, 2018, p.14).

A convivência com o “harém” não fez com que Rita Lee reproduzisse estereótipos convencionais de feminilidade. Ela conta que, na época do Natal, um tio costumava visitá-los

com uma mala de roupas velhas doadas pelos primos. As irmãs herdavam os vestidos, mas ela ficava com calças e camisas de menino. Assim, ganhou o apelido de “Rito”. Desde pequena já era terrível e, junto da irmã Mary, foi banida das festinhas de aniversário da rua por roubar os presentes e assustar os mais velhos (LEE, 2018, p.37). Segundo Calado, Rita preferia um passeio de rolimã a brincar de casinha e achava o universo masculino muito mais interessante (2012, p.47).

A adolescência não foi diferente. Ela diz que foi medíocre na escola e que era sempre expulsa de sala (LEE, 2018, p.50). De acordo com Calado, Rita Lee encontrou na música um escape. Assim, pediu uma bateria de presente de quinze anos (2012, p.50). Para substituir a antiga paixão por Elvis Presley, descobriu os Beatles e logo montou um quarteto só de meninas, as Teenage Singers. A artista precisava fugir pela janela do quarto para tocar em festivais escolares, torcendo que o “sargento” não a descobrisse. No dia que isso aconteceu, para sua surpresa, Charles a presenteou com um violão porque o barulho da bateria doía os ouvidos (LEE, 2018, p.53).

Em um desses festivais ocorreu o encontro de Rita Lee com os irmãos Dias Baptista. Inicialmente, eram bandas inimigas, mas foram se conhecendo e se tornaram uma banda só, de seis integrantes, a O’Seis. Gravaram um disco com duas faixas, sendo uma a primeira letra escrita por Rita Lee, composição assinada por ela e por Raphael, músico do grupo. O nome da canção é *Apocalypse* e fala da morte de um jeito dramático (ibid., p.59). De acordo com Calado, na época havia uma polêmica interna: ser ou não ser *cover*? Parte do conjunto achava que deveriam interpretar músicas estrangeiras, mas Lee e Raphael acreditavam que estava na hora de andar com as próprias pernas. Arnaldo e Sérgio resistiram (CALADO, 2012, p.64).

Após muitas brigas, o sexteto virou trio: Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sergio Dias. Por anos a narrativa oficial adicionou um componente romântico à relação do grupo, pois considerou a veracidade do namoro de Rita com Arnaldo. No entanto, o que a artista conta em sua autobiografia se opõe a isso. Lee revela detalhes sobre a tentativa fracassada de estabelecer uma vida sexual com ele, dizendo que não havia química nenhuma. Então, afirma:

“Resolvemos acatar o ditadinho: ‘minha melhor amiga é um homem, meu melhor amigo é uma mulher’ e dane-se o mundo. Para todos ao redor continuamos fazendo papel dos pombinhos apaixonados que não se desgrudavam. Éramos apaixonados, sim, mas pelo nosso grude cúmplice e divertido, dando a entender aos amigos que o sexo entre nós era *mui salvaje*” (LEE, 2018, p.61).

Com os dois irmãos, Rita Lee pôde exercer seu lado contraventor. Ela relembra que saíam pelas ruas da capital paulista atirando rojões dentro de farmácias e bancas de jornal.

Segundo Rita, qualquer problema com a polícia se resolvia quando o nome Cesar Baptista era mencionado, já que o pai dos meninos era o secretário particular do governador Ademar de Barros. Lee diz que estava na moda ser malvado e que eram fãs de Charles Manson, líder da seita que assassinou brutalmente Sharon Tate, a esposa grávida do diretor Roman Polanski; também cita o Bandido da Luz Vermelha, “um herói do povo” (ibid., p.62).

Os primeiros shows do trio logo renderam um convite para o programa *Jovem Guarda*. Ao contrário do que coloca a biografia *A divina comédia dos Mutantes*, Rita Lee adorava Erasmo e Wanderléa. Porém, Calado escreve que os três achavam a *Jovem Guarda* ultrapassada. Por sua vez, Lee afirma que só Arnaldo e Sergio partilhavam dessa opinião (LEE, 2018, p.65; CALADO, 2012, p.82). De última hora, o grupo não pôde participar do programa. Decepção para ela, que foi recompensada com outro convite. Em 1966, passaram a fazer parte do elenco fixo da atração comandada por Ronnie Von e foram batizados de Mutantes.

Mesmo sendo a porta-voz da banda em uma entrevista à *Folha de São Paulo*, realizada em novembro de 1966, Rita Lee define os Mutantes da seguinte forma: “ele vem de outro planeta para tomar conta do mundo. É moço, inteligente e vai longe porque encontrou o mundo cheio de mediocridade” (LEE, 1966, p.5). Desse modo, a artista consente com a hegemonia masculina do conjunto, revelando que, apesar do destaque que vinha recebendo por seu trabalho, a questão de gênero ainda não fazia parte de sua postura contra cultural. Pelo menos não de maneira expressiva.

Imediatamente relacionadas aos Mutantes, as performances no palco ganharam novas texturas através dos figurinos pensados por Rita Lee. Ela descobriu um brechó de circo e teatro, no centro de São Paulo, chamado Casa dos Artistas; lá procurava o estilo característico dos Mutantes (LEE, 2018, p.67). Suas escolhas em termos de vestimentas causavam tanta estranheza no cenário cultural que, em abril de 1969, Rita foi chamada para dar uma entrevista sobre o tema ao *Jornal do Brasil*. Na ocasião, ela diz que “ser extravagante” é uma forma de se mostrar como “uma mulher que tem muito ainda de menina” (LEE, 1969, p.3).

Para Rita Lee, as jovens brasileiras da época deixavam cedo a infância porque tinham arraigado em si um desejo de casar e formar uma família, mas, na referida entrevista ao *Jornal do Brasil*, ela considera que: “ser criança é muito mais importante que casamento. Ser criança é viver intensamente” (Ibid.). Sendo assim, a artista já começava a questionar o lugar das mulheres numa esfera comportamental, mostrando-se crítica aos valores que enxergava na sociedade.

A matéria liga sua paixão pelo lúdico ao fato dela se sentir à vontade para usar no palco “roupas de princesa, *lady*, bruxa ou de outros tantos personagens que exercitem a imaginação” (Jornal do Brasil, 1969, p.3). A artista completa:

“Eu não uso as roupas que são chamadas exóticas pelos outros como meio de agredir o público, embora isso seja entendido assim por muita gente. (...) Não quero agredir ninguém, apenas me mostrar como eu sou. (...) Tudo o que eu faço como mutante não é espalhafato porque é muito natural. Isso poderia ser no máximo um modo de dizer ao público: ‘Prestem atenção, nós existimos’. Outras cantoras usariam (...) muita maquiagem e roupas na última moda. Eu apenas brinco, pois assim é a minha forma de me expressar” (LEE, 1969, p.3).

Sua maneira de compor a obra dos Mutantes por meio dos figurinos foi essencial na passagem do grupo pelo tropicalismo. Em 1978, numa entrevista também ao *Jornal do Brasil*, Rita Lee recorda a aproximação feita pelo autor de *Domingo no Parque*: “o Gil gostou do modo de ser do conjunto porque éramos loucos no modo de vestir, misturávamos guitarra no acompanhamento, foi por isso que ele nos chamou na época” (LEE, 1978, p.11). A estética mediada pelas roupas continuou sendo uma chave performática da banda, conforme Rita explica em 13 de novembro de 1968 à revista *Veja*:

“Uma apresentação é um todo. Como fazemos música que quebra os padrões tradicionais, nossa roupa também terá de representar uma ruptura. Em nós isso cola. Se acham que não, imaginem o Agnaldo Rayol entrando no palco vestido de toureiro, ou a Ângela Maria vestida de noiva” (LEE, 1968, p.55).

Lee escreve que, no ano de 1967, os Mutantes foram solicitados numa gravação de *Bom dia*, outra música de Gilberto Gil. Arnaldo e Sergio não sabiam quem era o autor da canção, mas que ela o conhecia do programa *O Fino da Bossa*. Nos bastidores do estúdio surgiu o convite para tocar *Domingo no Parque* no III Festival da MPB. Segundo a artista, o diálogo entre eles e Gil foi da seguinte forma:

“- Mas não é festival de música brasileira?  
 - É, mas vocês não são brasileiros?  
 - Mas a gente não sabe tocar música brasileira, a gente só faz rock.  
 - Então vamos fazer rock brasileiro, oras.  
 - Mas pode tocar guitarra em festival de música brasileira?  
 - Até agora não podia, mas passa a poder” (LEE, 2018, p.70).

Sua narrativa autobiográfica segue contando sobre o ceticismo com o qual foi recebida pelos pais:

“Não é aquele cantor que foi outro dia no *Fino da Bossa*. Mas ele sabe que você está fazendo faculdade<sup>17</sup> e música é apenas um *hobby*? Ele é comunista? Desde quando vocês sabem tocar samba?” (ibid.).

A respeito das vaias no Festival de 67, a artista diz que: “ser vaiado em festival de música brasileira para os Mutantes foi uma honra, afinal, éramos tudo o que os puristas escravocratas do violão e banquinho da MPB repudiavam como imperialismo colonizador” (ibid., p.71). O grupo chegou como um corpo estranho no campo cultural, invadindo a cena com o costumeiro deboche. Lee afirma que, durante as eliminatórias do Festival, davam apelidos maldosos aos radicais da MPB (ibid., p.72-3). Em fevereiro de 1981, falando à revista *Playboy*, ela dá um tom saudosista às suas memórias do período:

“Eu tenho saudade da marginalidade. Nos festivais eu ficava ensandecida, era a coisa mais divertida do mundo. Eu me lembro bem daquilo, os homens de smoking, as mulheres de longo e os Mutantes destoando de tudo” (LEE, 1981, p.24).

Ao longo de 1967 e 1968, Rita, Arnaldo e Sergio passaram a conviver com os demais tropicalistas. Em sua autobiografia, a artista diz que sua alma estava “faminta de cultura brasileira” e que ficava fascinada com o que chama de “a mais completa procissão de *beautiful people* da vanguarda brazuquesa” (LEE, 2018, p.74). No documentário *Biograffiti*, ela cita dois pontos de encontro do movimento, o Hotel Danúbio e o apartamento de Caetano Veloso, ambos em São Paulo:

“O Danúbio era o point. Era lá que bolávamos as roupas, como que a gente ia atacar a coisa, os conselhos do Gil, do Guilherme Araújo, falando: (...) ‘olha, pode ser que tenha alguma reação da plateia, eles não estão acostumados, é a primeira vez que vai ter guitarra elétrica em Festival’ (...). E aí a gente veio para cá [Teatro Paramount, local do III Festival de MPB, em 1967] e eu me lembro que eu fiz um vestidinho para o *Domingo no Parque*, um vestidinho curtinho, pinteí um coraçãozinho vermelho no rosto (...), e toqueí prato. Caetano e Gil que me deram todas as dicas de como fazer música brasileira, que até então era só coisa gringa, só coisa de outras pessoas. Eu sou agradecida a eles (...). De uma generosidade, sabe?” (LEE, in: OLIVEIRA, 2007).

Rita Lee segue demonstrando a teoria tropicalista de composição que aprendeu com a dupla, citando referências como Chacrinha, Jimi Hendrix e Beatles. Então, a artista conclui:

“Foi muito forte para mim aquilo. Finalmente conheci meu lado brasileiro. Falei: ‘é isso. É uma mistura de tudo, eu sou uma mistura de tudo. Eu sou mais brasileira do que o Pelé, ou tanto quanto o Pelé, ou eu posso ser tão brasileira quanto o Geraldo Vandré” (Ibid.).

---

<sup>17</sup> Sua passagem pela Faculdade de Comunicação da Universidade de São Paulo foi breve.

Entretanto, na entrevista já mencionada de Rita Lee ao *Jornal do Brasil*, concedida em 1978, a artista atesta que os Mutantes foram as “ovelhas negras do tropicalismo” porque não tinham posição política. Quando o jornalista a questiona sobre a fundamentação política do movimento, ela responde:

“O problema do tropicalismo é que quiseram definir demais, quando o que acontecia era uma mistura. Colocavam todos os malucos, intelectuais, engraçados, interessantes, sob o rótulo de tropicalistas. Enfim, o tropicalismo era o centro de quem tirava sarro do que estava acontecendo. Para mim, musicalmente não funcionou, era mais brincadeira mesmo” (LEE, 1978, p.11).

A brincadeira, entretanto, contribuiu com os rumos do cenário musical no país. De acordo com Gohl, a intervenção juvenil dos Mutantes “representou um rompimento das amarras do rock no Brasil, principalmente enquanto partilhou algumas metas com o tropicalismo” (2014, p.50). Associando-se ao movimento, eles “deslocaram o lugar social do pop-rock” e trouxeram ao gênero um novo status. Ainda segundo o autor, a reunião dos Mutantes com os baianos possibilitou uma troca de referências potencialmente inovadoras. Os primeiros traziam o conteúdo eletrônico e os segundos faziam intervenções no produto cancional, que detinha o maior poder divulgador da proposta tropicalista (Ibid., p.52).

Em 1968 foi lançado o disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, contando com os Mutantes em três faixas: *Panis et Circenses*, *Parque industrial* e *Hino ao Senhor do Bonfim*. É também de 68 o primeiro LP dos Mutantes, cujo repertório Lee afirma ter sido “abrasileirado” por sua influência (2018, p.75). Caetano e Gil aparecem, novamente, como responsáveis por auxiliar o trio nas composições, conforme Rita Lee conta no documentário *Biografitti*:

“Eu estava na casa do Caetano, na Av. São Luiz, e Os Mutantes iam gravar o primeiro disco. A gente não compunha (...). O Gil estava com um violão e o Caetano com um papel e começaram os dois a fazer um *ping pong*, um interferia na coisa do outro e eu lá assistindo, na boca da coisa. (...) E eles começaram: ‘Eu quis cantar uma canção iluminada de sol, soltei os panos sobre os mastros no ar’, e o Gil: ‘soltei os tigres e os leões...’ (...). Os dois, aquele *ping pong* delicioso, de repente, ‘O solar’, o que é solar? Por que solar? ‘solar da fossa, do Rio, você não conhece?’ (...) Contaram a história do Solar. Então, coisas que eu não entendia direito eu perguntava e eles iam, de repente, estava a música ali inteira, que coisa louca essa música” (LEE, in: OLIVEIRA, 2007).

Com as lições dos baianos, a banda montou o disco *Os Mutantes* (1968), que possui quatro composições assinadas por eles e uma versão da música *Once Was a Time I Thought*, de John Phillips do The Mamas & The Papas, nomeada de *Tempo no tempo*. Rita Lee é a autora de *O relógio*, *Senhor F* e *Aves Gengis Khan*, ao lado de Arnaldo Baptista e Sergio Dias, além de *Trem Fantasma*, parceria do trio com Caetano Veloso. *Panis et Circenses*, *Baby* e *Bat*

*Macumba* estão tanto nesse disco, quanto no disco-manifesto do tropicalismo. Em sua autobiografia, Lee dá um breve testemunho sobre a ideia de gravar *Maria Fulô*, de Leonel Azevedo e Sá Róris:

“Para abrigar os Mutantes (eu andava encantada com o país onde nasci), sugeri gravarmos ‘Adeus Maria Fulô’, que minha mãe tocava no piano e eu sabia de cor. Na gravação desta, usei um instrumentinho que os palhaços Torresmo e Fuzarca faziam com tampinhas de garrafa afinadas que, ao soltá-las no chão, tilintavam a nota certa” (LEE, 2018, p.75).

No IV Festival da MPB, promovido pela TV Excelsior em meados de 1968, os Mutantes se inscreveram com *Mágica*, que faz menção à música *Day Tripper*, dos Beatles, reorganizando-a com as toadas de cirandas folclóricas (GOHL, 2014, p.50). O arranjo foi feito por Rogério Duprat (CALADO, 2012, p.125). Em setembro do mesmo ano, no III Festival Internacional da Canção, Rita, Arnaldo e Sergio acompanharam Caetano Veloso em *É proibido proibir*, mesclando o discurso exaltado que ele proferiu à levada de sua composição. Assim, fizeram de improviso um verdadeiro *happening* daquelas palavras que sintetizavam as tensões políticas e culturais do momento.

Após o incidente de *É proibido proibir*, Caetano se retirou do III FIC e o trio ganhou uma vaga na final com *Caminhante Noturno*, cujo arranjo também foi assinado por Duprat. Eles decidiram que o figurino seria um destaque na busca por sua emancipação artística. Por isso, quando Rita Lee encontrou com Leila Diniz nos bastidores da TV Globo, pegou emprestado o vestido de noiva que a atriz usava na novela e se caracterizou para a apresentação dos Mutantes. Segundo Gohl, o vínculo com Leila Diniz, explorado no contexto do Festival, foi provocativo no sentido de aludir a uma figura tida como imoral por ter dado declarações na imprensa a favor do amor livre, entre outras coisas (2014, p.57-8) (Imagem 13).

Imagem 13 – Rita Lee vestida de noiva



Fonte: (Época)

Os versos de *Caminhante Noturno* narram uma história não linear, retratando cenas e imagens soltas. O compasso e o andamento da canção são constantemente alterados. No entanto, a atitude mais afrontosa desse número na final do III FIC foi a reprodução do discurso de Caetano em *É proibido proibir*, realizada por meio de um aparelho de som portátil (BAY, 2009, p.88). Em novembro de 1968, ocorreu o IV Festival da Record, que contou com *2001*, composição de Rita Lee e Tom Zé, e *Dom Quixote* (CALADO, 2012, p.147).

Mais perto do fim daquele ano, Os Mutantes estrearam um show com Caetano Veloso na boate Sucata, no Rio de Janeiro. Eles montaram um espetáculo que, para Severiano, definiu-se como um “deboche anarquista”. De acordo com o autor, a boate foi incendiada por Caetano, que gritava, rebolava e dava cambalhota. No cenário, a obra “seja marginal, seja herói” incomodava a ditadura militar (2017, p.385). Em suma, foi assim que o *Jornal do Brasil* noticiou o evento:

“Gilberto Gil encerra o show com *Bat Macumba*. Enquanto canta, Caetano rola e dá cambalhotas pelo palco. Os Mutantes e Johnny [Dandurand] gritam sem parar. Sergio, Arnaldo e Rita são apresentados por Gilberto Gil ao público, dividido em vaias miúdas e gritos de ‘genial’. Na apresentação de Rita, todos cantam a marcha nupcial, enquanto ela, vestida de noiva, joga beijos para todos” (TRAJANO, 1968, p.4).

Depois desse ápice contra cultural, Caetano e Gil foram presos, passando a virada de 1968 para 1969 na cadeia. Posteriormente, foram exilados, deixando Os Mutantes órfãos de

seus padrinhos baianos. Em fevereiro de 1969, o trio lançou o álbum *mutantes*, cuja capa é a foto deles no FIC do ano anterior, com Rita Lee vestida de noiva. Para Gohl, a escolha dessa imagem, além da gravação de duas músicas, *Rita Lee*, composição dos três, e a famosa *Banho de lua*, versão de Fred Jorge, indicam um olhar crítico direcionado ao padrão comportamental feminino. Na faixa *Rita Lee*, o eu lírico, assumido por Arnaldo Baptista, fala com deboche da personagem, que seria um alter ego de Rita, satirizando sua busca pelo amor e pelo casamento (GOHL, 2014, p.58-61).

No segundo LP dos Mutantes o papel de Rita Lee aumentou consideravelmente. Se, no disco de 1968, ela surgiu como uma voz de apoio<sup>18</sup> – o que contrastava com a relevância de sua performance visual nos festivais que aconteciam simultaneamente ao primeiro produto fonográfico do grupo -, no disco de 1969 a artista canta quatro músicas sozinha (Ibid., p.95-96). Em 1970, Rita foi convidada a gravar um álbum sem os Mutantes, denominado *Build Up*. Numa entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 28 de agosto, quando indagada se o projeto significava seu desligamento da banda e o nascimento dela como ídolo, Lee responde:

“Não, definitivamente não. Eu não poderia nunca deixar o conjunto. Eu sou uma mutante. Só consigo fazer pesquisas importantes no conjunto. E depois eu não acredito muito nesta história de ídolo, pois na maior parte dos casos eles têm pés de barro, e ao mesmo tempo que têm uma ascensão rápida, têm também uma queda violenta. Não tenho sequer pretensão de atingir as paradas de sucesso. Sozinha eu não quero nada. Eu sou de Os Mutantes, em definitivo. (...) Mas de qualquer forma, acho boa esta experiência. Só não posso aceitar a ideia da estrela porque isso eu nunca serei. Não acredito num enorme sucesso para mim sozinha. Eu só poderia ser uma estrela se o Arnaldo e o Sérgio fossem astros importantes também” (LEE, 1970, p.45).

Contudo, mesmo que Rita Lee não percebesse, a partir do disco *Build Up* ela aprofundou artisticamente o uso de sua voz. Mas, por volta do mesmo período, Arnaldo e Sergio entenderam que a voz da artista não cabia mais nas incursões que pretendiam fazer no rock progressivo, o que culminou na saída de Rita dos Mutantes em 1972, como será visto mais à frente (GOHL, 2014, p.130). Antes disso, em 1971, os irmãos Dias Baptista adquiriram um terreno na serra da Cantareira, em São Paulo, onde a banda ensaiava. Por dormir lá de vez em quando, Lee desagradava sua família conservadora.

Segundo ela conta, os vizinhos comentavam sobre seus hábitos, algo que preocupava a mãe, Chesa. Então, para se livrar desse tipo de controle, casou-se com Arnaldo Baptista:

---

<sup>18</sup> Inclusive, numa entrevista de 2007, Arnaldo Baptista diz: “então a gente entrou no estúdio nesse ímpeto de inovação de música, além de botar no vocal uma garota, que na época era meio raro”. Desse modo, ele declara o lugar ocupado por Rita Lee, o vocal, e o fato dela estar no disco de 1968 porque foi “botada lá”. Ver: *Mutantes – making of do LP de 1968 – parte 1*. 2007. (7min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P70RMoRdsA>>. Acesso em: 22 de março de 2021.

“Meus sumiços somente se justificariam para minha mãe se eu me casasse com um deles. Para a imprensa, dissemos que o zmano me tiraram no palitinho, mentira, só poderia me casar com Arnaldo, o mano chapa” (LEE, 2018, p.106).

Rita Lee usou o vestido de noiva de Leila Diniz na cerimônia de união, ocorrida em dezembro de 1971. Outro sinal do deboche performático em torno da oficialização do casal foi a presença dos dois no programa de Hebe Camargo. Na ocasião, rasgaram a certidão de casamento, dando metade para Hebe e a outra metade para o público (CALADO, 2012, p.258-260). Numa entrevista de 23 de julho de 1978, veiculada n’*O Globo*, Lee enfatiza a falsidade de sua relação com Arnaldo quando comparada com seu atual marido, Roberto de Carvalho:

“Em primeiro lugar, o casamento com o Arnaldo foi só no papel. Estávamos numa fase de esculachar tudo. Um dia vimos que faltava o casamento e casamos. Mas não morávamos junto, não transávamos, não tivemos filhos. Com o Roberto é pra valer” (LEE, 1978 *apud* GOHL, 2014, p.251).

Há nesse ponto uma problemática que impera sobre a história oficial dos Mutantes. A versão de Lee entra em conflito com a de Calado, por exemplo, que se propôs a escrever uma robusta biografia da banda, respaldada, inclusive, por entrevistas com os próprios integrantes. Nas palavras de Gohl, o que o autor de *A divina comédia dos Mutantes* deseja relatar é a história de um grupo desfeito por um amor rompido. “Conta-se um romance que não tem final feliz, e, no pacto de leitura com o leitor, espera-se a restauração de algo que teria ficado perdido no tempo” (GOHL, 2014, p.27). Por sua vez, a autobiografia de Rita Lee subverte essa narrativa, pois deixa claro que o namoro com Arnaldo foi breve e desimportante, sendo o casamento uma farsa.

