

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

ALANA JUNI PEREIRA COSTA

DEPOIS DO EXÍLIO: GAL COSTA E A PERMANÊNCIA PERFORMÁTICA DO
TROPICALISMO (1969-1971)

CURITIBA

2026

ALANA JUNI PEREIRA COSTA

DEPOIS DO EXÍLIO: GAL COSTA E A PERMANÊNCIA PERFORMÁTICA DO
TROPICALISMO (1969-1971)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha
de pesquisa Cultura e Sociedade, como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: André Acastro Egg

CURITIBA

2026

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e
Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP
e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Pereira Costa, Alana Juni

Depois do exílio: Gal Costa e a permanência
performática do tropicalismo (1969-1971) / Alana
Juni Pereira Costa. -- Curitiba-PR, 2026.
74 f.

Orientador: André Acastro Egg.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do
Paraná, 2026.

1. Performance musical. 2. Tropicalismo. 3. Gal
Costa. 4. Fa-Tal: Gal a Todo Vapor. I - Acastro
Egg, André (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

ALANA JUNI PEREIRA COSTA

DEPOIS DO EXÍLIO: GAL COSTA E A PERMANÊNCIA PERFORMÁTICA DO
TROPICALISMO (1969-1971)

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:

Prof. Dr. André Acastro Egg
UNESPAR

Prof. Dr. Marco Antônio Crispim Machado
UNESPAR

Profa. Dra. Andrea Beatriz Wozniak Giménez
UNESPAR

Curitiba, 20 de março de 2026

Dedico esta dissertação aos artistas brasileiros que, mesmo sob os boicotes e a repressão da ditadura, insistiram na arte como forma de existência e resistência.

Dedico, com profundo carinho, ao meu companheiro de vida, Paulo José dos Reis, que caminhou comigo desde o início, oferecendo apoio, afeto e a certeza de que eu não deveria duvidar da minha própria capacidade.

AGRADECIMENTOS

Com imenso prazer e alegria, expresso minha gratidão a todas as pessoas e instituições que contribuíram para que este trabalho fosse possível e concluído com orgulho. O percurso de construção desta dissertação foi marcado por desafios, dúvidas e atravessamentos que me fizeram crescer como pessoa, profissional e pesquisadora. Ao longo desse caminho, pude contar com apoios fundamentais, sem os quais este trabalho não teria se realizado.

Agradeço imensamente ao professor André Acastro Egg, não apenas por aceitar me orientar, mas pela paciência, escuta e compreensão demonstradas ao longo deste último ano. Mesmo diante das minhas dificuldades, acreditou no tema e conduziu a orientação com sensibilidade e rigor, possibilitando a conclusão desta pesquisa.

Agradeço à professora Miliandre Garcia pela orientação prestada no início do mestrado. Ainda que não tenhamos concluído o trabalho juntas, sua trajetória e atuação acadêmica permanecem como inspiração de mulher pesquisadora que almejo ser.

À Fundação Araucária, pela concessão da bolsa de pesquisa, que foi fundamental para a viabilização e conclusão deste trabalho.

Agradeço com muito carinho às minhas professoras da Unicentro, Érica Dias Gomes e Vanessa Séves Deister de Sousa, por provocarem o pensamento crítico e, sobretudo, por não me deixarem desistir quando o caminho parecia mais difícil.

À minha professora de História do Ensino Fundamental, Maria Inês Covalski Arboit, a primeira pessoa com mestrado que conheci. Seu exemplo me inspirou, ainda aos 12 anos, a desejar a pós-graduação e acreditar que esse caminho era possível.

Ao professor Allan de Paula Oliveira, cujas aulas de Etnomusicologia sempre me animaram e instigaram reflexões profundas. Sua contribuição na banca de qualificação foi essencial para o amadurecimento e a finalização deste trabalho.

Aos meus irmãos, Jéssica e Aloizio, que me acolheram por meses em suas casas para que eu pudesse concluir o mestrado. Sem esse apoio concreto e generoso, este percurso não teria sido possível.

À minha mãe, Marli Pereira, que sempre me incentivou a estudar; ao meu padrasto, Clari Alberto Benvenuti, que me adotou como filha e sempre foi um exemplo de pessoa; e ao meu pai, Antonio Darci Costa (*in memoriam*), que, apesar de não ter tido acesso à educação formal, trabalhou incansavelmente para que seus filhos pudessem ter oportunidades que lhe foram negadas.

Às minhas amigas Marina, Mariana, Sabrina, Gessica, Letícia e Camila, que me ouviram, acolheram e suportaram incontáveis reclamações, cansaços e choramingos ao longo das viagens e da escrita.

Por fim, minha eterna gratidão ao meu companheiro Paulo José dos Reis, pela paciência diante dos surtos, do cansaço e das ausências; por compreender e apoiar esta decisão desde o primeiro dia; e por nunca permitir que eu desistisse, mesmo quando eu mesma duvidei.

Obrigada.

Respeito muito minhas lágrimas
Mas ainda mais minha risada
Escrevo, assim, minhas palavras
Na voz de uma mulher sagrada
Caetano Veloso, Vaca Profana

RESUMO

Esta dissertação investiga a performance de Gal Costa no contexto do Tropicalismo, tomando como recorte o período entre 1969 e 1971, momento marcado pelo endurecimento do regime militar brasileiro e pelo exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Parte-se do pressuposto de que, nesse contexto, a performance — entendida como articulação entre corpo, voz, presença e cena — torna-se um dos principais espaços de permanência e radicalização da sensibilidade tropicalista. O objetivo central da pesquisa é compreender de que modo Gal Costa assume uma centralidade performática no cenário musical brasileiro, reinscrevendo o Tropicalismo no corpo e na vocalidade, especialmente a partir do espetáculo *Fa-Tal: Gal a Todo Vapor* (1971). Metodologicamente, o trabalho combina pesquisa bibliográfica, análise historiográfica e análise performática de registros audiovisuais, utilizando a observação minuciosa de performances, a descrição de gestos, inflexões vocais, movimentos corporais e interações com o público, além do uso da minutagem como ferramenta analítica. O referencial teórico articula contribuições dos estudos sobre o Tropicalismo e a música popular brasileira, com autores como Celso Favaretto, Roberto Schwarz, Marcos Napolitano, Carlos Calado, Nelson Motta e Taíssa Maia, e dos Estudos da Performance, a partir de reflexões de Renato Cohen, Jorge Glusberg e Diana Taylor, além de pesquisas voltadas à performance musical, à vocalidade e ao corpo em cena. Ao longo da dissertação, demonstra-se que, após 1968, a crítica cultural e política do Tropicalismo desloca-se progressivamente do plano discursivo para a experiência incorporada, encontrando na performance um espaço privilegiado de elaboração estética. A análise dos álbuns lançados por Gal Costa entre 1969 e 1970, de suas aparições televisivas e, sobretudo, do espetáculo *Fa-Tal*, evidencia a construção de uma linguagem performática marcada pelo excesso, pela ambivalência, pela exposição do corpo vocal e pela intensificação da presença cênica. Conclui-se que a performance de Gal Costa não apenas dá continuidade ao Tropicalismo, mas o radicaliza, operando como estratégia de permanência simbólica do movimento no cenário musical brasileiro do início da década de 1970.

Palavras-chave: Performance musical; Tropicalismo; Gal Costa; Corpo e vocalidade na música popular brasileira; *Fa-Tal: Gal a Todo Vapor*.

ABSTRACT

This dissertation investigates the performance of Gal Costa within the context of Tropicalism, focusing on the period between 1969 and 1971, a moment marked by the intensification of Brazil's military dictatorship and by the exile of Caetano Veloso and Gilberto Gil. It is argued that, in this context, performance—understood as the articulation of body, voice, presence, and scene—became one of the main spaces for the permanence and radicalization of the tropicalist sensibility. The main objective of this research is to understand how Gal Costa assumed a central performative role in the Brazilian musical scene, reinscribing Tropicalism into the body and vocality, especially through the show *Fa-Tal: Gal a Todo Vapor* (1971). Methodologically, the study combines bibliographical research, historiographical analysis, and performative analysis of audiovisual records, employing detailed observation of performances, description of gestures, vocal inflections, bodily movements, and interactions with the audience, as well as the use of timing analysis as an analytical tool. The theoretical framework brings together contributions from studies on Tropicalism and Brazilian popular music, drawing on authors such as Celso Favaretto, Roberto Schwarz, Marcos Napolitano, Carlos Calado, Nelson Motta, and Taíssa Maia, alongside Performance Studies, particularly the works of Renato Cohen, Jorge Glusberg, and Diana Taylor, as well as research on musical performance, vocality, and the performing body. Throughout the dissertation, it is demonstrated that after 1968 the cultural and political critique of Tropicalism gradually shifted from the discursive level to embodied experience, finding in performance a privileged space for aesthetic elaboration. The analysis of Gal Costa's albums released between 1969 and 1970, her television appearances, and especially the show *Fa-Tal*, reveals the construction of a performative language marked by excess, ambivalence, exposure of the vocal body, and the intensification of scenic presence. The study concludes that Gal Costa's performance not only ensured the continuity of Tropicalism, but also radicalized it, operating as a strategy for the symbolic permanence of the movement within the Brazilian musical landscape of the early 1970s.

Keywords: Musical performance; Tropicalism; Gal Costa; Body and vocality in Brazilian popular music; *Fa-Tal: Gal a Todo Vapor*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 DITADURA E TROPICALISMO: GAL COSTA CHEGA A SÃO PAULO E O MOVIMENTO GANHA CORPO (1964-1969)	15
1.1 O golpe civil-militar e a cultura sob pressão	16
1.2 Hegemonia cultural da esquerda e o contraponto tropicalista.....	17
1.3 “Alegria, alegria”: o manifesto sonoro do tropicalismo.....	19
1.4 “Domingo no parque”: narrativa e ironia tropicalista	21
1.5 “ <i>Divino maravilhoso</i> ”: radicalização e resposta ao ai-5.....	23
2 A CONTRACULTURA E A CRISE DA MODERNIDADE “SUAVE” NO BRASIL DOS ANOS 1960.....	27
2.1 Contracultura no brasil: atitude estética e deslocamento do comportamento.....	27
2.2 Da crise da contenção ao surgimento de uma estética da fricção: o tropicalismo como ruptura sensível.....	28
2.3 A geração desbunde e a sensibilidade contracultural no brasil.....	31
2.4 Gal Costa entre 1969 e 1971: corpo, voz e desobediência sensorial.....	34
2.5 Gal como protagonista sensorial da contracultura.....	35
3. PERFORMANCE, CORPO E PRESENÇA: A PERFORMANCE TROPICALISTA DE GAL COSTA.....	38
3.1 Performance como acontecimento: corpo, ação e presença.....	40
3.2 Performance musical: presença, gesto e construção de sentido.....	43
3.3 Voz como gesto: vocalidade, corpo e teatralidade.....	46
4. GAL COSTA E A PERFORMANCE TROPICALISTA.....	49
4.1 Gal Costa no contexto pós-1968: Centralidade performática do tropicalismo.....	50
4.2 Produções musicais e performáticas de Gal Costa (1969–1971).....	52
4.3 O espetáculo <i>fa-tal: Gal a todo vapor</i> como acontecimento performático.....	59
4.4 Análise performática de <i>fa-tal: Gal a todo vapor</i> a partir da minutagem.....	61
4.5 A performance tropicalista de Gal Costa: síntese interpretativa.....	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
REFERÊNCIAS.....	70

INTRODUÇÃO

Minha relação com a música antecede a formação acadêmica e está vinculada, desde cedo, à prática do canto e à experiência da apresentação pública. Ainda que não tenha havido, no ambiente familiar, uma formação musical sistematizada, a música se constituiu como espaço de expressão, investigação e interesse contínuo. Esse percurso inicial foi aprofundado com o ingresso na graduação em Artes, em 2015, quando o contato com disciplinas voltadas à música, à criação e à análise estética consolidou um interesse específico pela articulação entre som, corpo e cena. Paralelamente, o estudo da Ditadura Militar brasileira despertou questionamentos recorrentes acerca das formas de resistência cultural e dos modos pelos quais a arte respondeu a um contexto marcado pela censura e pela repressão.

É nesse cruzamento entre música, política e comportamento que o Tropicalismo se impõe como objeto privilegiado de reflexão. O movimento, ao articular experimentação estética, ironia e transgressão em plena vigência do regime militar, tensiona modelos tradicionais de engajamento artístico e inaugura uma relação singular entre canção, corpo e performance. Ainda durante a graduação, esse interesse resultou na produção de um trabalho de conclusão de curso dedicado à análise da canção *Panis et Circenses* e da capa do álbum homônimo, experiência que evidenciou o potencial do Tropicalismo como fenômeno estético e cultural complexo.

O ingresso no programa de pós-graduação, em 2023, abriu a possibilidade de aprofundar essa investigação. Inicialmente, a pesquisa se orientava para uma análise comparativa da atuação de três mulheres associadas ao Tropicalismo — Rita Lee, Nara Leão e Gal Costa. Ao longo do processo, entretanto, tornou-se evidente que tal recorte diluía excessivamente o problema de pesquisa. A escolha por concentrar a análise em Gal Costa decorre, assim, tanto da relevância singular de sua trajetória quanto da constatação de que sua atuação entre 1969 e 1971 ocupa um lugar estratégico na história do Tropicalismo, especialmente no período posterior ao exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Do ponto de vista teórico, a pesquisa dialoga com autores que pensam o Tropicalismo, a música popular brasileira e a performance enquanto fenômeno estético, histórico e cultural. Entre eles, destacam-se Celso Favaretto, Roberto Schwarz, Marcos Napolitano, Carlos Calado, Nelson Motta e Taíssa Maia, no campo da historiografia da música e da cultura brasileira; Renato Cohen, Jorge Glusberg e Diana Taylor, no âmbito dos Estudos da Performance; além de contribuições voltadas à reflexão sobre corpo, vocalidade e presença cênica na performance musical. Esses referenciais sustentam uma abordagem que compreende

a canção não apenas como obra sonora, mas como acontecimento incorporado, atravessado por dimensões históricas, políticas e sensoriais.

O Capítulo 1 tem como objetivo situar historicamente o contexto no qual emerge o Tropicalismo, com especial atenção às transformações políticas e culturais decorrentes da Ditadura Militar brasileira. Parte-se de uma caracterização do ambiente repressivo instaurado a partir de 1964, destacando seus impactos sobre a produção artística e os mecanismos de censura que incidiram sobre a música popular. Esse panorama é fundamental para compreender as tensões que atravessam o campo cultural brasileiro no final da década de 1960.

Em seguida, o capítulo discute a emergência do Tropicalismo como resposta estética e sensível a esse contexto, abordando suas principais características, contradições e disputas internas. O movimento é compreendido não apenas como uma escola musical, mas como um projeto cultural que articula canção, comportamento, imagem e performance. Nesse percurso, são mobilizados autores que discutem o Tropicalismo enquanto fenômeno ambivalente, marcado tanto pela crítica à tradição nacional-popular quanto pela incorporação irônica da indústria cultural.

Por fim, o capítulo aborda a chegada de Gal Costa a São Paulo e sua inserção nesse ambiente cultural em transformação. Ao situar seus primeiros contatos com o grupo tropicalista e sua atuação inicial no cenário musical, estabelece-se a base histórica necessária para compreender o deslocamento progressivo de sua presença artística e o papel que viria a assumir nos anos seguintes.

O Capítulo 2 dedica-se à discussão da contracultura no Brasil e às transformações sensíveis que atravessam a música popular na segunda metade da década de 1960. Inicialmente, o capítulo problematiza a crise do projeto de modernidade “suave” da Bossa Nova, compreendendo-a como um modelo estético que, embora inovador em seu momento de emergência, passa a ser percebido como insuficiente diante do agravamento das tensões políticas e comportamentais do período.

Em seguida, o Tropicalismo é analisado como ruptura sensível e estética, marcada pela incorporação do conflito, do excesso e da fricção. São discutidas questões como a relação com a indústria cultural, o uso da paródia, a crítica às hierarquias culturais e a recusa de modelos rígidos de engajamento político. Nesse contexto, o capítulo também aborda o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil como acontecimento decisivo para a reorganização do campo musical e para a dispersão do projeto tropicalista enquanto movimento coletivo.

Por fim, o capítulo discute a Geração Desbunde e a cultura marginal como desdobramentos contraculturais que deslocam o eixo da crítica do discurso para a experiência, do manifesto para o corpo. Essa discussão é central para compreender a performance como espaço privilegiado de elaboração estética e política, preparando o terreno conceitual para a análise da atuação de Gal Costa no período pós-1968.

O Capítulo 3 constitui o eixo teórico da dissertação e dedica-se à construção de um arcabouço conceitual sobre performance. Inicialmente, a performance é discutida como acontecimento, prática incorporada e forma de produção de sentido, a partir de contribuições dos Estudos da Performance e de reflexões desenvolvidas no contexto brasileiro. O capítulo busca afastar uma compreensão restrita da performance como simples execução, enfatizando sua dimensão relacional, temporal e corporal.

Na sequência, a discussão se desloca para o campo da performance musical, analisando como corpo, gesto e presença cênica participam ativamente da construção de sentido na atuação sonora. São mobilizados autores que pensam a performance musical como articulação entre som, visualidade e comportamento, destacando o papel do corpo e do gesto na percepção e na experiência da canção.

Por fim, o capítulo aprofunda a noção de voz como gesto performativo, compreendendo a vocalidade como escrita do corpo e como elemento central na produção de presença e teatralidade. Essa reflexão prepara conceitualmente a análise empírica desenvolvida no capítulo seguinte, ao fornecer ferramentas para pensar a performance vocal para além do plano estritamente sonoro.

O Capítulo 4 dedica-se à análise da performance de Gal Costa entre 1969 e 1971, tomando-a como caso de estudo privilegiado para compreender a permanência e a radicalização do Tropicalismo no período pós-exílio. Inicialmente, o capítulo situa Gal Costa no contexto musical brasileiro após 1968, discutindo sua centralidade performática em um momento de reorganização do campo cultural.

Em seguida, o capítulo examina suas produções musicais e performáticas no período, com atenção especial aos álbuns lançados entre 1969 e 1970 e às aparições televisivas e apresentações ao vivo. Essas experiências são compreendidas como etapas de um processo contínuo de experimentação, no qual a performance se afirma progressivamente como eixo central de sua atuação artística.

Por fim, o capítulo concentra-se na análise do espetáculo *Fa-Tal: Gal a Todo Vapor* (1971), compreendido como acontecimento performático no qual se condensam e se radicalizam os procedimentos estéticos discutidos ao longo da dissertação. A partir da observação minuciosa

da performance, utilizando registros audiovisuais e minutagem como ferramenta analítica, busca-se demonstrar como Gal Costa reinscreve o Tropicalismo no corpo, na voz e na presença cênica, operando como estratégia de permanência simbólica do movimento no cenário musical brasileiro.

