

Gal Costa o el cuerpo melicanoro de la musa popular

GONZALO AGUILAR Universidad de Buenos Aires – Universidad de San Martín, Argentina.

ORCID 0000-0003-1399-8263 / gonzalus2001@gmail.com

Resumen

Este ensayo aborda la figura de la cantante brasileña Gal Costa a partir de tres «escenas»: el tropicalismo, la cultura del show musical globalizado de los años setenta y sus visitas a Buenos Aires en tiempos de la dictadura. Haciendo eje en la voz, el cuerpo, la performance y las vestimentas de la cantora, se propone una lectura política de sus intervenciones no como una militancia activa sino a partir de categorías en principio apolíticas como la sensualidad o la interpretación vocal. El ensayo termina con un análisis que le dedicó el poeta Haroldo de Campos en su libro *La educación de los cinco sentidos*.

Palabras clave: Gal Costa / música brasileña / Haroldo de Campos / Tropicalismo / Bahía (Brasil)

Abstract

Gal Costa or the honeysing body of the popular muse

This essay looks at Brazilian singer Gal Costa from three different «scenes»: tropicalism, the globalized music business of the seventies and her visits to Buenos Aires during the dictatorship. Focusing on the singer's voice, body, performance and costumes, we propose a political reading of her interventions, not as an active militancy but, rather, from apolitical categories such as sensuality or vocal interpretation. The essay ends with an analysis of the poem that Haroldo de Campos dedicated to Gal Costa in his book *La educación de los cinco sentidos*.

Key words: Gal Costa / brazilian music / Haroldo de Campos / Tropicalismo / Bahia (Brazil)

Recibido: 22/12/2022. Aceptado: 17/2/2023

Para citar este artículo: Aguilar, G. (2023). Gal Costa o el cuerpo melicanoro de la musa popular. *El taco en la brea*, (17) (diciembre–mayo). Santa Fe, Argentina: UNL. e0098 DOI: 10.14409/eltaco.9.17.e0098

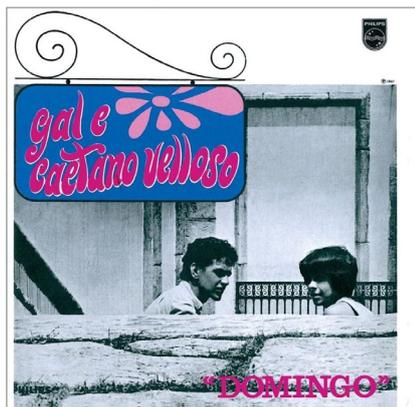


Escena 1

En la foto se ven dos cabezas que surgen por sobre una escalera de piedra. Detrás se ve un balcón y una ventana tapiada en la que no es difícil reconocer la arquitectura portuguesa colonial que podría ser la ciudad de Salvador en Bahía (y obviamente lo es, porque de allí son la joven y el joven que están en la foto). El nombre de los autores que figura arriba a la izquierda («gal e caetano velloso») simula un cartel de calle como los letreros de los negocios hechos de chapa y hierro. Pese al logo de Philips, la tapa del long-play resulta muy amateur, demasiado. El nombre del cantante, además, tiene una errata («Velloso» en vez de «Veloso») y la tipografía que quiere ser moderna y juvenil no combina con la foto en blanco y negro. Él, Caetano, parece estar incómodo y como si no estuviera posando para una fotografía. Ella (Gal Costa) tiene el pelo corto, el rostro mal iluminado y se asemeja más una chica de barrio tímida que una cantante que pronto conquistará Brasil (un terreno en el que el nivel competitivo era muy alto). El disco se titula *Domingo* y fue publicado en 1967. Si se observan las portadas de los tres long-play solistas que le siguieron a *Domingo*, casi podría decirse que quien posa ahí no es la misma persona. En su primer disco solista de 1969, *Gal Costa*, una buena iluminación, un buen maquillaje y una bufanda ya sugieren a una *pop star* que mira hacia la posteridad. El disco siguiente, que salió el mismo año, tiene un dibujo de la propia Gal en la tapa (es la única portada de toda su discografía en la que no aparece su cuerpo) y una foto en la contraportada en la que ya no hay una chica tímida sino una cantante furiosa, casi agresiva que recuerda a Janis Joplin o a alguna de las cantantes negras norteamericanas con su look afro que comenzaba a copar la escena musical (Tina Turner, Diana Ross, Aretha Franklin). Ya su tercer disco solista, *Legal*, que graba en 1970 cuando Caetano Veloso y Gilberto Gil se encuentran en el exilio londinense, no solo presenta a una Gal sensual, segura y reposada sino que su rostro aparece insertado en un collage realizado por Hélio Oiticica, artista que ya contaba con fama internacional (en las fotos que adornan el cabello de Gal se pueden ver a Caetano, Dedê Veloso, Jards Macalé, James Dean, el gurú Maharashi, obras de Hélio Oiticica, Lygia Pape y Lygia Clark, fotos de una multitud...).