Enquanto Calado atribui decisões profissionais às idas e vindas do casal, Lee dá motivos distintos. Talvez seja por essas e outras discrepâncias que, em sua autobiografia, há um fragmento chamado “Bioficção”. Nele, Lee relembra o contato feito por Henrique Bartsch, músico que desejava escrever *Rita Lee mora ao lado*, misturando fatos e fantasia. Sobre a iniciativa de Bartsch e o livro de Calado, ela diz:

“Comparando esse livro com aquele lamentável *A divina comédia dos Mutantes*, os delírios ficcionais de Bart foram muito mais próximos do real do que as masturbações literárias do outro pretensioso autor que melhor faria ficar calado” (LEE, 2018, p.250).

Um ano depois do casamento, em 1972, Rita Lee se desligou dos Mutantes. A artista recorda que chegou para o ensaio e foi comunicada de que estava fora. Em sua memória está

fixada a imagem de Arnaldo tomando a palavra e dizendo que ela não tinha calibre enquanto instrumentista e que eles queriam seguir uma linha mais rock progressivo. Em seguida, Lee conta sua reação:

“Uma escarrada na cara seria menos humilhante. Em vez de me atirar de joelhos chorando e pedindo perdão por ter nascido mulher, fiz a silenciosa elegante. Me retirei da sala em clima dramático, fiz a mala, peguei [a cachorrinha] Danny e *adiós*” (LEE, 2018, p.113).

A narrativa de Calado se desenrola da seguinte forma:

“A banda tinha ingressado em uma nova fase musical, mais voltada para o som instrumental, na qual Rita não parecia se encaixar direito. Até porque, no fundo, nenhum deles conseguia levá-la a sério como instrumentista. O pandeiro furado que Rita tocava, às vezes até por não ter muito o que fazer no palco, ou mesmo outros efeitos de percussão, eram tratados pelos rapazes com uma certa ironia” (CALADO, 2012, p.294).

Em fevereiro de 1981, Rita Lee dá uma entrevista bastante reveladora à *Playboy* sobre o episódio de sua saída dos Mutantes:

“Com os Mutantes era o mesmo processo: ouvir o Yes e discriminar mulher. Os Mutantes tinham sido muito alegres – o Arnaldo, o Serginho e eu éramos amigos de infância. Aí eles tomaram muito ácido e não seguraram. Conheceram Deus, viram Deus, gravavam a fita do Yes, passavam a fita ao contrário e ficavam deslumbrados. Se alguém dizia alguma coisa, ficavam furiosos: ‘Silêncio!’. Eu estava desesperada e fui a Londres pedir um *help* ao meu guru, Gilberto Gil. Ele me olhou e disse: ‘Comadre, você sempre foi uma fada; que tristeza é essa?’. Eu expliquei e o Gil me deu muita força. Saiu comigo para comprar um sintetizador e uma flauta. Quando voltei, os Mutantes me disseram: ‘De jeito nenhum você vai tocar isso. Você vai é botar uma sainha curta, com essas perninhas tão bonitinhas, e tocar seu pandeiro. Música é de Deus; você não pode mexer com essas coisas...’” (LEE, 1981, p.24).

Em seguida, o jornalista interroga os motivos de Lee não ter reagido. Ela diz:

“Não deu. Eram cinco homens, todos pensando a mesma coisa. (...) Entraram num frenesi de virtuosismo, queriam tocar que nem o Eric Clapton, o Jimi Hendrix. (...) Aí os Mutantes me avisaram que queriam falar sério. E o sério é um horror. Eu tinha gravado uns discos sozinha e o *José*<sup>19</sup>, do Georges Moustaki, tocou muito em rádio. Eu não podia cantar isso em show dos Mutantes, que achavam a coisa mais cafona, mais horrorosa” (Ibid.).

---

<sup>19</sup> Em sua autobiografia, Rita Lee conta que Nara Leão a presenteou com *José*. Os meninos dos Mutantes se recusaram a incluí-la em seu repertório e Rita decidiu inseri-la em *Build Up* (1970), o que fez com que os rapazes “desmaiassem de nojo”. No disco *Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida* (1972), Arnaldo e Sergio, encarregados da escolha das canções, parodiaram o presente de Nara com *De novo aqui meu bom José* (LEE, 2018, p.93; p.100; p.111).

No ano de 1972, a banda participou do VII FIC. Para Rita Lee, na entrevista supracitada à *Playboy*, esse foi o instante em que tudo acabou. Nas palavras de Lee:

“A música era *Mande um abraço pra velha*, meio imitando o Yes, claro. Eu convenci a moçada a dar uma quebrada na música, pôr um pouco de samba. Eles concordaram a muito custo. Quando toparam, resolveram se fantasiar, um de índio, outro de Zé Carioca, e eu pensei: ‘Não vou me fantasiar de porra nenhuma porque eu não estou com nada. Eu sou Viúva dos Mutantes’. E fui de preto, de viúva. A música foi desclassificada e a culpa logicamente caiu em cima de mim. Disseram: ‘Que coisa mais pra baixo! Roupa de viúva... A gente não podia tocar samba. Mulher é foda!’. Era um convite para eu me retirar mesmo. (...) Só que um terço do equipamento era meu. Eles disseram que não, que iam ficar com tudo porque pretendiam pôr uma pessoa no meu lugar, e não ia acontecer nada comigo mesmo. Eu esperneeii, disse que ia continuar fazendo música, mas eles não concordaram de jeito nenhum: ‘Você não vai fazer nada. Vai é se danar por aí’. Eu fiquei tristíssima. Ficamos juntos sete anos e acabou desse jeito” (Ibid.).

É curioso perceber que a guinada dos rapazes em direção ao rock progressivo foi vista por Rita Lee não só como o fim de um espaço para ela, mas como o fim da influência tropicalista nos Mutantes. Influência que aparecia através de informações como o humor. Na seguinte entrevista, do documentário *Biografitti*, a artista faz essa associação:

“Fiquei absolutamente magoada. Com raiva, uma raiva de ver a cegueira deles. Como? Mutantes é deboche, Mutantes é tropicalista, vai ficar imitando Emerson Laker Palmer, que eu adorava, vai ficar imitando Yes, que eu adorava, mas imitar? Sempre tivemos o deboche, a coisa engraçada como marca registrada de Mutantes, do tropicalismo. (...) Ao mesmo tempo que eu estava com uma raiva muito grande deles, com o tempo eu fiquei aliviada de ter sido expulsa. Então, quando eu fiz *Mamãe Natureza*, que eu vi que eu podia cantar, tocar e escrever a letra, ter a ideia para arranjo, o que faria o baixo, o solo da guitarra, quando eu tive essa consciência, quando caiu a minha ficha sobre mim mesma, aí eu falei: ‘Diga ao povo que fico!’” (LEE, in: OLIVEIRA, 2007).

Algo que também está presente nas recordações de Rita Lee em relação à saída dos Mutantes é a construção de sua autoestima. Isso pode ser observado no trecho citado anteriormente, quando ela fala sobre a consciência de si mesma e de suas qualidades artísticas, e em outro depoimento, dado ao *Jornal do Brasil* em 1980:

“Sabe, eles começaram, a certa altura, naquela de música progressiva e perderam totalmente o humor, uma de nossas maiores características até então. Deixei o conjunto e comecei a compor, a gostar mais de mim e, portanto, a gostar mais de todo mundo” (LEE, 1980, p.8-11).

A trajetória fonográfica de Rita Lee com os Mutantes se desenha em uma curva cheia de significados: De acordo com Gohl, Rita vai sendo cada vez mais valorizada nos discos, atingindo o ponto máximo em *A divina comédia ou ando meio desligado* (1970), o terceiro

álbum produzido. Desse momento em diante, o valor da artista vai decrescendo, passando pelo quarto trabalho, *Jardim elétrico* (1971), e chegando no último, *Mutantes e seus cometas no país dos baurets* (1972), no qual sua voz serve apenas como um “adorno à sonoridade desenvolvida pelos rapazes” (GOHL, 2014, p.117). Nota-se que o seu pico de importância, conquistado com *A divina comédia* (1970), ocorre em meio a um processo turbulento. Calado afirma que, nesse LP, Arnaldo e Sergio a forçaram a cantar do jeito que queriam, mas que a voz dela não estava em sintonia com as novas propostas deles (2012, p.202).

Sua jornada pós *Mutantes* ressignificou o diálogo com o universo feminino em sua obra: em 1966, entrevistada pela *Folha de São Paulo*, como já foi visto, Rita Lee personificou a banda por meio da figura de um homem, moço e inteligente (LEE, 1966, p.5). À medida que os *Mutantes* foram se relacionando com o tropicalismo e encontrando brechas na comunicação de massa para fazer valer sua postura contra cultural, a crítica ao lugar social da mulher foi ganhando alguma força em seu trabalho. Mas, a temática feminina só se tornou um pilar essencial para Rita Lee, quando ela conseguiu manter uma carreira solo, sempre contando com seu parceiro na vida e na arte, Roberto de Carvalho.

Antes disso, entretanto, ela passou por duas formações: *Cilibrinas do Éden*, com Lúcia Turnbull, e a banda *Tutti Frutti*, com Lúcia, Luís Sérgio Carlini, Lee Marcucci e Emilson Colantonio. Sobre a experiência com a primeira, Lee conta à *Playboy*:

“Depois que saí dos *Mutantes* fiquei nove meses sem fazer nada. Comecei a aprender violão com a Lucinha. Ficava tocando e cantando noite e dia, estava no ABC mesmo. E sempre tentando descolar um grupo. Aí houve uma feira de música no parque Anhembi, a Phono 73, e corremos para lá, a Lucinha e eu, com o nosso conjunto, *Cilibrinas do Éden*. Fomos fantasiadíssimas, de asas de borboleta e chapéu, para abrir o show dos *Mutantes*. Só nós duas, de violãozinho na mão. O pessoal gritava: ‘Fora! Vai embora! Mulher, vai pra cozinha!’. Tivemos que ser tiradas do palco. A gente riu muito” (LEE, 1981, p.24).

No que diz respeito a seu trabalho com o *Tutti Frutti*, Rita Lee diz que o fato de não existirem mulheres na liderança de conjuntos a incentivou a passar por esse formato antes de sair em carreira solo (LEE, 1980). Ademais, de acordo com sua autobiografia, naquele período pós *Mutantes* ela investiu em canções de sua autoria como estratégia; diz que o “Clube do Bolinha” achava que um roqueiro “precisava ter culhão”, mas queria provar que rock também podia ser feito “com útero, ovários e sem sotaque feminista clichê”. De acordo com Lee, na época ela só conhecia Chiquinha Gonzaga, Dolores Duran e Maysa de compositoras mulheres. Portanto, desejava se firmar como mais uma representante feminina desse ofício (2018, p.115-127).

Em duas entrevistas diferentes, a artista apresenta opiniões adversas sobre sua convivência com os meninos do Tutti Frutti. Uma é de 15 de agosto de 1976, ao *Jornal do Brasil*, na qual Rita Lee se apodera do status de líder da banda:

“É verdade que o rock não tem restrição musical, tem mesmo é restrição moral. É uma espécie de clube do bolinha. Por isso fica engraçado eu estar lá na frente, conduzindo um grupo, falando e tomando posições. No início, eu tinha medo de sair dos meus limites, mas depois fui vendo que não é nada disso. Numa liderança verdadeira, o poder é usado no sentido de transmitir cada vez mais liberdade às pessoas. Um líder é um fenômeno cíclico: ao mesmo tempo que dá de si, recebe dos outros” (LEE, 1976, p.10).

Numa fala mais radical, à referida revista *Playboy*, ela entrega os aspectos ruins do dia a dia com os músicos:

“Acontece que a barra com o Tutti Frutti estava muito pesada. Eu tocava Mellotron, címbalos, teclados. A Lúcia era uma grande solista de violão. Os meninos ficavam uma fera com a gente. Diziam: ‘Essa música de vocês é uma bosta, uma merda sem tamanho’. A gente falava: ‘Tudo bem, é uma bosta. O que vocês têm para pôr no lugar?’. Não tinham. Ficavam o dia inteiro copiando o Yes. A gente ria deles e quase apanhava: ‘Vocês não entendem nada. São mulheres. Tem duas mulheres no grupo e estão afundando o conjunto! Não existe nenhuma mulher que faça rock’. Eu e a Lucinha protestávamos: ‘Tem, tem. Tem a Janis Joplin!’. Aí eles caíam na risada e citavam uma porção de roqueiros homens” (LEE, 1981, p.24).

Acompanhada pelo Tutti Frutti, a artista lançou quatro discos: *Atrás do porto tem uma cidade* (1974), *Fruto Proibido* (1975), *Entradas e Bandeiras* (1976) e *Babilônia* (1978). Todos são assinados por Rita Lee & Tutti Frutti, deixando claro seu protagonismo. Ela também estampa as capas dos últimos três álbuns, sendo que o primeiro é ilustrado por um desenho que não faz alusão a nenhum integrante. Nessa fase da carreira, Rita foi a detentora de *hits* imediatos, projetando-se ao patamar de ídolo e dando grandes shows com tecnologia de ponta (Imagem 14).

Imagem 14– Rita Lee Rockstar



Fonte: (VALLADARES, 1979)

Em agosto de 1976, comentando a turnê de *Entradas e Bandeiras* ao *Jornal do Brasil*, Lee diz:

“Já pensou se eu fosse tocar violão baixinho? Ninguém me ouviria. (...) Quando subo no palco e olho aquela multidão esperando que eu diga alguma coisa, penso que tudo vai sair altíssimo e todos vão me ouvir com força suficiente para quebrar as muralhas de Jericó” (LEE, 1976, p.10).

Já em julho de 1978, novamente referenciando a tecnologia que utilizava no palco:

“Uso toda aquela aparelhagem porque gosto de tocar para cinco mil pessoas. Pago para ver minha música cantada por toda essa gente. Prefiro jogar minha grana em aparelhagem do que na poupança que, para mim, quer dizer insegurança. Gosto de ser popular. Me sinto menos só” (LEE, 1978 *apud* GOHL, 2014, p.252).

Nota-se uma verdadeira revolução entre a Rita Lee que afirma “gostar de ser popular”, e aquela que dizia não poder “aceitar a ideia de ser uma estrela”. Essa última não acreditava num enorme sucesso para ela sem os colegas dos Mutantes, Arnaldo e Sergio, como já foi visto

em entrevista de 1970 ao *Jornal do Brasil* (LEE, 1970, p.45). Em paralelo à ascensão de sua trajetória artística, ela conheceu Roberto de Carvalho e engravidou do primeiro filho, Beto. E foi assim, grávida, que Rita Lee foi presa por porte de drogas em uma operação suspeita, deflagrada em 1976.

Ela conta a seguinte versão do episódio: anos antes, um jovem havia sido morto por um policial em um show dos Mutantes e a mãe da vítima solicitou que Rita prestasse depoimento no caso. Em represália, colegas do réu vasculharam sua casa e a levaram para o Departamento Estadual de Investigações Criminais de São Paulo. Lee relata sua chegada no DEIC: “quando descí do camburão, flashes explodiam na minha cara, me senti Joana ‘dark’ ouvindo vozes a caminho da fogueira” (2018, p.134-152). No ano de 1981, deu seu testemunho sobre a repercussão de sua gravidez e da prisão na vida profissional:

“Eu tinha sido presa e as pessoas estavam com ódio de mim. Por ter dançado e por estar grávida. A minha empresária, a Mônica Lisboa, dizia umas coisas assim meio parecidas com as do pessoal da Polygram: que as cocotinhas não iam gostar da minha barriga, que eu ia perder o público, que precisava tirar o nenê. Falaram que eu tinha que pagar um xis para eles aguentarem as pontas, pois não podiam ficar parados esperando a senhorita ter neném. Aí culminou com a prisão, que foi a materialização do baixo-astral” (LEE, 1981, p.24).

Ainda em sua autobiografia, Lee relata que Arnaldo Baptista<sup>20</sup> tentou ajudá-la após ser levada pelos policiais, mas que só piorou a situação. Ela segue narrando sua leitura dos fatos, na qual diz ter sido bem recebida pelas companheiras de cela no Hipódromo Feminino. As detentas solicitaram um show particular e a ala de presos políticos enviou o violão. Porém, a narrativa possui um lado cruel: grávida, dividiu o espaço com outras oito mulheres e o banheiro era um buraco no chão. Constantemente chamada para interrogatórias, foi bastante pressionada pelo delegado. Um dia, correndo o risco de um aborto, só teve acesso a atendimento médico porque Elis Regina apareceu e ameaçou chamar a imprensa. (ibid., p.154-155)<sup>21</sup>.

Rita Lee fez o primeiro show pós-detenção vestida de presidiária (Imagem 15).

---

<sup>20</sup> Pouco tempo depois disso, em 1976, Rita Lee se divorciou de Arnaldo Baptista. Ela estava grávida de Roberto de Carvalho e Arnaldo também esperava um bebê com sua esposa (LEE, 2018, p.140).

<sup>21</sup> Este trabalho não encontrou nenhuma pesquisa substancial que valide a versão de Rita Lee sobre sua prisão. Problemáticas como essa serão abordadas no terceiro capítulo.

Imagem 15 – Rita Lee após a prisão em 1976



Fonte: (YAMADA, 1976).

O final dos anos 70 e início dos 80 coincide com uma mudança em seus rumos artísticos. Ela deixou o Tutti Frutti e passou a trilhar um percurso autônomo, mais segura e centrada na parceria com Roberto de Carvalho. A imprensa se interessou por sua estabilidade familiar e pelo romance do casal (GOHL, 2014, p.323-4). Um exemplo disso é a reportagem feita com ela e veiculada em 26 de agosto de 1979 no *Jornal do Brasil*:

“Nunca fiz música romântica, porque nunca me vi envolvida com o tema para fazer. Agora eu casei, estou apaixonadíssima por meu marido, por meus filhos. Por isso escrevi e cantei *Mania de você*” (LEE, 1979, p.22).

Ainda na mesma matéria, sobre o primeiro disco sem o Tutti Frutti, denominado *Rita Lee* (1979), ela se mostra, definitivamente, dona de sua própria voz:

“Esse trabalho representa um salto, principalmente porque pela primeira vez eu consegui fazer meu comando, mais próximo do que eu queria. Antes, sempre trabalhei com grupos. Então é preciso fazer muita política, sabe como é. Quando você trabalha com um grupo fixo, tem que colocar um solo de guitarra no lugar em que não cabe um solo de guitarra, só para satisfazer o guitarrista, que quer mostrar que é mais veloz do que o outro. Agora, o Beto e eu controlamos o disco todo, bolamos tudo juntos. Escolhemos o pessoal para tocar, dispensando grupo e convidando pessoas, músicos incríveis, de estúdio. A qualidade de som e da produção me satisfaz tanto que, na próxima vez em que for fazer um show, terei uma opção enorme de músicos ótimos para convidar” (Ibid.).

É nesse recorte cronológico, final da década de 70 e início de 80, que os temas ligados à mulher passam a ser pautados nos meios de comunicação. Como antena de seu tempo, Rita Lee expressou suas opiniões nesse sentido e sua obra foi escolhida para tocar em programas como TV Mulher, da Rede Globo (GOHL, 2014, p.323-4). Contudo, nem sempre se posicionou favorável à organização das mulheres enquanto luta política. Em 1978, Lee fala ao *Jornal do Brasil*:

“JB: Você é uma mulher que trabalha, que conseguiu sucesso, desquitada, mãe de um filho com outro homem sem ser casada com ele. Para as feministas, sua posição é tipicamente feminista?”

RL: Olha, acho simplesmente bobo esse movimento. A mulher que quer emancipar-se, conquistar sua liberdade, tem que conseguir sozinha. Eu criei a minha própria liberdade. Acho que é muita falta do que fazer” (LEE, 1978, p.11).

Alguns anos depois, a artista é menos agressiva contra esse movimento, ao ser questionada sobre como reage às cobranças para se declarar feminista:

“Eu faço política da minha maneira. (...) Às vezes eu até penso em entrar num grupo de defesa do feminismo, ecologia, mas acho melhor fazer uma música, que, para mim, vale como um divã de psicanalista. As letras têm a ver comigo, com os meus momentos com o Roberto. Eu me encontro muito, me conheço, gosto de mim, do meu corpo, porque tiveram épocas em que eu não gostava de mim” (LEE, 1981, p.23).

Em sua entrevista mais recente entre as analisadas, à revista *Claudia* em 21 de setembro de 2020, Lee não se encara como feminista, mas como uma mulher que quebrou os padrões de sua conjuntura histórica:

“Querida, se há alguma característica minha desde criança, além da defesa animal, é o prazer em desacatar autoridades (risos). Eu representava uma mulher que ousava contra os ‘bons costumes da família brasileira’. Na minha época de pré-juventude, uma mulher artista era considerada puta. Agora imagine eu cantando ‘me deixa de quatro no ato e me enche de amor’ e ‘mulher é bicho esquisito, todo mês sangra’. Os meganhas tinham uma lista de artistas ‘perigosos’ e, entre eles, lá estava eu, para orgulho do meu currículo” (LEE, 2020).

No livro *Rita Lee – uma autobiografia*, escrito quando a artista tinha 69 anos, ela faz um panorama de sua vida. Às vezes cômico, às vezes doloroso, o relato expõe suas impressões da infância, do início de uma carreira artística ao lado dos Mutantes, da expulsão da banda e dos obstáculos enfrentados no período com o Tutti Frutti. Passando pela prisão e pela fama advinda do trabalho solo, Lee encerra o livro sem esconder o vício em remédios e álcool. Diz

que, em 2005, quando sua neta nasceu, abandonou de vez as drogas. No dia 25 de janeiro de 2013, aos 66 anos, fez seu último show, aposentando-se dos palcos (LEE, 2018, *passim*).

Por sua vez, em *A divina comédia dos Mutantes*, Calado faz o seguinte balanço geral da carreira de Rita Lee:

“Oposta à de Arnaldo foi a trajetória de Rita Lee. Rejeitada pelos Mutantes no início da fase progressiva, a ovelha negra conseguiu realizar o auto desafio de se tornar a maior popstar do país. Graças ao deboche e à irreverência de sempre, enfrentou preconceitos de vários tipos, até provar que roqueiro brasileiro não precisava mais ter necessariamente cara de bandido. Sua música passou a atingir não só o público jovem, mas até as crianças e a terceira idade. Impulsionada pela parceria musical e amorosa com o guitarrista Roberto de Carvalho, a carreira de Rita decolou rapidamente a partir de 79. (...) Claro que em meio a tamanho sucesso, ela também enfrentou crises e períodos de baixa. Chegou a brigar feio com a imprensa, mas acabou fazendo as pazes, nos últimos anos. Em várias oportunidades, Rita também tem mostrado seu talento de comediante e atriz, no cinema, na TV e no rádio. E em meio a inúmeros prêmios, homenagens e discos de ouro e platina, em janeiro de 95 conquistou a primazia de fazer o que nenhum outro roqueiro brasileiro jamais tivera chance: abriu com sucesso os shows da turnê dos Rolling Stones no país. Nada mais justo para a verdadeira mãe do rock nacional.” (CALADO, 2012, p.334).

Rita colaborou de modo imprescindível, tanto com os Mutantes, quanto com o movimento tropicalista. Sua performance conferiu nuances características a ambos, como a estética humorada e contra cultural que desenvolveu. Isso adicionou à intervenção tropicalista suas informações de juventude, de crítica à corrente vigente na música brasileira – considerada séria demais -, e de incorporação dos elementos estrangeiros e da tecnologia. Conforme a tese de Gohl (2014), ela fez parte da história do rock brasileiro, atravessando a fase em que o gênero ainda era um *outsider* no país, até ele se tornar *mainstream*.

