

## O ESPETÁCULO -FA-TAL- GAL A TODO VAPOR (1971): PERFORMANCE E RESISTÊNCIA CULTURAL

*THE SHOW -FA-TAL- GAL A TODO VAPOR (1971):  
PERFORMANCE AND CULTURAL RESISTANCE*

**CAMARGO, Felipe Aparecido de Oliveira<sup>1</sup>**

<https://orcid.org/0000-0003-0611-7747>

**RESUMO:** O artigo analisa o registro do espetáculo Gal a Todo Vapor, temporada de shows iniciada em outubro de 1971 pela cantora Gal Costa que ficou marcada por seu legado geracional na juventude contracultural de meados dos anos 1970. Complexa e multifacetada, a contracultura brasileira firmou alternativas próprias e espontâneas no híbrido campo de resistências culturais à ditadura militar (1964-1985). Desse modo, pretendemos investigar a performance da cantora e suas extensões nos círculos e espaços de sociabilidade formados ao redor do espetáculo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Contracultura;  
Performance; Gal Costa.

**ABSTRACT:** The article analyzes the record of the show Gal a Todo Vapor, a season of concerts started in October 1971 by the singer Gal Costa that was marked by its generational legacy in the countercultural youth of the mid-1970s. Complex and multifaceted, the Brazilian counterculture established its own spontaneous alternatives in the hybrid field of cultural resistances to the military dictatorship (1964-1985). Thus, we aim to investigate the singer's performance and its extensions in the circles and spaces of sociability formed around the show.

**KEYWORDS:** Counterculture;  
Performance; Gal Costa.

---

<sup>1</sup> Mestrando em História pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Graduado em História pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).  
E-mail: felipe.o.camargo@unesp.br.

## INTRODUÇÃO

Em outubro de 1971, a cantora baiana Gal Costa deu início a uma temporada de *shows* no então Teatro Tereza Rachel, em Copacabana, no Rio de Janeiro. Inicialmente com direção musical de Lanny Gordin, o espetáculo, intitulado Gal: A Todo Vapor, incluía em seu repertório um vasto conjunto de compositores vinculados à contracultura brasileira e se tornou um emblema do dito desbunde dos “anos de chumbo”. Gravado e lançado em *long-playing* (LP), em formato duplo, com a grafia de -Fa-Tal-: Gal a Todo Vapor (1971/Philips), o *show* é também um importante evento artístico no campo das resistências culturais que se esboçavam na fase mais repressiva da ditadura militar.

Nascida em Salvador no ano de 1945, Gal Costa iniciou sua carreira por volta do ano de 1964, quando se apresentou, ao lado de seus futuros parceiros de carreira, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Bethânia, no espetáculo Nós, Por Exemplo (1964), no Teatro Vila Velha na Bahia. Posteriormente, se mudou para São Paulo a fim de integrar o elenco dos *shows* do Teatro Arena: Arena Canta Bahia (1965) e Tempo de Guerra (1965) (CONTENTE, 2021, p. 42). Admiradora de João Gilberto, por quem atribuiu o despertar do primeiro olhar fascinado para a música, lançou seu primeiro disco em 1967, em parceria com Caetano, intitulado Domingo (Philips), cujo repertório estava fortemente articulado aos parâmetros estéticos da Bossa Nova.

No entanto, a intérprete estabeleceu uma ruptura com as bases contidas típicas bossa-novistas a partir de 1968, quando do lançamento do disco coletivo *Panis et Circencis* (1968/Philips), no qual interpretou algumas canções e se vinculou com o Tropicalismo musical. Por meio de sua performance agressiva e imponente de “Divino, Maravilhoso” (Caetano Veloso e Gilberto Gil) no IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, a baiana fincou de vez sua imagem artística ao universo transgressor dos tropicalistas.

Promulgado o AI-5 no fim de 1968 e o consequente exílio de seus companheiros Caetano Veloso e Gilberto Gil, Gal percorreu caminhos e desenvolveu relações que a alocavam nos espaços e atividades da contracultura brasileira em efervescência no início dos anos 1970. Mais ainda, suas obras, performances e atitude comportamental eram responsáveis por mobilizar um determinado grupo de pessoas identificados e associados a essa nova sensibilidade em curso.

Neste artigo analisamos o LP -Fa-Tal-: Gal a Todo Vapor como registro de um *show* que marcou a contracultura no Brasil. Compreendendo a capacidade da performance como linguagem artística que se realiza em um determinado espaço e tempo, porém com potencialidades que ultrapassam seu momento de ação, buscamos também pensar os

espaços e os laços de sociabilidade que se formaram no entorno do espetáculo. Assim, ao elegermos um disco gravado ao vivo cuja performance se torna o fio condutor da análise, se faz imprescindível refletir sobre as relações entre artista e público imbuídas no objeto.

## **RESISTÊNCIA CULTURAL E CONTRACULTURA**

Se a primeira metade da década de 1960 engendrou, no campo cultural, um amplo conjunto de agentes, ideias e obras que sublimavam a efervescência de um projeto nacional-popular em sintonia, ao menos em boa parte, com o programa político do Partido Comunista Brasileiro (PCB), a segunda metade, circunscrita ao governo militar e chancelada pelo AI-5, modificou o cenário. A consolidação do Estado repressivo, aliado ao crescimento vertiginoso da indústria cultural e do mercado de bens simbólicos, impôs novas condições de atuação para os artistas e intelectuais da resistência cultural.

Nessa tomada, vale algumas linhas a respeito da noção de resistência cultural, frequentemente concebida de maneira uníssona na memória social sobre a oposição à ditadura militar. Marcos Napolitano (2017, p. 27-28) identifica que o conceito de resistência adquiriu proeminência a partir da experiência vivenciada pelo Ocidente no século XX, precisamente por meio da Segunda Guerra Mundial. Com a articulação ampla de resistências ao nazifascismo, desde então o termo vem sendo empregado para delinear operações e lutas anti-opressão ao redor do mundo. A apreciação de Nicola Matteucci (1998, p. 1115), mesmo se referindo à conjuntura europeia, auxilia no entendimento da ressonância plural dos sentidos e ações de resistência: “A resistência nasce em toda parte, como fenômeno espontâneo, de um ato voluntário ou da conscientização de indivíduos ou pequenos grupos”. Ou seja, ela também pode se afirmar de acordo com a necessidade sócio-histórica, sem para isso precisar de um sistema de programas e ações pré-definidas.

No caso brasileiro, a resistência, particularmente no âmbito cultural, se desenvolveu em múltiplas orientações e correntes. De maneiras mais ou menos diretas, instrumentalizadas e/ou negociadas, herdadas ou espontâneas, ela remonta à complexidade.