La metamorfosis de Gal Costa en el curso de unos pocos años nos señala cómo, en el tropicalismo, el cuerpo fue un artefacto semiótico, una materia que hay que modular y conectar con la contemporaneidad. Pocos artistas lo hicieron de un modo tan integral como Gal y en el 4º Festival de MPB TV Record 1968, cuando interpretó «Divino, Maravilhoso» de Caetano y Gil, su performance puso a Brasil en trance. Vestida con ropas de la boutique *Ao Dromedário Elegante*, la interpretación crece a medida que pasa el tema, que comienza con movimientos muy parcos, casi tímidos y termina con ella bajando del escenario, enfrentándose a parte del público (que la abucheaba) y llevando la voz al límite. Cubierta de serpentinas y de papel picado, la composición termina en un éxtasis en un contexto de dictadura militar muy duro.

La canción sintetizaba como pocas diversos aspectos de la letras del tropicalismo: una actitud de rebeldía que no excluye la alegría (diferente a la gestualidad airada de la izquierda tradicional), el uso de contrastes para dar cuenta del momento cultural («todo es peligroso/todo es divino maravilloso»; «asfalto»/«mangue», «palavrão/palabra de ordem»),¹ las referencias a la muerte y a la sangre que están en casi todas las canciones («no tenemos tiempo de temerle a la muerte», «atención a la sangre en el piso») y un uso de la ambivalencia del sentido que separa a «Divino, maravilhoso» de las canciones de protesta, más directas e inteligibles. Todos esos elementos adquieren más sentidos en la interpretación de Gal, con su vestimenta propia de la cultura internacional-popular y su desesperación festiva.



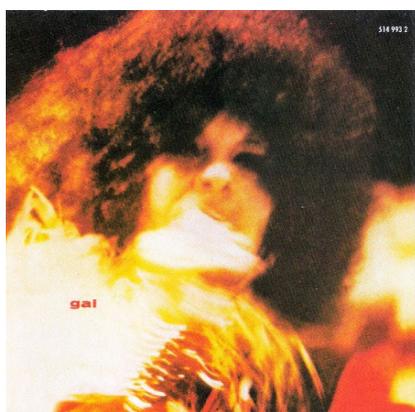
Domingo, Gal Costa y Caetano Veloso, 1967.



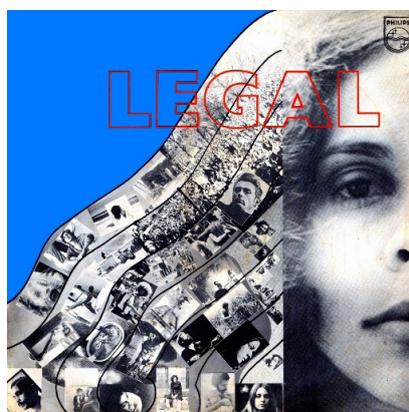
Gal Costa, 1969.



Gal, 1969, conocido también como «Cinema Olympia», portada.



Gal, 1969, contratapa.



Legal, 1970.

Hay todo un aprendizaje que Gal Costa inscribe en su cuerpo y en su voz. ¿Fue el descubrimiento de la cultura internacional–popular que se manifestaba, entre otras cosas, en la voz de Janis Joplin o en los *afro-look* que hacía furor en la música *soul* y *funky* norteamericanas? Sin duda, el contacto con toda esa información que tuvieron los músicos tropicalistas explica la dimensión global de sus transformaciones corporales. De Los Beatles a Bob Dylan pasando por Jimi Hendrix o Mick Jagger, todos los músicos hacen de cuerpo y de sus ropas un signo de los tiempos y todos ellos transforman su aspecto considerablemente en el curso de poco tiempo. El tropicalismo no es ajeno a ese proceso y las transformaciones corporales son evidentes en Caetano, Gilberto Gil, Rita Lee y, por supuesto, Gal Costa. Sin embargo, creo que esas transformaciones corporales hunden también sus raíces en la cultura bahiana de la cual surge Gal Costa. Es decir, no se trata de una chica que surge de la cultura provinciana y adopta estilos internacionales sino que ya en esa cultura mal llamada provinciana está la matriz que le permite *incorporar* velozmente ese trance que se daba en la música a nivel mundial.

