

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - UNEB DEPARTAMENTO DE
CIÊNCIAS HUMANAS - DCH CAMPUS V – SANTO ANTÔNIO DE JESUS - BAHIA
COLEGIADO DE HISTÓRIA**

KAYANE SILVA DOS SANTOS

**ENTRE VOZ E CORPO: A CONSTRUÇÃO DE SI DE GAL COSTA NO
CONTEXTO DA TROPICÁLIA**

SANTO ANTÔNIO DE JESUS/BA

2025

KAYANE SILVA DOS SANTOS

**ENTRE VOZ E CORPO: A CONSTRUÇÃO DE SI DE GAL COSTA NO
CONTEXTO DA TROPICÁLIA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Colegiado do Curso de Licenciatura em História, Departamento de Ciências Humanas da Universidade do Estado da Bahia, Campus V - Santo Antônio de Jesus/BA, como requisito parcial de avaliação para obtenção de grau de Licenciada em História.

Orientadora: Prof. Dr. Cristina Monteiro de Andrada Luna

SANTO ANTÔNIO DE JESUS/BA

2025

FOLHA DE APROVAÇÃO


ENTRE VOZ E CORPO: A CONSTRUÇÃO DE SI DE GAL COSTA NO CONTEXTO DA TROPICÁLIA

KAYANE SILVA DOS SANTOS


Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado para obtenção do grau de licenciado (a) em História pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB) - Campus V.

APROVADA EM 17/12/2025


BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **CRISTINA MONTEIRO DE ANDRADA LUNA**
Data: 21/12/2025 11:05:35-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dra. Cristina Monteiro de Andrada Luna

Documento assinado digitalmente
 **ITALO NELLI BORGES**
Data: 23/12/2025 14:54:22-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Ítalo Nelli Borges

Documento assinado digitalmente
 **TANIA MARA PEREIRA VASCONCELOS**
Data: 23/12/2025 18:15:58-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dra. Tânia Mara Pereira Vasconcelos

SANTO ANTÔNIO DE JESUS/BA
2025

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a mim, pela coragem de não desistir, mesmo diante dos desafios que surgiram ao longo desta caminhada.

Agradeço ao meu pai (in memoriam), que sempre acreditou no meu potencial. Onde quer que esteja, sei que está orgulhoso. Lembro-me de quando ele dizia que eu queria ser tudo, e hoje acredito ter me encontrado, pois ser professora é, de alguma forma, ser um pouco de tudo.

À minha mãe, que é minha base e meu porto seguro. Sem ela, eu nada seria.

Ao meu parceiro, Iann, por estar sempre ao meu lado, por acreditar em mim mesmo quando eu duvidava, e por me mostrar constantemente do que sou capaz.

Aos meus colegas de turma, que tornaram esse caminho mais leve e significativo. Em especial ao meu grupo GRL PWR (Carla, Caroline, Jéssica e Milena) com quem compartilhei vivências que levarei para a vida.

A todos os professores que contribuíram para minha formação, especialmente à banca examinadora, pela dedicação e pelo olhar atento ao meu trabalho.

À música, por ser movimento constante na minha vida; sem ela, não sei caminhar. Em especial à Tropicália, que soube transformar arte em resistência.

E, por fim, agradeço a todos que, de alguma forma, fizeram parte deste percurso.

RESUMO

Este trabalho analisa como Gal Costa construiu sua identidade artística no contexto da Tropicália e de que maneira essa trajetória se transformou em uma forma de resistência simbólica durante a ditadura militar brasileira. A pesquisa discute o ambiente cultural das décadas de 1960 e 1970, marcado pela censura, pela repressão e também pela efervescência de novas expressões estéticas influenciadas pela contracultura. A partir da análise de discos, capas, performances e depoimentos da artista e de outros tropicalistas, busco compreender como a voz e o corpo de Gal se tornaram ferramentas de enfrentamento às normas de gênero, à moral conservadora e às limitações impostas pelo regime. A investigação dialoga com autores que discutem cultura, política e performance, como Marcos Napolitano, Celso Favaretto, Stuart Hall e Judith Butler. Os resultados mostram que Gal Costa não apenas marcou a Tropicália com sua potência vocal, mas também transformou sua presença de palco em um ato político, utilizando a arte como espaço de liberdade, ousadia e reinvenção de si em um período de forte autoritarismo.

Palavras-chave: Construção de si; Gal Costa; Tropicália; Ditadura Militar; Performance.

ABSTRACT

This work analyzes how Gal Costa constructed her artistic identity within the context of Tropicália and how this trajectory transformed into a form of symbolic resistance during the Brazilian military dictatorship. The research discusses the cultural environment of the 1960s and 1970s, marked by censorship, repression, and also by the effervescence of new aesthetic expressions influenced by the counterculture. Through the analysis of records, covers, performances, and testimonies from the artist and other Tropicalistas, I seek to understand how Gal's voice and body became tools for confronting gender norms, conservative morality, and the limitations imposed by the regime. The investigation engages with authors who discuss culture, politics, and performance, such as Marcos Napolitano, Celso Favaretto, Stuart Hall, and Judith Butler. The results show that Gal Costa not only marked Tropicália with her vocal power but also transformed her stage presence into a political act, using art as a space for freedom, audacity, and self-reinvention during a period of strong authoritarianism.

Keywords: Self-construction; Gal Costa; Tropicália; Military Dictatorship; Performance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
ARTE EM TEMPOS DE REPRESSÃO	3
GAL E O TROPICALISMO	10
CONCLUSÃO.....	24
REFERÊNCIAS	25

1. INTRODUÇÃO

A relação entre arte e política no Brasil, especialmente durante a ditadura militar instaurada em 1964, constitui um campo central para compreender como a cultura se tornou um espaço de resistência simbólica, expressão crítica e reinvenção estética em meio à repressão. Nesse contexto, a música popular desempenhou papel fundamental, articulando crítica social, experimentação estética e performances que escapavam, ainda que parcialmente, aos mecanismos de controle do Estado. É dentro desse cenário de vigilância, censura e violência institucional que surge a Tropicália, movimento artístico e cultural que, entre 1967 e 1969, propôs uma ruptura profunda com os modelos tradicionais de engajamento estético, incorporando influências da contracultura internacional, da cultura pop, das vanguardas e da tradição brasileira. Ao mixar elementos diversos e desafiar fronteiras entre o erudito e o popular, entre o nacional e o estrangeiro, entre a crítica social direta e a liberdade formal, a Tropicália elaborou um modo inovador de pensar a arte em um período de autoritarismo.

É nesse cenário que emerge a figura de Gal Costa, cujo papel na Tropicália ultrapassa sua relevância musical e se afirma como experiência estética, corporal e simbólica singular dentro do movimento. De uma jovem baiana tímida, moldada pela influência sonora de João Gilberto, Gal transforma-se em uma intérprete ousada, capaz de marcar profundamente os palcos do final dos anos 1960 e início dos 1970. Ao longo desse percurso, construiu uma linguagem própria por meio da voz, do corpo e das performances, desafiando normas de gênero, convenções comportamentais e expectativas sociais impostas às mulheres da época. Dessa forma, este trabalho tem como tema a Tropicália e como objeto de estudo a trajetória de Gal Costa no interior do movimento, buscando compreender como sua atuação artística se constituiu como forma de resistência cultural diante da ditadura militar. A pergunta que orienta a pesquisa pode ser formulada de maneira simples, ainda que abrangente: “como Gal Costa, ao construir uma identidade artística inovadora e ousada, contribuiu para desafiar simbolicamente as normas impostas pela ditadura e pela moral conservadora da época?”

Para responder a essa problemática, a investigação parte da análise da construção artística de Gal Costa entre 1967 e 1973, período marcado pela produção de alguns de seus trabalhos mais significativos, como os discos Gal Costa (1969), Gal (1969), Legal (1970), Fatal – Gal a Todo Vapor (1971) e Índia (1973). Esses álbuns, com suas capas, sonoridades e performances, são aqui abordados tanto como produtos musicais quanto como documentos culturais que revelam o momento histórico, as tensões do período e as transformações da artista.

As capas dos discos são especialmente importantes, pois, além das mudanças visuais, simbolizam conflitos e lutas com a censura, um exemplo é Índia (1973), cuja capa foi censurada. Da mesma forma os espetáculos ao vivo e o material audiovisual revelam a artista usando o corpo como linguagem política, convertendo gestos, expressões, movimentos e vocalizações intensas em um discurso libertário.

A metodologia adotada nesta pesquisa é de natureza qualitativa e combina análise documental, iconográfica e performática. Foram utilizadas como fontes primárias as gravações dos álbuns, vídeos de apresentações, entrevistas concedidas por Gal Costa, depoimentos de artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, além de materiais visuais que integram o imaginário tropicalista. Essas fontes foram articuladas a um conjunto de referências teóricas que orientam a leitura histórica e cultural do período. Para compreender o contexto político e as condições que possibilitaram o surgimento da Tropicália, recorri aos estudos de Marcos Napolitano, Celso Favaretto, Marcelo Ridenti e Daniel Pécaut, cujas análises discutem as transformações da cultura brasileira entre o engajamento político do início dos anos 1960 e as experimentações estéticas que emergiram mesmo sob o autoritarismo. Já para refletir sobre identidade, performance e construção de gênero ao longo da trajetória da artista, dialogo com Judith Butler, cujo os conceitos permitem realçar a maneira como Gal Costa reconfigurou a presença feminina no palco, deslocando-se da posição historicamente passiva atribuída às mulheres na música para assumir um lugar ativo, provocativo e politicamente significativo.