As palavras derradeiras cabem à Rita Lee, ditas em 1978, quando Beto ainda era um bebê, antes do nascimento de seus outros dois filhos, Antônio e João:

“Hoje eu adoro o que faço. Componho a melodia, a letra, faço a harmonia, o arranjo, penso no modo de cantar, a roupa que vou vestir para cantar. Adoro entreter as pessoas, fazer sempre o melhor. Se eu quiser me jogar no chão, não penso na perna machucada, no dedo quebrado, eu me jogo. Sou uma palhaça, uma vedete, uma louca que toca flauta, a mãe de um filho” (LEE, 1978, p.11).

## Capítulo 3

### Reflexões tropicalistas

#### 3.1 Problematizando a história tropicalista

No primeiro capítulo desta pesquisa o leitor entra em contato com a história canônica do tropicalismo. Uma vez que se pretende entender qual a contribuição das mulheres para o movimento, faz-se necessário o exame das práticas implicadas no processo de escrita dessa história, com o objetivo de investigar a seguinte hipótese: a contribuição de Gal Costa, Nara Leão e Rita Lee foi mais relevante do que a versão oficial registrou. E, se tal possibilidade for levada em consideração, por que isso ocorreu? Quais mecanismos favoreceram um olhar menos generoso com as figuras femininas da história dessa vanguarda?

Perrot defende uma história das mulheres que surge como o efeito da tomada de consciência sobre a dimensão sexuada desse campo do saber e da sociedade. De acordo com a autora, a história é o fato e o relato que se faz dele, mas as mulheres ficaram de fora desse relato por muito tempo. Foram “confinadas no silêncio de um mar abissal”. Sua invisibilidade decorreu, em primeiro lugar, delas terem sido menos vistas no espaço público, o único que merecia atenção (PERROT, 2007, p.15-7). No entanto, as mulheres tropicalistas se apossaram da esfera coletiva do campo cultural, fazendo com que esse motivo pouco se aplique neste caso.

A historiadora apresenta outras razões, mais pertinentes a esta pesquisa, para o ocultamento do sexo feminino na história: *o silêncio das fontes*, ou seja, a escassez dos vestígios deixados por elas; *a dissimetria sexual das fontes*, pois os observadores, os cronistas e os artistas, por exemplo, são, em sua maioria, homens e possuem curiosidade reduzida sobre elas, recobrando-as de estereótipos; e, por fim, *o silêncio do relato*. Esse que diz respeito ao relato da história escrito por uma hegemonia masculina (Ibid., p.17-8). Tomando como base os exemplos utilizados no primeiro capítulo, que se destacam enquanto representantes da história canônica do tropicalismo, nota-se que, aqui, também se trata dessa hegemonia que opera *o silêncio do relato*.

A narrativa construída por Calado (2008) é costurada em torno da ascensão de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que é estremecida pela queda durante a prisão e o exílio, mas que continua em sentido crescente após esse obstáculo. O livro *Tropicália: a história de uma revolução musical* começa com eles presos, dando a deixa para que se explique como os artistas chegaram ali. Assim, passa por toda a gênese do movimento tropicalista, culminando no show da boate Sucata, em 1968, ponto máximo da tensão com o regime militar.

Calado segue descrevendo o IV Festival da MPB da Record, quando Gal cantou *Divino Maravilhoso*, respeitando a ordem cronológica dos fatos, já que o show da Sucata aconteceu em outubro e o Festival, em novembro. Então, o autor retoma o cárcere e a viagem forçada à Inglaterra, terminando com o disco *Araçá Azul*, lançado em 1973 por Caetano, e com a herança tropicalista deixada às novas gerações (CALADO, 2008, *passim*).

É curioso que a trajetória de Gal Costa, por exemplo, está a serviço dos acontecimentos da vida de Caetano e Gil. Inclusive, para mencionar as Dunas da Gal, Calado utiliza o recurso de associar esse fenômeno ao retorno da dupla ao país:

“A notícia espalhou-se rapidamente entre a turma do Píer, que quase não falou em outra coisa durante aquela ensolarada terça-feira, dia 11 de janeiro de 1972. Caetano Veloso tinha desembarcado pela manhã, no Aeroporto Internacional do Galeão (...). Justamente nesse dia, Gilberto Gil também chegou ao Rio de Janeiro (...). Aquele foi o mais animado dos três verões que durou o folclórico Píer de Ipanema (...). Ali quase tudo era liberado: das tangas e sungas microscópicas às conversas mais politizadas, devidamente acompanhadas por baseados, LSD e outros aditivos alucinógenos. Enfim, uma pequena zona franca de desbunde, em meio ao conservadorismo do Brasil dos anos 70. Não foi à toa que o Píer de Ipanema passou a ser conhecido, tempos depois, como Dunas do Barato ou Dunas da Gal” (CALADO, 2008, p.285-6).

Portanto, é possível identificar no texto de Calado um direcionamento que se realiza a partir do percurso dos dois personagens homens. Ribeiro afirma que o historiador é um sujeito de seu tempo e que intervém para construir sentido. Ele o faz por meio da seleção, relação e valorização de determinados acontecimentos, dialogando com certas fontes e não com outras; organizando algumas vozes a fim de gerar um significado (RIBEIRO, 2005, p.107-9). Na posição de historiador, ou pelo menos daquele que produziu um livro que conta a história de um movimento musical, Calado engendrou uma narrativa que busca evidenciar o protagonismo de Caetano e Gil, submetendo as demais jornadas aos passos dados por eles.

Não só isso, ele incorre em outra problemática apontada por Perrot (Op.cit.), pois não coloca em questão a dissimetria sexual das fontes que utiliza. Só para citar as publicações em jornais consultadas por Calado, entre críticas de música, opiniões de autor e entrevistas, das 36 fontes que constam no livro, apenas 3 foram proferidas por mulheres. Duas delas são de Nara Leão e uma é de Elis Regina. De resto, aparecem Nelson Motta, Rogério Duarte, Sérgio Porto, Zé Celso e, é claro, Caetano e Gil. É mencionado um depoimento de Gal Costa à Dedé Gadelha, para o periódico *O Sol*, mas sua fala em primeira pessoa não foi transcrita (CALADO, 2008, p.141-2).

Enquanto cronistas da realidade a sua volta, os homens nomeados acima deram sua interpretação do que ficou conhecido como Tropicália e foram inquiridos, posteriormente, pela análise de Calado nos jornais da época. Em suma, o autor mantém a hegemonia masculina que

costuma envolver o tema, já que no livro estão presentes dois aspectos que contribuem para o silêncio das mulheres na história, *a dissimetria sexual das fontes* e o *silêncio do relato*, de acordo com o que foi visto. Resta um ponto a ser discutido, *o silêncio das fontes* (PERROT, Op.cit).

Conforme o que foi demonstrado no Capítulo 2, Gal Costa, Nara Leão e Rita Lee possuem uma quantidade expressiva de falas nos jornais. No entanto, alguns períodos e assuntos contam com lacunas. Por exemplo, o ano de 1965 parece ter sido bastante atribulado para Gal, que foi do Nordeste ao Sudeste mais de uma vez, gravou um compacto, participou de programas de TV e estreou duas peças de teatro<sup>22</sup>. Contudo, a cronologia desses fatos não foi esclarecida. Gal só despontou na mídia após 1968, deixando poucos vestígios nos anos anteriores. Nara Leão, por sua vez, pouco disse aos jornais sobre seu ofício de letrista e tradutora. A cantora ganhou dinheiro fazendo versões em francês de músicas brasileiras e ajudou a emplacar *José*, letra em português de uma canção francesa que fez sucesso na voz de Rita Lee. Entretanto, não foram encontrados rastros de seu método de trabalho nesse sentido.

Daí pode ser verificada a ocorrência do *silêncio das fontes*, nem que seja um silêncio direcionado a momentos “menos importantes” da carreira de Gal, ou assuntos “menores” dentro do fazer artístico de Nara, entre outros espaços em branco – tal ocorrência se reflete em obras como a de Calado (2008). O caso de Rita Lee é particular, pois ela se sentiu impelida a escrever suas memórias, dando conta de toda a sua vida até uma idade avançada, algo que fornece vasto material ao pesquisador<sup>23</sup>. Aqui se encontra mais um indício de certa insuficiência das fontes, manifestado na carência de testemunhos semelhantes por parte das outras mulheres. Gal escreveu pequenos fragmentos, veiculados em seu site, e Nara, talvez por sua partida precoce, não escreveu nada.

O uso de narrativas memorialísticas como fonte se tornou possível porque a categoria de verdade foi posta em dúvida, sendo relacionada à proximidade do autor com o fato vivido (CASTRO, 2011, p.258). Embora o que importe para o historiador seja o discurso formado pelo escritor das memórias e não o que realmente aconteceu (Ibid.), a história do tropicalismo privilegia *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso, fazendo do livro quase que a pedra de toque do movimento. Dessa forma, a falta de documentos similares, escritos pelas mulheres, dificulta o esforço de forjar no âmago desse relato histórico uma pluralidade de vozes que equilibre a

---

<sup>22</sup> Pode-se notar que a segunda peça, *Tempos de Guerra*, só foi mencionada em um livro que trata do percurso traçado por Gal Costa (CONTENTE, 2021). Ou seja, na história canônica do tropicalismo só aparece *Arena Canta Bahia*, o espetáculo em que Caetano Veloso participou.

<sup>23</sup> *Rita Lee – uma autobiografia* será observado mais à frente. O foco da observação está na construção desse discurso memorialístico, pensando nos desafios enfrentados pelo historiador que o utiliza como fonte.

disparidade de gênero. Isso porque, diferente de Caetano, nenhuma delas se deteve de maneira tão aprofundada nas lembranças do tropicalismo.

Severiano (2017), em *Uma história da música popular brasileira*, principia o capítulo sobre o movimento com o início da carreira de Caetano Veloso no Sudeste. Novamente, tem-se o itinerário de Gal submetido ao dele, pois o autor diz que o LP *Domingo*, “compartilhado com a também novata Gal Costa”, contribuiu para Caetano se firmar nos meios musicais do Rio e de São Paulo (SEVERIANO, 20127, p.383). Todas as fontes com autoria de terceiros, evidenciadas por Severiano em seu texto, são de Veloso, incluindo uma entrevista dada pelo artista ao *Jornal do Brasil*, em 1991, e duas citações retiradas de *Verdade Tropical*.

Borges afirma que o objetivo de *Verdade Tropical* é falar sobre o movimento ao qual Caetano Veloso pertenceu. Para isso, o autor emprega a memória como uma ferramenta narrativa que está à serviço do relato acerca do tropicalismo (BORGES, 2019, p.40). Veloso elabora uma escrita de si que o concebe enquanto um intelectual, através da mistura entre vida e crítica da cultura brasileira, presente num texto que ele colocou à prova anos mais tarde. A reedição de 2017 de *Verdade Tropical* contém uma parte inédita, em que Veloso avalia: “Só mesmo eu, que não pesquisei nada, para escrever um livro tão grande e tão cheio de palpite” (VELOSO *apud* BORGES, 2019, p.42).

Pela proeminência que adquire nas pesquisas historiográficas, defende-se que *Verdade Tropical* assumiu a função de narrar a história oficial do tropicalismo. Segundo Sovik, a década de 1990 foi responsável por fazer do movimento uma referência necessária para a discussão da identidade nacional. Nesse período, os debates foram centrados, principalmente, na publicação das memórias de Veloso, em novembro de 1997 (SOVIK, 2018, p.37). Sendo assim, a canonização dessa vanguarda se confundiu com a interpretação que o artista dá dos fatos, ligando o tropicalismo enquanto objeto à vivência de Caetano.

De acordo com Thomson, o testemunho colabora com a historiografia no sentido de fornecer múltiplos pontos de vista sobre o passado e é dotado de razões intrínsecas para se construir de determinada maneira (1996, p.67). Porém, por ser o único texto dessa natureza que se tornou praticamente bibliografia básica do tema, *Verdade Tropical* alimenta alguns trabalhos da história canônica com uma ilusão de exatidão. Sintoma desse lugar ocupado pelo livro é o seu título, que não abre margem para tensões entre as memórias de Veloso e a dos demais membros da corrente tropicalista.

Em 6 de abril de 1968 Torquato Neto deu uma entrevista a Campos, na qual afirma que, em conversa com Gilberto Gil no dia anterior, sugeriu a feitura de um disco-manifesto (NETO, in: CAMPOS, 2012, p.193). Contudo, Veloso relembra o seguinte em *Verdade Tropical*:

“Suponho que fui eu a decidir que devíamos fazer um disco-manifesto, um disco coletivo que explicitasse o caráter de movimento do nosso trabalho. De todo modo, uma vez lançada a ideia, assumi logo a liderança” (1997, p.201).

O despontar dessas contradições traz nuances necessárias ao estudo do movimento, mas que não são comumente deslindadas em sua história. Coelho alega que, de 1968 em diante, o tropicalismo musical se firmou como hegemonia estética nos debates culturais, sendo um elemento de consagração de temas e abordagens historiográficas. Portanto, o autor se empenha em separar a ala de intérpretes e compositores (tropicalismo musical) dos demais artistas, vindos das artes plásticas, do cinema etc. (tropicália). Dessa maneira, evita-se que a memória do primeiro engula a memória do segundo (COELHO, 2010, p.21-4; p.128).

Na situação exposta acima, em que há duas versões de como se deu a ideia do disco-manifesto, as proposições de Coelho são úteis porque Torquato Neto, enquanto poeta, pertenceu à tropicália. Logo, comparar sua fala a de Caetano auxilia o pesquisador no sentido de compreender que os representantes do movimento não eram um bloco homogêneo, havendo entre eles divergências e contrassensos. Ademais, empregar o testemunho como fonte da historiografia permite acessar os indivíduos e, por consequência, revelar camadas importantes dos acontecimentos que eles produziram (FILIZOLA; RONDELLI, 1997, p.221). Portanto, este trabalho não advoga pelo fim da consulta às memórias de Caetano Veloso, mas sim pela entrada das vozes de outros tropicalistas.

Todavia, Barbosa e Ribeiro, teorizando acerca da história da mídia – mas com reflexões que podem ser deslocadas para a história da música popular brasileira -, apontam para uma perspectiva memorialista dos estudos. O testemunho é um material de pesquisa precioso, entretanto, não deve ser encarado como índice absoluto da verdade histórica. Essa inclinação para o gênero testemunhal seria um efeito da descrença na verdade única, como referido anteriormente, e da valorização da subjetividade, sendo preciso problematizá-la no intuito de amadurecer o campo do saber em questão (BARBOSA; RIBEIRO, 2011, p.16-7).

Tendo em vista tal ponderação, recorre-se a outro trabalho, dessa vez, um mais recente e que articula o tropicalismo com temáticas debatidas no contemporâneo. *Brutalidade Jardim* é trazido à luz, pois Dunn lida com um vasto arsenal de fontes, mesmo que não descarte *Verdade Tropical*, caracterizado por ele como “um relato fascinante da década de 1960 (...) e da importância perene da Tropicália” (2008, p.22). O autor realiza uma investigação de dados quantitativos, ato incomum nos estudos do movimento; revela que, em 1968, o *Jornal do Brasil* encomendou uma pesquisa sobre Caetano. Nela, os participantes responderam à pergunta:

“Caetano Veloso é um bom artista?” As respostas foram correlacionadas com a classe socioeconômica do respondente, demonstrando que ele possuía a aprovação de 62% dos membros da classe baixa que foram entrevistados (Ibid., p.150).

Dunn também avalia outros levantamentos, como um do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) sobre a desigualdade no Brasil durante a década de 60, no qual ele se baseia para confirmar que a hegemonia de esquerda na época estava circunscrita às classes abastadas da sociedade (Ibid., p.65). No entanto, a indagação que se coloca aqui diz respeito à dimensão sexuada da fonte quantitativa com base no que foi explicitado no parágrafo anterior. Afinal, ou não pareceu relevante para o *Jornal do Brasil* empreender a mesma pesquisa sobre as artistas mulheres parceiras de Caetano, ou a afirmação se mantém, só que direcionada ao interesse do autor de *Brutalidade Jardim*.

Novamente, dialoga-se com Ribeiro no que tange o papel do historiador de selecionar e valorizar as fontes (2005, p.107-9). Dunn, enquanto um sujeito situado historicamente, pode não ter achado pertinente ao estudo do tropicalismo trazer dados semelhantes com relação às mulheres do movimento. Ou, essa percepção foi tida pelo *Jornal do Brasil* em 1968<sup>24</sup>. De todo modo, o resultado disso corrobora com a dissimetria sexual das fontes abordada por Perrot (Op.cit). Por fim, resta assinalar como as narrativas da história da música popular brasileira, que se baseiam numa ideia restrita do que é a canção, também vão ao encontro de tudo o que foi dito até este momento.

Gonçalves e Buarque de Hollanda, no clássico *Cultura e participação nos anos 60*, elucidam o que foi o tropicalismo por meio da letra de *Alegria, alegria*. Para os autores, a música “parecia assumir um papel semelhante àquele desempenhado por *Desafinado*, como expressão de uma tomada de posição crítica em face dos rumos da MPB” (GONÇALVES; HOLLANDA, 1982, p.60). Cabe mencionar as elocubrações de Telles sobre as mulheres e as artes: principalmente do século XIX em diante, a criação artística foi posta como uma prerrogativa masculina. Semelhante ao papel de Deus na criação do mundo, o artista homem se torna o criador de sua obra e, às mulheres, é negada a autonomia nesse processo (TELLES, 2008, p.403).

Considerando a canção apenas como letra, melodia e até mesmo arranjo, o historiador do tropicalismo limita a possibilidade de inserção das mulheres no debate e reproduz a divisão identificada por Telles. Isso porque todo o repertório imediatamente relacionado ao movimento

---

<sup>24</sup> É claro que outras hipóteses são possíveis, como a de que tais pesquisas relativas às mulheres foram realizadas, mas se perderam com o tempo. Contudo, o fato de somente o levantamento sobre Caetano Veloso emergir no contemporâneo é um indício para esta dissertação.

foi composto por homens<sup>25</sup>. Contudo, introduzindo a noção de performance musical como algo abrangente, que também abarca a interpretação, o corpo e o figurino, por exemplo, as mulheres tropicalistas assumem um lugar de destaque. Os motivos desse encaminhamento metodológico, presente em *Cultura e participação nos anos 60*, serão discutidos a seguir, na tentativa de criar tensões entre a tradição crítica pioneira do tropicalismo e a questão das mulheres

Em síntese, o que foi trabalhado nesta seção partiu da ideia de Scott (2019) de que a “mulher” não é uma categoria que transcende o processo histórico. Pelo contrário, é resultante da disputa política por significação e, por isso mesmo, deve ser situada no tempo e espaço. Na história do tropicalismo musical as artistas femininas transitam entre o aparecimento e o desaparecimento, demandando que o pesquisador se debruce sobre essa tensão. Assim, a historiografia tropicalista construiu essas mulheres num pêndulo que recaiu mais para o lado da ausência, permitindo que o tropicalismo fosse tido como as ações de um grupo aparentemente neutro. Porém, tal neutralidade é fruto da vitória masculina na batalha pela narrativa, algo que está em vias de desconstrução (SCOTT, 2019; COLLING, 2014, p.11-3).

---

<sup>25</sup> Esse grupo de canções é delimitado, aqui, da seguinte forma: as faixas presentes no disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, com arranjos de Rogério Duprat, além de *Alegria, alegria* e *Tropicália*, de Caetano Veloso, com arranjos de Júlio Medaglia, e *Domíngo no Parque*, de Gilberto Gil, com arranjos também de Duprat. O grupo é restrito, mas é comum encontrar apenas ele nos estudos do tema.

### 3.2 Problematizando a tradição crítica tropicalista

Tratar da fortuna crítica do tropicalismo musical, perseguindo a questão do lugar ocupado pelas mulheres, significa se localizar num terreno ambivalente. Como foi visto no Capítulo 1, os textos seminais reconhecem no movimento a inserção do Outro, ou seja, novos sujeitos políticos que colocam em suspeita a universalidade do homem branco europeu. Através da escolha do tropicalismo como objeto, das teorias e dos métodos utilizados em sua análise, esses trabalhos legaram aos futuros intelectuais um olhar mais afirmativo com relação às figuras femininas. Ao mesmo tempo, priorizaram os compositores e suas obras, restringindo o acesso delas à formação dessa corrente dentro dos estudos da música popular. Nota-se, portanto, que o influxo de um pensamento tradicional chegou às praias inexploradas daqueles que teorizaram sobre o tropicalismo nas décadas de 60 e 70, mas logo foi superado pelo advento de uma episteme que desconstrói essas mesmas ideias.

Rago diz que uma epistemologia “define um campo e uma forma de produção do conhecimento”. Ou seja, determina a maneira como se opera a concepção do saber científico (RAGO, 2019, p.373). Diante da necessidade de refletir e agir sobre a desigualdade de gênero, o feminismo critica o modo dominante de construção desse saber, afirmando que a ciência pensa a partir de um conceito universal de sujeito. As práticas do homem, branco, heterossexual, civilizado e ocidental são mais valorizadas, subjugando as das mulheres. Nesse sentido, reforçando a dinâmica entre poder e saber identificada por Foucault, há um colapso das noções de neutralidade e objetividade que norteiam a verdade científica (Ibid., p.373-4).

Para Irigaray, apesar de cada campo do saber ter seus limites e protocolos, a pretensão de universalismo da ciência incute no mundo a hegemonia masculina. De fato, não há neutralidade, pois sempre foi o homem quem fez a escrita e a fala científicas (IRIGARAY, 1985, p.73-8). Cixous, por sua vez, acredita que todo discurso, seja na literatura, na filosofia, no criticismo etc., organiza-se por meio de uma lógica que trabalha por oposições duais. Mais especificamente no discurso filosófico, a autora percebe um binômio constante, o da atividade/passividade, no qual a mulher está mais alinhada com o polo passivo (CIXOUS, 1988, p.287-8).

Trazendo essa disparidade para o campo artístico, Perrot entende que a capacidade ativa da criação é entregue aos homens, pressuposto que a autora remonta à Grécia Antiga. No que diz respeito à música, elas podem ser as intérpretes, as musas, mas não compor (PERROT, 2007, p.96). Sendo assim, essas análises servem de norte teórico para que se explore as tensões entre a questão das mulheres e os textos seminais acerca do tropicalismo.

De acordo com Naves, na virada da década de 50 para a década de 60, a canção popular se tornou o lócus dos debates estéticos e culturais. Portanto, os compositores se valeram da identidade de intelectuais, comentando criticamente a própria obra e o contexto do país (NAVES, 2010, p.19-21). A forma canção sofreu um abalo com o tropicalismo, perdendo sua autonomia porque passou a requerer uma experimentação que vai além dos elementos poético-musicais, operando também com o visual e o performático<sup>26</sup> (Ibid., p.96-7). Nas palavras da autora:

“A canção tropicalista não é mais o artefato completo, totalmente contido na unidade música-letra, que fora a canção bossa nova, pois ela só se completa com elementos externos – arranjo, interpretação, até mesmo capa de disco” (NAVES, 2010, p.98).

Os estudiosos da época responderam à amplitude da canção, entretanto, mantiveram um olhar atento para os compositores-intelectuais, focalizando a letra, a melodia e o arranjo. A interpretação não ganhou o mesmo status dos demais elementos que Naves classifica como externos à unidade música-letra. Isso reforça aquilo que Rago (Op.cit) afirma sobre as práticas masculinas serem postas em posição superior, já que os homens foram os compositores, arranjadores e os autores das capas dos discos tropicalistas<sup>27</sup>. Gal Costa, Nara Leão e Rita Lee “somente” interpretaram as músicas que lhes foram dadas, o que as atribuiu, na lógica do período, uma passividade diante dos criadores homens.

