



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS**  
**PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM**  
**CULTURA E SOCIEDADE**

**MARCOS AURÉLIO GONÇALVES CARDOZO FILHO**

**A PERFORMANCE SUBVERSIVA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA:**  
**UM ESTUDO MULTICASO SOBRE GÊNERO E SEXUALIDADE**  
**DURANTE OS ANOS DE CHUMBO**

Salvador  
2025

**MARCOS AURÉLIO GONÇALVES CARDOZO FILHO**

**A PERFORMANCE SUBVERSIVA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA:  
UM ESTUDO MULTICASO SOBRE GÊNERO E SEXUALIDADE  
DURANTE OS ANOS DE CHUMBO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Milton Araújo Moura

Salvador

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)  
Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI)  
Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa (BURMC)

---

C268p      Cardozo Filho, Marcos Aurélio Gonçalves  
A performance subversiva da Música Popular Brasileira: [recurso eletrônico] um estudo multicaso sobre gênero e sexualidade durante os anos de chumbo / Marcos Aurélio Gonçalves Cardozo Filho. – dados eletrônicos. 2025.  
210 f.

Orientação: Prof. Dr. Milton Araújo Moura.

Dissertação (Mestrado) – Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes E Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2025.

Disponível em formato digital, modo de acesso: <https://repositório.ufba.br>

1. Música popular - Aspectos sociais - Brasil. 2. Música popular - Aspectos políticos - Brasil. 3. Gênero e sexualidade. 4. Performance (Arte). 5. Contracultura - Brasil. 6. Brasil - Política e governo - 1964-1985. I. Moura, Milton Araújo. II. Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes E Ciências Professor Milton Santos. III. Título.

CDU: 78.3:305



Ata da Reunião da Apresentação Oral da Dissertação de **Marcos Aurélio Gonçalves Cardozo Filho**  
Intitulada: **A Performance Subversiva da Música Popular Brasileira: um estudo multicaso sobre gênero e sexualidade durante os anos de chumbo.**

Aos 05 (cinco) dias do mês de setembro de dois mil e vinte e cinco, online, foi instalada a Banca Examinadora da Apresentação da dissertação, número \_\_\_\_\_, intitulada: **A Performance Subversiva da Música Popular Brasileira: um estudo multicaso sobre gênero e sexualidade durante os anos de chumbo.** Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores: **Prof. Dr. Milton Araújo Moura** – Orientador e pelo examinador externo: **Prof. Dr. Armando Alexandre Costa de Castro** e interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade: **Prof. Dr. Leandro de Paula Santos**. Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade foi dado o prazo de trinta minutos para que o \mestrando fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a arguição. Primeiro falou o avaliador externo **Prof. Dr. Armando Alexandre Costa de Castro**. Após o examinador externo, fez suas arguições o **Prof. Dr. Leandro de Paula Santos**, avaliador interno. Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que o Mestrando fizesse a sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a dissertação de **Marcos Aurélio Gonçalves Cardozo Filho** como APROVADA. Nada mais havendo a tratar, eu, **Prof. Dr. Milton Araújo Moura** – Orientador lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pelo Mestrando. Salvador, 05 de setembro de 2025.

Prof. Dr. Milton Araújo Moura

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** MILTON ARAUJO MOURA  
Data: 05/09/2025 15:36:51-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Armando Alexandre Costa de Castro

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** ARMANDO ALEXANDRE COSTA DE CASTRO  
Data: 08/09/2025 09:30:17-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Leandro de Paula Santos

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** LEANDRO DE PAULA SANTOS  
Data: 08/09/2025 16:10:14-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**Mestrando MARCOS AURÉLIO GONÇALVES CARDOZO FILHO**

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** MARCOS AURELIO GONCALVES CARDOZO FILHO  
Data: 08/09/2025 09:14:52-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**MARCOS AURÉLIO GONÇALVES CARDOZO FILHO**

**A PERFORMANCE SUBVERSIVA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: UM  
ESTUDO MULTICASO SOBRE GÊNERO E SEXUALIDADE DURANTE OS ANOS  
DE CHUMBO**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Sociedade no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos da Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 5 de setembro de 2025.

MILTON ARAÚJO MOURA - ORIENTADOR

Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia - UFBA.

Universidade Federal da Bahia - UFBA.

LEANDRO DE PAULA SANTOS

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Universidade Federal da Bahia - UFBA.

ARMANDO ALEXANDRE COSTA DE CASTRO

Doutor em Administração pela Universidade Federal da Bahia - UFBA

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB.

## **AGRADECIMENTOS**

Essa pesquisa não seria possível sem essas forças.

Agradeço aos meus guias, que me sustentam e orientam, tornando possível cada novo passo.

Agradeço a Marcelo, amigo, parceiro e marido, pelo apoio constante, pela organização nos momentos difíceis e pela compreensão diária. Sua presença foi fundamental.

Agradeço à minha mãe, Valéria. Toda conquista minha, em cada passo, sempre terá sua presença.

À minha irmã, Mayara, que foi a primeira leitora deste projeto e que sempre soube enxergar possibilidades em mim, mesmo antes que elas se tornassem realidade.

À minha madrastra, Analice, pelas conversas inspiradoras e pela sua fé inabalável no sucesso deste trabalho.

Agradeço à família Bittencourt Pizzani pela acolhida generosa, que me permitiu sentir-me também parte de uma família em Salvador.

Ao meu orientador, Milton Moura, sou grato pela liberdade de criação e pelo apoio logístico que viabilizou a realização desta pesquisa em Salvador.

Agradeço aos professores Armando de Castro e Leandro de Paula pelas contribuições decisivas durante a banca de qualificação, onde suas orientações me ajudaram a retomar o fôlego e a seguir por caminhos instigantes.

Agradeço mais que tudo a mim mesmo. Sem modéstia. Quero um dia poder retornar a este trabalho e saber que eu consegui vencer essa etapa.

## RESUMO

Este trabalho analisa a performance como prática cultural situada, compreendendo-a, à luz dos Estudos Culturais, como uma tecnologia sensível capaz de organizar afetos, mobilizar discursos e interpelar subjetividades. A pesquisa parte do princípio de que a performance não apenas expressa significados, mas participa ativamente da produção e disputa de sentidos sociais e culturais, atuando como forma de mediação simbólica em contextos históricos específicos. Mais do que um exame da música como forma sonora, propõe-se aqui uma leitura da performance como linguagem encarnada, atravessada por dispositivos técnicos, regimes de sensibilidade e estruturas de visibilidade. Para tanto, são analisadas, em profundidade, duas performances emblemáticas da canção popular brasileira: a de Gal Costa em *Divino Maravilhoso*, no IV Festival da Música Popular Brasileira (1968), e a do grupo Secos & Molhados em *O Vira* (1973), as duas situadas historicamente nos anos de chumbo da ditadura cívico-militar brasileira. Em ambas, a dissertação investiga como se constroem cenas de interpelação, gestualidades transgressoras e formas de dramatização do sensível que desestabilizam normatividades e operam deslocamentos simbólicos. O trabalho articula aportes teóricos de autores como Judith Butler, Stuart Hall, Victor Turner e Richard Schechner, visando à compreensão de como essas performances atuam como dispositivos político-poéticos, capazes de condensar temporalidades, provocar reconfigurações perceptivas e disputar sentidos sobre o corpo, a linguagem e a escuta na cultura brasileira.

Palavras-chaves: Cultura, Performance, Identidades, Gênero e Sexualidade, Música Popular Brasileira, Ditadura.

## ABSTRACT

This work analyzes performance as a situated cultural practice, understanding it, in light of Cultural Studies, as a sensitive technology capable of organizing affects, mobilizing discourses, and interpellating subjectivities. The research begins with the premise that performance not only conveys meanings but also actively participates in the production and contestation of social and cultural meanings, serving as a form of symbolic mediation in specific historical contexts. Rather than examining music solely as a sonic form, this study proposes a reading of performance as an embodied language, shaped by technical devices, regimes of sensibility, and structures of visibility. To this end, two emblematic performances of Brazilian popular song are analyzed in depth: Gal Costa's performance in "Divino Maravilhoso" at the 4th Festival of Brazilian Popular Music (1968), and the group Secos & Molhados' performance of "O Vira" (1973), both historically situated in the Years of Lead of the Brazilian civil-military dictatorship. In both cases, the dissertation examines how scenes of interpellation, transgressive gesturalities, and forms of dramatizing the sensible are constructed to destabilize normativities and produce symbolic displacements. The work draws on theoretical approaches from authors such as Judith Butler, Stuart Hall, Victor Turner, and Richard Schechner, aiming to understand how these performances operate as political-poetic devices capable of condensing temporalities, provoking perceptive reconfigurations, and contesting meanings related to the body, language, and listening within Brazilian culture.

Keywords: Culture, Performance, Identities, Gender and sexuality, Brazilian Popular Music, Dictatorship.



## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AERP	Assessoria Especial de Relações Públicas
AI-5	Ato Institucional nº 5
Camde	Campanha da Mulher Pela Democracia
CPC	Centro Popular de Cultura
CUTAL	Confederação Única dos Trabalhadores da América Latina
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DOI-CODI	Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna
DSN	Doutrina de Segurança Nacional
ESG	Escola Superior da Guerra
FIC	Festival Internacional da Canção
Limde	Liga da Mulher Democrata
MCI	Movimento Comunista Internacional
MPB	Música Popular Brasileira
SISNI	Sistema Nacional de Informações
SNI	Serviço Nacional de Informações
UCF	União Cultural Feminina
UNE	União Nacional dos Estudantes

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>A MÚSICA SOB A LENTE DOS ESTUDOS CULTURAIS</b>	<b>22</b>
2.1	MEDIAÇÕES SONORAS: DA TÉCNICA À HISTÓRIA	27
2.2	CULTURA, IDENTIDADES E AS DISPUTAS DE SENTIDO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	43
2.2.1.	Os contornos do sentido no “popular”	43
2.2.2.	Os contornos do sentido no gênero e na sexualidade	56
<b>3</b>	<b>OS TEXTOS E CONTEXTOS: DITADURA E CONTRACULTURA NA FORMAÇÃO DE IDENTIDADES</b>	<b>74</b>
3.1	A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO HÉTERO-MILITAR E A VIGILÂNCIA DO DESEJO	84
3.2.	A ANTROPOFAGIA TROPICALISTA E OS ANOS DE CHUMBO	101
<b>4</b>	<b>PERFORMANCES: CHAVES DE LEITURA E LIMITES DE ANÁLISE</b>	<b>116</b>
4.1	O LIMAR SUBVERSIVO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	135
4.2	TUDO É DIVINO, MARAVILHOSO: GAL COSTA EM PERFORMANCE	148
4.3	ENTRE OS SACIS E AS FADAS: NEY MATOGROSSO EM PERFORMANCE	162
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>176</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>182</b>
	<b>REFERÊNCIAS FONOGRÁFICAS</b>	<b>191</b>
	<b>REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS</b>	<b>202</b>

## 1. INTRODUÇÃO

*A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras” (Benjamin, 1994).*

*A consciência do mundo não está fundada na consciência de si, mas elas são rigorosamente contemporâneas: para mim existe um mundo porque eu não me ignoro; sou não dissimulado a mim mesmo porque tenho um mundo. (Merleau-Ponty, 1999)*

Há memórias que se recusam a viver no passado. Elas vibram como feixes multimídias de grande intensidade: lampejos de som, cor, gesto e emoção, recombinações pelo agora. Imagens que não nos contam o passado meramente como ele foi, mas ensinam como ele ainda reverbera, como é fagocitado pelo agora, consubstanciando-se, assim, em agente ativo da construção do hoje.

Frequentemente sou enlaçado por uma dessas imagens: Ney Matogrosso dançando e rasgando normas comportamentais a cada reboledo. Gravado em 1999 no Palácio das Artes em Belo Horizonte, “Ney Matogrosso, Vivo”<sup>1</sup>, era projetado na televisão antiga da casa de meus familiares. Lembro do seu corpo que parecia talhar o ar em desafio, ágil, esguio e

---

<sup>1</sup> Há duas informações a respeito deste lançamento com título “Ney Matogrosso, vivo”. Sobre o álbum (CD): lançado em 1999 pela Universal Music LTDA, e gravado no Rio de Janeiro nos dias 12, 13 e 14 de novembro do mesmo ano, com direção de João Mário Linhares e Zé Nogueira, conforme encarte da mídia sonora. Sobre o registro audiovisual (DVD) consta: gravado no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, com show dirigido por Silvana Cardoso, conforme descrição dos vídeos deste show no próprio canal do Youtube do cantor. Após pesquisa entendeu-se, no entanto, que se tratam de duas gravações diferentes, uma em áudio representando o lançamento de um CD com 20 canções, e outra em audiovisual, que faz parte da turnê “Olhos de Farol” onde Ney Matogrosso mantém a set list do “Ney Matogrosso Vivo” com a inclusão de outras faixas presentes no seu último lançamento homônimo à turnê. O registro audiovisual tem uma setlist com 25 canções que passeiam pelos lançamentos de Ney Matogrosso desde o Secos & Molhados até seu último álbum de estúdio. Entre as composições estão músicas de Cazuza, Rita Lee, Antônio Barros, Erasmo Carlos, Raul Seixas entre outros. A cenografia tem painéis com tapeçarias que vão do teto ao chão do palco, com duas colunas que enquadram Ney no centro da cena, e luzes impactantes em tons de branco, azul e vermelho. Ney Matogrosso aparece nesse registro com olhos destacados contornados por uma tinta preta forte, maquiagem menos carregada que costumeiramente fora reconhecido a partir do Secos & Molhados, mas ainda assim marcante. Descalço, o cantor usou três figurinos durante as quase duas horas de espetáculo, por todo o tempo de peito nu. Em um primeiro momento, utiliza um adorno de cabeça que se assemelha a um capacete metalizado na cor dourado (ou prateado considerando que reflete as luzes da cenografia), rodeado pela cintura num tecido de veludo na cor vermelha e com um fenda frontal, por onde, a partir dos primeiros segundos da segunda canção “Com a boca no mundo”, Ney mostra suas pernas para a platéia apoiando-a numa caixa de som. O show segue com a vestimenta de mais dois figurinos que incluem um outro tecido na cor branca rodeando a cintura e outro com adorno de cabeça de silicone e pedrarias e com a vestimenta repleta de franjas brancas que tomam o palco a cada rodopio do cantor. O show pode ser visto música a música no canal do youtube de Ney Matogrosso (<https://www.youtube.com/channel/UCy94oZcTstGoorLFqeCzxWg>).

desnudo, da sua voz cortante como lâmina e aguda demais para os ditos padrões normativos e limitantes de qualquer infância nos anos 1990. Seus olhos não me pediam licença e atravessavam a sala. Qualquer cômodo se apequenava diante da sua liberdade. Sua performance, impedida de caber numa pequena sala, também se recusava ao enquadre da binariedade do gênero. Ney ousava romper os alicerces da masculinidade vigiada e não se submetia ao feminino ditado. Dizia, ou melhor, cantava e rebolava, que o corpo também é espaço de criação e contestação. Um instrumento de linguagem e ação subversiva.

O misto de assombro e fascínio que me tomava diante das imagens, ainda na infância, era inominável. Só muito mais tarde compreendi que certas memórias permanecem não por acaso, mas porque nos moldam a partir de lugares que talharam nossos traços, esculpindo os rostos que hoje carregamos. Como descreve Veronica O’Keane (2021), “a memória une o que sabemos e o que sentimos e se converte no meio através do qual filtramos a experiência consciente do presente”<sup>2</sup> (p.22-23, tradução livre). É menos um arquivo e mais um acontecimento em espiral, que retorna não como cópia, mas como um acontecimento reeditado pela sensibilidade dos filtros do presente.

Mais adiante da nublada primeira impressão da infância, encontrei a direção daquele estranhamento tão familiar, através dos Estudos de Gêneros e Sexualidade<sup>3</sup>, e o assombro virou motivação. O incômodo diante das relações sociais estruturadas por normas de controle e papéis de gênero rigidamente instituídos transformou-se, com o tempo, em questão de

---

<sup>2</sup> No original: “La memoria une lo que sabemos y lo que sentimos y se convierte en el medio a través del cual filtramos la experiencia consciente del presente” (O’KEANE, 2021, p. 22-23).

<sup>3</sup> Os Estudos de Gênero e Sexualidade emergem como um campo crítico que desestabiliza o caráter supostamente natural das categorias “homem”, “mulher”, “masculino”, “feminino” e das normas sexuais que as sustentam. Em diferentes momentos e perspectivas, Gayle Rubin (2018) analisou como os sistemas sociais organizam a sexualidade por meio da regulação dos corpos e da reprodução, descrevendo o gênero como uma construção cultural sobre o sexo biológico. Já Joan Scott (2019) propôs o gênero como uma categoria histórica útil para pensar o poder — ou seja, uma forma de significar relações de diferença que legitimam desigualdades. Judith Butler (2018) radicaliza essa leitura ao argumentar que o gênero não é um dado da identidade, mas uma performance — uma repetição regulada de normas sociais, que pode ser subvertida a partir do próprio corpo. Complementarmente, teóricos como Michel Foucault (1988) mostram como o sexo, o gênero e a sexualidade são atravessados por dispositivos de saber-poder que instituem regimes de verdade e subjetivação. O campo dos Estudos de Gênero consolidou-se nos anos 1980-1990 em crítica ao essencialismo de gênero e sexualidade, particularmente com a emergência da teoria queer, que propõe pensar identidades como construções políticas, móveis e performativas, em oposição a categorias fixas como “homem” e “mulher”. Esses estudos, longe de apenas denunciar violências simbólicas, fornecem ferramentas para pensar experiências dissidentes como formas de linguagem, produção de sentido e reorganização do sensível.

pesquisa. E a música, que antes me tocava por um canal sensível e partilhado<sup>4</sup>, tornou-se objeto.

A partir do entendimento dessa lembrança inaugural, fui compreendendo que a música popular brasileira é um campo de disputas que vai muito além da canção. Ela é também linguagem política, território simbólico e lugar de invenção do corpo. A escuta não é passiva: ela também é um ato. Um gesto político de abertura ao outro, de formação subjetiva, de experimentação sensível. Na cena musical brasileira, sobretudo a partir dos anos 1960, artistas como Ney Matogrosso, Gal Costa e outros corpos dissidentes transformaram o palco em arena de confronto entre norma e invenção, censura e liberdade, masculinidade hegemônica e subjetividades desviantes.

Para que possamos manter este diálogo sincero entre quem escreve e quem lê, faz-se necessário, portanto, algumas posições importantes para a composição deste trabalho. Sobretudo pois há um desejo comum em todo pesquisador: o de que seu trabalho consiga abarcar todas as camadas, tensões e silêncios que constituem-se na análise do seu objeto. Um desejo hercúleo com rugas de desânimo e olheiras de fracasso, e assim como tantos desejos, impossível de concretude. Essa problemática vaidade existencial também estampou meu rosto. Com os meus olhos cansados mas sempre com muito ânimo, a saída foi perceber que a impossibilidade de esgotar a leitura de um fenômeno é, por si, o motor das pesquisas. É justamente neste ponto de incerteza que o pensamento se intensifica: na aproximação sincera daquilo que não se deixa capturar por inteiro.

Cabe dizer portanto, que a proposta desta dissertação parte desta consciência. Não se pretende aqui oferecer uma narrativa totalizante sobre a ditadura civil-militar, tampouco uma cartografia da contracultura brasileira, ou manual para pesquisas sobre música ou performance. Ainda que esses contextos estejam no pano de fundo da análise, seu objetivo revela outras tessituras que se sobrepõem e formam um emaranhado de outras costuras. Esta não é, portanto, uma história linear, mas um coser de ecos, em que o passado se atualiza no presente e o presente refrata o passado numa série de outros novos feixes iluminados.

---

<sup>4</sup> Por “sensível e partilhado”, faço referência ao conceito de partilha do sensível, proposto por Jacques Rancière (2009). A expressão designa o conjunto de percepções, afetos, espaços e discursos que, em uma determinada ordem social, delimitam o que pode ser visto, dito e sentido — e por quem. Tal partilha organiza o campo do visível e do audível, estabelecendo lugares, funções e reconhecimentos possíveis para os sujeitos. Um “canal sensível” é, assim, mais do que uma experiência emocional ou estética: é um regime de possibilidade política e epistêmica. Quando disserto que a “música me tocava por um canal sensível e partilhado”, refiro-me a essa forma de percepção já mediada por estruturas coletivas de significação, que mais tarde, sob o olhar crítico dos Estudos de Gênero e Sexualidade, passou a ser investigada dentro deste campo de disputa.

### *Tema, Problema e Justificativa*

Como um corpo em cena pode tensionar os contornos do gênero? Um gesto, um timbre ou um figurino podem desafiar o que foi socialmente instituído como masculino ou feminino? E, ainda, como essas expressões performáticas se tornam possíveis, e até mesmo urgentes, em contextos nos quais a dissidência é vigiada, silenciada ou punida?

Essas perguntas ganham tramas consideravelmente mais entrelaçadas quando colocadas no contexto histórico do final dos anos 60 e do curso da década de 70. A contracultura marca sua identidade neste período como um evento singular, de magnitude excepcional para toda a sociedade. Uma inauguração de um espectro de possibilidades inéditas e de vastas proporções, que ensejaram novas modalidades de ação e de subjetividade política (MORIN et al., 2018).

A contracultura, nesse sentido, não se limita à crítica das instituições: ela visa a instaurar uma outra forma de estar no mundo por uma ética do sensível e por uma política da experiência. Mais do que reforma, trata-se de ruptura: um desejo de regeneração simbólica que confronta os alicerces da civilização industrial e seus valores normativos. Nas palavras de Roszak (1972), os jovens insurgentes daquele período “constituem a matriz em que se está gestando um futuro alternativo” (p.7), uma resistência ainda frágil, mas capaz de desafiar um mundo que “nos adapta engenhosamente a uma existência de todo dissociada das coisas que sempre fizeram da vida uma aventura interessante” (ibid). É nesse campo ampliado de crítica existencial, ética, e estética que as performances artísticas ganham centralidade. Contra a lógica do progresso, que se pretende neutra, a arte reabre o campo do dissenso com reencantamento e provocação em um reencenação do possível.

Esse movimento, que ressoou em diferentes partes do mundo, expressou-se no Brasil como uma confluência de práticas estéticas, éticas e existenciais que recusaram os valores do autoritarismo, da moral tradicional e da lógica produtivista. Zuenir Ventura (2018), em sua clássica obra *1968: o ano que não terminou*, descreve a contracultura como um movimento sem líderes e com múltiplas frentes, marcado por uma recusa radical da disciplina, da hierarquia e da norma. Cristina Buarque de Hollanda (2004a) em *Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde, 1960/70* observa a contracultura no Brasil como um processo multifacetado que reconfigura os códigos da produção cultural, substituindo a ênfase em uma arte revolucionária de caráter pedagógico comum nas produções antecessoras por uma abordagem mais ambígua, vitalista e até mesmo anárquica.

Em acordo com as múltiplas leituras em torno de sua definição, a contracultura pode ser compreendida como um evento-fenômeno que ultrapassa os limites da produção cultural ou acadêmica, afetando também os modos de vida e subjetivação social, sobretudo no contexto brasileiro. Torna-se, assim, menos um movimento com diretrizes e mais um campo de sensibilidades insurgentes. Na música brasileira, a contracultura encontrou uma de suas formas de expressão mais visíveis, não apenas pelo conteúdo das letras, mas pela maneira como os corpos ocupavam o palco, pelo que vestiam, pela forma como cantavam e performaram o desvio. É nesse campo que emerge o Tropicalismo.

Ambientado nesta lógica de operacionalização do desvio, o “movimento brasileiro mas com possibilidade de se transformar em escala mundial” (MOTTA, 1968, s.p.), funcionou como um vetor de experimentação estética e política, ao propor uma linguagem que mesclava tradição e ruptura, antropofagia cultural e provocação sensorial. A Tropicália representou um gesto crítico de ruptura com os padrões da canção de protesto e da cultura nacional-popular, tensionando os limites padronizados da dicotomia entre alta ou baixa cultura, arcaico ou moderno, local ou universal, construções baseadas na moralidade e na ideologia dominante.

A proposta desta dissertação advém do interesse em compreender como a música popular brasileira se torna esse espaço de invenção e compartilhamento do sensível e de deslocamentos performáticos de gênero. Para a condução deste percurso, optei por sintetizar as diversas faces desta análise na seguinte pergunta: De que forma as performances da música popular brasileira, especialmente no contexto da Tropicália durante os anos de chumbo, tensionaram os papéis sociais de gênero e sexualidade?

O recorte proposto se apresenta em plena vigência do AI-5, quando através de suas performances artistas se presentificaram de forma a reconfigurar signos do feminino e do masculino, confrontando não apenas a censura política, mas os códigos morais e sexuais então vigentes. Ou seja, observa-se essencialmente dois pontos principais deste recorte: o seu contexto cultural/histórico/político e as performances subversivas durante as apresentações. O problema que se impõe, portanto, não é apenas compreender o que essas performances disseram, mas como disseram, em que condições disseram e com que efeitos simbólicos produziram outros modos possíveis de existir. Para além da tensão que a pergunta da pesquisa revela, são vários os desafios analíticos que ela propõe e também alguns pressupostos que precisam ser questionados para respondê-la. Destaco, inicialmente, o lugar do passado nesta análise.

Prontamente é preciso elucidar que o retorno a essas performances do passado setentista não parte de uma posição neutra, tampouco pretende-se buscar nelas um modelo explicativo para o presente. Ao contrário: parte da consciência de que os sentidos atribuídos ao passado são sempre mediados pelas urgências do tempo histórico em que se inscrevem. Para que possamos equalizar a sintonia deste trabalho, devemos ter em mente que a história não é o passado; é uma forma de conhecimento sobre o passado, produzida por meio da interpretação e, como tal, está sempre envolvida em disputas sobre significado.

Como sugere Joan Scott (2019), o conhecimento histórico é inseparável das práticas discursivas e institucionais que o produzem. Neste sentido, a história investigada aqui se apresenta não como uma transparência do que foi, mas como campo de interpretações em disputa, um lugar de elaboração de sentidos, onde o passado é mobilizado, silenciado ou reinscrito conforme as tensões do agora. Em diálogo com essa perspectiva, Eric Hobsbawm (1972) argumenta que “o passado é, portanto, uma dimensão permanente da consciência humana, um componente inevitável das instituições, valores e outros padrões da sociedade humana”<sup>5</sup> (p.3, tradução livre). Tal compreensão rompe com a ideia de um passado estático ou de um arquivo fixo. Em vez de permanecer como arquivo silencioso, o passado é constantemente convocado a dialogar com os dilemas do presente. É essa mobilização que transforma o passado em uma ferramenta política, um campo de ressonância simbólica onde disputas de memória e identidade são travadas.

A proposta de contato com essas performances é, portanto, também um gesto de enfrentamento às tentativas contemporâneas de reescrever o passado por vias autoritárias, seja por meio da censura, do apagamento das dissidências ou da revalorização de discursos conservadores. Assim como a relevância do contexto em que as performances subversivas permearam o cenário musical brasileiro, também reveste-se de igual importância a inscrição do contexto em que se materializa esta dissertação.

O Brasil recente, marcado pela ascensão da extrema-direita, pela reabilitação simbólica da ditadura militar e por políticas sistemáticas de silenciamento, reatualizou a ameaça à diversidade de vozes e corpos na esfera pública. Ao menos metade desta pesquisa foi realizada sob o governo do presidente Jair Bolsonaro (2019–2022), período em que assistimos ao recrudescimento do autoritarismo discursivo e institucional. Os ataques à arte, à cultura e à memória crítica intensificaram-se, resgatando não apenas valores repressivos, mas

---

<sup>5</sup> “the past is therefore a permanent dimension of human consciousness, an inevitable component of the institutions, values, and other patterns of human society” (HOBSBAWN, 1972, p.3)



também práticas de exclusão simbólica. Voltar o olhar às performances subversivas da Tropicália é, nesse sentido, uma escolha que responde ao presente: escutar gestos que, ainda hoje, incomodam por dizer o indizível e por insistirem em formas outras de existência.

Portanto, esta dissertação se propõe a investigar o modo pelo qual as performances musicais emblemáticas do período tropicalista operaram deslocamentos significativos nas normas de gênero e sexualidade em um cenário de intensa repressão moral e política. O recorte performático e simbólico adotado não visa a representar a totalidade da cena cultural dos anos de chumbo, mas a acompanhar com devida atenção metodológica e sensível os modos como certas performances produziram dissidência, experimentação e abertura de linguagem para o impensado. A proposta é construir uma escuta crítica e situada dessas performances, entendendo que seus gestos não cessaram: continuam a interpelar o presente com a força de sua materialidade estética, e com o risco vivo de sua diferença.

Para tanto, analiso dois momentos específicos: a performance de Gal Costa para a canção Divino Maravilhoso, apresentada no IV Festival da Música Popular Brasileira em 1968, e a apresentação de O Vira pelo grupo Secos & Molhados em 1973, com destaque para a presença performática de Ney Matogrosso. Ambas são tratadas aqui como acontecimentos estéticos e políticos, nos quais o corpo, a voz, o figurino e a gestualidade funcionam como dispositivos de dissidência simbólica, tensionando os contornos do gênero e desestabilizando a matriz heteronormativa que sustenta a moral vigente. A escolha por abordar essas cenas não se fundamenta apenas em sua relevância histórica, mas em sua potência como performances liminares que, ao deslocarem os códigos da inteligibilidade social, ativam formas outras de presença, escuta e existência. Não se trata, portanto, de interpretar a canção como texto, mas de escutá-la como acontecimento, como campo de disputa sensível, como gesto que institui mundos.

A seguir, apresento o referencial teórico que orienta esta abordagem, articulando os estudos da performance, da estética do dissenso e das teorias da subjetivação para compreender os efeitos simbólicos e políticos dessas cenas no entrecruzamento entre arte, corpo e poder.

### *Manipulação do objeto e enquadramento metodológico*

A maior parte dos questionamentos levantados durante esta pesquisa é sustentada por duas premissas centrais, que orientam o modo de manipulação do objeto e informam a abordagem metodológica. Ambas operam como eixos conceituais centrais para a análise das performances aqui investigadas.

A primeira premissa parte da proposição de Jacques Rancière, segundo a qual tanto arte quanto a política operam por meio de ficções, não no sentido de mentiras ou invenções arbitrárias, mas de reconfigurações possíveis da experiência sensível: “uma nova relação entre a aparência e a realidade, o visível e o seu significado, o singular e o comum” (RANCIÈRE, 2014, s.p.). Mais do que comunicar conteúdos, a arte e a política instituem partilhas do sensível, instaurando divisões e redistribuições sobre o que pode ser visto, dito, pensado e sentido em uma dada formação social.

Rancière descreve a “política da ficção” não pelo que ela representa, mas pelo que ela realiza, as situações que constrói, os sujeitos que convoca, as relações de visibilidade e inteligibilidade que instaura entre corpos, discursos e espaços sociais. Conforme o autor:

Eu posicionarei, então, a política da ficção não ao lado do que ela representa, mas ao lado do que ela realiza: as situações que ela constrói, as populações que ela convoca, as relações de inclusão ou de exclusão que ela institui, as fronteiras que ela traça ou apaga entre a percepção e a ação, entre os estados de coisas e os movimentos do pensamento (Ranciere, 2017, p. 13).