Mesmo entre aqueles artistas e intelectuais que tinham uma posição ideológica mais firme contra a ditadura, a consciência da necessidade de resistir nem sempre se afirmou com a mesma determinação de uma ação direta, oscilando de posições críticas mais ativas e agressivas às mais sublimadas, labirínticas e melancólicas. (NAPOLITANO, 2017, p. 32).

Além do Estado militar como “inimigo comum”, a resistência cultural era permeada por conflitos e disputas. Napolitano (2017, p. 23) mostra que os principais grupos de oposição

ao regime podem ser esquematizados em quatro: i) liberais, ii) comunistas do PCB, iii) grupos contraculturais e iv) a “nova esquerda”. Não sendo estanques e tampouco isentos de fissuras internas, tais grupos apontam para caminhos e tendências diferentes de oposição.

No que se refere especificamente à contracultura, o autor aponta para o seu caráter heterogêneo, pela busca de uma estética radical e o apelo à liberdade individual e comportamental (NAPOLITANO, 2017, p. 24). São justamente tais aspectos valorativos do subjetivo e do comportamental que propiciaram certas leituras taxativas para os artistas e as produções contraculturais do período. Zuenir Ventura (1971), em matéria para a revista *Visão*, falava de um “vazio cultural” circunscrito naquele momento, ausente de obras com propostas críticas e participativas. Essa linha de pensamento levava em conta a dinâmica e efervescente produção cultural da década anterior, responsável pelas políticas culturais do CPC até à crítica estimulada pelo Tropicalismo. O exame do “vazio” se ancorava na ideia respaldada no acirramento da repressão via AI-5 e o exílio de importantes atores culturais de então. Somava-se a isso as tensões entre as práticas herdeiras do nacional-popular, em vias de sufocamento, aos novos modos de atuação contracultural. O advento das ações armadas como forma de combater à ditadura engrossava o cenário de crise.<sup>1</sup>

Em suma, sob um olhar mais amplo, a juventude internacional experienciava fenômenos de grande agitação política e cultural na segunda metade dos anos 1960, no qual a contracultura esteve inserida. Para citar alguns, a popularização dos Beatles, de músicos como Jimi Hendrix e Janis Joplin, a onda *hippie* nos Estados Unidos, as movimentações estudantis em vários locais do globo, assim como as contestações à sociedade tecnocrata<sup>2</sup>, ao patriarcalismo, o machismo e o conservadorismo de tradição cristã, entre tantos outros eventos multifacetados. Com seus limites e umas tantas ressalvas, podemos dizer que a contracultura brasileira foi informada – em maior ou menor escala, conforme o que a situação histórica nacional exigia – por muitos desses acontecimentos.

No cenário brasileiro, boa parte das práticas ligadas, de um modo ou de outro, à contracultura foram vistas como desbundadas, numa designação da gíria como sinônimo de desviante e alienado, em razão de suas rejeições às táticas e estratégias tradicionais da esquerda engajada (DUNN, 2016, p. 38). Além do mais, era também manifestação das crises

---

1 Outra leitura aproximada dessas posições se trata das elaborações de Roberto Schwarz (1978) sobre a “hegemonia cultural de esquerda”, da qual o autor identifica seu destaque ao longo dos anos 1960, porém nota uma diluição ao findar daquela década, sobretudo ao centrar suas críticas ao Tropicalismo.

2 Theodor Roszak (1972) concebeu, no calor do momento, a ideia de tecnocracia como o objeto que a juventude contracultural se virava contra. Tida como produto do industrialismo avançado e racionalizado, combater a tecnocracia era, acima de tudo, um desafio geracional.

internas que a esquerda enfrentava face ao recrudescimento do autoritarismo. Conforme avalia Sheyla Diniz (2020, p. 4): “o desbunde expunha conflitos de interesses e projetos pós-edição do AI-5, bem como o acirramento de uma crise sobre qual caminho seguir diante da repressão factual e não menos internalizada nas subjetividades”.

Na contramão das críticas comumente delegadas à contracultura pela esquerda nacionalista – escapismo, alienação, desbunde, “vazio cultural” etc. –, Heloísa Buarque de Hollanda procurou captar os significados sociais daquelas práticas e produções. Particularmente se debruçando no caso do Tropicalismo, mesmo destacando a continuação destas propostas a partir da década de 1970, Hollanda evidenciava o questionamento, pelos grupos contraculturais, à tomada de poder intencionada pela esquerda. A autora ressalta a ênfase na revolução comportamental e corporal, estimuladas por uma preocupação que valorizava o “aqui e o agora” (HOLLANDA, 2004, p. 70). Em que pese os questionamentos propostos por uma renovação historiográfica que coloca em xeque a centralidade do Tropicalismo nessas transformações<sup>3</sup>, as reflexões de Hollanda são sinalizadoras para a compreensão de uma estratégia contracultural de ação, pautada em novos modelos de atividades e críticas culturais.

É possível notar, em tal produção artística contracultural, certa desconstituição dos sentidos políticos da arte de outrora, cujos projetos culturais eram mais totalizantes e ideologicamente planejados. Na elucubração de Celso Favaretto, esse deslocamento transmite os sentidos para o comportamental, o corporal, o fragmentado e o experimental: “como um além da arte, como distanciamento da arte crítica dos anos 1960, como uma nova potência da arte como vida” (FAVARETTO, 2019, p. 52). Assim sendo, o corpo se torna um espaço em que a arte se realiza e potencializa transformações.

## **-FA-TAL- GAL A TODO VAPOR: O DISCO DA GERAÇÃO DESBUNDE**

**Figura 1:** Capa do LP -Fa-Tal-: Gal a Todo Vapor (Philips/1971)

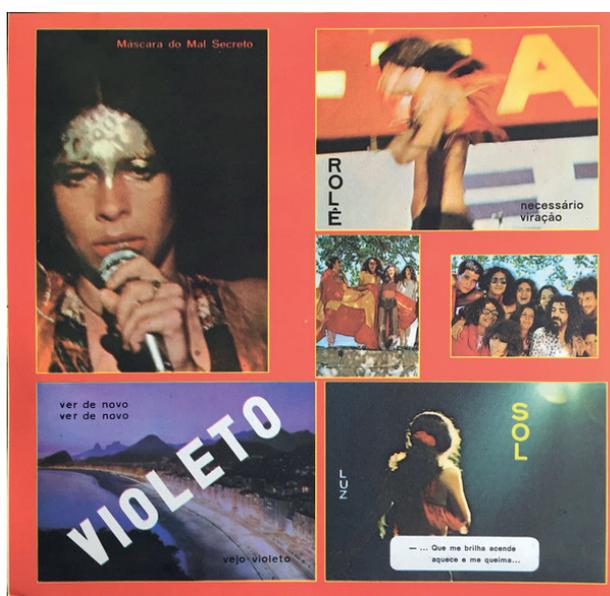
---

3 Essa revisão bibliográfica do Tropicalismo musical pode ser vista em: Napolitano; Villaça (1998) e Coelho (2010).



**Fonte:** Caetano *en detalle*. Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2019/03/1971-gal-todo-vapor.html>. Acesso em: 21 set 2022.