A escolha por articular a Tropicália à figura de Gal Costa se justifica não apenas pela importância histórica da artista, mas também pela necessidade de compreender como determinadas subjetividades, sobretudo femininas, encontraram brechas para se afirmar em um dos momentos mais duros da história recente do Brasil. Sua trajetória revela que a resistência cultural se manifesta não apenas em discursos explícitos, mas também na potência do corpo, na liberdade vocal, na construção visual, na ousadia performática e na recusa em se submeter às expectativas normativas de gênero e comportamento. Ao analisar a artista nesse contexto, este trabalho pretende contribuir para o debate sobre a música como espaço de enfrentamento simbólico e sobre a arte como forma de inventar modos de existir mesmo em tempos de repressão.

Dessa forma, esta introdução apresenta ao leitor o percurso que será desenvolvido ao longo da pesquisa: a contextualização histórica da ditadura e do surgimento da Tropicália; a discussão sobre estética, política e cultura no período; e a análise detalhada da construção artística de Gal Costa como símbolo de liberdade e resistência. Ao reunir fontes variadas e dialogar com referências teóricas pertinentes, o estudo busca evidenciar que a arte, quando

atravessada por tensões históricas, pode transformar-se em ferramenta poderosa de questionamento e reinvenção, e que Gal Costa, em sua singularidade, representa uma das expressões mais marcantes dessa força libertária dentro do movimento tropicalista.

2. ARTE EM TEMPOS DE REPRESSÃO

A relação entre música e política no Brasil, no contexto da ditadura (1964-1985), tem sido amplamente discutida por estudiosos da cultura. Marcos Napolitano (2001) destaca que, ainda antes do golpe, já havia entre artistas, intelectuais e movimentos culturais o desejo de construir uma arte voltada à transformação social. Nesse cenário, surgiu o Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE), cuja proposta era desenvolver uma arte engajada, comprometida com o “povo” e com o combate às desigualdades sociais.

Heloísa Buarque de Hollanda (2004) observa que o CPC buscava produzir uma “arte popular revolucionária”, entendendo a criação artística como instrumento direto de intervenção na realidade. Como enfatiza:

“Na “arte popular revolucionária”, o artista e o intelectual devem assumir um compromisso de “clareza com seu público”, o que não significa uma “negligência formal”. Ao contrário, cabe ao artista realizar “o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos originais”.” (HOLLANDA, 2004, p. 23).

Daniel Pécaut reforça esse aspecto ao afirmar que os artistas do CPC acreditavam que “toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais da superestrutura”. (PÉCAUT, 1990, p.162.). Essa inclinação ideológica fez com que o CPC priorizasse a mensagem política nas obras, esquecendo a importância da sua apresentação artística, o que provocou reações negativas tanto dentro quanto fora do grupo. Carlos Estevam Martins, primeiro diretor do CPC, reconheceria posteriormente que “a tendência era cada vez mais baixar o nível, não do conteúdo, mas da forma”. (PÉCAUT, 1990, p.157).

Contudo, havia contradições e desafios. Embora pretendesse dialogar com as massas, o CPC enfrentava dificuldades de acesso e comunicação com o povo. Carlos Estevam Martins reconheceu: “A dificuldade não estava em mostrar espetáculos que pudessem ser lidos à massa; a dificuldade era entrar em contato com o povo”. (PÉCAUT, 1990, p.158) Segundo ele, faltavam estruturas que aproximassem os intelectuais engajados dos setores populares, o que transformava, por vezes, o ideal de participação numa utopia.

Mesmo com essas tensões, o movimento deixou marcas profundas. O CPC não apenas popularizou o debate sobre cultura popular e arte engajada, como influenciou toda uma geração de artistas e intelectuais, muitos dos quais continuaram militando culturalmente mesmo após o golpe militar de 1964.

O golpe de 1964, contudo, interrompeu esse projeto, desmobilizando a UNE e silenciando iniciativas como o CPC. O endurecimento político, sobretudo após o Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, levou a um recrudescimento da censura e da violência. Como descreve Elio Gaspari (2002):

“De 1964 a 1967 o presidente Castelo Branco procurou exercer uma ditadura temporária. De 1967 a 1968 o marechal Costa e Silva tentou governar dentro de um sistema constitucional, e de 1968 a 1974 o país esteve sob um regime escancaradamente ditatorial. Em todas essas fases o melhor termômetro da situação foi a medida da prática da tortura pelo Estado.” (Gaspari, 2002, p. 161)

Durante esse período, a produção cultural tornou-se um dos poucos espaços possíveis de crítica e resistência simbólica. O teatro, o cinema e, especialmente, a música popular passaram a expressar o descontentamento de amplos setores da sociedade com a repressão. Contudo, diante da censura e do controle sobre os meios de comunicação, os artistas precisaram desenvolver estratégias criativas para contornar a vigilância estatal, recorrendo à metáfora, à ironia e à experimentação estética.

Enquanto o CPC representava um projeto de esquerda tradicional, inspirado em modelos soviéticos e na cultura revolucionária latino-americana, a segunda metade da década de 1960 testemunhou o surgimento de uma nova sensibilidade juvenil, marcada por valores libertários, hedonistas e críticos à ordem estabelecida. Era a contracultura, um movimento global que expressava a insatisfação com os padrões de vida burgueses, a rigidez moral, a lógica do consumo e a guerra imperialista, como no caso do Vietnã.

O Maio de 1968 na França, os protestos estudantis nos Estados Unidos, a beat generation, o movimento hippie e a revolução sexual são exemplos desse movimento multifacetado. Stuart Hall (2003) identifica essa nova configuração cultural como uma “revolução sem programa”, guiada pela recusa à autoridade e pela valorização da experiência subjetiva, da liberdade criativa e da experimentação com drogas, espiritualidade e sexualidade.

A contracultura, como expressão dessa rebeldia, defendia a libertação dos corpos, o retorno à natureza, o questionamento da moral burguesa e a busca por formas alternativas de convivência baseadas na solidariedade, nas comunidades e no prazer. Era um movimento que reivindicava uma nova relação entre o indivíduo e o mundo, entre o desejo e a política, entre o

amor e a liberdade. Nesse contexto, o conceito de “amor livre” tornou-se um dos pilares simbólicos mais potentes da contracultura: o amor como prática política de resistência, como recusa ao controle moral e à monogamia compulsória, e como forma de afirmar a autonomia do corpo e do desejo.

Essas ideias chegaram ao Brasil no final da década de 1960 por meio da música, da moda, do cinema e da arte, sendo reinterpretadas pelos artistas tropicalistas sob o signo da antropofagia cultural. É nesse cenário de fratura política, fadiga do engajamento tradicional e abertura à cultura global que a Tropicália se insere. Surgida entre 1967 e 1968, a Tropicália, ao absorver e misturar as influências do rock psicodélico, do pop art e da cultura popular brasileira, criou um espaço em que a estética da liberdade e o amor livre se tornaram formas de resistência simbólica à repressão da ditadura militar. A Tropicália foi, ao mesmo tempo, uma resposta brasileira à contracultura internacional e uma crítica à rigidez ideológica que dominava o cenário político.

O centro dessa transformação nasceu do encontro entre jovens artistas baianos e o efervescente cenário cultural do eixo Rio–São Paulo. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Tom Zé, Capinam e Torquato Neto formavam um grupo de amigos e conterrâneos que haviam iniciado suas trajetórias em Salvador, convivendo com influências diversas advindas da música popular nordestina, das vanguardas urbanas e das artes plásticas experimentais. Em 1963, muitos deles participaram de festivais estudantis e programas de rádio locais, onde já demonstravam inquietações artísticas e políticas.

O filme *Meu nome é Gal* (2023) evidencia esse aspecto, ao mostrar que a liberdade tropicalista não estava apenas na música, mas também no modo de viver. Os encontros espontâneos, as festas, as conversas madrugada adentro, as roupas coloridas, os corpos soltos, a sexualidade tratada sem tabu e as deslocções pela cidade demonstram um grupo que fazia da vida cotidiana uma extensão de sua arte. Essa vivência coletiva ajudou a consolidar nos artistas um sentimento de pertencimento e ousadia que foi crucial para a Tropicália.

A convivência intensa entre esses artistas, marcada por trocas afetivas e intelectuais, fez com que a Tropicália se configurasse como um projeto coletivo, mas profundamente subjetivo. Cada integrante expressava à sua maneira o desejo de ruptura com os modelos anteriores de brasilidade. Gil experimentava novas harmonias e diálogos com a música negra internacional; Caetano explorava o hibridismo poético e visual; Tom Zé desconstruía estruturas musicais tradicionais; Torquato Neto teorizava o gesto tropicalista em sua poesia e crítica; Capinam articulava letras e manifestos; e Gal Costa encarnava no corpo e na voz o espírito de transgressão e liberdade.