Essa compreensão amplia o estatuto da performance na música popular brasileira: mais do que reflexo de processos sociais, ela é aqui entendida como prática estética que reconfigura regimes de visibilidade e de significação, produzindo mundos e modos de existência sensível que escapam à ordem estabelecida. Nesse sentido, a Contracultura, atravessada pelo Tropicalismo enquanto movimento estético e cultural, não apenas refletiu os conflitos de seu tempo, mas também produziu modos de existência alternativos, criando mundos possíveis a partir destas ficções que tensionavam o comum.

Como reforça o autor:

Os desregramentos da ordem ficcional permitem [...] pensar as novas relações entre as palavras e as coisas, as percepções e os atos, as repetições do passado e as projeções no futuro, o sentido do real e do possível, do necessário e do verossímil do qual se tecem as formas da experiência social e da subjetivação política.” (Rancière, 2017, p.14).

É nesse campo de deslocamento simbólico que se inscreve a performance adotada nesta dissertação. A performance artística é aqui compreendida como um ato reiterado que perturba e desloca as formas hegemônicas, um acontecimento estético e político que dispara seus efeitos na capacidade de tornar visível o que era invisível, enunciável o que era silenciado e audível o que era excluído da escuta legítima. Mais que representação, a performance subversiva é a instalação da fratura, um campo em que suscita gestos, vozes, corpos e artifícios capazes de desestabilizar o que foi naturalizado como norma.

A segunda premissa que orienta esta pesquisa parte do reconhecimento de que as relações sociais são generificadas: isto é, a sociedade se estrutura com base em normas de gênero que não apenas diferenciam, mas hierarquizam, vigiam e punem. Judith Butler (2018), ao propor uma crítica radical à ideia de identidade de gênero como essência ou dado natural, argumenta que o gênero é antes de tudo um efeito — um produto cultural mantido por práticas sociais reiteradas, cuja estabilidade depende da compulsoriedade de sua repetição.

Nas palavras da autora:

O gênero é uma construção que oculta normalmente sua gênese; o acordo coletivo tácito de exercer, produzir e sustentar gêneros distintos e polarizados como ficções culturais é obscurecido pela credibilidade dessas produções — e pelas punições que penalizam a recusa a acreditar neles (Butler, 2018, p.76).

Ou seja, pode-se compreender o gênero como esta estrutura sustentada por uma ficção normativa que exige ser criada, reiterada e vigiada. Os corpos que recusam essa repetição são marcados como ilegíveis ou desviantes, sendo relegados à abjeção. Esse regime não é apenas simbólico, mas profundamente político, pois define quem pode aparecer no espaço público como sujeito legítimo. Como Butler ressalta: “Os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses atos não haveria gênero algum [...] o gênero é uma prática performativa, o que significa que sua realidade é constituída pela própria performance” (BUTLER, 2018, p.84).

Essa concepção é decisiva para a presente análise, pois compreende a performance não como algo que representa uma identidade preexistente, mas como o próprio ato constitutivo de identidade. Isso implica reconhecer que as normas de gênero se materializam nos corpos por meio de gestos, expressões, modos de vestir e de agir e, ao mesmo tempo, são passíveis de subversão nesses mesmos gestos e performances. A performance, como objeto deste estudo, será analisada justamente como participante direta dessa produção e instabilidade do gênero como categoria normativa.

É nesse ponto que as duas premissas se articulam. Se, na primeira, Rancière (2017) sustenta que a arte (tal qual a política) produz efeitos ao reconfigurar regimes do visível e do dizível, redistribuindo o sensível e abrindo mundos possíveis; a segunda, com Butler (2018), mostra que o gênero é uma dessas ficções normativas cuja eficácia depende da repetição, mas que também pode ser desfeita, reconfigurada e deslocada pela performance. Ambas as premissas, portanto, convergem no entendimento de que a performance artística é, ao mesmo tempo, forma estética e ação política: um lugar de contestação das normas, de invenção do sensível e de reimaginação da subjetividade.

Dessa forma, o objeto desta pesquisa será investigado como acontecimento sensível e político, no qual gestos, corpos, figurinos, timbres e silêncios operam como dispositivos de ruptura simbólica. Não se trata de mera dramatização das normas de gênero, mas de sua exposição em crise, um escancaramento do artifício que revela a fragilidade daquilo que se pretende natural.

A escolha metodológica por privilegiar a performance como unidade analítica justifica-se por sua capacidade de fazer ver, sentir e pensar aquilo que escapa às normas hegemônicas de enunciação. Diferentes abordagens já se debruçaram sobre a canção popular brasileira enquanto objeto, mobilizando caminhos como a análise do discurso<sup>6</sup>, a semiótica da canção<sup>7</sup> ou a etnomusicologia<sup>8</sup>. Embora fundamentais, essas leituras tendem a privilegiar o texto musical com destaque para letras e/ou estrutura, ou os processos de produção e recepção, marginalizando a cena como espaço ativo de significação.

Esta pesquisa propõe, portanto, um deslocamento: em vez de tomar a música apenas como linguagem ou código, propõe-se escutá-la como performance situada, ou seja, gesto encarnado, acontecimento sensível, cena que produz efeitos simbólicos e subjetivos em um determinado contexto em que se é influenciado e influencia. Nessa perspectiva, figurinos, timbres, posturas corporais, silêncios e estratégias de encenação não são meros adornos, mas elementos estruturantes do sentido. O palco é aqui compreendido como território de enunciação crítica, onde o corpo performa, reitera ou subverte as normas do possível.

Adota-se, assim, uma abordagem qualitativa e interpretativa, ancorada na análise cultural de performances musicais televisivas enquanto acontecimentos simbólicos mediados. A análise considera tanto os elementos corporais e estéticos das performances quanto os

---

<sup>6</sup> Ver Costa, N. B. *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro*. Curitiba: Editora Appris, 2012.

<sup>7</sup> Ver Tatit, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EdUSP, 2004.

<sup>8</sup> Sandroni, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933)*. Zahar, 2001.

contextos sociopolíticos e midiáticos em que foram exibidas. Trabalha-se com registros audiovisuais mediados, assumindo seus limites e potências enquanto arquivos sensíveis que não reproduzem integralmente o ao vivo, mas constroem sua própria forma de presença pública.

Para manter a consistência da análise, foi necessário um recorte preciso do objeto empírico. O processo artístico brasileiro do fim da década de 60 e que reverberou sobretudo entre 1970 e 1980 mobilizou uma miríade de artistas, estéticas e performances subversivas. Contudo, considerando os limites desta dissertação, elegem-se duas performances televisivas emblemáticas, que concentram grande parte das tensões estéticas e simbólicas discutidas: a interpretação de Divino Maravilhoso por Gal Costa no IV Festival da Música Popular Brasileira (TV Record, 1968) e a apresentação de O Vira pelo grupo Secos & Molhados, com destaque ao Ney Matogrosso, veiculada pela TV Tupi em 1973.

A escolha dessas performances se justifica por múltiplas razões: por sua relevância histórica como momentos de ruptura estética em meio à repressão; por sua potência simbólica ao tensionar os códigos de gênero e sexualidade em rede nacional; e por sua materialidade registrada, que permite analisar as camadas visuais, sonoras e corporais mediadas tecnicamente pela televisão, elemento fundamental para compreender os efeitos performativos não apenas no “ao vivo”, mas também em sua circulação ampliada.

Ao centrar a análise na performance como acontecimento, esta pesquisa propõe compreender não apenas o que foi dito, mas como foi dito, por quem, em que condições, e com que efeitos. A performance será aqui pensada, com base em Victor Turner e Richard Schechner, como um evento estético-social situado, no qual o corpo, a voz, o gesto e o artifício instauram uma cena de fratura, dissonância e criação sensível.

Para Turner (2008), a performance opera como um ritual liminar, um entre-lugar que suspende provisoriamente as estruturas normativas, instaurando um campo de experimentação simbólica em que novas formas de sociabilidade, identidade e pertencimento podem emergir. Os sujeitos liminares, segundo ele, “estão entre e entre os estados de classificação definidos e estabelecidos” (TURNER, 2008, p. 158), e é nesse intervalo que os corpos em performance rompem com os papéis fixos e desafiam a ordem instituída.

Já para Schechner (2011), a performance é uma restauração de comportamento, um processo de repetição transformadora em que padrões sociais podem ser encenados, rearranjados e subvertidos. Ocupando um lugar liminar e ambíguo entre categorias fixas, a

performance se torna potente precisamente por dramatizar os limites do possível, rompendo com a rigidez das classificações normativas.

Em síntese, esta pesquisa propõe compreender a performance musical não apenas como manifestação estética, mas como espaço de inscrição simbólica em que as normas de gênero e sexualidade são encenadas, disputadas e deslocadas. A partir da articulação entre estética e política, gesto e discurso, presença e mediação, o trabalho se orienta por uma escuta que reconhece a potência dos corpos em cena como operadores de dissidência. Ao investigar os modos como essas performances reconfiguram o sensível e desafiam os dispositivos de inteligibilidade, busca-se não apenas interpretar dois momentos históricos, mas construir uma via de análise capaz de lidar com a força estética e política do que escapa à norma. A seguir, apresento os objetivos da pesquisa e o percurso teórico-analítico que estrutura a dissertação.

### *Objetivos e roteiro dos capítulos*

A presente pesquisa parte da hipótese de que a performance musical pode operar como prática estético-política de subversão das normas de gênero e sexualidade, especialmente quando mobilizada em contextos de repressão institucional e moral. Em diálogo com os Estudos da Performance e a Teoria de Gênero, busca-se compreender como certos gestos artísticos instauram mundos possíveis, tornando visível aquilo que, na ordem dominante do sensível, era excluído da escuta, da imagem e da linguagem. Diante desse horizonte, o objetivo geral desta dissertação é analisar de que forma as performances da música popular brasileira, com ênfase no contexto da Tropicália durante os anos de chumbo, tensionaram os papéis sociais de gênero e sexualidade, ativando dinâmicas de subversão estética, corporal e política no espaço cultural brasileiro.

Ao final desta dissertação pretende-se atingir quatro objetivos secundários. São eles: Investigar os processos históricos, técnicos e culturais que instrumentalizaram a música popular brasileira, compreendendo-a como linguagem cultural e tecnologia de subjetivação na produção de sentidos sociais, identidades e memórias coletivas; Analisar criticamente as performances de Gal Costa em *Divino Maravilhoso* (1968) e do grupo Secos & Molhados em *O Vira* (1973), à luz das condições históricas da ditadura militar e das tensões simbólicas em torno do gênero e da sexualidade; Compreender como as performances musicais operam como práticas liminares e subversivas, articulando corpo, afetos e política, a partir das

contribuições dos Estudos da Performance, da cultura e da teoria de gênero; Refletir sobre os legados subversivos da música popular brasileira, identificando continuidades e reverberações que atravessam suas formas de enunciação, escuta e recepção. Esses objetivos estão de acordo com o quadro teórico-metodológico exposto e, caso tenham sido devidamente atingidos, respondem à pergunta central desta pesquisa.

A estrutura da dissertação foi organizada de modo a acompanhar o desdobramento dessas questões. No primeiro capítulo de desenvolvimento deste trabalho, *A Música sob a lente dos Estudos Culturais*, abordo o modo como a música popular brasileira se consolidou como linguagem cultural, discutindo os processos técnicos e históricos que instrumentalizaram sua produção, circulação e escuta. Nesse percurso, a música é compreendida como tecnologia de subjetivação e como campo de disputa simbólica, com destaque aos processos de mediação que possibilitaram a articulação da impetuosa musicalidade brasileira com a sociedade popular brasileira.

O capítulo seguinte, *Os textos e contextos: Ditadura e Contracultura na formação de identidades*, dedica-se a contextualizar o surgimento da Tropicália e seus desdobramentos nos chamados “anos de chumbo”, examinando como a contracultura, a repressão e o escândalo moldaram o cenário de emergência de uma estética performática provocadora. A partir das contribuições de autores como Cristina Buarque de Hollanda, Carlos Fico e Renan Quinalha, discute-se o espaço da música como território de embates entre moral, desejo, arte e censura.

Em *Performances: Chaves de leitura e limites de análise*, concentra-se a análise interpretativa das duas performances eleitas como objeto empírico: *Divino Maravilhoso* (Gal Costa, 1968) e *O Vira* (Secos & Molhados, 1973). Início o capítulo descrevendo didaticamente os conceitos chaves que dão forma ao que, a partir dos anos 70, culminou-se como Estudos da Performance. Em cada caso da análise, examino como a performance ativa tensões entre corpo, imagem, gesto e escuta, instaurando uma cena de subversão simbólica das normas de gênero e sexualidade. Cada análise se sustenta em diálogo com os autores mobilizados ao longo do trabalho, e é conduzida com atenção à materialidade midiática das performances, sua historicidade e seus efeitos simbólicos.

Por fim, nas *Considerações Finais*, são retomadas as contribuições centrais da pesquisa, com atenção às reverberações possíveis das análises realizadas. Mais do que uma conclusão, este momento busca reinscrever a potência das performances estudadas como gestos de fratura que continuam a interpelar o presente. Em um tempo marcado pelo recrudescimento conservador, pela revalorização simbólica da repressão e pelo ataque às artes

e às dissidências, voltar-se a essas cenas do passado não é um gesto nostálgico, mas um ato político. Ao escutar esses corpos em performance esta dissertação afirma a urgência do sensível como linguagem de resistência e a atualidade da dissidência como horizonte ético e estético de pensamento.

## 2. A Música sob a lente dos Estudos Culturais

*Em todos os bons discos existe uma certa quantidade de ilusão. (O disco perfeito, 1929)*

*A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora. (Andrade, 1972)*

*Toda gente sabe: verso e música são as expressões de arte mais próximas do analfabeto. Conjugados assumem um poder de comunicação que fura a sensibilidade mais dura (Machado, 1935)*

A música popular, especialmente no Brasil, deve ser compreendida não apenas como uma manifestação estética ou expressão coletiva, mas como prática cultural situada e tecnologia de inscrição de sentidos sociais. Ela atua como linguagem e como política, como memória e como presente em disputa. Em vez de ser tratada como reflexo da realidade, como por muito tempo foi feito, a canção deve ser lida como parte constitutiva da própria tessitura cultural, produzindo sujeitos, acionando afetos, encarnando tensões históricas. A canção popular brasileira, nesse horizonte, torna-se fonte e forma do saber: ela não apenas expressa, mas também interpreta, negocia e reconfigura a experiência social.

Raymond Williams (2008) propõe que a cultura seja compreendida como o conjunto total das atividades humanas significativas, o que inclui, para além das formas institucionais e eruditas, as práticas ordinárias da vida social, como o canto, a escuta e a composição. A música, inserida nesse circuito da “cultura vivida”, não apenas carrega marcas históricas, mas organiza os modos de sentir e de existir. Williams reforça ainda que a cultura é sempre espaço de conflito onde significados são constantemente formados e reformados, e não de consenso. Ao tensionar essa chave, o presente trabalho reconhece a canção como instância ativa na disputa por significados, pertencimentos e memórias.



Clifford Geertz (2008, p. 15), ao propor a noção de “descrição densa”, argumenta que a cultura é composta por “sistemas de signos públicos”, cujos significados devem ser interpretados como se fossem textos. Aplicada à música, essa abordagem nos convida a escutar a canção como uma narrativa social cifrada: um texto sonoro, corporal e emocional que dramatiza os sentidos da experiência coletiva. “A análise da cultura é, portanto, não uma ciência experimental em busca de leis, mas uma ciência interpretativa à procura de significados” (GEERTZ, 2008, p. 15). Seguindo esse princípio, este capítulo considera que a canção, enquanto estrutura simbólica, participa da elaboração de visões de mundo, articula regimes de sensibilidade e constitui um tipo específico de conhecimento socialmente produzido.

Nesse sentido, a música popular brasileira é aqui abordada como campo epistemológico. Não se trata apenas de decifrar conteúdos ou identificar intencionalidades autorais, mas de compreender de que maneiras, ao longo da história, a canção constitui modos de saber, de sentir e de narrar o Brasil, modos esses frequentemente marcados por disputas entre projetos de identidade, narrativas de nação e regimes de gênero, classe e sexualidade. A música, como linguagem cultural, interroga o mundo e os sujeitos que o compõem: ela performa, organiza e desafia, operando simultaneamente como espelho e fissura.

A escuta, embora frequentemente naturalizada como simples processo fisiológico, deve ser compreendida como prática cultural e histórica, atravessada por mediações técnicas, regimes sensíveis e relações de poder. Escutar é uma forma de estar no mundo, e como tal, é socialmente aprendida, organizada e regulada. Ao longo do século XX, com a consolidação de tecnologias de reprodução sonora, a escuta foi sendo progressivamente modulada por dispositivos que não apenas ampliaram o alcance da música, mas transformaram o próprio modo de se ouvir, sentir e significar o som no espaço social. Essa compreensão da música como linguagem cultural e da canção como narrativa simbólica nos conduz, inevitavelmente, à escuta, instância histórica e política onde se opera a mediação sensível da experiência.

Se este capítulo parte de uma concepção da música popular como linguagem cultural e campo de disputas simbólicas, é necessário reconhecer que essa linguagem se concretiza, sobretudo, pela escuta. Escutar não é um ato neutro ou puramente sensorial; é uma prática socialmente construída, inscrita em contextos históricos, em dispositivos técnicos e em regimes de sensibilidade. A escuta organiza o sensível, estrutura formas de atenção e participa ativamente da produção de sentido. Como propõe Jonathan Sterne (2003), a escuta é uma

prática cultural, e sua história deve ser compreendida não apenas em termos de evolução tecnológica, mas como processo de transformação epistemológica e política.

Essa perspectiva desloca o foco da análise da música como mero reflexo sonoro da sociedade para sua dimensão enquanto meio de mediação cultural e afetiva. Os dispositivos de reprodução sonora (fonógrafos, rádios, fitas, LP, CD, plataformas digitais) não apenas democratizaram o acesso à música, mas transformaram os modos como escutamos, sentimos e nos relacionamos com o som. Como observa Jonathan Sterne (2003, p. 15), a técnica auditiva “é uma prática cultural que envolve o uso treinado do ouvido, e seu desenvolvimento está intimamente ligado a técnicas de controle, racionalização e disciplina.”<sup>9</sup>, o que evidencia que escutar é também participar de estruturas sociais e políticas.

Essa abordagem crítica rejeita o determinismo técnico que reduz a história sonora à sucessão de invenções. Em vez disso, propõe pensar os dispositivos como mediações: eles não apenas veiculam conteúdos, mas participam ativamente da construção das experiências culturais. Os aparelhos sonoros, como enfatiza o autor, operam como tecnologias sensíveis que organizam a escuta de acordo com códigos sociais, regimes de gênero, padrões de classe e circuitos midiáticos. Assim, a escuta é sempre situada, seletiva e regulada. Escutamos com o corpo, mas também com a história, com os afetos e com as expectativas culturais.

No contexto da música popular brasileira, esse olhar se revela ainda mais necessário. O desenvolvimento da indústria fonográfica, a centralização midiática no Sudeste, a mediação estatal e o papel das políticas culturais moldaram formas específicas de escuta, hierarquizando sons, legitimando estilos, silenciando outros. A escuta, nesse quadro, torna-se um dos principais vetores de construção das sensibilidades sociais: ela estrutura pertencimentos, fixa lugares de fala e institui modos de sentir a nação, o corpo, o tempo e o desejo.

Portanto, pensar a escuta como prática cultural e política permite compreender como a música circula socialmente, como ela é apropriada por diferentes grupos e como produz efeitos duradouros nas formas de subjetivação. A música não é apenas ouvida, ela é vivida, organizada, regulada. A escuta é, assim, uma forma de estar no mundo e, como tal, será analisada na seção seguinte deste capítulo a partir de suas mediações técnicas e históricas.

Se a música é compreendida neste trabalho como linguagem cultural e tecnologia sensível de inscrição de sentidos sociais, é preciso reconhecer que um de seus efeitos mais profundos recai sobre a constituição das identidades. A canção popular brasileira, nesse

---

<sup>9</sup> “Audile technique [...] is a cultural practice involving the trained deployment of the ear, and its development has been closely tied to techniques of control, rationalization, and discipline.” (STERNE 2003, p.15)

horizonte, opera como um discurso social que participa ativamente da produção de subjetividades: ela oferece posições de fala, enuncia sujeitos, normaliza ou desestabiliza condutas, convoca afetos e institui pertencimentos. Escutar uma canção é mais do que acessar um conteúdo artístico, é ser posicionado por ela, interpelado por sua gramática afetiva e política.

Nos marcos dos Estudos Culturais, a identidade não é concebida como essência fixa ou atributo inerente ao sujeito, mas como uma construção situada que se estabelece na articulação entre discursos e processos de subjetivação. Em vez de um "eu" unificado e estável, o que se tem é um conjunto de posições simbólicas que o sujeito ocupa em diferentes contextos, produzidas por interações históricas e culturais específicas. A identidade, portanto, funciona como um ponto de sutura provisório, um encaixe transitório entre os significados que nos interpõem e os modos como nos reconhecemos ou somos reconhecidos como sujeitos. Essa costura nunca é definitiva: ao contrário, ela é constantemente deslocada, tensionada por identidades contraditórias que nos atravessam e nos reposicionam ao longo do tempo.

Essa formulação desloca o olhar sobre a identidade da ideia de essência para o terreno dos discursos e das representações culturais. Pelo viés dos Estudos Culturais, Hall (2014) salienta que a noção de identidade deve ser concebida à luz tanto dos discursos e práticas sociais de interação quanto dos processos subjetivos:

Utilizo o termo identidade para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e práticas que tentam nos interpelar, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode falar (Hall, 2014, p. 111–112).

Essa abordagem encontra ressonância na análise proposta na seção 2.2 *Cultura, Identidades e as disputas de sentido na música brasileira*, e sobretudo na seção 2.2.1 *Os contornos de sentido no “popular”*, onde se questiona a naturalização da ideia de “popular” como categoria descritiva e destaca alguns de seus processos de disputa. Em vez disso, o “popular” é entendido como um significante controverso, moldado por forças culturais, políticas e econômicas. A música popular brasileira, neste campo, aparece como espaço privilegiado de negociação entre tradição e inovação, entre hegemonia e resistência, entre indústria cultural e experiências vividas. É nessa zona de embate que se produzem sentidos de pertencimento, sejam eles nacionais, regionais, raciais, de classe ou de geração. A canção

participa da luta pelo significado, definindo quem pode ser ouvido, de que maneira e em quais condições.

Além de campo de negociação simbólica, a canção popular também deve ser compreendida como tecnologia de subjetivação, na medida em que organiza sensibilidades, convoca modos de escuta e performa identidades. Não apenas fala sobre sujeitos, mas enuncia a partir de posições sociais historicamente situadas, afetando os modos como os ouvintes se reconhecem ou se estranham nos discursos que circulam. Assim, a canção não apenas representa sujeitos, mas contribui para produzi-los discursivamente, operando como vetor de interpelação cultural. Portanto, ler a canção, como prática cultural situada, significa dizer que ela não apenas traduz identidades, mas compõe os limites do que pode ser nomeado, sentido e representado.

No caminho da proposta de Stuart Hall (2014), a identidade não é um traço originário, mas um ponto de articulação contingente entre discursos e sujeitos, forjado no interior de regimes de significação. Em *Quem precisa da identidade?*, Hall propõe que as identificações são múltiplas, instáveis e, muitas vezes, contraditórias. Não há um “eu” autêntico por trás das formas de representação: o sujeito é, ele mesmo, um efeito do discurso. As representações disponíveis, os papéis discursivos, os lugares de enunciação, é aquilo que produz o sujeito como figura inteligível no campo social. Essa formulação recusa tanto a ideia de uma identidade essencial quanto a de um sujeito plenamente autônomo. As identidades são formadas no e pelo campo da cultura, sendo sempre parciais, provisórias e tensionadas por disputas simbólicas, emergindo da própria relação entre o sujeito e os sistemas simbólicos em que está inscrito.

Essa perspectiva é essencial para compreender como a canção popular brasileira participa da constituição de modos de subjetivação. O sujeito que escuta, canta ou se reconhece numa canção não é anterior à experiência musical, ele é constituído por ela, convocado por seus afetos, imagens e enunciados. Em *Cultura e Representação* (2016), Hall ressalta que os sistemas culturais são mecanismos de produção de sentido que não apenas representam o mundo, mas o constroem discursivamente. A cultura, nesse sentido, não apenas reflete identidades: ela as produz. A representação torna-se, assim, uma prática material que institui fronteiras entre o que pode e o que não pode ser dito, cantado, sentido.

Essa formulação implica deslocar o foco analítico da música como reflexo ou índice da realidade social para compreendê-la como um dos dispositivos culturais por meio dos quais o mundo se torna inteligível. Os significados gerados pelas canções não estão

encerrados em suas letras ou melodias, mas emergem de sua circulação social, de suas condições de produção e de recepção, sempre inscritas em contextos históricos e relações de poder. Nesse sentido, a música popular brasileira pode ser lida como um sistema de representação em disputa, um terreno onde se negociam imagens de si e do outro, onde são dramatizadas as diferenças de classe, raça, gênero, sexualidade, que estruturam o espaço social.

Ao compreender a linguagem como prática social, e não como instrumento neutro de transmissão (HALL, 2016) podemos refletir que os discursos musicais também operam como formas de regulação simbólica. A canção não apenas evoca afetos: ela também organiza os modos como certos corpos, desejos e experiências podem ser sentidos, nomeados e reconhecidos. O som, enquanto significante cultural, contribui para a delimitação do campo do possível, atuando na consolidação ou no deslocamento das normas que sustentam os regimes de visibilidade e de inteligibilidade social.

O corpo que canta e o corpo que escuta são aqui compreendidos como corpos atravessados pela história, pela cultura e pelas normas. A música, enquanto linguagem da sensibilidade, atua como uma tecnologia de subjetivação que organiza imaginários sobre masculinidade, feminilidade, desejo, amor e dissidência. Ao dar forma ao que pode ser enunciado e sentido, a canção participa da construção das fronteiras que delimitam o que é reconhecido como legítimo no campo social.

Nesse horizonte, compreender a música popular brasileira sob a ótica dos Estudos Culturais exige atenção às práticas de escuta, às disputas de sentido e aos modos pelos quais os sons atravessam, produzem e reorganizam o social. Mais do que um objeto artístico ou entretenimento, a canção torna-se aqui dispositivo cultural ativo: organiza o sensível, performa identidades, reinscreve afetos e modula subjetividades. Ao colocá-la no centro da análise, este trabalho reafirma a música como campo epistemológico e político, um espaço em que o simbólico é indissociável do corpo, da história e da luta pelo direito de dizer, sentir e existir.

## **2.1 MEDIAÇÕES SONORAS: DA TÉCNICA À HISTÓRIA**

A escuta, assim como a própria música, é uma prática historicamente situada. Escutar não é apenas uma atividade sensorial ou subjetiva, mas uma operação cultural que envolve

valores, suportes técnicos, expectativas estéticas e modos de atenção. Os dispositivos de mediação sonora não apenas transformaram a escuta, mas também reconfiguraram modos de relação com a música, com o corpo, com o tempo e com o espaço social. Ao longo desta seção, a escuta será defendida não apenas como forma de apreensão sensorial ou técnica, mas como prática simbólica situada, atravessada por disputas sociais e por regimes de significação. Afinal, como propõe Stuart Hall (2016), a cultura é o terreno onde os significados são continuamente produzidos, negociados e tensionados. Ouvir também é uma forma de participar dessa disputa.

Conforme Napolitano (2002), a estrutura da canção moderna, geralmente organizada em torno de 32 compassos e marcada pela forte relação entre letra e melodia, é em grande parte, um produto das transformações técnicas e industriais que moldaram a música ao longo do século XX. Antes disso, no entanto, a música brasileira percorreu um longo caminho até alcançar sua configuração comercial e massificada, processo que esteve diretamente ligado aos avanços tecnológicos e às mudanças nos meios de difusão sonora e sobretudo a vida ordinária da sociedade.

Em 1877, o empresário americano Thomas Edison revolucionou o mundo da comunicação ao patentear o fonógrafo<sup>10</sup>, um aparelho inovador que possibilitava tanto o registro quanto a reprodução de sons em cilindros de cera<sup>11</sup>. Esse invento notável marcou um ponto de virada na história da tecnologia e da cultura, abrindo caminho para a gravação e disseminação de áudio de maneira nunca antes imaginada. A criatividade dos inventores daquele período era influenciada por diversos fatores de natureza social, econômica e cultural, incluindo a competição entre os mesmos. A invenção do fonógrafo, além de todos esses fatores, ocorreu de forma fortuita, visto que emergiu da tentativa de Edison de expandir o alcance das linhas telefônicas (GOMES, 2014).

---

<sup>10</sup> Embora Edison tenha sido responsável pela construção do primeiro dispositivo funcional de gravação e reprodução sonora, os fundamentos para essa tecnologia foram estabelecidos duas décadas antes por Édouard-Léon Scott de Martinville. Em 1857, Scott criou o fonógrafo, que registrava graficamente as ondas sonoras com o uso de uma pena vibratória sobre papel defumado. Embora esse aparelho não permitisse reprodução sonora, ele representou uma mudança cultural decisiva: a ideia de que o som podia ser fixado, analisado e tratado como objeto. Como destaca Jonathan Sterne (2003), o fonógrafo foi essencial para tornar o som “visível” e, portanto, manipulável tecnicamente — o que tornou possível o fonógrafo de Edison anos depois.

<sup>11</sup> O fonógrafo original de Edison, de 1877, utilizava cilindros recobertos por folha de estanho, o que tornava a gravação frágil e com baixa durabilidade. O aprimoramento veio com os experimentos de Alexander Graham Bell e Charles Tainter, que criaram cilindros de papelão revestidos com cera. Posteriormente, Edison passou a utilizar cilindros de cera maciça, o que permitiu maior fidelidade sonora e reutilização. Esses cilindros de cera se tornaram o padrão da indústria até o surgimento dos discos planos.

No Brasil, a introdução do fonógrafo se deu pelas mãos do comendador Carlos Monteiro e Souza, um visionário empresário que atuava como agente de Edison no país. Monteiro e Souza desempenhou um papel crucial na divulgação das inovações tecnológicas da época, como a iluminação elétrica e a telefonia, e foi o responsável por apresentar o fonógrafo à sociedade brasileira.

Em novembro de 1889, ele realizou uma demonstração do aparelho no Paço Imperial no Rio de Janeiro, sede do governo brasileiro, proporcionando uma experiência inédita à elite do país. A família imperial, encantada com a inovação tecnológica, foi a primeira a gravar em solo nacional. O imperador D. Pedro II, renomado por seu interesse por avanços científicos, junto com outros membros da corte, gravaram suas vozes no fonógrafo. Esse momento histórico marcou a primeira gravação de vozes brasileiras, embora ainda não existisse um contexto comercial para essa prática. O comendador exibiu o fonógrafo na rua do Ouvidor, reproduzindo discursos de vários líderes republicanos, como José do Patrocínio, Lauro Sodré e Brício Filho, marcando assim a primeira reprodução pública no território brasileiro (VASCONCELOS, 1964).

Por tratar-se de um dispositivo de funcionamento essencialmente mecânico, o fonógrafo apresentou, em sua fase inicial, diversas limitações técnicas, sendo necessário um processo contínuo de aperfeiçoamentos. Um dos avanços mais relevantes foi a substituição do cilindro de cera pelo disco de acetato de 78 rotações, mudança que se consolidou na virada do século. No entanto, conforme aponta Chanan (1995), apenas com o surgimento da gravação elétrica, na década de 1920, foi possível alcançar uma melhoria significativa na qualidade sonora.