Partindo da definição de epistemologia fornecida por Rago (Op.cit.), percebe-se que os livros fundantes da corrente que se debruça sobre o tropicalismo dentro do campo intelectual dão maior atenção ao universo poético-musical e aos arranjos. Pode-se observar isso em *Impressões de Viagem*, tese de doutorado em Literatura Brasileira publicada em 1980 por Hollanda. A autora explica assim os caminhos tomados por sua análise:

“Este trabalho quis examinar alguns momentos em que a literatura participa de maneira direta dos debates que se desenvolvem a partir da década de 60 (...). Visando a identificação das tendências que se constituem como pólos desse debate, o exame da literatura de permanência<sup>28</sup> cede terreno para a investigação da literatura jovem

<sup>26</sup> Mas a canção não deixou de ser crítica, apenas incorporou a si mesma outros aspectos inovadores. cf: NAVES, 2015, p.30.

<sup>27</sup> A capa do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, de 1968, é de Rubens Gerchman; a de *Caetano Veloso*, de 1968, álbum em que está *Alegria, alegria e Tropicália*, é de Rogério Duarte; e a de *Gilberto Gil*, também de 68, álbum em que está *Domingo no Parque*, é de Rogério Duarte, Antônio Dias e David Drew Zingg.

<sup>28</sup> “Literatura de permanência” é o termo que Antônio Candido utiliza, em *Literatura e Sociedade: estudos da teoria e história literária*, para se referir à fase da literatura brasileira que vai de 1900 a 1922, cujas características são o academicismo e a afeição pelo modelo europeu, cf.: Enciclopédia Itaú Cultural, 2021. Mas, nesse contexto, Hollanda pode querer falar sobre um tipo de literatura que resguarda essas características, não necessariamente que tenha sido produzido até 1922.

(...), ou mesmo para aquela que manifesta eventualmente um desvio para outros canais não especificamente literários” (HOLLANDA, 2004, p.13).

O início do capítulo sobre o tropicalismo traz a letra de *Alegria, alegria* para o foco, enxergando nela a crítica à intelectualidade de esquerda e o flerte com os canais de massa (presentes nos versos “por entre fotos e nomes/ sem livros e sem fuzil/ sem fome, sem telefone/ no coração do Brasil/ ela nem sabe, até pensei/ em cantar na televisão). Em seguida, Hollanda não deixa de fora a dimensão cênica da performance dos “jovens baianos”, recorrendo a uma entrevista de Caetano Veloso, em que ele comenta como seus rebolados chocavam os pais de família (Ibid., p.63).

A partir daí, a autora prossegue avaliando a linguagem tropicalista e notando que a fragmentação, mais que um procedimento literário, torna-se um comportamento<sup>29</sup>. Não só isso, a estética alegórica dessa vanguarda representa os vários Outros que fazem parte do Brasil. Utilizando um vocabulário pouco tradicional, porque também proferido pelo corpo, o tropicalismo contestava os valores da sociedade brasileira. Assim, causou impacto numa juventude posterior que passou a valorizar as minorias, como os negros, os homossexuais, os marginais do morro etc. (Ibid., *passim*).

Esta breve retomada das proposições de Hollanda em *Impressões de Viagem* revela alguns pontos importantes. Em primeiro lugar, aqui se vê a ambivalência referida no início desta seção. Por mais que a letra de *Alegria, alegria* seja o pilar que estruture as considerações da autora, Hollanda preconiza um exame dos modos de comunicação, dos quais o tropicalismo dispõe, que fogem ao *stricto sensu* literário, como a corporalidade e a performance. Contudo, ela não se detém sobre essa esfera menos ortodoxa do que seria a linguagem, apenas a indica.

Em segundo lugar, tem-se que o corpo contra cultural e subversivo, influenciado pelo tropicalismo, identificou-se com as minorias. Entre os “negros, homossexuais, *freaks*, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba”, Hollanda não cita as mulheres (Ibid., p.75). Isso talvez se explique porque, como já foi dito no Capítulo 1, a autora só pôde chegar ao feminismo na década de 1980 (Id., 2019a, p.56-57). Segundo entrevista dada por ela a esta pesquisa, os trabalhos acadêmicos anteriores tratavam das mulheres por meio de uma visão economicista à qual ela não se filiava. Além disso, reivindicar-se feminista não era fácil e significava a ruptura de relações pessoais e o enfrentamento de barreiras (HOLLANDA, 2020).

---

<sup>29</sup> Esse novo sentimento de mundo, mais fragmentado, intensifica-se no final dos anos 60 e início dos anos 70, quando se inicia o período que a autora chama de pós-tropicalismo. Lembrando que Coelho (2010) critica essa visão, pois o recorte subordina a arte marginal como um adendo da história do tropicalismo musical.

Ademais, a delimitação de *Impressões de Viagem* dentro do campo da literatura fez com que, hoje, seja natural uma investigação acadêmica de movimentos que subvertem a forma poética. Não se pode esquecer que Hollanda, em sua tese, foi bastante disruptiva na escolha dos objetos e dos métodos, conforme mencionado no primeiro capítulo (id., 2019b, p.67). No entanto, *Cultura e Participação nos anos 60*, que ela divide com Gonçalves, não consiste numa crítica literária, mas apresenta o mesmo esquema de explicar o tropicalismo a partir de *Alegria, alegria*. O livro, que foi lançado em 1982, talvez reproduza uma fórmula que, naquela altura, já havia se tornado a operação comum na produção do saber científico sobre o movimento.

Favaretto abre seu livro, *Tropicália, alegoria alegria*, de 1979, abordando as apresentações de *Alegria, alegria* e *Domingo no Parque* no Festival de 67. Sobre a primeira, declara que letra e arranjo desconstroem a tradição musical, o desenvolvimentismo e o nacionalismo populista. Já *Domingo no Parque* alude às montagens cinematográficas e se associa ao antropofagismo de Oswald de Andrade. Segundo o autor, o forte dessa canção está no arranjo de Rogério Duprat (2007, p.21-2). Mais tarde, Favaretto confirma aquilo que foi dito por Naves (Op.cit.):

“O tropicalismo elaborou uma nova linguagem da canção, exigindo que se reformulassem os critérios de sua apreciação, até então determinados pelo enfoque da crítica literária. Pode-se dizer que o tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção (...) [e que] efetuou a síntese de música e poesia (...). Por ser inseparavelmente musical e verbal, é difícil tanto compor a canção quanto analisá-la. (...) Além disso, a canção comporta o arranjo, o ritmo e a interpretação vocal (...)” (FAVARETTO, 2007, p.32-3).

Como exemplos do que foi explicitado acima, ele cita a guitarra elétrica nos arranjos de ambas as músicas. No que diz respeito à interpretação, menciona as possibilidades vocais de Gil e de Gal como outros meios de modificar a forma canção. A encenação também é assinalada, evidenciando a inferioridade das práticas femininas. Isso porque, quando esse componente nada ortodoxo da canção é analisado, ele surge através dos feitos dos homens. Favaretto elenca diversas performances de Caetano e Gil, cujos corpos chama de “escultura viva”, mas nenhuma das mulheres tropicalistas. Até a noção do figurino enquanto uma ferramenta cênica aparece numa fala de Veloso (Ibid., p.33-5).

A percepção de que texto e melodia são inseparáveis suscita uma breve explanação acerca do canto nesse movimento. Contudo, Favaretto dá um tom generalista às suas reflexões (Ibid., p.37). Referindo-se aos cantores como “os tropicalistas”, o autor pode incorrer no que Irigaray (Op.cit.) afirma sobre a pretensão de universalismo da ciência, que corrobora com a hegemonia masculina. Em seguida, Favaretto examina as interseções entre letra tropicalista e

poesia concreta, chegando, enfim, ao cerne de sua pesquisa: reconhece os procedimentos estéticos empregados, em especial, a alegoria, e elabora uma profícua análise das canções, selecionando as que estão no disco-manifesto, entre outras (2007, *passim*).

O autor discorre sobre as letras, melodias, arranjos e, com menor destaque, sobre as interpretações. À Gal reserva somente uma linha, comentando a sensibilidade com que a artista canta *Baby* (Ibid., p.97). Contudo, há uma abertura possível para a categoria “mulher”: de acordo com Favaretto, a música *Parque Industrial*, cantada por várias vozes, inclusive as de Gal Costa e de Rita Lee, indica “diversos lugares de enunciação, pressupondo pontos de vista diferentes” (Ibid., p.107). Dessa forma, ele sugere que a canção tropicalista se desprende do sujeito totalizante. Novamente, aqui se vê a ambivalência dessa fortuna crítica no que diz respeito à questão das mulheres, pois Favaretto está em consonância com a visão pós-estruturalista de que o discurso pode ser povoado por múltiplos sujeitos, dispensando a lógica da contradição entre o eu e o Outro, entre o homem e a mulher, como foi visto no Capítulo 1.

Tanto Favaretto quanto Hollanda partem do ensaio “Cultura e Política”, trabalho seminal de Schwarz, escrito entre 1969 e 1970. Nele, o autor avalia a estética tropicalista por meio das ideias de Benjamin sobre a alegoria no drama barroco. Não se atém a nenhuma canção específica e considera Caetano e Gil como os representantes dessa linha na ala musical (SCHWARZ, 1978, p.78). Todavia, a visão tradicional do que seria a obra de arte é identificada nesse ensaio a partir da crítica que Hollanda direciona a ele: para a autora, faltou a Schwarz um entendimento de que o tropicalismo inaugurou uma nova linguagem, falada pelo corpo (2004, p.70).

Sendo assim, teorizações como as de Hollanda e Favaretto são fundamentais para que os estudos do tema alcancem a contribuição das mulheres. Num sentido estreito da canção, reduzido à unidade música-letra pela epistemologia tradicional, as figuras femininas do tropicalismo são prejudicadas. Pois, retomando o que Perrot (Op.cit) e Telles (Op.cit) afirmam sobre as mulheres e as artes, as tarefas da criação e da composição foram atribuídas aos homens. Ainda, a escrita não foi um terreno fácil para elas adentrarem, já que, ao longo da história, sua escritura ficou restrita ao domínio privado (PERROT, 2007, p.97).

Gal, Nara e Rita não compuseram as melodias das canções tropicalistas, nem escreveram as letras ou os arranjos. Mas, assumindo a linguagem do movimento como uma fala do corpo, refletida no figurino, na performance etc., suas participações ganham outras facetas a serem exploradas. É curioso que, depois de 1968, elas passaram a desempenhar as funções que estão contidas no sentido mais tradicional da música. Gal compôs *Love, Try and Die* (Legal, 1970) e *Quando (Doces Bárbaros)*, 1976), e Nara escreveu a letra de *José (Build Up)*, 1970),

entre outras. Sem contar a carreira de enorme sucesso que Rita obteve como cantora e compositora. A próxima seção tratará disso melhor.

O importante, aqui, é entender como o jogo em que a mulher tropicalista, ao mesmo tempo, aparece e desaparece, é originado nos estudos sobre o movimento. Percebe-se esse formato em mais um livro inaugural, *O balanço da bossa e outras bossas*, coletânea de artigos escritos entre 1966 e 1970, organizada por Campos. De acordo com Naves, nesse trabalho as premissas da poesia concreta são aplicadas à música. Ademais, o critério de avaliação positiva da estética tropicalista está na sua capacidade de propor informações novas aos ouvintes e de revolucionar a forma (NAVES, 2015, p.27-8). Mesmo que os autores da coletânea admitam inovações em muitas áreas, a trinca letra-melodia-arranjo assume um privilégio de análise.

No artigo “A explosão de *Alegria, alegria*”, assinado por Campos em 1967, novamente a canção de Caetano e *Domingo no Parque*, de Gil, tornam-se o marco propulsor da evolução na música popular brasileira. Ao lado deles, Rogério Duprat recebe os devidos louros pelo arranjo de *Domingo no Parque* que, para o autor, foi essencial no sentido de fazer dela uma música complexa (CAMPOS, 2012b, p.154). Já Mendes, em texto de 1968, concede à dupla Caetano e Gil um papel ativo na relação entre compositor e ouvinte. Eles são os responsáveis pela proposição de informações originais ao público, elevando seu gosto. Algo de que os dois tropicalistas tiveram consciência, aplicando tal estratégia em suas criações *via* Beat Boys e Mutantes (MENDES, 2012, p.135).

A propósito disso, tem-se a definição de Bay acerca do tropicalismo: um encontro de ideias e conhecimentos diferentes. Logo, os Mutantes não foram os meros executores daquilo que foi planejado por Caetano e Gil, mas colaboraram com a abertura de caminhos a serem traçados pela linha evolutiva da mpb. Inclusive, o autor chama atenção para um fato que ocorreu em outra apresentação dos Mutantes com Veloso. No incidente em torno da canção *É proibido proibir*, no III FIC de 1968, o compositor atribui a autoria do tropicalismo apenas a ele e a Gilberto Gil, ignorando a presença dos Mutantes que tocavam ao seu lado. Bay defende uma posição mais elevada para a banda dentro do projeto tropicalista (2009, p.81; p.65).

Contudo, no artigo presente no livro *O balanço da bossa*, Mendes vê nos Mutantes quase que uma ferramenta do projeto que teria sido criado pelos dois baianos. Nesse sentido, se a produção estética dessa banda foi submetida ao protagonismo de Caetano e Gil, então a parcela que cabe à Rita Lee foi ainda mais diluída. No geral, nas críticas sobre *Domingo no Parque*, tanto em sua versão gravada quanto nas apresentações ao vivo, não há uma linha sequer sobre a especificidade da experiência artística de Rita. O mesmo se reproduz nas análises sobre o *happening* de *É proibido proibir*.

Mas é preciso que o leitor se atente para o fato de que os artigos referidos, que integram *O balanço da bossa*, datam de 1967 e 1968. Ou seja, os autores não poderiam conhecer a trajetória individual de Rita Lee, pois ela só se desvinculou dos Mutantes em 1972. Tampouco poderiam enxergar na interpretação de Gal Costa uma leitura independente do que viria a ser o tropicalismo após o exílio de Caetano e Gil. Desse modo, na coletânea clássica também se verificam aberturas possíveis para ampliar o espaço ocupado pela mulher. Por mais que Campos faça uma avaliação do LP *Domingo* tendo como norte as letras escritas por Caetano – nomeando Gal apenas por meio das palavras proferidas pelo compositor (2012c, p.144) -, em outro momento ele diz o seguinte sobre o disco que a cantora lançou em 1969:

“Gal rompe com a vocalização tradicional brasileira, descobrindo novas áreas sonoras de aplicação para as cordas vocais: o grito, o gemido, o murmúrio, glissandos e melismos inusitados: o ‘ruído’, antes desprezado, ou até então desconhecido, passa a ter vez na voz. Àquela faixa de liberação vocal a que, na música erudita, uma Cathy Berberian chegou, através de muito estudo e virtuosismo, (...) cantoras populares como Janis [Joplin] ou Gal chegam naturalmente, descontraindo uma voz atrás da voz, ou além da voz – uma voz superliminar – sob a instigação das sonoridades da guitarra elétrica” (CAMPOS, 2012d, p.290-1).

Do trecho acima são retiradas duas questões oportunas. Primeiramente, Campos compara a técnica vocal de Gal Costa a de Cathy Berberian, a meso-soprano americana radicada na Itália. Gal teria chegado à sua maneira de cantar de forma “natural”, enquanto Cathy precisou de muitos anos de estudo. Portanto, a vocação inata da baiana para o canto popular seria algo digno de nota. Mas, conforme aponta Carvalho, a ideia de vocação “faz com que se perca de vista o conjunto de práticas e representações sociais constitutivas da experiência do artista” (2012, p.185). Isso quer dizer que a musicalidade de Gal é fruto de uma vivência na música que não é neutra, pois as convenções de gênero a perpassam (Ibid., p.186).

Sendo assim, Campos dá ênfase à criação vocal de Gal Costa, fugindo à noção de canção como estritamente melodia, poesia e arranjo. Mas, ao passo que o autor considera as improvisações da artista, ele também encobre que sua experiência foi demarcada pelo fato dela ser mulher. Ao invés de ser um dom, a performance de Gal foi construída em uma sociedade em que algumas atividades e instrumentos são vistos como mais femininos ou masculinos (Ibid., *passim*). Como será exposto na próxima seção, ela foi conformada e resistiu a esses estereótipos, numa dialética que formou sua singularidade.

Carvalho (2012) e Perrot (2007) reconhecem a composição como uma atividade historicamente ligada aos homens. A segunda define essa convenção de gênero como o resultado da ideia de que a música é uma forma de criação do mundo e, por consequência, as

mulheres só podem a interpretar (PERROT, 2007, p.101). Logo, Campos dá um passo à frente para a ruptura desses conceitos, já que vê na interpretação de Gal Costa um modo de criação. No entanto, em *O balanço da bossa*, somente os tropicalistas masculinos têm a chance de explicar suas obras. Isso acontece por meio da referência às falas deles retiradas de jornais ou revistas e das entrevistas que Campos realizou com Caetano Veloso, Gilberto Gil e Torquato Neto.

É como se o trabalho do compositor, que na década de 60 adquiriu o papel de um intelectual (NAVES, 2010), pudesse ser teorizado e relacionado com os debates em voga, ganhando, assim, destaque no campo cultural. Enquanto o trabalho da intérprete, por ser “natural”, não pudesse ser explicado e colocado em um diálogo consciente com as questões da música popular, da identidade nacional e da interseção entre arte e política. A própria Gal Costa separou a pesquisa sonora “espontânea” da “intelectualizada”. Em testemunho já citado, de 29 de maio de 1970, ela afirma:

“Acho que pesquisa é legal, mas na medida em que você sai por aí para curtir, saber das coisas, e depois traz uma boa carga e bota na sua música. Mas tem que ser espontâneo, não intelectual. Porque, no duro, o negócio está é dentro da gente” (COSTA, 1970, p.5).

Contudo, as falas de Lirinha, acerca da interpretação de Gal Costa, e a de Maurício Carrilho, sobre Nara Leão, ambas presentes no Capítulo 2, modificam um pouco essas noções. Lirinha diz que o canto de Gal é tão autoral que ela também se torna compositora de seu repertório. Ele faz referência àquilo que Haroldo de Campos postula sobre a arte da tradução: o tradutor recria a obra original (CAMPOS, 2006, p.35). Nessa analogia, Gal Costa “transcompõe” as canções dos autores, em sua maioria, homens. Essa função é muito mais ativa do que as que são comumente atribuídas às cantoras e pode ser estendida à Nara Leão e Rita Lee. Mas os clássicos da fortuna crítica do tropicalismo não viram as intérpretes dessa maneira, preferindo recorrer aos comentários dos compositores de letra e melodia para dimensionar o que foi o movimento.

Assim, chega-se à segunda questão que pode ser retirada do trecho em que Campos (Op.cit.) compara Gal a Cathy Berberian. O autor opõe o estudo e o virtuosismo da cantora erudita à naturalidade das cantoras populares, como se essas artistas elaborassem a sua interpretação sem uma técnica por trás. Seria algo instintivo e inconsciente, não um processo de criação que pode ser deveras crítico, como as composições de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Por isso, Machado contradiz essa visão quando revela que a ação do intérprete é norteadada

por uma inteligência emocional. O gesto interpretativo produz um sentido que extrapola os limites da canção. Ou seja, o cantor cria significados que só existem pela presença da voz ao equilibrar ou desequilibrar letra e melodia, escolher a emissão, o timbre, a articulação rítmica e a capacidade emotiva (MACHADO, 2012, p.17; p.44-54).

Os tropicalistas trouxeram à tona, de maneira deliberada, a característica do intérprete de reelaborar a canção (ibid., p.48). Mas, entre letra, melodia, arranjo, capa de disco etc., a interpretação vocal foi o componente menos analisado da performance do movimento. Talvez isso tenha ocorrido porque as demais atividades, principalmente as de criar a letra e a melodia, tenham sido desempenhadas pelo compositor-intelectual, justo no período em que ele se tornava protagonista do campo cultural. Se isso for verdade, compreende-se a razão dos estudiosos da época de se voltarem à Caetano e Gil para explicar como o pensamento do grupo aparecia nas composições.

Entretanto, não se pode ignorar que Naves vê no tropicalismo uma nova etapa para a canção crítica, pois ele passa a abarcar elementos externos. Nota-se, nos textos pioneiros sobre o movimento, que o arranjo é bastante comentado, mas as mulheres ficam de fora na hora de explicar os figurinos, os trejeitos performáticos e a reelaboração que fizeram da composição original através de seu gesto interpretativo. Então, levanta-se outra possibilidade para a ausência delas: a opção pelo tropicalismo como objeto de estudo foi precursora da abertura para as mulheres no campo do saber sobre a canção popular. Mas os primeiros estudiosos do tema ainda não tinham todos os meios para inseri-las, já que se tratava de um momento em que ainda não se considerava o tipo de sabedoria empregado por elas. Afinal, é com o advento de algumas correntes, inclusive, a epistemologia feminista, que há uma tentativa de superar a ciência como somente racional, incluindo as dimensões subjetivas, emotivas e intuitivas (RAGO, 2019, p.380).

Foi com o correr do tempo que os estudos da música popular brasileira foram atravessados por teorias que desestabilizam esse e outros conceitos tradicionais. Como foi visto no primeiro capítulo, os trabalhos seminais do tema flertam com o pós-estruturalismo, mas o pós-modernismo, o pós-colonialismo e o feminismo só entraram depois. As transformações advindas do avanço dessas correntes são nítidas na história do pensamento acerca do tropicalismo, objeto de análise aberto ao ponto de se expandir a cada incursão teórica. Sendo assim, a valorização dele nas décadas de 60 e 70, perpetrada por autores como Hollanda (2004), Favaretto (2007), Campos (2012), Santiago (2000b), entre outros, colaborou para um futuro questionamento ainda mais vigoroso do sujeito e da ciência totalizadores.

Mais do que isso, tais observações do tropicalismo permitiram a ruptura de um conceito tradicional de canção. Eles foram, em menor ou maior velocidade, afastando-se da música como apenas as dimensões poéticas e melódicas. Um exemplo é Santiago (2000b), que discorre sobre como Caetano Veloso embaralha as fronteiras entre obra de arte e vida pessoal. Desse modo, compreende que o estudo formal de letra e melodia não dá conta de explicar as camadas presentes no movimento tropicalista. Os frutos dessa movimentação nos campos, principalmente, da estética e da literatura, são colhidos por trabalhos como o de Machado (2012), que dialoga com a semiótica da canção de Tatit para analisar o comportamento vocal dos intérpretes populares, e o de Jost (2011), que observa o corpo como um dos elementos que constitui e define o campo da canção popular.

No campo da história também se apresentam rotas similares, que influenciaram os estudos sobre o movimento tropicalista. De acordo com Perrot, a disciplina foi sendo impactada pela sua confluência com outras áreas, como a antropologia. Novas preocupações foram surgindo, demarcando o interesse pela família, a casa, a sexualidade etc., sendo Foucault uma referência imprescindível nesse processo (PERROT, 1995, p.15-7). Tais modificações aconteceram na França a partir da década de 1970, impulsionadas pela crise dos sistemas de pensamento, como o marxismo e o estruturalismo, e pela proeminência da subjetividade. Assim, aliada às lutas políticas, a categoria “mulher” pôde emergir na historiografia (id., 2007, p.15-9).

Dessa forma, a inserção “tardia” da figura feminina nos estudos sobre o movimento tropicalista tem sua razão na complexa dinâmica entre teoria e prática. Quando as primeiras produções intelectuais do tema foram sendo gestadas, os acontecimentos políticos, culturais, e sociais também se manifestavam nas teorias que estavam surgindo. Do flerte com o pós-estruturalismo, a possibilidade de vários Outros nasceu nos trabalhos das décadas de 60 e 70. Mais do que mudar o fazer acadêmico, o encontro com a multiplicidade de sujeitos também mudou a “estrutura do sentimento” desses intelectuais, nos termos em que define Harvey (2008). Isso pode ser observado no Capítulo 1, que fornece trechos das entrevistas feitas com Hollanda e Favaretto sobre suas vidas e sobre a academia no período.