La cultura urbana de Salvador de Bahía se caracteriza por haber enfrentado al menos desde los años cincuenta una polémica que el cineasta bahiano Glauber Rocha definió como una «guerra de las nuevas generaciones contra la provincia» y cuyo «tanque de choque» era la acción cultural de instituciones como la Universidad, el Museo de Arte Moderno y el teatro, sobre todo la escenificación de la *Opera dos tres Tostões* de Brecht que, realizada sobre las ruinas del recién incendiado teatro Castro Alves, conmocionó a toda la ciudad (Risério, 1995:14). Glauber se refería

a la gestión de Edgard Santos, rector de la Universidade Federal da Bahia, que llevó a cabo una modernización de las instituciones artísticas y culturales bahianas y convocó a una serie de artistas como el dramaturgo Martim Gonçalves, el músico Hans J. Koellreutter, la arquitecta y urbanista Lina Bo Bardi y la bailarina Yanka Rudzka para que fueran a Salvador a dar clases y organizar eventos. Además creó el CEAO (Centro de Estudos Afro-orientais) al frente del cual nombró a Agostinho da Silva, profesor que ejerció una gran fascinación en los jóvenes. En septiembre de 1959, Lina Bo Bardi montó para la V Bienal Internacional de Arte y Arquitectura de San Pablo, en el Parque Ibirapuera, la «Exposição Bahia» que, entre otras cosas, impuso una revalorización de la cultura popular bahiana realizada con criterios modernistas (Aguilar 2003). En 1960, creó el *Museo de Arte Moderna da Bahia*, y poco tiempo después, en 1963, el *Museo de Arte Popular*.

Nuestra reacción —dijo Lina Bo Bardi— no es una reacción romántica. Ni conservadurismo obtuso de momias; ni anti-modernismo. Ni «reacción». Si algún refunfuñador del pasado desplegara nuestra bandera para los fines de la momificación, nosotros nos sentiríamos profundamente ofendidos; si algún amante del color local y del folclore barato se colocase a nuestro lado, estaríamos obligados a pedirle que nos dejara solos. Somos modernos. (citado en Risério, 1995:116)

Otra presencia fundamental fue la de Hans Joachim Koellreuter, músico que había compuesto la música de inauguración del MAM, y que fue autor del «Manifiesto de 1946», que se oponía al nacionalismo predominante en la música erudita. Durante su permanencia en la Universidade da Bahia, se ejecutó un repertorio que incluía obras de los clásicos, pero también de George Gershwin, Arnold Schönberg, Karlheinz Stockhausen y John Cage. Caetano Veloso cuenta una anécdota muy significativa sobre la presentación de «Radio Music» de Cage a cargo de David Tudor en 1961 o 1962:

Una de las composiciones preveía que, en cierto momento, el músico prendiese la radio al azar. La voz familiar surgió como si respondiera a su gesto: «Rádio Bahia, Cidade do Salvador». La platea reventó en una carcajada. La ciudad había inscripto su nombre en el corazón de la vanguardia mundial con tal gracia y espontaneidad, de una forma tan descuidada, que el profesor Koellreuter, entendiéndolo todo, río aun más que el resto de la platea. (Veloso, 1997:60)

La avanzada modernista impulsada por el rector Santos con artistas que venían en su mayoría de San Pablo no se hizo sobre una *tabula rasa*. La cultura musical, sobre todo a través de la radio, ya era de por sí un increíble terreno de invención y experimentación artística. Bahía se había convertido en una ciudad de interés para los extranjeros, fotógrafos como el francés Pierre Verger o artistas plásticos como el argentino Carybé se instalaron en la ciudad en los años cincuenta, o sea que la avanzada paulista tenía ya antecedentes. En 1944, Disney decide hacer el film *Los tres caballeros* como parte de la política del buen vecino y Bahía tiene un lugar de privilegio pese a ser la tercera o cuarta ciudad de Brasil. Es más, convoca al músico Dorival Caymmi, que en 1938 había compuesto «O que é que a Baiana tem?», canción que llevó a la fama a Carmen Miranda en el film *Banana da Terra* de 1938.