As limitações audíveis do fonógrafo inicial eram musicalmente restritivas e permaneceram assim, apesar de um fluxo constante de melhorias, até a introdução da gravação elétrica em meados da década de 1920, quando o disco foi unido à amplificação e ao alto-falante. (Chanan, 1995, p. 37 tradução livre)<sup>12</sup>.

Não obstante os desafios técnicos iniciais, o aparelho irrefutavelmente representou um marco inaugural na indústria fonográfica ao possibilitar a conversão do som etéreo da música em bens materiais comercializáveis. Ademais, por meio da gravação sonora, promoveu-se uma dissociação, tanto física quanto psíquica, entre a audição e a execução musical. Tal disjunção acarretou implicações técnicas e estéticas que ressignificaram a produção, a

---

<sup>12</sup> “The audible limitations of the early phonograph were musically restrictive, and remained so, despite a constant stream of improvements, until the introduction of electrical recording in the mid-1920s, when disc was joined to amplification and the loudspeaker.” (CHANAN, 1995, p. 37).

comercialização e o consumo da música. Uliana Ferlim (2006, p. 59) assinala que “em tempos de deslumbramentos com a prática científica, as máquinas falantes eram o impossível concretizado, um passo adiante ao futuro, o desenvolvimento da civilização humana”.

No final do século XIX, Émile Berliner, um inventor alemão radicado nos Estados Unidos, desenvolveu experimentos para aprimorar estes métodos de gravação sonora. A partir de pesquisas com diferentes materiais, ele criou um sistema mais eficiente de produção de cópias, introduzindo uma matriz de cobre que possibilitou a fabricação em grande escala. Esse avanço permitiu que as gravações fossem amplamente distribuídas, impulsionando a criação de um mercado fonográfico global. Berliner dedicou-se à criação de um aparelho que reproduzisse o som gravado nos discos. O resultado foi o gramofone, um aparelho que funcionava com uma manivela e reproduzia discos com gravações com média de 2 a 4 minutos de duração. Em 1895, Berliner fundou a Berliner Gramophone Company, empresa que formalizou o desenvolvimento dessa nova tecnologia e consolidou os discos de 78 rotações como padrão comercial da época (GONÇALVES, 2011).

Uma das inovações mais significativas introduzidas pelo gramofone foi a substituição dos cilindros de cera por discos planos. Inicialmente, esses discos eram fabricados em ebonite, uma borracha vulcanizada de alta rigidez que apresentava maior durabilidade em comparação à cera utilizada nos cilindros fonográficos. Posteriormente, a ebonite foi substituída pela goma-laca, uma resina natural secretada por um besouro tropical comum na Índia e na Malásia, devido à maior facilidade de prensagem desse material. A partir da década de 1940, os discos de goma-laca foram gradualmente substituídos pelo vinil, um material sintético que proporciona maior flexibilidade, durabilidade e qualidade sonora. Essa mudança facilitou a durabilidade e a reprodução das gravações, o que favorece também maior acessibilidade ao público. Além de transformar a experiência musical, o gramofone inaugurou um novo modelo de consumo. A aquisição do aparelho demandava a compra contínua de discos, o que estabeleceu um mercado dinâmico voltado para a produção e venda de fonogramas (GOMES, 2014).

A introdução das mídias sonoras representou uma revolução na percepção do som. Anteriormente, cada som era considerado único e transitório, intrinsecamente ligado ao seu momento e local de origem. As tecnologias de gravação e reprodução subverteram essa lógica, transformando a natureza, produção e circulação dos sons. Os dispositivos de reprodução sonora lograram a emancipação do som, uma difusão independente da fonte original através de diversos espaços. Essa passagem histórica desvinculou o som das



restrições de espaço e tempo, inaugurando novas modalidades de escuta e interação auditiva. A expansão da música gravada levou o seu consumo para além do ambiente privado das elites, para ser compartilhado por indivíduos de origens distintas.

Essa transformação não se restringia aos modos de reprodução, como também alterava as dimensões de produção na própria gravação da canção. Estes aparelhos, inicialmente, favoreciam a gravação de vozes, mas não a de instrumentos, sendo necessário um esforço do cantor para a utilização de sua maior potência vocal para o sucesso da gravação. Estabeleceu-se, assim, um método altamente pragmático de gravação sonora, no qual os cantos operísticos tiveram maiores benefícios com o aparelho. No entanto, o gramofone não somente priorizou certos estilos de performance e interpretação musical em detrimento de outros, como também provocou modificações estéticas e de consumo, em decorrência da duração limitada dos discos de 78 rotações.

A necessidade de diminuir a música em um só lado do disco de 78 r.p.m. teve uma série de efeitos diferentes, prejudiciais à música clássica e popular. Como poucas peças (...) eram curtas o suficiente, os andamentos eram frequentemente ajustados, repetições eram deletadas e seções excisadas, com evidente comprometimento em questões de estilo e interpretação. (Chanan, 1995, p. 48, tradução livre)<sup>13</sup>.

Gomes (2014) também defende que o gramofone revolucionou a música popular a tal ponto que a duração estabelecida das canções populares – aproximadamente três minutos – é uma consequência direta de sua introdução e perdura até os dias atuais.

Esses novos suportes sonoros alteraram também a maneira de consumir música, dispensando a necessidade de comparecer ao seu local de origem, como concertos, teatros, cafés, ou a de possuir conhecimentos técnicos específicos para sua audição e fruição. Com o gramofone a música inicia o percurso para ser identificada com maior semelhança com a que conhecemos hoje. Decerto com suas especificidades, tendo em vista que neste momento ainda falamos de um produto mecânico, se antes, a música era restrita a um espaço e tempo específicos, agora ganha a possibilidade de ser apreciada de qualquer lugar e a qualquer momento. Se antes restrita a uma certa intelectualidade, com as canções de piano e as concepções da música erudita, agora permeia por novos sentidos de audição afetando e sendo afetada por mais um tanto de outras subjetividades. A música a partir do gramofone cria uma nova relação com a obra musical, seu tempo e a sociedade.

---

<sup>13</sup> The need to squeeze the music onto the side of a 78 r.p.m. record had a number of different effects, damaging to classical and popular music alike. Since few pieces (...) were short enough, tempi were often adjusted, repeats deleted and sections excised, with evident compromise in matters of style and interpretation. (CHANAN, 1995, p. 48).

Foi nesse processo que estabeleceu as bases para a fase posterior da indústria fonográfica, culminando na expansão da música gravada como um dos principais meios de difusão artística no século XX. O potencial comercial destas inovações foi reconhecido por Frederico Figner, originário de uma região da Europa Central que atualmente integra a República Tcheca. Figner, que vivia nos Estados Unidos, viajou pelas Américas demonstrando o aparelho. Chegou ao Brasil por Belém do Pará em 1891 e percorreu Manaus, Fortaleza, Natal, João Pessoa, Recife e Salvador, até alcançar o Rio de Janeiro no ano seguinte. No entanto, devido a epidemia de febre amarela, só se estabeleceu definitivamente nesta última em 1986 (FAOUR, 2021). Em 1900, Fred Figner fundou a Casa Edison<sup>14</sup> na rua Uruguaiana, tendo no nome uma homenagem ao inventor do fonógrafo, “embora a loja não se restringisse aos fonógrafos e comercializasse variados tipos de produtos, de pastas para dar cabelos aos calvos até máquinas e acessórios fotográficos. (FERLIM, 2006, p.59).

Como parte de sua estratégia, Figner, pioneiro na gravação e comercialização de música no Brasil, entendeu que, antes de divulgar os artistas e os cantores nacionais gravados em território brasileiro, era preciso criar o hábito e ensinar o manuseio das máquinas de reprodução de chapas de metal e cilindros de cera, visto que o público estava acostumado a consumir música em partituras para piano ou em locais coletivos específicos, como teatros, music halls e bares. Em 1902, o catálogo de vendas da Casa Edison trazia o novo endereço da loja e possuía na capa fotos de Thomas Edison e Fred Figner que, em primeiro foco, tem como plano de fundo as bandeiras dos Estados Unidos da América e do Brasil, e uma águia em posição de vôo que o olha. A legenda dá o tom e amarra os signos que compõem a capa do novo catálogo: “importador de fonógrafos, gramofones e novidades americanas”

Da página inicial até a de número 16 há uma “Sessão de máquinas falantes”, onde são expostos vários modelos de fonógrafos, grafofones, gramofones e zonofones, de diferentes tamanhos, para a exibição em público ou não, que utilizavam cilindros

<sup>14</sup> Humberto Moraes Franceschi, em *A Casa Edison e seu tempo* (2002), realizou uma vasta pesquisa de grandes méritos revelando os catálogos de variados tempos em que se pode ver a oferta de variados produtos, além de documentos, contratos, livros de registro de gravações, registros de direitos autorais, cartazes e fotos, registros de patentes, selos, letras de música e listagens de endereços dos artistas. O autor destaca o endereço inicial estabelecido na Rua Uruguayana 24, sobrado, Centro do Rio de Janeiro, embora Rodrigo Faour, 2021 descreva a fundação e o funcionamento da Casa Edison, em 1900, na Rua do Ouvidor 107, Centro do Rio de Janeiro. Optei por reconhecer o primeiro endereço, dado o documento histórico revelado por Franceschi, e ilustrado nesta dissertação (Figura 3); É também constatado em outro documento histórico, de mesma fonte, e também ilustrado nesta pesquisa (Figura 4) que após dois anos, em 1902, a Casa Edison muda de endereço para a Rua do Ouvidor, consolidando a partir desta mudança a sua participação no epicentro cultural de grande parte da vida cultural brasileira. Rodrigo Faour (2021) ainda aponta que: “Anos depois de inaugurada, em 1904, a Casa Edison já trocava esta marca pela Odeon, que a mesma multinacional alemã International Talking Machine Company, sócia de Figner, passa a adotar mundialmente, proveniente de outra companhia (também alemã) absorvida por ela. Apesar de ligada à multinacional, conservava seu selo na capa dos discos.” (s.p.).

metálicos, ou de cera, ou de borracha mais dura, e outros que utilizavam chapas ao invés de cilindros. (Ferlim, 2006, p. 57).

Como parte estratégica da promoção e difusão de seu principal produto pela empresa Casa Edison, ainda girava pela cidade uma revista de tiragem mensal, com 20 mil exemplares de distribuição gratuita inicialmente. O Echo (Echo Phonographic) foi de longe o jornal mais importante. Mesclava publicação de variedades do catálogo, e ainda falava sobre saúde, higiene, cultura, notícias da Europa e etc, costumeiramente essas informações variadas continham em algumas páginas cupons de descontos sobre os aparelhos falantes.

Uma estratégia adicional bem-sucedida na promoção de aparelhos de som era o "Clube dos Gramofones", modalidade de consórcio na qual os clientes efetuavam pagamentos parcelados de valor reduzido e participavam de sorteios regulares para a aquisição do aparelho. Cada clube era composto por 100 membros, que contribuíam com 5 mil réis semanalmente e concorriam a um sorteio semanal, cujo prêmio consistia em um "gramofone Columbia com acessórios" (FRANCESCHI, 2002).

Foram essas ações dispersas e focadas na distribuição e na venda das novidades americanas que deram o passo inicial para a construção do mercado fonográfico brasileiro, fundamentais para que pouco a pouco as músicas gravadas mecanicamente comesçassem a despertar o interesse e marcar a sua presença no cotidiano das pessoas e dos diferentes espaços da cidade. (Gonçalves, 2011, p. 67).

Essa passagem evidencia o papel crucial de Figner na introdução e consolidação do mercado fonográfico no Brasil. Mais do que simplesmente comercializar discos e gramofones, sua estratégia envolveu a criação de um novo hábito de consumo musical<sup>15</sup>, deslocando a experiência sonora dos espaços coletivos tradicionais para a domesticidade e o uso individual.

Ao priorizar a familiarização com os aparelhos de reprodução antes mesmo da valorização dos artistas locais, Figner pavimentou o caminho para a aceitação da música gravada, transformando-a em um elemento cotidiano e ampliando as possibilidades de circulação da produção musical brasileira.

---

<sup>15</sup> Utilizo "hábito de consumo musical" como ferramenta de linguagem para levantar a inscrição de novas maneiras de fruição da canção no território brasileiro. Em contextos brasileiros, sobretudo no ano de 1900, essa tecnologia de reprodução sonora se apresentava, ainda em grande maioria, um item presente nas casas de pessoas de com maiores recursos de custear um produto importado. Ainda que houvesse uma gama de produtos destinados ao mesmo fim de valores acessíveis, é complexo e falho ler "hábito de consumo musical" como uma realidade totalizante da concepção brasileira da época. Uliana Ferlim (2006) aponta o valor de alguns destes produtos "O mais caro deles, o fonógrafo "Concerto", custava 700\$000 (setecentos mil réis), utilizava cilindros de 11 centímetros, funcionava por meio de cordas duplas que davam para a exibição de 6 a 8 fonogramas de uma vez, era filetado a ouro e esmalte, apresentado como o ápice da evolução dos fonógrafos de Thomas Edison; e o mais barato deles, um modelo que utilizava cilindros de cera, conhecido por lirofone, colocado sobre uma caixa ou tábua envernizada, mais simples e menor portanto, custava entre 29\$000 e 25\$000 (vinte e nove e vinte e cinco mil réis)" (p.56).

Em 1903, a Casa Edison, fundada por Figner, iniciou as gravações de músicas de artistas brasileiros em disco, um marco para a produção musical nacional. O processo de gravação desempenhou um papel crucial na reorientação das trajetórias profissionais de artistas, na grande maioria da produção musical da época e nas novas estratégias de negócios implementadas pelas gravadoras no mercado musical da capital federal e do Brasil. As gravações das músicas eram efetuadas em cera no estúdio da Casa Edison, agora localizado na Rua do Ouvidor. Entretanto, o disco era enviado à fábrica da Zonophone, na Alemanha, onde o processo de gravação era finalizado para que os sulcos obtivessem maior rigidez e a transmissão da corrente elétrica fosse concretizada. (FRANCESCHI, 2002).

Com a divulgação e venda dos aparelhos, Figner apresentava-se com grande fascínio ao criador do fonógrafo. Além de se destacar como um laborioso comerciante, também soube se mostrar um homem de percepção aguçada quanto às intenções de consumo de uma sociedade pós-abolicionista que também compartilhava com entusiasmo o consumo musical.

Sei e estou convencido que meu espírito é paupérrimo de dotes intelectuais, porém mesmo assim procuro pelo que minha consciência dita, iluminar-me aos lampejos da luz cristalina e fulgurante dos astros de primeira grandeza, como Thomas A. Edison porque sei compreender e dar valor ao divinal e dedicado saber, como merece (Catálogo de Ferlim, 1902 apud Ferlim, 2006, p. 60).

Embora reconhecesse que sua metodologia de trabalho se distinguia da de um cientista, Figner argumentava que também poderia contribuir para o avanço da ciência, conferindo valor às descobertas e era esse o propósito que buscava realizar em sua atuação como comerciante.

Conforme Ferlim:

A Casa Edison produziu em torno de três mil gravações até 1903, o que colocava o país em terceiro lugar no ranking mundial de produção fonográfica. As atividades de Figner seriam incrementadas com a instalação de uma fábrica no Rio de Janeiro, em acordo do empresário com a International Talking Machine, em 1912. A partir de 1913, a fábrica passou a produzir 1,5 milhão de discos por ano (Ferlim, 2006, p.68).

Neste contexto, revela-se a grande importância da atuação da música neste momento histórico, já que a introdução dos aparelhos modernos de reprodução musical transformou o cenário de produção musical brasileira e a forma como os indivíduos, se relacionam com o som e com o ambiente ao seu redor. O aparecimento do que foi chamado de “música mecânica” reorganizou a música clássica e popular, e o mesmo aconteceria com seus ouvintes. Burke e Briggs (2006) apontam que “o gramofone tomou o lugar do piano nas casas, não totalmente, no início, mas era um objeto diferente que tinha uma imagem muito familiar

associada à música” (p.182). O gramofone, portanto, passa a compor o contexto doméstico da vida cultural.

É apropriado, assim, reiterar que a introdução das tecnologias de gravação sonora no final do século XIX – com destaque para o fonógrafo e, posteriormente, o gramofone – instaurou uma nova configuração da experiência musical, tanto no plano estético quanto no social. A difusão dos aparelhos de reprodução sonora implicou profundas alterações nas formas de produção, circulação e recepção da música. A chamada “música mecânica” deslocou o eixo da experiência musical da performance ao vivo para a escuta mediada por dispositivos técnicos, o que exigiu novos modos de apropriação e novas convenções de consumo. Na trajetória da indústria fonográfica, a autora identifica um processo marcado por tensões e disputas entre diferentes agentes (técnicos, comerciais, estéticos e institucionais), que revela como a consolidação do mercado da música gravada dependeu da reconfiguração das próprias práticas culturais.

Complementarmente, Sophie Maisonneuve (2001) enfatiza que, nas décadas de 1920 e 1930, o gramofone não apenas democratizou o acesso à música dita “erudita”, como também atuou diretamente na constituição de um repertório patrimonializado. Por meio de catálogos, coleções temáticas, edições comemorativas e materiais educativos, consolidou-se uma nova forma de relação com a música clássica, agora acessível em contexto doméstico, organizada por critérios de historicidade, autoria e valor cultural. A escuta deixou de ser um evento efêmero, vinculado à presença e à performance, para tornar-se reprodutível, acumulável e relacional. O disco – enquanto objeto técnico, mercadoria e artefato cultural – tornou-se central neste processo.

A escuta torna-se, portanto, um modo de produzir sentido no mundo, uma forma de habitar o cotidiano. Pekka Gronow (1999) contribui com uma análise mais ampla da história da indústria fonográfica, demonstrando como o desenvolvimento técnico e comercial das gravações sonoras implicou não apenas transformações econômicas, mas também alterações profundas nas formas de sociabilidade e nos regimes de sensibilidade. A gravação sonora, segundo o autor, deve ser reconhecida como uma das grandes inovações midiáticas da modernidade, à altura do cinema, da televisão e do rádio, reconfigurando os modos de escuta e de consumo cultural ao longo do século XX.

Essa amostragem revela que a música gravada não apenas reorganizou as formas de produção e circulação musical, mas transformou radicalmente os modos de escuta, os usos sociais da música e o próprio estatuto da obra musical. Ao tornar o som um objeto técnico,

reprodutível e domesticável, a gravação sonora instituiu uma nova cultura da escuta – subjetiva, portátil, personalizada –, em que a música se inscreve como tecnologia de mediação afetiva, estética e social.

Em seu trabalho, Gronow (1999) ainda tece críticas refletindo sobre como a gravação sonora tem sido estudada (ou negligenciada) pelas ciências humanas. O autor argumenta que, embora a gravação sonora tenha sido uma das grandes inovações tecnológicas do século XIX, sua história foi por muito tempo marginalizada nos estudos acadêmicos que por vezes foram diminuídos. Ele ressalta que, ao longo do século XX, os registros fonográficos não apenas documentaram performances, mas modificaram radicalmente a experiência musical, convertendo a música em mercadoria reprodutível, portátil e domesticável.

Entre os avanços recentes, o autor destaca a criação de discografias sistemáticas, o crescimento dos arquivos sonoros nacionais e a emergência de estudos interdisciplinares que aproximam história, musicologia, estudos culturais e mídia. Para Gronow os estudos sobre a música gravada:

[...] registram a história de uma tecnologia e de uma indústria, mas também sua relação com o mundo social mais amplo. Os avanços tecnológicos e o crescimento do mercado fonográfico nos ensinam muito sobre as relações raciais nos EUA, sobre a estratificação entre cultura ‘alta’ e ‘baixa’ no Reino Unido, e sobre mudanças significativas na configuração da domesticidade e do lazer no mundo (ocidental). (Gronow, 1999, p.449, tradução livre)<sup>16</sup>.

Walter Benjamin (2020) observa que as inovações tecnológicas do século XX geram mudanças significativas no aparelho perceptivo. Embora o autor tenha se dedicado a pensar sobre o cinema e suas relações como objeto da arte, a ampliação do acesso à música pelo fonógrafo e pelo gramofone pode também ser compreendida neste processo mais amplo de reconfiguração da percepção humana.

Em *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* (2020), Benjamin argumenta que a reprodução mecânica dissolve a "aura" da obra de arte, alterando sua experiência estética e seu potencial político. O autor define a aura como “a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (p. 59). A aura, na concepção de Benjamin, está ligada à tradição, ao contexto histórico e à experiência sensorial direta para com a obra. No entanto, para ele, com o avanço das tecnologias de reprodução, como a

---

<sup>16</sup> “[...] record the history of a technology and an industry, but also its relationship with the broader social world. Technological advances and the growth of the recording market teach us a lot about race relations in the USA, about the stratification between 'high' and 'low' culture in the United Kingdom, and about significant changes in the configuration of domesticity and leisure in the (Western) world” (GRONOW, 1999, p.449).

fotografia, o cinema e o fonógrafo, essa unicidade se perde, pois as obras podem ser multiplicadas e acessadas em diferentes contextos.

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. (BENJAMIN, 2020, p. 167).

Deve-se considerar, entretanto, que essa transformação tem implicações políticas e sociais: ao mesmo tempo que democratiza a arte e amplia seu alcance, também a desliga de seu valor ritual e tradicional, inserindo-a em novas formas de experiência coletiva e consumo. Ou seja, a reprodutibilidade técnica da arte, inerente à era moderna, culminou na relativização de seu caráter singular e único, resultando na diminuição do valor de culto que lhe era intrínseco. Em contrapartida, a arte contemporânea, embora fragmente a aura da obra devido à produção em massa, proporciona o incremento do valor da exposição.

Por fim, Benjamin mantém uma perspectiva condicionalmente esperançosa acerca das potencialidades da cultura de massa, embora, essa esperança seja ambígua e dependa das condições históricas de apropriação das tecnologias de reprodução, não se tratando, portanto, de uma defesa irrestrita da cultura de massa, sobretudo no que tange à ampliação do acesso aos bens culturais e à politização da arte. Contudo, essa perspectiva fica condicionada a expropriação dos meios de produção artística pelo capital; do contrário, as promessas emancipatórias da técnica podem ser neutralizadas e convertidas em instrumentos de dominação. Segundo Buck-Morss o argumento central de Benjamin era de que “sob as condições do capitalismo, a industrialização teria trazido um re-encantamento do mundo social e através dele, uma ‘reativação dos poderes míticos’.” (BUCK-MORSS, 2002, p.302-303).

Benjamin não se limitava a observar que a reprodutibilidade técnica suprime a aura artística, mas também analisava como o próprio estatuto da arte se transforma, assim como sua função. Antes fundamentada no ritual, a arte passa a assumir um papel político, ou potencialmente político, desde que as tecnologias estejam articuladas a uma práxis transformadora, e não subordinadas exclusivamente à lógica do mercado. Essa mudança amplia o acesso aos bens culturais, reconfigurando a relação entre arte e espectador e possibilitando novas formas de recepção e engajamento crítico.

No campo da música, a gravação fonográfica desloca a peça musical de seu momento e local específicos, tornando-a acessível em qualquer tempo e espaço. Esse processo não apenas descentraliza o consumo da música ao dispensar a presença física do ouvinte, mas também redefine sua função social, tal como aponta Walter Benjamin e seus ensaios que interpelam o cinema.

A canção gravada torna-se, portanto, através do processo de transformação da aura — que, segundo autores como Maisonneuve (2001), pode também ser reformulada no contexto da escuta doméstica, associando-se à manipulação cuidadosa, à repetição intencional e à personalização da experiência sonora — que, mais do que se extinguir, adapta-se às novas formas de mediação e circulação cultural — um elemento de identificação e pertencimento, promovendo a criação de laços simbólicos e afetivos entre os ouvintes, que passam a compartilhar as mesmas referências sonoras e a construir novas formas de interação nos espaços de convivência.

Ouvir, assim como ler, não é simplesmente ‘ouvir’ uma peça musical ‘pronta’: significa criar um evento, uma situação que permita o surgimento da emoção estética. E essa configuração particular é composta por uma série de gestos, objetos, hábitos, etc. Tal como ocorre com o amante dos livros, o prazer do amante dos discos reside em possuir uma coleção, cuja constituição tem sua própria história; em escolher um disco, que também carrega uma história pessoal; e em escolher o momento, o lugar e a iluminação para esse evento. (Maisonneuve, 2001, p.102, tradução livre)<sup>17</sup>.

Arthur Reis (2014) argumenta que o LP, ao contrário de outras formas de reprodução musical, não apenas registra o som, mas organiza a tradição da música popular, assumindo um papel semelhante ao da partitura na música de concerto. O disco não é apenas um meio de difusão, mas um marco dentro do processo histórico da música, fixando interpretações, influenciando novas gerações de músicos e permitindo que a experiência estética ultrapasse a mera repetição mecânica.

O disco que fixa e funda a tradição é o mesmo que serve de instrumento de ensino: a técnica que aproxima a obra do ouvinte também o permite – e, por que não dizer, “o incentiva a” – se tornar, para falar em termos benjaminianos, “autor”. [...] Se o piano era o responsável pela presença da música no âmbito familiar, o aparecimento do disco despoja o instrumento musical de sua função restrita e o direciona à socialização (Reis, 2014, p.05).

---

<sup>17</sup> “Listening, like reading, is not simply ‘hearing’ a ‘ready’ piece of music: it means creating an event, a situation that allows the emergence of aesthetic emotion. And this particular configuration is made up of a series of gestures, objects, habits, etc. As with the book lover, the record lover’s pleasure lies in possessing a collection, the constitution of which has its own history; in choosing an album, which also carries a personal story; and choosing the time, place and lighting for this event” (MAISONNEUVE, 2001, p.102).



Além disso, o LP inaugura uma nova dinâmica de recepção da música, estruturando a experiência do ouvinte em torno de sua materialidade. A capa do álbum, muitas vezes elaborada com um forte apelo visual e conceitual, funciona como um elemento que adiciona um caráter contemplativo à escuta, enquanto o próprio ato de manusear o disco estabelece um ritual de fruição. A necessidade de virar o LP para ouvir seu outro lado impõe uma escuta atenta e sequencial, favorecendo uma relação imersiva com a obra. Diferente de uma simples reprodução automatizada, essa interação cria um sentido de presença e engajamento além de operações de alienação. Assim, portanto, mesmo inserido na lógica da reprodutibilidade, o disco então resgataria um sentido de unicidade, que não deve ser confundido com a aura no sentido original benjaminiano. Trata-se de uma nova forma de ritualidade e valorização estética associada à materialidade do suporte, ao contexto de escuta e à experiência sensorial personalizada, e não de uma autenticidade fundada na impossibilidade de reprodução e autenticidade, transformando-se em um objeto de culto.

Podemos considerar que o LP não apenas transformou a escuta musical, mas institui um espaço de preservação da aura na era da reprodutibilidade. Sua materialidade, sua relação com a tradição e os rituais que envolve demonstram que, longe de ser apenas um sintoma da industrialização da cultura, o LP constitui um elemento central na construção de novas formas de experiência estética e na ressignificação da relação entre arte e técnica.

Entretanto, essa reconstrução aurática não significa um retorno ao conceito original de aura formulado por Benjamin. A contribuição de Arthur Reis (2014) é justamente demonstrar como a materialidade do LP e os rituais associados à sua fruição instauram uma nova forma de experiência estética, que reorganiza a relação entre técnica e escuta, atribuindo ao disco uma função mediadora entre tradição e recepção contemporânea formulado por Benjamin. Isto é, a singularidade do LP não reside na impossibilidade de reprodução, mas na maneira como ele organiza e estrutura a relação do ouvinte com a música. O ritual em torno do vinil demonstra que, mesmo em um contexto de reprodutibilidade técnica, certos formatos e suportes podem recuperar aspectos de uma fruição estética que Benjamin considerava perdidos.

Dessa forma, as reflexões de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica iluminam o impacto transformador das tecnologias sonoras sobre a experiência estética e cultural. Contudo, à luz das críticas e releituras contemporâneas, compreende-se que a aura não foi integralmente superada, mas reformulada em sintonia com os dispositivos ideológicos e econômicos da indústria cultural.

A discussão sobre a materialidade do LP marca uma transição entre as reflexões teóricas sobre aura, reprodutibilidade e experiência estética para uma análise do contexto brasileiro, no qual a música gravada adquire contornos particulares. Nesse sentido, a sua influência nas formas de escuta contemporâneas evidencia a relevância dos suportes técnicos na conformação da experiência musical e evidencia como os primeiros aparatos de gravação sonora moldaram a relação entre música e sociedade no Brasil.

Jonathan Sterne (2003), ao investigar a história da reprodução sonora, propõe que a modernidade transformou profundamente a maneira como se escuta, não apenas em função dos avanços técnicos, mas por uma mutação nos regimes epistemológicos e culturais do som. Para o autor, a escuta moderna, nesse sentido, não nasce com Edison, mas através do novo conjunto de saberes, que passam a investir no som como objeto inteligível e manipulável. Os fonógrafos, discos, rádios e demais dispositivos reprodutíveis são, portanto, menos uma causa dessa mudança e mais um efeito de um novo regime de sensibilidade que se instaura na sonoridade no território brasileiro.

Essa transformação impacta diretamente a maneira como a música é experienciada, registrada e compartilhada, tornando-se um objeto mediado, pois converte-se em um conjunto de práticas que atravessam a produção de sentido, que envolvem seus dispositivos, contextos e apropriações. A música gravada, ao condensar técnica, linguagem e recepção, torna-se um artefato cultural privilegiado para compreender como os sujeitos constroem o mundo através de práticas simbólicas. Como defende Roger Chartier, "a história cultural se interessa pelas formas pelas quais os homens e as mulheres da época passada deram sentido ao mundo que os cercava e às ações que realizavam" (CHARTIER, 1990, p. 17). A escuta, nesse sentido, é uma dessas ações: ela não é natural, mas historicamente situada, mediada por dispositivos, rituais, formas de circulação e regimes de atenção.

A música popular como fenômeno histórico cultural está diretamente ligada ao surgimento da indústria fonográfica e à difusão dos primeiros registros, especialmente através da atuação pioneira da Casa Edison e de seus artistas, frequentadores dos cafés cantantes e dos teatros cariocas do início do século XX. No entanto, sua consolidação simbólica transpassa a própria historiografia de seus suportes mediadores. Assim, considerar a MPB sob a lente dos Estudos Culturais implica reconhecer que a música não é apenas um reflexo de estruturas sociais, mas um campo ativo de significação, onde práticas e representações são produzidas, apropriadas e disputadas.

Ao ocupar o espaço público e simbólico da escuta, a MPB contribui para a constituição de imaginários sociais, para a produção de memórias coletivas e para a construção — ou contestação — de narrativas sobre o país. Nesta perspectiva, ter a música como campo de pesquisa implica reconhecer sua função na mediação de experiências individuais e coletivas, bem como sua capacidade de tensionar e subverter normas sociais, especialmente no que tange às construções de identidades, e seus campos de disputa de simbolização, como os sentidos de gênero e sexualidade que veremos nos capítulos seguintes.