**Figura 2:** Encarte do LP -Fa-Tal-: Gal a Todo Vapor (Philips/1971)



**Fonte:** Caetano *en detalle*. Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2019/03/1971-gal-todo-vapor.html>. Acesso em: 21 set. 2022.

Inicialmente planejado como uma breve temporada de *shows* no Rio de Janeiro durante outubro de 1971, às vésperas da viagem de Gal Costa à Londres onde se apresentaria com Gilberto Gil, o espetáculo voltou ao teatro Tereza Rachel logo no início de 1972. Ao longo daquele ano, passou por temporadas em capitais brasileiras como Belo

Horizonte, São Paulo e Recife. Contudo, o registro definitivo do *show* se deu ainda em sua primeira fase em 1971, no Rio, quando gravado ao vivo e lançado em formato de disco duplo pela Philips sob produção de Roberto Menescal.<sup>4</sup>

A opção de lançar discos em formato duplo era algo relativamente novo no mercado brasileiro de então. De acordo com Márcia Tosta Dias (2008, p. 61), a partir da década de 1970, com a consolidação do LP como principal produto da indústria fonográfica, as gravadoras começaram a investir alto em um *cast* de artistas que, embora não fossem os produtos de maior vendagem, garantiam segurança para as empresas visto que o seu segmento de consumo implicava numa certa regularidade em termos de vendas em comparação a sucessos mais efêmeros. Esse grupo seletivo de artistas se constituam primordialmente entre os músicos da MPB<sup>5</sup> com origens na década anterior. Portanto, tal investimento no disco de Gal Costa indica interesses comerciais que a aloca nesse catálogo de artistas mais proveitosos aos olhos das gravadoras.

Com concepção gráfica assinada pelos artistas plásticos Luciano Figueiredo e Óscar Ramos, o material do LP destaca as cores vermelho e violeta. Na capa, o enfoque são os lábios marcados pelo emblemático batom vermelho da cantora. Sua tipografia se distribui entre a imagem, onde o letreiro “-Fa-Tal-” percorre a boca da intérprete. Na parte inferior, sob um fundo vermelho e letras em cor amarela, “Gal A Todo Vapor” compõe o projeto da capa. Em sua contracapa, há a mesma imagem da cantora, desta vez mais ampliada e focada também em seu violão com a disposição das faixas ao lado. O letreiro centralizado na parte superior ressalta a legenda: “Boca microfone mão violão”.

As fotografias de Gal Costa na capa e contracapa do disco assumem a prática corporal, revelando uma importante via de expressão performática: a boca. Levar em conta este aspecto significa perceber o condicionante crucial que é o corpo e todas as suas dimensões no ato performático. É nessa direção que Paul Zumthor aponta o fundamento “indizivelmente pessoal” da performance. Toda a expressão corporal, seja por meio da voz ou dos gestos indicam potencialidades “na rede de sensualidades complexas que fazem de nós, no universo, seres diferentes dos outros”. (ZUMTHOR, 2007, p. 39). Na condição da censura e do conservadorismo ditatorial, é sugestivo elevar o corpo como ferramenta

---

4 Vale mencionar que não há filmagens do espetáculo disponíveis na íntegra. Embora o cineasta Leon Hirszman tenha gravado o *show*, as imagens não foram liberadas ao acesso público. Dessa forma, nosso principal suporte para as reflexões sobre a performance é o registro em LP.

5 A sigla MPB é aqui utilizada na mesma linha ponderada por Marcos Napolitano (2001), na qual essa é vista mais como um complexo sistema cultural a abarcar músicos de variadas orientações do que um estilo rigidamente definido em termos estético-musicais.

primordial de manifestação. Daí que resulta também o que Zumthor chama de “energia poética”.

O encarte do LP destaca também a imagem de uma orla carioca com o escrito “violeto” no centro da fotografia em tons da cor violeta, presentes na colagem (figura 2), ao que pode traçar uma referência tanto ao Rio de Janeiro citado em “Mal Secreto” (Waly Salomão e Jards Macalé), presente no disco, como a um dos principais espaços de circulação da juventude contracultural, a Zona Sul carioca; “ver de novo / ver de novo”, diz a legenda. Ideia de Waly Salomão, poeta da contracultura e um dos principais agentes por trás da criação do *show*, a proposta insinua, conforme Sheyla Diniz (2017, p. 70), ao termo “violento”, tendo em mente que bastaria o complemento da consoante “n” para se formar a palavra. O contexto violento da ditadura militar estaria ali subentendido.

Entre as demais imagens distribuídas pelo encarte do disco, há fotografias do espetáculo e de Gal com o conjunto Novos Baianos. Em uma fotografia específica da colagem, a imagem da cantora está enquadrada de costas, virada para plateia com o refletor do *show* iluminando seu corpo; a palavra “luz”, em tamanho pequeno, se junta a “sol”, maior e mais evidenciado, de cor amarela, numa referência à canção “Luz do Sol” (Waly Salomão e Carlos Pinto), parte do repertório. “...Que me brilha acende / aquece e me queima...”, legenda a fotografia. Noutra imagem (também na colagem da figura 2), um registro turvado da cantora, disposta entre os letrados “rolê” e “necessário viração”, remetendo às canções “Dê um Rolê” (Moraes Moreira e Luiz Galvão) e “Antonico” (Ismael Silva).

A intensidade do vermelho remete à experiência vivaz e corporal, com destaque para os lábios da intérprete. Como visto, a estética em procedimento com o corpo, bem aos moldes contraculturais de resistência. Tal como analisou Rafael Noleto (2014, p. 66), estudando o discurso performático de Gal, esse processo concebe uma estratégia que proporciona “a fabricação de uma imagem pública vinculada à sua condição feminina e à intensidade e sensualidade de suas performances”.

O projeto gráfico do LP se dava em concomitância com a proposta de ambientação do espetáculo, elaborada por Luciano Figueiredo. Ao longo do palco, duas faixas com as palavras “Violeta” e “-Fa-Tal-” compunham a cenografia. Artista ligado a propostas artísticas de vanguarda, Figueiredo recorda, em matéria comemorativa para a Folha de S. Paulo acerca dos 50 anos do *show*: “Criamos com Waly uma proposta de duas grandes faixas em tecido e cores diferentes para as palavras-destaque -FA-TAL- e VIOLETO, ambas de sua autoria.” (LEAL, 2021). O designer acrescenta, discorrendo sobre a ideia: “Era uma proposta bastante nova ter palavras suspensas de um ponto ao outro do palco, criando uma fusão

com a cena musical. Pintamos também todo o chão do palco com as mesmas palavras e usamos as cores violeta e branco.”