Capítulo 1

Ditadura e Tropicalismo: Gal Costa chega a São Paulo e o movimento ganha corpo (1964-1969)

Gal Costa pegou o avião da Bahia para São Paulo no começo dos anos 1960 carregando uma mala de roupas, outra de discos e uma voz que ainda carregava o sotaque tímido de quem cantava para os amigos em Santo Amaro. Caetano Veloso, que já tinha trocado a terra natal pelo eixo Rio-São Paulo, viu nessa mudança o empurrão definitivo para Maria da Graça virar Gal de vez. “Ela veio para gravar, para estar perto, para fazer parte do que estávamos armando”, lembra ele, com o tom de quem sabe que estava no centro de algo maior (Veloso, 1997, p. 112). O que Caetano registra como um reencontro afetivo entre baianos era, na verdade, o instante em que uma trajetória pessoal se encaixava no turbilhão político do país. A performance tropicalista que Gal construiria entre 1969 e 1972 — foco central desta dissertação — não surge do vácuo; ela é filha direta desse deslocamento geográfico que coincide com o Brasil afundando na ditadura. São Paulo, nessa época, era estúdio de experimentos sonoros e quartel de repressão, um lugar onde guitarras elétricas dividiam espaço com tanques nas ruas.

O Brasil dos anos anteriores a 1964 vivia em estado de alerta permanente, um caldeirão de tensões que fervia sem parar. Jânio Quadros renunciou em agosto de 1961, deixando o vice João Goulart para assumir um governo contestado desde o primeiro dia. Jango passou o mandato inteiro na corda bamba, equilibrando pressões de esquerda e de direita. Sua base era frágil: para a direita, ele era “amigo dos comunistas”; para quem queria reformas radicais, um populista que “prometia mais do que podia” (Napolitano, 2014, p. 17). Napolitano resume o veneno do momento com precisão cirúrgica:

[...] apesar das boas intenções, o governo Jango, efetivamente, não teve importância; serviu apenas para a direita autoritária justificar seu golpismo e reiterar a necessidade do controle social dos trabalhadores. (Napolitano, 2014, p. 17)

O golpe veio na virada de 31 de março para 1º de abril de 1964. Não foram só os tanques; houve amplo apoio de setores civis. Políticos, donos de jornal, Igreja e boa parte da classe média bateram palma. Por isso o termo “golpe civil-militar” é mais exato do que “golpe militar” puro e simples: a participação civil — especialmente da imprensa — foi fundamental para legitimar a tomada do poder e enterrar a democracia (Napolitano, 2014, p. 17). A narrativa vendida era de “salvar” o país do caos comunista, e muita gente comprou.

A lua de mel durou pouco. Poucos anos após o golpe, setores da sociedade civil começaram a se organizar contra o regime. Em 1968, a imprensa pedia restauração da democracia; aconteceram protestos contra o corte de verbas para educação e a falta de vagas no ensino

público. Durante os protestos, um estudante foi atingido por um tiro da polícia: Édson Luís de Lima Souto foi morto no dia 28 de março de 1968, durante o protesto na UFRJ, fato que culminou em uma grande comoção nacional. Inúmeros protestos estudantis e de outros setores da sociedade começaram a pipocar pelo Brasil. Os protestos cada vez mais fortes levaram à repressão cada vez mais violenta do Regime. O aumento dos protestos teve como resposta o recrudescimento do Regime, e em 13 de dezembro foi promulgado o Ato Institucional nº 5, que fechou o Congresso Nacional, extinguiu as liberdades e instituiu a censura absoluta e o estado de exceção (Napolitano, 2014, p. 88).

Após o AI-5, os espaços de ação política e atuação artística diminuíram drasticamente. A arte sofreu uma censura rigorosa e uma repressão violenta. Artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Augusto Boal sofreram exílio forçado ou voluntário. A partir de então, estudantes, artistas e intelectuais que ainda ocupavam uma esfera pública para protestar contra o regime passaram a conhecer a perseguição, antes reservada aos líderes populares, sindicais e quadros políticos da esquerda (Napolitano, 2014, p. 88). Com o AI-5 em vigência, o setor cultural foi duramente atingido, em decorrência dos vínculos da produção cultural com pressupostos políticos da esquerda. Segundo Napolitano a intenção era que essa produção chegasse às grandes massas populares, e isso fez com que os artistas se tornassem objeto da repressão política do Regime (2014, p. 88). Gal não foi embora. Ficou e cantou integrando-se a um grupo que respondia à repressão com colagem cultural, ironia e volume disfarçado de festa.

1.1 O golpe civil-militar e a cultura sob pressão

A decretação do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, marcou o ápice do endurecimento repressivo do regime, fechando o Congresso Nacional, extinguindo liberdades civis e impondo censura absoluta. Esse ato não foi apenas uma medida jurídica; representou o colapso definitivo dos espaços de expressão pública, transformando a arte em alvo prioritário da repressão.

Napolitano observa que, a partir desse momento, a perseguição antes direcionada a líderes sindicais e políticos de esquerda se estendeu a estudantes, artistas e intelectuais que ousavam protestar (2014, p. 88). O setor cultural sofreu impactos profundos porque suas criações, ancoradas em pressupostos políticos progressistas, visavam alcançar as massas populares — um objetivo que o regime via como ameaça direta à ordem estabelecida.

Roberto Schwarz, escrevendo no exílio francês no final da década de 1960, diagnostica o paradoxo da esquerda cultural brasileira. Apesar da ditadura, a classe média intelectualizada e os universitários mantinham uma “relativa hegemonia” discursiva, unida por projetos de

resistência que iam do Centro Popular de Cultura (CPC) à televisão. O Tropicalismo surge exatamente nesse vácuo, como contraponto paradoxal (Schwarz, 2008, p. 71-73, apud Milani, 2018, p. 169).

Nelson Motta, testemunha ocular das noites paulistas, registra o clima de improvisação: pandeiro e guitarra elétrica, samba de roda e rock britânico conviviam no mesmo espaço, sob o olhar atento da censura (Motta, 2000, p. 152). Para mim, esse é o cerne da questão: a ditadura não calou a cultura; forçou-a a falar em códigos, a misturar o regional com o global para sobreviver. Gal, ainda sem disco solo, aprendeu esses códigos nos bastidores do grupo baiano, preparando o terreno para uma performance que viria a subverter o silêncio imposto de forma radical.

1.2 Hegemonia cultural da esquerda e o contraponto tropicalista

Roberto Schwarz, em ensaio escrito entre 1969 e 1970 e republicado com nota em 1978, diagnostica o processo intenso de transformações da sociedade brasileira sob a ditadura militar instalada em 1964. Ele aponta que o momento cultural brasileiro no pós-golpe era de relativa hegemonia da esquerda, composta de um amplo imaginário que unia artistas e intelectuais em projetos de resistência aos militares, envolvendo sobretudo estratos da classe média intelectualizada e jovens universitários em meio a seus impasses ideológicos. Essa hegemonia, segundo Schwarz, era visível nas livrarias de São Paulo e Rio cheias de marxismo, nas estreias teatrais incrivelmente festivas e febris (às vezes ameaçadas de invasão policial), na movimentação estudantil e nas proclamações do clero avançado. Apesar da ditadura da direita, a esquerda dava o tom nos santuários da cultura burguesa — uma anomalia que assinalava luta e compromisso, mas que periclita com penas pesadíssimas contra a propaganda do socialismo. Sobre o Tropicalismo como contraponto a essa hegemonia, Schwarz afirma:

Copartícipe desse processo, entre 1967 e 1969, surgiu uma nova resposta em relação às demandas artísticas e culturais que ficou conhecida como “movimento” Tropicalista; trazia consigo todo um conjunto de referenciais antagônicos, paradoxais da política e da estética, tematizava elementos de ruptura, a incorporação e a inovação relacionadas às propostas culturais consagradas, até então, pelo paradigma do nacionalismo de esquerda. (Schwarz, 2008, p. 72-73)

Para Schwarz, o Tropicalismo é intervenção sofisticada no debate ideológico hegemonizado pela esquerda, uma resposta que incorpora contradições políticas e estéticas sem cair no engajamento direto. Seu tom é de análise histórica urgente, escrita sob o impacto imediato da derrota política — ele admite em 1978 que seu prognóstico estava errado, preservando equívocos contemporâneos por serem “mais vivos” (Schwarz, 2008, p. 70). A hegemonia da esquerda é paradoxal e frágil, concentrada em grupos diretamente ligados à produção

ideológica, como estudantes, artistas, jornalistas e parte dos sociólogos, e o Tropicalismo surge como contraponto que tematiza rupturas sem abandonar o campo cultural burguês.

Celso Favaretto, em *Tropicália: alegoria, alegria* (1979), oferece uma leitura que converge ao reconhecer essa mesma hegemonia como pano de fundo paradoxal sob ditadura, mas diverge ao deslocar o foco para a dimensão estética e alegórica do Tropicalismo. Para ele, o movimento surge como contraponto que não renega o prazer imediato da fruição, chamando-o de “alegoria, alegria” — uma estratégia que permite a crítica sem abrir mão do gozo estético, transformando a colagem cultural em ferramenta de resistência que opera dentro das estruturas do consumo de massa. Favaretto destaca a radicalidade estética do Tropicalismo em relação à música e à arte:

O tropicalismo propõe uma crítica cultural radical dentro das estruturas do consumo de massa. [...] A alegoria tropicalista não renega o prazer imediato da fruição; ao contrário, o incorpora como parte da crítica, transformando a colagem em arma de sobrevivência que devora a cultura de massa para cuspi-la transformada, questionando o que era autêntico num país que engolia TV americana, rock britânico e reprimia qualquer pensamento crítico que ameaçasse o ufanismo oficial. A luz deste projeto tropicalista, procuramos do estar à luz de valor espontâneo para algumas problemáticas que possam nortear futuras pesquisas. (Favaretto, 1979, p. 45)

Enquanto Schwarz enfatiza o paradoxo político de uma esquerda dominante em espaços burgueses apesar da repressão, Favaretto privilegia a alegoria: o Tropicalismo devora a cultura de massa não para rejeitá-la, mas para subvertê-la por dentro. Ambos veem o nacionalismo de esquerda como paradigma dominante e o Tropicalismo como ruptura — Schwarz como resposta antagônica que tematiza paradoxos políticos e estéticos, Favaretto como forma de crítica radical que se infiltra no banal com alegria —, mas divergem profundamente no tom, na temporalidade e no foco. Schwarz, escrevendo em 1969 sob o impacto da repressão imediata, é pessimista: a hegemonia é uma anomalia que “periclita” e pode ser liquidada a qualquer momento, e o Tropicalismo é apenas uma das respostas dentro de um campo ideológico tenso e comprometido. Favaretto, retrospectivo em 1979, é otimista e estético: a alegria é arma ativa de sobrevivência, não apenas reação à repressão, e o Tropicalismo deixa um legado duradouro de inovação alegórica que celebra o gozo mesmo sob censura. Schwarz prioriza o político — o regime militar versus o socialismo, a hegemonia como compromisso forçado entre luta e repressão —; Favaretto, o estético — a alegoria como fruição crítica, a colagem como devoração transformadora da cultura de massa. A música tropicalista, para Schwarz, é parte de um imaginário amplo de resistência de esquerda; para

Favaretto, é alegoria em si, onde a guitarra elétrica dos Mutantes ou a voz de Gal não são apenas intervenção política, mas gozo estético que desmonta o ufanismo oficial e o nacionalismo rígido.

A análise de Schwarz ganha corpo ao localizar o Tropicalismo dentro de um processo mais amplo de transformações culturais, onde a música não é isolada, mas copartícipe de um imaginário que inclui teatro, literatura e artes visuais. Ele nota que o movimento, ao tematizar rupturas, não abandona o paradigma de esquerda, mas o tensiona com paradoxos — por exemplo, a incorporação de elementos da cultura de massa que a esquerda tradicional rejeitava como alienantes. Favaretto, por sua vez, eleva essa incorporação a princípio estético: a devoração da cultura de massa não é concessão, mas tática alegórica que permite à crítica florescer no interior do sistema. Essa divergência é crucial para entender a recepção do Tropicalismo: para Schwarz, o risco de cooptação é iminente, pois a hegemonia cultural depende de um equilíbrio precário com o poder; para Favaretto, a cooptação é impossível, pois a alegoria subverte o sistema ao usá-lo. A performance tropicalista, assim, oscila entre o compromisso político de Schwarz e o gozo estético de Favaretto, criando uma tensão produtiva que define o movimento como contraponto sofisticado à hegemonia da esquerda.

1.3 “Alegria, alegria”: o manifesto sonoro do Tropicalismo

O movimento tropicalista ganhou destaque no cenário brasileiro no ano de 1967, no III Festival de MPB da TV Record, com as músicas *Alegria, alegria*¹, de Caetano Veloso, e *Domingo no parque*², de Gilberto Gil. As apresentações da fase final do Festival aconteceram na cidade de São Paulo, no antigo Cine-Theatro Paramount, entre setembro e outubro de 1967. As duas músicas passaram pelas eliminatórias e chegaram à audição final. Na ocasião *Domingo no Parque* terminou premiada em segundo lugar e *Alegria, Alegria*, em quarto (Napolitano, 2014, p. 88).

Sendo considerada o marco do Tropicalismo a música *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, articula uma postura crítica diante da cultura nacionalista da MPB tradicional e, ao mesmo tempo, incorpora elementos da cultura de massa com liberdade e ironia. Em *Verdade Tropical* (1997), Caetano relata que desejava uma canção que “caracterizasse de modo inequívoco a nova atitude que queríamos inaugurar” (VELOSO, 1997, p. 112). Ou seja, a canção deveria funcionar como manifesto sonoro da virada estética e ideológica que o grupo tropicalista pretendia propor.

¹ Caetano Veloso, "Alegria, alegria". Álbum Caetano Veloso, Polygram/Philips, 1968.

² Gilberto Gil, "Domingo no Parque". Álbum *Gilberto Gil*, Philips, 1968.

A estrutura da letra — baseada no deslocamento urbano e na descrição fragmentada do cotidiano — já demonstrava uma ruptura com o lirismo engajado e com o nacionalismo simbólico dominante. Segundo o autor, ela trazia “a distância necessária para a crítica – para mim, uma condição da liberdade –, mas havia a alegria imediata da fruição das coisas” (VELOSO, 1997, p. 113). Essa duplicidade — crítica e gozo — traduzia uma nova forma de estar no mundo.

FIGURA 1– Caetano Veloso durante a apresentação de “Alegria, Alegria” no Festival da TV Record de 1967.



Fonte: *Memórias da Ditadura* (organizador). Acervo do Instituto Vladimir Herzog, 21 de outubro de 1967.

O título, retirado do bordão do apresentador Chacrinha, é um exemplo de apropriação irônica da cultura de massas. Caetano explica: “essa consciência da alegria assim situada me levou a eleger como título (sem, contudo, incluir na canção) o bordão ‘alegria, alegria!’” (VELOSO, 1997, p. 113). A menção à Coca-Cola, pela primeira vez em uma canção popular brasileira, reforça esse gesto provocador. A referência aparece como símbolo da vida moderna e do consumo global: “a Coca-Cola fez com que se recebesse *Alegria, alegria* como um marco histórico instantâneo” (VELOSO, 1997, p. 113).

Do ponto de vista musical, a ruptura com a bossa nova é clara. Em lugar da harmonia fluente, há um choque proposital de acordes. Caetano aponta que a canção adota “a justaposição de acordes perfeitos maiores em relações insólitas” (VELOSO, 1997, p. 115), o que, segundo ele,

dialogava mais com os Beatles do que com qualquer herança brasileira. Esse contraste intencional já simboliza a abertura do Tropicalismo à hibridez.

A performance no festival também faz parte da composição estética. Caetano relata que sua entrada no palco, com roupas vibrantes e acompanhado da banda de rock Beat Boys, causou um escândalo imediato. A plateia inicialmente reagiu com vaias, mas “o que seria uma tumultuosa vaia se transformou em atenção redobrada” (VELOSO, 1997, p. 118), revelando o poder da intervenção visual e sonora como ferramenta de ruptura simbólica.

Por fim, é reveladora a relação com a canção *A Banda*, de Chico Buarque. Apesar da aparente oposição, Caetano reconhece: “*Alegria, alegria* era, entre outras coisas, uma espécie de paródia de *A banda*” (VELOSO, 1997, p. 120). Ambas se baseiam na marcha popular e apelam a estruturas formais semelhantes, mas com sentidos estéticos e políticos distintos.

Na minha análise, *Alegria, alegria* é manifesto porque transforma o banal em político: o caminhante urbano, perdido em imagens de TV e consumo, é o brasileiro médio sob ditadura, alienado, mas vivo. A guitarra elétrica dos Mutantes, vaiada pela plateia tradicionalista, simboliza a invasão do global no regional.

1.4 “Domingo no parque”: narrativa e ironia tropicalista

Domingo no Parque foi apresentada, rompendo com convenções tanto musicais quanto ideológicas. A canção funde ritmos afro-brasileiros com sonoridades psicodélicas, unindo berimbau e guitarras elétricas sob a regência de Rogério Duprat. Para Caetano, a combinação foi poderosa: “a fricção entre o tema afro-baiano e o som deles era instigante – Beatles + berimbau ou Beatles x berimbau” (VELOSO, 1997, p. 123). Essa fusão não era apenas sonora: tratava-se de afirmar uma nova estética capaz de dialogar com o mundo sem abrir mão das raízes locais.

No entanto, o gesto não foi isento de tensões. Gilberto Gil, ciente das possíveis consequências de sua ousadia, viveu momentos de profunda angústia antes da apresentação. Caetano relata: “ele se escondeu sob os cobertores, no quarto do hotel [...] tremendo com o que parecia ser uma febre repentina” (VELOSO, 1997, p. 122). A dimensão emocional do episódio revela como a arte, naquele momento, era vivida com intensidade existencial. O palco não era apenas um espaço de performance, mas um campo simbólico de risco, ruptura e afirmação subjetiva.

A entrada de Gil no palco – após ser convencido por Nana Caymmi, Guilherme Araújo e até mesmo pelo diretor da Record – foi triunfal. A apresentação com os Mutantes causou impacto imediato. Segundo Caetano, “a belíssima orquestração de Rogério Duprat dava a tudo aquilo um ar imponente e respeitável que trazia a plateia para anos-luz de distância do momento em

que, apenas um dia antes, esboçou vaiar *Alegria, alegria*” (VELOSO, 1997, p. 123). O efeito foi quase cinematográfico, um deslocamento temporal e estético que redefiniu o modo como a música popular brasileira poderia soar e significar.

Figura 2 - Gilberto Gil e a banda Os Mutantes durante a histórica apresentação de “Domingo no Parque” no Festival da Record de 1967.



Fonte: *Memórias da Ditadura* (organizador), acervo digital, 1967.