Assim, a Tropicália não apenas dialogou com a contracultura: ela a viveu, incorporando seus valores no cotidiano, na arte, nas relações e no corpo. Era um movimento que expressava, de maneira brasileira, a busca por novas formas de existir em um mundo que se transformava rapidamente e que, no Brasil, enfrentava a repressão política, a censura e a violência do regime militar.

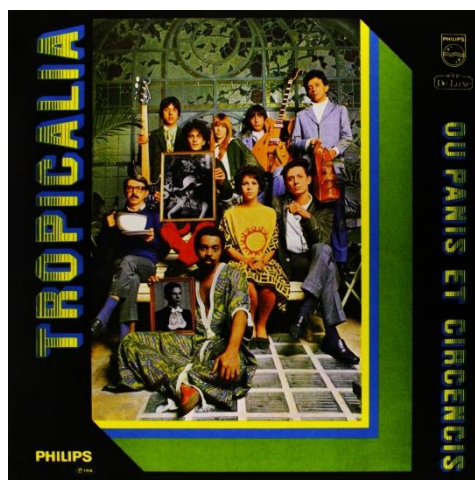
Como observa Ridenti, a Tropicália se insere no desdobramento de um processo mais amplo, que remonta ao início da década de 1960, quando diferentes setores artísticos passaram a articular suas criações à busca de um projeto nacional. Nesse contexto, os tropicalistas, assim como outros agentes culturais do período, valorizavam a ação e a experiência vivida, “recuperando no passado tradições populares para construir o futuro moderno que realizaria plenamente um povo e uma nação” (RIDENTI, 2014, p. 483). Essa percepção é o que permitiu aos tropicalistas propor uma arte que, ao mesmo tempo, criticava o autoritarismo político e o moralismo cultural, tensionando as fronteiras entre tradição e modernidade e ampliando o horizonte estético e político da música brasileira.

Ademais, segundo Marcelo Ridenti (2014), o ambiente intelectual da época ainda estava fortemente marcado pelo ideal de engajamento político herdado do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, que via na arte um instrumento de conscientização e transformação social. No entanto, esses jovens baianos, embora conscientes da dimensão política da arte, recusavam o engajamento didático e panfletário que caracterizava a produção cultural anterior ao golpe de 1964. Para Ridenti, a Tropicália representou uma nova forma de intervenção cultural: uma verdadeira revolução estética, pois, ao reinventar a Antropofagia oswaldiana, buscava “revolucionar radicalmente a cultura brasileira”, rompendo com a leitura tradicional do nacional-popular e afirmando que “sem revolução na forma, não há revolução na arte” (RIDENTI, 2014, p. 375).

Sendo assim, o termo “Tropicália” surgiu da obra homônima de Hélio Oiticica, apresentada na mostra Nova Objetividade Brasileira, em 1967, que era “constituída por um labirinto de madeira forrado com areia e pedras, que, ao ser percorrido pelo espectador, colocava-o em contato sensorial com diversos elementos naturais e culturais do Brasil, como plantas tropicais e araras nativas, até um televisor ligado ao fim do percurso¹. Assim, inspirados por essa proposta de imersão sensorial e crítica, os músicos transformaram o conceito em movimento, cujo marco simbólico é o disco “Tropicália ou Panis et Circensis” (1968). O álbum

¹ MEMÓRIAS DA DITADURA. Tropicália (1969), de Hélio Oiticica. Memórias da Ditadura, [s.d.]. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/cultura/tropicalia-1969-de-helio-oiticica/>. Acesso em: 29 ago. 2025.

coletivo condensava o espírito do tempo misturando guitarras elétricas, baião, bossa nova, poesia concreta e críticas sutis à repressão.



Capa do álbum *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968). Philips Records, 1968.

A capa do álbum desempenha papel fundamental na construção da identidade visual da Tropicália. A fotografia apresenta o grupo reunido em um cenário que evoca simultaneamente referências da cultura brasileira e da contracultura internacional. Segundo o verbete da Wikipédia², as roupas usadas na imagem foram selecionadas por Rita Lee e Guilherme Araújo, produtor musical e figura essencial na carreira de Gal Costa. Essa escolha estética não é aleatória: os trajes dialogam com o colorido psicodélico e com a teatralidade que marcaram os anos 1960, aproximando o grupo brasileiro do imaginário modernizador do rock, mas ressignificado sob uma ótica nacional.

Sua presença carismática e visual marcante reforça a ideia de renovação estética que o movimento propunha. A composição visual da capa também remete, de maneira explícita, ao álbum “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”³ (1967), dos Beatles, cuja influência sobre a Tropicália é amplamente reconhecida. Assim como na obra britânica, há uma mistura deliberada de objetos, figurinos e poses que constrói uma narrativa visual complexa, onde a brasilidade aparece atravessada por referências globais. Essa convergência evidencia tanto o impacto da contracultura quanto a intenção tropicalista de subverter fronteiras entre alta e baixa cultura, entre o nacional e o estrangeiro.

² “Tropicália ou Panis et Circencis”. **Wikipédia**: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Tropicalia_ou_Panis_et_Circencis. Acesso em: 03 dez. 2025.

³ Considerado um dos álbuns mais inovadores dos Beatles, Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band introduziu novos recursos de produção e uma abordagem conceitual que transformou a noção de álbum na cultura pop, tornando-se referência para movimentos de contracultura no final da década de 1960.

Dessa forma, a capa do disco, assim como as canções que o compõem, manifesta a proposta estética tropicalista de reconfigurar o imaginário cultural brasileiro em meio ao autoritarismo, incorporando o estranhamento, a ironia e a multiplicidade como ferramentas de crítica histórica e social.

Deste modo, essa tensão entre a arte panfletária e libertária é uma das chaves para entender o surgimento da Tropicália. Como destaca Celso Favaretto (2000), o Tropicalismo não se opunha à crítica social, mas a deslocava para outras formas: a ironia, a paródia, a apropriação de linguagens da indústria cultural e o hibridismo como forma de resistência simbólica. Essa dimensão híbrida é reforçada por Celso Favaretto (2000), que vê na Tropicália um projeto estético que transformou contradições em potência criativa:

“Esta operação, segundo a teorização oswaldiana, efetua-se através da mistura dos elementos contraditórios enquadráveis basicamente nas oposições arcaico-moderno, local-universal e que, ao inventariá-las, as devora. Este procedimento do tropicalismo privilegia o efeito crítico que deriva da justaposição desses elementos.” (FAVARETTO, 2000, p. 26).

Ademais, a obra *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso (1997), é fundamental para compreender esse espírito. O autor recorda que o movimento se propunha a “introduzir ruído” nos discursos ideológicos consolidados, articulando o nacional com o estrangeiro, o erudito com o popular e o político com o estético:

“Nós não estávamos de todo inconscientes de que, paralelamente ao fato de que colecionávamos imagens violentas nas letras das nossas canções, sons desagradáveis e ruídos nos nossos arranjos, e atitudes agressivas em relação à vida cultural brasileira nas nossas aparições e declarações públicas, desenvolvia-se o embrião da guerrilha urbana, com a qual sentíamos, de longe, uma espécie de identificação poética.” (VELOSO, 1997, p.31-32)

Napolitano (2001) também destaca que a canção popular brasileira se consolidou como espaço privilegiado de disputa simbólica:

“Na música popular, 1967 foi um ano paradoxal: a MPB atingia seu auge de popularidade nos anos 1960 ao mesmo tempo em que passava a ser questionada a partir das suas próprias fileiras. No Festival da TV Record, os participantes mais destacados buscavam diversos caminhos de renovação, tentando ampliar as fórmulas musicais consagradas pelo público televisivo e, ao mesmo tempo, tentando traduzir os novos impasses da sociedade brasileira, cada vez mais a reboque de um processo de modernização capitalista avassalador” (NAPOLITANO, 2001, p. 60-61).

Além de inovar esteticamente, o Tropicalismo provocou uma ruptura nos padrões de comportamento sexual e de gênero. Performances de artistas como Caetano Veloso, Gilberto

Gil, Gal Costa e Rogério Duarte desafiavam as convenções de masculinidade e feminilidade, explorando gestos, roupas e discursos que questionavam as normas sociais vigentes. Essas performances, ao conjugarem fragilidade, sensibilidade e ousadia estética, instauraram uma nova sensibilidade masculina que rompia com a rigidez do comportamento esperado. O corpo tropicalista, longe de ser apenas um instrumento de expressão artística, tornava-se um campo de disputa simbólica: um espaço de liberdade em que a indefinição e a provocação assumiam valor político. Assim, o Tropicalismo pode ser compreendido como um laboratório de novas sexualidades múltiplas, híbridas e contraditórias, que se afirmavam pela recusa à norma e pela exposição pública do desejo e da emoção.

James Green (2000), em *Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*, lembra que a Tropicália abriu brechas para a visibilidade de subjetividades dissidentes em meio à repressão:

“O tropicalismo, com Gil, Caetano, Maria Bethânia e Gal Costa, trazia à cena a imagem de uma sensualidade despudorada, e seus membros não faziam questão de desmentir as especulações sobre suas relações homossexuais. Todas essas mudanças ajudaram a criar um clima favorável ao questionamento de conceitos de gênero tradicionais.” (GREEN, 2000, p. 409).