Dorival Caymmi pertenece a la radio de los años treinta pero también a una cultura visual que llevó a los músicos a inventar tipos regionales para proyectarse a todo Brasil: el *cangaço* de

Luiz Gonzaga, la mujer con sombrero de frutas de Carmen Miranda, el pescador con remera con listones de Dorival.² Lo que es sorprendente en la composición de Caymmi es que, por un lado, no abdica a las menciones locales que eran incomprensibles para un extranjero y aun para un brasileño no bahiano: «Bonfim» (uno de los barrios de la ciudad), «pano da costa» (una vestimenta de origen afro), «balangandãs» (amuleto—joya de las esclavas con sonido de sonajero) son algunas de las palabras que contiene la canción. Ya en el cuerpo de Carmen Miranda las referencias locales entran en el *show bussines* internacional y lo conquistan a la vez que lo modifican con la modulación brasileña.

Por otro lado, la interpretación de Caymmi (a quien Gal Costa le dedicaría un disco en 1976) es increíblemente moderna. Esa modernidad musical adquiriría una nueva modulación en la voz de otro bahiano (del interior): João Gilberto que, en 1958, publicó «Chega de saudade», revolucionando la música brasileña (un año después Dorival sacaría *Caymmi e seu violão*). La voz de João Gilberto tomaba la tradición de Caymmi, Orlando Silva y también el canto *cool* del jazz de la época (Sinatra y también Dick Farney). La voz de João Gilberto era usada como un instrumento y una muestra de las fuerzas heterogéneas que podían confluír en los modos de cantar. Tanto en Caymmi como en João Gilberto la modernidad estaba vinculada al estilo sobrio y despojado, con un uso de la voz no como expresión de estados de ánimo sino como un instrumento musical, evitando los énfasis sentimentales.

A ese uso de la voz que Gal aprendió en Caymmi y João Gilberto, hay que sumarle el uso del cuerpo que venía a introducir una *sensualidad* en la dimensión performática y visual que adquiriría un sentido político en el Brasil de 1968. La cultura de las bahianas, las procesiones, mismo la cultura de playa marcaban la relación de los habitantes de la ciudad con su propio cuerpo. Cuando esa sensualidad era llevada a los flamantes medios masivos, la distancia que daba la televisión (que transmitía los festivales) contrastaba con la cercanía que sugerían las vestimentas y los movimientos (los brillos reforzaban la distancia óptica, pero las ropas que usaba llamaban al contacto táctil). Esa sensualidad era un desvío de los debates ideológicos y venía a traer la «dimensión estética», como la llamó Caetano Veloso en su performance de «Proibido proibir», que era necesaria para el «ejercicio experimental de la libertad», lema que había lanzado Mário Pedrosa y que muchos artistas habían hecho suyo.

La virtud de los músicos bahianos (Gal, Gilberto, Caetano, Tom Zé) consistió en que no se integraron a esas movidas internacionales y mediáticas desde un provincianismo celoso de lo local sino que, seguros de sí mismos y de su tradición, pusieron en sus cuerpos, en sus voces, en sus actitudes las tendencias contemporáneas para conectarse con la actualidad.