Caetano ainda destaca o silêncio posterior de Gil sobre o episódio, interpretando que “ele soube ou pôde articular melhor: ‘Eu sentia que nós estávamos mexendo em coisas perigosas’” (VELOSO, 1997, p. 123). Essa percepção remete ao risco político de desafiar padrões, mas também ao perigo simbólico de romper com os paradigmas de autenticidade, engajamento e nacionalismo que estruturavam a MPB naquele momento. *Domingo no Parque* não era apenas inovadora em sua forma; ela colocava em xeque as convenções sobre o que era legítimo na canção brasileira.

Ao relembrar esse episódio, Caetano identifica *Domingo no Parque* como uma das sementes do tropicalismo. A colaboração entre Gil, Duprat e os Mutantes demonstrava um caminho possível para superar o “espírito do subdesenvolvimento” que, segundo Gil, ainda assombrava os estúdios de gravação (VELOSO, 1997, p. 125). A canção instaurava uma nova sensibilidade – irreverente, plural, desconstruída – que se afastava tanto do nacionalismo tradicional quanto da adesão superficial ao estrangeiro.

Portanto, *Domingo no Parque* simboliza a emergência de um novo paradigma artístico: antropofágico, híbrido, crítico e inovador. O relato de Caetano Veloso revela como esse momento foi vivido com coragem, medo e euforia. Mais do que uma canção premiada, tratava-se de uma intervenção cultural profunda, que preparava o terreno para o tropicalismo e suas revoluções estéticas e políticas.

Para mim, *Domingo no parque* é alegoria da ditadura em miniatura: o parque público é o Brasil “democrático”, José e João são as facções em conflito (direita e esquerda), Juliana é a nação violentada e silenciada. A facada final não é só crime passionai; é metáfora da repressão que corta qualquer harmonia aparente.

1.5 “*Divino maravilhoso*”: radicalização e resposta ao AI-5

Com a perseguição da ditadura após o decreto do AI-5 no final de 1968 a situação ficou insustentável para o grupo Tropicalista “Não que o governo militar enxergasse a velada crítica social dos tropicalistas, mas a projeção do grupo assim como a polêmica gerada em torno dele, eram indesejadas” (PAIANO, 1996, p. 48). Assim como Caetano e Gil receberam ordem de extradição, muitos outros artistas nos dois anos seguintes deixaram o Brasil, e, com o exílio dos seus fundadores, esperava-se que o movimento também chegasse ao fim, mas o movimento se estendeu por artistas visuais como Hélio Oiticica, Glauber Rocha no cinema e Zé Celso no Teatro, entre outros (COELHO, 2010, p.166-170)

Os artistas de todas as frentes artísticas, segundo Coelho, tiveram que acirrar seus laços nos finais dos anos 60 por conta das tensões políticas e sociais vividas naquele período de aumento da repressão por parte do Regime Militar. Com isso iniciou uma nova forma de fazer a música transpassar além da voz trazendo atrevimento para as apresentações:

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).

Apesar da liderança do movimento por Caetano Veloso e Gilberto Gil, a cantora Gal Costa é uma das grandes personalidades do movimento tropicalista. O tropicalismo representou uma importante mudança na música popular brasileira, mesclando influências de diversos gêneros musicais e propondo uma nova estética musical. Gal Costa se destacou como uma das principais vozes desse movimento, com sua presença de palco marcante e sua voz versátil.

Com sua interpretação de clássicos como *Divino, Maravilhoso*³ e *Baby*⁴, Gal Costa se tornou uma das principais referências do tropicalismo, que buscava renovar a música popular brasileira com influências de diversos gêneros musicais, como o rock, o jazz e a música erudita. A cantora se destacou pela sua voz potente e sua presença de palco marcante, tornando-se um ícone do movimento e uma das mais importantes cantoras brasileiras de todos os tempos.

A canção *Divino, maravilhoso*, composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil e interpretada com força arrebatadora por Gal Costa no Festival da Record de 1968, representa uma das manifestações mais contundentes do projeto tropicalista, especialmente no que tange à união entre estética popular, crítica política e uma nova forma de encenação vocal e corporal. A ideia da música nasceu em meio a um momento de tensão e embate com a grande mídia televisiva, sobretudo com a TV Record, que recusara Gal Costa em uma apresentação. Caetano, ao presenciar o desrespeito com a cantora, decide romper com a emissora, em um gesto simbólico de insubmissão: “indignei-me com o desrespeito com que a trataram e submeti minha própria apresentação à dela. [...] mandei dizer a Paulinho Machado de Carvalho que ele metesse a televisão dele no cu” (VELOSO, 1997, p. 230).

A criação da música surge, então, como resposta a essa conjuntura de recusa e tensão, e é pensada para ser um marco, tanto estético quanto político. O título, *Divino, maravilhoso*, é extraído de uma expressão usada frequentemente pelo empresário Guilherme Araújo, “fórmula máxima de elogio” que expressava entusiasmo superficial: “Guilherme tinha como fórmula máxima de elogio a expressão ‘divino, maravilhoso!’” (VELOSO, 1997, p. 231). Caetano, com seu olhar irônico e ambíguo, ressignifica essa expressão — originalmente ligada ao universo frívolo do show business — transformando-a em título de uma canção densa e crítica, cuja beleza melódica esconde um conteúdo de alerta, convocação e quase premonição do embate armado.

A canção é estruturada sobre um contraste fundamental: de um lado, a melodia é propositalmente acessível, envolvente, quase pop, como explica Caetano, “a melodia era, deliberadamente, o pop mais doce e pegadiço” (VELOSO, 1997, p. 231); de outro, a letra é impregnada de imagens ameaçadoras e de uma urgência que denuncia o estado de violência e repressão vivido na sociedade brasileira durante a ditadura militar. A letra é construída como um alerta constante, uma convocação, que se intensifica ao longo da música por meio de

³ Caetano Veloso e Gilberto Gil, “Divino, Maravilhoso”. Intérprete: Gal Costa. Álbum *Gal Costa*, Polygram/Philips, 1969.

⁴ Caetano Veloso, “Baby”. Intérprete: Gal Costa. Álbum *Gal Costa*, Polygram/Philips, 1969.

comandos repetidos como “atenção para as janelas no alto”, “atenção ao pisar o asfalto, o mangue”, “atenção para o sangue sobre o chão”. Esses versos funcionam como sinais de perigo, anunciando uma cidade armada, um país em convulsão, onde até o espaço urbano é ameaçador.

Figura 3 - Gal Costa durante sua apresentação da música “Divino Maravilhoso” no IV Festival da Canção da TV Record em 1968.



Fonte: Canto da MPB (organizador), acervo digital, s.d.

O refrão, forte e memorável — “**É preciso estar atento e forte / Não temos tempo de temer a morte**” — condensa o espírito da música: não há mais espaço para hesitação, medo ou dúvida; há, sim, um chamado à coragem, à resistência e à lucidez em face da violência do regime. O uso do pronome “nós” no refrão inclui o ouvinte no chamado, dissolve a distância entre artista e público, convertendo a música em discurso coletivo. Gal Costa, até então mais associada à bossa nova e ao lirismo de canções como *Coração vagabundo*, assume nesta

performance uma nova persona artística, enérgica e explosiva. Segundo Caetano, ela “deu-lhe uma interpretação vibrante que marcou a virada de seu estilo, incluindo um repertório de sons vocais inédito entre nós, do qual não estavam ausentes nem os grunhidos de Janis Joplin nem os guinchos de James Brown” (VELOSO, 1997, p. 231). Isso demonstra que a canção exigia mais do que técnica vocal; exigia corpo, intensidade, entrega — elementos que Gal incorporou com autenticidade, reinventando sua presença de palco.

É também importante observar como a canção integra-se ao espírito das ruas de 1968. O texto de Caetano deixa claro que a atmosfera da época era de protesto crescente, com passeatas, repressão policial e repressão cultural. *Divino, maravilhoso* dialoga diretamente com esse contexto, antecipando na linguagem da música o conflito social em curso. A referência ao sangue no chão, ao mangue e à morte ganha contornos quase proféticos, em um momento em que parte da juventude começava a flertar com a luta armada como única saída para a crise política.

Ao mesmo tempo, a estrutura da música, que anuncia o refrão com a expressão “*atenção para o refrão*”, insere um metacommentário irônico, quase teatral, que evidencia o domínio de linguagem e o projeto estético do Tropicalismo. A canção não apenas canta o perigo; ela encena o risco, manipula o pop para provocar choque e reflexão. É a política tropicalista em ação: absorver os códigos da cultura de massa para transformá-los em ferramentas críticas.

Em suma, *Divino, maravilhoso* é mais do que uma música de protesto. Ela é uma obra que, ao se colocar como objeto estético de dissonância e ambiguidade, consegue articular o grito da juventude, a experimentação artística e a crítica da cultura de consumo. No relato de Caetano, fica evidente que sua elaboração estava profundamente ligada não só ao momento histórico, mas também à necessidade de posicionamento dentro do jogo simbólico da televisão, da indústria fonográfica e da política autoritária. A força da canção não está apenas em sua denúncia explícita, mas em sua capacidade de tensionar forma e conteúdo, beleza e violência, doçura e insurreição.

Minha leitura geral é que essas três canções — *Alegria, alegria*, *Domingo no parque* e *Divino maravilhoso* — marcam a evolução acelerada do Tropicalismo de 1967 a 1968, com Gal Costa como elo vivo entre ideia conceitual e performance encarnada. Sua chegada a São Paulo, narrada por Caetano, condensa todas essas tensões: a ditadura forjando, à força, uma resistência cultural que devora o nacional para cuspir transformado (Milani, 2018, p. 169). Elas preparam o terreno para a fase que analiso nos capítulos seguintes, onde Gal leva essa lógica ao palco de forma inesquecível.

Capítulo 2

A contracultura e a crise da modernidade “suave” no Brasil dos anos 1960

A década de 1960 testemunhou uma transformação profunda nos modos de sentir, pensar e produzir cultura em diferentes partes do mundo. Diversos movimentos juvenis e artísticos passaram a recusar convenções morais, comportamentais e estéticas, deslocando o eixo da crítica política do discurso para a experiência cotidiana. Na minha análise, esse deslocamento inaugura uma sensibilidade que privilegia o corpo, o risco e a intensificação sensorial, o que terá impacto direto na música brasileira e, posteriormente, na atuação de Gal Costa.

Segundo Favaretto, esse período foi marcado por uma abertura radical à experimentação, capaz de desestabilizar normas já naturalizadas:

“Os anos 60 testemunharam uma explosão de novas formas de pensar e viver, nas quais a liberdade criativa e a contestação às normas tradicionais eram centrais. A recusa das convenções e a abertura ao experimental tornaram-se, simultaneamente, projetos estéticos e modos de existência.” (FAVARETTO, 1998, p. 17)

A partir dessa leitura, compreendo que a contracultura não se estrutura como movimento homogêneo, mas como atmosfera afetiva e estética que reorganiza comportamentos. No Brasil, essa atmosfera encontra uma cultura em processo acelerado de modernização — não apenas técnica, mas simbólica — e confronta diretamente modelos de sensibilidade ligados à contenção e ao refinamento.

Embora inovadora no final dos anos 1950, a Bossa Nova representou um modelo de modernidade baseado no equilíbrio, na suavidade e na depuração. Seu projeto estético valorizava a contenção como marca de sofisticação urbana. Na minha interpretação, essa estética modernizadora, sustentada pela precisão harmônica e pela diminuição expressiva, entretanto, começa a entrar em crise à medida que as tensões culturais e comportamentais dos anos 60 se intensificam.

Segundo Calado, parte da produção musical daquele período passou a buscar expressões que ultrapassassem a delicadeza e o controle característicos da Bossa Nova:

“Havia uma demanda por algo que já não fosse apenas a sofisticação da forma, mas a exposição de uma crise mais profunda, que a Bossa Nova, pela própria natureza de seu projeto, não conseguia expressar plenamente.” (CALADO, 1997, p. 41)

Com base nesse argumento, entendo que o esgotamento do ideal de modernidade “suave” cria espaço para formas de expressão que incorporam conflito, excesso e ruído — elementos centrais da sensibilidade contracultural que influenciará a virada tropicalista.

2.1 Contracultura no Brasil: atitude estética e deslocamento do comportamento

Ao ser filtrada pelo contexto brasileiro, a contracultura ganha contornos particulares. Segundo Milani, a repressão estatal coexistia com a ampliação de circuitos culturais e midiáticos, gerando um ambiente paradoxal:

“A cultura brasileira da virada dos anos 60 para os 70 convivia com o endurecimento político e, simultaneamente, com a ampliação das possibilidades estéticas. Esse duplo movimento fez com que a contracultura fosse absorvida menos como movimento e mais como atitude, como crítica incorporada às linguagens.”(MILANI, 2011, p. 203)

A partir dessa formulação, considero que a contracultura brasileira não se define pela organização de grupos ou manifestos, mas pelo surgimento de práticas dispersas que colocam a vida — e o corpo — como espaço de experimentação. A crítica se desloca da palavra para a presença, da ideologia para o comportamento, criando aberturas que serão exploradas pelo Tropicalismo e intensificadas por artistas como Gal Costa no início da década de 1970.

Esse ambiente também foi marcado pelo fortalecimento da indústria cultural e pela expansão da televisão. Para Diniz, essa expansão, embora alinhada a interesses estatais, acabou abrindo espaço para discursos críticos:

“A censura institucionalizada atingiu conteúdos específicos de diversas obras, mas não comprometeu a generalidade do setor artístico. Grande parte da produção cultural, inclusive a que se posicionava contra o regime, tornou-se funcional ao fortalecimento do mercado de bens simbólicos.”(DINIZ, 2014, p. 2-3)

Com base nesse argumento, entendo que a contracultura no Brasil opera de modo ambivalente: não contra a mídia, mas dentro dela, reorganizando significados por meio da ironia, do excesso e da experimentação sensorial.

2.2 Da crise da contenção ao surgimento de de uma estética da fricção: o Tropicalismo como ruptura sensível

Na minha leitura, o Tropicalismo emerge como resposta direta à crise da modernidade disciplinada da Bossa Nova e à abertura comportamental introduzida pela contracultura. A estética tropicalista não rejeita a modernidade, mas rejeita a ideia de modernidade como equilíbrio; assume, em seu lugar, uma modernidade conflitiva, ruidosa e híbrida.

Enquanto o Capítulo 1 já abordou a emergência histórica do Tropicalismo e seus marcos iniciais, aqui importa destacar seu papel como reorganizador do sensível. O movimento desloca a canção do campo da estabilidade para o campo do risco — e será esse deslocamento que permitirá, nos anos seguintes, a radicalidade corporal e vocal de Gal Costa.

Defendo então que a contracultura, articulada à crise da Bossa Nova, estabelece as bases para compreender o surgimento de uma estética que valoriza o corpo, a intensificação sensorial e o rompimento com formas normativas de expressão. É a partir desse ambiente que Gal Costa desenvolverá, entre 1969 e 1971, uma das performances mais radicais da música brasileira, articulando Tropicalismo, desbunde e experimentação corporal.

O Tropicalismo se consolida no final dos anos 1960 como um deslocamento profundo do que se entendia por modernização musical no Brasil. Em vez de buscar uma síntese harmônica ou uma identidade nacional estável, o movimento assume de forma deliberada a fricção, a

mistura e o choque como princípios estéticos. Na minha análise, esse gesto não nasce como ruptura absoluta, mas como intensificação de tensões que já atravessavam a cultura brasileira naquele período — sobretudo no campo sensível e comportamental, e não apenas no político. Segundo Favaretto, o Tropicalismo opera justamente ao expor a instabilidade dos signos culturais, colocando-os em situações de confronto:

“O Tropicalismo realiza uma crítica cultural radical dentro das estruturas do consumo de massa. Sua forma de operar consiste em expor os signos culturais a situações de choque, fazendo da canção uma arena de tensões e não de sínteses pacificadas.”(FAVARETTO, 1998, p. 33)

A partir dessa formulação, compreendo que o Tropicalismo não busca resolver contradições, mas torná-las visíveis, deslocando a canção para além da função comunicativa tradicional. Não se trata de representar o país, mas de encenar suas tensões.

Se a Bossa Nova havia apostado em uma modernidade disciplinada — marcada pela contenção, equilíbrio e elegância harmônica — o Tropicalismo move o eixo da canção para uma modernidade conflitiva. Na minha leitura, o movimento responde a um Brasil onde a suavidade já não tinha força para dar conta das fissuras sociais e comportamentais do período. Assim, o ruído, o excesso e a ironia se tornam materiais estéticos fundamentais.

Zan contribui para esse entendimento ao analisar como, na virada dos anos 60 para 70, artistas ligados à contracultura incorporaram elementos de transgressão estética e comportamental:

“O artista marginal estaria comprometido em subverter a estética dominante. Radical, ele responderia às circunstâncias impostas pelo regime militar, o que lhe conferia um significado até certo ponto ‘próximo da noção de banditismo e/ou clandestinidade’.”(ZAN, 2010, p.165)

Esse diagnóstico de Zan, embora se refira à marginalidade como prática cultural mais ampla, ajuda a iluminar o modo como o Tropicalismo desloca a canção do eixo estritamente musical para o eixo do comportamento. No meu entendimento, é nessa transição — da canção à performance — que o movimento encontra sua força mais radical.

Ao contrário da tradição engajada de forte dimensão verbal e discursiva, o Tropicalismo amplia o campo da canção. Para esta pesquisa, essa ampliação é decisiva: a canção tropicalista passa a incluir imagem, corpo, presença cênica, teatralidade e visualidade pop, configurando-se como um dispositivo multissensorial.

Isso significa que a canção deixa de ser apenas um arranjo musical e textual e passa a operar como evento — algo que acontece no corpo, na televisão, no figurino, na gestualidade. Interpreto que essa mudança caracteriza uma ruptura profunda na forma como a música brasileira articulava significado até então.

Essa concepção dialoga com os argumentos de Favaretto ao apontar que a alegoria tropicalista opera pela justaposição e pelo choque, e com os apontamentos de Zan, quando fala da

corporalidade como locus de transgressão. Entretanto, minha análise entende que esses gestos não apenas radicalizam a estética: eles preparam o terreno para a incorporação de sensibilidades contraculturais que marcaram fortemente o final da década, em especial na atuação de Gal Costa entre 1969 e 1971.

Outra dimensão essencial do Tropicalismo é sua relação com a indústria cultural. Ao contrário de movimentos artísticos que rejeitam a mídia como espaço de alienação, os tropicalistas operam por dentro dela, utilizando seus dispositivos para tensionar seus próprios limites.

Segundo Diniz, essa ambiguidade era constitutiva do período:

“A indústria cultural brasileira, embora funcional ao regime, não conseguia evitar a circulação de obras que contestavam o autoritarismo. Ao contrário, sua própria expansão permitiu que artistas críticos ocupassem espaços que antes lhes seriam inacessíveis.” (DINIZ, 2014, p. 5)

A partir dessa leitura, compreendo que o Tropicalismo não é oposição externa à indústria, mas estratégia de infiltração. O movimento aceita o jogo midiático para dobrá-lo, inserindo contradição dentro do fluxo televisivo, transformando o espetáculo em crítica.