A cantora se apresentava em palco vestindo um *top* cobrindo a região do busto e uma saia longa preta. Utilizava-se de pinturas no rosto, braceletes e pulseiras. Quando interpretava com seu violão, sentava-se no banquinho de pernas abertas exprimindo a sensualidade que lhe é característica. Nos únicos fragmentos filmados do *show* que se tem acesso<sup>6</sup>, é possível observar a intérprete circulando pelo palco, dando leves requebros corporais, mexendo seus longos cabelos e cantando de sorriso aberto em alguns momentos. Em outra parte, mais séria, Gal permanece com os olhos fixos e de postura corporal ereta.

**Figura 3:** Fotograma das filmagens de Gal a Todo Vapor por Leon Hirszman.



**Fonte:** Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IFSp0TaGL5g>. Acesso em: 22 set. 2022

**Figura 4:** Fotograma das filmagens de Gal a Todo Vapor por Leon Hirszman.



**Fonte:** Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IFSp0TaGL5g>. Acesso em: 22 set. 2022.

---

<sup>6</sup> Nos referimos às poucas imagens recuperadas do espetáculo, ainda que sem áudio, para a série documental *O nome dela é Gal* (2017), lançada pela Home Box Office Brasil (HBO) e dirigida por Dandara Ferreira. Nos registros, é possível perceber como o cineasta se utilizou de planos fechados em torno do rosto da cantora, ressaltando seu olhar e sua boca.

Como demonstra Simon Friths (1998, p. 203-205), a performance é um ato de comunicação social que requer uma audiência da qual a produção de significados depende do sujeito e do objeto performático; a rigor, o corpo. Nesse sentido, chegamos a um ponto nevrálgico: a capacidade que a performance possui de engajar um determinado grupo de pessoas em torno desse sujeito e objeto. Para o autor, a performance é também uma experiência de sociabilidade. Gal Costa, ao se apresentar em determinado espaço e tempo, articula uma rede de indivíduos dos quais sua interpretação determina algo, possibilita uma atividade que vai além do coletivo e resvala na energia poética de todos os corpos ali presentes. É nesse encaminhamento que o espaço performático exige atenção, uma vez observada as relações, implicadas no momento da performance, que dão sustentação à noção de teatralidade. (ZUMTHOR, 2007, p. 39-41)

Em termos musicais, o espetáculo se dividia em duas partes<sup>7</sup>. Primeiramente, Gal performava as canções mediante um intimismo provocado pelo uso exclusivo de voz e violão, este tocado pela intérprete. A artista interpretava clássicos do cancionário folclórico (“Fruta Gogoia”), do samba (“Antonico” de Ismael Silva) e “Falsa Baiana” (de Geraldo Pereira) e composições contemporâneas de seus colegas Caetano Veloso, Jorge Ben, Roberto e Erasmo Carlos. A entrada de “Vapor Barato” (Waly Salomão e Jards Macalé) rompia com o intimismo e introjetava gradualmente a atmosfera estrepitosa da segunda parte. Nesse momento, além de composições de Caetano, Salomão e Macalé, há lugar para interpretações de canções de Moraes Moreira e Luiz Galvão, na enérgica e roqueira “Dê um Rolê”; Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira com uma corrosiva releitura de “Assum Preto”, acompanhada unicamente do contrabaixo tocado por Lanny Gordin; e do então estreante Luiz Melodia, que fora descoberto por Waly Salomão e introduzido no espetáculo pela cantora com uma interpretação de “Pérola Negra”. No total, o LP – fruto da gravação ao vivo do *show* – contabiliza 19 faixas distribuídas ao longo do disco duplo.

A produção de Paulinho Lima era acompanhada da direção musical do guitarrista Lanny Gordin (posteriormente substituído por Pepeu Gomes), que também ficara incumbido dos arranjos. O restante da equipe se dividia entre Jorginho Gomes, também membro dos Novos Baianos, na bateria; Novelli no baixo e Baixinho na tumba. De um modo geral, o registro do *show* é permeado por algumas “falhas” técnicas que não chegam a prejudicar

---

7 A versão lançada em LP distribuía as faixas de modo desconexo em relação ao *set* original das canções no repertório do espetáculo. Como forma de seguir a linha conceitual proposta pelo espetáculo, nossas reflexões neste artigo procuram, na medida do possível, seguir a disposição de faixas preliminarmente concebidas para o *show*.

o resultado da obra. Pelo contrário, tal condição contribui para afirmar uma certa aura de espontaneidade ao espetáculo que parece reforçar todo o contexto e a sociabilidade formada em seu entorno. A participação da plateia é perceptível no encadeamento das canções, manifestadas sobretudo pelos aplausos e assobios no findar das músicas.

Em vista disso, vale mencionar o acontecimento de maior espontaneidade do registro. Durante a segunda interpretação de “Fruta Gogoia”, faixa que servia quase como uma vinheta entre “Sua Estupidez” e “Vapor Barato”, além de possuir duração de aproximadamente um minuto e o acompanhamento quase mínimo de alguns acordes no violão, um ruído atrapalha a interpretação em sua metade, arrancando risadas da plateia e um tímido “acontece”, dito pela cantora. O ouvinte não consegue identificar exatamente o que aconteceu, ao que parecia o barulho de algum objeto caindo, seja o banquinho da intérprete, o microfone ou o violão. Todavia, o ruído interrompe o canto de Gal e provoca um momento de descontração no público, que mesmo com a cantora dando continuidade à apresentação, buchichos e risos permaneciam.

O que à primeira vista parece algo banal, obtém relevância à medida em que a gravação, que poderia facilmente ter sido alijada do LP, foi deliberadamente mantida. Isto é, o imprevisto e a informalidade da situação constituíam o disco, no que poderia estabelecer uma estreiteza do público com a obra. Por se tratar de um bem simbólico com toda uma rede de mediações mercadológicas por trás de sua produção e lançamento, é de se notar a opção da gravadora em manter a faixa, talvez por essa “quebra” de barreiras, proporcionando uma relação de cumplicidade entre artista e plateia/ouvintes.

Prosseguindo, focamos especificamente nas seguintes canções presentes no LP: “Como 2 e 2” (Caetano Veloso) e as já mencionadas “Vapor Barato” e “Dê um Rolê”.