Para Marcos Napolitano (2001), a Tropicália pode ser compreendida como “uma forma de resistência cultural que não rejeita a indústria cultural, mas a utiliza para fins subversivos”. Já Ridenti (2014) argumenta que os tropicalistas se afastavam da rigidez política das esquerdas e do conservadorismo da direita, operando em uma zona de ambiguidade crítica, onde a liberdade formal era, por si só, uma posição política.

Essa leitura permite compreender que o Tropicalismo foi mais do que uma proposta musical: tratou-se de um fenômeno cultural que tensionou não apenas a estética artística, mas também os códigos morais da sociedade brasileira. Ao trazer para o palco performances que misturavam ironia, sensualidade e irreverência, os tropicalistas transformaram a arte em espaço de resistência múltipla contra a censura, contra o conservadorismo político e contra os padrões normativos de gênero e sexualidade.

Diante do exposto, a Tropicália deve ser lida como um fenômeno polissêmico, tal como analisa Celso Favaretto ao caracterizar o movimento como uma estrutura alegórica construída pela justaposição de signos heterogêneos, capaz de gerar sentidos múltiplos e ambíguos (FAVARETTO, 2000). Nesse sentido, a Tropicália atua como resposta cultural ao contexto autoritário, mobilizando estratégias simbólicas de resistência que se expressam menos pela

contestação direta e mais pela criação de uma linguagem marcada pela montagem, pela paródia e pela abertura interpretativa.

Além disso, o movimento consolidou um experimentalismo estético que tensionou as fronteiras entre nacional e internacional, erudito e popular, incorporando procedimentos que, conforme destaca Favaretto (2000), desestabilizam leituras fixas e fazem proliferar interpretações. Por fim, a Tropicália representou também uma ruptura comportamental, na medida em que as performances, visualidades e modos de vida de seus artistas questionaram normas sociais e sexuais rígidas, ampliando o campo de disputa simbólica em torno da cultura brasileira.

Gal Costa, nesse contexto, emergiu como símbolo dessa nova postura. Sua voz, sua presença de palco e sua corporeidade expressavam um deslocamento radical dos papéis femininos na música brasileira. Como analisa Taissa Maia (2023), Gal fazia de seu corpo e de sua performance uma linguagem política que tensionava as expectativas sociais sobre o feminino.

3. GALE O TROPICALISMO

Gal Costa constitui um dos exemplos mais complexos e emblemáticos de como a arte pode ser espaço de construção de si e de resistência simbólica em tempos de repressão. Maria da Graça Costa Penna Burgos, conhecida artisticamente como Gal Costa, nasceu em Salvador em 1945. Criada em um ambiente provinciano, cercada pela religiosidade e pelas normas tradicionais da sociedade baiana, a jovem “Gracinha”, como era chamada pela mãe, encontrou no rádio o seu primeiro espaço de liberdade, sendo incentivada desde cedo a ouvir e a cantar, internalizando vozes femininas da música brasileira, mas também descobrindo, de modo ainda inconsciente, a possibilidade de reinventar-se por meio da canção. Esse contato precoce com a música lhe permitiu experimentar uma abertura ao mundo, rompendo aos poucos com os limites impostos a uma menina da Bahia nos anos 1950.

Ainda adolescente, Gal começou a cantar em pequenas apresentações locais e a frequentar os espaços culturais emergentes de Salvador, até ingressar em um ambiente artístico mais estruturado. Nessa época, na primeira metade dos anos 1960, Gal trabalhou em uma loja de discos, experiência que se revelou decisiva para o seu desenvolvimento artístico. Foi ali que teve contato com as inovações da bossa nova e com a obra de João Gilberto, cuja voz suave e intimista se tornaria uma de suas principais referências. Segundo matéria da BBC (2019), Gal “ouvia compulsivamente os discos de João Gilberto na loja onde trabalhava, tentando compreender o modo como ele modulava a voz e criava espaços de silêncio”. Essa imersão

sonora lhe permitiu desenvolver uma escuta refinada e uma sensibilidade que mais tarde marcariam sua própria interpretação.

Nesse mesmo período, Gal aproximou-se de um grupo de jovens intelectuais e músicos que frequentavam a efervescente cena cultural soteropolitana, entre eles Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Tom Zé, Sandra e Andréa Gadelha, que em pouco tempo se casaria com Caetano. As irmãs Gadelha tiveram papel importante na articulação desse círculo, funcionando como mediadoras entre os artistas e incentivando encontros musicais em suas casas e nos espaços culturais da cidade. Esses encontros se tornaram um verdadeiro laboratório artístico, onde se experimentavam harmonias, letras e discussões sobre o papel da arte e da música na transformação social do país.

Foi nesse contexto que surgiu o Teatro Vila Velha⁴, fundado em 1964, que rapidamente se transformou em ponto de convergência da juventude baiana engajada na renovação cultural. Gal, Caetano, Gil, Bethânia e outros participaram de apresentações e espetáculos marcantes, como o show Nós, por Exemplo (1964). Segundo o blog Gal Costa Fatal (2009), esse espetáculo reuniu pela primeira vez em um mesmo palco os principais nomes do grupo, simbolizando o nascimento de uma nova sensibilidade artística na Bahia. No palco do Vila Velha, Gal começou a vencer sua timidez, descobrindo-se como intérprete e experimentando o poder expressivo de sua voz diante do público. Essa experiência coletiva forjou não apenas uma amizade profunda entre os artistas, mas também um projeto estético comum que uniria tradição e modernidade, elementos que se tornariam centrais no Tropicalismo.

Assim, a convivência de Gal com esse grupo e o ambiente cultural de Salvador foram decisivos para o surgimento de sua identidade artística. A Bahia dos anos 1960, com seu sincretismo religioso, musicalidade diversa e efervescência intelectual, ofereceu o terreno fértil onde se gestaram as principais ideias que dariam forma ao movimento tropicalista e à carreira de Gal Costa.

Quando se muda para o Rio de Janeiro, na segunda metade dos anos 1960, Gal encontra um país dividido entre o medo e o desejo de liberdade. O golpe militar de 1964 havia instaurado um clima de repressão política e cultural, enquanto o campo artístico tornava-se um dos raros espaços de contestação. Ao lado dos “baianos”, Gal passa a frequentar o ambiente dos festivais de música popular, que naquele momento funcionavam como palcos de disputa simbólica entre a arte engajada, representada pelos herdeiros do Centro Popular de Cultura (CPC) e uma nova

⁴ Reconhecido como um marco da produção teatral e musical na Bahia, o Teatro Vila Velha consolidou-se como ambiente de vanguarda, onde linguagens artísticas diversas dialogaram com debates políticos e estéticos que marcaram a cultura brasileira no período pré e pós-1964.

geração que buscava romper com o engessamento estético e ideológico. Assim, a voz de Gal, potente e expressiva, logo se tornou um dos elementos mais marcantes daquele ambiente musical. Mais do que a técnica, chamava atenção a intensidade de sua presença artística. Como recorda Veloso, “Quanto a Gal, esta sim devia viver de cantar e ele via mesmo um futuro radioso para ela na profissão, bastava que nós todos víssemos que, com sua voz lindíssima e sua figura doce, ela poderia tornar-se uma espécie de nova rainha do iê-iê-iê” (VELOSO, 1997, p. 84).

Essa passagem de “Gracinha” para Gal Costa não foi apenas uma mudança de nome artístico, mas uma operação simbólica na construção de uma nova identidade pública. Antes de afirmar-se definitivamente como Gal Costa, a artista lançou um primeiro registro fonográfico ainda assinando Maria da Graça: o compacto simples *Eu Vim da Bahia / Sim, Foi Você* (RCA Victor, 1965). Nesse disco inicial, marcado por arranjos enxutos e pela influência da bossa nova, sua voz aparece ainda suave, contida e distante da potência interpretativa que emergiria poucos anos depois. O compacto, embora discreto em termos de repercussão, é fundamental para compreender a fase embrionária da cantora, revelando uma jovem artista em formação que ainda buscava seu lugar num cenário musical marcado por mudanças estéticas e políticas. A diferença entre essa sonoridade tímida e o ímpeto vocal que Gal desenvolveria na Tropicália evidencia o processo de transição identitária que acompanhou sua mudança de nome e sua inserção no ambiente cultural experimental do final dos anos 1960.

Nesse percurso, o papel do produtor Guilherme Araújo foi decisivo. Mais do que um gestor de carreira, Araújo atuava como um verdadeiro articulador estético: aproximou Gal de novos repertórios, incentivou performances mais arriscadas, cuidou da construção visual da artista e compreendeu, como poucos, a força que ela poderia assumir no cenário tropicalista. Sua atuação ia muito além do empresariamento tradicional, como observa Veloso ao afirmar que “Guilherme deve ser visto não apenas como um empresário com senso de oportunidade, mas (talvez sobretudo) como um jovem de temperamento criativo, cujo sonho de mudar a face do show business brasileiro via no grupo baiano sua possibilidade de realização” (VELOSO, 1997, p. 88). Seu estilo de produção, como retomado no filme, associava irreverência, senso de moda, teatralidade e liberdade de experimentação. Dessa maneira, a influência de Araújo foi fundamental para que Gal encontrasse o ponto de equilíbrio entre a doçura tímida de sua juventude e a figura vibrante, sensual e politicamente potente que se consolidaria no final dos anos 1960.