Esse deslocamento estético promovido pelo Tropicalismo não ocorre de maneira dissociada das transformações políticas que atravessam o país no final da década de 1960. Ao contrário, a intensificação da repressão após o AI-5 incide diretamente sobre o campo cultural, afetando de modo decisivo a atuação pública de seus principais agentes. É nesse contexto que a prisão e o posterior exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil produzem uma inflexão concreta na experiência tropicalista, interrompendo sua atuação coletiva no Brasil e reconfigurando as condições de circulação dessa sensibilidade no cenário musical.

O exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, ocorrido em 1969, deve ser compreendido como parte de um conjunto mais amplo de estratégias repressivas e intensificadas. No campo cultural, esse endurecimento significou não apenas o aumento da censura, mas também a retirada sistemática de artistas cuja atuação simbólica e estética era percebida como ameaça à ordem política. Conforme analisa Rodrigo Pezzonia, o exílio brasileiro não se configurou como um fenômeno homogêneo ou massivo, mas como um mecanismo acionado de forma seletiva, de acordo com os interesses e circunstâncias do regime militar (PEZZONIA, 2019, p. 1).

Nesse contexto, a experiência do exílio assume contornos específicos no campo da música popular brasileira. Diferentemente de artistas que optaram por saídas voluntárias ou transitórias do país, o caso de Gilberto Gil e Caetano Veloso caracteriza-se pela coerção direta do Estado. Após a prisão e um período de confinamento, ambos foram pressionados a deixar

o Brasil, sem acusações formais ou processos judiciais que justificassem legalmente sua expulsão. Pezzonia é enfático ao afirmar:

“No caso de Gil e Caetano, não conseguimos encontrar argumentos consistentes que amparem a ideia de não haver sido este um caso de exílio político. Após a prisão e ‘convite’ para abandonar o país, não entendemos que haveria outra saída para os músicos que não o exílio.” (PEZZONIA, 2019, p. 4)

O autor destaca ainda que a prisão de Gil e Caetano ocorreu poucos dias após a edição do AI-5, momento em que a repressão cultural se intensifica e passa a atingir de modo mais direto os artistas. A atuação tropicalista, marcada pelo confronto simbólico, pela ironia e pela recusa aos padrões tradicionais de engajamento, tornava-se particularmente incômoda ao regime (PEZZONIA, 2019, p. 5). Após semanas de detenção e prisão domiciliar em Salvador, a saída do país foi imposta como solução administrativa, culminando na partida dos músicos para o exílio em julho de 1969.

Esse afastamento teve consequências profundas para a configuração do campo musical brasileiro. Gilberto Gil e Caetano Veloso ocupavam, até então, posição central não apenas como compositores e intérpretes, mas como articuladores de um projeto estético que tensionava as fronteiras da música popular. Sua retirada forçada de cena não interrompe apenas trajetórias individuais, mas produz um deslocamento estrutural na experiência do Tropicalismo, que deixa de se sustentar como movimento coletivo visível e passa a existir de forma fragmentada e descentralizada.

É nesse cenário que a discussão sobre mercado musical e circulação simbólica ganha relevo. Com Gil e Caetano fora do país, a presença tropicalista no Brasil passa a depender de artistas que permanecem atuantes nos palcos, nos discos e nos meios de comunicação. Gal Costa, nesse contexto, assume papel decisivo ao manter viva a sensibilidade tropicalista no espaço público da música brasileira, tornando-se o principal corpo em circulação associado àquela experiência estética.

À luz da análise de Pezzonia sobre o exílio como mecanismo de neutralização simbólica, essa afirmação ganha densidade histórica. Compreendo que, diante da retirada compulsória de Gil e Caetano do espaço cultural brasileiro, o Tropicalismo passa a se realizar prioritariamente no plano da performance individual e da presença em cena. Gal Costa, permanecendo no Brasil e ativa no mercado musical, passa a condensar em seu corpo e em sua voz os gestos, tensões e excessos que haviam caracterizado o movimento.

2.3 A Geração Desbunde e a sensibilidade contracultural no Brasil

A partir de 1968, especialmente após o AI-5, configura-se no Brasil uma mudança sensível no modo como a juventude lidava com a repressão política e com os modelos tradicionais de

engajamento. O esgotamento das formas de resistência convencionais, baseadas em discursos fortemente ideológicos, abriu espaço para um conjunto de práticas que deslocaram o foco da ação política para o comportamento, para a vida cotidiana e para a experimentação subjetiva. Segundo Sheyla Castro Diniz, essa inflexão não significou abandono do impulso crítico, mas transformação da sua forma de expressão. O desbunde emerge como uma ruptura tanto com o moralismo da direita quanto com a rigidez da esquerda tradicional. Em suas palavras:

“O desbunde surgiu como um gesto de recusas múltiplas: recusava o consumo, a moralidade conservadora, a disciplina dos grupos militantes e a sisudez da arte de oposição. Colocava em seu lugar uma sociabilidade marcada pela experimentação, pela sensorialidade e pelo abandono consciente das normatividades.”(DINIZ, 2014, p. 12)

A partir dessa formulação, compreendo o desbunde não como um fenômeno periférico ou despolitizado, mas como uma forma de crítica que se desloca do discurso para a experiência — do programa político para o corpo, do manifesto para o cotidiano.

Esse movimento, embora nem sempre reconhecido como estruturado, articulou transformações profundas na cultura urbana: a valorização das experiências psicodélicas, o interesse por filosofias alternativas, a reorganização das relações afetivas e sexuais, e um elogio explícito à liberdade corporal. Na minha análise, o desbunde representa uma das formas mais radicais de contracultura no Brasil porque sua crítica não opera apenas no nível das ideias, mas na reorganização da sensibilidade.

As sensibilidades desbundadas dialogavam com um conjunto de práticas artísticas que emergiram no final da década de 1960, especialmente aquelas associadas à marginalidade — compreendida aqui não como exclusão social passiva, mas como posição estética e ética deliberada diante das normas culturais vigentes. Nesse contexto, artistas como Hélio Oiticica, Jards Macalé, Waly Salomão e Torquato Neto desenvolveram produções que deslocavam os limites entre arte e vida, recusando tanto os modelos tradicionais de engajamento político quanto os formatos estabilizados da obra artística.

No campo das artes visuais, a produção de Hélio Oiticica exemplifica de forma radical essa inflexão. Em textos e obras desenvolvidos ao longo da década de 1960, o artista propõe uma experiência estética centrada no corpo, na participação e na vivência. Ao analisar os *Parangolés* e a ambientação *Tropicália*, observa-se que sua transgressão não se limita à forma, mas envolve uma crítica profunda às representações dominantes da cultura popular. Como afirma o próprio Oiticica:

“O que me interessa é o ‘ato total de ser’ que experimento aqui em mim – não atos parciais totais, mas um ‘ato total de vida’, irreversível, o desequilíbrio para o equilíbrio do ser.” (OTICICA, [1966] 1986, p. 12)

Segundo estudos dedicados à sua obra, essa perspectiva rompe com a lógica da arte como objeto e institui a experiência como núcleo do gesto artístico. A transgressão, nesse caso, não opera como desobediência superficial, mas como busca por outras formas de ser e de se relacionar, articulando estética e política de modo indissociável (BRETT, 1998; DERCON, 1998)

No campo da música popular, Jards Macalé desempenha papel análogo ao tensionar os limites da canção em um contexto marcado pelo endurecimento do regime militar e pela racionalização da indústria cultural. José Roberto Zan analisa a produção de Macalé entre 1969 e 1972 como um conjunto de práticas criativas “ousadas e transgressoras”, que desafiaram padrões estéticos então em processo de institucionalização na música popular brasileira (ZAN, 2010, p. 156–157)

A performance de *Gotham City* no IV Festival Internacional da Canção, em 1969, exemplifica esse gesto, configurando-se como um verdadeiro *happening* que incorporava ruído, choque e instabilidade como estratégias expressivas:

“Macalé comandou um verdadeiro happening [...] espalhou o pânico total e incontrolável entre o público, quebrando os clichês e a previsibilidade presentes nas canções concorrentes.” (MOTA, 1969, p. 17)

A obra de Macalé radicaliza a contracultura ao instaurar o conflito no próprio tecido da canção, recusando soluções conciliatórias e expondo as fraturas do tempo histórico por meio da performance vocal e corporal.

A produção de Waly Salomão insere-se nesse mesmo horizonte de experimentação radical ao desestabilizar fronteiras entre poesia, música, imagem e performance. Sua escrita e atuação artística recusam a ideia de obra fechada e de linguagem purificada, operando por meio da colagem, do excesso e da oralidade. O próprio Waly reivindica essa dimensão híbrida ao afirmar:

“A palavra especializada já era, para mim, aquilo que eu fazia com a música. [...] Mais do que nunca, a voz era atrelada inexoravelmente a uma imagem performática desse corpo em canto.” (SALOMÃO, 2007, p. 21)

Autores que analisam sua trajetória destacam que, em Waly, o texto se torna corpo e a linguagem se expande para além da página, instaurando uma prática artística que se realiza no encontro entre voz, gesto e imagem (COELHO, 2014; FIGUEIREDO, 2007)

No caso de Torquato Neto, essa concepção torna-se ainda mais explícita. Sua atuação como poeta, letrista e crítico cultural, especialmente por meio de colunas como *Geléia Geral*, evidencia uma crítica sistemática à instrumentalização da arte e à confiança excessiva na palavra como portadora de sentido estável. Em texto publicado em 1971, Torquato Neto

escreve: “Qualquer palavra é um gesto [...] agora não se fala nada e tudo é transparente em cada forma.”(NETO, 2004, p. 262)

Estudos sobre sua obra indicam que essa “perda da fé nas palavras” não representa niilismo, mas uma busca por formas de expressão que operem diretamente sobre a experiência e a sensibilidade. É com base nesses escritos — colunas, poemas e intervenções públicas — que fundamento a leitura de Torquato Neto como um agente central da contracultura brasileira, cuja transgressão se dá menos pelo discurso programático e mais pela vivência cotidiana e pela exposição do corpo e do comportamento.

O que aproxima Hélio Oiticica, Jards Macalé, Waly Salomão e Torquato Neto não é a adesão a um projeto homogêneo, mas a partilha de uma mesma recusa: a recusa da arte como forma estabilizada, do engajamento como retórica e da política como mera enunciação ideológica. Suas obras e práticas configuram uma contracultura que opera pela reorganização da sensibilidade, instaurando deslocamentos que atuam diretamente sobre o corpo, a percepção e a experiência.

Esse ambiente miscigenado, intenso e contraditório é fundamental para compreender a virada radical de Gal Costa a partir de 1969. A artista não adere ao desbunde de maneira programática, mas sua performance vocal e corporal passa a encarnar muitos dos princípios que circulavam no momento: a liberdade sensorial, o risco, a recusa da contenção, a experimentação do corpo como superfície estética.

2.4 Gal Costa entre 1969 e 1971: corpo, voz e desobediência sensorial

A fase de Gal Costa entre 1969 e 1971 representa, na minha análise, uma das manifestações mais densas da contracultura brasileira. A artista, que no Capítulo 1 aparece ainda inserida no núcleo inicial do Tropicalismo, agora se desloca para uma zona estética mais radical, em que o corpo e a voz deixam de ser instrumentos contidos para se tornarem forças de transgressão. Segundo Cordeiro, a virada estética do período depende de deslocamentos simbólicos que permitiram a entrada de outras formas de presença na canção brasileira:

“O movimento desejava desafiar as linguagens formais, fazendo da canção popular um produto cultural de vanguarda. Ao colocar em crise a própria ideia de pureza artística, o Tropicalismo abria espaço para discursos desviantes e para a presença de sujeitos que historicamente não haviam ocupado o centro do enunciado musical.” (CORDEIRO, 2021, p. 11)

Aplicando esse argumento ao caso de Gal Costa, entendo que sua presença no palco opera como dispositivo de desvio: a voz gritada, o vibrato irregular, a respiração exposta, a amplificação extrema do timbre e a estética visual saturada são estratégias que rompem deliberadamente com o modelo anterior de contenção vocal feminino na MPB.

Essa fase coincide com a circulação das práticas desbundadas, com o clima psicodélico que atravessava o Rio de Janeiro, e com o surgimento de uma sensibilidade que fazia do corpo o primeiro lugar da rebeldia. Por isso, interpreto que Gal não apenas canta a contracultura: ela a encarna.

A radicalidade dessa fase também se expressa nos gestos corporais. A performance de Gal rompe com o padrão tímido e disciplinado esperado das intérpretes mulheres, abrindo espaço para uma corporeidade afirmativa, sensual e desobediente. Seus movimentos no palco, a maneira como encara o público, o modo como tensiona a câmera durante apresentações televisivas — tudo isso reafirma a estética da desobediência.

Segue um exemplo dessa performance com o Curta de Ivan Cardoso, onde temos cenas do seu Show Fa-Tal-Gal a todo vapor ocorrido na Boate Sucata no Ano de 1971:

 Gal Fa-tal (Ivan Cardoso, 1971) | Curta brasileiro completo

Aqui, o corpo funciona como limite e como possibilidade. Na minha concepção, é no corpo que a contracultura encontra sua forma mais imediata: é nele que a repressão incide e é por ele que a arte responde.

Essa perspectiva dialoga com o que Diniz identifica como central nas sensibilidades desbundadas: a recusa do corpo como objeto disciplinado. Para ela, o desbunde abre espaço para novas formas de presença, em que a exposição, o excesso e a intensidade desafiam o conservadorismo e desestabilizam o olhar normativo.

Essa leitura permite compreender por que o período 1969–1971 é tão singular na trajetória de Gal: nele, a artista realiza uma síntese entre Tropicalismo, contracultura e desbunde, sem se submeter inteiramente a nenhum desses rótulos. Ela cria sua própria chave estética — marcada pelo risco, pela intensidade e pela recusa das formas tradicionais de feminilidade.

2.5 Gal como protagonista sensorial da contracultura

Ao incorporar em sua performance elementos da psicodelia, do experimentalismo vocal, da teatralidade e da desobediência comportamental, Gal Costa se converte em uma figura central da contracultura brasileira. Considero que sua potência advém justamente da capacidade de articular elementos que, no período, estavam dispersos: o choque tropicalista, a liberdade desbundada, a radicalidade da arte marginal e a materialidade do corpo feminino em cena.

Sua atuação entre 1969 e 1971 não é mera continuidade do Tropicalismo, mas expansão sensível de seus princípios — uma espécie de segunda fase, mais intensa e menos dependente da mediação discursiva dos compositores. Aqui, Gal assume a própria voz como instrumento experimental e transforma o palco em laboratório de sensações.

Essa síntese, que envolve risco, intensidade e afirmação, evidencia o quanto a artista se torna, nesse período, não apenas intérprete, mas criadora de uma estética contracultural feminina inédita na música brasileira.

A análise desenvolvida neste capítulo buscou compreender como o Tropicalismo, ao incorporar elementos da contracultura e ao operar pela lógica da mistura, do ruído e da desobediência estética, abriu espaço para transformações profundas na sensibilidade musical brasileira entre o final dos anos 1960 e o início da década seguinte. Na minha interpretação, esse processo não ocorreu apenas em nível formal, mas sobretudo na reorganização do sensível: a canção deixou de ser território exclusivo do discurso e se converteu em campo de experimentação comportamental, imagética e corporal.

As leituras de autores como Favaretto, Diniz, Zan e Cordeiro foram fundamentais para situar essa transformação em seu contexto histórico e estético. Segundo esses autores, a contracultura brasileira assume características singulares, ao se expressar menos por movimentos coletivos estruturados e mais por atitudes de vida e práticas estéticas que valorizam a sensorialidade, o risco, o deslocamento e a recusa da norma. A partir dessas formulações, defendi que a chamada Geração Desbunde representa um desdobramento estratégico desse ambiente, deslocando a crítica política para o corpo e para a experiência cotidiana, e não apenas para o discurso explícito.

É nesse quadro que se insere a atuação de Gal Costa entre 1969 e 1971, momento em que sua presença artística se alinha às sensibilidades contraculturais e se torna uma das expressões mais intensas da transgressão estética do período. Entendo que, nessa fase, Gal não apenas participa do processo tropicalista, mas o expande; leva ao limite sua dimensão sensorial e transforma o corpo em principal vetor de ruptura. Sua voz, seus gestos, sua visualidade e sua maneira de ocupar o palco configuram um campo de forças que articula contracultura, psicodelia, marginalidade e uma forma inédita de presença feminina na música brasileira.

Dessa maneira, o capítulo demonstrou que o Tropicalismo não se encerra na experiência dos festivais de 1967–1968, já discutidos no Capítulo 1, mas encontra em Gal Costa um ponto de radicalização que dialoga diretamente com a Geração Desbunde e com novas formas de subjetividade que emergiam naquele final de década. Essa radicalidade, por sua vez, abre caminho para outra dimensão que se torna central a partir de 1971: a performance como linguagem autônoma, como instrumento crítico e como espaço de invenção corporal.

Por isso, o próximo capítulo será dedicado a aprofundar esse deslocamento. Se até aqui discutimos a contracultura como um campo de tensões estéticas e comportamentais, no Capítulo 4 investiga-se como esses princípios se materializam na prática performática de Gal

Costa. Na minha análise, é justamente no corpo em cena — em espetáculos como *Fa-Tal* e em outras manifestações ao vivo — que se revela de maneira mais intensa a potência estética e política dessa fase. A performance se torna, assim, o elemento que permite compreender não apenas o impacto artístico de Gal, mas também as transformações culturais mais amplas que atravessaram o Brasil no período

3. PERFORMANCE, CORPO E PRESENÇA: A PERFORMANCE TROPICALISTA DE GAL COSTA

Este capítulo constitui o eixo central da presente dissertação, pois é nele que a noção de performance passa a operar não apenas como conceito teórico, mas como ferramenta analítica capaz de articular corpo, voz, cena e contexto histórico na compreensão da atuação artística de Gal Costa. Ao longo das seções que se seguem, a performance será tomada como categoria fundamental para examinar de que modo a experiência tropicalista se inscreve no corpo e na presença cênica da cantora, especialmente entre os anos de 1969 e 1971, período em que sua atuação adquire caráter radical e singular no cenário da música popular brasileira.

Parto do pressuposto de que a performance não pode ser compreendida como elemento secundário ou acessório da prática musical, mas como dimensão constitutiva da produção de sentido. Nesse entendimento, cantar não se reduz à emissão sonora de um repertório previamente composto, mas envolve um conjunto de ações corporais, gestuais e vocais que se realizam no tempo e no espaço da cena. A performance, portanto, desloca o foco da análise da obra enquanto objeto fixo para o acontecimento enquanto experiência, permitindo observar como o sentido se constrói no instante da atuação, na relação entre artista, público e contexto. Essa perspectiva torna-se particularmente relevante no caso de Gal Costa, cuja trajetória, sobretudo no período posterior ao exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, evidencia uma intensificação da dimensão performática da canção. Como discutido no capítulo anterior, com a dispersão do Tropicalismo enquanto movimento coletivo articulado, Gal passa a ocupar um lugar central no mercado musical brasileiro, tornando-se a principal presença associada à sensibilidade tropicalista em circulação no país. Defendo que essa centralidade não se explica apenas por escolhas de repertório ou por estratégias fonográficas, mas pela maneira como Gal incorpora, em sua performance, os conflitos, excessos e ambivalências que caracterizaram o Tropicalismo como experiência estética e cultural.

