
Tropicalismo e Gênero – repensando a relevância de Gal Costa, Nara Leão e Rita Lee nesse movimento musical¹

Taissa Maia (UFRJ)²; Micael Herschmann (UFRJ)³

Resumo: Este artigo tem como referência o Campo dos Estudos da Comunicação, Música e Gênero que vêm se fortalecendo nos últimos anos no país. Assim, o trabalho não só tem como recorte temático o universo do tropicalismo musical, mas também tem como objetivo a problematização das trajetórias artísticas e pessoais de três mulheres destacadas e ligadas a esse movimento – Gal Costa, Nara Leão e Rita Lee – que, a partir de uma perspectiva de gênero, não foram devidamente valorizadas pela crítica e historiografia, predominantemente falocêntricas. Ou seja, parte-se do pressuposto de que a contribuição delas foi mais relevante do que a narrada pela história oficializada e hoje naturalizada no imaginário nacional. Tendo em vista os objetivos propostos, tomou-se como corpus para a pesquisa empírica empreendida os discursos de cunho historiográfico e crítico, os quais foram colocados em articulação e tensão com as “vozes” dessas mulheres tropicalistas registradas em depoimentos veiculados em diferentes mídias, especialmente, jornais e documentários.

Palavras-chave: Comunicação; Música; Tropicalismo; Gênero; História.

Introdução

Em geral, a historiografia do tropicalismo considera como marco inicial do movimento as apresentações de *Alegria, alegria* e *Domingo no Parque*, realizadas em outubro de 1967, no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record. De acordo com Severiano, tais canções, de autoria de Caetano Veloso e Gilberto Gil, respectivamente, definiram esse movimento poético-musical de vanguarda (SEVERIANO, 2017, p. 383). Os dois artistas baianos contaram com grupos de rock no III Festival da MPB e, assim, teriam introduzido no campo cultural um viés que aliava a música popular à comunicação de massa e a um comportamento desviante (GONÇALVES e HOLLANDA, 1982, p. 56).

No entanto, para se compreender a relevância desse episódio é preciso trazer à luz todo um contexto que vinha se engendrando desde o final dos anos de 1950: foi nesse período que ganhou força um ideal nacional-desenvolvimentista, ou seja, a aposta na cultura nacional e popular como um veículo para erradicar o mal do subdesenvolvimento e atingir o patamar dos países de “Primeiro Mundo”. Tratava-se de dar privilégio à arte no processo civilizatório (COELHO, 2010, p.69). Logo, os anos de 1960 assistiram a presença no país de uma nova forma de ação cultural, pautada nesse debate e que foi articulada, sobretudo, pelo Centro

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Pós-graduada em Arte, Literatura e o Pensamento Contemporâneo pela PUC-RJ e Mestre em Comunicação pelo PPGCOM da UFRJ. E-mail: taissamac@hotmail.com

³ Doutor em Comunicação, pesquisador do CNPq, Professor Titular da Escola de Comunicação e do quadro fixo do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ, onde também dirige o grupo de pesquisa NEPCOM. E-mail: micael.herschmann@eco.ufrj.br

Popular de Cultura (CPC) ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE) (GONÇALVES e HOLLANDA, 1982, p. 10).⁴

Com a extinção do CPC, novos atores surgiram na cena cultural refletindo sobre a política de maneira distinta: eles colocavam em xeque os aspectos subjetivos do espectador e demonstravam certa desilusão com a ideia de progresso calcada no populismo, contrariando a orientação predominante da época (são exemplos, Hélio Oiticica, nas artes plásticas, Glauber Rocha, no cinema e o grupo Oficina, de Zé Celso, no teatro).⁵

Após as performances de Caetano, Gil, os Beat Boys e os Mutantes no III Festival da MPB, o então embrionário projeto tropicalista começou a ser bastante comentado na mídia. Isso ocorreu, principalmente, a partir de um artigo de Nelson Motta, que, em suas memórias, afirma ter escrito um “falso manifesto” intitulado “Cruzada tropicalista”. O texto em questão foi veiculado no jornal *Última Hora* no dia 5 de fevereiro de 1968 (MOTTA, 2000, p.170).⁶

Em maio de 1968, os tropicalistas entraram em estúdio para produzir o disco coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis*. Ao longo daquele ano, envolveram-se em episódios polêmicos com seus detratores: adeptos do nacionalismo musical vaiaram sua empreitada política e estética em ocasiões como quando Caetano e os Mutantes tocaram a música *É proibido proibir* no III Festival Internacional da Canção. Em dezembro, durante a gravação de um dos programas da série televisiva *Divino Maravilhoso*, Caetano cantou a canção natalina *Boas festas* com um revólver apontado para a cabeça (CALADO, 2008, p.193; 218; 251). Coelho acredita que, àquela altura, a brutalidade estava sendo corroborada de tal maneira na sociedade pela ditadura militar que o campo cultural se expressava com uma sintomática carga de violência (2010, p.166-170). A prisão e o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, após o Ato Institucional nº5, no final de 1968, foram uma decorrência desse contexto.⁷

⁴ Fundado em 1961, o CPC utilizava o produto artístico como meio de conscientizar o povo, encenando peças nas fábricas, favelas e sindicatos (Ibid.). Com o início da ditadura militar, em 1964, o ente foi fechado e foi destruída a sua tentativa de minimizar as diferenças entre a classe trabalhadora e os artistas. Sendo assim, a cultura de protesto pós-golpe foi caracterizada por uma elitização (DUNN, 2008). Além disso, o fim do CPC enquanto um centralizador do campo cultural abriu espaço para que pudessem se notabilizar outros modos de resistência que não reivindicavam a herança do nacional-desenvolvimentismo.