Do diálogo com o pós-modernismo e o pós-colonialismo, solidificou-se a necessidade de avaliação desse Outro; colocou-se em questão outras identidades e outros tipos de conhecimento. A categoria “raça” já atravessou o objeto “tropicalismo”, destacando-se a pesquisa de Dunn (2009) que, ao fazer isso, especificou quem é o Outro. A partir daí, enfim o feminismo pôde irromper no campo dos estudos da canção popular, que se beneficia desse longo percurso. Hoje, o campo pode contar, por exemplo, com o artigo pioneiro de Noletto

(2014), em que as técnicas corporais de Gal Costa e sua interpretação vocal estão no centro do debate; com o artigo não menos inovador de Cesar e Pontes (2019), em que a composição tropicalista se relaciona com a domesticidade e o gênero; e, por fim, com o livro de Contente (2021), profícua análise das personas políticas de Gal, que leva em consideração índices como a interpretação e as posturas visuais.

### 3.3 Pensando a mulher tropicalista

Como foi exposto no Capítulo 1 e na seção acima, é fato que a transmissão de *Alegria*, *alegria* e *Domingo no Parque* no III Festival da MPB, em 1967, significou um marco na vida de quem estava assistindo. Dentre o público, aqueles sobre quem recaiu a tarefa de escrever e produzir saber sobre os acontecimentos históricos da música popular. Pensando desse modo, é compreensível a organização do que ficou conhecido como o tropicalismo em torno desses eventos. No entanto, limitar-se a essa leitura seria desconsiderar que a história das mulheres tem suas próprias circunstâncias, que diferem das masculinas, mesmo que eles tenham vivido juntos o movimento em questão. Juntos, sim, mas com experiências distintas devido à posição de cada gênero na sociedade (PERROT, 2007, p.141).

Esta pesquisa se apoiou na premissa de que as mulheres tropicalistas tiveram alguma participação nessa vanguarda. Ao longo do processo, constatou-se que, para dar conta da contribuição delas, seria necessário rever conceitos já estabelecidos, como a primazia da trinca poesia-melodia-arranjo, presente na tradição crítica do tema. Expandindo o olhar para o que foi o tropicalismo e como ele se apresenta hoje, pôde-se chegar a apontamentos acerca da relação pouco explorada entre o tropicalismo e a questão de gênero. Nesta seção há o ímpeto de responder, enfim, como foi a participação e qual foi a contribuição de Gal Costa, Nara Leão e Rita Lee. Mas antes, cabe demarcar algumas tensões que ficaram claras durante a reunião e o exame do material visível no segundo capítulo.

A fim de dar protagonismo à voz delas, buscou-se costurar uma trama densa, feita a partir dos fragmentos retirados de jornais, documentários, autobiografias, biografias e trabalhos acadêmicos. Apesar de desaconselhado, pois todas as biografias e teses utilizadas foram escritas por homens, recorrer a esse tipo de material foi inevitável. Isso porque somente Rita Lee deixou um relato extenso em primeira pessoa, dando um sentido linear e coeso à sua trajetória. No caso de Nara Leão, sua biografia escrita por Cabral (2016) foi o instrumento que ajudou na construção dessa linearidade, somando-se à tese de Gerolamo (2018), que também foi proveitosa porque trabalha com depoimentos da artista. Gal Costa, por sua vez, foi um desafio.

De acordo com Perrot, a escrita da história das mulheres é dificultada em seu manejo das fontes. A presença feminina é apagada e seus arquivos e vestígios, quando deixados, são desfeitos e destruídos (PERROT, 2007, p.21). Não foi encontrada nenhuma pesquisa substancial que sistematize as falas de Gal nos jornais, criando, assim, uma ordem cronológica satisfatória. Nesse sentido, pode-se dizer que há um forte indicativo da falta de arquivos acessíveis sobre ela e que seus vestígios na mídia impressa, por estarem dispersos, correm o

risco de se esvaírem no curso do tempo. Portanto, este trabalho é um passo embrionário para articular a jornada de Gal Costa através de um método proveitoso aos futuros pesquisadores<sup>30</sup>.

A carência de fontes, que já tivessem passado pelo escrutínio científico, reservou a este trabalho alguns obstáculos. Há certa confusão acerca dos passos dados por Gal no início de sua carreira. Por estarem ligados à história do tropicalismo, que se desenrola a partir de Caetano Veloso e Gilberto Gil, os acontecimentos que se dão entre 1965 e 1967 são um pouco nebulosos. Provavelmente, porque nesse interim, entre os shows no Teatro Vila Velha (1964) e *Divino, Maravilhoso* (1968), Gal atuou relativamente sozinha. Sendo assim, há uma escassez de informações sobre, por exemplo sua estreia no I FIC, cantando *Minha Senhora*, e sobre sua gravação da música *Olá*, que integra a trilha sonora de *Terra em Transe*.

Todavia, a problematização do *corpus* empírico que figura o Capítulo 2 vai além daquilo que está ausente. A própria trama costurada pelas entrevistas em jornais e documentários possui suas tensões. Muitas das falas recortadas são retrospectivas, resgatando um momento passado por meio da memória. Os discursos memorialísticos são interpretações do que aconteceu outrora, julgadas relevantes pelo indivíduo que recorda no presente (HERSCHMANN; RONDELLI, 2005, p.75). Logo, essas leituras e releituras efetuadas pelas mulheres tropicalistas são “contaminadas” por motivações atinentes ao momento da fala.

Um exemplo disso é a diferença com que Gal Costa narra sua apresentação de *Divino, Maravilhoso* em duas épocas distintas: em 1972 ela conta que emanava toda sua fúria em direção a uma mulher que a insultava na plateia; em 2005, no lugar dessa mulher, um homem. Talvez a mudança esteja ligada a uma lucidez adquirida por Gal com o passar das décadas, fazendo com que a artista tivesse mais clareza de que sua rebeldia nos anos 60 era direcionada à sociedade burguesa patriarcal. Outro exemplo diz respeito à modificação na forma como Nara Leão se via dentro do tropicalismo. No calor dos eventos, em 1968, ela diz que tem a obrigação de participar dessa corrente. Já em 1977, Nara se coloca mais distante, afirmando que endossou, mas que não participou muito do movimento. É possível que a razão para isso resida no êxito que a tropicália havia obtido na década de 70, alçando Caetano Veloso ao protagonismo do grupo, algo que pode ter constrangido a artista em se assumir como um membro ativo.

A autobiografia de Rita Lee também opera com a memória, tentando garantir sentido a um sujeito múltiplo, que sofre com a fragmentação da identidade no contemporâneo (HERSCHMANN; PEREIRA, 2005, p.52). A impressão que se tem é de que a artista, aos 69 anos, pretendeu dar uma versão definitiva de sua vida, respondendo àqueles que fizeram isso

---

<sup>30</sup> Esta dissertação só teve acesso ao livro escrito por Contente (2021) sobre Gal Costa durante seu último mês de elaboração, em abril de 2021.

de maneira precária, segundo sua visão. Pode-se perceber tal postura no seguinte comentário: “eu aqui conto o lado da minha moeda com o distanciamento inverso ao dos críticos-viúvos que teimam em interpretar a história como se soubessem mais do que quem, como eu, fez parte dela” (LEE, 2018, p.110).

Lee reivindica para si uma autoridade que impõe um embaraço à biografia dos Mutantes, escrita por Calado (2012). Como já foi dito no Capítulo 2, ela se desagradou com o livro do autor, atacando a sensação de objetividade realizada pela biografia tradicional. Nesse tipo de produção, o texto é capaz de externar a verdade, pois é resultado de uma pesquisa confiável, durante a qual o biógrafo permanece neutro. Entretanto, a crise no paradigma moderno de verdade embaralhou as fronteiras entre o factual e o inventado (RIBEIRO; LERNER, 2005, p.215-7). As inquietações de Rita são partilhadas por esta dissertação, o que fez com que se procurasse contrastar os múltiplos pontos de vista. Isso se expressa na heterogeneidade do corpus empírico. Todo esse material, inclusive as biografias de Calado (2012) e Cabral (2016), é tido como o produto de indivíduos localizados historicamente, sem que um gênero literário específico se torne o espelho da realidade.

Ainda que o propósito do segundo capítulo tenha sido dar voz às mulheres tropicalistas, nem mesmo elas foram encaradas como portadoras da verdade. Em adição aos exemplos que foram dados, sobre os enquadramentos das memórias de Gal e Nara em épocas distintas, tem-se a questão da prisão de Rita Lee. Em sua autobiografia é possível ler que a artista ficou em cárcere por um mês e meio (LEE, 2018, p.154). Contudo, analisando as matérias publicadas no *Jornal do Brasil*, Rita foi presa no dia 24 de agosto de 1976; no dia 27, prestou depoimento na 20ª vara criminal de São Paulo; e, no dia 2 de setembro, nove dias após a detenção, foi condenada à prisão albergue<sup>31</sup>, sendo que, no tribunal, o juiz antecipou sua concordância com a prisão domiciliar (*Jornal do Brasil*, 1976a; 1976b; 1976c). Em entrevista à *Manchete*, do dia 19 de agosto de 1978, Lee relembra que passou 15 dias na penitenciária e que, depois, foi transferida para cumprir o resto da pena em casa (LEE, in: BÔSCOLI, 1978, p.55).

Certamente, não se objetiva colocar as falas de Rita em confronto com as do *Jornal do Brasil*, pois sabe-se que a imprensa estava sob censura naquele período, o que exigiria uma análise mais aprofundada no processo judicial. O exemplo acima apenas levanta os percalços de se trabalhar com a memória, pela falta de precisão relativa ao episódio em que Rita Lee foi

---

<sup>31</sup> Um tipo de pena em que o preso tem o benefício de sair durante o dia para trabalhar ou estudar, retornado à noite para dormir na cadeia.

detida pela ditadura militar<sup>32</sup>. Cabe a esta dissertação somente expor e refletir, abordando os discursos que circundam o tropicalismo e as mulheres desse movimento. Uma vez apresentadas as tensões oriundas do material reunido no Capítulo 2, a seguir, procura-se responder qual foi a contribuição de Gal Costa, Nara Leão e Rita Lee para essa vanguarda.

Após acompanhar a trajetória das três mulheres nas décadas de 60 e 70, fica nítido que elas foram movidas por alguns pontos em comum. A busca por uma voz própria, emancipada e independente, pode ser identificada nos passos que elas deram tanto na vida profissional, quanto na vida pessoal. Além disso, todas agenciaram as conformações de gênero, simultaneamente, resistindo e aceitando determinados estereótipos, numa dinâmica que foi inculcada em suas performances. Nara, Gal e Rita nasceram na década de 1940, sendo a primeira a mais velha e a última, a mais nova. Portanto, o choque geracional com seus antecessores também se configura em suas jornadas. As mulheres tropicalistas são, sem sombra de dúvida, nativas de seu tempo, refletindo debates fundamentais na sociedade brasileira dos anos 60.

---

<sup>32</sup> No livro *Ditadura no Brasil e censura nas canções de Rita Lee*, Lima (2019) se aproxima dos fatos que envolvem a prisão da artista. Mas a autora se baseia na autobiografia de Rita de forma pouco cética, pois afirma que a “razão concreta” para a detenção estaria explicada nessa fonte: a história, contada no livro, sobre uma retaliação por parte dos amigos do policial que teria matado um jovem rapaz no show dos Mutantes. Em outra fonte utilizada, uma reportagem do jornal *O Globo*, o motivo se torna a denúncia de que a casa da artista seria um ponto de consumo de drogas. No entanto, ao introduzir essa informação, Lima não a relaciona com a fonte anterior, sem revelar as divergências entre elas, cf: (LIMA, 2019, p.38-41).

### 3.3.1 Eu sou uma fruta Gogóia

Dona Mariah não pôde seguir o sonho de ser atriz por impedimento de sua próspera família. Mais tarde, tornou-se mãe solteira de Gal Costa. Do começo do século XX até a geração de sua filha começar a flexibilizar os modelos femininos, a mulher era destinada ao casamento e à maternidade. Fazer parte de um núcleo familiar como esposa era uma referência identitária (BASSANEZI, 2012, p.470). Por isso, em trecho que aparece no Capítulo 2, a mãe de Gal reafirma a coragem que precisou ter para viver sozinha, sem um marido.

De acordo com Bassanezi, a partir da metade da década de 1960, os modelos rígidos da categoria “mulher” foram questionados. Novos exemplos puderam surgir, permitindo maior fluidez (ibid.). Gal Costa foi, na arte brasileira, uma figura que colaborou nesse sentido, algo que pode ser visto na entrevista que ela concedeu à *Bondinho*, em maio de 1972. Na ocasião, conforme consta no segundo capítulo, a artista afirmava não precisar estar casada para ter um filho. Ela podia engravidar de um amigo que adorava, ou de uma paixão, sem firmar compromisso (COSTA, 1972, in: COHN, JOST, 2008, p.304). Sua mãe teve de criá-la sozinha por contingências da vida, reiterando as dificuldades disso, mas Gal enxergava nesse arranjo familiar uma escolha plausível. Posteriormente, em 2007, ela adotou um menino sem ninguém a seu lado, pondo em prática o desejo que manifestara anos antes.

Em 1961, quando Gal tinha 16 anos, a pílula contraceptiva chegou às farmácias. Nos anos seguintes, as diferenças curriculares entre alunos e alunas foram se dissolvendo nas escolas. Entretanto, naquela década boa parte dos empregos ocupados por mulheres ainda era relacionada às características naturalizadas como femininas, por exemplo, o cuidado e a gentileza. A feminização dessas profissões fazia com que a remuneração fosse menor (BASSANEZI, 2012, p.514; 533-4). Ou seja, o período conviveu com avanços e retrocessos na igualdade entre os gêneros. Estabelecendo, aqui, um paralelo para fins expositivos, pode-se observar a mesma convivência das direções opostas no que tange a divisão do trabalho tropicalista.

Ao passo que Gal Costa foi uma voz contra cultural de coragem, apossando-se do espaço público e da canção popular de maneira disruptiva, ela também foi associada a elementos passivos dentro das funções musicais. Basta ver as declarações de Caetano Veloso sobre a participação dela no movimento. De acordo com o que foi citado no Capítulo 2, ao analisar os membros do grupo, Veloso diz que Gal “serviria” de intérprete e musa inspiradora para ele e Gilberto Gil (VELOSO, 1997, p.98). Tal afirmação entra em conflito com a capacidade criativa da interpretação, encarando a cantora apenas como um receptáculo da canção. A imagem da

musa não é menos redutora. Para Perrot, às mulheres é entregue a alcunha de “musa inspiradora” porque seu poder de invenção é negado (2007, p.96).

Contudo, nas entrevistas destacadas no capítulo anterior, Gal atribuía a si mesma um papel ativo: as transformações que culminaram em *Divino Maravilhoso* foram assimiladas pela artista num nível pessoal, como o cabelo e as roupas, que foram transportados para o seu dia a dia. Do convívio com o ambiente tropicalista, a cantora dizia ter adquirido uma nova sensibilidade musical. Sentia-se fortalecida por todas as referências que escutava, decidindo que iria se expressar de forma autêntica. Além disso, sua interação singular com o repertório era revelada quando ela afirmava que as emoções registradas em *Mamãe Coragem* se relacionavam com a situação que vivia com Dona Mariah. Por fim, Gal dizia ter escolhido a canção *Divino Maravilhoso*, solicitando a Gil um arranjo que estivesse de acordo com sua nova performance. Para manter essa postura, que a cantora fazia questão de assinalar como um “trabalho criativo”, ela fez aulas de teatro.

Em suma, com suas falas, Gal comprovava que a entrada definitiva no tropicalismo, através de *Divino Maravilhoso*, foi o resultado de uma necessidade própria. Segundo o que a artista diz, “não podia ficar parada” ou se manter “passiva” diante dos acontecimentos a sua volta (COSTA, in: CAMPOS, 1970, p.2; 1972, in: COHN; JOST, 2008, p.302). O canto radicalizado, diálogo com as informações que chegavam de fora, é representativo quando comparado com a estética bossanovista anterior. No final de 1968, a cantora efetuou uma ruptura na “imitação” que fazia de João Gilberto, dando continuidade à linha evolutiva da música popular brasileira. Essa mudança esteve alinhada com uma estratégia para dar vazão a sentimentos internos e à vontade de despontar no cenário musical. Isso pode ser identificado quando ela afirma: “precisava fazer alguma coisa para me expressar, botar para fora o que eu sentia com força, atitude e que, falando francamente, chamasse atenção sobre mim” (COSTA, in: FERREIRA, 2017).

Lembrando que Caetano não arquitetou a interpretação de *Divino Maravilhoso*. Gal agiu de forma autônoma, ocasionalmente orientada por seu empresário, Guilherme Araújo. Em 1969, quando Araújo deixou o Brasil, ela fundou a empresa Tropicart, junto de Capinam, Jards Macalé e Paulinho da Viola, visando a autogestão de sua carreira. Nesse sentido, a cantora buscava cada vez mais se emancipar, inclusive, do vínculo com Caetano, que estava exilado. Como mencionado, Gal enfatizava sua independência em uma entrevista ao *Jornal do Brasil*, pois sabia que era imediatamente ligada ao compositor (COSTA, in: BARBOSA, 1969, p.8).

Segundo Contente, entre os dois havia uma dinâmica mútua de estímulos, que aparecia em termos musicais e visuais. Essa cumplicidade era endossada pela imprensa, o que fazia com

que Gal Costa precisasse, muitas vezes, desvincular-se do amigo. O autor explora, ainda, o fato de Caetano enxergar em Gal seu alter ego, o que pode ser visto na opção dele por usar batom vermelho após o retorno da Inglaterra. Enfeitando-se com a mesma maquiagem dela, Caetano simbolizava uma retomada do bastão tropicalista que havia deixado nas mãos da cantora (CONTENTE, 2021, p.48-9).

Desse modo, a leitura que Gal Costa fez do tropicalismo foi fundamental para Caetano e para o campo artístico no geral. O ápice dessa reelaboração própria se deu com o show *Fatal*, em que ela usava batom vermelho. *Fatal* refletia a articulação entre o movimento e a cultura marginal instalada a partir de 1970. De acordo com Coelho, nesse período havia um coletivo formado em torno de Hélio Oiticica, sendo composto por Jards Macalé, Capinam, Waly Salomão, Rogério Duarte, Torquato Neto e pela presença constante de Gal. Somada à *Fatal*, outra movimentação relevante de alguns membros do grupo foi a capa do disco *Legal*, de 1970, parceria de Oiticica com os sócios da Tropicart. Macalé e Capinam foram os produtores do álbum (COELHO, 2010, p.243-251).

Para esta pesquisa, a tese de Coelho (2010) colabora porque amplia o que ficou canonizado como movimento tropicalista. Problematizando a historiografia clássica da cultura brasileira nas décadas de 60 e 70, o autor defende que a escrita da história acabou por subordinar a memória da Tropicália ao tropicalismo musical. Sendo o primeiro, o termo referente às ações das demais áreas, como o cinema e as artes plásticas, representadas por figuras como Glauber Rocha e Hélio Oiticica, respectivamente (Ibid., p.128; 15-24). No final de 1968, a ala musical do tropicalismo buscou se amalgamar cada vez mais com a Tropicália. Eles abandonaram um “guarda-chuva modista” e caminharam para uma confluência em torno da cultura marginal, radicalização que já era sentida na obra de pessoas como Oiticica (Ibid., p.170).

Sendo assim, a mudança na performance de Gal Costa, observada a partir de *Divino Maravilhoso*, foi um dos indícios dessa nova fase do tropicalismo, mais agressiva e contundente (Ibid.). A artista reelaborou os acontecimentos de 1967 e 1968, realizados por seus amigos, numa versão do tropicalismo com sua assinatura. Tal versão incorporava a cultura marginal à moda tropicalista mais comercial, algo que se observa em sua parceria com Macalé e Capinam no show *Fatal*. A forma de apresentação desse show é um dado importante para que se vislumbre a fase radicalizada do tropicalismo. Jardim remonta a cena presenciada pelo espectador de *Fatal* e, depois, fala sobre a capa do disco ao vivo, que leva o mesmo nome:

“Gal era muito jovem, estava com 26 anos, magra e muito atraente. Usava um figurino que ela própria inventara, com a ajuda da figurinista Silvia Sangirardi: uma espécie

de corpete, que deixava parte do corpo descoberto, uma saia longa escura, com a cintura baixa, e, na segunda parte do show, pintava a testa com uma maquiagem dourada, como uma tiara. Não era novata em shows nem em discos, e tinha sido capa da primeira edição brasileira da revista *Rolling Stone*. (...) A capa [do disco ao vivo] (...) traz fotos do show e suas cores mais marcantes – vermelho, amarelo e o dourado da maquiagem. As palavras ‘Fa-tal’, retirada de um poema de Waly [Salomão], e ‘Violeta’, usadas no cenário, aparecem em destaque. O design do disco, assim como a ambientação do espetáculo, tem uma disciplina formal que revela o contato com as tendências construtivas da arte brasileira daquele período, especialmente com os trabalhos de Hélio Oiticica” (JARDIM, 2017, p.63).

Tendo em vista o que foi escrito por Jardim, percebe-se que ele entra em conformidade com Noleto (2014). O último diz que o ato de cobrir e descobrir o corpo estava contido na atuação cênica de Gal nos anos 70. Não só isso, a artista explorava o feminino através da gestualidade e da voz que passeava por regiões agudas. Noleto acredita que ela se apropriou dos debates feministas em seu discurso performático, pois, indiretamente, pautou a liberdade sexual das mulheres. Mas, o autor aborda o caráter comercial da exposição de seu corpo nos shows e ensaios fotográficos da época (NOLETO, 2014, p.65-8).

Em síntese, a ideia central de Noleto (2014) é a de que o discurso tropicalista de Gal Costa foi constituído utilizando corpo e voz. Numa performance autêntica, ela transportou em sua corporalidade e em seu canto diversas referências identitárias, como as do Nordeste e as do rock internacional, contribuindo com um novo modelo feminino (Ibid.). Não foi à toa que Gal foi escolhida para estampar a capa da edição zero da *Rolling Stones*, uma vez que os editores a viam como a artista que mais agradaria os leitores da revista (CONTENTE, 2021, p.61).

O percurso em que Gal Costa perseguiu sua voz própria teve em *Divino Maravilhoso* um primeiro momento, pois foi quando ela se descolou da bossa nova. O segundo momento ocorreu com *Fatal*, ápice de sua reelaboração dos feitos de Caetano e Gil, fornecendo o tropicalismo segundo Gal, ou seja, a mistura da moda tropicalista com a cultura marginal. Por fim, há uma quebra em sua relação com Caetano no show *Tropical*, de 1979. A cantora julga que Caetano chorou, ao assistir ao espetáculo, pois se via perdendo “sua criatura”. Como um pai cuja filha deixa o lar (COSTA, 2005d).

Gal já estava bastante distanciada das estéticas tropicalista e marginal que, talvez, fossem esperadas pelo compositor. Inclusive, Contente atenta para a informação de que *Tropical* foi um dos maiores êxitos de venda na sua carreira, coincidindo com uma menor expressão política (2021, p.32). É representativo o fato dela ter deixado de ser a “criatura” de Caetano logo no período em que se deslocou da arte politizada. Para se emancipar, a cantora precisou negociar com a indústria cultural, sentindo-se mais livre e condizente com sua fase da

vida. Isso revela o quanto o meio musical que se pretendia politizado não escapava do machismo, já que, afastada dele, ela se sentiu menos tutelada.

Entretanto, a comercialização de sua estética também deu o tom dos novos tempos, quando a “astúcia da história” começou a cooptar a segunda onda feminista, despolitizando a maneira como as mulheres pautaram as questões do corpo e da sexualidade. Como consta no Capítulo 1, Fraser afirma que as mudanças culturais e comportamentais, galgadas pelas feministas dos anos 60 e 70, foram trazidas para o âmago do desenvolvimento capitalista (2019, p.27-8). Gal não se ligou declaradamente ao feminismo de segunda onda, mas, desde 1968, vinha sendo informada pelas transformações nos papéis da mulher na sociedade. Talvez o esvaziamento político de sua experimentação de gênero, que coincide com *Tropical*, de 1979, também se vincule ao início de um processo astuto da história nos termos que define Fraser (Ibid.).