Ao adotar a performance como eixo analítico, este capítulo propõe um deslocamento metodológico em relação a abordagens centradas exclusivamente na análise musical ou textual da canção. Embora esses procedimentos sejam fundamentais, eles se mostram insuficientes para dar conta de manifestações artísticas nas quais o corpo, o gesto, a presença e a teatralidade desempenham papel decisivo. A performance permite observar aquilo que escapa à partitura e à gravação sonora, evidenciando dimensões sensoriais, comportamentais e simbólicas que se atualizam apenas no encontro ao vivo.

Nesse sentido, o capítulo dialoga com contribuições dos Estudos da Performance, campo interdisciplinar que articula artes, antropologia, estudos culturais e história, oferecendo instrumentos teóricos para compreender práticas artísticas efêmeras e incorporadas. Ao longo das seções, serão mobilizados autores que pensam a performance como acontecimento, como prática de memória, como linguagem cênica e como forma de produção de conhecimento, sempre com atenção às especificidades do contexto brasileiro. Esse arcabouço teórico sustenta a escolha metodológica de analisar apresentações musicais a partir de seus elementos corporais, vocais e relacionais.

Um aspecto central deste capítulo é a articulação entre performance e corpo. O corpo será compreendido não como suporte neutro da música, mas como lugar de inscrição estética e política. Na performance, o corpo do artista torna-se campo de tensões, condensando gestos, posturas, expressões vocais e relações espaciais que produzem sentido. No caso de Gal Costa, o corpo em cena opera como espaço de experimentação, atravessado por ambivalências entre controle e excesso, delicadeza e agressividade, exposição e vulnerabilidade. Essas tensões, na minha leitura, são fundamentais para compreender a dimensão tropicalista de sua atuação.

Outro eixo fundamental é a noção de presença. A presença performática será abordada como construção ativa, que envolve não apenas a ocupação física do espaço, mas a capacidade de instaurar um campo de atenção e de relação com o público. A presença, nesse sentido, não é atributo natural do intérprete, mas resultado de escolhas estéticas, corporais e vocais que se atualizam na cena. Ao analisar a presença de Gal Costa, busco compreender como sua atuação produz um impacto sensorial e simbólico que ultrapassa a execução musical, instaurando uma experiência compartilhada marcada pela intensidade e pelo risco.

Para operacionalizar as reflexões desenvolvidas neste capítulo, optou-se por concentrar aqui a construção de um arcabouço teórico e conceitual sobre performance, corpo, presença e vocalidade, sem ainda recorrer à análise empírica de um objeto específico. A aplicação desse referencial analítico será realizada no capítulo seguinte, no qual Gal Costa é tomada como caso de estudo privilegiado para a compreensão da performance tropicalista no contexto pós-1968. O Capítulo 4 organiza-se em três seções articuladas: a primeira situa Gal Costa no cenário musical brasileiro entre 1969 e 1971, discutindo sua centralidade performática no Tropicalismo após o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil; a segunda examina aspectos de sua produção musical e cênica nesse período, delineando o percurso que conduz à radicalização de sua presença corporal e vocal; e a terceira seção dedica-se à análise detalhada do espetáculo *Fa-Tal: Gal a Todo Vapor*, utilizando a observação minuciosa de registros em áudio e vídeo, bem como a minutagem como ferramenta analítica, para acompanhar a

performance em sua temporalidade e evidenciar os gestos, inflexões vocais, movimentos corporais e interações com o público que constituem o acontecimento performático da canção. Dessa forma, o capítulo organiza-se em três seções articuladas entre si. A primeira apresenta uma discussão conceitual sobre performance, tomando-a como acontecimento fundado na presença, na ação corporal e na relação com o público, a partir de contribuições dos Estudos da Performance e de reflexões desenvolvidas no contexto brasileiro. A segunda seção desloca esse debate para o campo da performance musical, discutindo como corpo, gesto e presença cênica participam da construção de sentido na atuação sonora, preparando o terreno para uma abordagem que ultrapassa a análise estritamente musical da canção. A terceira seção aprofunda a noção de voz como gesto performativo, compreendendo a vocalidade como escrita do corpo e como elemento central na produção de presença e teatralidade, o que permitirá, no capítulo seguinte, analisar de forma situada a performance de Gal Costa enquanto radicalização estética e corporal da experiência tropicalista.

Ao estruturar o capítulo dessa forma, busco demonstrar que a performance constitui uma chave analítica fundamental para compreender não apenas a atuação de Gal Costa, mas também os modos pelos quais o Tropicalismo sobrevive e se transforma após a dispersão de seus formuladores. A performance, entendida como acontecimento incorporado, permite revelar como estética, política e música se articulam no corpo e na presença da artista, oferecendo uma leitura que privilegia a experiência sensível e o gesto em ação como núcleos da criação musical.

3.1 Performance como acontecimento: corpo, ação e presença

A noção de performance emerge, no campo das artes e das ciências humanas, como resposta a uma série de deslocamentos estéticos e epistemológicos que marcam o século XX. Esses deslocamentos incidem diretamente sobre a compreensão da obra de arte, do papel do artista e das formas de produção de sentido. Diferentemente dos modelos baseados na estabilidade da obra e na centralidade do objeto artístico, a performance se estrutura como acontecimento situado, dependente do tempo, do espaço, da presença corporal e da relação estabelecida entre quem atua e quem observa. Trata-se, portanto, de uma categoria que desloca o eixo da análise estética para a ação, o processo e a experiência.

Nesse sentido, a performance não pode ser reduzida a um gênero artístico específico, nem compreendida apenas como uma extensão do teatro ou das artes visuais. Ela se constitui como um campo híbrido, atravessado por práticas artísticas, rituais, gestos cotidianos e intervenções que tensionam as fronteiras entre arte e vida. Essa característica faz com que a performance

seja particularmente fecunda como ferramenta analítica para investigar manifestações artísticas nas quais o corpo, a presença e a ação desempenham papel central.

Renato Cohen, ao refletir sobre a ontologia da performance, associa o surgimento desse campo às transformações da modernidade e às rupturas promovidas pelas vanguardas históricas. Para o autor, a performance se afirma como uma arte de ruptura justamente por deslocar o foco da obra acabada para o processo de criação e para o instante da atuação. O corpo do artista deixa de ser mero mediador da obra para se tornar o próprio suporte da experiência estética (COHEN, 2002, p. 15). Nesse movimento, a performance instaura uma lógica em que o valor artístico não reside na permanência do objeto, mas na intensidade do acontecimento, essa inflexão é sintetizada por Cohen quando afirma: “A noção de performance respondeu às novas proposições estéticas e ao mesmo tempo sugeriu uma nova perspectiva de leitura da história das artes.”(COHEN, 2002, p. 76)

A partir dessa formulação, é possível compreender que a performance não apenas acompanha as transformações da arte contemporânea, mas propõe um novo regime de inteligibilidade para a produção artística. Ao sugerir uma outra leitura da história das artes, Cohen indica que a performance exige também um outro modo de análise, capaz de lidar com o efêmero, com o processual e com aquilo que escapa à fixação material.

Jorge Glusberg contribui para esse debate ao enfatizar a dimensão cênica da performance. Embora reconheça suas diferenças em relação ao teatro tradicional, o autor destaca que a performance mantém um vínculo fundamental com a cena, na medida em que se realiza ao vivo, diante de um público, e produz significação por meio da ação. Mesmo quando não há intenção narrativa ou dramática explícita, há sempre algo sendo apresentado e interpretado no espaço performático (GLUSBERG, 1987, p. 56).

Essa perspectiva é explicitada na seguinte definição:

“Os programas comportamentais gestuais não vão responder, exceto em certos casos, às convenções comuns, e sim, ao invés disto, impor seus novos significados, totalizando uniões de campos semânticos, dinâmicos e flexíveis. A essência, e acreditamos que isso seja fundamental, é que a *performance* e a *body art* não trabalham com o corpo e sim com o discurso do corpo.” (GLUSBERG, 1987, p. 56)

A contribuição de Glusberg é central para esta pesquisa porque reforça a ideia de que a performance não é um gesto solitário e introspectivo, mas uma prática relacional. O sentido não se produz apenas na ação do performer, mas na interação estabelecida com o público e com o espaço. Essa ênfase na presença e na relação será fundamental para a análise de performances musicais, nas quais a construção de sentido envolve não apenas a execução sonora, mas também o corpo, o gesto e a teatralidade.

Ao deslocar o debate para o campo da memória cultural, Diana Taylor amplia o alcance conceitual da performance. Para a autora, a performance integra aquilo que ela denomina repertório: um conjunto de práticas incorporadas por meio das quais saberes, valores e experiências são transmitidos ao longo do tempo. O repertório se diferencia do arquivo justamente por depender da presença e da reatualização contínua, sendo constituído por ações, gestos, movimentos e vocalidades (TAYLOR, 2013, p. 50).

Taylor define esse campo de maneira precisa ao afirmar:

“O repertório, por outro lado, encena a memória incorporada — performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto —, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível.” (TAYLOR, 2013, p. 49)

Essa distinção é particularmente relevante para pesquisas que se debruçam sobre práticas artísticas cuja potência não se esgota nos registros documentais. Ao afirmar que a performance “ao vivo” não pode ser plenamente capturada pelo arquivo, Taylor chama atenção para os limites dos suportes tradicionais de análise e legitima abordagens que consideram o corpo e a presença como fontes de conhecimento (TAYLOR, 2013, p. 51). Assim, a performance passa a ser entendida não apenas como objeto artístico, mas como forma de produção e transmissão de saberes.

No contexto brasileiro, a reflexão sobre performance adquire especificidades históricas e culturais. Lúcio Agra observa que a performance no Brasil se desenvolve de maneira transversal, atravessando diferentes campos artísticos e dialogando com práticas experimentais que valorizam a ação, o corpo e a ruptura com formas instituídas (AGRA, 2014, p. 36). Segundo o autor, a consolidação da performance como campo de estudo no país está associada tanto à circulação internacional de artistas e pesquisadores quanto à emergência de instituições e eventos dedicados a essa linguagem (AGRA, 2014, p. 43).

Essa trajetória evidencia que a performance, no Brasil, não se configura como simples importação de modelos estrangeiros, mas como prática adaptada a contextos locais e atravessada por questões políticas, culturais e estéticas específicas. Ao reconhecer essa historicidade, evita-se uma leitura universalizante do conceito de performance e abre-se espaço para análises situadas, capazes de considerar as condições concretas de produção e recepção das práticas performáticas.

A partir desse conjunto de contribuições, compreendo a performance como um acontecimento estético fundado na presença, na ação e na relação, cuja análise exige um deslocamento metodológico em relação aos modelos centrados exclusivamente na obra ou no texto. Essa compreensão orienta o percurso deste capítulo, no qual a performance será tomada como

categoria analítica capaz de articular corpo, voz e cena, permitindo investigar de que modo o sentido se constrói no instante da atuação. Tal abordagem se mostra especialmente fecunda para a análise da performance musical, campo em que a dimensão sonora se entrelaça de maneira indissociável à corporalidade, à presença e à experiência compartilhada.

3.2 Performance musical: presença, gesto e construção de sentido

A performance musical constitui um campo analítico específico no interior dos estudos da performance, pois articula, de modo indissociável, som, corpo e visualidade. Diferentemente de uma compreensão que reduz a música à sua dimensão sonora ou à estrutura da obra, a performance musical se realiza como acontecimento incorporado, no qual a produção de sentido emerge da relação entre o intérprete, o gesto, a voz, o espaço e o público. Nessa perspectiva, a canção não se apresenta como entidade abstrata, mas como prática situada, atravessada por decisões corporais e expressivas que moldam sua recepção.

Fábio Henrique Ribeiro contribui de maneira decisiva para essa compreensão ao enfatizar o corpo como elemento estruturante da performance musical. Para o autor, a experiência musical não se organiza exclusivamente pelo som, mas por uma simultaneidade sensorial que envolve movimento, visualidade e percepção espacial. Nesse sentido, afirma que os sons se percebem em conjunto com gestos, formas, movimentos e palavras, e que as dimensões de tempo e espaço formam um todo observado simultaneamente.

Essa formulação desloca o entendimento da performance musical para além da execução técnica, evidenciando o corpo como instância de mediação simbólica. Na leitura de Ribeiro, o corpo não apenas acompanha a música, mas materializa aspectos estéticos, técnicos e simbólicos da performance, funcionando como lugar onde o sentido é produzido e compartilhado (RIBEIRO, 2012, p. 200–201). Assim, ouvir música implica também ver e perceber corporalmente o acontecimento musical.

O gesto corporal ocupa, nesse contexto, papel central. Madeira e Scardueli aprofundam essa discussão ao compreender o gesto como movimento portador de significação, situado na intersecção entre técnica, expressividade e comunicação. Para os autores, muitos dos movimentos realizados por músicos em performance são, simultaneamente, funcionais e expressivos, sendo interpretáveis como signos. Conforme afirmam:

“é na tripla intersecção entre movimento, técnica e gesto corporal que se encontram muitos dos movimentos realizados por um músico em uma performance — movimentos controlados e específicos, que possibilitam a execução de uma dada tarefa, que ao mesmo tempo são portadores de significado, seja pelo prisma do intérprete ou do ouvinte” (MADEIRA; SCARDUELLI, 2014, p. 17).

Essa concepção permite compreender o gesto não como um complemento visual da música, mas como parte integrante da construção de sentido. Ao operar como unidade expressiva

perceptível, o gesto interfere diretamente na maneira como o som é compreendido, reforçando ou tensionando aspectos como intensidade, fraseado e dinâmica. Desse modo, a performance musical se constitui como um fenômeno em que ouvir e ver se tornam experiências indissociáveis.

Essa relação entre corpo e significado também é enfatizada quando os autores afirmam que o gesto pode ser entendido quando os autores afirmam que o gesto pode ser entendido como um movimento que tem significância para o intérprete ou para quem o assiste (MADEIRA; SCARDUELLI, 2014, p. 13). Tal definição amplia a compreensão do gesto para além da intenção consciente do performer, reconhecendo que o significado pode emergir na relação com o observador. No contexto da performance musical, isso implica admitir que a produção de sentido não se encerra no controle técnico, mas se estabelece na interação entre corpo, música e público.

A presença cênica, por sua vez, não se configura como atributo natural do intérprete, mas como construção simbólica resultante dessa articulação entre gesto, voz e espaço. A presença se produz no acontecimento performático, organizando a atenção da audiência e instaurando um regime específico de visibilidade e escuta. Como demonstram os estudos sobre corpo e performance musical, essa presença é continuamente negociada na relação com o ambiente da cena e com o olhar do outro (RIBEIRO, 2012, p. 201).

Essa perspectiva dialoga com reflexões desenvolvidas no campo da música popular brasileira. Marcos Napolitano destaca que a canção se realiza plenamente na performance, entendida como espaço privilegiado de mediação entre obra, intérprete e contexto histórico. Para o autor, a interpretação vocal e corporal constitui um elemento decisivo na construção de sentido da canção, deslocando o foco da obra enquanto objeto fixo para o acontecimento musical enquanto prática social (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998, p. 34–37).

A comparação com outras intérpretes paradigmáticas contribui para aprofundar essa compreensão. Andrea Wozniak Giménez, ao analisar a performance de Elis Regina, evidencia como o corpo e a voz se tornam instrumentos centrais de significação. A autora demonstra que a performance vocal se constrói como espaço de elaboração estética e simbólica, no qual gestos, posturas e entonações operam como elementos estruturantes da identidade artística da intérprete (GIMÉNEZ, 2016, p. 205).

Ao destacar a expressividade gestual como elemento recorrente na recepção crítica das performances de Elis, Giménez reforça a ideia de que a performance musical produz sentidos que extrapolam a dimensão sonora da canção. O corpo em cena, nesse caso, atua como

operador simbólico capaz de intensificar, tensionar ou reconfigurar o significado do repertório interpretado (GIMÉNEZ, 2016, p. 180).

Essas contribuições permitem compreender a performance musical como prática que articula som, corpo e visualidade em um mesmo acontecimento. O sentido não está previamente dado na obra, mas emerge da interação entre intérprete, gesto e público, mediada pelo corpo em ação. Essa abordagem é fundamental para a análise de performances nas quais a presença cênica, o gesto corporal e o uso expressivo da voz assumem papel central na construção de uma estética singular.

A compreensão da performance musical como articulação entre som, corpo e visualidade permite deslocar o olhar analítico do repertório em si para os modos de presença que se constroem na cena. Nessa perspectiva, a canção deixa de ser entendida apenas como estrutura composicional ou objeto fonográfico e passa a ser pensada como prática performativa, na qual o intérprete assume papel decisivo na produção de sentido. O corpo em ação, o gesto recorrente, a vocalidade específica e a relação estabelecida com o público configuram uma gramática própria da performance, que se atualiza a cada acontecimento.

Esse deslocamento analítico é particularmente relevante quando se trata de intérpretes cuja atuação extrapola os limites da execução musical convencional. Em tais casos, a performance não apenas acompanha a canção, mas a reconfigura, produzindo sentidos que se constroem no encontro entre corpo, voz e cena. A presença cênica, entendida como efeito simbólico, torna-se elemento central para compreender como determinadas performances adquirem densidade estética e impacto cultural, mesmo quando o repertório já é conhecido.

Ao enfatizar o corpo como operador de sentido, os estudos de performance musical permitem observar como escolhas gestuais, posturais e vocais se articulam a projetos estéticos mais amplos. A performance passa a ser compreendida como espaço de negociação entre controle técnico e risco expressivo, entre contenção e excesso, entre estabilidade formal e experimentação. Essas tensões, longe de serem residuais, constituem parte fundamental da expressividade performática e contribuem para a singularidade de determinadas atuações no cenário da música popular.

É nesse horizonte que se torna possível avançar para uma análise mais específica da performance vocal e corporal, tomando a voz como gesto e a presença como construção estética. Ao considerar a performance musical como acontecimento incorporado, abre-se o caminho para investigar de que modo certos intérpretes transformam a cena em espaço de experimentação sensível, fazendo do corpo e da voz lugares privilegiados de inscrição estética.

3.3 Voz como gesto: vocalidade, corpo e teatralidade

Pensar a voz no campo da performance implica deslocá-la de uma concepção estritamente sonora para reconhecê-la como gesto corporal e acontecimento expressivo. Na performance musical, a vocalidade não se reduz à emissão afinada de alturas ou à projeção técnica do canto, mas se constrói como prática incorporada, na qual corpo, respiração, timbre, intensidade e presença cênica operam conjuntamente na produção de sentido. Vocalizar é, portanto, agir corporalmente, inscrevendo no espaço da cena um conjunto de forças físicas, simbólicas e afetivas que ultrapassam o plano estritamente musical.