⁵ Por sua vez, o tropicalismo musical também divergiu das propostas do CPC que, no âmbito da música, desaguavam na canção de protesto. Para Caetano Veloso, a única maneira de alcançar uma renovação na música popular seria deixar de lado o nacionalismo exacerbado e perseguir um som universal (GONÇALVES e HOLLANDA, 1982, p.26).

⁶ Inclusive, o termo “tropicalismo” foi logo abraçado por Caetano Veloso. Segundo Coelho, a aparição do artista na *Discoteca do Chacrinha*, em abril de 68, vestido com um camisolão estampado de bananas, é um indício de que ele havia se apropriado do apelo que o movimento exercia sobre a indústria cultural (2010, p.136-137).

⁷ Frequentemente a história predominante a respeito do tropicalismo atribui o fim do movimento ao exílio da dupla de compositores baianos. Entretanto, as falas de alguns integrantes, que serão vistas mais à frente, levam a crer que o projeto ainda estava vivo, mesmo após 1969, nas mãos de Gal Costa. Talvez a divergência entre essas falas e o relato clássico se explique pelo modo de construção do saber científico, nesse caso, do saber produzido pelos historiadores. Para Rago, uma crítica feminista deve ser feita no sentido de observar que o conceito universal de sujeito valoriza as práticas dos homens, subjugando as das mulheres (2019, p.373). O universalismo da ciência incute no mundo a hegemonia masculina (IRIGARAY, 1985, p.73).

Tropicalismo e Estudos de Gênero

Vale salientar que na elaboração deste artigo buscou-se dialogar e levar em conta o debate envolvendo a literatura dedicada aos estudos de gênero, especialmente aos estudos feministas (FRASER, 2019; MCROBBIE, 2013). Reconhece-se também que este estudo apresentado aqui é de alguma maneira produto das inquietações que nos mobilizam atualmente, isto é, resulta do *boom* feminista que vem caracterizando a última década (HOLLANDA, 2018).

Alguns apontamentos ganham relevo quando as reflexões de autoras feministas são trazidas para a análise da história desse movimento musical em questão: por exemplo, a ênfase na partida de Caetano e Gil para a Inglaterra, tida como o marco final do tropicalismo, demonstra um olhar atento à trajetória dos dois. Contudo, ignora-se que Gal Costa, posteriormente, assumiu para si a tarefa tropicalista, reelaborando-a numa interpretação autoral (MAIA, 2021). Nesse sentido, o não reconhecimento da continuidade dessa vanguarda no pós-1969 denota aquilo que Rago (2019) afirma sobre a exaltação das práticas masculinas, em detrimento das práticas femininas.

Tendo em vista o que foi já assinalado, despontam as seguintes perguntas: será que algo similar pode ser verificado em relação às outras mulheres que participaram do tropicalismo? Será que a escrita da história deixou de contemplar algumas ações delas? Afinal, quando se lança mão de um método historiográfico que visa contar a história das mulheres, a premissa básica é a de que elas foram agentes de acontecimentos próprios. Portanto, sua vivência e a experiência dos homens precisam ser diferenciadas (PERROT, 2007, p.141). Nesse sentido, sabe-se que Gal Costa, Nara Leão e Rita Lee, as três representantes femininas de maior relevância no tropicalismo, tiveram vivências que merecem ser particularizadas. Pois, fazendo isso, o pesquisador oferece novas perspectivas sobre esse movimento cultural tão importante para a música popular.

Neste artigo buscou-se problematizar o envolvimento dessas três mulheres com o contexto de formação e dinamização do tropicalismo. Não só isso, procurou-se compreender quais foram as suas contribuições, evidenciando aspectos artísticos e comportamentais. Parte-se do entendimento de que o campo cultural brasileiro das décadas de 1960 e 1970 possuía – e ainda possui – uma dimensão sexuada, em conformidade com o que postula Perrot (2007, p.15). A autora diz que as mulheres não são meras reprodutoras de uma história que lhes é alheia, já que também são agentes históricos atuando em seus respectivos campos (PERROT,

1995, p. 9). Por isso, há uma tentativa de repensar aqui a história dessas mulheres tropicalistas (detalhada a seguir neste texto), que foi secundarizada de forma muito evidente.