Por fim, a história da música gravada no Brasil acompanha o desenvolvimento de seus suportes técnicos e as transformações da escuta como prática cultural. Como o leitor pode acompanhar a partir da introdução do fonógrafo no fim do século XIX e da instalação da Casa Edison, as gravações mecânicas em cilindros logo deram lugar aos discos planos. O uso do gramofone e, posteriormente, da vitrola, reconfigurou a fruição da música como experiência doméstica e urbana.

A década de 1920 é marcada por um salto técnico, decorrente da chegada da gravação elétrica, mudança reconhecida como uma revolução pela própria crítica da época, como registra a revista *Phono-Arte* em 1928 (apud GONÇALVES, 2011). Essa década também marca o início das emissões regulares de rádio, com destaque para 1922, quando a BBC passa a operar na Europa, e o Brasil realiza sua primeira transmissão pública durante o Centenário da Independência. O rádio rompe as barreiras físicas da escuta e transforma a canção popular em fenômeno de massa, como indicam os registros cronológicos reunidos por Tim Blanning em *The Triumph of Music* (2010).

Nas décadas seguintes, o LP se consagrou como o principal suporte da música brasileira, especialmente entre os anos 1950 e 1970, consolidando um modelo de produção e consumo que estruturaria a indústria fonográfica até os anos 1980. A partir daí, o cassete e, em seguida, o CD transformaram a escuta em uma prática mais portátil, fragmentada e domesticada, reconfigurando os modos de acesso à música e à memória cultural. O século XXI introduz novos paradigmas com os arquivos digitais e o *streaming*, dissolvendo o suporte físico e alterando, mais uma vez, os regimes de atenção e consumo.

Essas transformações não foram neutras, como se pode intuir. A disputa por patentes, os critérios de seleção dos repertórios e a centralização da produção em pólos urbanos revelam que a história dos suportes é também a história da exclusão e da negociação de legitimidades. A música gravada tornou-se, assim, parte constitutiva da vida moderna, uma

prática cultural profundamente enredada nas transformações técnicas, nas mediações sensoriais e nas disputas por sentido que serão aprofundadas ao longo das próximas seções.

## 2.2 CULTURA, IDENTIDADES E AS DISPUTAS DE SENTIDO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

### 2.2.1 Os contornos do sentido no “popular”

A música popular brasileira, enquanto categoria estética, prática cultural e dispositivo midiático, não pode ser compreendida sem levar em conta as disputas simbólicas que a constituem. Desde os primeiros registros fonográficos até as complexas formas de apropriação contemporâneas, o complexo formato sonoro da cultura nacional operou como arena de negociação de identidades, tensionando fronteiras entre tradição e modernidade, erudito e popular, nacional e estrangeiro. A partir destes campos de disputa e tensões de sentido, a música popular brasileira passou a não apenas refletir identidades já constituídas, mas participar ativamente na sua construção simbólica, articulando-se com os modos de produção, sistemas de mediação e expectativas dos públicos.

Se na seção anterior foram destacadas as mediações técnicas e históricas que moldaram a escuta musical no Brasil, neste momento o foco se desloca para as disputas simbólicas na música brasileira, que marcam e fortalecem a sua existência. Aqui, o objetivo é compreender como a música popular brasileira constituiu-se como uma prática cultural viva, onde se negociam sentidos de pertencimento, distinção e de identidades.

Neste momento da pesquisa convém relacionar os objetivos delineados com duas abordagens fundamentais para a compreensão da cultura como instância de produção e negociação de sentidos: a da antropologia interpretativa de Clifford Geertz e a perspectiva crítica dos Estudos Culturais, especialmente na formulação de Stuart Hall.

Clifford Geertz, em sua obra *A Interpretação das Culturas* (2008), propõe uma visão da cultura como um sistema simbólico complexo, no qual os significados são produzidos, compartilhados e disputados. O autor argumenta que o ser humano está imerso em “teias de significados que ele mesmo teceu” e que a análise cultural deve se dedicar à interpretação desses sistemas simbólicos, tal como um leitor interpreta um texto. Geertz não concebe a cultura como um conjunto de traços materiais ou comportamentais isolados, mas como uma estrutura de significação pública, encarnada nas ações, nos gestos, nos rituais e nos discursos de uma coletividade. O pesquisador, portanto, assume o papel de intérprete, e não de descobridor, daquilo que as práticas sociais comunicam simbolicamente. Como afirma o autor, “a cultura é pública porque o significado é” (GEERTZ, 2008, p. 14). Essa concepção se

afasta de uma ideia de cultura como essência ou identidade natural dos povos, substituindo-a por uma compreensão mais complexa e relacional. Para Geertz, a cultura existe “não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado” (GEERTZ, 2008, p. 15).

Assim a cultura não está "dentro" dos sujeitos como substância individualizada, mas se manifesta na exterioridade dos signos, dos códigos e das performances sociais. Isso nos permite olhar para fenômenos como a música popular não como reflexo imediato de um ethos coletivo, mas como um texto social polissêmico, interpretável e repleto de camadas simbólicas. Em outras palavras, a canção é aqui entendida como ato cultural, como prática situada em contextos históricos e políticos específicos, um espaço de expressão, mas também de disputa e tensão.

A concepção de cultura adotada neste trabalho encontra suporte também na abordagem crítica desenvolvida por Stuart Hall em *Cultura e Representação* (2016), obra em que o autor aprofunda a noção de representação como processo constitutivo, e não apenas reflexivo, da realidade social. Para Hall, a cultura não se limita a um repertório de tradições ou objetos simbólicos; ela é o espaço em que os significados são produzidos, negociados e disputados entre diferentes grupos sociais. Nesse sentido, a cultura é o local por excelência da significação, e a representação se torna o mecanismo fundamental por meio do qual os sentidos são construídos e partilhados socialmente. A linguagem, nesse contexto, não apenas nomeia o mundo: ela o organiza, o estrutura e o institui como experiência partilhável. Por isso, não há cultura sem linguagem, e não há identidade fora das cadeias discursivas que a sustentam.

Hall argumenta que os significados culturais são produzidos através de sistemas de representação (códigos, signos, imagens, discursos) que não apenas descrevem o mundo, mas também exercem poder sobre ele. Ao abordar a cultura como “campo de disputa por significados”, o autor desloca a ideia de identidade de um campo da essência para o da construção social: as identidades não são fixas nem naturais, mas construídas discursivamente em contextos históricos específicos, sendo sempre sujeitas a transformações, conflitos e negociações. Isso é especialmente importante quando pensamos a música popular como prática cultural. Nela, as representações de gênero, raça, sexualidade ou nação não são apenas reflexos de uma sociedade, mas formas através das quais os sujeitos são reconhecidos, silenciados ou reivindicados no espaço público. Como destaca o autor, “a cultura está no centro de todas as lutas políticas e sociais porque é nela que os significados são decididos e

onde são travadas as batalhas sobre quem tem direito de representar quem” (HALL, 2016, p. 28).

Ao se aproximar da música popular brasileira como objeto de análise cultural, esta pesquisa assume que as canções não devem ser tratadas como simples reflexos de uma realidade social ou manifestações diretas de uma identidade nacional, mas como formas simbólicas que participam da produção e da reconfiguração das experiências coletivas. A música, nesse enquadramento, opera como linguagem sensível, em que se articulam discursos, afetos e memórias sociais. Mais do que um espelho, ela funciona como um espaço de enunciação estratégica, no qual diferentes sujeitos e grupos mobilizam sentidos, negociam posições e tensionam normas culturais.

Nesse sentido, a canção pode ser compreendida como forma de ação cultural, capaz de condensar conflitos históricos e dilemas sociais em arranjos sonoros e poéticos. Ao ser performada, apropriada, censurada ou ressignificada, ela se transforma em instrumento de mediação simbólica, cujos efeitos ultrapassam a esfera estética. Seus usos, tanto públicos quanto íntimos, revelam as disputas em torno da escuta, da visibilidade e da representação. A performance musical, portanto, adquire uma potência que não se limita à expressão artística, mas que se estende ao campo das disputas políticas, sobretudo em contextos de repressão e silenciamento.

É nesse horizonte que se insere a contribuição de Roger Chartier, cuja proposta metodológica reposiciona o foco da análise cultural para as práticas sociais de apropriação. Ao pensar a cultura como campo em que os textos, objetos, gestos e discursos são continuamente ressignificados pelos sujeitos, Chartier (1990) rompe com qualquer noção essencialista de sentido. As representações, segundo ele, não são imagens estáticas da realidade, mas modos ativos de organizar e dar inteligibilidade ao mundo social. “As representações são sempre disputadas”, afirma o autor, “pois participam da construção das realidades sociais e dos modos de perceber o mundo” (CHARTIER, 1990, p. 17).

Aplicada à música, essa perspectiva nos leva a compreender que os sentidos das canções não estão encerrados em sua letra ou em sua composição, mas emergem das formas como são escutadas, incorporadas e reinterpretadas por diferentes públicos em diferentes contextos. Ouvir, cantar, lembrar ou proibir uma canção são gestos que envolvem não apenas estética, mas também política e pertencimento. Neste ponto, a recepção, assim como a produção, não é um ato passivo: ela é uma prática situada, moldada por contextos sociais e históricos que definem quais vozes serão amplificadas e quais permanecerão à margem.

As contribuições de Clifford Geertz, Stuart Hall e Roger Chartier, embora oriundas de tradições disciplinares distintas, convergem ao oferecer uma compreensão relacional, dinâmica e crítica da cultura como processo de significação social. Geertz, ao propor uma antropologia interpretativa, enfatiza a leitura das práticas culturais como textos simbólicos densos, situados e públicos. Hall, por sua vez, radicaliza essa abordagem ao evidenciar que os significados culturais são construídos discursivamente e estão imersos em relações de poder, sendo a cultura o terreno privilegiado das disputas por representação, identidade e hegemonia. Para o autor, a cultura – e por que não a música nela inserida? – são arenas de disputa, onde os significados não estão dados, mas “constantemente elaborados e compartilhados” (HALL, 2016, p. 57) e onde “não existe uma ‘cultura popular’ autêntica situada fora das relações de poder” (HALL, 2003, p. 238). Já Chartier contribui ao deslocar o foco da análise para as práticas de apropriação e recepção, mostrando como os objetos culturais adquirem sentido apenas quando mobilizados por sujeitos historicamente situados. Ao articular esses três autores nesta pesquisa assume-se que a música popular brasileira constitui um campo privilegiado para observar a cultura como arena de conflitos simbólicos, na qual se negociam posições sociais, se reconfiguram afetos e se performam identidades.

A música popular brasileira não emerge como reflexo espontâneo de uma cultura originária, mas como arte já mediada, negociada entre diferentes regimes de escuta, interesses editoriais, tecnologias de gravação, filtros raciais e projetos de identidade nacional. A materialidade da música registrada carrega marcas do tempo e das escolhas estéticas, políticas e sociais que estruturaram várias formas possíveis de representação. Essa compreensão dialoga diretamente com a noção de Geertz de que “o comportamento humano não tem existência independente do sistema de significados que o sustenta” (Geertz, 2008, p. 17), mostrando que a música, antes de ser reflexo, é construção simbólica e interpretativa.

O rastreio do popular na música brasileira nos coloca frente a essas condições, já que ao longo do século XX, a noção de “popular” foi sendo historicamente construída, negociada e tensionada por meio da ação de gravadoras, intelectuais, mídia, artistas e consumidores. Mais do que um estilo musical ou um marcador sociológico, o “popular” opera como um campo de força onde se articulam projetos estéticos, interesses econômicos e dinâmicas culturais heterogêneas.

O célebre compêndio da Casa Edison, lançado em 1902, continha mais de duzentos fonogramas, e não apenas consolidou um marco para a circulação da música urbana brasileira,



como também inscreveu, através da técnica da gravação, um projeto simbólico que selecionava o que deveria ser lembrado, consumido, consagrado.

Eram faixas cantadas, instrumentais e ainda 14 discursos de personalidades lidos por locutores e distribuídos em duas séries. A primeira gravação listada na série Zon-O-Phone 10.001, de 7 polegadas de diâmetro, foi “Isto é bom!”. Trata-se de um lundu de duplo sentido que já era sucesso no teatro de revista e cujos versos pareciam mais uma adaptação livre de quadrinhas populares do que compostos por uma pessoa só, mas ele foi atribuído ao compositor baiano Xisto Bahia e quem o cantava era Manuel Pedro dos Santos, seu conterrâneo, que atendia pelo nome artístico de Bahiano. (Faour, 2021, p.48).

Como lembra Napolitano (2002), a música urbana brasileira se funda ainda no final do século XIX e início do século XX, já marcada por processos de institucionalização, no qual a modinha e o lundu ocupavam posição central e demarcava que o “popular” era, na verdade, produto de circulação e sobretudo, disputa seja pela sua origem ou pelo público de consumo.

A disputa em torno da origem da modinha brasileira pode ser lida, antes de tudo, como um reflexo do embate histórico entre duas culturas musicais em confronto: a popular, de matriz oral, mestiça e informal, e a erudita, ligada ao repertório europeu e à institucionalização musical nos salões da aristocracia. Para José Ramos Tinhorão (1991), a modinha verdadeiramente nacional não nasceu nos gabinetes da Capela Real, mas nas rodas seresteiras do povo, desenvolvida por músicos como Domingos Caldas Barbosa, que, conforme autor, não passou por qualquer processo formal de musicalização. Sua produção, enraizada na oralidade e nas práticas populares do Brasil colonial, teria sido apropriada e “adulterada” quando absorvida pelos meios palacianos e revestida com os artifícios do bel canto italiano.

Essa tensão se agrava com a leitura de autores como Mário de Andrade (1930) apud Tinhorão (1991), que elevam a modinha a símbolo da cultura erudita nacional. Para Andrade, a história da música brasileira começa nas “modinhas imperiais”, que refletiram a sofisticação alcançada após a vinda da corte portuguesa. Nessa perspectiva, a modinha assume ares de ária de ópera, voltada ao deleite da elite, cantada com técnica vocal refinada e acompanhada por instrumentos europeus, como piano e harpa.

Ao refletir sobre a estética deste gênero, Tinhorão apresenta a posição de Mário de Andrade, defensor da modinha como nobre herança portuguesa, para refutá-la ao evidenciar que a prática musical de Domingos Caldas Barbosa representava um canto desassombrado, mestiço e popular. Sua crítica não se limita à origem da composição, mas atinge diretamente o

modo como os registros populares foram historicamente desqualificados pela lógica da legitimação institucional.

A questão, no entanto, revela-se para além da composição estética ou gênese de criação, evidenciando sobretudo uma disputa ideológica sobre qual Brasil se consagra como legítimo: o da tradição oral popular ou o das formas adaptadas às convenções eruditas europeias. Aqui, é possível perceber o que Roger Chartier (1990) define como as lutas pelas representações: processos em que diferentes grupos disputam não apenas o direito de representar, mas também os próprios critérios de legitimidade cultural. A passagem da modinha dos espaços populares para os salões aristocráticos não pode ser lida como evolução linear ou refinamento estético, mas como reconfiguração simbólica operada por relações de força que atribuem visibilidade ou apagam certas práticas. Nesse sentido, a apropriação da modinha pela elite não eliminou seus traços populares, mas os reordenou segundo valores dominantes, revelando que o “popular” é sempre produto de tensões e rearranjos simbólicos.

Enquanto o projeto erudito buscava adequar a produção musical nacional a padrões europeus, elevando a modinha a um modelo culto de canção de câmara<sup>18</sup>, o campo popular mantinha suas práticas enraizadas no cotidiano das pessoas comuns, transmitidas de forma oral, marcada pela simplicidade, improviso e afetividade.

A trajetória desses gêneros é reveladora: como observa Oneyda Alvarenga (1982), autora cuja expressão tem forte inspiração andradina, enquanto a modinha desce dos salões aristocráticos para as ruas e se populariza, o lundu sobe das camadas populares para os circuitos da elite, adquirindo prestígio e legitimação da burguesia e aristocracia “que lhe deram um lugar nas suas festas mundanas e na sua música cotidiana” (p.328). Conforme aponta a autora, o lundu tem seu primeiro registro no Brasil, quando ainda como lundu dança, em uma carta de 1780

[...] o mais antigo documento de que se dispõe sobre o Lundu no Brasil é uma carta de 1780, escrita por um antigo governador de Pernambuco ao governo português, sobre danças de negros brasileiros denunciadas ao Tribunal da Inquisição. Nessa carta o Lundu "dos brancos e pardos" do Brasil vem comparado aos "fandangos em Castela e fofas"<sup>19</sup> em Portugal (Alvarenga, 1982, p. 172)

<sup>18</sup> Canção de câmara é uma forma musical que combina poesia e música, surgindo no contexto da intelectualidade nacionalista e influenciada pelo movimento modernista do início do século XX. É caracterizada pela fusão entre a poesia e a música, muitas vezes utilizando textos de autores brasileiros como base para a composição musical.

<sup>19</sup> A Fofa, uma dança sensual e livre do século XVIII, era considerada pelos portugueses como uma dança com características de origem negra. Embora faltem detalhes, a Fofa aparentava ser semelhante ao Lundu, e possivelmente o precedeu. (TINHORÃO, 1991; ALVARENGA, 1982).

Oneyda Alvarenga destaca que por volta da metade século XIX o lundu dança decai, e cede espaço quase completamente ao lundu canção, momento em que ele ganha ainda mais notoriedade na construção da sonoridade e cultura brasileira:

Antes do Lundu, a música, as danças e as festas dos negros eram consideradas um mundo à parte, que o branco escutava e via com condescendência, mas não permitia que entrassem no seu alvo mundo. O Lundu foi a primeira forma de música negra que a sociedade brasileira aceitou e por ele o negro deu à nossa música algumas características importantes dela. (Alvarenga, 1982, p. 173)

Através da leitura de Oneyda Alvarenga, e somada aos posicionamentos de José Ramos Tinhorão e Mário de Andrade sobre a modinha, fica contundente afirmar que não é possível traçar a gênese de uma cultura popular da música brasileira com certificação de autenticidade, como se esta estivesse, posicionada diametralmente oposta a uma cultura erudita hegemônica. Há sim um processo contínuo de hibridização e rearranjo simbólico, que tensiona a noção de origem e pureza.

O popular na música brasileira, no entanto, não teve sua leitura apenas voltada à gênese criativa de seus ritmos, essa disputa seguirá ganhando novos contornos com o avanço das tecnologias de mediação para abarcar com mais ênfase a noção do popular como uma música de identidade nacional. Como destaca Napolitano (2002), a construção de uma música nacional se articula com os interesses do mercado fonográfico, das políticas culturais do Estado e de intelectuais modernistas preocupados com a invenção de uma brasilidade sonora, ou seja, o processo de mediação dos produtos da cultura estabelece intensa articulação com a inauguração de uma mentalidade sobre identidades nacional de maneira diferente com o que se via em outros lugares do mundo ocidental.

Se na tradição européia, com o sistema musical erudito dominante, este processo [a consolidação do campo musical popular] já se fazia sentir, nas Américas o lugar social da música popular e a fragilidade do sistema de música erudita tomaram-no mais complexo e, ao mesmo tempo, mais rico, na medida em que a música popular atraía alguns músicos muito talentosos e desgarrados de suas vocações eruditas e elitistas (Napolitano, 2002, p. 18-19).

Especialmente a partir das décadas de 1930 e 1940, com a ampliação do rádio, o fortalecimento das gravadoras e massificação do disco que produziam novas formas de acesso e fruição, a música popular brasileira passa a se consolidar como produto de mercado. Um movimento que reorganiza profundamente os circuitos de produção, circulação e recepção da música. Essa nova ordem midiática tensiona ainda mais os sentidos atribuídos à música popular, que agora se vê atravessada pela lógica da mercadoria. A música popular passa a ser,

simultaneamente, arte e produto; expressão cultural e forma padronizada; linguagem sensível e bem de consumo.

Essa contradição é o centro da crítica de Theodor Adorno, cuja análise da indústria cultural se tornou referencial para pensar a cultura de massas no capitalismo avançado. Para o autor, a padronização da canção popular, através da “dominação técnica progressiva” impede a experiência estética autônoma e transforma o ouvinte em um consumidor passivo, conformado à ordem vigente, e impedidos da sua experiência autônoma de julgamento e tomada de decisão consciente, e através desta relação instala-se portanto uma forma de audição passiva, na qual o ouvinte não é convidado a refletir, mas apenas a reconhecer e consumir (ADORNO, 1971).

Segundo Adorno, uma vez que as mercadorias asseguram a vida dos produtores no mercado, ficam contaminadas por essa motivação. O autor argumentava que os produtores buscavam o lucro, se não de maneira direta, por de forma mediada, por meio do caráter autônomo adquirido pela reprodução dessas mercadorias (ADORNO, 1971). Ou seja, segundo Adorno, na música erudita a forma musical se desenvolveria como práxis autônoma, estabelecendo relações internas e complexas que resistem à lógica do mercado. Já a música popular padronizada dilui essa autonomia formal, funcionando como mercadoria moldada para o consumo e migrando-se sem retorno ao sistema de dominação.

Como afirmam Adorno e Horkheimer (1985), “O terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.100). A indústria cultural, assim, ganha densidade não apenas como massificadora das mídias exaustivamente reproduzidas, mas sobretudo, como um agente onipresente na modelação de subjetividades, e o faz reduzindo a cultura à mercadoria.

No caso brasileiro, contudo, essa crítica encontra uma nuance importante no pensamento de Mário de Andrade em *Música Popular*, escrito em 1939 (apud GONZALEZ, 2013). Embora também preocupado com a perda de autenticidade diante da mercantilização, Andrade não propõe uma oposição entre o erudito e o popular, mas sim uma tentativa de síntese, reconhecendo a riqueza do folclore e, ao mesmo tempo, denunciando a diluição desse conteúdo na chamada música “popularesca” de fácil consumo - elemento central por onde sua crítica recai.

O uso do termo popularesca, como aponta Juliana González (2013), não deve ser confundido com uma rejeição à música urbana popular em si, mas sim com um olhar atento às

formas como certas expressões artísticas perdem complexidade e historicidade ao se ajustarem exclusivamente às demandas comerciais. Diferente disso, o que Mário classifica como submúsica designa composições fabricadas com vistas ao aplauso fácil, ao sucesso radiofônico imediato, à lógica do descartável. Ainda que Mário de Andrade não formule uma teoria sistemática sobre a mercantilização da cultura nos moldes da Escola de Frankfurt, compartilha com Adorno e Horkheimer a percepção de que o rebaixamento formal da obra artística, promovido pela lógica da reprodução em série, compromete sua capacidade de elaboração simbólica.

A aproximação entre ambos os pensadores reside, portanto, na crítica à transformação da arte em mercadoria e à padronização dos gostos promovida pela racionalidade técnica. Mas há também distâncias fundamentais. Enquanto Adorno vê na indústria cultural um sistema fechado, produtor de subjetividades conformistas e incapaz de resistência, Mário de Andrade, mesmo diante da crescente massificação, insiste na vitalidade da cultura popular urbana e em sua capacidade de síntese criativa com o erudito. Sua defesa de uma música nacional, enraizada na experiência popular, mas aberta à experimentação formal, demonstra um projeto de mediação que não se rende nem ao purismo folclórico, nem ao determinismo do mercado.

Essa ambivalência crítica é reveladora: Andrade não recusa a modernidade técnica, mas busca nela frestas de invenção estética. Sua distinção entre música popularesca e submúsica não opera pela negação da cultura de massas, mas por uma escuta qualificada, que valoriza a densidade simbólica das obras.

Ainda que a crítica inaugurada por Adorno à indústria cultural seja fundamental para compreender os mecanismos de padronização e fetichização da música no capitalismo avançado, ela não é suficiente para dar conta da complexidade das interações entre cultura, consumo e formação de subjetividade. A própria popularização de determinados gêneros pode abrir espaço para reapropriações e novas formas de engajamento estético, ainda que operem dentro da lógica industrial. Mesmo sob a racionalidade da Indústria Cultural, a relação estabelecida entre produto e massificação, mediação e recepção, estética e significação continua sendo um campo de disputa simbólica onde as dicotomias coexistem no mesmo espaço sonoro.

A compreensão da música popular como um campo de disputa simbólica exige também problematizar o próprio conceito de “popular”. Muito além de uma designação neutra ou auto evidente, o termo carrega em si uma longa história de disputas políticas, culturais e epistemológicas. É a partir dessa brecha que autores como Richard Middleton em *Styding the*

*Popular Music* (1990) constroem uma crítica à rigidez das categorias tradicionais. Em resposta às abordagens que veem a música popular exclusivamente como produto da alienação ou expressão cultural autêntica como parte do pensamento folclorista e nacionalista, o autor propõe uma leitura dialética da música popular, onde esta passa a ser compreendida não como um reflexo direto da ideologia dominante, mas como um processo contraditório, marcado por múltiplas mediações históricas, sociais e afetivas que só pode ser compreendido em movimento.

Richard Middleton (1990), ao examinar os estudos sobre música popular, identifica quatro definições recorrentes do termo “popular”: a normativa, que vê o popular como uma forma inferior em relação à música erudita; a negativa, que define o popular apenas pelo que ele não é (nem erudito, nem folclórico, nem artístico); a sociológica, que o associa a determinadas classes sociais ou modos de vida; e a tecnológica/econômica, que o vincula à difusão pelas mídias de massa. Nenhuma dessas definições, segundo o autor, é suficiente para trabalhar em unicidade, pois ignoram a complexidade dos processos históricos, simbólicos e afetivos que atravessam a produção e o consumo musical.

Middleton propõe, então, uma abordagem mais dialética: compreender o “popular” como um processo histórico, contraditório, onde estão em jogo forças de dominação e de resistência, padronização e invenção, indústria e recepção. O popular não é uma essência, mas um terreno móvel, no qual se constroem e se desfazem fronteiras entre o legítimo e o ilegítimo, o hegemônico e o marginal, o autêntico e o comercial. Isso significa que mesmo a música inserida na lógica da indústria cultural pode ser ressignificada por seus públicos, abrindo espaços para experiências afetivas, políticas e identitárias.

A problematização do termo “popular” é, portanto, incontornável. O que se entende por “cultura popular” – e, por extensão nesta pesquisa, por música popular – nunca é uma evidência, mas uma construção discursiva e histórica, atravessada por disputas simbólicas. Stuart Hall, em seu ensaio “*Notas sobre a desconstrução do ‘popular’*” (2003), recusa tanto a concepção que identifica o popular com o espontâneo ou autêntico, quanto aquela que o reduz à manipulação das massas. Em vez disso, propõe compreender o popular como “a arena do consentimento e da resistência”, onde as práticas culturais são negociadas entre forças hegemônicas e subordinadas (HALL, 2003, p.246). A cultura popular, portanto, não deve ser pensada como reflexo de um povo essencial, mas como um terreno instável de lutas por significação, cujas formas e sentidos são constantemente apropriados, rearticulados e deslocados. Assim, ainda que atravessada pela lógica da mercadoria, a música popular pode

ser reapropriada, reinscrita e ressignificada pelos sujeitos, convertendo-se em prática simbólica situada e estratégica.

Essa abordagem permite reler a música popular brasileira não como expressão pura da “alma nacional”, mas como um campo de tensão e negociação entre projetos de identidade, forças de mercado e políticas culturais. Hall adverte que “não existe uma ‘cultura popular’ íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais” (HALL, 2003, p. 238), e que o essencial em sua definição é o modo como ela se posiciona em relação à cultura dominante. O popular, nesse sentido, não é aquilo que está fora do poder, mas aquilo que o contesta ou o reinscreve a partir de outras vozes, e sobretudo, “o terreno no qual as transformações são operadas” (HALL, 2003, p.228).

Essa leitura encontra eco na crítica latino-americana de Néstor García Canclini, que propõe o conceito de hibridação como chave para pensar a cultura nas sociedades periféricas:

entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras (Canclini, 2008, p. XIX).

Essa compreensão, longe de sugerir um sincretismo harmonioso, revela que a hibridização é também campo de disputa: os elementos que se combinam o fazem sob relações assimétricas de poder, em que sentidos dominantes podem ser reforçados ou tensionados.

Para Canclini, as culturas latino-americanas não se desenvolvem por linhas puras de tradição, mas por processos contínuos de tradução e negociação entre o popular, o moderno e o midiático. A hibridização, nesse caso, não é sinônimo de diluição, mas de rearticulação: um campo conflitivo de códigos, em que práticas e objetos oriundos de diferentes esferas se entrecruzam, recombina e geram novos sentidos (CANCLINI, 2008). Com essa interpretação a música popular, sobretudo na América Latina é, portanto, um artefato híbrido, atravessado por tradições locais, técnicas midiáticas, políticas estatais e interesses mercadológicos<sup>20</sup>. Justamente a partir dessas fusões é que se configuram os repertórios

<sup>20</sup> George Torres, editor de *Encyclopedia of Latin American Popular Music* (2013), questiona se “*son jalisciense*” (repertório que deu origem aos conjuntos mariachi do oeste do México) se enquadra em uma tradição folclórica ou uma tradição de música popular?” (p. xix, tradução livre). Para produzir sua resposta o autor diz que ainda que possa parecer indubitável afirmar que pertence à primeira, a apropriação por conjuntos mercadológicos fizeram com que os mariachi se tornaram um símbolo internacional para a cultura mexicana por meio da mídia de massa. Essa inscrição coloca então a existência destas sonoridades no reino da música popular ainda que possamos ter respaldo folclórico desta. Algo semelhante podemos pensar em nosso contexto com o samba.

simbólicos através dos quais os sujeitos constroem formas de pertencimento, memória e identidade.

Ao propor que as culturas híbridas não são apenas a coexistência de elementos distintos, mas sim a constituição de novas formas socioculturais em permanente disputa, Canclini desloca o entendimento da identidade cultural de um ponto fixo ou essencial para um processo histórico e relacional. As identidades, nesse contexto, não são dadas, mas construídas por meio de processos que envolvem a articulação de diferenças, a circulação de signos e a negociação de significados. A música popular latino-americana, ao incorporar elementos sonoros e poéticos de diferentes matrizes (locais e globais, eruditos e populares) opera como um dispositivo de produção cultural, que tanto absorve quanto ressignifica os códigos que a atravessam. Seu consumo e fruição, portanto, não constituem meras formas de entretenimento, mas experiências de escuta que engajam práticas de subjetivação, sentidos de origem e visões de mundo.

Essa concepção dinâmica permite compreender a música popular brasileira como uma prática social profundamente enraizada em processos históricos e mediada por forças contraditórias, como o mercado, o Estado, os movimentos sociais e os próprios ouvintes. A canção popular, nesse quadro, não apenas veicula narrativas identitárias já constituídas, mas participa ativamente de sua constituição e reconfiguração, ora reproduzindo convenções culturais, ora tensionando normas sociais.

O percurso teórico traçado até aqui se consolida com as contribuições de Raymond Williams (2008), cuja obra amplia e aprofunda a noção de cultura como instância viva, histórica e socialmente situada. Em oposição à perspectiva que associa cultura às “melhores produções” de uma elite ou à ideia de um repositório de valores estáticos, Williams propõe compreendê-la não apenas como “as artes” ou um “modo de vida”, mas fundamentalmente como um complexo sistema de significações que organiza e dá sentido à experiência social, sendo constituída e constituinte da ordem social global

Assim, há certa convergência prática entre (I) os sentidos antropológico e sociológico de cultura como “modo de vida global” distinto, dentro do qual percebe-se, hoje, um “sistema de significações” bem definido não só como essencial, mas como essencialmente envolvido em todas as formas de atividade social, e (II) o sentido mais especializado, ainda que também mais comum, de cultura como “atividades artísticas e intelectuais”, embora estas, devido à ênfase em um sistema de significações geral, sejam agora definidas de maneira muito mais ampla, de modo a incluir não apenas as artes e as formas de produção intelectual tradicionais, mas também todas as “práticas significativas” desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade — que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso. (Williams, 2008, p.13).