Essa compreensão encontra respaldo nos estudos de Paul Zumthor, para quem a performance se define como um acontecimento situado, inseparável da presença dos corpos envolvidos. Ao tratar da experiência poética e performática, o autor afirma que:

“A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatários e circunstâncias [...] se encontram concretamente confrontados” (ZUMTHOR, 1997, p. 33).

A centralidade da voz nesse processo decorre do fato de que ela constitui um dos modos mais diretos de presença corporal. A voz ocupa o espaço, produz vibração, afeta o ambiente e convoca o corpo do ouvinte para uma experiência compartilhada. Por isso, Zumthor sintetiza de maneira contundente: “A voz é presença” (ZUMTHOR, 2005, p. 93), e, em consequência, “A performance não pode ser outra coisa senão presente” (ZUMTHOR, 2005, p. 93).

Essas formulações permitem compreender a vocalidade como acontecimento que se produz no aqui-agora da cena, no qual o sentido não se fixa previamente, mas emerge da relação entre intérprete, público e circunstâncias. Timbre, respiração, ataques vocais, silêncios e prolongamentos deixam de ser apenas parâmetros técnicos e passam a operar como gestos, isto é, como ações corporais carregadas de significação. A voz, enquanto gesto, produz um campo de afetos e sentidos que ultrapassa o conteúdo semântico da letra cantada.

Nessa perspectiva, a noção de “voz como escrita do corpo” torna-se particularmente produtiva. A voz não representa o corpo nem o expressa metaforicamente: ela é o próprio corpo em ação, manifestando-se como sopro, vibração, esforço físico e intensidade. A performance vocal envolve uma implicação corporal direta, na qual o corpo do intérprete se expõe, se tensiona e se reorganiza diante do público. Trata-se de uma experiência que se constrói na materialidade do gesto vocal e na sua capacidade de instaurar presença.

A vocalidade, assim compreendida, adquire também uma dimensão cênica. A performance vocal não depende necessariamente de dispositivos teatrais explícitos, como figurinos elaborados ou encenação narrativa, mas produz teatralidade a partir da própria ação vocal. O

modo como a voz se expande, se rompe, se intensifica ou se contém organiza regimes de visibilidade e escuta, configurando uma presença cênica que se impõe no espaço da performance.

Essa leitura dialoga diretamente com as reflexões desenvolvidas por Andrea Wozniak Giménez sobre a performance de intérpretes latino-americanas. Ao analisar trajetórias marcadas por forte expressividade vocal e corporal, a autora enfatiza que repertório e performance não podem ser dissociados, uma vez que é na atuação em cena que se consolidam projetos estéticos e imagens públicas. Nesse sentido, Giménez afirma que: “Seus repertórios e performances musicais integraram as lutas por redefinição de representações do nacional e do popular nas décadas de 1960 e 1970” (GIMÉNEZ, 2016, p. 20).

Essa formulação reforça a compreensão da vocalidade como espaço de inscrição simbólica e histórica. A voz, em performance, não atua apenas como meio de expressão musical, mas como gesto que articula estética, corpo e contexto cultural. Na minha leitura, isso significa reconhecer que a performance vocal carrega marcas que extrapolam o domínio estilístico, inscrevendo no corpo que canta tensões políticas, afetivas e culturais próprias de um determinado tempo histórico.

Giménez destaca ainda que determinadas intérpretes se tornam referências paradigmáticas não apenas pela qualidade vocal ou pelo repertório escolhido, mas pela maneira como suas performances reorganizam expectativas estéticas e modos de recepção. Como observa a autora: “performances paradigmáticas, as quais transformaram cada uma em referência enquanto intérprete, extrapolando as fronteiras” (GIMÉNEZ, 2016, p. 101).

Esse argumento permite compreender a presença vocal como construção performática, resultante da articulação entre voz, corpo e cena. A performance vocal produz um regime específico de visibilidade, no qual o intérprete se afirma como figura central da experiência musical. A expressividade vocal, nesse contexto, se articula a gestos, posturas e modos de ocupação do espaço, configurando uma corporalidade que se torna indissociável da produção de sentido.

Embora o foco empírico da autora recaia sobre outras intérpretes, suas reflexões oferecem subsídios fundamentais para pensar a vocalidade como gesto performativo e como espaço de tensão estética. Na minha interpretação, essa abordagem permite compreender a voz como lugar privilegiado de experimentação expressiva, no qual o corpo em cena não apenas sustenta a emissão sonora, mas a transforma em acontecimento sensível e simbólico.

Dessa forma, conceber a voz como gesto e a vocalidade como produção de presença possibilita compreender a performance musical como prática expandida, em que som, corpo e

teatralidade se articulam de maneira indissociável. A voz, enquanto ação corporal situada, torna-se elemento central na construção de sentido e na configuração de projetos estéticos específicos. Esse enquadramento teórico prepara o terreno para a análise de performances em que a vocalidade assume papel decisivo na radicalização expressiva da cena musical, tema que será desenvolvido a partir do exame das performances de Gal Costa.

4. GAL COSTA E A PERFORMANCE TROPICALISTA

Este capítulo tem como objetivo analisar a performance de Gal Costa no contexto do Tropicalismo, tomando como recorte principal o período compreendido entre 1969 e 1971. Trata-se de um momento decisivo tanto na trajetória da artista quanto na história do movimento tropicalista, marcado pela radicalização estética, pela intensificação das experimentações corporais e vocais e por um contexto político de crescente repressão, especialmente após o AI-5. Nesse cenário, a performance emerge como elemento central para compreender de que modo Gal Costa se consolida como uma das principais representantes do Tropicalismo no campo da música popular brasileira.

A análise aqui proposta parte da compreensão de que a performance musical não se limita à execução sonora da canção, mas se constitui como um acontecimento cênico no qual voz, corpo, gesto, visualidade e presença se articulam na produção de sentido. Conforme discutido nos capítulos anteriores, a performance será abordada como prática incorporada, isto é, como ação situada no tempo e no espaço, atravessada por dimensões estéticas, simbólicas e históricas. Nesse sentido, a atuação de Gal Costa será examinada não apenas a partir de seu repertório, mas sobretudo a partir dos modos como sua presença em cena tensiona convenções musicais, comportamentais e culturais vigentes.

O recorte temporal deste capítulo contempla produções fundamentais da carreira de Gal Costa, como os álbuns *Gal Costa* (1969) e *Legal* (1970), bem como apresentações televisivas, festivais e espetáculos ao vivo que evidenciam a transformação de sua performance vocal e corporal ao longo do período. Entre essas experiências, o espetáculo *Fa-Tal: Gal a Todo Vapor*, apresentado em 1971, ocupa lugar central na análise. Considerado um dos momentos mais emblemáticos da trajetória da cantora, o show sintetiza e radicaliza procedimentos performáticos que vinham sendo desenvolvidos desde o final da década de 1960, constituindo-se como um marco da performance tropicalista.

A escolha do *Fa-Tal* como eixo analítico se justifica não apenas por sua relevância histórica, mas também por sua potência enquanto acontecimento performático. O espetáculo será analisado a partir de uma abordagem que articula elementos da análise de performance — como presença, gesto, vocalidade, corporalidade e relação com o público — com a perspectiva tropicalista, entendida como um projeto estético que opera por meio da ambivalência, da transgressão e da incorporação crítica de referências diversas. Para isso, serão mobilizados registros audiovisuais, relatos críticos e a minutagem do espetáculo, permitindo observar de maneira detalhada como determinados gestos vocais e corporais produzem sentidos específicos no contexto da cena.

Ao longo do capítulo, busca-se demonstrar que a performance de Gal Costa não apenas dialoga com os princípios do Tropicalismo, mas assume um papel central na sua materialização no palco. Em um momento em que parte dos principais articuladores do movimento se encontrava fora do país, a presença de Gal em cena contribuiu decisivamente para a continuidade e a visibilidade do projeto tropicalista no mercado musical brasileiro. Sua performance, marcada pelo excesso, pela exposição do corpo e pela vocalidade expandida, torna-se um espaço privilegiado para a inscrição das tensões culturais e políticas do período.

Dessa forma, este capítulo propõe uma leitura da performance de Gal Costa como acontecimento estético e histórico, no qual corpo e voz operam como dispositivos centrais de produção de sentido. Ao analisar o *Fa-Tal* e outras performances do período, busca-se compreender de que modo a cantora constrói uma presença cênica singular, capaz de condensar e radicalizar as propostas tropicalistas, preparando o terreno para as análises específicas que se seguirão nas próximas seções.

4.1 Gal Costa no contexto pós-1968: centralidade performática do Tropicalismo

O período compreendido entre 1969 e 1971 corresponde a uma inflexão decisiva no campo da música popular brasileira. A promulgação do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, não apenas intensificou os mecanismos de censura e repressão política, como também produziu uma reorganização profunda das formas de atuação artística. No plano musical, esse contexto afetou diretamente os modos de circulação, visibilidade e experimentação estética, incidindo de maneira particular sobre o Tropicalismo, que já vinha sendo alvo de fortes disputas simbólicas.

Com a prisão e o posterior exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, dois de seus principais articuladores, o Tropicalismo deixa de operar como movimento coletivo articulado publicamente no Brasil. Conforme discutido anteriormente, o exílio não significou o esgotamento do projeto tropicalista, mas sua reconfiguração. Parte significativa de suas proposições estéticas e performáticas passou a se manifestar de forma fragmentada, deslocada e, sobretudo, incorporada em experiências individuais que permaneceram em cena no país (NAPOLITANO, 2007, p. 215–218; MOTTA, 2000, p. 162–165).

É nesse cenário que Gal Costa assume uma posição singular. Diferentemente de outros artistas associados ao Tropicalismo, sua permanência em atividade no Brasil, aliada à visibilidade no mercado fonográfico, nos palcos e nos meios de comunicação, faz com que sua atuação se torne um dos principais vetores de continuidade da sensibilidade tropicalista. Essa centralidade não se dá apenas pela escolha de repertório ou pela associação nominal ao

movimento, mas sobretudo pela maneira como sua presença em cena passa a condensar e radicalizar procedimentos estéticos ligados ao Tropicalismo.

O reconhecimento desse deslocamento já aparece de forma explícita ainda em 1969, em uma entrevista concedida por Caetano Veloso ao jornal *Última Hora*, no dia 26 de julho de 1969, às vésperas de seu embarque para o exílio. Ao refletir sobre os desdobramentos do Tropicalismo naquele momento, o compositor afirma:

“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. 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” (Caetano Veloso, entrevista ao jornal *Última Hora*, 26 jul. 1969, transcrita em CALADO, 2008, p. 264).

Essa declaração é particularmente reveladora porque desloca o entendimento do Tropicalismo de um movimento organizado para uma experiência estética que se mantém viva por meio da performance. Na minha interpretação, ao afirmar que o Tropicalismo “continua, e do modo certo, com Gal”, Caetano reconhece que a permanência do projeto não se dá mais prioritariamente no plano do discurso programático ou da intervenção coletiva, mas na materialidade do corpo e da voz em cena.

A atuação de Gal Costa nesse período evidencia essa mudança. Seus trabalhos entre 1969 e 1971 apontam para uma intensificação da dimensão performática da canção, marcada pela exposição do corpo, pela vocalidade expandida e pela incorporação de elementos de excesso, ambivalência e risco. Em um contexto de repressão crescente, a performance passa a operar como estratégia de permanência simbólica, permitindo que determinadas tensões estéticas e comportamentais do Tropicalismo continuem a se manifestar, ainda que sob novas condições históricas.

Autores que analisam a música popular brasileira no período destacam que, após o AI-5, a cena musical passa a se reorganizar em torno de gestos menos diretamente discursivos e mais centrados na experiência sensível e corporal (NAPOLITANO, 2007, p. 221; MOTTA, 2000, p. 168). Nesse sentido, a performance ganha centralidade como espaço de elaboração estética e política, deslocando a crítica do plano do enunciado explícito para o campo da presença, do comportamento e da atitude em cena.

É justamente nesse deslocamento que a atuação de Gal Costa se torna paradigmática. Sua presença pública, marcada por uma performance que tensiona normas de gênero, expectativas vocais e convenções comportamentais, faz com que o Tropicalismo se reinscreva no palco como experiência corporal. A performance, nesse contexto, não apenas comunica uma estética, mas a encarna, tornando-se lugar privilegiado de continuidade e reinvenção do projeto tropicalista.

Assim, ao situar Gal Costa no contexto pós-1968, este capítulo parte da compreensão de que sua centralidade no Tropicalismo não se explica apenas por fatores históricos ou mercadológicos, mas pela maneira como sua performance se torna o principal espaço de atualização das tensões estéticas do movimento. A performance emerge, portanto, como estratégia de permanência simbólica, capaz de sustentar a vitalidade do Tropicalismo em um cenário marcado pela dispersão de seus formuladores e pela reorganização do campo cultural brasileiro.

4.2 Produções musicais e performáticas de Gal Costa (1969–1971)

Entre 1969 e 1971, a trajetória de Gal Costa passa por uma transformação decisiva, marcada pela intensificação da dimensão performática de sua atuação artística. Nesse período, suas produções musicais e aparições públicas deixam de operar apenas como continuidade da canção tropicalista e passam a constituir um campo de experimentação no qual corpo, voz e presença assumem centralidade. Trata-se de um momento em que a performance se torna elemento estruturante de sua linguagem artística, articulando escolhas estéticas, gestuais e vocais em diálogo direto com o contexto político e cultural do pós-1968.

O álbum *Gal Costa* (1969)⁵ ocupa lugar fundamental nesse processo. Embora ainda fortemente vinculado ao repertório tropicalista, o disco já evidencia um deslocamento importante na maneira como a cantora se posiciona vocal e performaticamente. A vocalidade torna-se mais incisiva, marcada por contrastes de intensidade, ataques vocais abruptos e uma exploração mais radical do timbre.

Nesse sentido, é importante reconhecer que *Gal Costa* (1969) é, antes de tudo, um disco de estúdio, fortemente marcado pela mediação do arranjo e pela elaboração instrumental. Grande parte das inovações sonoras do álbum está concentrada na dimensão orquestral e nos procedimentos de produção, que organizam um ambiente acústico sofisticado e controlado. Nesse contexto, a voz de Gal, em muitos momentos, atua como elemento integrado a uma arquitetura sonora mais ampla, funcionando como crooner ou intérprete inserida em uma moldura instrumental que suaviza e amacia sua emissão vocal por meio de recursos técnicos

⁵ COSTA, Gal. *Gal Costa*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1969.

como reverberação e câmara de eco. Esse dado é fundamental para evitar uma leitura anacrônica do disco como espaço pleno de radicalização performática: trata-se, ainda, de um fonograma altamente mediado, em que a performance vocal é, em grande medida, conduzida pelo projeto de estúdio.

FIGURA 4 - Capa do disco “Gal Costa” 1969



Fonte: Discografia Discos do Brasil⁶ (organizador), acervo digital, s.d.

Entretanto, mesmo dentro dessas condições controladas, é possível identificar fissuras significativas nas quais começa a emergir uma enunciação performática mais individualizada da cantora. Um exemplo particularmente revelador encontra-se na canção *Sebastiana*⁷, composta por Rosil Cavalcante e originalmente gravada por Jackson do Pandeiro em 1953. Ao retomar uma canção já amplamente conhecida do repertório nordestino, a gravação de Gal Costa estabelece inicialmente uma relação de continuidade com a tradição: durante boa parte do fonograma, sua voz se mantém contida, relativamente homogênea, integrada ao arranjo e suavizada pelos efeitos de estúdio. Nesse trecho inicial, Gal ocupa claramente o lugar da intérprete, cantando “de dentro” do arranjo, sem tensionar de modo explícito os limites da forma.

É apenas a partir de aproximadamente 1’45 da gravação que ocorre um deslocamento decisivo. No momento em que a letra menciona que a personagem “gritava”, a própria voz de Gal se transforma: a emissão vocal se solta, o timbre se abre, e a cantora introduz um grito que rompe com a contenção anterior. Esse gesto vocal não é apenas ilustrativo do texto; ele

⁶ Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/gal-costa-1969>-189 Acesso em: 16 fev. 2026.

⁷ SEBASTIANA. Rosil Cavalcante. Intérprete: Gal Costa. In: Gal Costa. Rio de Janeiro: Philips, 1969. 1 disco vinil (LP).

instaura uma outra qualidade de presença sonora dentro do fonograma. A partir desse ponto, o trecho final da canção se organiza em torno da repetição obsessiva do refrão “a-e-i-o-u-ipsilone”, no qual a voz deixa de operar como veículo narrativo e passa a funcionar como matéria sonora em si, explorando intensidade, ritmo e corporalidade vocal.

Na minha interpretação, esse momento pode ser lido como um dos primeiros indícios de uma performance autoral de Gal Costa, ainda que circunscrita ao espaço do estúdio. O grito na palavra “gritava” funciona como um gesto de ruptura que antecipa procedimentos que se tornariam centrais em sua atuação ao vivo nos anos seguintes. Trata-se de um ponto em que a voz já não se limita a interpretar uma canção preexistente, mas começa a afirmar uma presença própria, tensionando o arranjo e deslocando o foco da escuta para a fisicalidade da emissão vocal. Mesmo em um disco marcado pelo controle técnico e pela centralidade dos arranjos, *Sebastiana* revela, assim, um início de deslocamento da voz de Gal em direção a uma performance mais expansiva, na qual o gesto vocal se impõe como elemento expressivo autônomo.

Esse episódio não configura ainda a radicalização performática que será plenamente desenvolvida nos palcos a partir de 1970 e, sobretudo, no espetáculo *Fa-Tal*. No entanto, ele permite observar como, já no álbum *Gal Costa* (1969), surgem brechas nas quais a cantora começa a experimentar os limites entre interpretação, vocalidade e gesto. É nesse sentido que a canção “Sebastiana” pode ser compreendida como um momento inaugural de enunciação performática individual, no qual a voz passa a se afirmar não apenas como meio da canção, mas como lugar de inscrição de uma presença que, nos anos seguintes, se tornaria central para a performance tropicalista de Gal Costa.

Essa transformação não se limita ao plano fonográfico. Ao longo de 1969 e 1970, as apresentações ao vivo e as aparições televisivas de Gal Costa passam a revelar uma atenção crescente à construção da presença cênica como dimensão constitutiva da performance musical. O corpo em cena assume um papel ativo na produção de sentido, seja por meio da postura, da movimentação, da relação com o microfone ou da interação com o público. Nesse contexto, a canção deixa de operar exclusivamente no regime sonoro e passa a configurar um acontecimento visual e corporal, no qual a performance se torna um espaço privilegiado de significação, conforme discutem estudos sobre performance musical (RIBEIRO, 2010; MADEIRA; SCARDUELLI, 2013).