Gal Costa

Em 26 de julho de 1969, no dia anterior ao seu embarque para o exílio na Inglaterra, Caetano faz o seguinte comentário 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 comesse a utilizar uma linguagem nova. (...) 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 (CALADO, 2008, p.264).

No ápice das manifestações tropicalistas de 1968, Gal Costa operou uma verdadeira revolução em sua performance artística. Antes de novembro daquele ano, ela cantava de forma tímida e introspectiva, influenciada pela bossa nova e por João Gilberto. Mas a apresentação que fez no IV Festival de MPB da Record, cantando a música *Divino Maravilhoso*, foi a sua estreia numa linha estética e política que era característica do tropicalismo. Principalmente ao longo do ano de 1968, Gal foi se transformando a partir do *ethos* circundante, trocando com os colegas do campo cultural e elaborando as informações que recebia. Algo que pode ser identificado na seguinte entrevista, retirada do documentário *O nome dela é Gal*:

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. (...) 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 (FERREIRA, 2017).

A postura ativa de Gal Costa naquela época a levou ao encontro de *Divino Maravilhoso*, canção composta por Caetano e Gil, mas que foi escolhida e adaptada por ela. Isso pode ser visto no seguinte trecho de um texto autoral, escrito por Costa e veiculado em seu site:

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 [Gadelha], quase morreu de susto. Ele não sabia de nada. (...) Foi a primeira vez que senti o que era dominar uma plateia. (...) Saí do *Divino*

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

Nota-se que a cantora se coloca cheia de vontades, como quando diz que optou por uma postura “explosiva” e que mostrasse “uma outra mulher”. Essa lembrança entra em contradição com discursos presentes na história clássica do tropicalismo, pois tais construções discursivas enfraquecem a atuação de Gal no que tange a sua própria carreira. Caetano afirma, em suas memórias, que ele, o empresário Guilherme Araújo e o artista Rogério Duarte costumavam debater os caminhos estéticos que ela deveria seguir (1997, p.93)⁸. A interessada, por sua vez, revela que nunca soube dessas conversas (FERREIRA, 2017). Inclusive, no seu já citado texto autoral, Gal evidencia que Caetano não esteve por trás da guinada performática do final de 1968 (COSTA, 2005).

Assim, a maneira como Gal foi retratada por Caetano contribuiu para a formação de uma imagem relativamente recorrente da cantora e de sua participação no tropicalismo. E que imagem foi essa? Destaca-se o seguinte trecho em que Caetano descreve os integrantes da linha de frente do movimento: “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). A figura da “musa” é bastante redutora. Segundo Perrot, a mulher é associada à figura da musa inspiradora, justamente, por ter seu poder de invenção negado (PERROT, 2007, p. 96).

A expressão “servir de intérprete” também mitiga a participação de Gal Costa. Isso porque Cixous argumenta 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 segundo polo (CIXOUS, 1988, p.287-8). Trazendo essa disparidade para o campo artístico, Perrot entende que a capacidade ativa da criação é entregue em geral aos homens. No que diz respeito à música, elas podem ser as intérpretes, mas não podem ter protagonismo (PERROT, 2007, p.96).⁹

⁸ Poder-se-ia abrir um parêntese para tratar também do livro referenciado, intitulado *Verdade Tropical*, a saber, as memórias que Caetano Veloso (1997) escreveu sobre suas experiências nos anos de 1960 e 1970. Posicionar *Verdade Tropical* como história “clássica”, ou “oficial” do tropicalismo só é possível por meio do entendimento de que na década de 1990, quando o livro foi lançado, o movimento foi canonizado e se tornou central na discussão da identidade brasileira. Todo esse debate em torno dos tropicalistas, que ocorreu no final do século XX, teve *Verdade Tropical* como pedra de toque (SOVIK, 2018, p.37). A quantidade de citações ao baiano em obras como *Uma história da música popular brasileira*, de Severiano (2017), configura-se como um indício de que o relato de Veloso assumiu o estatuto de “verdade”. No capítulo em que Severiano apresenta o movimento, todas as falas de autoria de terceiros são de Caetano, incluindo duas menções às suas memórias (MAIA, 2021, p.130).

⁹ Uma possível indagação se faz presente: o intérprete não é uma espécie de criador? Para Machado, sim. De acordo com a autora, o gesto interpretativo produz um sentido que extrapola os limites da canção original. Ou seja, o(a) cantor(a) cria significados “que só existem pela presença da voz ao equilibrar ou desequilibrar letra e melodia, escolher a emissão, o timbre,

Subvertendo a ideia de que era “apenas” a intérprete ou a “musa”, Gal recebia as informações de seus parceiros homens e as reelaborava em uma produção própria. Em algumas entrevistas ela se posiciona como membro participativo e atuante do tropicalismo musical, como no exemplo abaixo:

Estava diretamente ligada com tudo, porque estava ligada com Caetano e Gil, porque eu sou ligada à música, e por tudo isso, então, estava diretamente envolvida com tudo aquilo, e chegou a um ponto que 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 (COSTA, 1972, p. 2).