Nesse sentido, a cultura não é algo separado da vida social, mas a própria forma como essa vida é experienciada, narrada e estruturada simbolicamente. Ela é, ao mesmo tempo, expressão e produção das relações sociais, e por isso está sempre atravessada por disputas: entre o dominante, o residual e o emergente; entre o hegemônico e o contra-hegemônico; entre o que se busca fixar como norma e o que escapa à sua ordenação.

Quando aplicada ao campo musical, essa concepção não mais meramente sugere, mas exige que vejamos a música popular não apenas como reflexo de identidades culturais, mas como prática simbólica capaz de produzir significados sociais, moldar sensibilidades e consolidar formas de pertencimento. Ao ser escutada, cantada ou performada, a canção se inscreve nas experiências dos sujeitos, reorganizando afetos, evocando memórias e atualizando conflitos. Assim, música, cultura e identidade se inter-relacionam em um processo contínuo, contraditório e produtivo de significação social.

A perspectiva que orienta este trabalho, convida à compreensão das práticas culturais como instâncias fundamentais na produção das experiências históricas. Ao contrário de abordagens que tratam a cultura como reflexo ou ilustração de processos estruturais mais amplos, o que se afirma aqui é a centralidade da cultura na constituição dos modos de vida, das subjetividades e das identidades coletivas.

A música popular, pensada sob essa lente, deixa de ser um espelho da identidade nacional, um objeto autônomo de análise formal ou conteúdo de mercado, para se tornar uma prática cultural historicamente mediada, em que se produzem modos de pertencimento e distinção. Ao escutar uma canção, o ouvinte se inscreve em uma tradição, mas também pode ressignificá-la, reiterando, desviando ou subvertendo seus sentidos. Essa ênfase na dimensão prática da cultura, em sua articulação com os gestos, com a escuta, com a recepção, reforça a tese central desta seção: as identidades culturais são produzidas, negociadas e historicamente situadas nas práticas cotidianas de mediação simbólica.

Ao longo do século XX, práticas musicais como o samba, a bossa nova e a Tropicália foram moldadas por disputas simbólicas que se ancoraram em contextos históricos específicos e em mediações tecnológicas decisivas. O rádio, desde os anos 1930, não apenas ampliou o alcance da música gravada, mas também construiu, por meio de sua programação e de políticas públicas, um imaginário nacional sobre o que seria a verdadeira música brasileira (NAPOLITANO, 2002). Do samba de morro ao samba-canção abolerado, das harmonias intimistas da bossa nova à radicalidade estética da Tropicália nos anos 1960, cada um desses estilos revela que a música popular brasileira nunca foi mero reflexo de uma cultura autêntica

do que se pretende chamar de “*brazil*” da forma generificada que pode denotar. Ao contrário, esses ritmos são constantes territórios simbólicos em disputa, espaços de negociação de identidade e de reconfiguração das normas de gênero, raça e sexualidade que compõem um povo.

### **2.2.2 Os contornos do sentido no gênero e na sexualidade**

Para o bom seguimento desta pesquisa, a análise da música popular brasileira como espaço de disputa simbólica demanda também uma reflexão crítica sobre os modos como o gênero e a sexualidade são representados, performados e ressignificados nas canções, nas vozes e nos corpos que as interpretam. Esta discussão, no campo da cultura popular brasileira, requer, como ponto de partida, uma compreensão crítica do próprio conceito de gênero.

Neste trabalho, parte-se da perspectiva de que o gênero não é uma essência biológica ou uma identidade fixa, mas uma construção simbólica, histórica e relacional, forjada nas práticas sociais, nas representações culturais e nas estruturas de poder. Canções populares, ao longo do século XX, funcionaram como espaços onde essas construções foram expressas, reiteradas ou tensionadas, não como reflexos imediatos de identidades, mas como práticas significativas que participam da produção de sentidos sobre o que é ser homem, mulher ou dissidente das normas hegemônicas de gênero e sexualidade.

Neste enquadramento, a obra de Joan Scott (2019 [1986]) oferece uma base conceitual fundamental ao propor o gênero como uma categoria útil para a análise histórica, justamente por permitir evidenciar como os discursos sobre a diferença sexual estruturam os modos de organização social e cultural. Como afirma Heloísa Buarque de Hollanda (2019) ao justificar a inclusão de Scott em uma coletânea introdutória sobre os estudos de gênero no Brasil, trata-se de uma autora que “nos oferece uma importante reflexão sobre a relação direta e explícita entre gênero e poder, constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças entre os sexos, como uma forma primeira de significar as relações de poder”. Para Hollanda, ao historicizar o gênero, Scott contribui para deslocar as categorias “homem” e “mulher” do campo da natureza para o da política, ao demonstrar que “mulher”, assim como “homem”, são categorias políticas e econômicas, constituídas materialmente nas relações sociais.

Segundo Scott:

O gênero é um elemento constitutivo das relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos. O gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder. [...] O gênero constrói significados sociais com base nas percepções de diferença sexual. [...] O gênero se entrelaça com a construção do poder em si. Isso significa que os conceitos de poder, embora sustentem o gênero, nem sempre se referem diretamente ao gênero em si mesmo (Scott, 2019, p. 36–37).

Nessa formulação, Scott não apenas afirma que o gênero organiza a vida social, mas demonstra que ele é um princípio ativo de significação, um operador simbólico que estrutura as instituições, codifica os discursos, ordena os saberes e regula os corpos. O gênero não está apenas nos sujeitos, mas nas formas pelas quais a sociedade compreende, organiza e legitima diferenças, inclusive aquelas que não se encaixam na norma.

Ao afirmar que o gênero é constitutivo das relações sociais e ao mesmo tempo forma de significar o poder, Scott redefine os contornos do próprio campo das identidades: o que está em jogo, em sua análise, não é apenas o conteúdo do que é “ser mulher” ou “ser homem”, mas a própria operação pela qual essas categorias são produzidas, reconhecidas, autorizadas e hierarquizadas. Isso significa que o gênero é uma tecnologia simbólica que opera tanto nos sujeitos quanto nos discursos, incluindo aqueles veiculados pela cultura popular, como a canção.

Essa formulação crítica de gênero como operador simbólico encontra amplos desdobramentos na obra de Teresa de Lauretis (1994), sobretudo ao propor o conceito de “tecnologia do gênero”, que desloca a atenção do sujeito para os mecanismos discursivos e culturais que o produzem. Para a autora, o gênero não é uma expressão de uma identidade interna, mas um processo performativo que se constrói na e através de sistemas representacionais, ou seja, “as tecnologias sociais [como o cinema, a mídia, os sistemas educacionais] e os discursos institucionais [jurídico, médico, psicanalítico, filosófico]” (LAURETIS, 1994, p. 208). Essas tecnologias não apenas representam o gênero, mas o constituem como um campo de significação possível.

Isso significa dizer que o sujeito de gênero é sempre um efeito de discurso: ele é posicionado, produzido e regulado por meio de narrativas e imagens que determinam o que pode ser visível, desejável ou inteligível dentro de um regime cultural específico. Para a autora o gênero não é algo que se tem ou se é, mas algo que se faz e se desfaz, em relação contínua a discursos, instituições e práticas sociais que o nomeiam e regulam. Ou seja, o

gênero não preexiste à experiência: ele é construído, reiterado e performado dentro de redes simbólicas que moldam os corpos e os modos de existência.

Essa perspectiva permite ultrapassar os limites das análises representacionais tradicionais, que se detêm apenas na “imagem” do sujeito. A questão proposta por Lauretis não é se os sujeitos estão corretamente representados, mas como a representação funciona como instrumento de inscrição subjetiva. Isso tem implicações diretas para a análise da música popular brasileira: as canções, ao enunciar discursos sobre o amor, o desejo, os papéis sexuais e as identidades, não apenas espelham normas culturais, mas produzem sujeitos de gênero, autorizando ou interditando modos de viver e de ser.

Nesse contexto, a música opera como uma das tecnologias do gênero descritas por Lauretis, um dispositivo que organiza a experiência e o reconhecimento. Os personagens construídos nas canções, as vozes que os narram, os arranjos sonoros que os embalam, tudo isso participa da codificação cultural das subjetividades. As canções, assim, não apenas tematizam o gênero, mas o performam, reinscrevendo ou tensionando as fronteiras da inteligibilidade normativa.

Ao lado de Joan Scott, que analisa o gênero como uma categoria histórica que estrutura as relações de poder, Lauretis amplia a discussão ao tratar o gênero como efeito de práticas reiterativas que moldam subjetividades. Em diálogo, ambas nos ajudam a compreender que o gênero não é um dado, mas uma operação que envolve disputas de sentido, regimes de visibilidade e jogos de linguagem.

Isso significa dizer que a canção, enquanto prática cultural, não apenas dá forma ao discurso de gênero, mas participa da própria construção do que se entende como sujeito de gênero. Como argumenta Lauretis (1994), “a representação do gênero é a sua construção” (p. 209), de modo que a música popular não deve ser lida apenas como um espelho da realidade social, mas como parte integrante da maquinaria simbólica que codifica e performa o gênero.

Nesse sentido, a arte, inclusive a cultura popular, longe de ser um território neutro, é um dos espaços onde a construção do gênero continua a se efetuar, assim como ocorria “na era vitoriana, por exemplo”, nos termos da própria autora. Como ela afirma, essa construção “também se faz, embora de forma menos óbvia, na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais, e até mesmo, de forma bastante marcada, no feminismo” (ibid). Essa afirmação é crucial, pois desloca a produção do gênero para dentro das próprias formas de crítica que buscam desnaturalizá-lo, inclusive esta pesquisa.

Paradoxalmente, portanto, o gênero também se constrói por meio de sua desconstrução. Isso implica que os discursos que visam desestabilizar a norma, como muitas canções dissidentes que tensionam a lógica heteronormativa, não estão fora do sistema de produção do gênero, mas operam a partir dele, oferecendo brechas e desarranjos internos. “O gênero, como o real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso”, afirma Lauretis (1994, p. 228), ou seja, aquilo que escapa ao discurso e, ao mesmo tempo, o ameaça com sua irrupção.

A presença de corpos e desejos não normativos nas canções populares, mesmo quando mediada por sátiras, tropos alegóricos ou códigos velados, torna-se então um campo estratégico para observar a complexidade das tecnologias de gênero. Isso permite compreender a cultura popular não apenas como instância de reprodução normativa, mas também como locus de fricção, onde as formas do sensível e do simbólico podem abrir-se a experiências que escapam à lógica binária da inteligibilidade sexual e de gênero.

Nesta pesquisa a canção é o espaço onde o gênero se inscreve como significante social e onde, por sua vez, também pode ser deslocado, parodiado ou subvertido. Assim, ao tomar essa perspectiva, a música popular brasileira passa a ser lida não como reflexo de um ethos sexual ou de uma identidade prévia, mas como território de disputa simbólica no qual os significados de gênero são continuamente fabricados e negociados.

Essa compreensão simbólica do gênero como operação discursiva e relacional encontra ressonância no modo como a tradição ocidental tratou determinadas figuras dissidentes, especialmente mulheres que subverteram os códigos de representação vigentes. A participação das mulheres no âmbito musical remonta aos primórdios da civilização, embora seu reconhecimento e protagonismo venham percorrendo um nebuloso caminho ao longo das eras. Inicialmente, sua figura era primordialmente objeto de inspiração para obras de natureza poética, religiosa e folclórica, em detrimento do reconhecimento de sua agência autoral e criativa. Não obstante, documentos históricos provenientes de civilizações antigas evidenciam a participação feminina em atividades musicais em contextos específicos, a exemplo de rituais religiosos e celebrações cortesãs.

Um caso exemplar, tanto por sua força poética quanto pela complexidade de sua recepção histórica, é o de Safo, poetisa grega do século VII a.C., frequentemente referida como fundadora da lírica amorosa no Ocidente e, sobretudo, como figura central na construção simbólica da experiência homoerótica feminina na cultura ocidental.

Apesar de sua consagração posterior como referência canônica da poesia lírica, a trajetória de Safo é marcada por uma ambivalência simbólica profunda: ao mesmo tempo em que seus versos foram emulados, estudados e celebrados, sua biografia foi sistematicamente silenciada, distorcida ou apagada. Como observa Gontijo Flores, tradutor de sua obra mais recente para o português, “a sociedade grega patriarcal dava menos valor à sua biografia; havia muito menos interesse em sua história do que em sua poesia” (POMPERRMAIER, 2017, s.p.). E, mesmo quando o fascínio por sua figura se intensificou, emergiu um novo entrave simbólico: “o lesbianismo”.

Essa tensão revela de forma contundente como as marcas de gênero e sexualidade afetam a maneira como os sujeitos são inscritos na história. A dissidência de Safo, tanto em termos de gênero quanto de desejo, foi tematizada, ridicularizada ou apagada por séculos, ao passo que sua poética, despolitizada, descontextualizada, era admitida como arte refinada. Isso evidencia a operatividade seletiva da cultura, que pode assimilar formas expressivas dissidentes desde que descoladas de seus corpos e trajetórias históricas.

Esse mecanismo de dissociação entre forma estética e corpo dissidente, entre arte legitimada e sujeito silenciado, não é um processo restrito à Antiguidade. Ele se atualiza e perpetua sob novas roupagens de disputa, como demonstra um episódio contemporâneo que explicita, com notável clareza, os efeitos simbólicos dessas batalhas em torno da linguagem, da memória e da identidade.

O episódio ocorrido em 2008, quando moradores da ilha de Lesbos moveram uma ação judicial para impedir o uso do termo “lésbica” como referência a mulheres homossexuais, é revelador da permanência dessa disputa simbólica. O processo, movido contra a Comunidade Homossexual e Lésbica Grega (OLKE), foi indeferido pelo tribunal de Atenas, que considerou que “a palavra não define a identidade dos nativos da ilha do Mar Egeu” (GREGOS..., 2008, s.p.). O fato de um grupo local buscar o “reconhecimento exclusivo” da palavra lésbica, desassociando-a do erotismo entre mulheres, demonstra como as lutas por linguagem, pertencimento e identidade continuam sendo campos simbólicos de poder e disputa.

A presença de Safo na genealogia da cultura ocidental pode ser pensada, portanto, não apenas em sua localização literária ou mitológica, mas como uma figura profundamente política. Sua voz poética tensiona os regimes de visibilidade que tradicionalmente excluíram corpos femininos e dissidentes da condição de sujeitos históricos e criadores de cultura, e

permanece, até hoje, como símbolo das disputas que moldam os sentidos possíveis da linguagem, da identidade e da memória.

Durante a Idade Média, algumas poucas mulheres conseguiram lograr espaço como compositoras, como é o caso de Hildegard von Bingen, uma notada figura do século XII que se destacou pela originalidade de suas composições “seu universo melódico se destacava também por uma grande originalidade, já que não era gregoriano o que ela compunha, e que era o que se fazia em sua época” (Cirlot, 2011, s.p.).

Se eu tivesse que definir Hildegard para o nosso mundo, eu diria que ela era uma artista. Dito de outro modo, se Hildegard tivesse vivido no século XX ou XXI, teria sido uma artista de primeira ordem, pela sua elevadíssima capacidade criadora. (Cirlot, 2011, s.p.).

As composições de Hildegard eram em suma maioria de caráter litúrgico, ela compôs 77 canções litúrgicas para o uso do mosteiro, reunidas na obra *Symphonia armonie celestium Revelacionum*, além de um auto dramático-musicado de cunho didático moral, *Ordo Virtutum*, que totaliza 14 peças musicais em forma de um pequeno drama. Embora Hildegard não buscasse mudanças no papel social da mulher na Igreja e na sociedade, e em certos aspectos defendesse posições conservadoras, sua produção musical, científica e teológica desafiou as normas de gênero de sua época no que diz respeito à prática criativa e de produção. Hildegard conquistou aceitação, respeito e veneração de figuras importantes e da população em geral, demonstrando que, em tempos de severas repressões, algumas mulheres conseguiram superar barreiras e afirmar sua presença. No entanto, na produção musical, suas composições raramente alcançavam a mesma projeção que as de seus contemporâneos.

Ao longo da história da música, um certo tipo de “mulher” também figurou como um símbolo de frequente representação. Nas canções folclóricas, mitos e tradições musicais de diferentes culturas, a figura feminina era muitas vezes idealizada ou estereotipada. Na mitologia grega e romana, por exemplo, as deusas e musas se presentificavam nas composições representando o amor, a beleza, a fertilidade e, em alguns casos, a destruição.

Durante o período medieval e renascentista, a mulher continuou a aparecer na música predominantemente como objeto de devoção ou desejo, especialmente nas canções dos trovadores e nos madrigais, onde sua imagem era frequentemente idealizada, e retratada como símbolo de pureza, virtude ou, em contraste, como figura de tentação, refletindo a dualidade de percepções sociais a respeito do feminino. Esse olhar masculino, que dominava a

representação da mulher na música, não permitia que ela se tornasse protagonista de suas próprias narrativas.

Badinter (1986) argumenta que a lógica patriarcal, que serve como base da estrutura social ocidental, só começou a se transformar com a Revolução Francesa e a defesa da democracia universal. Essa estrutura social, de acordo com a autora, fora assim governada desde a Democracia de Atenas no século V a.C.. Durante esse período, essas forças reforçaram na civilização ocidental a imagem da mulher como indivíduo de menor valor.

Essa visão, reforçada pelo cristianismo e pela ciência durante milênios, relegou a mulher a uma posição de subordinação e dependência em relação ao homem. A mulher era vista como um ser inferior, incapaz de raciocínio lógico e de tomar decisões por conta própria. Essa construção social da imagem da mulher serviu para justificar a sua exclusão da vida pública e a sua restrição ao espaço doméstico.

A Revolução Francesa, com seus ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, representou um marco na história da luta pela emancipação feminina. A partir desse momento, as mulheres começaram a questionar a sua posição na sociedade e a lutar por seus direitos. No entanto, a transformação da lógica patriarcal foi um processo lento e gradual, que ainda segue em curso.

No Brasil, o funcionamento desse simbólico social não era diferente do restante do mundo ocidental. Marcada fortemente pelos movimentos feministas da Europa na primeira onda do feminismo, Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810 - 1885), é um dos primeiros nomes do feminismo brasileiro a romper barreiras do espaço privado e publicar textos na grande mídia, num período em que “viver de pena” era por si só um ato subversivo.

No século XIX, as mulheres que escreveram, que desejaram viver da pena, que desejaram ter uma profissão de escritoras, eram feministas, pois só o desejo de sair do fechamento doméstico já indicava uma cabeça pensante e um desejo de subversão. E eram ligadas à literatura. Então, na origem, a literatura feminina no Brasil esteve sempre ligada a um feminismo incipiente. (Muzar, 2003, p. 267, apud, Duarte, 2003, p.153).

Nísia, ao traduzir livremente o livro de Mary Wollstonecraft, marca não somente a autoria do seu primeiro livro, mas também o primeiro no Brasil a tratar do direito das mulheres à educação e ao trabalho, intitulado *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1832) a autora antecipa a noção de gênero como uma construção social e reivindica uma ação para o pensamento do feminismo brasileiro (DUARTE, 2003).



Na música brasileira da virada do século XX, Chiquinha Gonzaga, além de primeira maestrina despontou também como compositora brasileira. Sua influência releva tanta importância para a história da música no Brasil, que fez com que fosse instituído o Dia da Música Popular Brasileira<sup>21</sup>, no dia 17 de outubro, data de seu nascimento. Sua história de vida e trabalho, articuladamente, apresenta momentos que a fizeram destacar-se como o ícone da música brasileira saudado até hoje. Seu casamento forçado aos 16 anos com um oficial da Marinha Mercante, com quem teve três filhos, teve sua separação motivada pela aquisição de um violão no mercado do Porto de Salvador, algo não bem visto para uma mulher, já que o instrumento era associado aos homens das camadas mais pobres da sociedade. Sua família que, como de costume à época, não aceitava sua forma de trabalho, chegou a fazer uma fogueira com suas partituras em praça pública, e um rompimento de relação em definitivo com seu pai adotivo, que não quis vê-la nem mesmo com a chegada de sua morte que se aproximava (FAOUR, 2021).

Suas canções ainda hoje ressoam. Um trecho da canção mais popular de suas obras é “Ô abre alas que eu quero passar...” (ABRE ALAS, 1899). Atravessando séculos, o presságio e prelúdio de Chiquinha a tornou icônica para a música brasileira. Foi uma das primeiras compositoras do Brasil, sobrevivendo com aulas de música, sobretudo de piano, e vendendo partituras de suas canções. Para Edinha Diniz (1999), o marco de Chiquinha Gonzaga está na sua vertente libertária, mas sem pretensão de status de heroína em seu sentido oficial. “Não estava a serviço da pátria, nem da humanidade, nem de um marido. Estava apenas a serviço de si mesma, de suas vontades e desejos.” (p.9).

O desarranjo normativo de Chiquinha instaura na música popular brasileira um importante marco que não se restringe apenas à sua vasta produção em uma obra estimada em cerca de duas mil canções e 77 partituras para peças teatrais, um feito maior do que qualquer compositor de seu tempo, mas sobretudo crava a existência de uma mulher que transpassa a música brasileira para abarcar a transgressão do ser mulher. Ô abre alas, de Chiquinha Gonzaga, é a exaltação da transgressão de sua própria história de vida. Por ironia ou coexistência, a sua música sonoriza a festa mais transgressora da história ocidental.

Esses exemplos históricos, que vão de Safo a Chiquinha Gonzaga, evidenciam como o campo cultural foi, e continua sendo, um espaço de disputa simbólica em torno da presença feminina e da possibilidade de agência das mulheres na esfera pública. Ainda que algumas figuras tenham conseguido inscrever suas vozes e corpos na história da música como sujeitas

---

<sup>21</sup> Lei 12.624, de maio de 2012. Instituída pela Presidenta Dilma Rousseff.

criadoras, a maioria das narrativas líricas produzidas no Brasil até meados do século XX manteve-se ancorada em representações normativas do feminino, marcadas por estereótipos de subordinação, idealização moral e funcionalidade doméstica.

Um dos registros desse imaginário aparece no lundu *A mulher é o diabo de saia* (1904–1907), interpretado por Mário Pinheiro:

A mulher é o diabo de saia/ Para sossego devia morrer,/ A mulher é perversa para o homem/ A mulher não devia nascer/ A mulher é um ente sem alma/ (...) Ouça amigos, eu dou um conselho/ E quero que seja cumprido/ Antes morra da febre amarela/ Do que pensar em ser marido (Autor desconhecido, *A mulher é o diabo de saia*, 1904-1907).

Na letra, a mulher é descrita como um “ente sem alma”, “perversa” e “sem valor”, cuja existência só traria sofrimento e que, por isso, “devia morrer”. É bem certo que a canção, amplamente divulgada à época, apresenta uma figura satirizada da mulher, era interpretada com altivez e seu intérprete reconhecido por seu humor e por arrastar multidões nas suas apresentações. No entanto, a canção é também evidência de como o discurso musical pode funcionar como mecanismo de reforço simbólico da misoginia, não apenas como entretenimento, mas como performance reiterada de uma cultura do desprezo. O ataque à figura feminina como forma naturalizada de organizar o sentido: cantar o ódio à mulher não é tratado como desvio, mas como verdade cantável.

Essa representação não é isolada. Na canção *A Mulata* (1905) de Geraldo Magalhães e Gonçalves Crespo, a mulher é figurada como corpo desejado e silenciado: a mestiça, de olhar “azougado”, se destaca por seus adornos e pela dança, mas sua agência está sempre mediada pelo olhar do feitor, que a deseja e se “perde de amor” quando ela foge.

Mostraram-me um dia na roça dançando/ Mestiça formosa de olhar azougado co’ um lenço de cores nos seios cruzado/ Nos lobos da orelha pingentes de prata/ Que viva a mulata! Por ela o feitor/ Diziam que andava perdido de amor/ (...) Um dia encontraram na escura senzala/ O catre da bela mucama vazio/ Embalde recortam pirogas e rio/ Embalde a procuram nas sombras da mata./ Fugira a mulata/ Por quem o feitor se foi definhando, perdido de amor (*A mulata*, 1905).

A narrativa constrói sua presença pelo exotismo e sua ausência pelo drama do homem abandonado. Termina a canção, portanto, como algoz do “pobre feitor” já que foge e o abandona após o mesmo se declarar, o deixando a definir perdido de amor. Uma mulher escravizada que, ao fugir, abandonando sua senzala e buscando a liberdade de sua condição, é representada como a mulher encantadora-feiticeira-vilã.

Na canção *Emília* (1941), por sua vez, a valorização da figura feminina está completamente vinculada ao desempenho de funções domésticas: lavar, cozinhar e preparar o

café são os traços que definem a mulher ideal. A afetividade é subordinada à utilidade, e o desejo masculino se satisfaz na garantia de conforto e ordem.

Eu quero uma mulher que saiba lavar e cozinhar/ Ninguém sabe igual a ela preparar  
o meu café/ Não desdazendo das outras/ Emília é mulher/ Papai do Céu é quem sabe  
a falta que ela me fez (Emília, 1941).

Mesmo em interpretações femininas, como no caso de *Sacode a Lapela* (1955) composição de Jorge Gonçalves e Mirabeau, interpretada por Carmen Costa, artista ícone do samba-canção, a lógica do controle moral permanece intacta.

O homem sacode a lapela, a poeira cai/ A mulher quando perde a linha/ Pode lavar  
que a mancha não sai/ Mulher quando preza o seu nome / Não dá o que falar/ Tem  
sempre a cabeça erguida/ Sabe o terreno que ela deve pisar (Sacode a lapela, 1955).

A letra reafirma a rigidez dos códigos de conduta e o lugar da honra como destino. A própria cantora reconhece, anos depois, o conteúdo da canção como expressão direta da desigualdade simbólica entre os gêneros: “o homem pode tudo e a mulher não pode nada” (FAOUR, 2006, p. 103), condensando em poucas palavras a estrutura patriarcal que atravessa o campo simbólico da canção popular.

Carmen Costa também foi a intérprete de *Eu sou a outra* (1953), composição de Ricardo Galeno, que se tornaria sua canção de maior sucesso. A letra apresenta a perspectiva da amante que assume sua posição à margem da estrutura familiar: “Ele é casado / eu sou a outra na vida dele / que vive igual a uma brasa / por lhe faltar tudo em casa”. A popularidade da canção revela não apenas o alcance do tema na cultura musical da época, mas também o modo como essas narrativas femininas circulavam, dentro de um imaginário que reforçava papéis definidos e espaços delimitados para a mulher no afeto, no desejo e na canção.

Essas canções não apenas refletem valores da época: elas os constroem, os reforçam, os naturalizam. Como propõe Joan Scott, o gênero é uma forma primária de significar as relações de poder. E é exatamente isso que se revela nas letras populares: o gênero como operador simbólico que organiza expectativas, justifica desigualdades e regula os sentidos possíveis do ser mulher. As canções, nesse contexto, não são meras criações artísticas: são discursos que performam o poder, estabelecendo normas e punindo desvios, ainda que por meios melódicos.

Ao longo da primeira metade do século XX, consolidou-se na música popular brasileira um imaginário lírico que, para além da idealização da mulher como musa submissa ou da marginalização da figura feminina como ameaça moral, incorporou também a

legitimação da violência contra a mulher como forma de correção simbólica ou disciplinar. Em diversas letras de sucesso, o gesto agressivo do homem, seja verbal, físico ou emocional, aparece como resposta aceitável ou cômica diante do comportamento feminino. Trata-se de uma normatização discursiva que opera tanto no nível da linguagem quanto da escuta: essas canções foram amplamente veiculadas no rádio, nos carnavais e nas rodas populares, produzindo subjetividades e naturalizando hierarquias.

Um exemplo emblemático dessa lógica é a marchinha carnavalesca *Dá Nela* (1930), vencedora do concurso oficial de músicas do carnaval daquele ano: Essa mulher há muito tempo me provoca/ Dá nela! Dá nela!/ É perigosa, fala mais que pata choca/ Dá nela! Dá nela! (Dá nela, 1930). A batida animada e o ritmo festivo da marchinha contrastam com a violência explícita do refrão, que incita a agressão como reação legítima à fala feminina. A leveza da forma sonora encobre o conteúdo de dominação, projetando a violência como piada, desabafo ou correção. O gesto violento não é apresentado como exceção ou desvio, mas como caminho possível dentro de uma pedagogia moral enunciada pelo samba e pelo carnaval. A mulher que “fala demais” torna-se objeto de punição, e o riso coletivo atua como anestesia simbólica da agressão.

Essa legitimação simbólica da violência reaparece em outros sambas populares da década de 1930. Em *Dinheiro não há* (1932), primeiro samba-enredo da escola Vai Como Pode (atual Portela), composto por Alvarenga e Benedito Lacerda, a figura feminina é novamente retratada como alvo de agressão. A letra diz: “Lá vem ela chorando / O que é que ela quer? / Pancada não é, já dei! / Mulher da orgia / Quando começa a chorar / Quer dinheiro / Dinheiro não há!”. Aqui, a violência física já ocorreu e é tratada com naturalidade e ironia. A resposta do homem, que recusa consolo e sugere que “pancada” já foi dada, reforça uma lógica de disciplina doméstica que recusa o afeto, silencia a dor e transforma a agressão em humor. A canção, enquanto espaço de elaboração simbólica de conflitos, aqui atua como veículo de uma pedagogia violenta: o choro da mulher não gera empatia, mas é tratado como chantagem emocional, incapaz de gerar qualquer reparação.

A canção *Oh Seu Oscar* (1940), de Ataulfo Alves e Wilson Batista, sucesso na voz de Cyro Monteiro também marca essa disputa. A letra narra o abandono da esposa, que decide “viver na orgia” após deixar um bilhete para o marido trabalhador:

Cheguei cansado do trabalho / Logo a vizinha me falou/ Oh Seu Oscar/ Tá fazendo meia hora que a sua mulher foi embora / Um bilhete lhe deixou (Meu Deus que horror!)/ O bilhete assim dizia: Não posso mais eu quero viver na orgia! (Oh Seu Oscar, 1940).

Aqui, o termo “orgia” carrega mais o sentido de desordem moral do que necessariamente de libertação sexual. O escândalo não está no abandono em si, mas na insubmissão à estrutura doméstica. A mulher rompe com o papel que lhe foi atribuído, o da esposa paciente, compreensiva, companheira e, por isso, vira alvo de comentários alheios, julgamento e repúdio. A vizinhança observa, o marido se escandaliza, e o samba conta a história entre o humor e a advertência.

Chico Buarque observa que essa canção constitui uma “exceçãozíssima” no repertório da época, por representar uma mulher que age e decide, segundo o musicista, compositor e cantor: “A música *Oh Seu Oscar* é uma ‘exceçãozíssima’ à regra das Emílias e Amélias.” Chico salienta que as canções da época, ainda que fossem compostas por homens no feminino assumiam a personalidade da mulher caseira, boazinha e compreensiva, e com a exaltação da qualidade doméstica da mulher (apud FAOUR 2006, p. 254).