Há aí uma tensão histórica, jogando o interesse do indivíduo em conflito com o interesse do sujeito coletivo. Para Gal Costa, foi importante negociar com uma arte de entretenimento, pois o show *Tropical* significou que ela não era mais a “criatura” de Caetano. Contudo, a cooptação dos ganhos das mulheres em torno do corpo e da sexualidade, que estavam presentes na estética da artista, minou os avanços conquistados pelo feminismo de segunda onda. Nesse sentido, é possível que *Tropical* não tenha sido tão emancipador. Ao passo que concedeu à Gal certa liberdade numa concepção política micro, esse tipo de transação com o comércio de cultura enfraqueceu a luta feminista numa concepção macro.

Outro conflito identificado aí talvez se dê porque *Tropical* não representou a autonomia almejada outrora por Gal Costa. Desde 1977 a cantora ensaiava uma soberania sobre suas apresentações. Nesse ano, coordenou os arranjos do show *Com a boca no mundo*, mas, ao que tudo indica, a empreitada não voltou a acontecer e os motivos para isso não foram encontrados por esta pesquisa. A propósito, outra função que a artista iniciou, mas não deu continuidade, foi a composição. Em 1970, Gal contava que havia atingido uma liberdade musical tão grande que a permitia improvisar, tornando fácil a tarefa de compor (COSTA, in: CAMPOS, 1970, p.2). Nessa entrevista, a cantora dava a entender que seguiria compondo, o que só se repetiu com a música *Quando (Doces Bárbaros, 1976)*.

No entanto, se a interpretação for considerada como um tipo de composição criativa, a referida liberdade musical de Gal Costa se notabilizou durante toda sua carreira. Isso porque, segundo Machado, o intérprete desenvolve uma inteligência emocional, forjando um gesto que pode reelaborar a canção e criar significados únicos (2012, p.17; p.44-54). Assim, a despeito de ser ou não a “criatura” de Caetano Veloso, de estar ou não no comando de sua carreira, Gal

sempre foi coautora do repertório que cantou. Mas tal protagonismo ativo não costumava ser conferido às cantoras, sobretudo no contexto da canção crítica, que destacou o compositor-intelectual (NAVES, 2010).

Em dois trechos citados no Capítulo 2, a artista opõe “intelectualidade” e “emoção”. No primeiro, retirado do documentário *O nome dela é Gal*, ela relembra que ficou angustiada a partir do exílio de Caetano e Gil, mas que não compreendia a situação por um viés “intelectualizado”, e, sim, por um espectro “emotivo” (COSTA, in: FERREIRA, 2017). No segundo trecho, de uma reportagem do *Jornal do Brasil*, diz que não se interessa pela pesquisa sonora “intelectual”. A música é feita de um material “que está dentro da gente” (COSTA, in: CAMPOS, 1970, p.2).

Entretanto, na visão de Machado (2012) acerca das intérpretes, “razão” e “emoção” não estão em polos opostos. Gal detém uma ciência sobre seu canto, mesmo que suas ferramentas sejam o corpo e os sentimentos. Cabe mencionar o testemunho que ela fornece sobre como treinava seus vocais com uma panela, trabalhando a emissão e o diafragma (COSTA, in: FERREIRA, 2017). Sua técnica não passou pelo ensino tradicional, mas foi desenvolvida de qualquer maneira, através de procedimentos informais.

Desse modo, a contribuição que Gal Costa deu para a música brasileira, mais detidamente, para o tropicalismo, é ímpar e repleta de autoralidade. Em relação ao movimento tropicalista, seu aporte está em sintonia com aquilo que Favaretto afirma:

“Os tropicalistas realizaram a vinculação de texto e melodia, explorando o domínio da entoação, o deslizar do corpo na linguagem, a materialidade do canto e da fala, operados na conexão da língua e sua dicção, ligados ao infracódigo dos sons que subjazem à manifestação expressiva. (...) Pela entoação, inflexões e gestos vocais, o canto intensifica o desejo, ressaltando também o ritual na música, manifestado na dança e no sexo – e é aqui que melhor se apreende a relação entre o erótico e o político” (FAVARETTO, 2007, p.37).

Como foi visto na seção anterior, ao generalizar os cantores tropicalistas, o autor pode incorrer no universalismo científico, corroborando, assim, com a hegemonia masculina do sujeito (IRIGARAY, 1985, p.73-8). Logo, seria interessante uma análise específica das músicas que Gal Costa canta no disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, algo que foge ao escopo desta dissertação. O que se pode inferir é que o movimento foi o espaço que a artista encontrou para externalizar trânsitos internos, confundindo vida e arte, falar e cantar, como pontua Favaretto. Suas improvisações vocais, conjuradas principalmente após 1968, efetuaram “o deslizar do corpo na linguagem” e “intensificaram o desejo”.

Relembrando o que atesta Noletto: o show *Fatal* se valia de espontaneidade e sensualidade. No período, Gal utilizou o discurso erótico como isca para atrair o público jovem. A cantora almejava despertar o desejo dos fãs por sua obra e pelo ideal que oferecia de libertação sexual feminina (NOLETO, 2014, 69-70). Relaciona-se a isso, portanto, o depoimento dela ao *Jornal do Brasil*, de 1979: “eu ligo a música à sensualidade. Acho meu corpo bonito, minhas pernas bonitas, e mostro porque acho que devemos mostrar o que é bonito” (COSTA, 1979, p.1). Por conseguinte, numa concepção política micro, ela utilizou a corporalidade como lócus de resistência na linguagem musical, burlando, inclusive, o controle da indústria cultural.

A artista também contribuiu com o que Naves afirma acerca do comportamento dos tropicalistas:

“Os tropicalistas assumem radicalmente o palco, através de diversas máscaras e coreografias. Os baianos (...) encarnam em suas *personas* o sincretismo que realizam entre os vários gêneros musicais” (NAVES, 2012, p.50).

Em 1969, quando tinha um estilo inspirado em Janis Joplin, Gal diz: “sou aquilo que o público vê: uma cabeluda agressiva no palco. E terna também.” (COSTA, in: BARBOSA, 1969, p.8). Nota-se que ela modulava diferentes identidades e referências, em conformidade com o que Naves postula. Outro aspecto do tropicalismo levantado por Favaretto é a sua relação com a tecnologia. Segundo o autor:

“A canção tropicalista também se singulariza por integrar em sua forma e apresentação recursos não musicais – basicamente a *mise en scène* e efeitos eletrônicos (microfone, alta-fidelidade, diversidade de canais de gravação sonoridades estranhas) que ampliavam as possibilidades do arranjo, vocalização e apresentação” (FAVARETTO, 2007, p. 33-4).

Sendo assim, a preocupação de Gal com seu equipamento de voz se harmoniza com as premissas tropicalistas. Em 1970, ela adquiriu uma aparelhagem de som na Europa, que alegava ser igual a de Jimi Hendrix e a melhor do Brasil (COSTA, in: CAMPOS, 1970, p.2). Dessa forma, centralizava em sua performance o alcance vocal que, atrelado às improvisações da artista, gerava interfaces inovadoras com os ouvintes. Não se pode esquecer a representação simbólico dessa mediação entre a cantora e o público, levando em conta o fato dela ser mulher. A necessidade que Gal tinha de amplificar a sua fala e a sua expressão artística ganha contornos importantes quando se traz à luz a opressão que submete as mulheres na sociedade.

Apesar do foco de resistência que propôs ao longo de sua trajetória, Gal Costa foi sujeitada ao disciplinamento de gênero. No ano de 1979 a cantora recorda que, no auge do tropicalismo, algumas pessoas a chamaram de “macaca”, “suja” e “piolhenta”. Ela acredita que, nesse período, era sexy, mas agressiva. Considera que, por ser mais gorda, não acessava os padrões de beleza, algo que mudou quando emagreceu (COSTA, 1979, p.1). Ou seja, sua figura erotizada foi pouco a pouco se adequando às demandas comerciais.

Essa persona entra em choque com a personalidade tímida, garantindo ruídos a serem decifrados. A discrição na vida privada e o distanciamento da pauta feminista trazem poucas palavras aos jornais sobre corpo, gênero e sexualidade. Sendo assim, torna-se um desafio investigar a passagem da fase em que ela utilizou o corpo de uma forma política para a fase em que o utilizou de forma comercial. Sabe-se que, na perspectiva de Contente, a adesão performática ao tropicalismo fez com que Gal Costa assumisse um protagonismo político dentro da cultura. Independente de falar ou não à imprensa contra a ditadura, a cantora a combateu por meio de sua voz cantada e da corporalidade. Nas palavras do autor:

“Ao propor uma relação intrínseca entre sua voz e o seu corpo, despreocupada com os pudores exigidos pela cartilha conservadora dos militares, a artista moldou uma imagética iconoclasta e transgressora, provocando a revisão de valores e expectativas de um certo ‘ser mulher’ normativo na sociedade machista endossada pelo regime militar” (CONTENTE, 2021, p.28).

Isso significa que a palavra falada de Gal não é o índice que melhor explica sua postura política ou artística. O pesquisador precisa lançar mão de uma análise que contemple a fala de seu corpo e de sua palavra cantada. Mais do que isso, também significa que, em menor ou em maior grau, a performance da cantora sempre é política. O conceito foucaultiano de poder, visto no Capítulo 1, pode apreender a complexidade de Gal Costa. Pois, nele, o corpo é continuamente o alvo do poder, algo que estende a importância dessa artista para o centro dos debates sobre o tropicalismo e não desconsidera as dimensões políticas de suas fases mais comerciais.

Em entrevista concedida para esta dissertação, Sovik discorre sobre Gal Costa e a ótica necessária para que o pesquisador consiga alcançá-la:

“Ela tem uma discussão de como ela se coloca no mundo, como ela se vê no mundo, o que ela vê, e eu acho que tem um trabalho a ser feito hoje quando o ‘falar’ tem menos importância. O discurso falado já está em outro contexto do que numa época que era o que tinha: o discurso da pessoa. A Gal Costa é uma grande artista. Como que ela se vê nesse quadro? Como ela produz aquele canto incrível que ela produz? Em diálogo com o quê? Isso muito dificilmente vai sair numa entrevista. (...) Mas tem um ser aí que é completamente sintonizado com o projeto tropicalista e ainda inventa

muito e inspira também. (...) Como é que o discurso dela, que não é um discurso falado, em geral, como que isso constitui ela como figura tropicalista extremamente inteligente? (...) Eu acho ela genial. Agora como definir essa genialidade? (...) Ela é um ser humano de uma capacidade comunicativa, de uma capacidade de brincar, de comentar, de reinventar, de fazer comentários sobre si que são incríveis. E é difícil de você desmontar isso ou desconstruir. (...) A Gal é um nó” (SOVIK, 2020).

Sovik utiliza a conceituação de Deleuze acerca do corpo para analisar o álbum *Recanto* (2011). Diz: “*Recanto* é o fruto da consciência de um corpo que se constituiu sob a pressão de forças dominantes” (SOVIK, 2018, p.152). Pensando dessa forma, ela questiona a autoria artística da obra, pois a fluidez de relações agenciadas no corpo que canta em *Recanto*, o de Gal Costa, transpõe a noção de um sujeito único, fazendo com que o disco seja assinado por um sujeito que é o conjunto Gal-Caetano (Ibid., p.150). Isso indica não só que os estudos da música popular brasileira estão rompendo com uma noção passiva de “mulher”, mas que há uma nova movimentação teórica em direção a linguagens para além da fala, reconhecendo a sabedoria de intérpretes como Gal Costa.

### 3.3.2 Eu tenho um beijo preso na garganta

Durante a adolescência de Nara Leão, a artista se reuniu com um grupo de amigos e, juntos, desenvolveram “um ritmo e uma harmonia inusitados para a época” (NAVES, 2012, p.10). Ela tinha por volta de quinze anos e começava a se entender enquanto sujeito diante do olhar público, pois recebeu bastante atenção da mídia, que a batizou de musa da bossa nova. Isso ocorreu na década de 50, quando prevalecia a ideia de que as mulheres nascem para ser mães e donas de casa. O país passava por um crescimento urbano e industrial, mas o modelo de família presente nas revistas femininas ainda era o branco, de classe média e hierárquico (BASSANEZI, 2008, p.607-9). Assim como toda moça do período, Nara recebeu as informações de quais papéis eram os mais adequados para ela.

Por mais que Jost afirme que a aparição do corpo do jovem universitário de classe média foi um dos determinantes do impacto da bossa nova (2011, p.104), Nara Leão não se sentia à vontade com esse corpo. Em primeiro lugar, a artista reconhecia que seu convívio com pessoas mais velhas a prejudicou. Afinal, ela não era uma universitária e, sim, uma aluna que largou a escola para ingressar no meio musical (LEÃO, in: LEVI, 1967, p.28-9). Entretanto, nem a música lhe confortava. Entre os amigos, a cantora era o alvo de brincadeiras e se enxergava inferior (LEÃO, 1977. In: GOMES, 2014a, p.25). A difusão de disciplinamentos externos que a atingiu tão cedo, vinda das revistas femininas, do sucesso da bossa nova e dos colegas do grupo, talvez tenha colaborado com a sua sensação de inadequação. Fato é que Nara criou uma performance vocal retraída, numa região que não era a natural para sua anatomia (CABRAL, 2016, p.98-9).

A artista também não teve a confiança para se lançar compositora. Em seu depoimento ao MIS-RJ, diz que não compunha porque o “pessoal” com quem convivia era muito bom. Como já foi dito no Capítulo 2, antes da bossa nova ela formou outra turma com Roberto Menescal e alguns rapazes que não seguiram a carreira musical. Com eles, tocava violão de uma maneira inovadora que se assemelhava às bases de João Gilberto. Nota-se que Nara, ao se recordar disso, caracteriza o seu jeito habilidoso de manejar o instrumento como masculino (LEÃO, 1977. In: GOMES, 2014a, p.17-25).

Dessa forma, desde nova a cantora conviveu com os entrelugares do gênero feminino: no momento em que o núcleo familiar hierarquizado foi exaltado pela sociedade, subordinando todo o lar ao patriarca, Nara se destacou nos jornais por ser a anfitriã de um estilo jovem. Seu

pai foi praticamente obsoleto nesse processo e ela foi emancipada aos dezesseis anos<sup>33</sup>; mas a artista não se adequava à figura bossanovista com a qual era identificada. Mesmo que o movimento estivesse sendo alicerçado como revolucionário na música popular brasileira, ela viveu a experiência de uma estranha no ninho; seu talento como violonista, demarcado por Nara como extraordinário para uma mulher, desapareceu quando seu grupo passou a ser integrado por homens como Tom Jobim.

Contudo, a situação que envolveu Ronaldo Bôscoli foi a mais representativa das contradições proporcionadas pelas conformações de gênero. De acordo com o que foi contado no capítulo anterior, após a primeira relação sexual de Nara com ele, o rapaz sumiu (CABRAL, 2016, p.48). Talvez isso a tenha afetado especialmente porque nos anos de 1950 foi atribuído um valor alto à virgindade, que justificava o controle moral das moças que não eram casadas (BASSANEZI, 2008, p.610-4). Logo, reside aí a hipocrisia do apelido de musa que foi dado à cantora. Ela podia ser admirada e sexualizada pelos homens – a suposta atração causada por seus joelhos foi comentada por toda a sua vida -, mas não podia ser um indivíduo dotado de sexualidade autônoma.

Acredita-se que, ao se desligar da bossa nova, Nara Leão também estava se desligando dessas vivências negativas. Não só isso, a artista pôde se tornar mais independente com a mudança de perspectiva musical, algo que coincidiu com uma maior autoestima. Cesar e Pontes defendem que Nara opera uma estratégia de questionamento de gênero na sua declaração de que a bossa nova é “uma musiquinha de apartamento”, presente numa entrevista à *Fatos e Fotos* de 1964. Isso porque o ambiente doméstico é atrelado às mulheres e a cantora configura novas expressões de feminilidade quando associa “apartamento” a algo pejorativo (CESAR; PONTES, 2019)

Outro sinal de que Nara Leão contestava as normas sociais nesse período de 1964 foi a viagem que fez pelo Nordeste. Segundo Perrot, o deslocamento de mulheres sozinhas causa medo porque elas pertencem ao domínio privado (2007, p.136). Portanto, a artista rompeu com essa convenção de gênero e se apoderou da esfera pública, movimentando-se por ela. Isso aconteceu tanto em sua excursão nordestina, quanto na turnê que fez com a Rhodia, indo até o Japão e a Europa. Entretanto, Nara não chegou a problematizar o protagonismo masculino no campo cultural da década de 60. Pelo contrário, ela reforçou o privilégio dado ao compositor, dando mais valor à canção do que ao canto.

---

<sup>33</sup> Isso não significa que Jairo Leão não comandava sua família, sendo ele um personagem complexo (CARDOSO, 2021)

Pode-se observar isso no texto autoral que Nara Leão escreveu em 1963 para a revista *O Cruzeiro*. Segundo a cantora, o problema da desatualização da bossa nova estava sendo resolvido pelos compositores que ouviam o samba do morro (LEÃO, 1963, p.78). Em outro trecho, dessa vez de 1971, ela dizia que, antes, achava que cantar não tinha importância, depositando no repertório a razão de seu sucesso. Algo que foi mudando à medida que Nara foi ganhando confiança em si (LEÃO, 1971, p.3-5). Nessa visão anterior que a artista mantinha, a interpretação ainda não era um componente tão relevante da canção crítica. Assim, é curioso que ela passou a dar importância a sua voz após ter participado do tropicalismo, movimento que expandiu a unidade poética-melódica. Talvez sua preocupação maior com o conteúdo, com a mensagem da música, em detrimento da maneira como cantava, explique-se por sua inicial filiação às ideias do CPC. De acordo com o que foi exposto no Capítulo 1, esse ente julgava ser a informação conteudista a mais importante.

Naves argumenta que Nara Leão atuou como artista e intelectual, somando-se aos compositores de sua geração. O status advém do fato dela ter se notabilizado como agitadora política e cultural, criando uma nova realidade na música brasileira (NAVES, 2010, p.55). Para além da performance vocal e corporal, a intérprete contribuiu com o debate na canção popular através da escolha das canções<sup>34</sup>. No último trecho mencionado, Nara contava que dava mais destaque ao repertório. É como se o conjunto das obras de terceiros fosse mais importante do que o agente cultural que o selecionou. No entanto, Cabral traz na biografia da cantora um elogio feito por Roberto Menescal: o de que Nara tinha a maior vocação para a produção de discos entre todos os intérpretes que ele já conhecera (CABRAL, 2016, p.93).

Dessa sabedoria para gravar músicas que dialogassem com o contexto político e cultural, nasceu o show *Opinião*. De acordo com Naves, o samba homônimo de Zé Kéti deu nome ao LP *Opinião de Nara* (1964), que inspirou Oduvaldo Vianna Filho a conceber o espetáculo no Teatro de Arena (2010, p.58). A artista permaneceu convicta da relevância da canção de protesto, até perceber o esgotamento dessa corrente. Durante a transição para o que viria depois, ela foi pioneira em sua aproximação com a Jovem Guarda. Isso fica evidente no debate promovido em 1966 pela revista *Civilização Brasileira*, citado no Capítulo 2. No trecho em questão, Nara era mais abertamente elogiosa à postura adotada por Roberto Carlos de penetrar os veículos de massa do que Caetano (LEÃO, 1966, p.383).

---

<sup>34</sup> Inclusive, Contente vê a seleção de repertório e a interpretação como formas de autoralidade das cantoras. Nesse sentido, o autor está em conformidade com tudo o que foi dito neste capítulo (CONTENTE, 2021, p.27).

Contudo, em artigo intitulado “O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil”, escrito em 1967, Campos defende o seguinte:

“Numa entrevista de Caetano Veloso para a *Revista Civilização Brasileira*, descobri o que me pareceu ser a mais lúcida autocrítica da música popular brasileira, naquele impasse: ‘só a retomada da linha evolutiva – dizia Caetano – pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação’. (...) A atualidade dessas considerações justifica – espero – a sua revivescência, agora que as músicas apresentadas por Caetano e Gil no recente Festival da Record vêm confirmar as minhas previsões, operando o salto para a frente prometido (...). Pois *Alegria, Alegria* e *Domíngio no Parque* são, precisamente, a tomada de consciência, sem máscara e sem medo, da realidade da jovem guarda como manifestação de massa de âmbito internacional (...)” (CAMPOS, 2012c, p.143-4).

É claro que o artigo de Campos foi escrito por causa dos eventos de 1967, protagonizados por Caetano e Gil. Mas Nara Leão sequer é lembrada. Pode ser que isso se explique porque, no ano em que ocorreu o debate supracitado, a artista ganhou fama nacional com *A Banda*, canção criticada por Campos. Segundo ele, a nostalgia dessa música tenta “fazer o novo com o velho” (Ibid.). Conforme exposto no Capítulo 2, com *A Banda* ela deu seguimento à segunda guinada de sua carreira, a do lirismo popular. Contudo, esse não foi o único aceno ao passado que a artista fez. Sua trajetória estética é marcada por um aspecto compartilhado com o tropicalismo, a reelaboração do repertório pré-bossa nova.

Para Calado, a proposta de Caetano ao grupo baiano era a de dialogar com o que veio antes de João Gilberto, frisando a revolução causada pelo mestre e indo em frente numa contribuição própria (2008, p.54-6). Tal dinâmica foi realizada por Nara, apesar de seu formato nem sempre ir de encontro com o de Caetano e Gil. Desde o disco *Opinião de Nara* (1964) a cantora trazia músicas anteriores à metade da década de 50. Em *Vento de Maio* (1967), auge do lirismo popular, a alusão aos tempos de outrora se dá por meio de novos compositores que tematizam a “praça” e o “chorinho”, por exemplo. Porém, no geral, ela o faz através de composições cujas interpretações originais datam da era do rádio.

O resgate que Nara Leão faz de Carmen Miranda é significativo no sentido de fornecer a leitura tropicalista que ela dá a essa reelaboração do repertório pré-bossa. Em *Nara* (1967), a artista gravou *Tic-tac do meu coração*, versão mais contida do que a que ficou famosa na voz de Carmen. Mas no disco seguinte, *Nara Leão* (1968), a interpretação de *Quem é?* é mais teatralizada, respaldada pela carga dramática advinda do arranjo de Rogério Duprat. Sem dúvida, essa modificação aconteceu como resultado de sua participação no tropicalismo.

Falando de um resgate dos sambas-canções, Nara os incorporou em sua fase do lirismo popular. De acordo com Napolitano, a própria década de 1950 foi responsável por desqualificar a música produzida nesse período. Isso foi feito por alguns intelectuais que reivindicavam uma

conceituação folclórica de autenticidade na produção cultural (NAPOLITANO, 2010, p.60). Até a crítica mais moderna, que ocorre na década de 60, valeu-se dessa percepção de que a música da década anterior era “menor” frente aos grandes clássicos do cancionário nacional. O autor comenta que Caetano e Gil recuperaram os sambas-canções pré-bossa nova em chave paródica, tornando-os o sinônimo de “mau gosto” (Ibid., p.63). Mas a postura de Nara diante deles foi afirmativa, fornecendo uma pista de sua releitura do tropicalismo. Se há o entendimento do tropicalismo como a retomada da linha evolutiva, valorizando o que veio antes de João Gilberto e indo adiante, então Nara Leão foi uma tropicalista exemplar.