De fato, a artista não só esteve dentro do movimento tropicalista, como gestou uma versão única dessa estética. Como já foi dito, em 1969, Caetano contou ao jornal *Última Hora* que o tropicalismo continuava com Gal (CALADO, 2008, p.264). Em novembro daquele ano, ela e Jards Macalé levaram um espetáculo ao Teatro Oficina, em São Paulo. A cantora comenta o show em entrevista para o *Diário da Noite*: “desenvolvo um trabalho colocado dentro da proposta descontraída do tropicalismo e acentuado no meu último disco” (VIANA, 1969, p. 6).¹⁰

Nesse show de novembro de 1969, Gal Costa empregou o improviso como elemento central de sua performance. Ela continuou utilizando o recurso ao ponto de, em dezembro de 1970, afirmar que sua liberdade para improvisar a levou a compor a canção *Love, Try and Die*, em parceria com Jards Macalé e Lanny Gordin, presente no disco *Legal* de 1970 (COSTA, 1970, p.2). Sendo assim, a experiência artística de Gal corrobora com aquilo que Machado (2012) atesta sobre a interpretação vocal: nela está contido o ato de criar algo novo. Ou seja, apesar de Caetano e Gil terem sido os principais autores das músicas tropicalistas e seus porta-vozes para a mídia e para os intelectuais da época, é certo que Gal também teve um protagonismo criativo.¹¹

a articulação rítmica e a capacidade emotiva” (MACHADO, 2012, p.17; p.44). Portanto, Gal não tinha nada de passiva. Pelo contrário, o seu canto era cheio de autorialidade e energia ativa, algo que pode ser visto na entrevista concedida pela cantora ao *Jornal do Brasil* em dezembro de 1970: “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 *Domingo no Parque*, e aquilo foi mexendo comigo, eu não podia ficar parada. E me libertei” (COSTA, 1970, p. 2).

¹⁰ O *Jornal do Brasil* publicou um depoimento de Gal sobre a mesma apresentação no Teatro Oficina. Em sua fala, Costa sinaliza a agressividade que trazia para o palco, além da corporalidade improvisada. Ela conclui: “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, 1969, p.8).

¹¹ Ainda por meio da concepção de Machado (2012) acerca do(a) intérprete - na qual ele(a) detém uma ciência por trás de seu canto e é dotado(a) de ferramentas como o corpo e os sentimentos -, poder-se-ia identificar o processo artístico da Gal tropicalista. Em uma reportagem do *Jornal do Brasil*, de 1970, ela afirma que a música é feita de um material “que está dentro da gente” (COSTA, 1970, p.2). Essa matéria prima reside na relação do sujeito consigo e com suas emoções, algo que está presente na já clássica história contada por Gal sobre como aprendeu a cantar. Segundo a artista, durante a infância ela praticava

O aporte que Gal ofereceu ao tropicalismo está em sintonia com o que os intelectuais postularam sobre esse movimento musical. Favaretto, por exemplo, percebe na atuação dos tropicalistas "o deslizar do corpo na linguagem", a intensificação do desejo pelo canto e o ritual manifestado na dança e no sexo, além da explícita relação entre o erótico e o político (2007, p.37). Talvez o autor incorra no universalismo científico quando se refere aos "tropicalistas" como um todo, mantendo, assim, a hegemonia masculina do sujeito, conforme aponta Irigaray (1985, p.73-8). Apesar disso, tal conceituação do grupo, efetivada por Favaretto, aplica-se perfeitamente à leitura que Gal fez da contracultura que estava sendo disseminada na época.

No show *Fatal*, que estreou no Rio de Janeiro em outubro de 1971, a artista sintetizou tudo o que vinha criando desde *Divino Maravilhoso*. De acordo com Noletto, Gal se valia de espontaneidade e sensualidade, o que culminou na estratégia de utilizar o discurso erótico como isca para atrair o público jovem da época (2014, 69-70). A versão que ela deu para esse movimento de vanguarda incorporava a cultura marginal à moda tropicalista mais comercial, fazendo do corpo erotizado um componente de choque para a audiência.¹²

A ideia central de Noletto (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 de feminilidade. A cantora afirma que os shows *Fatal* (1972) e *Índia* (1973) possuíram forte acentuação no seu mergulho tropicalista, mas que decidiu mudar de estilo a partir do disco *Cantar* (1974) (FERREIRA, 2017).

De acordo com Contente, o distanciamento das bases contraculturais, promovido por Gal a partir da segunda metade dos anos de 1970, coincidiu com o esvanecer de sua persona política (2021, p.77-8). Contudo, mesmo após o disco *Cantar*, ela não deixou de falar criticamente através de seu corpo e de seu gesto interpretativo, fazendo de sua trajetória um objeto complexo

com uma panela, fazendo ecoar seus vocais e, assim, trabalhando a emissão e o diafragma (FERREIRA, 2017). Sua técnica não passou pelo ensino tradicional, mas foi desenvolvida de qualquer maneira, através de procedimentos informais.