Assim, a trajetória inicial de Gal pode ser entendida como um processo de autoconhecimento que se confundia com o nascimento da Tropicália. A “construção de si”, no sentido performativo proposto por Judith Butler (2018), não é linear, mas feita de atos, gestos,

vocalizações e rupturas: cada interpretação e cada aparição pública eram experimentações identitárias. Em entrevista ao *Roda Viva Retrô* (1995, 00:21:14), Gal reconheceu essa metamorfose: “Eu era muito tímida, mas no palco eu me descobri, foi ali que eu me tornei Gal.”

Desse modo, a jovem baiana tímida que começara a cantar nos festivais transformou-se em uma artista capaz de tensionar normas de gênero, reinventar a presença feminina na música popular e dialogar com a contracultura internacional, tudo isso em plena ditadura militar (1964-1985).

A construção de si de Gal Costa também pode ser percebida nas capas de seus discos, que refletem as mudanças de sua trajetória e o modo como ela foi se reinventando como mulher e artista. Cada uma dessas imagens revela um momento de sua carreira, em que Gal parece se redescobrir e afirmar novas formas de existir e performar.



Capa do álbum Gal Costa (1969). Philips Records, 1969

Seu primeiro álbum solo, denominado Gal Costa, foi gravado em 1968, mas lançado apenas em 1969, por opção da gravadora, que, devido às tensões do ano de sua produção, que culminaram com a promulgação do Ato Institucional número 5 em 13 de dezembro preferiu postergar seu lançamento. Aliás, dias depois do AI-5, em 27 de dezembro de 1968, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos pelo regime militar, permanecendo detidos até fevereiro de 1969.

Na capa deste disco, vemos o rosto de Gal de perfil, emoldurado por cabelos ondulados que lembram os dos membros do movimento blackpower e por uma estola de plumas que nos remete às vedetes do Teatro de Revista brasileiro nos anos 1940 e 50. O cabelo solto, o rosto de perfil e o olhar meio nostálgico e direto para a câmera mostram alguém que está começando a se reconhecer e a se afirmar diante do público. Como observa Taissa Maia (2023, p.55), “vemos,

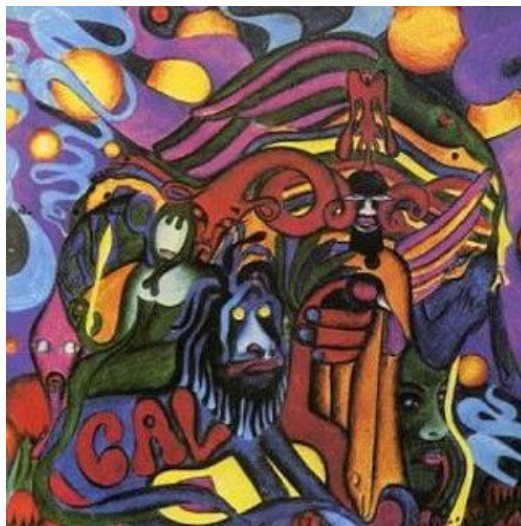
que, enquanto Caetano Veloso preparava um jogo alegórico do Brasil com as letras de suas músicas, Gal representava esse jogo com o corpo em cena”. É como se Gal dissesse, com o olhar, que não seria apenas mais uma voz bonita, mas alguém disposta a ocupar um novo lugar na música e na cultura. Essa imagem marca o início de uma identidade artística que nascia em diálogo com o momento de efervescência cultural da Tropicália

Mas o poder desse álbum não se restringe à capa. As músicas como “Não identificado” e “Saudosismo”, escritas por Caetano Veloso, expressam uma mistura de sonho, afeto, saudade e esperança. “Não identificado”, composta por Caetano Veloso, traz uma letra que fala sobre um “objeto voador” que aparece no céu, o que guarda relação com a corrida espacial da época e com a chegada do homem à lua em 1969, além de cantar o desejo de pintar “um amor puro num muro”, imagens que evocam a imaginação, e os anseios, uma metáfora para a busca por liberdade em tempos de mudanças e repressão. Já “Saudosismo” faz referência a João Gilberto, mostrando o carinho de Gal por suas raízes musicais e a intenção de mantê-las vivas em meio à modernidade tropicalista. Em “Divino Maravilhoso”, composta por Gil e Caetano, Gal alcança um registro performático intenso, com vocais rasgados e explosivos que contrastam com a doçura das faixas anteriores. Essa canção apresentada por ela no III Festival Internacional da Canção, em 1968, tornou-se um hino da resistência tropicalista. Napolitano (2010, 218) observa que a “canção foi muito aplaudida e revelou o talento interpretativo de Gal Costa, que misturava a agressividade dos ornamentos do rock com a colocação de voz da Bossa Nova”. Segundo ele, nessa performance, Gal “valorizou ainda mais o iê-iê-iê agressivo de Gil e Caetano”, uma intensidade sonora que, no clima político do final de 1968, parecia anunciar a atmosfera de tensão e repressão que se aprofundaria após o AI-5. A energia de sua interpretação ecoava a urgência de um país em transe, entre o medo e o desejo de libertação.

Com Caetano e Gil presos entre fins de dezembro de 1968 e fevereiro de 1969 e depois no exílio em Londres, entre meados de 1969 e o início de 1972, Gal torna-se o elo vivo do projeto tropicalista. Como relembra o próprio Caetano em *Verdade Tropical* (1997, p. 317), “Gal tinha ficado no Brasil como uma espécie de representante do grupo baiano tropicalista.”. Sua performance intensa, aliada à força estética do disco, projetava o corpo feminino como território de resistência simbólica. Nesse sentido, Gal Costa (1969) é mais do que um álbum musical: é um manifesto poético e político. Ele traduz, na voz de uma mulher, a continuidade do grito tropicalista em meio ao silêncio da censura, convertendo a arte em refúgio e arma ao mesmo tempo.

Depois do primeiro álbum, Gal Costa lança o álbum *Gal* (1969), também conhecido como *Cinema Olympia*, devido a sua primeira música. Desta vez, a capa do disco era totalmente

psicodélica, sintetizando o ambiente de experimentação estética, rupturas comportamentais e tensões culturais que marcaram o final dos anos 1960 no Brasil. A imagem apresenta um conjunto de formas orgânicas, cores saturadas e traços sinuosos que lembram extra terrestres, bichos e remetem diretamente ao imaginário psicodélico internacional, especialmente ao design gráfico associado ao rock psicodélico californiano e às artes de pôsteres de shows de San Francisco. A capa reforça a transformação da cantora naquele momento, mostrando uma Gal que se afasta de uma imagem tradicional para assumir uma postura mais experimental e marcante dentro da Tropicália. Pois, assim como ocorria na obra *Tropicália* de Hélio Oiticica, a imagem aqui também mobiliza uma experiência sensorial intensificada, convidando o observador a percorrer camadas e tensões internas que dialogam com o próprio experimentalismo sonoro do álbum.



Capa do álbum Gal (1969). Philips Records, 1969.

Em relação ao primeiro álbum, a artista acrescenta um conjunto de músicas que aprofunda o caráter experimental e marca definitivamente a entrada da cantora na fase mais intensa da Tropicália. Entre as faixas inéditas, “Cinema Olympia”, de Caetano Veloso, já mostra um clima de quebra de regras. A música é mais rápida e intensa, e Gal canta de um jeito forte. A letra mistura lembranças e imagens marcantes. “Tuareg”, de Jorge Ben, acrescenta uma energia rítmica vibrante, aproximando Gal do samba-rock e reforçando a fusão entre referências brasileiras e internacionais. Por fim, “Pulsars e Quasars”, de Capinan e Jards Macalé, mergulha no universo psicodélico tanto pela letra quanto pela construção sonora, reforçando o clima de experimentação que atravessa todo o disco. É justamente essa diversidade sonora que afirma Gal Costa como uma das principais vozes do movimento e como figura central na ruptura estética e comportamental daquele período.

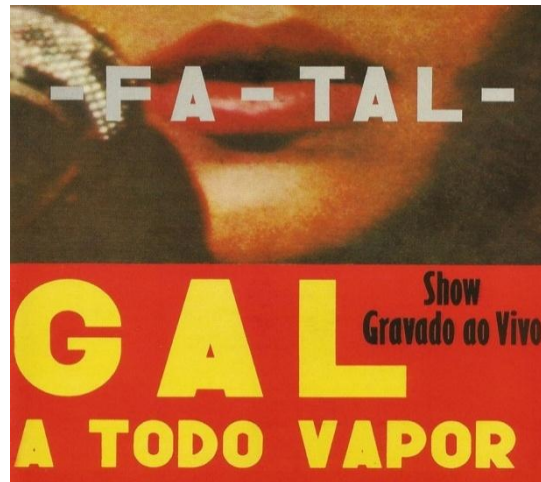


Capa do álbum Legal (1970). Philips Records, 1970.