Ainda que a primeira parte do espetáculo possa remeter à corporalidade bossanovista – para utilizar a formulação de Santuza Naves (2010, p. 29) -, da qual Gal foi informada no início de sua carreira, sua interpretação por vezes remonta ao lamento e a melancolia. Caso esse de “Como 2 e 2”, em sua primeira entrada no *show* – a intérprete retorna à canção na segunda metade da apresentação, em sua versão completa. Composição de Caetano Veloso, a música exhibe em seus versos o lamento do eu lírico se dirigindo ao interlocutor:

Quando você  
Me ouvir chorar  
Tente não cante  
Não conte comigo  
Falo, não calo, não falo  
Deixo sangrar

Algumas lágrimas bastam  
Pra consolar  
Tudo vai mal  
Tudo, tudo, tudo, tudo  
Tudo mudou  
Não me iludo e contudo  
A mesma porta sem trinco  
O mesmo teto  
E a mesma lua a furar  
Nosso zinco  
Meu amor  
Tudo em volta está deserto  
Tudo certo  
Tudo certo como  
Dois e dois são cinco

Gal confere desconsolo à interpretação, embora não ceda à designação diante da circunstância; dessa forma, entoar: “Falo, não calo, não falo / Deixo sangrar / Algumas lágrimas bastam / Pra consolar”, cintilando a consciência da potência do próprio pranto. Balada de construção musical simples, “Como 2 e 2” é acompanhada do violão tocado pela cantora e a melodia é expressa com igual lamento ao enfatizar a persistência do cenário negativo, especialmente quando a intérprete prolonga a emissão da primeira sílaba da palavra “tudo” para se referir ao estado atual de coisas, que insistentemente persiste, e então, nos versos seguintes, frisar a fatalidade com a ironia de “tudo certo como dois e dois são cinco”. A música ainda faz referência à “Chão de Estrelas”, de Silvio Caldas e Orestes Barbosa, seresta de sucesso no cancionário popular, ao aludir sobre “a mesma lua / a furar nosso zinco”.

A cantora fecha a canção baixando, aos poucos, a intensidade da emissão de sua voz como numa espécie de *fade out* para iniciar a próxima música. Tal efeito proporciona ao ouvinte uma sensação inconclusiva, dado que embora a voz da cantora parece diluindo gradualmente, os acordes do violão imediatamente direcionam para a faixa seguinte.

Se levado em consideração a letra de Caetano e a performance da baiana, o compositor, exilado em Londres, pode ser deslocado para a função de interlocutor da canção, numa espécie de inversão de papéis proporcionado pela interpretação utilizada. O canto de Gal representaria, desse jeito, a comunicação com o amigo, como que numa correspondência sobre a conjuntura. Mais tarde, a cantora declarou que realizava seus *shows* sob a lembrança e saudade dos amigos (SEVERIANO, 1972, p. 19). Dessa forma, a presença dos baianos Caetano e Gil na temporada de *shows* ia além de suas obras no repertório.

O signo da saudade provocado pela ausência forçada do próprio país atravessava o imaginário da concepção do espetáculo. Dessa maneira, a opção interpretativa realizada pela cantora operava pela consciência do que ela poderia induzir, do discurso que seu canto, sua entoação e sua corporalidade profeririam. Disso tudo, vale o aspecto da interlocução com o público. Como já mencionado, ao performar as canções em um dado lugar e tempo, a intérprete reforçava também as relações com todos os demais que presenciavam aquele momento. Nas palavras de Ruth Finnegan (2008, p. 24): “A performance cantada é evanescente, exponencial, concreta, emergindo na criação momentânea dos participantes.”

“Vapor Barato” é talvez a principal canção do disco em termos de repercussão. A canção foi lançada anteriormente no compacto Gal (Philips/1971), embora tenha sido no *show* que ganhou sua versão definitiva. Para José Roberto Zan (2010, p. 166), essa seria a música que melhor expressava a nova sensibilidade contracultural de meados dos anos 1970. O autor explica também o seu significado ambivalente, calcado nas gírias daquela geração: “A palavra ‘vapor’, que poderia ser uma referência ao ‘velho navio’ ao qual a letra da canção se refere, era, na gíria da época, a denominação dada ao vendedor de maconha.” Por barato, entende-se o efeito provocado pelo uso da cannabis ou de outros entorpecentes. Terminologias à parte, a origem da canção possui raízes nebulosas, segundo relato de Jards Macalé, compositor da música para a letra de Waly:

Há um exemplo horrível, que não foi na praia, mas em São Paulo. São Paulo era mais violenta, a repressão aqui, Doi-Codi[...] esse negócio aí. Essa é a verdadeira história do “Vapor barato”. O Waly [...] veio pra São Paulo, cabeludo, como estava no disco. Aí foi preso com uma bagana [maconha] no bolso. Levaram-no pra delegacia, depois o jogaram no Carandiru e o torturaram à vontade. Pau-de-arara, choque elétrico e o diabo-a-quatro. Quando o soltaram meses depois, ele estava um lixo. Foi se esconder em Niterói pra não ficar dando bandeira no Rio de Janeiro. [...] Aí ele veio de Niterói cantando “Morro da Cantareira”. Além de me fazer gravar o “Morro da Cantareira”, o Waly foi lá em casa e entregou a letra do “Vapor barato”, que tratava exatamente disso. [canta] “Estou tão cansado... não preciso de muito dinheiro, vou me picar porque a barra pesou.” E vapor barato, é vapor... barato... Entenderam? Tem várias leituras, e vapor barato é vapor barato (JARDS MACALÉ [2006], 2019).

Expressão do deslocamento do sujeito no regime autoritário e da busca por alternativas, a canção é performada numa apresentação com duração de mais de 8 minutos. Interpretada primeiramente com o acompanhamento do violão, a cantora completa a música e retorna ao início com a entrada do conjunto musical formado pela guitarra, baixo elétrico, bateria e tumba. Forma-se, portanto, dois blocos na mesma canção. A primeira parte de matriz mais acústica, de voz e violão, e a segunda acompanhada por timbres, em sua maioria,

eletrificados. O canto de Gal Costa passeia pela extenuação quando entoava os versos que exprimem o descontento lírico: “Oh, Sim...eu estou tão cansado / Mas não pra dizer / Que eu não acredito mais em você”, na autodescrição que revela o padrão indumentário de parcela da juventude contracultural da qual se identificava: “Com minhas calças vermelhas / Meu casaco de general / cheio de anéis”, e, finalmente, o anseio por mudança por meio do deslocamento: “Vou descendo por todas as ruas / E vou tomar aquele velho navio / Eu não preciso de muito dinheiro / E não me importa, honey”.