Ela conheceu os baianos no Nordeste, em 1964; depois, em 65, recebeu Gal Costa no programa que apresentava com Chico Buarque; em 66, esteve com Caetano Veloso e Capinam no evento promovido pela revista *Civilização Brasileira*; e, em 67, também esteve com Caetano em pelo menos duas ocasiões. A primeira, no Hotel Danúbio, na noite da “passeata contra a guitarra elétrica”. A segunda, ao longo de todo o dia da final do Festival da Record. Ou seja, Nara conversou por horas com Caetano na data em que o compositor divulgou *Alegria, Alegria*, a síntese de seu projeto de intervenção na linha evolutiva da música popular brasileira.

Em 1968, a artista encomendou *Lindonéia* a Caetano e Gil, estabelecendo uma intertextualidade com o quadro *A Gioconda do Subúrbio*, de Rubens Gerchman. Desse modo, cumpriu com o que Duarte afirma sobre o movimento:

“Tudo no Tropicalismo era trabalho estético e posicionamento cultural, o que situava programaticamente a música em um contexto amplo no Brasil. Envolvia as outras formas de arte, como teatro, artes plásticas e cinema” (DUARTE, 2018, p.107).

No mês seguinte ao lançamento do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, em agosto de 1968, Nara Leão compareceu à Gafieira Som de Cristal vestida de Lindonéia. Conforme o que foi anunciado pelo *Jornal do Brasil*, a cantora usava uma capa de rendas enfeitada de cetim brilhante (MARIA, 1968, p.3). Nesse sentido, ela borrou as fronteiras entre vida e arte, assim como os outros tropicalistas. Seu percurso já estava apartado da clausura que a bossa nova representou em sua vida. Recorre-se ao seguinte trecho de Duarte:

“O tropicalismo necessitou (...) descobrir outras formas de apresentar (...) a presença em seus shows. ‘Caetano trouxe para o palco da praça e para a praça do palco o próprio corpo’, constatou Silviano Santiago (...). Enquanto o corpo do cantor bossa-novista gostaria quase de desaparecer no espírito da canção, o que explica seu decoro nas vestimentas, o corpo do cantor tropicalista assume a sua presença mundana no palco, e daí advém o atrevimento de suas roupas” (DUARTE, 2018, p.107).

Portanto, Nara pôde experimentar uma performance bastante radicalizada se comparada com aquela vigente no estilo que a lançou. Nem seus caminhos posteriores à bossa nova encontraram tanta teatralidade. Como foi visto no segundo capítulo, ela se incomodou ao vestir um conjuntinho prateado no Festival de 66 para cantar *A Banda* (CARDOSO, 2021, p.118). Somente após o tropicalismo, quando a artista já era uma veterana, dotada de voz própria e prestígio no campo cultural, que ela se sentiu à vontade para ousar dessa maneira.

Nara Leão seguiu se emancipando, algo que se exprime em sua inserção em novos ofícios. Como se sabe, a artista escreveu a versão de *José* em português, que Rita Lee gravou em *Build Up* (1970). Durante sua estadia na França, ganhou dinheiro traduzindo músicas brasileiras para o francês. Seus discos *Coisas do Mundo* (1969) e *Meus Sonhos Dourados* (1987) possuem outras de suas traduções. Lembrando que Haroldo de Campos argumenta que a tradução é uma arte que recria a obra original (2006, p.35). Ela também escreveu a letra de *Cli-clé-clô* (*Romance Popular*, 1981), junto a Fagner e Fausto Nilo. Entretanto, não se sabe quase nada sobre esses ofícios desempenhados por Nara.

A cantora foi a mais velha entre as mulheres tropicalistas, carregando para o final dos anos 60 a herança de sua formação artística na década anterior, período mais rígido culturalmente. No entanto, Nara Leão foi pioneira o suficiente para mudar mais de uma vez. Passeou por diferentes estéticas, impondo empecilhos à imagem da musa, passiva e estática. Em seu testemunho ao MIS-RJ, dizia que, se fosse mais nova, entraria para o movimento feminista (LEÃO, 1977. In: GOMES, 2014a, p.119). O que demonstra que a aliança com essa luta política não pareceu uma opção na sua juventude. Nara utilizou as ferramentas disponíveis em seu tempo para propor novos significados da mulher na música popular brasileira.

### 3.3.3 Eu quis cantar minha canção

As distensões de gênero acompanharam toda a vida de Rita Lee. Sua infância foi na década de 50, portanto, recebeu uma criação centrada na família patriarcal. Mas suas memórias são recheadas de brechas nessa ordem rigorosa, como quando sua mãe levou o piano até a calçada e tocou para os transeuntes (LEE, 2018, p.15). Sabe-se que o instrumento foi, ao longo de sua história, atrelado ao universo feminino e incluído na educação das mulheres como parte das prendas domésticas (CARVALHO, 2012, p.70). Logo, a atitude de Chesa foi contestadora no sentido de subverter o lugar destinado à mulher no piano, levando sua habilidade para o espaço público. Além disso, Rita vestia roupas e participava das brincadeiras destinadas aos meninos em sua infância (CALADO, 2012, p.47; LEE, 2018, p.37).

No entanto, a artista não escapou das convenções do gênero feminino que a subordinavam. Seus pais estavam de acordo com o modelo rígido de família, que reservava às moças uma identidade configurada a partir de um referencial masculino. Ou elas eram filhas, ou esposas (BASSANEZI, 2012, p.470). Daí a pressão que Rita sofreu para se casar com Arnaldo Baptista. Há um conflito de narrativas em torno dessa relação, como já foi visto. Entretanto, se a versão da cantora é a mais precisa, a história oficial dos Mutantes a ignorou por muitos anos. Esta dissertação encontrou fragmentos que comprovam que ela afirmava a falsidade de sua união desde, pelo menos, 1978 (LEE, 1978 *apud* GOHL, 2014, p.251). Apesar disso, os discursos sobre o romance dos dois estão presentes em livros como *A Divina Comédia dos Mutantes*, de 1995.

A possível farsa do casamento de Rita Lee e Arnaldo Baptista acrescenta uma ironia ainda mais sofisticada à performance que eles fizeram da situação. Deboches em torno da artista ser uma jovem solteira a procura de um marido remontam à apresentação de 1968 no FIC. No ano seguinte, o disco *mutantes* estampava na capa a imagem de Rita vestida de noiva e registrava a canção *Rita Lee*. Já em 1968, no show que fez com Caetano e Gil na boate Sucata, jogava beijos para todos ao som da marcha nupcial (TRAJANO, 1968, p.4).

Certamente, o ápice se deu com a oficialização de fato e a brincadeira com a certidão de casamento no programa da Hebe Camargo. Sendo assim, Rita Lee efetivou o que Santiago alega sobre Caetano: o corpo permeia o palco e a vida, borrando os limites entre essas esferas (1978, 159). Mais do que isso, contribuiu de modo indispensável com uma informação introjetada na música popular pelo tropicalismo, a do humor. Para Duarte:

“O classicismo da bossa nova dava lugar a uma explosão extrovertida mais romântica no tropicalismo. Importava menos, agora, a obra bela que as obras interessantes, curiosas. Nas palavras de Caetano, a ‘seriedade’ da bossa nova foi abandonada, em nome do uso de outras dicções, que incluíam o humor, a ironia, a sátira, a paródia, o pastiche. (...) Historicamente, o abandono da seriedade era muito significativo, pois o seu oposto, a comédia, sempre foi considerado esteticamente inferior, um elemento da baixa cultura” (DUARTE, 2018, p.105).

Isso se relaciona com a leitura que Rita Lee faz do movimento. Relembrando os trechos que figuram o Capítulo 2, neles a artista dizia que foi retirada dos Mutantes porque os rapazes decidiram seguir uma linha séria, influenciados pelo rock progressivo (LEE, 1981, p.24). É quase como se Rita não pudesse fazer parte de um produto artístico mais elevado, sobrando para ela apenas a baixa cultura da música com toques de comédia. Contudo, a cantora e compositora considerava o deboche do grupo e do tropicalismo algo positivo e, por isso, foi visionária. Inclusive, foi essa postura que colocou o conjunto em contato com Gilberto Gil.

Durante o período que ensaiaram *Domingo no Parque*, o trio passou a conviver com o restante do grupo tropicalista. Segundo Rita, o hotel Danúbio era o “point” (LEE, in: OLIVEIRA 2007), o que leva a crer que os encontros eram frequentes. Continuaram nesse ambiente ao longo de 1968, tendo lições de composição no apartamento de Caetano (Ibid.). Outro dado fundamental que pode ser creditado, em grande medida, à participação da artista foi o componente visual das apresentações. Ela foi responsável pelos figurinos da banda em diversos show icônicos, incluindo nos Festivais. Ademais, junto a Guilherme Araújo, criou as roupas que os tropicalistas vestiram na capa do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, como consta no Capítulo 1.

Sobre a capa (rever Imagem 3), Favaretto diz: “ela compõe a alegoria do Brasil que as músicas apresentarão fragmentariamente. Na primeira face sobressai a foto do grupo, à maneira dos retratos patriarcais” (2007, p.79). Nesse sentido, as vestimentas elaboradas por Rita Lee e Araújo contribuem para a alegorização de um país, ao mesmo tempo, em vias de progresso e de retrocesso; nutrido pelo conflito entre o moderno e o arcaico, que afeta a questão de gênero. Na capa, as mulheres tropicalistas encenam os papéis sociais adequados, o que pode ser visto como um questionamento sutil. Segundo Favaretto, Gal é a esposa de Torquato, formando com ele um casal recatado, Nara é uma moça brejeira, e Rita desaparece como integrante dos Mutantes. O autor afirma que o grupo é representado empunhando guitarras, mas apenas Arnaldo e Sérgio o fazem. Ela está entre os dois, de mãos vazias (Ibid., p.79-82).

As invenções de Rita Lee em termos visuais no Festival de 67, quando ela usou um vestido de ir ao parque e um coração desenhado no rosto, influenciaram todo o meio musical da época. Como revela Calado, no ano seguinte, no Festival de MPB de 1968, o tradicional

smoking e o vestido de gala deram espaço a figurinos extravagantes (2008, p.241-8). No tocante das invenções sonoras, a cantora e compositora também deixou sua marca. De acordo com Rogério Duprat, as novas concepções de linguagem musical, como os *happenings* e a utilização de instrumentos não convencionais, eram tudo que o tropicalismo queria aproveitar das vanguardas eruditas (DUPRAT *apud* BAY, 2009, p.61). Todavia, os Mutantes também contribuíram nesse sentido, com os arranjos de canções como *Panis et Circenses*.

O maestro Rogério Duprat trabalhou com a banda no primeiro LP, *Os Mutantes* (1968). De notória filiação tropicalista, o álbum é caracterizado pelos experimentalismos musicais. Sobre essa colaboração, Duprat diz que não ficou dando aulas para o trio. Pelo contrário, aprendeu com eles (DUPRAT *apud* BAY, 2009, p.73). Nesse disco está a gravação de *Maria Fulô*, que teve a função de abrigar o repertório, segundo conta Rita Lee. A artista fez uso de um “instrumentinho” criado pela dupla de palhaços Torresmo e Fuzarca. Eram tampinhas de garrafas afinadas que, quando soltas no chão, tilintavam a nota certa (LEE, 2018, p.75).

Na verdade, o tropicalismo foi uma grande escola para aqueles que se aproximaram da corrente. Ali fluíram diferentes tipos de conhecimento em diferentes níveis, contando com a contribuição de todos. Inclusive, foi a partir dessa convivência que Rita Lee teve o primeiro contato com uma produção cancional mais sofisticada, que ela pôde desenvolver em sua carreira solo. Após a expulsão dos Mutantes, a artista foi forçada a encontrar sua voz própria, que talvez fosse abafada pela divisão de sua obra com Arnaldo e Sergio. Se antes ela alegava não poder ser uma estrela sem os dois meninos (LEE, 1970, p.45), rapidamente Rita precisou fazer valer a troca com o movimento tropicalista e começar a compor sozinha.

Ser uma mulher compositora foi uma estratégia de autoafirmação, conforme Lee atesta em suas memórias (2018, p.115-127). Não se pode esquecer que ela ainda era casada com Arnaldo quando foi demitida da banda por ele. Amorosa ou não, a relação dos dois era importante para a artista, que ficou isolada e teve de aceitar a pecha de desquitada quando ocorreu a separação oficial, em 1976. Rita estava grávida de seu primeiro filho com Roberto de Carvalho. No Brasil, a lei do divórcio só foi estabelecida em 1977. Antes, desde 1942, o que vigorava era o desquite, mas essa situação não era socialmente aceita, pois significava que a mulher havia falhado na tarefa essencial de zelar por sua família (SCOTT, 2012, p.23-4).

Sair dos Mutantes foi o primeiro passo para sua emancipação, que só se realizou por completo quando Rita Lee desfez a banda Tutti Frutti. Durante o período com eles, a cantora aparentava uma liderança absoluta que não parecia acontecer na prática. Na entrevista à *Playboy* referida no segundo capítulo, Rita contava que era minimizada pelos músicos (LEE, 1981, p.24). Publicamente, entretanto, o discurso era outro. Vejam-se os trechos em que ela exalta a

potente tecnologia de som dos seus shows: “já pensou se eu fosse tocar violão baixinho? Ninguém me ouviria”, ou, “uso toda aquela aparelhagem porque gosto de tocar para cinco mil pessoas. Pago para ver minha música cantada por toda essa gente” (LEE, 1976, p.10; LEE, 1978 *apud* GOHL, 2014, p.252).

Sendo assim, os fragmentos acima representam uma mulher cuja voz é ouvida e amplificada. Mas esse lugar só foi plenamente ocupado por Rita quando ela assumiu irrestritamente o protagonismo de sua carreira, secundarizando sua parceria com Roberto de Carvalho. Inclusive, Roberto, que também é seu marido, revelou em entrevista recente a Rodrigo Faour: “eu sou um feminista raiz”. Diante do comentário do entrevistador, que disse ser raro um músico que deixa a linha de frente para que sua mulher possa aparecer, ele afirma:

“É inconcebível que você esteja ao lado de uma estrela, que tem a necessidade de subsídios para poder brilhar mais, e se oponha a isso, que veja como uma ameaça. A Rita já tinha passado por situações desse gênero. (...) É do meu temperamento mesmo. Eu sou meio tímido. Eu sou aquele escorpião que fica debaixo da pedra do deserto. (...) Então eu acho que combinou muito, teve uma alquimia entre a gente. Temos quase que uma química perfeita. (...) Cada um entra nessa equação com sua parte” (CARVALHO, in: FAOUR 2020).

É nessa empreitada do casal que Rita Lee ganhou autonomia para compor melodia, letra, fazer harmonia, arranjo, pensar no canto e nos figurinos, conforme ela declarava em 1978 (LEE, 1978, p.11). Embora a artista tenha dito que o tropicalismo não funcionou para ela musicalmente (*Ibid.*), talvez essa declaração esteja alinhada com um conceito restrito de música, que não pressupõe os elementos visuais e performáticos. Numa visão mais ampla da canção, nota-se que Rita levou consigo elementos que pôde experimentar na época da Tropicália.

Por toda a sua trajetória artística o gênero feminino foi investigado, flexibilizado e subvertido. Tal postura recua até as primeiras gravações, incluindo *Panis et Circenses*. De acordo com Duarte:

“O alvo preciso da crítica tropicalista são ‘as pessoas da sala de jantar’, as ‘ocupadas em nascer e morrer’. (...) Na canção *Panis et Circenses* aquela ‘sala de jantar’ representa costumes tradicionais de uma família que seria de classe média. (...) Há em *Panis et Circenses* uma topologia. O eu que quer cantar situa-se em um espaço tão aberto que nunca define um lugar exato. É utopia. Estamos em um espaço iluminado de sol, com ar, nos quintais e no jardim. Opõe-se a este espaço um outro, que é fechado, sombrio, interno: a sala de jantar” (DUARTE, 2018, p.61-2).

Desse modo, o tropicalismo se voltou contra a sociedade conservadora e patriarcal, cuja família centrava-se em torno do homem. O mote da letra analisada por Duarte é a criação de domínios públicos que sejam alternativos ao âmbito doméstico. Esse que era a máquina de

conformação da mulher na década de 50, enquanto Rita Lee estava crescendo. A rainha do lar podia ter a ilusão de comandar a casa, mas subjugava-se ao poder do patriarca. Daí a revelação tropicalista da sala de jantar como um ambiente sombrio, que pode ser extraída como um flerte com as problematizações de gênero que seriam feitas nas décadas seguintes.

Rita admitia ter pensado em entrar para a luta feminista (LEE, 1981, p.23), entretanto, assim como Nara, a cantora não enxergou essa possibilidade em sua juventude, somente mais tarde. Ao invés disso, forneceu às mulheres das gerações futuras uma série de novas facetas femininas, antes pouco ou nada notabilizadas. Rita Lee foi uma grávida em cárcere, uma “desquitada” feliz, uma líder musical, para citar apenas algumas de suas personas. Desde 1967 até os dias de hoje ela vem atualizando a definição de mulher na sociedade brasileira.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A contribuição de Gal Costa, Nara Leão e Rita Lee para o tropicalismo musical e para a música popular brasileira nos períodos subsequentes é de uma vastidão ímpar. Portanto, esta dissertação não a esgota, apenas tenta iniciar essa discussão de forma mais explícita, colaborando com algumas reflexões. No Capítulo 3, afirma-se que seria oportuno para os estudos do movimento tropicalista que os trabalhos historiográficos somassem um conjunto maior de vozes, incluindo a das mulheres, às memórias de Caetano Veloso (1997), escritas em *Verdade Tropical*. Desse modo, esta pesquisa pretende fornecer uma sistematização das vozes das mulheres tropicalistas, no que tange suas falas sobre como participaram dessa vanguarda, como chegaram nela e como saíram dela. Essa tentativa de sistematização está presente no Capítulo 2.

Verificar a hipótese de que a contribuição delas foi mais relevante do que a que foi registrada pela história oficial do tropicalismo, incluindo a tradição crítica, não foi uma tarefa fácil. Afinal, a conclusão deste caminho, povoado por tantos discursos, não poderia totalizar uma resposta definitiva. A mulher tropicalista está e não está (des)aparecida, como indica o título, o que levou à necessidade de um aprofundamento em termos de corpus empírico. Daí, a pesquisa e análise de livros, entrevistas com intelectuais, entrevistas delas em jornais, documentários etc.

Os passos de Gal, Nara e Rita, relativos ao tropicalismo, estão presentes, mas, muitas vezes, submetidos às jornadas de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Sendo assim, elas são construídas em referência a eles na história do movimento. Toda uma prática que corrobora com a relação entre saber e poder, conceituada por Foucault, leva a operações, sejam as historiográficas ou críticas, que reforçam a hegemonia masculina. Isso pode ocorrer, inclusive, sem que seja a intenção do historiador ou do crítico. Entrevistar alguns intelectuais que fazem parte da tradição que pensou o tema ajudou nesse sentido. Suas obras também são produtos de seu tempo e a “tardia” inserção da mulher no estudo do tropicalismo se explica por razões maiores do que a vontade dos autores.

Mesmo este trabalho, só foi possível porque está se desvelando um contexto propício não só para o entendimento da alteridade, do Outro, ou para sua representatividade, mas para sua especificação e autodefinição. Por ser mulher, me vi sem escolha a não ser questionar: onde estão as mulheres tropicalistas? Portanto, trazer a voz delas no Capítulo 2 partiu dessa demanda atual pela identidade feminina. Desejou-se resgatar fragmentos em que elas se autodefinem,

pensando que Gal, Nara e Rita seriam as melhores pessoas para responder onde estavam no final da década de 1960.

A propósito deste momento atual, ao longo da pesquisa foi percebida outra lacuna cuja investigação seria interessante. Apesar de trabalhos como o de Dunn (2009) promoverem o atravessamento entre a categoria de análise “raça” e o tropicalismo, deixa-se, aqui, a sugestão para que esses estudos se aprofundem. Certamente, a experiência de Gilberto Gil no campo cultural dos anos 60, engendrando um movimento estético contra hegemônico, foi particular no que tange sua experiência como homem negro. Um breve exemplo a ser citado é a fala de Gil, remontada por Calado (2008, p.212), na gravação do programa *Vida, paixão e banana do Tropicalismo*. Quando ele diz que as propostas cada vez mais radicalizadas do movimento, junto à reação contrária que recebiam, estavam “quase insuportáveis”, o que está por trás de sua angústia?

Indagações como essa são atinentes ao chamado para que as “pautas identitárias” sejam constantemente incluídas nos debates. Dessa forma, esta dissertação quis atender a esse chamado no que diz respeito às mulheres tropicalistas. Acredita-se que o resultado foi proveitoso, pois as tensões geradas entre os muitos discursos levantados renderam frutos aqui, e podem render outros frutos mais à frente. Comparar a história oficial do tropicalismo com uma história mais detida nos percursos traçados por Gal, Nara e Rita traz ruídos que não podem ser ignorados. Da mesma maneira, notar as limitações dos instrumentos utilizados pela tradição crítica faz com que se busquem novas ferramentas, a fim de ampliar a análise sobre a dimensão artística delas.

Conclui-se que a contribuição de Gal Costa, Nara Leão e Rita Lee foi, de fato, mais relevante do que a que emerge através da história oficial. No entanto, o lugar delas nos discursos sobre o tropicalismo musical não é de total ausência. Há um jogo em que elas, simultaneamente, aparecem e desaparecem, resultante, não da vontade dos autores e intelectuais, mas da dinâmica presente nos campos do saber. Neles, o conhecimento se relaciona com o poder, fazendo surgir construções simbólicas de acordo com essa disputa. Felizmente, também é possível concluir que, desde os primeiros estudos sobre o movimento tropicalista, os intelectuais vêm tentando romper com uma epistemologia tradicional. Sem essa movimentação eu não estaria aqui buscando novas perspectivas de análises das trajetórias das mulheres tropicalistas.

Através da obra de Gal Costa é possível ampliar o que se compreende por intérprete e canção. Com a obra de Nara Leão se observa como a cantora reelabora todas as informações que chegam até ela dentro do campo cultural, sendo uma agente de mudanças históricas. Rita Lee consagrou a linguagem do humor para tratar de temas como a sexualidade e a feminilidade.

As três passaram pelo tropicalismo musical por meio de um processo de aprendizado mútuo. Legaram ao movimento camadas fundamentais, como as experimentações vocais, a incorporação estética nos figurinos, o deboche e o diálogo com outras artes. Em suma, contribuíram com a capacidade de retomar a linha evolutiva da MPB utilizando uma linguagem crítica que não passa só pela palavra falada ou pela composição de letra e melodia. Gal, Nara e Rita criaram o tropicalismo, assim como os homens, fazendo desse acontecimento algo central na cultura brasileira, desde 1960 até hoje.

## FONTES

## BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, V. *Manual de história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

BARBOSA, Marialva; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Comunicação e história: um entrelugar. In: BARBOSA, Marialva; RIBEIRO, Ana Paula Goulart (Org.). *Comunicação e história: partilhas teóricas*. Florianópolis: Editora Insular, 2011.

BASSANEZI, Carla; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: PRIORE, Mary del. (org). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, H. B. (org) *Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CABRAL, Sérgio. *Nara Leão, uma biografia*. Rio de Janeiro, Lazuli, 2000.

CALADO, Carlos. *A Divina Comédia dos Mutantes*. São Paulo: Editora 34, 2012.

CALADO, C. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 2008.

CAMPOS, Augusto de. É proibido proibir os baianos. In: CAMPOS, Augusto de (Org.). *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012a, pp.261-268.

\_\_\_\_\_. A explosão de Alegria Alegria. In: CAMPOS, Augusto de (Org.). *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012b, pp.151-158.

\_\_\_\_\_. O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil. In: CAMPOS, Augusto de (Org.). *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012c, pp.141-151.

\_\_\_\_\_. Música Popular de Vanguarda. In: CAMPOS, Augusto de (Org.). *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012d, pp.283-291.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução como Criação e como Crítica. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARDOSO, Tom. *Ninguém pode com Nara Leão*. São Paulo: Planeta, 2021.