Lançado em 1970, o álbum Legal marca a continuidade da fase mais ousada de Gal Costa, mas apresenta um clima geral menos explosivo do que os dois discos anteriores de 1969. A capa, produzida a partir de uma ideia de Hélio Oiticica, reforça essa transição ao trazer uma composição visual híbrida: o rosto de Gal aparece em destaque, dividido ao meio, enquanto seu “cabelo” é transformado em tiras que se desdobram em diversas fotografias em preto e branco, reunindo cenas de pessoas, paisagens e momentos cotidianos.

Do ponto de vista musical, o álbum também mostra essa diversidade. Em “Avarandado” e “Como 2 e 2”, Gal assume um tom mais calmo e íntimo, que contrasta com a intensidade dos discos anteriores. Outras músicas, como “Legal”, trazem uma Gal mais leve e divertida, criando uma atmosfera menos pesada em meio ao período político difícil. A capa e as músicas revelam uma artista que, mesmo cercada pelas tensões do regime militar, continua encontrando caminhos para criar e experimentar, mantendo viva a diversidade que sempre marcou seu trabalho.

Dois anos depois, em 1971, Gal lançou seu terceiro álbum solo e o primeiro gravado ao vivo, intitulado Fa-Tal – Gal a Todo Vapor (Philips, 1971). O espetáculo foi dirigido por Waly Salomão, poeta e amigo próximo da artista, e apresentado no Teatro Tereza Rachel, no Rio de Janeiro. O show tornou-se um dos maiores sucessos do verão carioca daquele ano, reunindo um público entusiasmado e marcando definitivamente a consolidação de Gal como uma das maiores intérpretes da música brasileira. De acordo com reportagem da Nova Brasil FM (2021), Fa-Tal – Gal a Todo Vapor foi o álbum que projetou Gal para além do público tropicalista, atingindo as rádios e ampliando significativamente suas vendas, sem perder o caráter de experimentação que definia sua trajetória.



Capa do álbum Fa-Tal – Gal a Todo Vapor (1971). Philips Records / Universal Music Brasil, 1971.

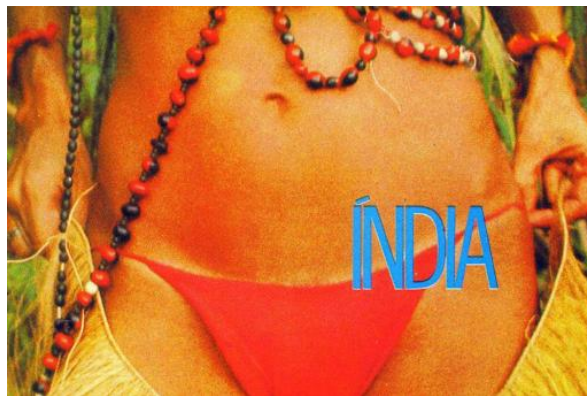
Na capa, vemos apenas sua boca entreaberta, iluminada, enquanto o resto do rosto permanece oculto. Mesmo mostrando pouco, a imagem transmite movimento, emoção e entrega. É como se Gal estivesse dizendo que sua voz e sua expressão bastavam para ocupar todo o espaço. Se nos primeiros álbuns ela ainda se afirmava como cantora, em Fa-Tal – Gal a Todo Vapor ela se mostra completamente dona de si, intensa e vibrante símbolo da liberdade artística que marcava o espírito tropicalista.

Entre as músicas de destaque do álbum está “Vapor Barato”, composta por Waly Salomão e Jards Macalé, uma das interpretações mais marcantes da carreira de Gal Costa. A canção, permeada por melancolia e intensidade, reflete o clima de repressão e desencanto vivido nos anos da ditadura militar, mas também a persistência e o desejo de liberdade que caracterizavam a juventude ligada à contracultura. O verso “Oh, sim, eu estou tão cansado, mas não pra dizer que eu não acredito mais em você” traduz o sentimento de uma geração que, mesmo exausta, recusava-se a desistir.

No vídeo divulgado no canal oficial de Gal Costa no YouTube (2021), é possível perceber a entrega emocional da artista durante a apresentação da música. Sua performance une delicadeza e força, expressando uma resistência silenciosa, porém profundamente simbólica. Em “Vapor Barato”, Gal transforma a vulnerabilidade em coragem um gesto artístico e político que reafirma seu papel como uma das vozes mais livres e potentes da música brasileira naquele período.

Em Índia (1973), a imagem de capa se transforma em um verdadeiro manifesto visual. O enquadramento do corpo feminino, fragmentado e erotizado, tensiona os limites entre arte e

censura, desejo e controle. A capa do disco, que exibia parte do corpo da cantora coberto apenas por miçangas, palha e um biquíni vermelho, foi considerada “atentatória à moral e aos bons costumes” pela Divisão de Censura de Diversões Públicas⁵, órgão ligado ao regime militar. Segundo reportagem do GZH (2022), a censura determinou que a imagem fosse ocultada com um plástico azul que cobria completamente a fotografia, e apenas depois disso o disco pôde ser distribuído às lojas. A decisão, no entanto, teve efeito contrário, pois suscitou a curiosidade e o aumento das vendas e transformou a capa em um símbolo de liberdade e afronta à moral conservadora.



Capa do álbum Índia (1973). Philips Records.

A imagem, registrada pelo fotógrafo Antônio Guerreiro, não era apenas sensual; ela expressava a autonomia e a força simbólica de uma mulher que se afirmava em um ambiente artístico dominado por homens e vigiado pela censura. Assim, o corpo de Gal não aparece como objeto, mas como instrumento de subversão, representando o gesto tropicalista de misturar o sagrado e o profano, o sensual e o político. Ele encarna a “antropofagia” tropicalista, devorando símbolos coloniais e patriarcais e devolvendo-os em forma de provocação, arte e liberdade.

As canções do disco também expressam essa mistura entre liberdade e censura, tradição e modernidade. A faixa “Índia”, que dá nome ao álbum, traz uma letra romântica e sensível, e na voz de Gal ganha um tom de emoção e delicadeza. Já músicas como “Milho Verde” e “Da Maior Importância” mostram o diálogo entre o popular e o contemporâneo, revelando a capacidade da artista de unir diferentes universos da cultura brasileira. Como destaca a BBC News Brasil (2019), o álbum Índia marcou um momento em que Gal alcançou grande liberdade criativa e consolidou seu lugar como uma das vozes mais originais da música brasileira, mesmo em meio à repressão política da época.

⁵ FICO, Carlos. “Espionagem, polícia política, censura e propaganda”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo da ditadura (1964-1985)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p.167-206.

As capas dos álbuns de Gal Costa analisados mostram como sua imagem acompanhou suas transformações artísticas. Em cada fase, Gal assume novas posturas, estilos e modos de se apresentar, revelando que sua identidade não é fixa, mas sempre renovada. Assim, essas capas não são apenas ilustrações dos discos, mas registros do caminho que a artista percorreu, marcados por mudanças, experimentações e afirmações importantes ao longo de sua trajetória.

Ademais, sua performance vocal acompanha essa metamorfose. A voz de Gal Costa é um instrumento de múltiplas camadas ora doce e introspectiva, ora selvagem e transbordante. Ela dominava a técnica, mas se permitia o risco, explorando timbres, gritos e silêncios como elementos dramáticos. Sua voz funcionava como gesto, como corpo.

Assim, o processo de afirmação de Gal Costa como intérprete se construiu a partir da tensão entre tradição e ruptura. Enquanto Caetano Veloso e Gilberto Gil experimentavam arranjos e letras que fundiam vanguarda e cultura popular, Gal se tornava a voz que encarnava essas experiências. Napolitano (2010) observa que a Tropicália não pode ser compreendida apenas como um movimento musical, mas como uma prática de “invenção da cultura” em tempos de repressão. Gal, nesse contexto, deixou de ser a “cantora de voz bonita” para se tornar uma figura que condensava em seu corpo, sua voz e sua performance as contradições de gênero, sexualidade e política.

Portanto, consideramos que Gal Costa soube explorar essa brecha, reinventando o feminino em cena, deslocando-o da posição passiva e tradicional para a de agente de transformação. Sua performance, marcada por gestos de sensualidade, gritos, movimentos de corpo e olhares provocativos, produzia uma estética da liberdade que desconcertava tanto o público conservador, quanto a crítica musical mais tradicional. A própria cantora afirmou: “era preciso coragem para cantar de uma forma tão intensa, porque o palco sempre foi, para mim, um lugar de verdade” (RODA VIVA RETRÔ, 1995, 00:43:10).

O impacto dessa transformação se evidenciou em 1968, quando Gal interpretou “Divino Maravilhoso” diante de um público que ainda esperava dela a docilidade atribuída às cantoras da época. Sua voz estridente e os gestos intensos romperam essa expectativa e expuseram o desconforto que sua presença provocava. Como relata a própria artista, esse período foi marcado por agressões e insultos: “Ela chegou a ser chamada na rua de ‘macaca’, ‘suja’ e ‘piolhenta’ [...] foi agredida por um cara que disse: ‘Ponha-se no seu lugar de mulher’”. Para Gal, entretanto, a fase de “Divino Maravilhoso” não era apenas contestação “tratava-se de uma sensualidade agressiva”, uma força cênica que incomodava justamente por desafiar o ideal de feminilidade vigente e por fazer da performance um espaço de transformação.