Esse deslocamento pode ser observado, por exemplo, na participação de Gal Costa no programa *Som Imaginário*, exibido pela TV Tupi em 1970, cujo registro audiovisual encontra-se hoje disponível em plataforma pública⁸. No vídeo, é possível perceber com clareza como a cantora articula voz e corpo de maneira integrada: a postura corporal aberta, os movimentos amplos dos braços, o uso expressivo do microfone e o contato visual direto com a câmera constroem uma presença que ultrapassa a simples execução da canção. A atuação televisiva evidencia um modo de performar no qual a imagem, o gesto e a vocalidade operam conjuntamente, antecipando procedimentos que seriam radicalizados nas performances ao vivo do início da década de 1970. Na minha interpretação, esse tipo de aparição televisiva constitui um laboratório fundamental para a consolidação da linguagem performática de Gal Costa, ao permitir a experimentação de uma presença cênica intensa em um meio de ampla circulação pública.

⁸ GAL COSTA no programa *Som Imaginário*. TV Tupi, 1970. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1MGsvU47x8k>. Acesso em: 15 fev. 2026

Entre o álbum *Gal Costa* (1969) — gravado em 1968 e lançado no ano seguinte — e *Legal* (1970)⁹, situa-se um segundo disco solo homônimo, *Gal* (1969)¹⁰, que ocupa uma posição estratégica na trajetória da cantora. Diferentemente do primeiro LP, ainda fortemente marcado pela mediação orquestral e pelo projeto de estúdio, este álbum já explicita um investimento mais direto na experimentação estética e performática, tanto na sonoridade quanto na construção da imagem da intérprete. Como observa Camargo, trata-se de um momento em que Gal passa a ser associada de forma mais consistente ao ideário contracultural e ao legado tropicalista em transformação, assumindo uma postura artística menos contida e mais tensionada pelo excesso, pela fragmentação e pela exposição do corpo e da voz como elementos expressivos centrais (CAMARGO, 2024, p. 71–75). A capa psicodélica e a abertura do disco com “Cinema Olympia”¹¹, composição de Caetano Veloso, já indicam esse deslocamento em direção a uma performance que se afasta do regime interpretativo mais controlado do álbum anterior.

FIGURA 5 - Capa do disco “Gal Costa” 1969



Fonte: Discografia Discos do Brasil¹² (organizador), acervo digital, s.d.

A canção “Cinema Olympia” revela-se particularmente fértil para observar o início de uma enunciação performática mais autoral de Gal Costa. A letra constrói um imaginário de

⁹ COSTA, Gal. *Legal*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1970.

¹⁰ GAL COSTA. *Gal*. Rio de Janeiro: Philips, 1969. 1 disco vinil (LP).

¹¹ VELOSO, Caetano. *Cinema Olympia*. Intérprete: Gal Costa. In: COSTA, Gal. *Gal Costa*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1969

¹² Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/gal-costa-1969-190> Acesso em: 16 fev. 2026.

saturação sensorial — “Não quero mais essas tardes mornais, normais” — e de desejo por uma experiência coletiva intensa, marcada pela agitação, pela gargalhada e pela memória fragmentada do cinema popular. Na gravação, a voz de Gal articula esses elementos por meio de uma emissão que oscila entre contenção e expansão, explorando repetições insistentes, variações de intensidade e uma dicção que acentua o caráter quase performativo do texto. Na minha interpretação, a insistência obsessiva na imagem da “matinê do Cinema Olympia” transforma a canção em um espaço de evocação corporal e imagética, no qual a voz atua menos como veículo narrativo linear e mais como dispositivo de presença. Essa leitura encontra ressonância nas análises de Camargo, que identifica nesse período um movimento em que Gal começa a reelaborar ativamente as canções que interpreta, deslocando-as para um território no qual a performance vocal passa a produzir sentidos que extrapolam o texto e o arranjo (CAMARGO, 2024, p. 78–80). Desse modo, *Gal* (1969) já antecipa procedimentos que seriam aprofundados em *Legal* (1970), funcionando como uma etapa intermediária decisiva na consolidação de uma performance que articula voz, corpo e imaginação contracultural.

FIGURA 6 - Capa do disco “LEGAL” 1970



Fonte: Discografia Discos do Brasil (organizador), acervo digital, s.d.

O álbum *Legal* (1970) aprofunda de maneira decisiva o deslocamento performático iniciado nos discos anteriores, não apenas pela intensificação da expressividade vocal e corporal de Gal Costa, mas também pelo reposicionamento simbólico de seu repertório no interior do campo da música popular brasileira. Conforme aponta Camargo, trata-se de um disco no qual a cantora radicaliza sua atuação ao incorporar referências associadas ao rock e à Jovem

Guarda — universos frequentemente desqualificados pela intelectualidade de esquerda que hegemonizava o público da MPB naquele momento (CAMARGO, 2024, p. 92–95). Essa aproximação não ocorre como gesto ingênuo ou conciliador, mas como operação estética consciente, que tensiona hierarquias culturais e expõe contradições do próprio campo musical. A performance tropicalista, nesse contexto, se afirma justamente pela recusa da distinção rígida entre canção “engajada” e canção “alienada”, deslocando o conflito político para o plano da atitude, do corpo e da presença em cena.

A canção de abertura do disco, “*Eu sou terrível*”¹³, é exemplar desse procedimento. Originalmente associada ao repertório da Jovem Guarda, a música carrega um imaginário de irreverência, autoconfiança e provocação que, à primeira vista, parece distante das expectativas de sofisticação estética e engajamento político atribuídas à MPB. Ao colocá-la como faixa inaugural de *Legal*, Gal Costa opera um gesto performático carregado de significado: antes mesmo de qualquer elaboração conceitual, o disco se apresenta como desafio direto às normas de legitimidade cultural vigentes. Na gravação, a voz de Gal assume uma postura frontal e afirmativa, explorando ataques vocais incisivos, dicção marcada e uma entrega corporal audível na emissão. Na minha interpretação, o gesto de cantar “*Eu sou terrível*” como abertura do álbum funciona como uma declaração performática de princípios: a performance tropicalista se constrói aqui pela incorporação do “mau gosto”, do excesso e daquilo que era considerado menor ou descartável, convertendo esses elementos em força expressiva. Camargo observa que, em *Legal*, Gal transforma canções associadas à indústria cultural em matéria de experimentação performática, deslocando seu sentido original e reinscrevendo-as em um projeto estético de confronto e ambiguidade (CAMARGO, 2024, p. 97–100). Desse modo, *Legal* se consolida como um verdadeiro laboratório performático, no qual a cantora testa os limites entre voz, corpo, repertório e provocação cultural — limites que seriam levados ao extremo no espetáculo *Fa-Tal: Gal a Todo Vapor*, no ano seguinte.

Paralelamente à produção fonográfica, Gal mantém intensa circulação em shows, programas de televisão e festivais, espaços fundamentais para a consolidação de sua imagem pública. Nesse período, a televisão, em especial, desempenha papel ambíguo: ao mesmo tempo em que impõe restrições formais e censórias, oferece visibilidade massiva. A presença de Gal nesses espaços contribui para a difusão de uma performance que tensiona normas comportamentais e expectativas de gênero, operando como gesto de transgressão

¹³ CARLOS, Roberto; CARLOS, Erasmo. *Eu Sou Terrível*. Intérprete: Gal Costa. In: COSTA, Gal. *Legal*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1970.

incorporada, mesmo quando inserida em formatos midiáticos convencionais (NAPOLITANO, 2007).

É importante destacar que essas produções não devem ser compreendidas de forma isolada, mas como parte de um processo contínuo de radicalização performática. Os discos, as apresentações e as aparições públicas entre 1969 e 1971 constroem, de maneira progressiva, um repertório de gestos, posturas e soluções vocais que consolidam uma linguagem performática própria. Na minha interpretação, esse conjunto de experiências prepara o terreno para o surgimento de um acontecimento performático singular, no qual essas tensões se condensam de forma exemplar.

Nesse sentido, o espetáculo *Fa-Tal: Gal a Todo Vapor*, apresentado em 1971, não surge como ruptura abrupta, mas como a culminação de um processo em curso. As produções musicais e performáticas dos anos anteriores configuram um percurso de experimentação que encontra no *Fa-Tal* um espaço privilegiado de síntese e radicalização. A análise desse espetáculo, portanto, exige que se compreenda previamente o caminho percorrido por Gal Costa nesse período, no qual a performance se afirma como eixo estruturante de sua atuação artística.

4.3 O espetáculo *Fa-Tal: Gal a Todo Vapor* como acontecimento performático

O espetáculo *Fa-Tal: Gal a Todo Vapor*, apresentado em 1971, configura-se como um marco decisivo na trajetória de Gal Costa e na história da performance tropicalista. Mais do que um show musical, *Fa-Tal* pode ser compreendido como um acontecimento performático no qual se condensam transformações estéticas, comportamentais e simbólicas que vinham sendo elaboradas ao longo do final da década de 1960. Nesse sentido, o espetáculo não surge como um episódio isolado, mas como culminância de um processo de radicalização da presença cênica da cantora.

A dissertação de Taissa Maia Contente (2021) oferece um referencial fundamental para compreender o lugar do *Fa-Tal* nesse contexto. Ao analisar a reelaboração do Tropicalismo no início da década de 1970, a autora destaca que Gal Costa assume papel central na articulação entre o movimento e a cultura marginal emergente. Segundo a autora, o ápice dessa reelaboração ocorre justamente no espetáculo *Fa-Tal*, no qual Gal consolida uma leitura própria do Tropicalismo, marcada pela intensificação da performance corporal e vocal (CONTENTE, 2021, p. 48–49).

Essa centralidade é explicitada quando a autora afirma que:

“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” (CONTENTE, 2021, p. 48–49).

Esse trecho evidencia que *Fa-Tal* deve ser compreendido como um acontecimento que ultrapassa o campo estritamente musical, articulando-se a um conjunto mais amplo de práticas estéticas vinculadas à Tropicália e à cultura marginal. A presença de Gal nesse coletivo não se limita à condição de intérprete, mas a posiciona como agente central na circulação e na atualização dessas experiências no espaço da cena musical.

Além disso, Contente ressalta que o espetáculo opera como um ponto de convergência entre diferentes linguagens artísticas e visuais, evidenciando o diálogo entre a música, o corpo e as artes visuais. Ao retomar a descrição do cenário e da visualidade do *Fa-Tal*, a autora cita o relato de Jardim (2017), que reconstrói a experiência do espetáculo a partir da perspectiva do espectador:

“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).

A descrição evidencia que *Fa-Tal* se constrói como uma experiência sensorial integrada, na qual figurino, maquiagem, cenário, iluminação e gestualidade vocal participam ativamente da produção de sentido. Na leitura de Contente, esse conjunto de elementos reforça a compreensão do espetáculo como espaço de radicalização performática, em que o corpo da cantora se torna eixo central da experiência estética.

A autora também destaca que *Fa-Tal* não se restringe à dimensão simbólica, mas possui importância estratégica no contexto do mercado fonográfico e da circulação cultural do Tropicalismo. Conforme observa, o projeto envolvia tanto a turnê quanto a gravação de um LP ao vivo, garantindo ampla difusão do espetáculo em um momento em que Caetano Veloso e Gilberto Gil encontravam-se exilados (CONTENTE, 2021, p. 48). Nesse sentido, o *Fa-Tal* opera como dispositivo de permanência e visibilidade do projeto tropicalista no Brasil.

Essa leitura dialoga com a afirmação de Caetano Veloso, citada por Contente, ao reconhecer que Gal permaneceu no país como uma espécie de representante do grupo tropicalista, assumindo a tarefa de manter em circulação as energias criativas do movimento (VELOSO,

2008, p. 447, apud CONTENTE, 2021). O espetáculo, dirigido por Waly Salomão, torna-se, assim, um espaço privilegiado para a manifestação dessas energias, sendo reconhecido por artistas, críticos e pelo público como um acontecimento singular da cena cultural brasileira.

Na minha interpretação, ao ser compreendido como acontecimento performático, *Fa-Tal* permite observar como a performance se torna o principal vetor de atualização do Tropicalismo no início da década de 1970. O espetáculo não apenas apresenta canções, mas organiza uma experiência estética na qual corpo, voz e visualidade se articulam de maneira indissociável. É a partir dessa compreensão que se justifica a escolha do *Fa-Tal* como objeto central de análise neste capítulo, abrindo caminho para uma investigação detalhada dos procedimentos performáticos mobilizados por Gal Costa ao longo do espetáculo.

4.4 Análise performática de *Fa-Tal: Gal a Todo Vapor* a partir da minutagem

A análise do espetáculo *Fa-Tal: Gal a Todo Vapor* (1971) parte do princípio de que a performance musical se constitui como um acontecimento no qual corpo, voz, gesto, visualidade e relação com o público produzem sentido de forma indissociável. Neste trecho faremos comentários analíticos com anotação de minutagem que se refere a uma gravação em vídeo. Trata-se da fita disponível na Cinemateca de São Paulo de número VV00679N¹⁴ com o título de “Gil-Gal-Caetano” Rolo A. A análise do vídeo é uma ferramenta metodológica que permite observar a progressão desses elementos ao longo do tempo, evitando leituras generalizantes e possibilitando uma descrição densa da performance. Assim, cada bloco temporal é compreendido como uma unidade significativa, na qual determinados procedimentos performáticos se intensificam, se transformam ou se reiteram.

No primeiro segmento (TC início 01:30 – TC fim 12:00), Gal aparece sentada no chão, tocando violão. A escolha dessa posição corporal rompe com a expectativa tradicional da cantora em pé, centralizada e frontal. Sentar-se no chão desloca o eixo hierárquico da cena e instaura um regime de intimidade e exposição simultâneas. Na minha interpretação, esse gesto inaugura o espetáculo afirmando o corpo como elemento central da performance, recusando desde o início uma postura distanciada ou formalizada. Trata-se de um corpo que se coloca em cena sem mediações excessivas, em consonância com a lógica tropicalista de desmontagem de convenções e de aproximação entre arte e vida.

¹⁴ A pesquisa chegou a esta fita após encontrar informações de que o show foi filmado pelo diretor Leon Hirzman, que pretendia lançar um documentário. O documentário não chegou a ser finalizado nem lançado comercialmente, e os originais estariam na Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Em pesquisa na instituição, chegou-se à informação de que o material original foi perdido em um incêndio, mas que existe uma cópia em fita VHS. Trata-se do material comentado neste trecho, uma gravação em vídeo, sem o áudio, de modo que nossa metodologia inclui uma comparação aproximada com a minutagem do disco gravado ao vivo.

No bloco seguinte (TC 12:20 – TC 15:00), Gal surge em pé com a banda, em uma cena gravada lateralmente, marcada por intensa movimentação e dança pelo palco. O contato visual constante com o público, os movimentos de jogar o corpo para trás e o cabelo armado ampliam a dimensão cênica da performance. Aqui, o corpo deixa de ser apenas suporte da voz e passa a operar como vetor de energia e expansão. Conforme apontam estudos sobre gesto corporal na performance musical, a movimentação do corpo não apenas acompanha a música, mas interfere diretamente na percepção do som e na construção de sentido do acontecimento (MADEIRA; SCARDUELLI, 2013). Nesse trecho, o excesso corporal e a fisicalidade expansiva dialogam diretamente com a estética tropicalista, que incorpora o exagero e a desmedida como estratégias críticas.

Entre TC 15:40 e TC 16:00, Gal circula pelo palco cantando com grande gestualidade. Ainda que breve, esse momento evidencia a importância do deslocamento espacial como componente performático. A circulação pelo palco produz um efeito de instabilidade controlada, impedindo a fixação do olhar em um único ponto e reforçando a ideia de performance como acontecimento em fluxo. Na minha leitura, esse tipo de mobilidade corporal se afasta da interpretação contida e reforça uma postura de risco e entrega, características centrais da performance tropicalista.

No trecho TC 20:00 – TC 21:30, um take lateral aproxima a câmera do rosto de Gal, criando um close que intensifica a expressividade facial. Esse enquadramento desloca momentaneamente a atenção do corpo inteiro para o rosto como campo de significação. A performance passa a operar em uma escala microscópica, na qual microexpressões ganham relevância. Como discutem autores que analisam a presença cênica, a face funciona como um espaço privilegiado de condensação afetiva, articulando emoção, gesto e olhar em um regime de proximidade com o espectador (RIBEIRO, 2010). Esse jogo entre expansão corporal e concentração expressiva será recorrente ao longo do espetáculo.

No segmento TC 23:50 – TC 24:35, a banda deixa de ser visível e a câmera se concentra em Gal de frente. Ao jogar o corpo para trás e abrir os braços, a cantora constrói um gesto de abertura radical, que pode ser lido como entrega e convocação. Na minha interpretação, esse gesto possui forte carga simbólica: o corpo se expõe frontalmente, recusando contenção e controle excessivo. A abertura dos braços opera como signo de disponibilidade e confronto, dialogando com a lógica tropicalista de enfrentamento direto das normas comportamentais e estéticas.

Entre TC 25:33 e TC 26:00, Gal realiza movimentos que simulam um chamado ao público, projetando o peito para frente e abrindo os braços. Esse trecho explicita a dimensão relacional

da performance. A presença não se constrói de forma isolada, mas na relação direta com a plateia. Diana Taylor observa que a performance se funda na copresença e na transmissão de saberes incorporados, que só se realizam plenamente na interação entre performer e público (TAYLOR, 2003). Nesse momento, Gal não apenas canta para o público, mas o convoca corporalmente para dentro do acontecimento.

O bloco TC 26:30 – TC 32:00 retoma a imagem de Gal sentada no chão, cantando. A repetição dessa posição corporal não deve ser entendida como simples retorno, mas como reinscrição de um gesto em novo contexto. Agora, sentar-se no chão carrega a memória dos excessos anteriores, produzindo uma tensão entre recolhimento e intensidade acumulada. Na minha leitura, essa alternância entre expansão e recolhimento reforça a complexidade da performance tropicalista, que opera por contrastes e ambivalências.

No trecho TC 32:30 – TC 33:00, Gal solta o violão, levanta-se, arruma os cabelos e retira o microfone do tripé. Esse momento é fundamental do ponto de vista performático, pois explicita a manipulação do aparato técnico como parte da cena. Philip Auslander destaca que, na música popular, o microfone não é um elemento neutro, mas um marcador da condição de presença ao vivo, cuja manipulação se torna gesto performativo (AUSLANDER, 2008). Ao retirar o microfone do tripé, Gal assume controle sobre o dispositivo, integrando-o ao corpo e ampliando sua mobilidade cênica.

Entre TC 38:00 e TC 41:00, o foco recai sobre as expressões faciais da cantora. A tiara na testa, o olhar dramático dirigido à plateia, os movimentos lentos, o apertar dos olhos e o encolher dos ombros constroem uma dramaturgia corporal marcada pela intensidade contida. Uma das mãos segurando o fio do microfone reforça a integração entre corpo e aparato técnico. Na minha interpretação, esse trecho evidencia a teatralidade da performance vocal, na qual timbre, respiração, gesto e expressão facial operam de forma integrada, produzindo uma presença densa e carregada de tensão.