A interpretação segue pela explosão do refrão “Oh, minha *honey baby* / *Baby, honey baby*”, do qual a cantora manifesta o canto de súplica por meio do timbre ostensivo. À medida em que a canção progride para o final, a intérprete experimenta voltas pelo registro elevado de sua voz, ao repetir enfaticamente os versos que exclamam pela *honey baby*, culminando nos derradeiros agudos que expressavam a um só tempo toda sua extensão vocal e certa angústia e aflição, estas em sintonia com os arranjos, sobretudo pela guitarra tocada por Lanny.

A finalização da música, entre o canto agudo e gritado da cantora, sugere também uma relação que o público pode ter exercido ação condicionante. Considerando a presença de uma audiência que, como veremos mais adiante, partilhava de ideias e valores em comum em uma rede que não se encerrava no espaço onde o espetáculo acontecia, este momento de imprevisibilidade que permeia o final da canção pode ser fruto de uma consciência da intérprete – sensorial, mas também racional – de realizar uma ação interpretativa que instigasse em profundo as sensibilidades de todos os agentes que ali se encontravam neste momento efetivo da performance.

“Dê um Rolê”, canção que surge na sequência de “Vapor Barato”, estabelece uma quebra na soturnidade de sua antecessora. Introduzida por linhas de guitarra, a música é sustentada, sobretudo, pela levada rock do conjunto. Na letra, elementos reveladores das práticas desbundadas de viver:

Não se assuste pessoa  
Se eu lhe disser que a vida é boa  
Enquanto eles se batem  
Dê um rolê e você vai ouvir  
Apenas quem já dizia  
Eu não tenho nada  
Antes de você ser eu sou  
Eu sou, eu sou  
Eu sou amor  
Da cabeça aos pés  
E só tô beijando o rosto de quem dá valor

Pra quem vale mais um gosto  
Que dez mil réis

A composição indica a opção pela liberação comportamental e o apego aos afetos cotidianos e livres das imposições convencionais. “Enquanto eles se batem / Dê um rolê e você vai ouvir”, cantados em pleno contexto dos imbrólios relativos à luta armada, indica outras possibilidades de enfrentamento, almejando o experimento individual – e ao mesmo tempo coletivo – de vivências. Não à toa que seus versos iniciam alertando o interlocutor para o lado “bom” da vida, como num convite às práticas lúdicas e desobrigadas de vivenciar a realidade.

O canto aberto de Gal defende tudo o que é explícito e implícito na letra. As práticas da juventude contracultural parecem ganhar um hino. Ao reivindicar ser “amor da cabeça aos pés”, a baiana certifica a aura afetiva presente nos espaços do Píer de Ipanema, lugar famoso onde circulava uma rede de indivíduos associados ao universo da contracultura brasileira. Defende um modo de ser e estar, com precisão marcada pelo breque instrumental da banda no momento necessário, a fim de ressaltar parte fundamental da canção: “Não se assuste pessoa / Se eu lhe disser que a vida é boa”, ecoa a voz da cantora.

O conjunto de guitarra, baixo e bateria acompanham o desenvolvimento da música, destacando coloração luminosa para a interpretação por meio dos arranjos. Justamente por ser a faixa na sequência de “Vapor Barato”, “Dê um Rolê” aparece como indício dos caminhos de resistência, fundado em ações mais espontâneas que organizadas, mas ainda sim revelador da conscientização do contexto nocivo da ditadura.

Tais elementos de resistência, externados pela performance da cantora, encontram substância nos demais espaços onde essa experiência de sociabilidade se realizava. Espaços esses onde Gal Costa também se mostrava participante, presencialmente ou simbolicamente.

## **AS “DUNAS DA GAL”: ESPAÇOS E SOCIABILIDADES CONTRACULTURAIS**

No início da década de 1970, a construção de um píer em uma localidade da praia de Ipanema próximo à rua Farne de Amoedo, que levaria, por meio de um emissário, a rede de esgoto para o oceano, possibilitou o afastamento do grande público daquela localidade e a concentração de um novo grupo de circulantes na região (KAMINSKI, 2018, p. 132-133). Devido à dispersão dos banhistas e as movimentações da construção – que deslocava as areias formando dunas – o ambiente virou ponto de encontro para uma juventude com

interesses e redes de sociabilidade em comum. Jovens, em sua maioria de classe média e com perfil alvo para a segmentação do mercado de MPB que se desenvolvia no país, se juntavam a artistas, jornalistas e intelectuais da contracultura e formavam o público assíduo nas dunas. Precisamente no verão de 1971, sobretudo por conta da temporada de *shows* Gal a Todo Vapor, o espaço se tornou simbólico entre esses setores da resistência cultural.

Por conta da privacidade que o deslocamento do público proporcionava, as dunas de Ipanema possibilitaram atividades comportamentais livres, o uso de drogas e a prática do *topless*. Em função disso, o espaço se tornou uma espécie de *locus* das práticas estimuladas pela contracultura. Tornara-se conhecido como “Dunas do Barato”, em virtude dos sentidos da gíria que remetiam aos estados psíquicos alterados pelo uso da maconha e do ácido. José Simão, presença constante nas dunas, relata a rotina: bater ponto todas as manhãs, “esticar a preguiça” nas areias ao longo do dia, aplaudir o pôr do sol e seguir em conjunto rumo ao Tereza Raquel, para contemplar o espetáculo de Gal Costa. As dunas não demoraram a ser conhecidas por “Dunas da Gal”, dada a presença quase religiosa da intérprete no píer. Simão discorre sobre a importância central da baiana na afirmação daquele espaço:

Um sol. Pois é. Acho que tudo começou num dia de sol, quando Gal saiu de sua casa na Farme de Amoedo em direção à praia e resolveu estender sua toalha e sua plástica bem em cima de um monte de areia, uma duna, ao lado do píer de Ipanema. Pronto. A *crème de la crème* da lisergia tropical se apinhou a sua volta, fervendo, a festa já preparada, estava lançado o point mais badalado dos anos 70, o auge da contracultura: as dunas da Gal ou as dunas do barato ou, para os mais íntimos, o morro da Gal. Ainda bem que ela escolheu Ipanema. Tivesse escolhido a praia de Ramos, nós estávamos fritos. Já imaginaram aquela turma de calção e cabelão e frutas e discos e livros e idéias e slogans e palavras de ordem e colares, horas dentro de um ônibus? Não ia dar certo. Ou ia. O caso é que, onde Gal ia, todo mundo ia atrás. Gal era quieta. **Mas sua presença acionava o motor. Ou melhor, o rotor. Porque o babado era quente. Não era só o sol que se escancarava. Tudo ali se escancarava. As cores, as pessoas, as fofocas, os namoros, e as comportas do comportamento, escancaradas.** Mas Gal ficava lá, quieta. Semideitada, como uma maja desnuda tropical, com os cotovelos enfiados na areia, fitando o infinito, o horizonte, lá onde o azul do céu se encontra com o azul do mar e o barquinho vai e o barquinho vem (SIMÃO, 2013, grifo nosso).