É nesse ponto que a performance de Gal Costa se torna indissociável das discussões sobre gênero e sexualidade. Sua presença nos palcos tropicalistas desestabilizava normas sociais e artísticas, questionando o lugar reservado à mulher na música popular brasileira e expandindo a noção de feminilidade. Rafael da Silva Noletto (2014) observa que os espetáculos da cantora reuniam públicos diversos, compostos por jovens, intelectuais, militantes de esquerda e, sobretudo, sujeitos LGBTQIA+, para os quais Gal se tornava símbolo de liberdade e pertencimento. Segundo o autor,

“os shows de Gal Costa, principalmente entre 1969 e 1977, reuniam em sua plateia todo um conjunto de diversidades sexuais, ideológicas e comportamentais... A associação de Gal Costa com o público homossexual também levantou dúvidas quanto a sua sexualidade. Essa experiência articula a produção de sujeitos que, ao expandirem as fronteiras do que é culturalmente inteligível, instauram novas possibilidades de existência.” (2014, p.68)

Nos palcos do início da década de 1970, especialmente nas apresentações do show *Fatal — Gal a Todo Vapor* (1971), Gal performava uma mulher que se libertava dos padrões de recato e submissão impostos às cantoras brasileiras. Seu corpo, sua voz e seus gestos funcionavam como signos de uma liberdade que não era apenas estética, mas profundamente política. Como observa Taíssa Cordeiro (2023, p. 72), “naquele momento do Brasil, nada era mais desafiador para o modelo de feminilidade do que a liberdade sexual.” Nesse sentido, o corpo de Gal transformava o palco em um espaço de desobediência simbólica, capaz de desafiar expectativas sociais e tensionar os códigos de gênero vigentes.

Durante os shows, Gal explorava o corpo como extensão da música. Movimentos sinuosos, risadas, gritos, improvisos vocais e olhares diretos para o público transformavam o palco em um espaço ritualístico de libertação. Sua voz, que transitava do sussurro ao grito, da doçura à explosão, sintetizava o espírito tropicalista híbrido, imprevisível e provocador.

As apresentações de Gal durante o período tropicalista materializaram o que Butler define como performatividade de gênero. Ao subir no palco descalça, gritando ou explorando timbres estridentes, Gal rompia com a performance esperada de uma mulher e com a expectativa de uma cantora de postura contida. Seu corpo se tornava linguagem e política ao deslocar o que se entendia como feminilidade “natural”. Como afirma Butler, “assim como as superfícies corporais são impostas como o natural, elas podem tornar-se o lugar de uma performance dissonante e desnaturalizada, que revela o status performativo do próprio natural” (BUTLER, 2018, p.195). O gesto de cantar com intensidade visceral, de transformar sua voz em grito, era mais do que uma escolha estética: era um questionamento sobre o lugar da mulher na música popular brasileira, espaço historicamente marcado pela sexualização e pela subordinação feminina. Em *De Frente com Gabi* (2001, 00:15:32), Gal declarou: “Eu sempre

fui muito reservada, mas no palco eu me entrego inteira. É ali que eu posso ser todas as que eu quiser ser”. Nesse sentido, a artista não apenas se inseria no movimento tropicalista, mas o radicalizava ao colocar seu corpo no centro da disputa simbólica sobre liberdade, repressão e poder.

Além disso, a relação de Gal Costa com a ideia de amor livre estava profundamente conectada à atmosfera de contracultura e à revolução sexual dos anos 1960. Embora raramente tenha se declarado publicamente em termos políticos sobre sua bissexualidade, sua trajetória afetiva e suas performances sugeriam uma abertura ao desejo em suas múltiplas formas. O erotismo, para ela, não era um artifício de mercado, mas uma linguagem de liberdade.

Como argumenta Butler, os atos corporais não expressam uma essência fixa, mas constituem o próprio gênero que pretendem representar. A filósofa afirma que:

“se os atributos e atos do gênero [...] são performativos, então não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero ‘verdadeira’ se revelaria uma ficção reguladora” (BUTLER, 2018, p.188).

Gal encarnava essa lógica performativa: ao mesmo tempo em que mobilizava elementos associados à feminilidade, como vestidos, cabelos soltos e batons com cores fortes, ela desestabilizava o que se esperava de uma mulher em cena ao cantar com potência agressiva, estridência e ousadia corporal, qualidades que a crítica da época frequentemente codificava como “masculinas”. Suas performances revelavam que não existe um modelo verdadeiro de feminilidade a ser seguido, apenas normas que podem ser dobradas, tensionadas e expostas como ficções. Essa fricção entre delicadeza e força tornou-se uma marca de sua presença artística, revelando o quanto a performance tropicalista era também uma performance de gênero subversivo.

No plano da sexualidade, Gal tornou-se um símbolo da libertação do desejo feminino. Sua relação com o amor livre, vivida mais como prática e ética do que como discurso, a aproximava das transformações que ocorriam globalmente na contracultura. Como lembra Hall, as mudanças culturais do período estavam “fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade”, abalando a ideia de sujeitos fixos e identidades estáveis (HALL, 2003, p.9). Nesse contexto, em que o corpo e o afeto passavam a operar como espaços de reinvenção, Gal traduziu à brasileira essa política do prazer, investindo em uma sensualidade que era, ao mesmo tempo, sagrada e profana, íntima e pública, erótica e espiritual. Em suas performances, o erotismo surgia como gesto de autonomia, articulando desejo e liberdade como parte de um projeto estético e político. Nesse sentido, “a imagem pública de Gal Costa era, aos poucos, construída na intenção de desencadear sentimentos de

desejo tanto pela música que ela cantava quanto pelo ideal de libertação sexual feminina que ela representava” (NOLETO, 2014, p.70). Esse erotismo confrontava diretamente o moralismo e o machismo dominantes na sociedade, na indústria cultural e defendido pela ditadura.

É possível observar isso também na forma como ela reinterpretava o repertório masculino. Canções como Vapor Barato e Pérola Negra adquirem novos sentidos quando cantadas por uma mulher. Gal deslocava as letras, alterava entonações, olhares e gestos, e ao fazê-lo, subvertia a lógica patriarcal do discurso musical. Judith Butler (2018, p.188) argumenta que a repetição dos atos de gênero pode abrir brechas para mudanças e para a paródia, constituindo um ponto de transformação capaz de expor o caráter fantasístico das identidades fixas. Como afirma a autora, “é precisamente nas relações arbitrárias entre esses atos que se encontram as possibilidades de transformação do gênero [...] numa repetição parodística que denuncie o efeito fantasístico da identidade permanente”. Gal fazia exatamente isso: parodiava a imagem da musa e da cantora dócil e, em seu lugar, criava a figura da mulher desejante e desejada, dona de sua voz e de sua própria performance.

Essa estética também passava pelo figurino. Como afirma Cordeiro (2019, p.73), retomando Duarte, “o corpo do cantor bossa-novista gostaria quase de desaparecer”; entretanto, a leitura de Gal faz da presença da corporalidade um núcleo produtor de discursos. Dessa forma, ela promove nas canções uma rasura que remete à estética da bossa nova, mas que a subverte justamente pelo corpo e pelo figurino, elementos centrais da obra reelaborada. Ao trazer trajes ousados e uma presença física intensa, Gal recusava a posição passiva atribuída às mulheres e incorporava uma estética alinhada à contracultura, ao movimento hippie e à liberdade associada às praias do Rio de Janeiro, que tanto gostava de frequentar. Gal vivia e fazia sua arte nos mesmos espaços onde essa nova sensibilidade florescia.

A imprensa da época reagia com ambiguidade a essas transformações. Por um lado, exaltava sua potência vocal, mas por outro não deixava de erotizar sua imagem e de questionar seus modos “excessivos”. Como observa Taíssa Cordeiro:

os gestos de Gal eram ousados, agressivos e marginais. Eles causavam tensões nas imagens do que era ser mulher. Tudo isso com o objetivo de contestar. Ela não procurava o enfrentamento físico da luta armada, ou o intelectual, do Partido Comunista Brasileiro. Seu corpo em cena bastava para ser ofensivo em todas as dimensões. (Maia, 2023, p. 72)

Essa moral vigente era sustentada pela própria ditadura militar, que defendia valores tradicionais de família, decoro e submissão feminina, reprimindo comportamentos considerados subversivos ou imorais. A censura atuava não apenas no campo político, mas também nos costumes, buscando controlar a expressão corporal, a sexualidade e a arte. Esse olhar revela como a presença de Gal denunciava o incômodo da sociedade patriarcal com

mulheres que ousavam ocupar espaços de liberdade estética. Mais do que uma intérprete de canções tropicalistas, Gal encarnou uma experiência de ruptura simbólica que atingia diretamente as normas de gênero.