¹² Sobre *Fatal*, Jardim afirma: "Gal era muito jovem, estava com 26 anos e era 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. (...) 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 Noletto (2014). O último diz que o ato de cobrir e descobrir o corpo estava presente 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. Noletto acredita que ela se apropriou dos debates feministas em seu discurso performático, pois, indiretamente, pautou a liberdade sexual das mulheres. Mas, o autor aborda ainda o caráter comercial da exposição de seu corpo nos shows e ensaios fotográficos da época (NOLETO, 2014, p.65-8).

para o pesquisador que deseja apreendê-la por meio de uma linguagem tradicional. Não só isso: a artista é uma personagem marcante para a análise de gênero, uma vez que, até nos trabalhos ditos "comerciais", empregou o corpo como lócus de resistência, burlando, inclusive, o controle do mercado da música.

Nara Leão

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. Depois, foi pioneira na canção de protesto, embora tenha se decepcionado com a corrente. Assim, migrou para o tropicalismo e ajudou a construí-lo enquanto um movimento estético respeitado no meio artístico.¹³

A interseção que Nara promoveu entre a nova geração da moderna música popular brasileira e a Jovem Guarda se firmou antes do tropicalismo musical. Isso pode ser visto numa entrevista de 1969, em que Gal 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. Em depoimento ao *Diário de Notícias*, em 24 de abril de 1966, a cantora atesta que o ritmo jovem não foi a razão pela qual a música brasileira estava se prejudicando: “a nossa música ‘entrou pelo cano’ por sua própria culpa (...) começou a comercializar-se (...) 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 algum tipo de resultado. Por conseguinte, Nara foi se afastando dessa corrente e se abrindo para outras possibilidades no meio musical. Em maio de 1966, mais precisamente, no dia 7 de maio, ela foi convocada a opinar em um debate intitulado “Que caminho seguir na música popular brasileira?”. Junto à artista, Caetano Veloso,

¹³ O vanguardismo de Nara foi evidente, tanto que, em 1964, quando ainda era porta-voz da música participante, 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” (LEÃO, 1964, p.33). Nesse sentido, mostrava certo desprendimento da arte política que era ligada às diretrizes do CPC. Isso porque, valorizava um programa televisivo de massa como alternativa de comunicação para a música popular brasileira. Já em 1965, saiu em defesa de Roberto Carlos, representante do iê-iê-iê, a versão brasileira do rock internacional. Em seu depoimento para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), gravado em 1977, a artista recorda a represália que sofreu dos colegas por ter elogiado Roberto (GOMES, 2014, p.49).

identificado como compositor, Capinam como poeta e Gustavo Dahal, como cineasta: 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 disparou em defesa da tradição e proferiu sua frase célebre sobre como somente a retomada da linha evolutiva iniciada pela bossa nova daria organicidade para a criação. Capinam disse que não existia um caminho para a música brasileira que não levasse em conta um dado fundamental, o mercado. Mas acreditava que eles deviam resistir à ideia de que o iê-iê-iê era a resposta para a conjuntura que estavam vivendo, já que a arte ligada ao estrangeiro era “um falso produto”. Nara problematiza essa questão da seguinte maneira:

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).

Desse modo, Nara é mais explícita em legitimar a Jovem Guarda naquele contexto. Não só isso, ela aceita a importância da disputa pelo mercado no diálogo com as massas, criticando o auto isolamento da arte intelectualizada que, por escolha própria, não vai às rádios ou aos programas populares de televisão. Com o disco *Vento de maio*, de 1967, a artista se afastou de vez da canção de protesto. 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 mudança na carreira de Nara expressava uma forte frustração política (GEROLAMO, 2018, p.179-180; 185).

Colocando-se, definitivamente, em uma trincheira bem distante daqueles que defendiam o nacionalismo purista dentro da música popular, a cantora assistiu de longe a famosa “marcha contra a guitarra elétrica”, que ocorreu em julho de 1967. Elis Regina, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré e Edu Lobo, entre vários outros, participaram de um comício que condenava a suposta invasão dos gêneros internacionais, representados pelo instrumento típico do rock. Observando a manifestação ao lado de Caetano, Nara fez a seguinte observação: “tudo isso mete até medo (...) parece uma passeata do partido integralista” (CABRAL, 2016, p.149).

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 1967, quando ele defendeu *Alegria, alegria* (Intervalo, 1967, p. 48). Já em 1968, há o episódio em que Nara encomenda a canção *Lindonéia*, contribuindo para a interface entre o tropicalismo musical e as artes plásticas. Não se sabe ao certo como foram esses encontros de Nara com Caetano e os demais tropicalistas, mas algumas falas da cantora ilustram a participação dela no movimento:

Encontrava o 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 (GOMES, 2014, p.45-6).