O jornalista descreve os aspectos sintomáticos para a identificação da trupe contracultural: os calções, cabelões, colares, discos, livros e cores. Tais atividades aguçavam formas de sociabilidade pautadas em torno da liberação comportamental, da ênfase no poético e no espontâneo. O descompromisso dava o tom para as ações e Gal aparece como síntese desse ideário. O fato de todos “seguirem” a intérprete, como descrito pelo autor, acusam a centralidade de sua figura como expoente de um conjunto de valores comuns a

esse grupo.

Os cabelos longos, diga-se de passagem, eram marca registrada de uma boa parte desses jovens. Soltos e esvoaçantes, tanto em homens quanto em mulheres, os cabelões certificavam um modo de ser, uma maneira de enxergar a vida e prolongar a estética ao corpo. Jorge Mautner (1972a, p. 10-11), músico e figura de destaque na contracultura brasileira, escrevendo para a *Rolling Stone*<sup>8</sup>, afirmava: “No mundo todo o cabelo comprido é uma revolução cultural. O paganismo, o desbunde, as novas tribos.” O músico sinaliza para a condição revolucionária dos cabeludos e acrescenta a respeito da sensação de pertencimento a uma tribo: “Toda pessoa de cabelo comprido é de antemão meu amigo e camarada. Sinto-me pertencendo a uma tribo com nítida distinção de todas as outras.” Mautner denunciava o preconceito dos setores médios da sociedade contra juventude de cabelos longos bem como o racismo escancarado ao *Black Power* e finaliza: “A hostilidade contra o cabeludo é também o ódio que as majorias sempre têm das minorias, somente porque são minorias e diferentes da maioria. A intolerância é a coisa mais triste porque é sempre um mini-fascismo”.

Voltando à Gal, em matéria para a revista *InTerValo* de número 461, a cantora concedeu uma entrevista no píer. A jornalista encaminhada para a reportagem detalha a procura pela intérprete: “O difícil é localizar a menina naquela multidão de jovens que parecem ter vindo de uma mesma terra, onde a lei é cada um ter o modo mais original de vestir-se (ou despir-se).” (REGO, 1971, p. 5). O texto revela um olhar curioso acerca dos jovens, onde os códigos comportamentais parecem transcender o que é convencionalmente estabelecido. Na sequência, a matéria descreve: “Estão todos espichados, rindo, como se cantassem um para o outro: ‘Não se assuste pessoa, se eu lhe disser que a vida é boa’”. A alusão à canção “Dê um Rolê” induz também ao aspecto lúdico dos grupos frequentadores das dunas.

A seriedade que seria esperada em um regime de repressão e perseguições parece encontrar naquelas práticas uma diluição, uma busca de enfrentamento ao cotidiano lúgubre. As ações desbundadas aparecem mais como alternativas pautadas na invenção de uma maneira de suportar a realidade do que em atividades propriamente alienadas. A melancolia extravasada no *show* de Gal no Teatro Tereza Raquel revela esse traço.

Contudo, embora o grande público estivesse disperso do espaço das dunas de

---

8 A versão brasileira da *Rolling Stone* que circulou entre 1971 e 1973 foi uma das principais veiculadoras do ideário contracultural no país. Seu primeiro número, conhecido como a edição zero, contava com Gal Costa na capa e circulou de maneira informal pelo Rio de Janeiro. Para uma análise detalhada do período de circulação da revista e sua influência no cenário musical, ver: Sberni Junior, 2015.

Ipanema, não estavam os jovens ali presentes isentos do olhar violento do conservadorismo. Segundo Leon Kaminski (2016), a essa altura do regime, ainda que os grupos contraculturais estivessem dispostos ideologicamente à revelia das ações da esquerda armada, o imaginário anticomunista se alastrava de modo que tais indivíduos – frequentemente associados ao universo *hippie* – foram categorizados como tão subversivos e perigosos quanto os comunistas.

A liberdade sexual era, nessa ótica reacionária, vista como uma das ferramentas para a tomada de poder pelos comunistas, mesmo havendo uma clara diferenciação acerca das visões de mundo entre os comunistas e os grupos contraculturais. Como consequência, a repressão não tardou a perseguir e prender os desbundados, *hippies* e demais jovens mais ou menos associados a este ideário. Jorge Mautner, em nota para o jornal O Pasquim no mesmo mês em que publicou seu manifesto sobre os cabeludos na Rolling Stone, narra uma ofensiva moralista que presenciou:

Tem um pedaço da praia de Ipanema, bem em frente à Farma do Amoedo, chamado de “Pier” (segundo um lugar de transas em Nova York) onde se reúne uma turma de pessoas badaladas. Gal Costa está sempre por ali ostentando sua simpatia e aquele seu umbigo fenomenal. Quando Caetano Veloso chegou e foi parar neste local ficou maravilhado. Uma multidão de garotas e garotos distribuía flores e uvas, melancias e beijos. Era um verdadeiro luau havaiano-*hip* acontecendo ali. Caetano, Macalé, vibravam com o cenário poético & dourado. Mas o cenário dourado transformou-se em palco de agressão triste quando um bando de moralistas se aproximou e começou a jogar areia em cima de uma menina que estava com os seios de fora. Antes que a confusão aumentasse e a agressão sempre dolorosa e fascista se desse, Caetano treinado em intuir tempestades, retirou-se pensativo. (MAUTNER, 1972b, p. 20)

O texto assinado pelo músico expõe uma clara reação agressiva por parte de setores da sociedade em relação às práticas libertárias dos jovens que circulavam pela praia. É certo que há toda uma configuração complexa por trás desta questão. Primeiro, porque tal “liberdade” que os jovens usufruíam não pode ser dissociada de suas origens sociais e posições de classe (a grande maioria da classe média carioca). Na contrapartida, ainda que aparentemente dispusessem dessa relativa autonomia para determinados tipos de atividades, a moral conservadora não estava impedida de marcar presença, como visto nos relatos apresentados.