Ainda que a letra encene uma ruptura, o escândalo em torno da escolha da mulher confirma o que Scott (2019) descreve como a função simbólica do gênero: regular o campo das possibilidades legítimas. Quando a mulher decide, escapa ou age, o que se abala é o pacto social da obediência, da paciência e da domesticidade. O samba, nesse caso, tensiona a norma, mas também a reafirma: sua “exceçãozíssima” confirma a regra.

Sob o peso da censura moral, da masculinidade hegemônica e da heteronormatividade estruturante, as dissidências sexuais e de gênero na música popular brasileira, especialmente nas primeiras décadas do século XX, foram abordadas com engenho e violência simbólica. Antes da emergência de narrativas afirmativas ou politizadas, essas identidades apareciam no espaço musical por meio de recursos satíricos, trocadilhos e ambiguidade lexical, quase sempre como objetos de escárnio e exotização. O humor carnavalesco, o teatro de revista e as cançonetas abriam frestas para tais representações, ao mesmo tempo em que reforçavam estigmas e delimitavam os contornos do que podia ou não ser reconhecido socialmente como sujeito.

Um exemplo inaugural é a cançoneta *O Bonequinho*, lançada por volta de 1903, apenas um ano após o início da indústria fonográfica brasileira. A canção narra a figura de “Francisquinho batizado, por alcunha o Bonitinho”, descrito como um rapaz de modos delicados, aparência bem cuidada, roupas justas, especialmente um paletó acinturado, e gestual afeminado.

A letra sugere que ele vivia “atrás da moita”, insinuando um comportamento socialmente suspeito. Embora o texto não declare sua orientação sexual, a performance simbólica do personagem ativa uma rede de significações que, como observa Tinhorão em depoimento a Rodrigo Faour (2006, p. 364) bonequinhos é a forma de “indicar que o cara era bicha, assim como tinha o termo ‘almofadinha’ [...] para definir o rapaz arrumadinho”. A inscrição dos comportamentos e das vestimentas ligadas ao menino em articulação com a pecha moral da “bicha”, marca uma construção social amplamente estigmatizada no imaginário urbano da época que tinha como premissa a construção de um ideal masculino em total oposição ao feminino.

Nesta época, personagens não normativos, especialmente homens afeminados ou corpos desviantes, apareciam nas letras como figuras cômicas, ridículas ou excêntricas, construídas para o riso e o controle simbólico. Canções desse tipo, ainda que não nomeassem diretamente desejos homossexuais, funcionavam como formas de escárnio social, reforçando estigmas e reafirmando os limites da masculinidade hegemônica.

Nesse contexto, canções como *Mulato Bamba* (Noel Rosa, 1932) e *Camisa Listrada* (Assis Valente, 1937) ajudam a entender os mecanismos de inscrição e regulação da dissidência sexual no imaginário musical da época. A primeira, ao retratar uma figura inspirada em Madame Satã — mulher trans vista à época como um homem afeminado e marginal — rompe parcialmente com o tom cômico habitual ao sugerir certa admiração pelo personagem. “Esse mulato forte é do Salgueiro. / Passear no tintureiro é o seu esporte [...] Quer no morro ou na cidade / Ele sempre foi o bamba / As morenas do lugar vivem a se lamentar / Por saber que ele não quer se apaixonar por mulher”. O mulato “bamba” não se interessa por mulheres, mas isso não é explicitamente condenado: sua diferença é narrada como traço de estilo, elemento da boemia. Ainda assim, o reconhecimento da dissidência está condicionado ao exotismo e à exceção: ele pode existir, desde que seja único, folclórico, irrepetível.

Já em *Camisa Listrada*, o desvio é incorporado à cena carnavalesca como um fenômeno tolerável apenas dentro dos limites da festa.

Tirou o anel de doutor para não dar o que falar / E saiu dizendo eu quero mamar / Mamãe eu quero mamar, mamãe eu quero mamar [...] / Rompeu minha cortina de veludo pra fazer uma saia / Abriu o guarda-roupa e arrancou minha combinação / E até do cabo de vassoura ele fez um estandarte / Para seu cordão [...] / Porque ele pega as minhas coisas vai dar o que falar / Se fantasia de Antonieta e vai dançar no Bola Preta / Até o sol raiar (*Camisa Listrada*, 1937).

O sujeito que “sai por aí” com seu comportamento extravagante é alvo de comentários e gracejos, como no refrão “sossega leão” expressão que usa do escárnio e que, em muitos contextos, era usada para repreender homens com expressões de gêneros mais femininas. O carnaval, nesse caso, funciona como espaço de suspensão provisória das normas, onde os corpos desviantes podem circular desde que se mantenham cômicos e fugazes. Findo o tempo da festa, restaura-se a ordem.

Essas canções não apenas evidenciam a presença de figuras dissidentes na cultura popular brasileira, mas mostram também as condições sob as quais essa presença era possível. Longe de configurar reconhecimento pleno, tratava-se de uma visibilidade controlada, onde a dissidência só era admitida se passasse pelo crivo da piada, da exceção ou da estetização da diferença. Em comum, essas narrativas confirmam que a sexualidade não normativa era visível, mas não legítima.

Essa operação musical que visa transformar o corpo dissidente em objeto de riso não é um gesto ingênuo. Como apontam Guimarães e Martins (2022), é justamente nas canções satíricas, e especialmente nas marchinhas carnavalescas, que se constrói uma gramática do desvio: corpos femininos demais, vozes finas, roupas chamativas, trejeitos fora da norma, tudo isso é mobilizado para marcar o que não se encaixa no pacto da masculinidade compulsória. A dissidência, assim, se torna visível, mas não como afirmação: aparece sob o signo da vergonha, da ridicularização e da abjeção. Trata-se de um “registro jocoso que tematiza a homossexualidade com base na sátira de gênero, racialização e exotização da dissidência sexual” (GUIMARÃES; MARTINS, 2022, p. 11).

Essa chave interpretativa permite reler diversas outras canções do período, especialmente as marchinhas de carnaval, não como expressões de diversidade, mas como instrumentos de normatização simbólica. Canções como *Todo Vedete* (1956) “Antônio fantasia-se de Arlete / Todo ano, todo ano / E vai todo vedete / Ao baile do João Caetano”; e *Vai ver que é* (1959) “Se veste de baiana / Pra fingir que é mulher / Vai ver que é / Vai ver que

é [...] Cuidado minha gente / Com esse tipo de rapaz”; fazem uso de estruturas cômicas para apresentar figuras dissidentes como incoerentes, ininteligíveis ou socialmente perigosas. O riso que essas canções provocam é um riso disciplinador, que marca os limites do aceitável e reafirma a normatividade através da zombaria.

Entretanto, a cultura como campo de disputa e da experiência do contraditório raramente opera de forma unívoca. Mesmo dentro dessas representações carregadas de escárnio, sujeitos dissidentes puderam encontrar formas de reconhecimento, pistas de pertencimento, ou mesmo códigos afetivos que escapavam ao controle da norma. Como já apontado por Trevisan (2018), havia uma escuta sensível à entrelinha, uma leitura não autorizada que transformava o que era escárnio em sobrevivência simbólica. Não se trata de romantizar a violência simbólica, mas de reconhecer que, mesmo nos espaços de zombaria, a presença do dissidente já desestabiliza o ideal de uma sociedade que se pretendia completamente homogênea.

A cultura brasileira produziu, ao longo do século XX, uma relação profundamente ambivalente com a homossexualidade: por um lado, ela foi sistematicamente perseguida, silenciada ou patologizada pelas instituições sociais; por outro, nunca esteve ausente dos palcos, das letras e das ruas. O teatro de revista, o rádio e o carnaval criaram uma cena onde o “desvio” era ritualmente encenado, como travesti, como bicha, como escândalo ambulante, mas sob a condição de que fosse cômico, caricatural, e, sobretudo, controlado.

Trevisan (2018) observa que a cena cultural brasileira, especialmente antes da emergência dos movimentos identitários contemporâneos, estabeleceu um tipo peculiar de concessão à homossexualidade, sempre em chave controlada. O afeminado, o transformista, o invertido — como então eram chamados — podiam existir, mas desde que servissem à função do cômico, do excêntrico, do grotesco. Essa concessão era ao mesmo tempo uma forma de contenção e de escárnio, um “espaço autorizado” para a aparição do dissidente, desde que garantisse a reafirmação do masculino hegemônico por contraste. Como o autor observa, “o epíteto altamente pejorativo de viado acabou descarregando o estigma sobre os ombros dos mais efeminados (a homossexualidade ‘visível’)” (TREVISAN, 2018, p. 36).

Essa lógica atravessou a música brasileira que passou a trabalhar a homossexualidade com a tensão entre o masculino e o feminino por vias de um motor cômico: os trejeitos, a voz fina, a roupa justa, os cabelos longos se tornam indícios de “erro”, e, portanto, matéria de chacota. O desvio é visível, mas até então não sendo autorizado a existir fora da lógica do riso. No Brasil pré-anos 70, e particularmente na década de 1950, a presença da



homossexualidade na esfera pública estava frequentemente atrelada à máscara, à festa, à paródia e ao desvio “Tanto quanto os remelexos de Carmen Miranda, pode-se dizer que a homossexualidade, tal como vivida no Brasil, insere-se nesse mesmo gosto barroco pelo excesso, pela fantasia, pelas cores, pela máscara, pela festa, pela paródia, pelo desvio” (TREVISAN, 2018, p. 461).

A sociedade esperava que o "desvio" fosse insinuado ou disfarçado, em vez de abertamente assumido. A própria experiência homossexual era comumente vista como "coisa de criança" em alguns estratos sociais, denotando uma falta de seriedade ou maturidade que a desautorizava como vivência adulta e legítima. Esse regime simbólico reflete a divisão rígida de papéis de gênero: de um lado, “as bichas desmunhecadas” eram alvo de escárnio público; do outro, “os bofes que comem bichas” mantinham sua masculinidade intacta, desde que desempenhassem o papel ativo. Essa oposição funcionava como máscara contra o estigma, convertendo a visibilidade homossexual num “território camuflado”, apenas emergindo quando fornecia “material sensacionalista para as primeiras páginas da imprensa marrom”. Tratar-se-ia, pois, de um resgate tácito: tolerado apenas sob estritas condições, limpo de qualquer rebeldia, uma “homossexualidade *clean*” exigida pela norma (TREVISAN, 2018, p. 463).

Dentro desse quadro, a música popular da “velha guarda” permanecia majoritariamente como refúgio da normatividade amorosa heterossexual, mas também continha exemplos de ambiguidade proposital. Ainda nos anos 1930, além da clássica Camisa Listrada, já citada nesta pesquisa, Assis Valente produziu outras canções carregadas de sinais homoeróticos e metáforas fálicas, como em *Uva de Caminhão* (1939), cuja letra brinca com expressões como “flauta de bambu”, “pirolito” e “chupeta” para insinuar uma sexualidade dissidente codificada, envolta em camadas de humor e duplo sentido. O personagem da canção é uma figura indefinida que “chupou muita uva até de caminhão” e que, como consequência, “vai ter que ser operada”, construída sobre a lógica da insinuação e da suspeita simbólica.

No início da década de 1950, Johnny Alf, em *Rapaz de Bem* (1953), tensiona os limites da normatividade ao construir, por meio de ironia e ambiguidade, a figura de um sujeito masculino que se sustenta em relações afetivas e sexuais marcadas por interesses materiais, mobilizando um léxico cifrado que insinua uma vivência dissidente da heterossexualidade. Trechos como “Você bem sabe eu sou rapaz de bem / A minha onda é a do vai e vem” e “O meu dinheiro é só de arrumação / Pra que que eu quero trabalhar?”

articulam um jogo discursivo que associa o personagem a práticas socialmente desviantes, entre elas, a prostituição masculina, sem nomeá-las diretamente.

A letra sugere um tipo de vida afetivo-sexual que foge aos padrões da respeitabilidade burguesa: um “rapaz de bem” que vive de arranjos, cuja mobilidade e independência são sustentadas por sua habilidade de circular entre desejos e conveniências. Alf constrói um sujeito que rejeita o trabalho formal, mas que domina as lógicas do charme, da troca e da performance, traços que, no contexto da época, associavam-se ao universo dos “michês”, frequentemente vinculados a práticas homoeróticas nas grandes cidades. O personagem de *Rapaz de Bem* transita entre o mundo público e privado, entre a decência e o subentendido, entre o hétero e o homoerótico, sem jamais ser capturado por definições fixas. Isso não apenas reflete as estratégias de sobrevivência simbólica dos sujeitos dissidentes da época, mas também evidencia como a música operava como um campo de tensão entre visibilidade e silêncio, desejo e disfarce, norma e transgressão.

Essas composições revelam a continuidade de um dispositivo cultural: a homossexualidade podia existir como figura, mas apenas sob a condição de que parecesse inofensiva ao sistema dominante, despolitizada e deslegitimada. A norma exigia não apenas que o desvio permanecesse teatro ou escárnio, mas também que fosse efêmero, sem corpo, sem legitimidade adulta. Essa perspectiva amplia o entendimento do que está em jogo nessas canções: não apenas a presença simbólica do “outro”, mas o tipo de estrutura que permite — e também regula — essa presença. Trata-se, portanto, de pensar não apenas a homofobia explícita, mas o que Butler chama de matriz cultural que define quem pode ser reconhecido como sujeito, e quem é relegado à figura do ininteligível. Veremos essa discussão mais adiante no capítulo 3.1 *A construção do imaginário hétero-militar e a vigilância do desejo*.

Ao considerar a canção como objeto e prática, como linguagem e experiência, reiteramos neste capítulo que a música popular brasileira não apenas representa, mas atua sobre a construção de identidades sociais e culturais. Longe de ser uma categoria homogênea, a cultura é um campo em disputa; e longe de ser uma essência, a identidade é uma produção situada, em constante reformulação. Entre o som e o corpo, a letra e a escuta, a música ocupa um lugar privilegiado para observar essas operações.

Pensar a música sob a lente dos Estudos Culturais é reivindicar a posição social das canções não como mero produto da indústria cultural, mas como ação simbólica situada no tempo e no espaço, onde se produzem sentidos, se reinscrevem normas e se articulam formas de resistência e de consentimento. Como demonstrado ao longo deste capítulo, o gênero e a

sexualidade, enquanto tecnologias culturais (LAURETIS, 1994) e categorias históricas de poder (SCOTT, 2019), não apenas atravessam a linguagem musical, mas são parcialmente constituídos por ela.

As canções, portanto, não apenas narram desejos, afetos e identidades: elas os performam, os ensaiam, os codificam e os desestabilizam. Isso significa reconhecer que, mesmo em composições aparentemente conformadas à norma, é possível identificar operações simbólicas que revelam tensões, fissuras e estratégias de (re)significação. A música popular brasileira, nesse sentido, torna-se um espaço de inteligibilidade e também de desordem, um terreno fértil onde o reconhecimento e o apagamento, a norma e o desvio, a ordem e o ruído coexistem em movimento dinâmico.

Ao situar a canção como prática cultural e dispositivo de subjetivação, esta pesquisa aposta na potência crítica da escuta. É nela que identidades se inscrevem, se reinventam ou se desobedecem. E é por meio dela que veremos, nos capítulos seguintes, como as performances de gênero e sexualidade ganham novos contornos sob o impacto das transformações sociopolíticas, especialmente durante os anos de chumbo.

### 3. Os textos e contextos: Ditadura e Contracultura na formação de identidades

*Jamais existiu um governo baseado exclusivamente nos meios de violência. Mesmo o mandante totalitário, cujo maior instrumento de domínio é a tortura, precisa de uma base de poder. [...] Somente o desenvolvimento de soldados-robôs que eliminassem o fator humano por completo e permitissem a um só homem com um botão de comando destruir a quem lhe aprouvesse, poderia mudar esta supremacia fundamental do poder sobre a violência (Arendt, 1972).*

*Se alguém me pedisse para dizer a principal crença da juventude de minha geração, eu diria sem titubear: a atribuição à arte de uma função transformadora da sociedade (Maciel, 1996).*

A compreensão de uma performance subversiva que envolve elementos de dissidência de gênero e sexualidade exige que se olhe não apenas para os gestos no palco ou nos discos, mas para os discursos e estruturas que os circunscrevem, tensionam ou buscam domesticá-los. Este capítulo tem como objetivo propor uma leitura do tempo histórico em que se situam as performances analisadas, focalizando o Brasil da ditadura civil-militar, com destaque para os chamados “Anos de Chumbo”.

O Brasil dos anos 1950, sob o impacto do fim da Segunda Guerra, da industrialização acelerada e da Guerra Fria, já vivia uma disputa intensa pelos sentidos da modernidade e da ordem social. A rápida urbanização, a emergência de uma classe média urbana e a crescente circulação de bens culturais introduziram novas sensibilidades, mas também novos medos. Essa década foi marcada por um discurso cada vez mais recorrente de “crise moral” e “desordem”, amplificado por setores conservadores da Igreja, da elite empresarial e por segmentos das Forças Armadas. Conforme destaca Carlos Fico (2001), esse período antecede o golpe de 1964 não apenas como transição institucional, mas como construção simbólica: a ideia de decadência dos costumes e da desorganização social foi mobilizada como argumento central para justificar a ruptura democrática. A partir daí, os anos 1960 serão tomados por um processo cada vez mais sofisticado de doutrinação moral, vigilância do desejo e organização repressiva da cultura.

Nos Estudos Culturais e, sobretudo, entre historiadores contemporâneos, é recorrente a ideia de que o passado não é uma entidade objetiva ou neutra, mas uma construção social profundamente influenciada pelas demandas simbólicas e políticas do presente. Essa perspectiva afirma que o tempo histórico é moldado por ritmos diversos, e que a memória coletiva não se forma apenas pela cronologia dos eventos, mas pela significação que os sujeitos atribuem a eles (BURKE, 1992).

Eric Hobsbawm, em seu ensaio *"The Social Function of the Past"*, confere densidade teórica a essa visão ao argumentar que o passado é uma dimensão constitutiva da experiência humana. Para o historiador britânico, “ser membro de qualquer comunidade humana é situar-se em relação ao seu passado, ainda que seja para rejeitá-lo”<sup>22</sup> (HOBSBAWM, 1972, p. 3, tradução livre). Nesse sentido, o passado não é apenas uma recordação; ele estrutura valores, instituições e padrões de conduta social. A memória histórica, portanto, torna-se um campo de disputa contínua.

O passado, segundo Hobsbawm, não é reproduzido integralmente, mas sim “uma seleção particular a partir da infinidade do que pode ser lembrado ou é passível de ser lembrado”<sup>23</sup> (HOBSBAWM, 1972, p. 4, tradução livre). Isso significa que toda narrativa histórica envolve escolhas e, por consequência, silenciamentos. O que se consolida como “passado histórico” resulta da operação seletiva feita por grupos ou instituições que dispõem de poder simbólico no presente.

A ação do presente sobre o passado, portanto, é constitutiva da própria historicidade. O passado se transforma em instrumento de legitimação, como recurso para sustentar visões de mundo, consolidar identidades nacionais ou justificar projetos políticos. Hobsbawm observa que, sobretudo em contextos de mudanças aceleradas ou crises de autoridade, as sociedades tendem a inventar formas ritualizadas e contínuas de lidar com a disrupção social. Quando o passado deixa de ser o padrão do presente, torna-se, na melhor das hipóteses, um modelo para ele. “Mesmo que seja feita uma tentativa literal de atrasar o relógio, ela não restaura realmente os velhos tempos, mas apenas certas partes do sistema formal do passado consciente, que são agora funcionalmente diferentes”<sup>24</sup>.” (HOBSBAWM, 1972, p. 6, tradução livre).

<sup>22</sup> “To be a member of any human community is to situate oneself with regard to one's (its) past, if only by rejecting it.” (HOBSBAWM, 1972, p. 3)

<sup>23</sup> “First, what is officially defined as “the past” clearly is and must be a particular selection from the infinity of what is remembered or capable of being remembered” (HOBSBAWM, 1972, p. 6)

<sup>24</sup> “Even if the literal attempt to turn the clock back is made, it does not really restore the old days, but merely certain parts of the formal system of the conscious past, which are now functionally different” (ibid.)

Ao analisarmos o período da ditadura civil-militar no Brasil, percebemos claramente a operação desse mecanismo. O regime construiu uma narrativa histórica oficial baseada em um ideal de continuidade, moralidade e ordem, ao mesmo tempo em que suprimiu experiências dissidentes e promovia o esquecimento das violências de Estado. Essa disputa simbólica pelo passado, observada por Hobsbawm, foi mobilizada de forma estratégica pela ditadura brasileira. Napolitano (2014) demonstra como o regime procurou se legitimar pela construção de uma narrativa de continuidade e regeneração, valendo-se de elementos do passado para simular uma “tradição” moralizante, familiar e hierárquica. A memória foi cuidadosamente manipulada como forma de eliminar da esfera pública experiências dissidentes e rupturas políticas.

Como argumenta Napolitano (2014), o regime militar consolidou um modelo de modernização autoritária, no qual o passado era utilizado como modelo de estabilidade para combater qualquer proposta de mudança estrutural. Buscou-se justificar a ruptura de 1964 como forma de manter os valores dominantes, as hierarquias e as instituições vigentes na sociedade, regenerando-as e afastando o que julgava-se ser ameaças à ordem tradicional.

Segundo o autor, momentos de rupturas radicais como golpes de Estado e ditaduras são, via de regra, seguidos por disputas intensas sobre o controle do passado. Os vencedores desses processos tendem a reescrever a história, buscando justificar eticamente suas ações, controlar os marcos de memória e se impor na narrativa oficial da nação. Quando assumem um viés conservador, como foi o caso da ditadura instaurada em 1964, essa reinterpretação histórica opera com o objetivo de restaurar, ou ao menos simular, a continuidade de valores considerados tradicionais, mesmo que para isso se produza uma ruptura institucional severa. Trata-se de uma racionalidade paradoxal: romper com a ordem democrática em nome da preservação da “ordem social”.

É justamente nesse ponto que o regime de 1964 revela sua ambivalência legitimadora. O discurso oficial buscou mesclar elementos típicos de uma narrativa revolucionária, como a ideia de regeneração nacional, com fundamentos conservadores, ancorados na moral familiar, no anticomunismo e na defesa das instituições tradicionais. Como sintetiza o autor:

Os militares golpistas se apresentaram como revolucionários ao mesmo tempo em que defendiam a ordem, pois pretendiam modernizar o capitalismo no país sem alterar sua estrutura social. Eram antirreformistas, mas falavam em reformas. Falavam em defesa da pátria, mas criticavam o nacionalismo econômico das esquerdas. Prometiam democracia, enquanto construíam uma ditadura (Napolitano, 2014, p. 273).

Assim, o passado não apenas era manipulado para justificar o presente, mas também cuidadosamente reconfigurado para criar um sentimento de continuidade artificial com um ideal de nação disciplinada, hierárquica e moralmente homogênea.

Essa tentativa de restaurar simbolicamente a ordem por meio da manipulação do passado não se restringiu a uma narrativa: ela envolveu uma engenharia de adesão emocional e simbólica. Como analisa Maria José de Rezende (2013), a ditadura civil-militar brasileira operou como um emaranhado articulado de práticas, políticas, econômicas, psicossociais e militares, que visavam não apenas controlar, mas conquistar a legitimidade. O regime buscou apresentar-se como guardião da democracia, da moral e dos valores sociais tidos como fundantes da nação, mesmo operando sobre estruturas autoritárias e repressivas.

O projeto autoritário, nesse sentido, não se limitou à censura e à repressão: ele implicou uma profunda reeducação simbólica, cultural e afetiva do corpo social. Maria José de Rezende (2013) formula a concepção de que o regime ditatorial cívico-militar não deve ser pensado como um contexto meramente autoritário, era mais um complexo emaranhado de práticas que visavam à legitimidade do seu poder, e a adesão popular tornou-se muito importante. Todo o processo foi altamente articulado entre frentes essenciais para o desempenho de suas estratégias básicas: psicossocial, econômica, militar e política.

O regime militar cavava reconhecimento para os seus propósitos buscando substancialidade entre os valores militares e os valores (ligados à família, à religião, à pátria, à ordem e à disciplina) que, segundo ele, eram socialmente fundantes da ordem político-cultural brasileira (Rezende, 2013, p.3 ).

Esse processo de convencimento e construção simbólica de adesão à ordem imposta pela ditadura não se deu de maneira improvisada, mas a partir de um alto grau de planejamento e articulação entre diversas frentes e, entre elas, a psicossocial ocupava papel de destaque. Segundo o general Golbery do Couto e Silva, um dos principais articuladores ideológicos do regime, a estratégia psicossocial tinha como objetivo central "amenizar as pressões sociais sobre a ditadura", funcionando de forma integrada às demais estratégias no esforço de congregar apoio para o projeto político dos militares que baseavam-se na formulação e disseminação de um suposto ideário de democracia articulado aos valores caros à sociedade brasileira (REZENDE, 2013, p. 35).

Essa engenharia psicossocial, como nomeada por Golbery do Couto e Silva, não era apenas retórica: tratava-se de um investimento na construção de afetos coletivos que pudessem dar sustentação simbólica à ditadura. Segundo Rezende (2013), o projeto político

dos militares não se impôs apenas pela força, mas pela manipulação de valores sociais já existentes, reconfigurados segundo a lógica autoritária do regime.

O estreitamento da relação entre a suposta intenção democratizante do grupo de poder e os valores ligados à preservação da família, à remodelação da escola segundo os padrões do novo regime, à proteção da propriedade, ao direito de crença religiosa, dentre outros, apreendia, indubitavelmente, a subjetividade de uma larga maioria de indivíduos e/ou grupos sociais (Rezende, 2013, p. 39).

Em outras palavras: o regime militar buscou legitimar-se por meio da manipulação de elementos simbólicos já presentes e valorizados socialmente, conferindo à sua estrutura autoritária uma aparência de continuidade com os valores tidos como fundantes da identidade nacional. A adesão que conseguiu em parte da população não foi resultado apenas da coerção direta, mas também do apelo emocional, simbólico e ideológico que se ancorava em significados já consolidados no imaginário coletivo.

Isto demonstra o grau de sofisticação da ação subjetiva do regime: em vez de impor valores inteiramente novos, reconfigurou os já existentes segundo sua lógica autoritária. Assim, a efetividade da estratégia psicossocial residia na sua capacidade de apresentar a ditadura como defensora de uma ordem moral tradicional, garantindo-a um certo grau de aceitabilidade social. Como analisa a autora, “a ditadura foi relativamente bem sucedida em seus propósitos porque ela se empenhava em firmar seu suposto ideário de democracia em valores socialmente atuantes e de grande significado para os diversos segmentos sociais” (REZENDE, 2013, p. 39).

No entanto, se por um lado o poderio simbólico militar, sustentado em grande parte também pelo movimento civil, deseja manter o modelo hegemônico intacto em suas bases, a produção cultural nacional insurge em seu momento mais vívido e globalizado através da contracultura. Movimento nomeado não só para designar não só o fato histórico da década de 1960 mas também para marcar o que decerto exprime ao movimento a sua fluidez temporal, como o surgimento de uma nova postura de crítica radical da cultura convencional. O poder marcante da contracultura — no Brasil e no mundo — está em seu caráter de “um movimento profundamente catalisador e questionador”, e “que, de certa maneira, ‘rompe com as regras do jogo’ em termos de modo de se fazer oposição a uma determinada situação.” (MACIEL, 1981 apud PEREIRA, 1985 p. 6-14).

Os "anos 1960" são frequentemente associados a uma era de profundas transformações culturais e comportamentais. Esse período foi marcado por intensas manifestações estudantis e políticas, onde a juventude assumiu um papel central na busca por diversas liberdades, como



a liberdade de expressão, a igualdade de gênero e raça, o pacifismo, a liberação sexual, e uma série de movimentos anti-autoritários. Esse caldo de efervescência cultural e política que borbulhava ao longo da década de 1960 não se restringia a episódios isolados de contestação, mas compunham uma paisagem mais ampla de transformação nos modos de pensar, sentir e se relacionar com o mundo. A contracultura emerge nesse cenário como expressão simbólica e existencial de uma juventude em ruptura com os valores tradicionais, desafiando normas sobre sexualidade, autoridade, consumo e sentido da vida. Esse movimento, embora enraizado em contextos locais<sup>25</sup>, delineava uma gramática comum de enfrentamento ao autoritarismo institucional e ao conformismo social.

É relativamente comum que, nesse circuito global de dissenso, o Maio de 1968 na França se destaque não por inaugurar esse processo, mas por catalisar e dramatizar, de forma concentrada e intensa, as forças que já vinham se formando subterraneamente ao longo da década. A explosão do movimento francês torna visível aquilo que já se gestava em diversos países: o esgotamento das formas tradicionais de autoridade e a emergência de novas sensibilidades políticas e culturais. Em parte, essa centralidade atribuída ao episódio francês decorre de seu simbolismo e da repercussão internacional que alcançou, especialmente por sua intensidade, sua força imagética e a presença de uma elite intelectual engajada. No entanto, movimentos de contestação similares já vinham ocorrendo em diversas partes do mundo, como os protestos contra a Guerra do Vietnã e a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, as mobilizações estudantis no Japão e no México, os levantes contra o autoritarismo na Europa Oriental, entre outros. A percepção de que Maio de 68 seria o ponto de origem dessa onda global de insurgências é, portanto, resultado mais de sua visibilidade histórica e midiática do que de sua precedência cronológica ou causal. Trata-se, antes, de um ponto de inflexão que sintetiza e amplifica transformações em curso, cuja gênese é múltipla e atravessa geografias distintas. (KURLANSKY, 2005).

---

<sup>25</sup> Ainda que atravessado por realidades distintas, o movimento contracultural da década de 1960 assumiu dimensões transnacionais, articulando críticas à autoridade, à moral tradicional, ao militarismo e à lógica consumista em múltiplos contextos. Nos Estados Unidos, destacou-se a convergência entre o movimento pelos direitos civis, os protestos contra a Guerra do Vietnã e as experiências da cultura hippie. Na América Latina, a resistência estudantil e cultural se entrelaçou às lutas contra regimes autoritários e à denúncia das desigualdades sociais. Na Europa Ocidental, manifestações estudantis e intelectuais propuseram rupturas com a ordem burguesa e tecnocrática do pós-guerra. Já na Ásia, países como Japão e Coreia do Sul assistiram a levantes estudantis contra o autoritarismo e o imperialismo; e no mundo árabe emergiram os primeiros sinais de insatisfação da juventude urbana com as estruturas tradicionais e repressivas. (KURLANSKY, 2005)

Edgar Morin (2018) relata sua participação em um seminário em Milão, antes de Maio de 68, sobre o caráter internacional das revoltas estudantis:

Eu estava impressionado com o surgimento de revoltas estudantis não apenas nos Estados Unidos, mas também no Egito, na Polônia, e nos países ocidentais. (...) Perguntava-me como era possível que, em sistemas políticos e sociais tão diferentes quanto a democracia popular, a ditadura egípcia ou a democracia dos países ocidentais, houvesse o mesmo tipo de movimento de protesto. O denominador comum é que essas revoltas se erguiam contra a autoridade em diferentes sistemas. (Morin, et al. 2018, p. 3).