Escena 2

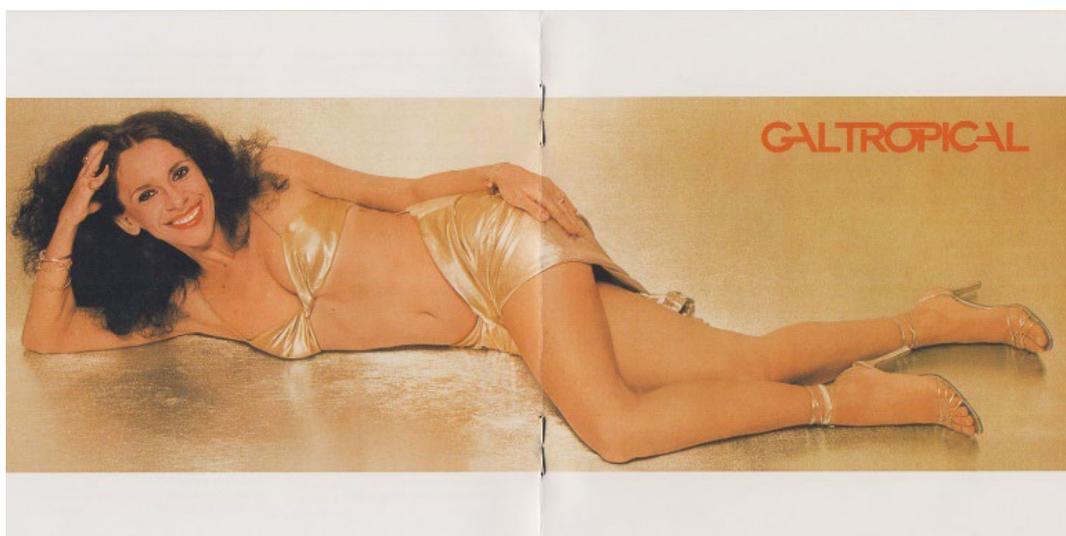
La salida de *Gal Tropical* (1979) significó un giro en la carrera de Gal Costa. Ya desde la portada y desde el poster que contenía el LP, era evidente el cambio de look, de vestuario, de escena y hasta de poses. La palabra *madurez* con todas sus connotaciones podría dar cuenta de esa transformación que se evidenciaba también en la música.

Con un repertorio menos rockero y más volcado al arreglo orquestal y la Música Popular Brasileña (promovida como MPB), Gal vuelve a grabar dos canciones de su repertorio: «Meu nome é Gal» de Erasmo y Roberto Carlos (una de sus canciones emblemáticas, incluida en su segundo disco solista) e «Índia» de José Asunción Flores y Manuel Ortiz Guerrero, la canción que

más difusión internacional tuvo del repertorio paraguayo y que le dio nombre a su cuarto disco. Gal interpreta la versión de Zé Fortuna que mantiene la melodía pero cambia totalmente la letra y que fue un éxito de la música sertaneja de 1952, interpretada por el dúo Cascatinha e Inhana.³ La segunda versión incluida en *Gal Tropical* es más breve y más cuidada, pero no queda claro por qué hacer una segunda versión, algo que sí es evidente en «Meu nome é Gal», que Roberto y Erasmo Carlos compusieron para ella.

Incluida en su segundo disco solista, la canción contenía un recitado en el que Gal se definía a sí misma y mencionaba a su grupo de amigos y amigas. Todo este recitado no está en la segunda versión.⁴ Mientras la versión de 1969 es rockera, con una guitarra eléctrica que acompaña desde el principio a la Hendrix y una Gal que fuerza la voz hasta el límite, con efectos de estudio (sobre todo eco). El final es caótico, un puro desenfreno, sobre todo si se lo contrasta con la versión de 1976, que termina en un ritmo de samba con una cuica y un tamborín. Efectivamente, la versión de *Gal Tropical* tiene algo de show, un tipo de arreglos que bien podrían ser para una presentación en Las Vegas, con un teclado Fender Rhodes que entra con un acompañamiento percusivo en un ritmo de samba de salón y un saxo que anuncia la entrada de la cantante y la acompaña en contrapunto durante la primera parte del tema. En la última mitad de la interpretación, Gal desafía a la guitarra imitando sus sonidos como si fuera una competencia y si bien su voz también se desata en gritos y efectos (como en la versión de 1969) toda la versión apunta a obtener clímax de fiesta y de show (sobre todo al final en el que imita la típica orquestación de salida del escenario y regreso para los aplausos).

La nueva versión de Gal no es *for export* ya que después de Carmen Miranda esa expresión carece de sentido en Brasil. El protagonismo de su cuerpo (su sonrisa y sus piernas) sigue jugando un papel fundamental en sus shows y eso es lo que pasó cuando estuvo en Buenos Aires en los años de la dictadura militar. Su voz, a la que trata como un instrumento, es otro cuerpo que tiene la virtud de combinar tactilidad y distancia. Así como lo hacía con la vestimenta en los tiempos del tropicalismo y lo sigue haciendo en esta nueva etapa, con brillos de oro falso, sus telas apretadas al cuerpo y su bijouterie resplandeciente (véanse por ejemplo los tobillos del poster de *Gal Tropical*). Los brillos siguen presentes como modo de mostrar su carácter de estrella y provocar fascinación visual.