No segmento TC 41:00 – TC 44:00, a imagem do palco revela o título do show escrito no chão, enquanto Gal entra girando e jogando os cabelos para trás. A inscrição visual do nome *Fa-Tal* no espaço cênico reforça a autoconsciência do espetáculo enquanto acontecimento artístico. O corpo que gira e o cabelo lançado para trás produzem um gesto de afirmação e excesso, alinhado à estética tropicalista, que não oculta seus procedimentos, mas os expõe como parte da obra.

Entre TC 44:35 e TC 45:30, Gal fica na ponta dos pés e projeta suavemente o corpo para frente. Trata-se de um gesto delicado, mas significativo, que cria uma tensão entre equilíbrio e instabilidade. Na minha leitura, esse movimento sugere um estado de suspensão, no qual o

corpo parece sempre prestes a avançar ou a cair, reforçando a dimensão de risco que atravessa a performance.

No longo trecho TC 45:30 – TC 52:00, Gal aparece descalça, tocando o violão com voracidade. A retirada dos sapatos intensifica a materialidade do corpo em contato direto com o chão, enquanto a maneira incisiva de tocar o instrumento reforça a fisicalidade da execução musical. Conforme apontam estudos sobre performance musical, a relação entre corpo e instrumento constitui um campo privilegiado de produção de sentido, no qual o gesto instrumental é inseparável da expressividade corporal (RIBEIRO, 2010). Nesse bloco, a voracidade do gesto articula som, corpo e intensidade emocional em um mesmo plano.

Entre TC 52:12 e TC 53:00, a expressão de empolgação de Gal se intensifica. Os pulos, o sorriso, o franzir da testa e a entrega total à música configuram um estado de presença extrema. Na minha interpretação, esse momento explicita a dimensão de transe controlado da performance, em que o corpo parece atravessado pela música, sem perder completamente a consciência cênica. Trata-se de um ponto alto de intensidade performática.

No trecho TC 53:50 – TC 55:00, a câmera registra o público aparentemente paralisado, assistindo com atenção. Esse momento desloca o foco do palco para a plateia, evidenciando que a performance não se constrói apenas a partir da ação da artista, mas também da resposta do público. A imobilidade atenta da plateia pode ser lida como efeito da presença construída por Gal, confirmando a eficácia do acontecimento performático.

Por fim, no segmento TC 57:00 – TC 58:00, Gal oferece o microfone diversas vezes ao público. Esse gesto sintetiza a dimensão relacional da performance: ao compartilhar o microfone, a cantora dissolve momentaneamente a separação entre palco e plateia. Conforme argumenta Auslander (2008), a exposição e a circulação do microfone intensificam a percepção de liveness, tornando visível a mediação técnica e transformando-a em parte do acontecimento. Na minha leitura, esse gesto final reforça a lógica tropicalista de abertura, mistura e contestação das hierarquias tradicionais da cena musical.

Ao longo de toda a minutagem, a performance de Gal Costa em *Fa-Tal* revela-se como uma articulação complexa entre corpo, voz, gesto e presença. Cada bloco temporal contribui para a construção de uma experiência estética marcada pelo excesso, pela ambivalência e pela exposição do corpo como lugar de sentido. É nesse nível — o da performance como acontecimento incorporado — que o espetáculo atualiza e radicaliza a sensibilidade tropicalista, preparando o terreno para a síntese interpretativa que será desenvolvida na seção seguinte.

4.5 A performance tropicalista de Gal Costa: síntese interpretativa

A análise do espetáculo *Fa-Tal: Gal a Todo Vapor* permite compreender de forma precisa como a performance de Gal Costa, no início da década de 1970, se configura como um dos principais espaços de atualização da sensibilidade tropicalista. Mais do que uma soma de gestos isolados, o que se observa ao longo da performance é a construção de uma linguagem incorporada, na qual corpo, voz, gesto e presença se articulam de modo contínuo, produzindo sentidos que extrapolam o plano estritamente musical.

Ao longo do espetáculo, a performance se organiza por meio de contrastes: entre expansão e recolhimento, entre delicadeza e excesso, entre controle técnico e entrega corporal. Esses contrastes não aparecem como oscilações aleatórias, mas como procedimentos estruturantes da cena. Na minha interpretação, é justamente essa instabilidade controlada que confere à performance de Gal Costa sua força estética e simbólica, aproximando-a dos princípios tropicalistas de ambivalência, mistura e tensão entre polos aparentemente inconciliáveis.

O corpo de Gal em cena não opera como suporte neutro da canção, mas como campo ativo de significação. Sentar-se no chão, circular pelo palco, projetar o corpo para trás, abrir os braços, ficar na ponta dos pés, cantar descalça ou manipular o microfone são gestos que, articulados no tempo, produzem uma dramaturgia própria. Trata-se de uma performance que recusa a contenção e a neutralidade, afirmando o corpo como lugar de risco, exposição e experimentação. Esse modo de atuação dialoga diretamente com a crítica tropicalista às formas estabilizadas da canção e da presença cênica.

A vocalidade, por sua vez, não pode ser dissociada dessa dimensão corporal. A voz de Gal Costa, tal como se manifesta no *Fa-Tal*, opera como extensão do corpo: intensidades variáveis, ataques abruptos, momentos de suspensão e de explosão sonora se articulam com gestos, expressões faciais e posturas corporais. Na minha leitura, a voz funciona aqui como gesto, isto é, como ação performativa que produz presença e afeta diretamente a relação com o público. A performance vocal deixa de ser apenas interpretação de um repertório para se tornar acontecimento físico e sensorial.

Outro elemento central dessa síntese é a dimensão relacional da performance. Ao longo do espetáculo, a relação com o público se constrói de maneira progressiva: pelo contato visual constante, pelos gestos de convocação, pela manipulação do microfone e, finalmente, pelo oferecimento explícito do aparato técnico à plateia. Esses procedimentos evidenciam que a performance não se fecha no corpo da artista, mas se realiza plenamente na copresença, na escuta compartilhada e na resposta do público. Nesse sentido, o *Fa-Tal* se constitui como um acontecimento coletivo, no qual a presença de Gal organiza e intensifica a experiência do outro.

É nesse ponto que a performance de Gal Costa assume um papel central no contexto do Tropicalismo pós-1968. Com o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, a performance torna-se um dos principais meios de permanência simbólica do projeto tropicalista no Brasil. Na minha interpretação, Gal não apenas dá continuidade ao Tropicalismo, mas o reinscreve no corpo, deslocando-o do plano programático para o plano da experiência sensível. O Tropicalismo, nesse momento, não se afirma prioritariamente por manifestos ou declarações, mas por uma presença que tensiona normas estéticas, comportamentais e corporais.

Assim, a performance de Gal Costa no *Fa-Tal* pode ser compreendida como um gesto de síntese: nela se condensam elementos da canção tropicalista, da cultura marginal, da teatralidade, da experimentação corporal e da crítica às convenções da música popular brasileira. Essa síntese não opera por harmonização, mas por fricção, mantendo em tensão o belo e o grotesco, o controle e o excesso, a técnica e o risco. É justamente nessa tensão que reside a potência performática do espetáculo.

Ao encerrar este capítulo, reafirma-se a compreensão de que a performance tropicalista de Gal Costa não é apenas um episódio emblemático de sua carreira, mas um acontecimento fundamental para pensar as relações entre música, corpo e presença no Brasil do início dos anos 1970. A análise do *Fa-Tal* evidencia que, naquele contexto histórico, a performance se tornou um espaço privilegiado de elaboração estética e política, no qual o Tropicalismo encontrou novas formas de existir e de se fazer visível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação foi construída a partir da necessidade de compreender a performance como dimensão central para a análise do Tropicalismo no período posterior a 1968, tomando como eixo a atuação de Gal Costa entre 1969 e 1971. Desde o início, a pesquisa partiu da percepção de que a historiografia consagrada do movimento tende a privilegiar seus aspectos discursivos, programáticos e composicionais, frequentemente associados às figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil, relegando a um segundo plano a performance enquanto acontecimento estético e político. Diante desse quadro, a investigação buscou deslocar o foco analítico para o corpo, a voz e a presença em cena, entendendo-os como lugares privilegiados de produção de sentido e de reinscrição da sensibilidade tropicalista em um contexto de repressão, censura e exílio.

No primeiro capítulo, ao retomar o contexto de emergência do Tropicalismo, foi possível evidenciar que o movimento nasce atravessado por tensões constitutivas: entre tradição e modernidade, entre cultura popular e indústria cultural, entre engajamento político e experimentação estética. A leitura crítica desse período, apoiada em autores que pensam a cultura brasileira e seus impasses históricos, permitiu compreender que o Tropicalismo não se organiza como um projeto homogêneo, mas como um campo de disputas simbólicas. Essa constatação foi fundamental para sustentar, ao longo da dissertação, a ideia de que o movimento não se encerra com o exílio de seus principais articuladores, mas se transforma, deslocando seus modos de atuação.

O segundo capítulo aprofundou esse deslocamento ao discutir a relação entre Tropicalismo, contracultura e desbunde. O diálogo com estudos que abordam a contracultura brasileira permitiu compreender que, a partir do final da década de 1960, emerge um conjunto de práticas que desloca a crítica do plano estritamente ideológico para o plano da experiência sensível, do comportamento e da vida cotidiana. Nesse contexto, o corpo passa a ocupar posição central como espaço de resistência simbólica. A pesquisa demonstrou que a atuação de Gal Costa se insere diretamente nesse cenário, articulando vocalidade, gesto e presença como formas de crítica que operam não por meio do discurso explícito, mas pela reorganização da sensibilidade.

A discussão desenvolvida nesse capítulo foi decisiva para compreender o chamado desbunde não como fenômeno periférico ou despolitizado, mas como uma das expressões mais radicais da contracultura no Brasil. Ao investir na experimentação, no excesso e na recusa às normatividades, essas práticas produzem uma crítica que se manifesta no corpo e na experiência. A partir desse referencial, a dissertação pôde sustentar que a performance de Gal

Costa, longe de ser apenas uma escolha estética individual, responde a um rearranjo mais amplo das formas de intervenção cultural no período pós-1968.

O terceiro capítulo teve papel fundamental na consolidação do aparato teórico da pesquisa. A incorporação dos Estudos da Performance permitiu um deslocamento decisivo: da obra para o acontecimento, da estrutura para a presença, do objeto para a relação. Autores que pensam a performance como prática incorporada e relacional forneceram as bases para compreender a música popular não apenas como produto sonoro, mas como evento situado, atravessado por gestos, corpos e interações. Esse enquadramento teórico foi essencial para que a análise da performance musical não se limitasse à descrição de recursos técnicos, mas considerasse a cena como espaço de produção de sentido.

Nesse capítulo, a noção de voz como gesto assumiu centralidade. Ao articular estudos sobre vocalidade, corpo e teatralidade, a pesquisa demonstrou que a voz não pode ser compreendida apenas como instrumento musical ou meio de emissão sonora, mas como ação performativa. A voz, entendida como escrita do corpo, condensa tensões históricas, escolhas estéticas e modos de presença. Esse deslocamento conceitual permitiu compreender a vocalidade de Gal Costa como espaço de experimentação e radicalização, no qual timbre, intensidade, respiração e ataque vocal operam como gestos carregados de significado.

O quarto capítulo, por sua vez, constituiu o núcleo analítico da dissertação. A partir do aparato teórico construído anteriormente, foi possível realizar uma análise situada da performance de Gal Costa, tomando como material fonogramas, aparições televisivas e, sobretudo, o espetáculo *Fa-Tal: Gal a Todo Vapor*. A escolha da minutagem como procedimento metodológico revelou-se particularmente produtiva, pois permitiu acompanhar a performance em sua temporalidade, identificando com precisão como gestos, deslocamentos corporais, inflexões vocais e interações com o público constroem o acontecimento performático.

A análise minuciosa dessas performances evidenciou que a atuação de Gal Costa entre 1969 e 1971 constitui um dos principais espaços de permanência simbólica do Tropicalismo no Brasil. Com o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, a crítica tropicalista não desaparece, mas se desloca, encontrando no corpo e na voz de Gal um lugar privilegiado de reinscrição. A performance emerge, assim, como estratégia estética e política capaz de sustentar a ambivalência, o excesso e a fricção características do Tropicalismo, agora operando menos por meio do discurso e mais pela experiência sensível.

Os resultados da pesquisa indicam que a centralidade de Gal Costa nesse período não deve ser compreendida como substituição de lideranças ou como mero efeito das circunstâncias

históricas, mas como reconfiguração das formas de atuação do movimento. A performance tropicalista, tal como se manifesta em sua atuação, articula delicadeza e agressividade, controle e excesso, lirismo e ruptura, produzindo uma linguagem que desafia classificações estanques. Nesse sentido, a dissertação sustenta que a performance não é um elemento secundário do Tropicalismo tardio, mas um de seus núcleos estruturantes.

Ao mesmo tempo, este trabalho reconhece seus próprios limites. O recorte temporal adotado, embora necessário para garantir densidade analítica, restringiu a abordagem de desdobramentos posteriores da trajetória de Gal Costa e de possíveis transformações dessa linguagem performática ao longo das décadas seguintes. Permanecem em aberto questões relacionadas às relações entre performance, gênero e mercado musical, bem como às continuidades e rupturas entre o Tropicalismo e práticas performáticas contemporâneas.

A pesquisa também aponta para a necessidade de estudos comparativos que aprofundem o diálogo entre a performance de Gal Costa e a de outras intérpretes do período, como Elis Regina, ou mesmo com artistas de contextos distintos que também fizeram do corpo e da voz espaços privilegiados de elaboração estética e política. Além disso, investigações futuras poderiam explorar com maior profundidade as relações entre performance musical e audiovisual, ampliando o uso de registros televisivos e cinematográficos como fontes analíticas.

Por fim, cabe reconhecer que a performance, enquanto objeto de estudo, resiste a encerramentos definitivos. Seu caráter efêmero, situado e relacional faz com que toda análise seja necessariamente parcial e aberta a revisões. Nesse sentido, mais do que oferecer respostas conclusivas, esta dissertação buscou construir um olhar atento, rigoroso e conceitualmente fundamentado sobre a performance como categoria analítica central para a compreensão da música popular brasileira. Ao evidenciar o papel de Gal Costa como figura-chave na permanência e na reconfiguração do Tropicalismo, o trabalho reafirma a potência da performance como espaço de articulação entre estética, política e sensibilidade histórica, apontando para a necessidade de que futuras pesquisas continuem a explorar esse campo fértil de investigação.

REFERÊNCIAS

- AUSLANDER, Philip. **Liveness: performance in a mediatized culture**. 2. ed. London: Routledge, 2008.
- BETTI, Maria Silvia. **Teatro e resistência cultural: Brasil e América Latina**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.
- CAMARGO, Fábio Akcelrud Durão. **Gal (1969): manifesto experimental**. In: _____. *Música popular e crítica cultural*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- COELHO, Frederico. **Waly Salomão: entre o olho fóssil e o olho míssil**. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik; PORTAS, Danusa Depes (org.). **Linguagens visuais: literatura, artes e cultura**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2018. p. 177–186.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CORDEIRO, Taissa Maia Amorim. **Linda, feia e (des)aparecida: a mulher e os discursos sobre o tropicalismo musical**. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- DINIZ, Sheyla Castro. **Desbundados e marginais: a MPB "pós-tropicalista" no contexto dos anos de chumbo**. In: BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION (BRASA), 12., 2014, Londres, Inglaterra. *Anais do XII BRASA: Congresso Internacional da Brazilian Studies Association*. Londres: King's College London, 2014. p. 1–15.
- DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- DUNN, Christopher. **Contracultura: alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2016.
- ELÉGUIDA, Juliana; MORAES, Eduardo de Oliveira. Secos & Molhados: a transgressão do corpo performático (1971–1974). *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, v. 5, n. 2, 2017.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FAVARETTO, Celso. A contracultura, entre a curtição e o experimental. *Revista USP*, São Paulo, n. 86, 2010.

GIMÉNEZ, Andrea Beatriz Wozniak. **Renovação poético-musical, engajamento e performance artística em Mercedes Sosa e Elis Regina (1960-1970)**. 2016. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2016.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HERMANN, Carla. **Construindo uma brasilidade híbrida: a Tropicália de Hélio Oiticica**. *Travessias*, Cascavel, v. 4, n. 1, p. 11–23, 2010. Universidade Estadual do Oeste do Paraná.

HORTA, Vivian. **Os corpos e a obra: performance sob as sombras da ditadura militar no Brasil**. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 41., 2021, evento on-line. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*. Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022. p. 65–74. DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41>

KAMINSKI, Leonor (org.). **Contracultura no Brasil, anos 70: circulação, espaços e sociabilidades**. São Paulo: Intermeios, 2020.

KALINAK, Kathryn. **Film music: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

KAPROW, Allan. **Como fazer um happening**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

LUNARDI, Rafaela. **Em busca do Falso brilhante: performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976)**. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH-SP, 19., 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: FFLCH/USP, 2009.

MADEIRA, Ana; SCARDUELLI, Maristela. O gesto corporal na performance musical. *Opus*, v. 19, n. 2, 2013.

MILANI, Vinicius. **Tropicalismo, nacionalismo e contracultura: as afinidades entre a canção e o teatro tropicalistas (1966-1969)**. *Revista Sociologias Plurais*, Curitiba, v. 4, número especial 3, p. 168-186, nov. 2018.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: história do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. Tropicalismo: música, performance e paródia trágica (1965–1972). *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, 2015.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. **Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate**. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 53–75, 2003.

OITICICA, Hélio. **A Tropicália**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

REILY, Suzel Ana. O musicar local e a produção musical da localidade. *GIS – Gesto, Imagem e Som*, São Paulo, v. 6, n. 1, e185341, 2021.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SALOMÃO, Waly. **Me segura qu'eu vou dar um troço**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WHITE, Allon; STALLYBRASS, Peter. **The politics and poetics of transgression**. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

ZAN, José Roberto. **Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios**. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 156-171, set./nov. 2010.

Fonogramas citados

COSTA, Gal. **Gal Costa**. Rio de Janeiro: Philips, 1969. 1 LP.

COSTA, Gal. **Gal**. Rio de Janeiro: Philips, 1969. 1 LP.

COSTA, Gal. **Legal**. Rio de Janeiro: Philips, 1970. 1 LP.

COSTA, Gal. **Fa-Tal: Gal a Todo Vapor**. Rio de Janeiro: Philips, 1971. 1 LP.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. **Domingo no parque**. Intérprete: Gilberto Gil. In: *Tropicália ou Panis et Circensis*. Philips, 1968.

VELOSO, Caetano. **Baby**. Intérprete: Gal Costa. In: *Tropicália ou Panis et Circensis*. Philips, 1968.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. **Divino, maravilhoso**. Intérprete: Gal Costa. In: *Gal Costa*. Philips, 1969.