Edgar Morin, e os outros autores que compõem a cadência reflexiva sob o evento no mesmo livro<sup>26</sup>, operam em convergência identificando que o movimento de 1968 catalisou uma dessacralização da autoridade em vários níveis, do paternalismo universitário à autoridade patronal e estatal. Atuou, sobretudo, não como gerador, mas como revelador e "catalisador, acelerador, conversor, amplificador de uma metamorfose cultural" (p. 102) Um momento de transição, uma brecha “por onde penetram as novas formas, os temas culturais, os problemas incubados, que germinavam de maneira insensível e invisível na década precedente” (ibid.)

Para Theodore Roszak (1972), a contracultura se formou enquanto fenômeno transnacional e multifacetado, emergindo como reação à ordem tecnocrática e ao industrialismo maduro e suas lógicas de consumo. O autor vê na contracultura a fagulha de um projeto utópico que, embora localizado em experiências marginalizadas, carrega em si uma crítica estrutural ao modo de vida burguês e às formas de dominação do capital. Argumenta-se que o movimento visava sobretudo, conceber uma base cultural para, o que o autor nomeou como “Nova Esquerda”, garantir novos tipos de comunidades, padrões familiares e costumes sexuais, novas possibilidades estéticas e identidades pessoais atuariam como preenchimentos das dimensões psíquicas do ideal.

No Brasil, esse clima global de contestação encontrou expressão própria no campo da arte e da música, com destaque para o surgimento do Tropicalismo. Diferentemente das formas clássicas de engajamento político da esquerda cultural, o movimento tropicalista

---

<sup>26</sup> A obra original, "Maio de 68: A Brecha. Primeiras reflexões sobre os acontecimentos", foi escrita no calor do momento, entre 15 de maio e 10 de junho de 1968, pelos pensadores Edgar Morin, Cornelius Castoriadis e Claude Lefort, e publicada pela editora Fayard em julho de 1968. Posteriormente, em 1988, a Ed. Complexe acrescentou a essa edição original um primeiro balanço dos acontecimentos pelos mesmos autores, sob o título "*Mai 68: La brèche – suivi de Vingt ans après*". A presente edição brasileira, intitulada "Maio de 68: A Brecha – 20 anos depois", da editora Autonomia Literária, publicada em 2018, baseia-se na reprodução que a editora Fayard fez em 2008 da edição de 1988. Essa publicação de 2008, portanto, já incorporava aos ensaios originais de 1968 os textos posteriores elaborados pelos autores vinte anos depois. A filósofa e professora emérita da FFLCH-USP, Marilena Chauí, contribuiu para esta edição brasileira por meio da "Breve apresentação à Edição Brasileira".

operou por meio da ironia, da montagem carnavalesca e da apropriação crítica de elementos da cultura de massa, sobretudo da televisão, como estratégia de dissenso. Esse gesto tensionou os limites entre cultura popular e cultura política, entre corpo e nação, entre mídia e revolução. A emergência do Tropicalismo, como veremos mais adiante, reconfigurou o campo da resistência simbólica, propondo uma ruptura performativa e sensorial com os códigos da ditadura e com a rigidez moral da tradição.

Para aproximarmos a discussão da contracultura com a realidade brasileira nas seções seguintes, é necessário recorreremos antes à proposta de Fredric Jameson (1992) e à leitura do movimento por Jean Tible (2022), cujas abordagens nos ajudam a compreender os anos 60 e 70 não apenas como um momento de repressão, mas como um espaço de efervescência criativa, onde formas de vida alternativas e expressões de dissidência floresceram em meio à violência estatal.

Fredric Jameson (1992) propõe uma periodização crítica dos anos 1960, que transcende a visão simplista do período como um estilo ou falha isolada. Ele propõe que a história é uma necessidade e que as oportunidades e fracassos da década estavam "inextricavelmente interligados, marcados pelas restrições e possibilidades objetivas proporcionadas por determinada situação histórica" (p.81). Ele conceitua o período não como um estilo ou maneira de pensar e agir onipresente e compartilhado de maneira uniforme, mas sim como a "participação numa situação objetiva comum, para a qual toda uma gama de respostas variadas e inovações criativas mostra-se possível, embora sempre nos limites estruturais daquela situação" (p.82). Dentro dessa situação objetiva comum, Jameson destaca a emergência de novas identidades coletivas ou os novos sujeitos da história como um dos pontos cruciais que definem a dinâmica da década, e que deve ser entendido antes em sentido institucional do que em sentido intelectual.

O autor, portanto, fornece o panorama macro-histórico e sua aplicação teórica, ajudando a entender os anos 60 globalmente como um período paradoxal de liberação e expansão capitalista, onde as energias sociais foram desprendidas mas também confrontadas pelo sistema.

Por sua vez, Jean Tible corrobora em partes com as particularidades dessa narrativa (2022) propondo pensar as estruturas e seus movimentos políticos deste momento não como exceção, mas como potência contínua da história. Sua obra reabilita as práticas culturais e subjetivas como formas legítimas de luta, e não vê as insurreições estritamente direcionadas ao instrumento simbólico ou cultural, mas como modos concretos de criação de mundo. Tible

ênfatiza o primado da luta e seus movimentos, caracterizando o “momento 68” como um “terremoto político e social global” que se estendeu por praticamente duas décadas, do início dos anos 1960 até o fim dos anos 1970 (p.33).

Um vírus da desobediência contagiou todo o planeta: França, Senegal, Japão, Vietnã, México, Praga, Estados Unidos, Palestina, Itália, dentre outros pedaços. Uma explosão de vida. Uma outra palavra-chave: experimentação. Outros desejos, aspirações e conexões brotam e desabrocham em todos os cantos do mundo. Um novo espírito do tempo, tempo do mundo, influenciado por certa sincronicidade que a televisão (ainda incipiente e menos controlada – um paralelo possível com certo período inicial da internet), com o videoteipe e transmissão via satélite que mudaram os noticiários e a circulação de informações. (Tible, 2022, p.38).

Mais do que delimitar esse momento como uma fase esgotada ou absorvida pela lógica capitalista, como sugerido por Jameson (1992) no diagnóstico da pós-modernidade, Tible (2022) propõe enxergar nele um rastro insurgente que segue vivo, e reemergindo em levantes e práticas contemporâneas. Seu foco é deslocado da estrutura para a ação, da totalidade para a multiplicidade de corpos e territórios em movimento. Sua leitura não busca representar o todo, mas dar atenção às brechas, irrupções e insubmissões que escapam à captura estatal e mercantil.

Ou seja, enquanto Jameson analisa os anos 60 com os olhos voltados para sua inserção dialética na lógica do capital e das formações culturais globais, Tible se alia aos que pensam a política como invenção e experimentação. Ambos, no entanto, se encontram ao reconhecer que os anos 60 não foram uma simples utopia falhada ou uma exceção juvenil ingênua: foram o palco de uma disputa global sobre os rumos da modernidade, da subjetividade e da própria vida. Suas obras permitem pensar que a história é menos um passado encerrado e mais um campo em aberto.

Tible ainda afirma que o momento 68 é visto também no Brasil como uma mutação no poder, revelando uma difusão irresistível do dissenso, uma “inflexão das dominações e opressões e uma afirmação das singularidades nesses múltiplos movimentos de contestação e insubordinação.” (TIBLE, 2022, p.36). Enquanto Jean Tible ressalta o movimento como um “vírus da desobediência” (ibid, p. 34), curiosamente, Pereira (1985) reivindica o movimento como um antídoto, um anticorpo, necessário a existência do homem adoecido pelo próprio sistema cultural, que o conduz para a perda da liberdade (PEREIRA, 1985 p. 10). Entre a virulência e a cura coube a vasta multiplicidade dos participantes do movimento de 68 no Brasil a reinvenção de um novo meio de existência e também de um novo tempo. O antídoto e o vírus, mais que um mero recurso linguístico de expressão, pode ser desdobrada para intuir

sobre o único caminho possível naqueles tempos em que a cura do adoecimento existencial advinha da desobediência.

Para que possamos seguir na ampliação e aprofundamento das questões, é fundamental destacar que o caso brasileiro de regime ditatorial não se resume a uma simples importação de modelos autoritários ou a uma repetição mecânica do conservadorismo ocidental. Como aponta Napolitano (2011), o regime militar operou dentro de um modelo de modernização conservadora fortemente articulado com setores civis, intelectuais e empresariais, o que exigiu uma sofisticada engenharia simbólica para naturalizar sua permanência no poder. A ditadura não se sustentou apenas pelo medo ou pela força bruta, mas pela produção ativa de consensos e daquilo que o autor chama de “cultura política da ordem”. Em outras palavras, o autoritarismo à brasileira operou menos como ruptura absoluta e mais como continuidade de estruturas sociais que já pressupunham a desigualdade e o silenciamento como norma.

A repressão política não aniquilou por completo o campo cultural, ao contrário, ela reconfigurou os termos da disputa simbólica. Como observa o mesmo autor, entre os anos 1960 e 1970, a resistência cultural ao regime foi marcada por tensões entre múltiplas correntes ideológicas liberais, comunistas, a nova esquerda e os movimentos contraculturais, que disputavam não só o espaço da arte, mas os próprios sentidos da crítica e da utopia (NAPOLITANO, 2011). Ao invés de um bloco homogêneo de oposição, a cultura brasileira se constituiu, naquele período, como um campo de embates estéticos, éticos e políticos. Dessa constelação de forças emergiram expressões artísticas que ora tensionavam as fronteiras do permitido, ora driblavam os mecanismos de censura, ora se ofereciam como contraideologia mesmo sem necessariamente assumir essa função de forma consciente ou programática.

É dentro dessa ambiência contraditória que devemos situar as performances subversivas da música popular brasileira durante os anos de chumbo. Mais do que mero artifício de entretenimento ou manifestações isoladas e espontâneas, essas expressões artísticas operaram como vetores de crítica cultural e política, tensionando não apenas o regime, mas também os próprios limites do campo cultural. Nas próximas seções, voltaremos nosso olhar à construção do imaginário hétero-militar e à tropicalização antropofágica da resistência, para compreender como a música se fez performance, linguagem e desvio, em uma disputa contínua pelo corpo, pelo desejo e pela história.

### 3.1 A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO HÉTERO-MILITAR E A VIGILÂNCIA DO DESEJO

A noção de que o regime militar brasileiro instaurado em 1964 construiu uma estrutura repressiva inteiramente do zero é, em grande parte, ilusória. Quando empregada, essa ideia tende a obscurecer os aparatos pré-existentes que compõem o regime, os quais delineiam convenções continuamente restauradas até hoje. A ditadura se amparou em práticas, instituições e discursos que já vinham sendo formulados e operacionalizados ao longo do século XX, sobretudo no período do Estado Novo (1937–1945) que pode ser compreendido como um verdadeiro laboratório das formas autoritárias de governança que seriam retomadas e aprofundadas posteriormente.

Durante esse período, o Brasil, até então majoritariamente agrário e exportador, passou por uma rápida transformação rumo à urbanização e à industrialização. O Estado tornou-se o principal agente dessa modernização econômica, promovendo a industrialização de base e intervindo ativamente nas diversas esferas da vida social. O investimento estatal em setores estratégicos era concebido não apenas como um caminho para o progresso, mas também como uma questão de segurança nacional (PANDOLFI, 1999).

Foi nesse contexto que se consolidaram práticas e representações que naturalizam uma ordem social autoritária: culto à ordem, moralismo cívico, centralização da propaganda oficial e idealização da família como núcleo de estabilidade e hierarquia. Essa construção discursiva e institucional delineou uma imagem do Brasil como um país ordeiro, hierarquizado e moralmente homogêneo. Na análise de Gomes (2011), o Estado Novo foi uma ditadura com elementos fascistas, cujos avanços significativos na economia trouxeram a ambivalência dos estudos por parte dos historiadores que tentam levantar esse período histórico com neutralidade ou até mesmo crítica. Justificando isto à necessidade de que, durante os anos de 1970 e 1980, fazia-se fundamental criticar o regime militar através da ditadura, no entanto, esbarrava-se na impossibilidade de ignorar os “progressos” então alcançados do seu tempo anterior. A dificuldade ou quase impossibilidade era de se “reconhecer que regimes ditatoriais podiam produzir modernização econômica e social, sem que isso soasse como ‘justificativa’ para o autoritarismo” (p.46).

Longe de ser um bloco coeso, o período do Estado Novo se constituiu entre disputas internas e de mudanças na própria estrutura de governança, evidenciando a transição entre uma repressão aberta e a criação de um pacto político com a sociedade, em especial a classe

trabalhadora, utilizando estratégias de cooptação e controle, especialmente no campo da propaganda e da legislação trabalhista. Através da narrativa de progresso e das “leis sociais do trabalho”, as relações entre o Estado e as classes trabalhadoras formaram uma lógica instrumental que trocava benefícios materiais por obediência política. “Isto é, o trabalhador, por almejar os novos direitos sociais, acabava aderindo politicamente ao regime e sendo ‘cooptado e/ou manipulado’ pelo Estado.” (p.59). A autora destaca que dessa forma, ludibriada por palavras e pela forma de legislar enganosa, contendo mais promessa do que realidade, a classe trabalhadora perdeu sua autonomia política e mergulhou em uma submissão com doses de ingenuidade e ignorância.

Apostando alto na imagem do protetor da família, engendrada pelas novas pautas sobre o trabalho durante o Estado Novo, Getúlio Vargas exercia controle sobre a moralidade e os costumes sociais. Temas centrais para a construção de uma narrativa política que visava consolidar a sua própria “boa” imagem. A “família” tornou-se uma metáfora central do discurso político de Vargas, simbolizando a nação unida sob uma liderança paternalista que garantia progresso, segurança e estabilidade. O moralismo estatal serviu tanto para legitimar as ações do governo quanto para reprimir qualquer forma de dissidência que ameaçasse essa estrutura conservadora.

Aos poucos, a militarização da juventude cedeu lugar à formação nos jovens aos quais se dirigia o movimento do amor ao dever militar, a consciência das responsabilidades do soldado, o cultivo de valores cívicos. Das mulheres, batizadas por “brasileirinhas” e “jovens brasileiras” esperava-se o sentimento de que o seu maior dever é a consagração ao lar e o bom desempenho de seu papel de mães e donas-de-casa. As virtudes militares estavam reservadas aos homens, em uma rígida e bem-definida divisão de papéis sociais. (Bomeny, 1999, p. 151).

A estratégia mobilizou, sobretudo, o campo educacional, que além do ensino das línguas que se alternavam entre a obrigatoriedade e componente opcional, e ainda conforme a estrutura de cada curso de formação da época, “reforçaram ainda o estudo das ciências, da educação moral e cívica, a educação feminina” (ibid, p. 164). Pontos que, de acordo com autora, estão em conformidade com os objetivos que orientaram a inclusão e a reforma das práticas educacionais, “o ensino secundário tem duas finalidades essenciais: *dar uma ampla e segura cultura geral aos adolescentes e orientá-los e torná-los aptos à realização de cursos profissionais de diferentes categorias e modalidades*” (ibid, grifo da autora).

Nesse modelo, a “organização” generificada da sociedade não era um subproduto do autoritarismo: era sua linguagem oficial. Bomeny (1999) demonstra como a juventude masculina foi mobilizada a partir de um ethos militarizado, enquanto às mulheres, desde a

juventude, era reservado — e promovido — o papel de zeladoras da ordem doméstica, formadas para o lar, a maternidade e a obediência. A construção simbólica do regime partia de uma lógica binária e rigidamente generificada: o homem racional, trabalhador e protetor; a mulher dócil e domesticada. O regime compreendia que não bastava controlar instituições e territórios: era necessário intervir nos afetos, nos costumes, nos desejos e no imaginário.

Essa estratégia de controle simbólico não era apenas difusa: ela se estruturava por meio de um aparato estatal de comunicação e censura com alto grau de sofisticação. O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) foi crucial nesse sentido, difundindo amplamente o ideal de uma sociedade moralmente disciplinada, ancorada na família e nos bons costumes. Como afirma Capelato (1999), tratava-se de um organismo de propaganda com grande sofisticação técnica, responsável por difundir uma imagem positiva de Vargas e silenciar vozes dissonantes.

Vinculado diretamente à Presidência da República, o DIP produzia e divulgava o discurso destinado a construir certa imagem do regime, das instituições e do chefe do governo, identificando-os com o país e o povo. Assim, produziram-se livros, revistas, folhetos, cartazes, programas de rádio com noticiários e números musicais, além de radionovelas, fotografias, cinejornais, documentários cinematográficos, filmes de ficção etc. Nesse conjunto, destacam-se a imprensa e o rádio como os meios mais utilizados para a divulgação da propaganda política (Capelato, 1999, p. 173).

O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939 pelo Decreto-Lei nº 1.915, foi concebido como um dos mais eficazes instrumentos de controle ideológico e social do Estado Novo. Subordinado diretamente à Presidência da República, sua missão era “a elucidação da opinião nacional sobre as diretrizes doutrinárias do regime” (BRASIL, 1939 apud LOPES, 2024), atuando simultaneamente na censura e na produção de conteúdo para todos os meios de comunicação.

O DIP foi estruturado em divisões como Imprensa, Cinema, Teatro, Rádio, Divulgação e Turismo, que, segundo Lopes (2024), atuavam “de forma coordenada para consolidar o poder do Estado e a repressão de vozes críticas”, promovendo valores como trabalho, família e nação. As divisões exerciam censura prévia sobre jornais, revistas, filmes, programas de rádio e até espetáculos culturais, com a justificativa de garantir a “ordem moral e a unidade espiritual da nação” (LOPES, 2024). Sua presença se estendia a todos os estados por meio dos DEIPs (Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda), com o objetivo de assegurar uma autêntica unidade nacional.



O DIP funcionava, portanto, não apenas como um aparato repressivo, mas como um agente ativo de produção de consenso moral, estabelecendo o que poderia ou não ser visto, dito e desejado no espaço público. Como sintetiza a própria revista *Cultura Política*, publicação oficial do DIP, tratava-se de uma “inteligente e modelar obra propagandística cuja ressonância chega a todos os países da América” (*Cultura Política*, 1943 apud LOPES, 2024). Esse trabalho propagandístico não se limitava à promoção da figura de Vargas como “pai dos pobres”, mas integrava uma engenharia simbólica maior, voltada à formação de uma sensibilidade política e moral compartilhada, profundamente marcada pela heteronormatividade, pela autoridade masculina e pelo culto à ordem familiar. Desta forma, consolidava-se no Brasil uma pedagogia do corpo feminino ancorada em um projeto nacionalista e moralizante, no qual o lar, que tinha a mulher como seu centro simbólico, e tornava-se um campo privilegiado para a atuação da biopolítica estatal.

A análise de Semíramis Nahes (2007), demonstra como o DIP, por meio da Revista *Fon-Fon*<sup>27</sup>, promoveu um modelo normativo de feminilidade baseado na domesticidade, na abnegação e na obediência. As imagens da mulher ali veiculadas eram cuidadosamente editadas para projetar um ideal de gênero que não apenas refletia, mas construía as expectativas sociais do regime: a mulher como “mãe quase beatificada, esposa dócil, filha obediente” (p. 41).

Esse ideal não era apenas simbólico, mas funcional. Como argumenta a autora, “a retirada da mulher do espaço público e seu retorno ao espaço privado do lar fazia parte de um projeto maior, o de um Estado autoritário, que tinha pressa em se estabelecer” (NAHES, 2007, p. 18). O lar convertia-se em território político e disciplinador, onde o corpo feminino tornava-se instrumento da estabilidade nacional. Em 1940, a própria *Fon-Fon* deixava explícita essa pedagogia moralizante, como se lê no editorial da seção *Saber ser mãe*:

Esse sentimento do dever a cumprir corresponde a uma lei superior e imperiosa que deve sempre afirmar-se na alma feminina e pela qual, e para a qual, a mulher deve a força e a coragem necessárias para saber rejeitar e repellar toda influencia social e externa que possa enfraquecê-la e, assim, perturbar sua consciencia do dever. (...) Quando uma mulher, que tem um filho, innocente e pequenino a estender-lhe os bracinhos, chamando-lhe: “Mamãe”, - deixa essa criança para procurar alegria ou ventura fora do lar, ella commette o maior dos crimes, a maior das faltas e com isso apenas consegue encher sua alma de decepções bem cruéis e profundas amarguras (*Fon-Fon*, 22/09/1940, p. 21 apud Nahes, 2007, p. 53-54).

---

<sup>27</sup> Revista ilustrada semanal fundada por Jorge Schmidt na cidade do Rio de Janeiro em 13 de abril de 1907, e extinta em agosto de 1958.

Como observa Nahes (2007), essa produção simbólica operava simultaneamente pela sedução e pela culpa. A mulher ideal era exaltada como heroína do lar, mas qualquer desvio dessa imagem era lido como traição nacional. Havia, portanto, uma pedagogia dos afetos em curso: uma reconfiguração do desejo, da vocação e da identidade feminina em consonância com os valores do Estado. Esse modelo era aplicado com recortes de classe. Para as meninas das camadas populares, o Plano Nacional de Educação de 1940 previa formação para os serviços domésticos; já para as jovens da elite, ensinava-se o recato e o refinamento. Em ambos os casos, o objetivo era o mesmo: moldar corpos femininos submissos e produtivos, ajustados às necessidades simbólicas e materiais do regime.

Ao final de sua análise, Nahes (2007) sintetiza a lógica do discurso veiculado pela revista que foi objeto da sua pesquisa: “a Fon-Fon poderia ser uma revista feminina, mas seu discurso não era o das mulheres; era o discurso da classe dominante da época” (p.159).

Carla Bassanezi (2004) corrobora essa premissa ao analisar o *Jornal das Moças*<sup>28</sup>, outra publicação de grande influência da época, destaca dentre os aconselhamentos da revista: diante de uma traição do marido, o correto seria fingir ignorar tudo e se esmerar no cuidado pessoal, pois uma mulher inteligente saberia que “O temperamento poligâmico do homem é uma verdade; portanto, é inútil combatê-lo. Trata-se de um fato biológico que para ele não tem importância” (BASSANEZI, 2004, p. 508). As prescrições morais contidas nas revistas, em uma época que a TV ainda era produto incipiente, revelam não apenas um sistema de valores em que a autonomia feminina era rechaçada, mas também a legitimação de um código moral sexual fundado na desigualdade e no silenciamento do desejo feminino. Desenhava-se, portanto, um modelo normativo de desejo e de conduta de onde partiria o constructo do masculino e do feminino no Brasil.

Revelando um sistema de valores de valores profundamente assimétrico entre homens e mulheres, essa normatividade moldava o comportamento feminino nas primeiras décadas do século XX. A figura da mulher era rigidamente modelada segundo ideais de pureza, domesticidade e subordinação. Desde muito jovens, as garotas eram educadas para se tornarem moças de família, devendo ser “pudicas e preñadas, mais do que verdadeiramente instruídas, ainda que as novas necessidades da nação e do mercado de trabalho as levassem

---

<sup>28</sup> Revista ilustrada semanal, fundada por Agostinho Menezes, que circulou no Brasil entre os anos de 1914 e 1965.

aos bancos escolares.” pois o casamento e a maternidade eram considerados os destinos naturais e incontornáveis da mulher (PINSKY, 2018, p. 473).

As prescrições morais determinavam que a virgindade era o bem mais precioso, e sua perda fora do casamento representava não apenas a ruína pessoal da mulher, mas também a desonra de toda a família. Como afirma a autora, “a honra sexual feminina ainda era assunto de família, já que comprometia diretamente os parentes próximos. As mulheres deveriam ser vigiadas e seu sexo protegido dos sedutores, dos estupradores... e, às vezes, de si mesmas.” (PINSKY, 2018, p. 471). Em contrapartida, o modelo masculino era fundado na racionalidade, força, autoridade e liberdade sexual. O homem era o chefe do lar e “representante legal da família”, tendo o direito, inclusive, de aplicar corretivos físicos na esposa “desde que não haja excessos” (PINSKY, 2018, p. 487).

Enquanto às mulheres cabia o silêncio, a contenção dos desejos e o zelo absoluto pela reputação, aos homens era concedida a licença para aventuras extraconjugais, legitimadas pela ideia de que “a relação sexual com prostitutas [...] era reconhecida como válvula de escape legítima para o homem que queria preservar a pureza de sua noiva” (PINSKY, 2018, p. 472). A moral sexual era, assim, pautada por uma lógica de dupla medida: o desejo masculino era reconhecido e, em certa medida, incentivado; o feminino, por sua vez, era considerado perigoso e antinatural.

Nessa construção histórica, o espaço da mulher era claramente delimitado:

Embora circule pelas ruas, por conta de obrigações sociais e domésticas, atividades culturais e beneméritas, o lar é seu espaço privilegiado e a domesticidade, sua razão de viver. Satisfeita ou submissa à sua condição, não procura mudá-la, mesmo porque sabe que os espaços públicos e o mundo da política são apanágio apenas dos homens. Mantém a virgindade até o casamento e depois de casada é fiel ao marido. Filha obediente, esposa submissa, mãe dedicada, é temente a Deus, virtuosa e recatada. E não faz nada que comprometa essa reputação (Pinsky, 2018, p. 471).

Em última instância, o modelo feminino vigente impunha à mulher uma existência voltada exclusivamente à manutenção de um ideal de domesticidade e sacrifício, sustentando uma ordem social fundada na hierarquia de gênero e na naturalização da desigualdade. Essa organização simbólica e normativa do gênero no pós-guerra não se restringia à reprodução de valores conservadores; ela operava como fundamento do projeto de modernização conservadora do Brasil, articulando um modelo de sociedade que conciliava progresso técnico-econômico com a conservação de estruturas patriarcais, racializadas e autoritárias. O lar, portanto, era um espaço de disputa e regulação, onde se travava parte fundamental da

pedagogia do corpo feminino. Agora não apenas uma questão privada, mas um campo de interesse estatal.

Essas constatações nos permitem afirmar que, mesmo antes da ditadura militar, o Brasil já assistia à articulação entre autoritarismo e moralidade como projeto de controle social e simbólico. Herdando e adaptando elementos do moralismo cívico e da pedagogia autoritária do Estado Novo, o novo regime reelaborou seus instrumentos de controle com especial atenção à construção de uma ordem moral alinhada com os valores castrenses. A censura, embora se torne um dos símbolos mais visíveis da repressão ditatorial, não agiu isoladamente: foi parte de um esforço mais abrangente de disciplinamento subjetivo e normatização de papéis sociais generificados.

Nesse sentido, a Escola Superior de Guerra (ESG) desponta como centro nevralgico da doutrina de segurança nacional e da estratégia psicossocial que sustentou a legitimação simbólica da ditadura. Fundada em 1949, este centro doutrinário foi criado no contexto da Guerra Fria, subordinado diretamente ao Chefe do Estado Maior das Forças Armadas, atualmente vinculado ao Ministério da Defesa. Conforme o levantamento do Projeto Brasil Nunca Mais da Arquidiocese de São Paulo (1985, p. 59), "nos dez anos que vão de 1954 a 1964, a ESG desenvolveu uma teoria de direita para intervenção no processo político nacional". Este material histórico que retrata o período da Ditadura no Brasil corrobora a atuação da escola da ditadura como o principal centro de formulação e disseminação do pensamento sobre segurança nacional, concebido para orientar estratégias de combate às ameaças ao projeto político instaurado pelos militares em parceria com setores civis.

A segurança nacional dependia, assim, para os civis e militares que compunham a ESG antes e durante o regime militar, de uma ampla sondagem que deveria ser feita por diversos pesquisadores sobre as condições naturais, culturais e sociais em todo o território nacional. O objetivo deste processo era detectar os sentimentos, a mentalidade, as atitudes, as aspirações, os sonhos, os desejos, os ideais, enfim, todos os valores que moviam e organizavam a vida social brasileira (Rezende, 2013, p.43).

A atenção aos desejos e valores revela uma concepção de poder que opera também pelo plano simbólico. Esse “desejo” a ser moldado incluía não apenas convicções políticas ou cívicas, mas também afetos sexuais e identidades de gênero. A repressão ao desejo homossexual, embora não declarada, era estruturante na engenharia de uma moral disciplinada e viril.

A ESG compreendia que não bastava vencer o “inimigo interno” pela força: era necessário formar o cidadão desejante da ordem. Essa lógica produziu um discurso de guerra

moral que transbordava os quartéis e infiltrava-se no cotidiano, por meio da imprensa, da escola, da religião e das relações familiares. A doutrina se apresentava como saber técnico, mas operava como mecanismo disciplinador que estabelecia uma pedagogia dos corpos, dos papéis sociais e da própria vida íntima.

Como demonstram os documentos da ESG analisados pela autora, a guerra não era apenas contra o comunismo ou a insurgência armada, mas contra tudo aquilo que pudesse representar ameaça à estabilidade emocional, espiritual e comportamental do povo brasileiro. Era necessário conquistar “a mente e o espírito da população”, combatendo “ideias dissolventes” e promovendo “a unidade moral da pátria” (REZENDE, 2013). A militarização do cotidiano não se dava apenas por tanques nas ruas, mas pelo silenciamento da diferença como projeto nacional.

Aline Presot (2004) mostra como as mulheres que “comungavam de algumas características, como a de pertencerem à elite e serem esposas ou mães de empresários ou militares graduados” (p. 43), emergem como agentes fundamentais na consolidação de uma moral pública coerente com os interesses do regime. Conforme analisa a autora, a emergência dos grupos femininos na cena pública não se deu apenas após o golpe, mas desempenhou um papel fundamental na construção simbólica e social do ambiente pré-1964. A partir de 1962, associações como a Campanha da Mulher pela Democracia (Camde)<sup>29</sup>, a União Cívica Feminina (UCF)<sup>30</sup> e a Liga da Mulher Democrata (Limde)<sup>31</sup> tornaram-se protagonistas de uma intensa campanha moralizante e anticomunista, antecipando o ideário que sustentaria a ditadura. Para Presot, essas mulheres “dominaram o cenário político com demonstrações de repúdio ao comunismo e franca oposição às políticas nacionalistas do governo Goulart” (PRESOT, 2004, p. 19), criando um tipo de engajamento que, embora informal, foi decisivo na mobilização da opinião pública.

---

<sup>29</sup> Fundada em 12 de junho de 1962, no Rio de Janeiro, a Camde surgiu a partir de uma reunião organizada por Amélia Molina Bastos em sua casa, com apoio de militares ligados ao Ipês. A associação se destacou pela forte articulação com setores das Forças Armadas, da elite empresarial e da Igreja Católica. Seu núcleo dirigente era composto por mulheres da elite militar e empresarial carioca, atuando em rede nacional com outras entidades semelhantes (PRESOT, 2004).

<sup>30</sup> Fundada em maio de 1962, na cidade de São Paulo, a UCF teve como principal liderança Therezinha de Godoy Bueno, esposa de um militar. Com perfil semelhante ao da Camde, agregava esposas de militares e empresários paulistas, sendo uma das primeiras associações femininas a atuar organizadamente contra o governo de João Goulart. Foi modelo para a criação de outras entidades semelhantes em outros estados (PRESOT, 2004).

<sup>31</sup> Criada em Belo Horizonte, também em 1962, a Limde foi liderada por Ligia Ribeiro e outras senhoras da elite mineira, com forte apoio do clero católico local. Foi responsável por ações de grande impacto público, como a “cadeia cívica” contra o Congresso da CUTAL e a mobilização contra a presença de Leonel Brizola em um evento político na capital mineira, episódio que ficou conhecido como a “Noite das Cadeiradas” (Presot, 2004, p. 22–23).