Hay que leer la gira de Gal junto con la visita de otros cantantes brasileños a la Argentina en época de la dictadura cuando había un clima de represión que era cosa de todos los días. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Egberto Gismonti, Pepeu Gomes con Baby Consuelo, Ney Matogrosso, y muchos más hicieron presentaciones en esos años. La *sensualidad* que era el modo en que los tropicalistas habían procesado su posición política en Brasil, se reprodujo en sus presentaciones en la Argentina. Caetano presentó *Outras palavras* en el estadio Obras con una pluma de pavo real y el pecho descubierto. Podía ser algo habitual en el trópico, pero en la Buenos Aires de esos años adquiría un sentido de liberación corporal y de comportamiento. Gilberto Gil, además de tocar en el teatro Coliseo, vino en 1981 para tocar con Charly García en Obras. Presentaba su disco *Luar* y llevaba una estrella y una luna blancas teñidas en su pelo.

El número 59 de la revista *Expreso Imaginario*, puso a Charly y Gilberto Gil en la tapa e hizo una reseña del show —firmada por Roberto Pettinato— que

sugestivamente se titula «Derechos y humanos» (la Comisión Interamericana de Derechos Humanos había estado en 1979 pero sus ecos todavía se sentían, sobre todo después de la campaña llevada a cabo por la revista *Para ti* con calcos que decían «Los argentinos somos derechos y humanos»). Aunque no hay referencias políticas directas, Pettinato no deja de acentuar que Charly comenzó con «No te dejes desanimar», subraya la presencia de Joan Baez entre el público y termina de un modo jocosos con el Artículo 19 de la Declaración de los Derechos Humanos.

Otro recital que puso en escena el cuerpo como modo de activar una política de disidencia fue el de Ney Matogrosso en el Teatro Coliseo presentando *Seu Tipo* en 1979. El show incluía un simulacro de striptease, una entrada a toda orquesta con un traje blanco y una segunda parte con el cuerpo al descubierto y adornos gitanos y primitivos. El carácter andrógino de sus movimientos y su voz de contratenor crearon un clima de extrañeza y libertad que era raro en una Buenos Aires en la que la homosexualidad raramente adquiría un carácter público y mucho menos de espectacularidad.

En Gal Costa —en las presentaciones que hizo en el teatro Gran Rex en esos años— la performance adquiría un carácter hipnótico. Sus movimientos, sus piernas y hombros al descubierto pero sobre todo el hecho de que se apoderara del escenario, se acostara por momentos (así lo hizo cuando hubo problemas de sonido) y que hiciera un juego de seducción con los músicos explotaba un estereotipo de lo brasileño (un pueblo sensual) que en la Argentina de esos años ponía el foco en el placer de los cuerpos y en dejar de lado el tenor tan intelectual o cerebral de las canciones del rock local.

Sin todo este fenómeno que se daba cada vez que un músico brasileño llegaba a los escenarios argentinos no se entiende que Charly haya escrito que «la alegría no es solo brasileña» ni que para los músicos de Virus, más allá de sus referencias al rock anglosajón, Brasil haya sido un lugar de formación estética.⁵ Qué puede un cuerpo es la pregunta que surgía inmediatamente después



de un show de cualquier músico brasileño. Gal Costa podía estar más cerca de un público más convencional o menos inclinado a ver en la música un potencial político, pero eso no impedía que para buena parte de sus seguidores, la importancia de la sensualidad en sus shows reactualizara la historia del tropicalismo y erotizara un espacio pudibundo debido a la represión gubernamental.

Escena 3

No conocí personalmente a Gal Costa aunque la vi muchas veces sobre un escenario y una vez en Buenos Aires un amigo de mi hermano me invitó a su restaurante porque, después del recital en el Gran Rex, Gal Costa iba a cenar ahí. No me atreví a saludarla y solo desde lejos levanté la copa como si fuera una libación a una diosa griega. Ella me sonrió.

La sonrisa de Gal comenzó a hacer una marca que la acompañó como los brazos en hélice de Elis Regina o la gestualidad dramática de Maria Bethânia. En 1993, sale el disco *O sorriso do gato de Alice*, que toma el título de un verso de la canción «Errática» de Caetano Veloso, incluida en el disco. Una sonrisa sin gato, como se recordará de las aventuras de Alicia. Tal vez fue ese atributo lo que impulsó a Haroldo de Campos a componer un poema que reescribe los célebres versos que Alceo de Mitilene escribió para Safo de Lesbos en el siglo VII-VI antes de Cristo. Según la versión de Francisco Rodríguez Adrados:

140 (V. 384) Oh Safo coronada de violetas, sacra, de sonrisa de miel (333)

El traductor aclara que «el significado de sacra es ritual y no pura» como aparece en algunas traducciones. La versión de Haroldo de Campos es bastante semejante a la de Adrados, si bien en vez de «de sonrisa de miel» se inclina por uno de los compuestos que eran tan frecuentes en uno de sus poetas predilectos (Sousândrade) y en un traductor decimonónico de Homero (Odorico Mendes) que también estaba en su *paideuma*. En vez, entonces, de «sonrisa de miel», Haroldo opta por una resolución más ideogramática y sintética: «sorriso-mel» [sonrisa-miel]. Pero no solo eso, en una tercera columna hace una versión en la que menciona a Gal y de ahí el título del poema «Grécia Tropigal»:

Grécia tropigal

paráfone de alkaios

ó coroada de violetas	ιοπλοκ ióplok	antílope
sorriso-mel	αγνα ágna	alga
sagrada	μελλιχομιδε mellikhómeide	melicanora
Safo	Σαπροι Sápphoi	gal

En las notas a los poemas del libro *La educación de los cinco sentidos*, en el que está incluido, Haroldo escribe:

El célebre homenaje de Alkaios (Alceo), *circa* 620–580 a.C. a su contemporánea Safo acostumbra a ser precedido del título «Décima Musa», atribuido a la lírica de Metilene por textos recogidos en la *Antología Palatina* (entre los cuales hay uno de Platón). Lo recreé en dos versiones: una semántico–aliterante, otra parafónica, que atiende, sobre todo, a la senda sonora del texto griego; esta última en homenaje a la melicanora Gal [de ahí el título: «---tro-pi-gal»], musa del tropicalismo, cantante bahiana del grupo de Caetano Veloso y Gilberto Gil. (de Campos, 1990:196)

Los sonidos de la letra «l» agregan una serie de asociaciones que no están en la fonética del original. Animal y vegetal, terrena y marítima, antílope y alga, «melicanora» retoma el «sorriso-mel» convirtiendo la sonrisa en canto. Como una nueva musa, una Safo bahiana, la dulzura de la sonrisa se transforma en canto.

Notas

1 «Mangue» es manglar y «palavrão» significa mala palabra.

2 Sin duda el más audaz fue Luiz Gonzaga que tomó la figura de un bandido, el *cangaço*, que todavía assolaba las tierras del interior (Lampião muere en 1938). Carmen Miranda nació en Portugal y, como cuenta Caetano Veloso en la entrevista que le hizo Violeta Weinschelbaum, «no sabía sambar» (66).

3 En un video rarísimo, Rita Lee hace una interpretación paródica de la canción con la moda del disfraz de india mientras hace *playback* con la versión de Gal Costa (https://www.youtube.com/watch?v=-qkow8CLRZg&list=OLAK5uy_nFlBwzCVawLTPI4bjuL-29UqkZyZTyd4o).

4 En una hermosa interpretación que hace para el show *Estratosférica*, Gal mantiene los arreglos de *Gal Tropical*, pero repone el discurso de 1969 («Meu nome é Gal, tenho 71 anos...») e incorpora a los músicos más jóvenes con quienes colaboró en los últimos años (la versión se puede ver en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=gaUYzua125o>).

5 El fragmento de la letra de Charly está en su primer disco solista (*Yendo de la cama al living*, 1982), disco fundamental para el período posMalvinas y previo al retorno de la democracia. Aunque la presencia de Brasil es constante en su obra y en su vida, es importante recordar que el primer disco de *Seru Giran* fue grabado en Brasil y producido por Billy Bond, quien se encontraba exiliado allá.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (2002). *Lírica Griega Arcaica (Poemas corales y monódicos, 700–300 a.C.)*. Rodríguez Adrados, F. (Ed.). Gredos.
- Aguilar, G. (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Beatriz Viterbo.
- Campos, H. de (1990). *La educación de los cinco sentidos*. Ámbit.
- Pedrosa, M. (1998). Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. En *Acadêmicos e Modernos (Textos escolhidos III)* (pp. 355–360). Edusp.
- Risério, A. (1995). *Avant-garde na Bahia*. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.
- Veloso, C. (1997). *Verdade Tropical*. Companhia das Letras.
- Weinschelbaum, V. (2019). *Otros carnavales (Conversaciones con músicos de Brasil)*. Planeta.