Contata-se que Nara afirma ter se “entrosado” com eles, reforçando que não apoiou o tropicalismo de fora. Outra entrevista que ela deu em 1968 confirma que a artista se via como um membro do grupo, pois Nara dizia ter a “obrigação” de participar de um movimento musical como esse (GEROLAMO, 2018, p.204). Logo, sua presença foi orgânica e marcada por uma troca mútua, fazendo com que Nara contribuísse para a proposta coletiva e vice e versa. Os impactos do tropicalismo em sua carreira são nítidos. *Lindonéia* foi, originalmente, encomendada para um disco solo e acabou se tornando um ponto em comum entre a sua trajetória artística e a do movimento. Não só isso, no disco *Nara Leão*, de 1968, há uma continuidade da nostalgia e do lirismo popular, combinadas à presença de um repertório e de uma sonoridade tropicalistas (GEROLAMO, 2018, p.194). Outro fator a ser mencionado é o resgate da memória de Carmen Miranda, algo que ela já vinha fazendo desde o disco anterior, *Nara* (1967).

Ao contrário de Caetano Veloso, a homenagem que a artista prestou à Carmen Miranda 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). Já Nara Leão, valeu-se do retorno a essa época para firmar sua posição a respeito da herança musical brasileira, valorizando figuras como Carmen Miranda. Segundo Nara, conforme consta na contracapa de seu disco de 1968, essa cantora “inventou um estilo pessoal e fez história” (GEROLAMO, 2018, p. 208).

Nesse sentido, Nara opera a mesma estratégia que Calado identificou em Caetano: dialoga 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). Talvez seja por esse tipo de postura que Naves argumenta que ela atuou como artista e intelectual. O fato de Nara ter se notabilizado como agitadora política e cultural fez com que a autora a atribuísse o mesmo status dos compositores de sua geração, que pensavam criticamente o Brasil (NAVES, 2010, p.55). Apesar de não compor, a artista apresentava esse pensamento crítico por meio de sua performance vocal, corporal e pela escolha de repertório.

Poder-se-ia afirmar que Nara utilizou o tropicalismo à serviço de sua voz e de seu corpo. No disco de 1968, chegou a gravar um antigo sucesso de Carmen Miranda. A versão de Nara da canção *Quem é?* é bastante teatralizada, respaldada pela carga dramática advinda do arranjo de Rogério Duprat. Sem dúvida, essa modificação aconteceu como resultado de sua participação no movimento. No mês seguinte ao lançamento do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, em agosto de 68, a artista compareceu à Gafieira Som de Cristal vestida de Lindonéia. Conforme o que foi anunciado pelo *Jornal do Brasil*, ela usava uma capa de rendas enfeitada de cetim brilhante (MARIA, 1968, p.3). Portanto, estava bem alinhada com aquilo que Duarte assinala sobre o tropicalismo: em diálogo com Silviano Santiago, o autor diz que eles descobriram novas formas de se apresentar, trazendo o próprio corpo para o palco, bem como, atrevido-se nas roupas (DUARTE, 2018, p.107).

Como é notório, Nara teve sua trajetória marcante interrompida por um câncer. Nos anos que se seguiram, conviveu com esquecimentos e outros sintomas decorrentes de um tumor no cérebro; vindo a falecer no dia 7 de junho de 1989, aos 47 anos (CARDOSO, 2021). Ela deixou registrado na música popular um olhar sempre pioneiro, munindo-se das ferramentas disponíveis em sua época para propor uma figura feminina independente. Isso se expressava, inclusive, na disponibilidade que teve para transitar por diferentes correntes artísticas, nunca negociando a sua verdade em nome das disputas por uma posição de destaque. Pelo contrário, Nara teve a coragem de entrar e sair de todas as estruturas, parafraseando, aqui, Caetano Veloso em seu discurso durante a apresentação de *É proibido proibir*, em 1968. No caso, Caetano se referia apenas a ele e a Gilberto Gil, mas poderia ter incluído Nara que, com seu prestígio, contribuiu para a legitimação do tropicalismo musical naquele período.

Rita Lee

Rita Lee era pouco conhecida quando foi convidada, junto com 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 aglutinam 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 levou consigo após a ruptura com os Mutantes e que se tornaram matéria prima para a sua trajetória de enorme sucesso comercial.

Logo no início de sua carreira, as performances dela no palco ganharam novas texturas através dos figurinos utilizados. Rita descobriu um brechó de circo e teatro no centro de São Paulo, chamado Casa dos Artistas, onde procurava o estilo característico da banda (LEE, 2018, p.67). Suas escolhas em termos de vestimentas causavam tanta estranheza na cena cultural que, em abril de 1969, 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).¹⁴

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 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” (LEE, 1969, p.55). Foi esse tipo de pensamento de vanguarda que a levou a dizer em sua autobiografia que era uma honra ser vaiada nos festivais (LEE, 2018, p.71). Os Mutantes chegaram como um corpo estranho no campo cultural, invadindo a cena com o costumeiro deboche. Lee afirma que, durante as eliminatórias do Festival da Canção de 1967, davam apelidos maldosos aos radicais da MPB (LEE, 1969, p.72). Em fevereiro de 1981, em

¹⁴ 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” (LEE, 1969, p. 3). Sendo assim, a artista já começava a questionar o lugar das mulheres numa esfera comportamental, mostrando-se crítica aos valores que enxergava na sociedade.

depoimento à revista *Playboy*, a artista relembra o período e alega sentir saudades da marginalidade e do fato dos Mutantes destoarem da formalidade daqueles eventos (LEE, 1981, p. 24). Antes, os trajes dos festivais consistiam, em geral, num terno para os homens e vestido longo para as mulheres. Mas, após a intervenção tropicalista, muito influenciada pela estética proposta por Rita, os demais artistas passaram a se vestir com figurinos extravagantes.