Apesar da ousadia pública, Gal mantinha uma vida privada reservada. Em entrevistas, insistia em não expor sua intimidade. Em declaração ao UOL Universa, afirmou: “Sou reservada. Ponto final” (UNIVERSA, 2019, n.p.). Essa distinção entre persona artística e vida pessoal reforça a complexidade de sua trajetória: ao mesmo tempo em que seu corpo se tornava símbolo coletivo, preservava para si um espaço íntimo de silêncio.

Nesse percurso, Gal Costa ajuda a compreender o que Judith Butler chama de performatividade: a ideia de que tanto o gênero quanto o próprio sexo não são algo natural ou fixo, mas construídos e reafirmados pelas práticas culturais e sociais. Ao longo de sua carreira, Gal incorporou essa noção de forma viva, mesmo sem precisar dizê-la em palavras. Em suas músicas, gestos e imagens, ela mostrou que ser mulher não é uma condição dada, e sim algo que pode ser reinventado a cada momento.

Ao reconfigurar o modo de aparecer, cantar e sentir, Gal transformou a sensualidade, o corpo e o amor em expressões de liberdade. Sua presença afirmava que o feminino podia ser múltiplo e contraditório, forte e delicado, íntimo e público, político e pessoal ao mesmo tempo. Sua trajetória revela que tanto o corpo quanto a voz são espaços de criação: lugares onde se experimenta o ser e se reinventa o mundo.

A performance de Gal Costa, portanto, deve ser entendida como ato de resistência estética e existencial. O erotismo, o riso, a improvisação, o grito e o silêncio formavam parte de uma linguagem política que questionava tanto o poder autoritário quanto os limites da própria representação feminina. Sua arte corporificava a utopia de uma subjetividade liberta, que Stuart Hall (2003) descreve como “o sujeito pós-moderno” fragmentado, contraditório, mas pleno de agência e de desejo.

Com o passar dos anos, Gal manteve viva essa potência. Mesmo em fases mais contidas de sua carreira, como nos anos 1980 e 1990, continuou a explorar novas estéticas e sonoridades, sem jamais abdicar da liberdade criadora que marcara seu início. Em entrevistas, afirmava: “Nunca me preocupei em agradar. Canto o que sinto, e o que sinto é liberdade” (Gal Costa, Roda Viva, 1995). Essa declaração sintetiza a coerência de sua trajetória: uma vida dedicada à arte como experiência de emancipação.

O legado de Gal Costa ultrapassa, portanto, a música. Ele se inscreve na história cultural do Brasil como um testemunho da potência do corpo feminino e da voz como formas de resistência.

A potência de Gal Costa reside justamente nessa dualidade: ao mesmo tempo em que encarnava no palco uma estética da ousadia, da contracultura e da liberdade, mantinha fora dele uma reserva que reafirmava sua autonomia. Sua trajetória mostra que a arte pode ser espaço de construção de si, mas também de resistência simbólica e política. Como observa o documentário Gal – Do Tropicalismo aos dias de hoje (2006), “sua voz não era apenas canto, era um grito contra os limites impostos às mulheres e à sociedade”. Assim, Gal não apenas deu corpo e voz ao Tropicalismo, mas também ampliou as fronteiras da música popular brasileira, tornando-se figura central na luta por novas formas de existir, cantar e resistir.

4. CONCLUSÃO

A análise construída ao longo deste trabalho permite perceber que a Tropicália não foi apenas um movimento artístico, mas um terreno fértil onde se experimentaram novas formas de ser e existir em meio à censura e ao medo. Nesse cenário, a presença de Gal Costa ganhou um significado que ultrapassa o campo musical: não apenas interpretou suas canções, mas corporificou seus desafios, instaurando no palco um modo de existir que confrontava diretamente a moral conservadora do período. Como discutido nas páginas finais deste estudo, quando a sociedade reagia aos seus gestos “ousados, agressivos e marginais”, não se tratava apenas de repúdio ao excesso performático, mas do incômodo provocado por uma mulher que se recusava a caber na feminilidade disciplinada e silenciosa esperada dela.

A trajetória de Gal revela justamente essa capacidade de gerar sentidos por meio do corpo não um corpo reduzido à sedução, mas um corpo-intérprete, que utilizava o erotismo, o movimento e a intensidade como estratégias expressivas e críticas. Em um contexto no qual a própria ditadura se apoiava em normas de gênero rígidas e em ideais de comportamento “adequado”, a insistência de Gal em aparecer, provocar e reinventar-se constituía uma forma de resistência. Seu corpo, longe de ser mero ornamento, transformou-se em instrumento de expressão e liberdade.

A partir dessa perspectiva, torna-se mais evidente que sua atuação não se coloca apenas no campo das teorias ou dos debates conceituais. Foi a capacidade de viver a própria arte com uma intensidade que desafiava as normas, mesmo quando não havia um discurso explícito para isso. Seus figurinos, a expansão de sua voz e sua entrega corporal comunicavam, de forma estética e simbólica, que era possível inventar outros modos de existir, mesmo sob vigilância e repressão.

Assim, ao responder à pergunta central deste trabalho “como Gal Costa, ao construir uma identidade artística inovadora e ousada, contribuiu para desafiar simbolicamente as normas

impostas pela ditadura e pela moral conservadora da época?” percebe-se que sua trajetória estética foi, ela própria, um gesto de resistência. Gal não se diminuiu. Não se calou. Não se ajustou. Ela escolheu ser inteira, mesmo quando isso incomodava. E foi nessa inteireza que sua arte se tornou um ato de resistência.

O legado que deixa atravessa não só a música, mas o modo como pensamos o corpo, o desejo, a liberdade. Entre ousadias, contradições e reinvenções, Gal Costa nos lembra que resistir também pode ser dançar, cantar, provocar, emocionar e que a liberdade, quando vivida com coragem, transforma o mundo ao redor. Sua contribuição à Tropicália, portanto, não é apenas histórica: é afetiva, vibrante e profundamente humana. É na mistura entre estética e vida que Gal se afirma como uma artista cuja presença continua ecoando, lembrando-nos de que criar, sentir e existir plenamente também são formas de enfrentar o silêncio.

REFERÊNCIAS

BBC NEWS BRASIL. Gal Costa: como a artista da Tropicália que ousou e se reinventou várias vezes se tornou eterna. **BBC**, 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-47361618>. Acesso em: 13 nov. 2025.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. **FICO, Carlos. “Espionagem, polícia política, censura e propaganda”**. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo da ditadura (1964-1985)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p.167-206.

GAL COSTA FATAL. **Show “Nós, por Exemplo” (1964)**. Blogspot, 2009. Disponível em: <http://galcostafatal.blogspot.com/2009/11/show-nos-por-exemplo-1964.html>. Acesso em: 15 nov. 2025.

GAL: do Tropicalismo aos Dias de Hoje. Dir. Carlos Ebert; Marcello Bartz. Produção: Trama; DirecTV. Brasil, 2006. Série documental. Disponível em: YouTube. Acesso em: 15 out. 2025.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GREEN, James N. **Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GZH. **Por que a capa do álbum “Índia”, de Gal Costa, foi censurada pela ditadura militar**. Porto Alegre, 9 nov. 2022. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e->

lazer/musica/noticia/2022/11/por-que-a-capa-do-album-india-de-gal-costa-foi-censurada-pela-ditadura-militar-clab8snem00620170yeuz4k6w.html. Acesso em: 13 nov. 2025.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960–1970)**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004

MAIA, Taissa. **A todo vapor: o tropicalismo segundo Gal Costa**. 1. ed. São Paulo: Garota FM Books, 2023.

MEU NOME É GAL. Dirigido por **Dandara Ferreira e Lô Politi**. Produção: Marcio Fraccaroli; Lô Politi; André Fraccaroli; Veronica Stumpf. Coprodução: Telecine; Globo Filmes. Produção: Dramática Filmes; Paris Entretenimento. Distribuição: Paris Filmes. Brasil, 2023. 90 min.

MUSICALIDADE. **Vapor Barato - Gal Costa (Por Trás da Canção)**. Youtube, 2024. Disponível em: <https://youtu.be/LXsJyrBGhus?si=cOiu6TRuz4HlyHew>. Acesso em: 10 nov. 2025.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950–1980)**. São Paulo: Contexto, 2001

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959–1969)**. São Paulo: Annablume, 2010.

NOLETO, Rafael da Silva. **Corpos em performance: gênero, música e política na obra de Gal Costa**. Belém: Universidade Federal do Pará, 2014.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. São Paulo: Ática, 1990.

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

RODA VIVA RETRÔ. Gal Costa. YouTube, 1995. Disponível em: <https://youtu.be/03XXGpMX5aw>. Acesso em: 03 set. 2025.

SBT. **De Frente com Gabi - Gal Costa (12/12/2012)**. YouTube, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/s0-AuoTcJhI>. Acesso em: 03 dez. 2025.

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

VESPA, Talyta; LINHARES, Juliana. “Sou gostosa. Tô na vibe”: Gal Costa lança disco, vota em Ciro Gomes, não quer falar sobre sua sexualidade nem que a droga seja liberada. *Universa*, UOL. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/especiais/sem-filtro-gal-costa/#frases-1>. Acesso em: 03 dez. 2025.