CARVALHO, Dalila Vasconcellos de. *O gênero da música: a construção social da vocação*. São Paulo: Alameda, 2012.

CASTRO, Bruno Fernando. Escrita de si, escrita de(os) outros: biografia e vestígios narrativos do passado. In: BARBOSA, Marialva; RIBEIRO, Ana Paula Goulart (Org.). *Comunicação e história: partilhas teóricas*. Florianópolis: Editora Insular, 2011.

CERTEAU, M. de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CESAR, Rafael do Nascimento; PONTES, Heloisa. Da orla à sala de jantar: gênero e domesticidade na bossa nova e na tropicália. In: *Novos Estudos CEBRAP*. vol.38. nº3. São Paulo: 2019.

CIXOUS, Hélène. Sorties. In: *Modern Criticism and Theory: a reader*. Londres: Longman, 1988, pp.287-293.

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

COHN, Sergio; COELHO, Frederico (Org.). *Encontros: Tropicália*. Apresentação Fred d'Orey. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

COLLING, Ana Maria. *Tempos diferentes, discursos iguais: a construção do corpo feminino na história*. Mato Grosso do Sul: Ed. UFGD, 2014.

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

COSTA, Gal. GAU – 1972. In: COHN, Sergio; JOST, Miguel (Org.). *Entrevistas – Bondinho*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008, p.301-306.

DELEUZE, Gilles; FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder. In: MACHADO, Roberto (Org.). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979b. P. 69-78.

DERRIDA, Jaques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

\_\_\_\_\_. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: \_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. São Paulo, Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DUARTE, P. *O Livro do Disco: Tropicália ou Panis et Circenses*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DUQUE-ESTRADA, Paulo César. Derrida e a escritura. In: \_\_\_\_\_. *Às margens: a propósito de Derrida*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FALUDI, Susan. *Backlash: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres*. Tradução: Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- FEREIRA, Marieta de M. e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro, FGV, 1996, p. 185.
- FILIZOLLA, Anamaria; RONDELLI, Elizabeth. Equilíbrio distante. In: *Lugar Comum*. Estudos de mídia, cultura & democracia. Rio de Janeiro, NEPCOM, n.2-3, julho de 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. 7ªed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. Verdade e Poder. In: MACHADO, Roberto (Org.). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979a. P. 1-15.
- FRANÇA, Vera Veiga; HOHLFEDT, Antonio; MARTINO, Luiz C (Org). *Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2015.
- FRASER, Nancy. Feminismo, capitalismo e a astúcia da história. In: HOLLANDA, Heloisa B. (org). *Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. P.25-46.
- GIL, Gilberto. Conversa com Gilberto Gil. [Entrevista concedida a] CAMPOS, Augusto (Org.). *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LEÃO, Nara. Depoimento. Museu da Imagem e do Som – MIS. Rio de Janeiro, 6 jul. 1977. (Depoimento de Nara Leão a João Vicente Salgueiro, Roberto Menescal e Sérgio Cabral). In: GOMES, Anita Ayres. (Org.). *Nara Leão – Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014a. p. 14-59.
- LEÃO, Nara. Eu nunca gostei de cantar. Aqui. São Paulo, 1977. In: GOMES, Anita Ayres. (Org.). *Nara Leão – Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014b. p. 112-129.
- GONÇALVES, Marcos; HOLLANDA, Heloisa B. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997.

HARVEY, David. *Condição Pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos A. (orgs). *Mídia, Memória e Celebidades*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.

\_\_\_\_\_.; PEREIRA, Carlos A. Isso não é um filme? In: HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos A. (Org). *Mídia, Memória e Celebidades*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.

\_\_\_\_\_.; RONDELLI, Elizabeth. Os media e a construção do biográfico: a morte em cena. In: HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos A. (Org.). *Mídia, Memória e Celebidades*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005. P.73-103.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Entrevista. In: BOTELHO, André; COSTA, Cristiane; COELHO, Eduardo; STROZENBERG, Ilana (Org.). *Onde é que eu estou?* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019a. P. 9-62.

\_\_\_\_\_. Sonhar alto minhas pesquisas. In: BOTELHO, André; COSTA, Cristiane; COELHO, Eduardo; STROZENBERG, Ilana (Org.). *Onde é que eu estou?* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019b. P. 62-75.

\_\_\_\_\_. O outro possível. In: BOTELHO, André; COSTA, Cristiane; COELHO, Eduardo; STROZENBERG, Ilana (Org.). *Onde é que eu estou?* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019c. P. 155-171.

\_\_\_\_\_. (org). *Explosão Feminista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

\_\_\_\_\_. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HUYSSSEN, Andreas. *New German Critique*, No. 33, Modernity and Postmodernity, 1984, pp. 5-52.

IRIGARAY, Luce. Is the subject of Science sexed? In: *Cultural Critique*. n.1, 1985, pp.73-88.

JARDIM, Eduardo. *Tudo em volta está deserto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

LEAL, Bruno Souza; SACRAMENTO, Igor. A tradição como problema nos estudos de comunicação: reflexões a partir de Williams e Ricoeur. In: *Galáxia*. Especial I – Comunicação e historicidades. São Paulo: 2019.

LEE, Rita. *Rita Lee, uma autobiografia*. São Paulo: Globo, 2018.

LYOTARD, Jean-François. *O Pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olimpo Editora, 1986.

LIMA, Norma. *Ditadura no Brasil e censura nas canções de Rita Lee*. Curitiba: Appris, 2019.

MCROBBIE, Angela. Quatro tecnologias da identidade juvenil feminina. In: *Revista Z Cultural*. ano VIII. nº2. Trad: Liv Sovik. Rio de Janeiro: 2013.

MENDES, Gilberto. De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda. In: CAMPOS, Augusto de (Org.). *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. In: *Revista Brasileira de História*. vol. 18, nº 35. São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_. A música brasileira na década de 1950. In: *Revista USP*. nº. 87. São Paulo, 2010.

NAVES, Santuza. *Canção Popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NAVES, S. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

\_\_\_\_\_. *A Canção Brasileira: leituras do Brasil através da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

NETO, Torquato. Conversa com Gilberto Gil. In: CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

NOLETO, Rafael da Silva. Eu sou uma fruta gogóia, eu sou uma moça: Gal Costa e o Tropicalismo no feminino. In: *Per musi*. nº 30, 2014.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

\_\_\_\_\_. Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência. In: *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n.4, p.9–28, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1733>>. Acesso em: 7 abr. 2021.

PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000.

PORTELLI, A. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na História Oral. *Projeto História* (15). São Paulo: EDUC, 1997.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: HOLLANDA, Heloisa B. de (Org). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. A mídia e o lugar da história. In: HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos A. (orgs). *Mídia, Memória e Celebidades*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005. P.105-129.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; LERNER, Kátia. Memória e identidade em relatos biográficos. In: HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos A. (orgs). *Mídia, Memória e Celebidades*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005. P.207-223.

ROUCHOU, J. História Oral: entrevista-reportagem x entrevista-história. In: *Revista Intercom*, v. 23, n. 1, 2000.

SANTIAGO, Silviano. O entrelugar do discurso Latino-Americano. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000a.

SANTIAGO, Silviano. Caetano Veloso enquanto superastro. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b.

\_\_\_\_\_. Crítica Cultural, Crítica Literária: Desafios do Fim do Século. *Revista Iberoamericana*. Santiago, Vol. LXIII, Núm. 180, p. 363 – p. 377, Julio-Setiembre, 1997.

SCOTT, Ana Silvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: BASSANEZI, Carla; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil para a análise histórica. In: HOLLANDA, H. B. (org) *Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2017.

SOVIK, Liv. *Tropicália Rex: Música popular e Cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2018.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: Priore, Mary de (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

THOMSON, Alistair. Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais. In: *Usos e abusos da história oral*. FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

## TESES E DISSERTAÇÕES

BAY, Eduardo Kolody. *Qualquer bobagem: uma história dos Mutantes*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de Brasília. Brasília: 2009.

BORGES, Ana Carolina. *Cantar é mais do que lembrar: memórias e autoconstrução de Caetano Veloso em Verdade Tropical*. Dissertação (Mestrado em História, política e bens culturais) – Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: 2019.

GEROLAMO, Ismael de O. *Nara Leão: canção popular, performance e crítica nos anos 60*. Tese (Doutorado em Música) – Faculdade de Música da Universidade Estadual de Campinas. São Paulo. 2018.

GOHL, Jefferson William. *Esse tal de Roque Enrow! A trajetória de Rita Lee de outsider ao mainstream (1967-1985)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília. Brasília: 2014.

JOST, Miguel. *Canção popular e corporalidade: estratégias de encenação*. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2011.

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

SOVIK, Liv. *Vaca profana: teoria pós-moderna e tropicalia*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1994.

## FILMOGRAFIA

BIOGRAFFITI. Documentário. Direção de Roberto de Oliveira. Brasil: Biscoito Fino, 2007.

OS DOCES Bárbaros. Documentário. Direção de Jom Tob Azulay. Brasil: 1977, 1h43min.

O NOME dela é Gal. Série documental. Direção de Dandara Ferreira. Brasil: 2017.

GAL: do tropicalismo aos dias de hoje. Documentário. Direção de Carlos Ebert e Marcello Bartz. Brasil: 2011.

TROPICALIA. Documentário. Direção de Marcelo Machado. Brasil: Bossa Nova Filmes, 2012, 89 min.

TROPICALIA 50 anos. Documentário. Direção de Pedro Sprejer. Brasil: TV Brasil, 2017.

UMA NOITE em 67. Documentário. Direção de Renato Terra e Ricardo Calil. Rio de Janeiro (Brasil): VideoFilmes, 2010, 93 min.

## VERBETES DE ENCICLOPÉDIAS

COSTA, Gal. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13934/gal-costa>>. Acesso em: março de 2021.

LITERATURA e Sociedade: Estudos da Teoria e História Literária. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra70774/literatura-e-sociedade-estudos-da-teoria-e-historia-literaria>>. Acesso em: maio de 2021.

## HEMEROGRAFIA

COSTA PENNA, Mariah. [Entrevista concedida a] FILHO, Pedrosa. *Uma história para Gal*. 1978. Disponível em: <<http://caetanoendetalle.blogspot.com/2013/11/1989-gal-e-dona-mariah-uma-festa.html>>. Acesso em: 22 de março de 2021.

LEE, Rita. [Entrevista concedida a] D'ERCOLE, Isabella. Chique para mim é o simples. *Claudia*. 18 de setembro de 2020. Disponível em: <<https://claudia.abril.com.br/famosos/rita-lee-chique-simples-ostentacao-cafona/>>. Acesso em: 22 de março de 2021.

\_\_\_\_\_. [Entrevista concedida a] MACHADO, Helô. Uma estrela que gosta de divulgar sua paixão. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 7 de novembro de 1981, p.23

LEE, Rita. [Entrevista concedida a] MAYRINK, Geraldo. Entrevista com Rita Lee. *Playboy*. São Paulo: fevereiro de 1981. p.24.

\_\_\_\_\_. In: EXISTE algo de concreto nos baianos. *Veja*. São Paulo: 13 de novembro de 1968, p.55.

\_\_\_\_\_. In: NA MÚSICA jovem chegou a vez de ver Os Mutantes. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 14 de novembro de 1966. Segundo Caderno, p.2.

GIRON, Luís Antônio. Bôscoli conta como amou Elis e Maysa. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 16 de novembro de 1994. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/11/16/ilustrada/5.html>>. Acesso em: fevereiro de 2021.

VELOSO, Caetano. “Carmen Miranda Dada”. In: *The New York Times*. 1991. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/carmen-miranda-dada>>. Acesso em: novembro. 2020.

*Acervo Digital Biblioteca Nacional*

BONFIM, Beatriz. Nara por ela mesma. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 de julho de 1966. Caderno B, p.8.

CONFIDENCIAL. *Intervalo*. 1967, ano 5, nº252, p.48.

COSTA, Gal. [Entrevista concedida a] ALENCAR, Míriam. Gal Costa - sou uma mulher sensual, não sou radical. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 7 de janeiro de 1979. Caderno B, p.1

COSTA, Gal. [Entrevista concedida a] BARBOSA, Rubens. Meu nome é Gal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 4 de dezembro de 1969. Caderno B, p.8.

COSTA, Gal. [Entrevista concedida a] CALDEIRA, Dulce. Gal Costa – eu sigo apenas porque gosto de cantar. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 de abril de 1977, p.13.

COSTA, Gal. [Entrevista concedida a] CAMPOS, Gilse. O canto livre de Gal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 a 28 de dezembro de 1970. Caderno B, p.2.

COSTA, Gal. [Entrevista concedida a] COURI, Norma. Gal e Dorival – uma baianidade só. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 1976. Caderno B, p.10.

COSTA, Gal. [Entrevista concedida a] GROPILO, Ciléu. Do jeitinho meigo aos trejeitos sensuais, a mesma menina. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 de outubro de 1978. Caderno B, p.5.

COSTA, Gal. [Entrevista concedida a] MARIA, Léa. Meu nome é Gal e não vim fazer desfile. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 de maio de 1970. Caderno B, p.5.

COSTA, Gal. [Entrevista concedida a] SOUZA, Tárík de. Música Popular em ação. *Jornal do Brasil*, 2 de maio de 1976. Caderno B, p.10

COSTA, Gal. [Entrevista concedida a] VIANA, Hilton. Show da Gal. *Diário da Noite*. São Paulo, 28 de novembro de 1969. Segundo Caderno, p.6.

COSTA, Gal. [Entrevista concedida a] WENECK, Anilde. Gal Tropical no Japão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1980. Caderno B, p.10.

COSTA, GAL. In: GAL Costa – Depois do balanço. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 9 de fevereiro de 1973. Caderno B, p.2.

COSTA, Gal. In: O JEITO novo das musas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6 a 7 de abril de 1969. Revista de Domingo, p.3.

COSTA, Gal. Entrevista seu ídolo: Gal Costa. *Intervalo*. 1969, edição 324, p.21.

COSTA, Haroldo. A musa Nara canta. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 de março de 1964, Quarta Seção, p. 2.

FORUM reforça policiamento para ouvir Rita Lee que nega ser viciada em drogas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1976b. 1º Caderno, p.22.

GAL e Medalha: as novas musas da canção. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5 de março de 1967. Revista de Domingo, p.6.

LEÃO, Nara. Nara Leão – Meu encontro com Freud. [Entrevista concedida a] LEVI, Clovis. *Manchete*. Rio de Janeiro, 7 de jan.1967, ano14, nº 768, 7 jan., p. 28-29.

LEÃO, Nara. As grandes rivalidades: Nara Leão – Elis Regina. [Entrevista concedida a] MARQUES, Carlos. *Manchete*. Nº 791, 17 jun. 1967, p. 34-35.

LEÃO, Nara. Nara Leão. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 1971, nº 96, p.3-5.

LEÃO, Nara. Nara Leão: as dez mais são loucas. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 1969, nº 7, p.9-11.

LEÃO, Nara. O Canto de Nara Mulher. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 ago. 1968, caderno espetáculo, p. 41.

O QUE eles disseram – Nara Leão. *Intervalo*. 1967, ano 5, nº252, p.44.

LEÃO, Nara. Nara coração de leão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 2 de novembro de 1966. Caderno B, p.8.

LEÃO, Nara. Nara é de Opinião: esse exército não vale nada. (Depoimento). *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 maio 1966, 1ª seção, p. 3-15.

LEÃO, Nara. Música – Que caminho seguir na música popular brasileira? (Debate coordenado por Airton Lima Barbosa). *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, 1966, nº 7, maio.

LEÃO, Nara. Nara – Sucesso também cansa. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 24 abr. 1966, 4ª seção, p. 3.

LEÃO, Nara. Nara Leão explica seus casos um por um. *Intervalo*. 1966, edição 206, p.11.

LEÃO, Nara. A musa Nara canta. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 de março de 1964, Quarta Seção, p. 2.

LEÃO, Nara. Nara muda de bossa para ouvir o povo. *Intervalo*. 1964, edição 97, p.33.

LEÃO, Nara. Nara fala (bem) de Nara. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, nº 43, ano 35, 3 ago. 1963, p. 78.

LEE, Rita. [Entrevista concedida a] BEUTENMULLER, Alberto. A doce voz da irreverência. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1980. Caderno B, p.8-11.

LEE, Rita. [Entrevista concedida a] BÔSCOLI, Ronaldo. Rita Lee – Pra lá de babilônia. *Manchete*. Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1978, p52-55.

\_\_\_\_\_. [Entrevista concedida a] ROMAGNOLI, Henrique. Uma roqueira, careta, isto é, profissional. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 2 de abril de 1978. Revista de Domingo, p.11.

LEE, Rita. In: RITA romântica. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1979, p.22.

\_\_\_\_\_. In: RITA Lee – O português é uma língua muito louca, muito rock. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1976. Caderno B, p.10.

\_\_\_\_\_. In: O JEITO novo das musas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6 a 7 de abril de 1969. Revista de Domingo, p.3.

MARIA, Léa. A noite Paulista. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1968. Caderno B, p.3.

PORTELA, Juvenal. Um disco de baianos para todos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5 de julho de 1967. Caderno B, p.2.

RITA Lee é condenada por um ano. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1976c. 1º Caderno, p.24.

RITA Lee presa com haxixe e mescalina diz que algum amigo esqueceu em sua casa. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1976a. 1º Caderno, p.26.

TRAJANO, José. Um delírio tropicalista. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1968. Caderno B, p.4.

VIANA, Hilton. Show da Gal. *Diário da Noite*. São Paulo, 28 de novembro de 1969. Segundo Caderno, p.6.

## SITES

COSTA, Gal. Janela da Graça. *Site Oficial Gal Costa*. 29 de junho de 2005a. Disponível em: <[https://galcosta.com.br/sec\\_textos\\_list.php?page=1&id=21](https://galcosta.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=21)>. Acesso em: 22 de março de 2021.

\_\_\_\_\_. Bolinho de Fubá. *Site Oficial Gal Costa*. maio de 2005b. Disponível em: <[https://galcosta.com.br/sec\\_textos\\_list.php?page=1&id=3](https://galcosta.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=3)>. Acesso em: 22 de março de 2021.

\_\_\_\_\_. O Divino Maravilhoso. *Site Oficial Gal Costa*. 29 do 6 de 2005c. Disponível em: <[https://galcosta.com.br/sec\\_textos\\_list.php?page=1&id=22](https://galcosta.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=22)>. Acesso em: 22 de março de 2021.

\_\_\_\_\_. Os doces monges. *Site Oficial Gal Costa*. 29 do 6 de 2005d. Disponível em: <[https://galcosta.com.br/sec\\_textos\\_list.php?page=1&id=19](https://galcosta.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=19)>. Acesso em: 22 de março de 2021.

TERRON, Paulo. Ocupação Jards Macalé – Revendo amigos. *Itaú Cultural*. 2014. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/jards-macale/revendo-amigos/>>. Acesso em: 22 de março de 2021.

## PROGRAMAS DE TV, VÍDEOS E OUTROS

CARVALHO, Roberto de. *Live Especial com Roberto de Carvalho*. In: FAOUR, Rodrigo. 2020. (2h17min). Disponível em: <[https://www.instagram.com/tv/CImhO1yBzCg/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/tv/CImhO1yBzCg/?utm_source=ig_web_copy_link)> Acesso em: maio de 2021.

*Mutantes* – making of do LP de 1968 – parte 1. 2007. (7min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-P70RMoRdsA>>. Acesso em: 22 de março de 2021.

TV Globo. *Conversa com Bial: Gal Costa*. 19 de fevereiro de 2021. (43min).

## ENTREVISTAS

HOLLANDA, Heloisa B. Entrevista I [13.01.2020]. Entrevista concedida a Taissa Maia.

DUARTE, Pedro. Entrevista II [31.03.2020]. Entrevista concedida a Taissa Maia.

SOVIK, Liv. Entrevista III [1.05.2020]. Entrevista concedida a Taissa Maia.

FERREIRA, Sérgio. Entrevista IV [7.05.2020]. Entrevista concedida a Taissa Maia.

JOST, Miguel. Entrevista V [25.05.2020]. Entrevista concedida a Taissa Maia.

FAVARETTO, Celso. Entrevista VI [26.05.2020]. Entrevista concedida a Taissa Maia.

## IMAGENS

MARQUES, Derly. *Elenco de Arena canta Bahia*. 1965. Acervo Instituto Augusto Boal. Disponível em: < <http://acervoaugustoboal.com.br/arena-canta-bahia-6?pag=3>>. Acesso em: maio de 2021.

SALOMÃO, Paulo. *Nara numa reunião tropicalista no Hotel Danúbio*. Disponível em: < <http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/fotos?page=2>>. Acesso em: maio de 2021.

VALLADARES, Maurício. *Rita Lee Rockstar*. 1979. Disponível em: <<https://geraldomayrink.com.br/musica/de-dar-agua-na-boca/>>. Acesso em: maio de 2021.

YAMADA, Kiyoshi. *Rita Lee após a prisão em 1976*. 1976. Disponível em: < <http://euamoritalee.blogspot.com/2011/02/volta-de-rita-lee-depois-da-prisao-em.html>>. Acesso em: maio de 2021.

CAPA disco-manifesto Tropicália ou Panis et Circensis. 1968. In: FERREIRA, Mauro. Álbum-manifesto da Tropicália faz 50 anos. 2018. *G1*. Disponível em: < <https://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/album-manifesto-da-tropicalia-faz-50-anos-como-retrato-fiel-da-geleia-geral-brasileira.ghtml>>. Acesso em: maio de 2021.

GAL bossanovista. 1967. Arquivo Pessoal Gal Costa. Disponível em: <[https://galcosta.com.br/sec\\_fotos\\_list.php?page=4&ordem=DESC](https://galcosta.com.br/sec_fotos_list.php?page=4&ordem=DESC)>. Acesso em: maio de 2021.

GAL canta Divino, maravilhoso. 1968. In: Em São Paulo, Troféu Imprensa é entregue aos melhores do ano. 2018. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/banco-de-dados/2018/12/1968-em-sao-paulo-trofeu-imprensa-e-entregue-aos-melhores-do-ano.shtml>>. Acesso em: maio de 2021.

GAL em Fatal. 1971. Disponível em: <<https://immub.org/album/fa-tal-gal-a-todo-vapor>>. Acesso em: maio de 2021.

GAL Tropical. Twitter Oficial Gal Costa. Disponível em: <<https://twitter.com/GalCosta/status/792134452004749312>>. Acesso em: maio de 2021.

A JOVEM Nara e seu violão. 1964. Disponível em: <<https://jornal.ufg.br/n/141350-papo-musical>>. Acesso em: maio de 2021.

NARA no palco do Opinião. 1964. In: GARDENAL, Isabel. Nara Leão dá voz à história do seu tempo. 2018. *Jornal da UNICAMP*. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/unicamp/index.php/ju/noticias/2018/04/06/nara-leao-da-voz-historia-do-seu-tempo>>. Acesso em: maio de 2021.

NARA com o conjuntinho prateado. 1966. Disponível em: <<http://www.naraleao.com.br/index.php?p=cronologia>>. Acesso em: maio de 2021.

NARA encarnando Lindonéia. 1968. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/en/ilumencarnados-seres/biografias/nara-leao>>. Acesso em: maio de 2021.

RITA Lee vestida de noiva. 1968. In: ASTUTO, Bruno. Rita Lee sobre os 70 anos: ‘Não é privilégio. Haja inteligência emocional’. 2017. *Época*. Disponível em: <<https://epoca.oglobo.globo.com/sociedade/bruno-astuto/noticia/2017/12/rita-lee-sobre-os-70-anos-nao-e-privilegio-haja-inteligencia-emocional.html>>. Acesso em: maio de 2021.

ZÉ Ketí, João do Vale e Nara Leão em Opinião. 1965. Acervo Instituto Augusto Boal. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/opinioao-2?pag=1>>. Acesso em: maio de 2021.