Assim como o disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, também o primeiro LP dos Mutantes data de 1968. Segundo Rita, o repertório desse trabalho foi “abrasileirado por sua causa” (LEE, 2018, p.75). Sendo assim, poder-se-ia afirmar que no tocante as invenções sonoras tropicalistas, Rita claramente deixou sua marca. De acordo com Rogério Duprat, as novas concepções de linguagem musical, como a utilização de instrumentos não convencionais, eram tudo o que esse movimento queria agenciar das vanguardas eruditas. O maestro, que trabalhou com os Mutantes em 68, reconhece que mais do que fornecer sua experiência com as vanguardas europeias, ele aprendeu com as inovações propostas pelos jovens locais, inclusive, por Rita Lee (BAY, 2009, p. 61).

Além disso, Rita contribuiu com a introdução do humor na música tropicalista. Tanto que, quando foi expulsa dos Mutantes porque os rapazes desejavam seguir uma linha mais “séria” (a do chamado rock progressivo), concluiu que esse novo caminho não era só o fim de um espaço para ela, mas para a influência da estética tropicalista no trabalho do grupo. No documentário *Biografitti*, Rita concede algumas palavras sobre sua expulsão: “fiquei absolutamente magoada. (...) Mutantes é deboche, Mutantes é tropicalista (...). Sempre tivemos o deboche, a coisa engraçada como marca registrada de Mutantes e do tropicalismo” (OLIVEIRA, 2007).

Desse modo, ao defender a comicidade como uma importante linguagem para a música popular brasileira, Rita realizava o que Duarte observou no tropicalismo: um rearranjo dos valores estéticos, fazendo com que o belo cedesse terreno ao curioso; e a seriedade da bossa nova à ironia. O autor alega que tal estratégia era historicamente significativa, pois a comédia em geral foi desvalorizada e “considerada como um elemento da chamada baixa cultura” (DUARTE, 2018, p.105). Portanto, defender o humor foi uma manobra ousada, uma vez que sobre Rita recairia a pecha de não produzir uma obra esteticamente sofisticada. De fato, a opção dos rapazes dos Mutantes por excluí-la denota a inferiorização de sua irreverência, vista como incompatível com o novo rumo artístico “mais elevado” que a maioria queria imprimir a trajetória do grupo.

Por fim, vale salientar que toda a trajetória de Rita Lee opera certa flexibilização e subversão o gênero feminino. Isso acontece, principalmente, a partir de sua carreira solo, mas também por sua postura questionadora que remonta aos tempos de tropicalismo. Um exemplo é a canção *Panis et Circenses*, que figura no disco-manifesto do movimento. Para Duarte, o alvo da crítica tropicalista são “as pessoas da sala de jantar”, que representam os costumes da família tradicional de classe média (DUARTE, 2018, p. 61). Assim, poder-se-ia afirmar que os tropicalistas voltaram em boa medida as suas críticas contraculturais para a sociedade conservadora e patriarcal, e, de modo geral, para a família nuclear burguesa. O mote da letra analisada por Duarte é a criação de domínios públicos que sejam alternativos ao âmbito doméstico. Daí a ênfase tropicalista na sala de jantar: como um ambiente sombrio, que coloca em cena problematizações de gênero que seriam mais exploradas nas décadas seguintes no debate social e artístico.

Considerações Finais

Neste artigo, buscou-se resumir as trajetórias de Gal Costa, Nara Leão e Rita Lee, cuja contribuição para o tropicalismo musical e para a música popular brasileira nas décadas subsequentes é de uma vastidão ímpar. Partiu-se da ideia de que elas foram agentes históricos e, portanto, suas vozes seriam as melhores no sentido de relatar as próprias experiências no período. Daí a consulta às entrevistas concedidas pelas artistas em diversas mídias. Sendo assim, somar os depoimentos delas, entre outras vozes menos escutadas, às memórias de Caetano Veloso (1997), escritas em *Verdade Tropical*, torna-se oportuno para os estudos dedicados a tratar dessa temática. Isso porque, dar espaço à perspectiva das mulheres sobre os acontecimentos em torno do tropicalismo coloca em cena novos aspectos da história desse movimento cultural.