De todo modo, a noção de resistência cultural empreendida neste artigo enfatiza justamente sua característica *lato sensu*, visando, sobretudo, destacar seus setores de distintas orientações, estratégias e ações<sup>9</sup>. Dessa forma, os grupos contraculturais se

---

9 Para uma leitura que problematiza essa dimensão heroica da resistência que a desconecta

constituem entre uma das suas tendências que inquietaram os princípios de uma sociedade de matriz cristã e chancelada pelo autoritarismo militar, ainda que permeado por processos difusos e contraditórios. Para este grupo, como opção de atuação estava o apelo poético e sensível ao signo da “liberdade” bem como aos afetos e relações cotidianas estruturadas em práticas cujo corpo era instrumento privilegiado de participação. As “dunas do barato” ou as “dunas da Gal” solidificavam redes de sociabilidades ancoradas nesses aspectos.

Torquato Neto, em texto para sua coluna Geleia Geral no jornal O Pasquim, atesta essa nova sensibilidade justamente ao se referir à “insensibilidade” dos críticos ao *show* de Gal:

A Todo Vapor [...] não foi pensado nem feito pra quem anda atrás de mistérios: é a coisa mais simples do mundo. Bobões da imprensa “especializada” e bobões cegos-surdos não compreendem as palavras-destaque de Waly e Luciano, do que se utilizam pra demonstrar ignorância e insensibilidade profundas a respeito de todas as novas formas da poesia, da imagem e do canto. Querem explicações. Esses bobões não contam nada. O *show* é simples e, por isso mesmo, complexo. A complexidade reside na dificuldade que as pessoas ainda enfrentam para, simplesmente, ouvir e sacar o canto desligado/ ligadíssimo de Gal, as transas da técnica inteligente com a emoção (sincera?, perguntam os trouxas), que recria, por exemplo, uma gravação recente da boneca — Falsa Baiana — dentro do espírito normalmente *pop* do *show* por inteiro, das transas de Gal (mais Waly, Luciano e Paulinho e Lanny e Jorginho e Novelli), do público que chega lá e escuta e se liga, do ambiente geral do Teatrão e de tudo o que Gal *representa* com seu canto e com sua presença (ainda) entre nós. Ufa! (NETO, [1971] 1982, p. 113)

O “público que chega” e se “liga” a “tudo o que Gal representa” confirma a rede de relações e circulação de ideias entre um grupo de agentes com valores que, ao menos até certa medida, convergem. Mais ainda, o que o espetáculo de Gal representa enquanto atividade cultural é percebido – com sensibilidade conforme destaca Torquato – por aqueles indivíduos de forma a cintilar e recriar ideias. A crítica do poeta aos “ignorantes” e “insensíveis” que esperavam explicações ou, grosso modo, ansiavam por um conteúdo mastigado, ratifica uma produção orientada pelos pormenores, na contramão de um discurso totalizante ou prontamente combativo. Em suma, a performance em Gal a Todo Vapor, percebida como componente da resistência cultural que se materializava em (e conforme) um dado contexto, potencializava estímulos que reverberavam muito além do seu momento de realização.

## BIBLIOGRAFIA

---

de ambiguidades, especificamente em relação ao Píer de Ipanema, ver: Alonso, 2013.

- ALONSO, Gustavo. O píer da resistência: contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro. *Achegas.net, Revista de Ciência Política*, v. 46, 2013.
- CONTENTE, Renato. *Não se assuste, pessoa!* As personas políticas de Gal Costa e Elis Regina na ditadura militar. São Paulo: Letra e Voz, 2021.
- COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2008.
- DINIZ, Sheyla Castro. Desbundando em anos de chumbo: contracultura, produção artística e Os Novos Baianos. *História (São Paulo)*, São Paulo, v. 39, p. 1-29, 2020.
- DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e Marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017, 224p.
- DUNN, Christopher. *Contracultura: alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.
- FAVARETTO, Celso. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth. MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- FRITH, Simon. *Performing rites: On the value of popular music*. Harvard University Press, 1998.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- KAMINSKI, Leon. *A revolução das mochilas: contracultura e viagens no Brasil ditatorial*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018, 237p.
- KAMINSKI, Leon. O movimento hippie nasceu em Moscou: imaginário anticomunista, contracultura e repressão no Brasil dos anos 1970. *Antíteses*, Londrina, v. 9, n. 18, p. 467-493, jul./dez. 2016.
- MATTEUCI, Nicola. Resistência. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (org.). *Dicionário de política*. Tradução: Carmen C, Varriale et al. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 11ª ed. 1998. p. 1115
- NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios, 2017.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/69)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. *Revista Brasileira de História*, v. 18, p. 53-75, 2018.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro:

Civilização Brasileira, 2010.

NOLETO, Rafael da Silva. Eu sou uma fruta gogoia, eu sou uma moça: Gal Costa e o Tropicalismo no feminino”. *Per Musi*. Belo Horizonte, nº 30, p. 64-74, jul./dez. 2014.

ROSZAK, Theodor. *A Contracultura*: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Vozes, 1972.

SBERNI JUNIOR, Cleber. *Nos rastros das pedras*: rock, MPB e contracultura no periódico Rolling Stone – 1972. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2015. 231p.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

ZAN, José Roberto. Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios. *Revista USP*. [S. l.], nº 87, p. 156-171, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## FONOGRAMA

-Fa-Tal- Gal a Todo Vapor (1971/Philips). Produção: Roberto Menescal. (67min). Long-playing (disco duplo).

## MATÉRIAS DA MÍDIA E IMPRENSA

JARDS MACALÉ [2006]. *Gafieiras*. 26 jul. 2019. Disponível em: <https://medium.com/gafieiras/jards-macal%C3%A9-2006-7d3119f54a2>. Acesso em: 22 set. 2022.

LEAL, Bruno. Há 50 anos, mítico show ‘-Fa-Tal’ fez de Gal a musa do desbunde. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 mai. 2021. Ilustríssima. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/05/ha-50-anos-mitico-show-fa-tal-fez-de-gal-a-musa-do-desbunde.shtml>. Acesso em: 22 set. 2022.

MAUTNER, Jorge. Cabelo. *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, n. 1, 01 fev. 1972a. p. 10-11

MAUTNER, Jorge. Luau hip. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 135, 02 a 09 fev. 1972b, p. 20.

SIMÃO, José. O início: As dunas de Gal, por José Simão. *Pier de Ipanema*. 02 jan. 2013. Disponível em: <https://pierdeipanema.com.br/o-inicio-2/>. Acesso em: 22 set. 2022.

REGO, Norma Pereira. Gal canta bem baixinho seu recado de despedida. *InTerValo 2000*, Rio de Janeiro, n. 461, 1971. p. 4-5.

SEVERIANO, Mylton. Gau. *Bondinho*, Rio de Janeiro, n. 40, 29 abr. a 13 mai. 1972, p. 19.

VENTURA, Zuenir. A crise da cultura brasileira. *Visão*. São Paulo, v. 39, n. 31, 5 jul. 1971.

Recebido em 22/09/2022

Aprovado em 08/12/2022