O contraste entre a história oficial dessa vanguarda musical e a trajetória menos valorizadas das mulheres tropicalistas sem dúvida não pode ser mais ignorado. Tais ruídos geram o entendimento de que há mais por trás do tropicalismo do que vem sendo discutido até o momento, abrindo portas para renovadas agendas de pesquisa. Em suma, tentou-se dar um pontapé inicial para incursões críticas dentro dos campos do saber que estudam tópicos afins. Desse modo, constatou-se que a contribuição de Gal, Nara e Rita foi, de fato, maior do que aquela frequentemente registrada pelos historiadores e pela crítica. A primeira dessas destacadas artistas ofereceu a sua versão autoral ao tropicalismo, não através da composição de letra e música, mas através da interpretação performática; já a segunda reelaborou as

informações que chegavam até ela, sempre de forma pioneira e ousada; e, finalmente, a terceira consagrou a linguagem do humor na música popular e tratou de temas como o comportamento feminino antes mesmo dessa agenda ser incorporada ao debate público.

Referências:

Bibliografia

- BAY, Eduardo Kolody. **Qualquer bobagem**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de Brasília. Brasília: 2009.
- CABRAL, Sérgio. **Nara Leão, uma biografia**. Rio de Janeiro, Lazuli, 2000.
- CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 2008.
- CARDOSO, Tom. **Ninguém pode com Nara Leão**. São Paulo: Planeta, 2021
- CIXOUS, Hélène. Sorties. In: **Modern Criticism and Theory: a reader**. Londres: Longman, 1988, pp.287-293.
- COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- COHN, Sergio; COELHO, Frederico (orgs.). **Encontros com aTropicália**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- CONTENTE, Renato. **Não se assuste, pessoa!** São Paulo: Letra e Voz, 2021.
- DUARTE, Paulo. **O Livro do Disco: Tropicália ou Panis et Circenses**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- 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.
- GEROLAMO, Ismael. **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.
- GOMES, Anita A. (org.). **Nara Leão**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014a. p. 14-59.
- GONÇALVES, Marcos; HOLLANDA, Heloisa B. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- HOLLANDA, Heloisa B. de. **Explosão Feminista**. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.
- IRIGARAY, Luce. Is the subject of Science sexed? **Cultural Critique**. Nova Iorque, n.1, 1985, pp.73-88.
- JARDIM, Eduardo. **Tudo em volta está deserto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.
- LEE, Rita. **Rita Lee, uma autobiografia**. São Paulo: Globo, 2018.
- MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo**. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2012.
- MAIA, Taissa. Linda, feia e (des)aparecida – a mulher e os discursos sobre o tropicalismo musical. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2021.
- MCROBBIE, Angela. Quatro tecnologias da identidade juvenil feminina. In: **Revista Z Cultural**. Rio de Janeiro: UFRJ, ano VIII, nº 2, 2013.
- MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.
- NAVES, Santuza. **Canção Popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NOLETO, Rafael da Silva. Eu sou uma fruta gogóia, eu sou uma moça. 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, 2008.
- RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: HOLLANDA, Heloisa B. de (Org). **Pensamento feminista brasileiro**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- SOVIK, Liv. **Tropicália Rex**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2018.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Hemerografia

- CONFIDENCIAL. **Intervalo**. 1967, ano 5, nº252, p.48.
- 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] BARBOSA, Rubens. Meu nome é Gal. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 4 de dezembro de 1969. Caderno B, p. 8.
- COSTA, Gal. Entrevista seu ídolo: Gal Costa. **Intervalo**. 1969, edição 324, p. 21.
- COSTA, Gal. O Divino Maravilhoso. **Site Oficial Gal Costa**. São Paulo, 2005. Disponível em: <https://galcosta.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=22>. Acesso em: 22 de março de 2021.
- O QUE eles disseram – Nara Leão. **Intervalo**. 1967, ano 5, nº252, p.44.
- LEÃO, Nara. A musa Nara canta. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 22 de março de 1964, Quarta Seção, p. 2.
- LEÃO, Nara. Nara – Sucesso também cansa. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 24 abr. 1966, 4a seção, p. 3.
- 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.
- LEE, Rita. In: O JEITO novo das musas. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 6 a 7 de abril de 1969. Revista de Domingo, p.3.
- LEE, Rita. [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. [Entrevista concedida a] MAYRINK, Geraldo. Entrevista com Rita Lee. **Playboy**. São Paulo: fevereiro de 1981. p.24.
- LEE, Rita. In: EXISTE algo de concreto nos baianos. **Veja**. São Paulo: 13 de novembro de 1968, p. 55.
- MARIA, Léa. A noite Paulista. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1968. Caderno B, p.3.
- VIANA, Hilton. Show da Gal. **Diário da Noite**. São Paulo, 28 de novembro de 1969. Segundo Caderno, p. 6.

Filmografia

- OLIVEIRA, Roberto de. **BIOGRAFFITI**. Documentário. Brasil: Biscoito Fino, 2007.
- FERREIRA, Dandara. **O nome dela é Gal**. Documentário. Brasil: 2017.