Essas associações femininas articulavam-se diretamente com empresários, setores conservadores da Igreja e militares, atuando em rede e com táticas sofisticadas de propaganda e ação direta<sup>32</sup>. Como descreve a autora, “as mulheres da Camde se valeram de eficientes táticas em seu trabalho de mobilização da opinião pública”, como o envio massivo de cartas e telegramas, panfletos anticomunistas e transmissões radiofônicas com instruções ideológicas às ouvintes (ibid., p. 21). Essas ações não só prepararam simbolicamente a intervenção militar, como atribuíram às mulheres o papel de “vanguarda de todo o movimento que [...] teria desencadeado o golpe militar” (ibid., p. 23). O imaginário de uma ameaça comunista iminente era construído por meio de uma retórica religiosa e patriótica que, segundo a própria Amélia Bastos, fundadora da Camde, esposa do general-médico Virgílio Alves Bastos e irmã do general Antônio de Mendonça Molina, motivava sua ação: “Eu, como sou muito católica, pensei logo: comunismo-ateísmo. Então eu tenho de defender a Igreja” (ibid., 2004, p. 20).

A participação ativa desses grupos femininos revela como a moralidade de Estado encontrou respaldo em setores da sociedade civil. Suas campanhas públicas, cartas, missas e protestos não apenas reproduziam o discurso oficial, mas o amplificaram, emprestando a ele um rosto civil e maternal. Presot interpreta esse movimento como um dos pilares da formação de um consenso simbólico conservador que sustenta a ditadura moral: “Essas mulheres, embora não ocupassem formalmente posições no Estado, agiam como agentes simbólicos da disciplina, reforçando a dicotomia entre a ‘família ordeira’ e a ‘ameaça subversiva’” (PRESOT, 2004, p. 51).

Esse movimento produziu um duplo efeito: ao mesmo tempo que reforçava os papéis tradicionais de gênero, atribuindo à mulher a função de guardiã da moral e da família, conferia a essas mesmas mulheres um protagonismo simbólico fundamental na legitimação cultural do regime. Essa estética da respeitabilidade operava como régua moral para a repressão. Ela impunha limites simbólicos ao que podia aparecer como vida pública legítima: mulheres fora do modelo de domesticidade e homens que performassem traços de feminilidade eram alvo de desconfiança e controle. Corpos dissidentes, sobretudo os não heterossexuais ou racializados, eram lidos como ameaças à ordem moral e, muitas vezes, sequer considerados dignos de cidadania. Elas se tornaram vetores de interiorização da

---

<sup>32</sup> As táticas utilizadas por essas associações incluíam o envio coordenado de cartas e telegramas ao Congresso, a produção e distribuição massiva de panfletos e livretos anticomunistas como por exemplo: *Duas vidas*, em formato de história em quadrinhos, a realização de transmissões radiofônicas com instruções políticas voltadas às mulheres, além de ações públicas impactantes, como a “Noite das Cadeiradas” em Belo Horizonte, em que milhares de mulheres impediram um discurso de Leonel Brizola empunhando terços e cadeiras (Presot, 2004).

doutrina moral do Estado, principalmente no que se refere à função normativa da figura feminina. A propaganda do regime militar explorou a imagem da mulher como guardiã dos valores familiares e pilar da moralidade pública, associando-a à narrativa de um Brasil "em perigo" que necessitava de uma reforma moral.

Este protagonismo simbólico das mulheres conservadoras se insere em um contexto mais amplo, de intensificação dos discursos de pânico moral e de vigilância ideológica, que culminaria no golpe civil-militar de 1964. A Marcha da Família com Deus pela Liberdade, realizada em março daquele ano e reunindo centenas de milhares de pessoas em diversas cidades do país, representou o ápice da mobilização conservadora contra o governo de João Goulart. Como observa Presot (2004), “a mobilização feminina foi apontada como a responsável por deflagrar o processo político que culminou na intervenção militar” (p. 23). O gesto de ocupação simbólica das ruas pelas mulheres com terços nas mãos e palavras de ordem em defesa da moral cristã e da família, buscava legitimar socialmente uma ruptura institucional apresentada como necessária para restaurar a ordem e os valores nacionais.

Esse clima de antagonismo crescente foi alimentado também por fatores geopolíticos. Como detalha Elio Gaspari (2002), os Estados Unidos, sob a lógica da Guerra Fria, viam o governo Goulart como uma ameaça à estabilidade hemisférica. Houve intensas movimentações de apoio material<sup>33</sup> e também de atuação direta com o seu embaixador no Brasil, Lincoln Gordon, articulando apoio logístico e político ao golpe, com respaldo da CIA e de setores do empresariado brasileiro. A lógica de intervenção preventiva estava alicerçada numa leitura catastrofista do Brasil como país à beira da comunização. Como afirma Gaspari, Golbery do Couto e Silva via a política externa de Goulart como a tentativa de “jogar o Brasil, semi-satelitizado, nos tentáculos do imperialismo soviético” (GASPARI, 2002, p. 212). Essa visão fazia parte de uma “utopia planejadora, centralista”, que via no comunismo “o apocalipse utilitário da sua ameaça iminente” e justificava, portanto, uma intervenção salvadora para preservar a ordem social e os valores da nação (GASPARI, 2002, p. 213).

Ao mesmo tempo, no plano interno, a Escola Superior de Guerra disseminava entre civis e militares a ideia de um “inimigo interno” infiltrado na sociedade e que deveria ser

---

<sup>33</sup> A Operação Brother Sam foi o nome dado ao plano secreto do governo dos Estados Unidos para fornecer apoio logístico ao golpe de 1964 no Brasil, caso houvesse resistência armada ao movimento militar. Segundo Elio Gaspari (2002), a operação previa o envio imediato de quatro navios petroleiros com combustível suficiente para manter o país abastecido por um dia, além de munição e equipamentos. Estavam também previstos aviões cargueiros e navios de guerra, estacionados em prontidão no Caribe. O plano foi elaborado a pedido do presidente Lyndon Johnson, com coordenação do embaixador Lincoln Gordon e do almirante Raymond Yates, e seria ativado somente se os golpistas enfrentassem resistência.

combatido preventivamente. A construção da estratégia psicossocial, já citada anteriormente, estabelece nesse caldo cultural uma interseção entre política, subjetividade e comportamento que será explorada de forma sistemática nos anos seguintes.

Como destaca Ana Rita Fonteles Duarte (2014), a Doutrina de Segurança Nacional (DSN), formulada e difundida pela Escola Superior de Guerra (ESG), via o Brasil como simultaneamente vulnerável à ameaça comunista e destinado a se tornar uma potência geopolítica. Nesse contexto, o inimigo não era mais apenas externo, mas passava a ser concebido como interno: infiltrado em sindicatos, universidades, meios culturais e até no ambiente doméstico. Isso demandava vigilância constante, não apenas política, mas sobretudo moral e comportamental, um modelo de guerra interna, total e permanente cujo inimigo não se localizava apenas no campo político, mas também nos afetos e na subjetividade.

Na família, os compromissos éticos e morais de seus membros devem resultar de vínculos que se fortalecem no lar, órgão legítimo, onde virtudes, sentimentos e ideais encontram seu ambiente próprio. Na sociedade contemporânea, entretanto, efeitos perversos estão violentando a estrutura familiar em sua coesão e em seus legítimos desempenhos (BRASIL/ESG, 1981, p. 54 apud, Duarte, 2014, p.83).

A mobilização das identidades de gênero passava então a ser uma das frentes desse combate: às mulheres cabia reafirmar a moral tradicional, à semelhança da mãe de família cristã, e aos homens, a virilidade disciplinada e a defesa da pátria. O regime promovia, assim, uma engenharia político-moral centrada na vigilância dos corpos e desejos, articulando uma estratégia psicossocial voltada à repressão das condutas desviantes e à imposição de um ideal de comportamento cívico e moral considerado adequado.

O moralismo sexual era, portanto, uma peça estratégica do regime militar. Comportamentos tidos como desviantes, como o uso de drogas e a liberação sexual, foram enquadrados no campo da “ameaça comunista”. Como afirma Duarte (2014, p. 79), “documentos produzidos por serviços de informações da ditadura, analisados por Fico (2003), atribuíam ao suposto Movimento Comunista Internacional (MCI) tentativas de propagar-se por meio do incentivo ao uso de drogas e da valorização da ideia do ‘amor livre’”.



Esse aparato repressivo voltado aos corpos e comportamentos se inscrevia numa visão de mundo profundamente conservadora e autoritária que marcou o início do regime. Como descreve Gaspari (2002), ao assumir a presidência após o golpe, o marechal Castello Branco levou consigo um projeto moral claro:

Quando o marechal Castello Branco entrou no Palácio do Planalto, levou para o governo um mundo em que Kerouac seria um homossexual bêbado, Ginsberg um judeu doido, Huxley um inglês excêntrico, Wright Mills um exibicionista, Marcuse um alemão perigoso, King um ingênuo sonhador e Fanon, um negro desconhecido. Estavam todos muito longe da lógica do poder, do minucioso cálculo das forças econômicas e militares. Eram marginais num mundo arrumado cujos problemas, se os tinha aqui e ali, deveriam ser resolvidos através daquele vagaroso processo de evolução em que manda quem pode e obedece quem tem juízo. Tratava-se de um mundo onde a igualdade racial era uma aspiração filosófica, o homossexualismo<sup>34</sup> uma anomalia e a condição feminina, um estuário procriador, amoroso e doméstico (GASPARI, 2002, p. 57).

Essa descrição oferecida por Gaspari (2002) sintetiza de maneira contundente o universo simbólico que estruturava a moralidade dos primeiros anos da ditadura civil-militar brasileira. O trecho evidencia não apenas o rechaço às figuras e ideias associadas à contracultura, aos movimentos civis e à crítica social, mas também revela um projeto normativo de subjetividade: racializada, domesticada e rigidamente sexualizada. A condenação da homossexualidade como anomalia, a redução da mulher à função procriadora e amorosa e a marginalização de qualquer alteridade indicam que a repressão não se limitava ao campo político-institucional, mas penetrava nas esferas mais íntimas da existência.

Esse imaginário autoritário operava na regulação de desejos e na modelação de identidades a partir de uma norma masculina viril, racional e hierarquicamente posicionada. Assim, a crítica ao feminino e à homossexualidade não apenas demarcava o que deveria ser excluído, mas também construía por contraste o ideal de masculinidade que se desejava promover.

Além das normatividades do feminino e do sujeito mulher, o regime ditatorial produzia e reiterava uma figura específica do homem, uma masculinidade hétero-militar, disciplinada e desejante de poder, ao mesmo tempo em que reprimia outros modos de viver o desejo. A partir daqui, é possível aprofundar como o controle do corpo e da sexualidade

<sup>34</sup> O termo “homossexualismo” foi historicamente utilizado em contextos médicos e jurídicos para patologizar a atração entre pessoas do mesmo sexo. Contudo, esse uso é hoje considerado pejorativo e incorreto, pois implica que a homossexualidade seria uma doença ou desvio. A Organização Mundial da Saúde excluiu a homossexualidade de sua lista de transtornos mentais em 17 de maio de 1990, reconhecendo tratar-se de uma orientação sexual normal e natural. No Brasil, o Conselho Federal de Psicologia declarou, ainda em 1999, que a homossexualidade “não constitui doença, nem distúrbio e nem perversão” (Resolução nº 001/99). O uso do termo foi preservado na citação apenas para manter a precisão histórica da expressão do autor, não representando uma concordância com seu sentido original.

também incidia sobre os homens, promovendo um ideal viril que operava tanto como norma quanto como fetiche dentro da lógica autoritária.

Em 1965, portanto um ano após a instituição do golpe que reagia com intolerância à modernização dos costumes e impunha padrões morais rígidos como parte de sua estrutura de dominação, o general Humberto de Alencar Castelo Branco, o presidente ocupante por voto indireto, estampava a capa da Revista Manchete dissertando sobre os desafios da “revolução” para alcance da ordem social:

Reconhece o atual governo que a revolução tem tido de concentrar seus esforços nas proibições e na severidade com que contém hábitos perdulários e dissolutos, próprios de regimes inflacionários. Acha a situação muito semelhante à do tempo de Moisés, que nas tábuas da lei teve de redigir dez mandamentos proibitivos, no Monte Sinai, justamente porque a orgia campeava (Carvalho, 1965, p.18).

A construção de um regime autoritário como o instituído pela ditadura civil-militar brasileira implicou não apenas no silenciamento da dissidência política, mas na formulação de um projeto de controle mais abrangente sobre a sociedade. Renan Quinalha (2017) soma-se aos autores que compreendem a moral sexual como eixo estratégico deste projeto, operando como matriz simbólica da repressão, da censura e da normatização dos corpos. Em sua tese *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964–1988)*, o autor mostra que a ditadura não apenas coibiu expressões individuais “desviantes”, mas sustentou uma política sexual articulada e institucionalizada, orientada à produção de um corpo social compatível com os valores da heterossexualidade compulsória e da masculinidade disciplinada. A defesa dos “bons costumes” tornou-se, nesse contexto, um fundamento político: autorizava a violência estatal ao mesmo tempo que instituía os limites do modelo de existência a ser seguido.

O aparato repressivo do regime operava, assim, por meio de tecnologias jurídicas, policiais e culturais que buscavam não somente a supressão do dissenso, mas a fabricação de sujeitos desejáveis. Como afirma o próprio Quinalha (2017), a ditadura atuou a partir de uma “profusão de discursos normativos restritivos no campo dos costumes”, evidenciando “contornos bastantes claros de uma política específica de regulação dos desejos, dos corpos e dos afetos por parte da ditadura brasileira” (p. 226). O que se observa com a contribuição é a consolidação de uma pedagogia estatal que classificava condutas e afetos como legítimos ou ilegítimos, reforçando a cisgeneridade, a heterossexualidade e a domesticidade como valores morais de cidadania.

Essa pedagogia normativa, entretanto, não surge de forma abrupta no contexto ditatorial. Além das características de controle psicossociais já apontadas no início desta seção, para Richard Miskolci (2013) essa manutenção generificada teria portanto raízes a atender um “desejo da nação” para que fossem produzidas com intenções de serem economicamente úteis e politicamente submissas.

Como aponta Richard Miskolci (2013), o ideal de sujeito nacional consolidado ao longo do século XX foi estruturado a partir da exclusão sistemática de corpos que desviavam da norma branca, masculina e heterossexual. A sexualidade, nesse contexto, não se restringia à esfera privada, mas operava como vetor privilegiado de ordenamento racial e social. Nas palavras do autor:

O desejo da nação se constituiu em uma educação do desejo, seu agenciamento, de forma que o projeto nacional de então se concretizou em um agenciamento psíquico, e, sobretudo, na criação de nossa cultura baseada em pressupostos masculinos, heterossexuais, racistas e elitistas sobre a nação (Miskolci, 2013, p. 68).

Podemos considerar, portanto, que o período ditatorial abordado nesta pesquisa corresponde a uma atualização de um modelo nacional-sexual previamente estabelecido, estruturado sobre bases sexistas e sustentado por mecanismos de manutenção como a heterossexualidade compulsória, a masculinidade hegemônica e o machismo. Esses quatro conceitos operam de maneira interdependente, formando um sistema articulado de poder de gênero. O sexismo fornece a base ideológica; a heterossexualidade compulsória normatiza os desejos e corpos; a masculinidade hegemônica estrutura o ideal de sujeito masculino; e o machismo assegura a manutenção prática dessa ordem simbólica e material. Juntos, eles sustentam uma matriz cisheteropatriarcal que regula identidades, sexualidades e posições sociais, funcionando como alicerce normativo e disciplinador no projeto de nação imposto durante o regime. Esse modelo atualizado foi constituído como referência moral e política para definir os critérios de pertencimento social. A partir desse conjunto repressivo-histórico, instauram-se processos de subjetivação que regulam desejos, comportamentos e práticas, configurando formas sociais dominantes e sustentando os pilares do projeto nacional-militar.

Essa racionalidade ditatorial, ao operar sob uma matriz cisheteropatriarcal, não apenas organiza a distribuição de corpos e posições sociais, mas também condiciona as possibilidades mesmas de existência subjetiva, construindo o que Judith Butler (2018) chama de uma “matriz de inteligibilidade”. Dentro dessa matriz, certos corpos e identidades se tornam legíveis e passíveis de reconhecimento social, enquanto outros são excluídos como

impossibilidades ontológicas, isto é, formas de vida que não podem sequer ser reconhecidas como vidas (BUTLER, 2018, p. 41).

A matriz de inteligibilidade, como desenvolvida por Butler (2018), diz respeito ao conjunto de normas culturais, sociais e discursivas que definem aquilo que pode ser compreendido como identidade, corpo, gênero e sexualidade. Trata-se de um sistema que regula os parâmetros de legibilidade cultural, delimitando o que pode ser reconhecido como “normal”, “natural” ou “humano” em uma determinada cultura. No interior dessa matriz, a inteligibilidade é forjada pela exclusão: identidades e práticas que não se alinham à lógica normativa da coerência entre sexo biológico, expressão de gênero e desejo heterossexual são sistematicamente apagadas, marginalizadas ou consideradas aberrações.

No caso específico da matriz heterossexual, que, como exposto nesta seção, foi culturalmente imperializada por meio de normativas estratégicas, sobretudo no contexto autoritário, presume-se que os corpos devem corresponder a uma lógica binária (masculino/feminino), que o gênero deve expressar fielmente o sexo designado ao nascimento, e que o desejo deve necessariamente se orientar ao sexo oposto. Essa estrutura impõe um regime de coerência compulsória, que, para a autora, é uma tecnologia reguladora de subjetivação e controle, e não um reflexo de qualquer verdade ontológica do sujeito.

Esse pressuposto tido como natural e que exige a coerência entre sexo, gênero e desejo é, na verdade, o resultado de uma compulsoriedade reiterada que se manifesta em formas de controle institucional, discursivo e corporal. Como ela afirma: “Gêneros ‘inteligíveis’ são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo” (BUTLER, 2018, p. 43).

Trata-se, portanto, de um regime que não apenas reprime, mas produz ativamente sujeitos normativos, ao mesmo tempo em que inviabiliza outras formas de subjetivação. Como Butler explica, os sistemas regulatórios não se limitam a proibir: eles moldam os próprios termos pelos quais uma identidade pode vir a ser reconhecida como legítima e inteligível.

A matriz cultural por meio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de “identidade” não possam “existir” — isto é, aqueles em que o gênero não decorre do sexo e aqueles em que as práticas do desejo não “decorrem” nem do “sexo” nem do “gênero” (Butler, 2018, p. 44).

Por isso, “as práticas reguladoras que governam o gênero também governam as noções culturalmente inteligíveis de identidade” (BUTLER, 2018, p. 44). No contexto da ditadura

civil-militar brasileira, essa inteligibilidade se articulava à construção de um modelo nacional de sujeito, marcado pela virilidade militarizada, pela normatividade familiar e pela subordinação de todas as formas de dissidências sexual, de gênero ou política. O corpo nacional era um corpo cis, masculino e heterossexual, produzido discursivamente por meio de práticas estatais, morais e pedagógicas que codificavam o desejo como função da reprodução da ordem.

Embora não houvesse dispositivos legais que criminalizassem explicitamente a homossexualidade durante a ditadura, o regime mobilizou categorias jurídicas flexíveis como “atentado ao pudor”, “vadiagem” e “corrupção de menores” para perseguir e punir corpos e desejos dissidentes. Como aponta Renan Quinalha (2017), essa repressão operava tanto no nível jurídico quanto simbólico, reforçando um regime moral que convertia o desejo homossexual em ameaça à ordem nacional.

A vigilância do desejo se estendia à esfera privada e cotidiana, transformando a sexualidade em matéria de segurança nacional. Os dossiês do SNI registravam a suspeita ou “confirmação” da homossexualidade como desonra pessoal, o que era suficiente para justificar perseguições, prisões e difamações. Como escreve Quinalha:

A vida privada, a esfera íntima, o cotidiano, e o que se fazia entre quatro paredes foram também objeto da ânsia reguladora e do controle autoritário da ditadura brasileira. Pessoas eram vigiadas e, em seus dossiês produzidos pelos órgãos de informações, registrava-se, como uma mácula, a eventual suspeita, ou mesmo a certeza categórica de se tratar de um “pederasta passivo”, como se isso diminuísse ou desqualificasse a integridade e o caráter da pessoa perseguida (QUINALHA, 2017, p. 320).

O desejo homossexual, nesse contexto, não era apenas “desviado”, mas abjeto — situado fora da ordem dos corpos aceitáveis e, por isso, vulnerável à repressão legal e simbólica. O regime não se limitava a vigiar atos: ele regulava afetos, fantasias, modos de andar e expressões de gênero, consolidando uma pedagogia do medo que operava como aparato de controle total da sexualidade.

Ainda que essa matriz opere como estrutura normativa excludente, Butler reconhece que ela não é completamente fechada ou incontornável. Pelo contrário, ela também pode ser palco de resistência e deslocamento. Como aponta:

A presença dessas normas não só constitui um lugar de poder que não pode ser recusado, mas pode constituir, e de fato constitui, um lugar de competição e manifestação parodísticas, o qual rouba à heterossexualidade compulsória sua afirmação de naturalidade e originalidade (Butler, 2018, p. 216).

A política de gênero do regime ditatorial operava, portanto, como uma tecnologia normativa que produzia sujeitos a partir da exclusão reiterada de tudo aquilo que não se conformava à matriz hegemônica. A masculinidade hegemônica que se fortalece nesse período está diretamente articulada a esse processo de construção compulsória de identidades, em que o feminino, o trans, o homossexual e o dissidente aparecem como ameaças à ordem. A atualização do modelo nacional-sexual durante a ditadura, portanto, não é apenas a reiteração de um padrão de dominação, mas sua reinscrição intensificada no corpo social, por meio da vigilância, da repressão e da naturalização da diferença como desvio.

Contudo, essa operação normativa não é absoluta nem imune à resistência. Como propõe Butler, não se trata apenas de perguntar quem é excluído do regime de reconhecimento, mas de compreender como essas exclusões fundam o próprio regime e definem os limites do que pode ser reconhecido como sujeito político, como corpo socialmente viável. Assim, a repetição compulsória das normas, ao mesmo tempo que visa à fixação identitária e à reprodução da matriz cisheteropatriarcal, pode também constituir o ponto de fratura a partir do qual emergem formas de subversão. Como será analisado nas próximas seções, é justamente na fissura dessa repetição que se abre a possibilidade de resistência e reconfiguração das normas que sustentam este regime de inteligibilidade.

Entre 1964 e 1968, a música popular brasileira tornou-se um dos principais campos de disputa simbólica e sensível. Como analisa Marcos Napolitano (2014), a canção urbana, particularmente nos festivais da canção e na emergência da MPB, desempenhou o duplo papel de mediadora entre a tradição nacional-popular e os imperativos da modernização conservadora imposta pela ditadura. A convivência entre samba, bossa nova e canções de protesto formava o que o autor chama de um “ecletismo tenso”, no qual a crítica política, os projetos estéticos inovadores e as demandas comerciais se entrelaçaram em um jogo de significados ambíguos e nem sempre controláveis. Ainda que parte dessa produção estivesse integrada à lógica do mercado e da grande mídia, como os programas de auditório e os festivais televisionados, Napolitano destaca que a música se constituiu também como um canal de desconforto moral e político, onde temas como autoritarismo, desigualdade social e moralismo sexual podiam ser sutilmente enunciados, mesmo sob vigilância. Essa ambiguidade é o que permitiu que a cultura musical urbana funcionasse, ao mesmo tempo, como meio de adaptação e espaço de crítica, antecipando os embates mais abertos que se intensificaram após o endurecimento do regime no final da década.

Até o final dos anos 1960, o regime militar havia consolidado uma ampla máquina de repressão às dissidências, estruturada sobre um tripé de vigilância, censura e repressão. Como também defende Marcos Napolitano (2014), esse conjunto de práticas coercitivas não foi uma invenção exclusiva de 1964, mas herança de mecanismos anteriores que, sob a ditadura, ganharam nova estrutura, agências e funções, integrando-se de forma mais eficaz a partir de uma legislação abrangente, incluindo a Lei de Segurança Nacional, as leis de censura, os Atos Institucionais e Complementares, além da Constituição de 1967 (NAPOLITANO, 2014). Conforme reitera o autor: “O martelo de pilão de repressão não matou apenas moscas, mas tudo o que ousasse voar” (NAPOLITANO, 2014, p. 128).

### 3.2 A ANTROPOFAGIA TROPICALISTA E OS ANOS DE CHUMBO

O intervalo histórico compreendido entre 1964 e 1985 pode ser caracterizado como uma fase de reorganização profunda da sociedade brasileira, marcada pela imposição de um regime que articulou autoritarismo político, projetos de modernização econômica e estratégias de controle cultural de grande alcance. O golpe civil-militar de 1964 não representou apenas uma ruptura institucional, mas inaugurou um processo de transformação estrutural que afetou os diferentes níveis da vida social, das instituições políticas aos valores simbólicos compartilhados.

A instauração de um regime de exceção, legitimado pelo discurso da segurança nacional, encontrou respaldo em setores civis que, temerosos do avanço de demandas populares e reformistas, aderiram a um projeto que prometia restabelecer a ordem e a estabilidade. Conforme aponta Carlos Fico:

A partir do golpe de 31 de março de 1964, a elite política brasileira e a assim chamada "opinião pública" assistiram, estupefatas, a uma escalada, jamais vista em nossa história, de atos arbitrários de toda natureza. Parcelas desses e de outros setores que apoiaram a derrubada de Goulart surpreenderam-se com o ânimo punitivo dos golpistas (Fico, 2001, p. 18).

Essa configuração não se implantou de forma instantânea, mas resultou de um processo paulatino de fortalecimento de estruturas burocrático-policiais, que, embora inspiradas em experiências internacionais de contra-insurgência e doutrinas de segurança hemisférica, adquiriram contornos próprios no caso brasileiro. No esforço de consolidar sua legitimidade e projetar uma imagem de modernização, o regime militar recorreu de modo estratégico aos meios de comunicação de massa.

Carlos Fico, em *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil* (1997), livro que foi originalmente a sua tese de doutorado no ano anterior, defendida no Programa de Pós-Graduação em História da USP, discorre sobre a propaganda política elaborada pelo regime militar entre os anos de 1969 e 1977. O autor dedica-se a investigar como o discurso oficial mobilizou o tema do otimismo, frequentemente contraposto ao pessimismo, a fim de sustentar politicamente o regime e legitimar seu projeto autoritário. Nesse contexto, valores tradicionalmente exaltados na construção da identidade nacional, como a exuberância natural do território, a ideia de uma convivência racial pacífica, a integração social e geográfica, a cordialidade e o espírito festivo do povo, foram reinterpretados pelo aparato propagandístico do Estado.

O regime militar recorreu de modo estratégico aos meios de comunicação de massa associando-se às ideias de construção e transformação colocando em contraposição à situação anterior do país, a qual, segundo os militares, estava em completa decadência moral e material:

Que a família brasileira esteja tranquila: o governo brasileiro é bom que temos saberá encontrar, precisamente na sua brasilidade e bondade, a energia, agora indispensável, para defender a formação das nossas moças e dos nossos moços e para garantir, com vistas voltadas para os superiores interesses da Pátria, a crescente eficiência da formação cultural e tecnológica do que temos de mais caro e mais precioso para o futuro do país — a mocidade (Brasil/Presidência da República/Assessoria Especial de Relações Públicas, 1969?, p.82 apud Fico, 1997, p. 121).

Ao longo do processo de consolidação do regime militar, a propaganda oficial adquiriu papel central na engenharia simbólica que buscava legitimar a ordem autoritária e, ao mesmo tempo, mobilizar o imaginário coletivo em favor do projeto de modernização. Ainda no governo Castelo Branco (1964–1967), havia resistência a essa ação publicitária, receio de se associar ao modelo propagandístico autoritário do DIP varguista. Entretanto, a consolidação do regime e o desgaste de sua imagem pública favoreceram a criação de instrumentos mais sofisticados de comunicação política, como a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), em 1968. A partir daí, a propaganda oficial se articulava intensamente à televisão, que se tornaria o principal suporte para difusão de mensagens, *slogans* e valores. Sob o governo Médici (1969–1974), a AERP coordenou um discurso integrado de exaltação ao progresso e à ordem, apostando em narrativas de tom positivo e visualmente impactantes, aproveitando símbolos do “milagre econômico” e eventos como a conquista da Copa do Mundo de Futebol de 1970 para consolidar o mito do Brasil moderno (FICO, 1997).



A televisão, nesse contexto, cumpriu papel privilegiado<sup>35</sup>. Oficialmente inaugurada em 1950, ainda com alcance restrito, ela experimentou, a partir do final dos anos 1960, uma radical transformação técnica, com a formação de redes nacionais, integração de afiliadas e expansão da audiência. Esse salto transformou a TV num sistema de comunicação de massa de alta penetração, capaz de difundir padrões de comportamento, valores e consumos em escala nacional (NAPOLITANO, 2001). Campanhas cívicas, peças educativas e propagandas governamentais passaram a ocupar cotidianamente os lares brasileiros, conformando não apenas a percepção política, mas também moldando hábitos, rotinas e referências culturais, ao ponto de serem confundidas com o entretenimento.

A propaganda estatal, articulada à publicidade comercial e às linguagens televisivas, dissolveu-se no cotidiano, tornando-se quase indistinta das mensagens de mercado e naturalizando valores que reforçavam a disciplina, a obediência e a coesão social. Napolitano (2001, p. 81) denomina essa pedagogia midiática de “integradora”, na medida em que reforçava expectativas de progresso e civismo, mas também filtrava conflitos e tensões, enquadrando a modernidade como horizonte legítimo para a sociedade brasileira do período autoritário.

A crítica de Maria Rita Kehl (2005) revela que a televisão atuou como reconfiguradora do espaço simbólico da cidadania, convertendo o cidadão em público consumidor, integrando valores mercadológicos ao discurso de progresso. Ela a define como “aparelho reprodutor de ideologia por excelência” (KEHL, 2005, s.p.), capaz de conectar publicidade, padrões de consumo e disciplinamento moral. Esther Hamburger (2000), por sua vez, analisa que a televisão diluiu fronteiras regionais e sociais ao criar repertórios compartilhados e padronizados, ancorados sobretudo na experiência urbana e de classe média do Sudeste brasileiro, projetada como referência de modernidade nacional.

---

<sup>35</sup> A televisão brasileira foi oficialmente inaugurada em 1950, com a fundação da TV Tupi-Difusora de São Paulo (PRF-3), marco pioneiro da televisão na América Latina, que transmitia inicialmente no canal 3 VHF. Ainda nos anos 1950 surgiram outras emissoras, como a TV Tupi do Rio de Janeiro (1951), a TV Paulista (1952) e a TV Record (1953), compondo um primeiro arranjo marcado pela centralidade paulista e fluminense, restrito a poucas praças urbanas e com infraestrutura técnica limitada. Segundo Hamburger (2000), a televisão, nesse período inicial, funcionava de forma localizada, sem rede nacional de transmissão e com forte dependência de patrocínios de empresas privadas e da indústria do entretenimento. Somente a partir da década de 1960 se inicia o processo de integração técnica e padronização da linguagem televisiva, culminando na criação da Rede Globo em 1965, que, em poucos anos, estruturaria um sistema de afiliadas, interligação via micro-ondas e satélites, e um modelo de programação que se tornaria hegemônico. Essa virada, como nota Napolitano (2001), foi decisiva para transformar a televisão em uma tecnologia social de alcance nacional, capaz de impor referenciais culturais, comportamentais e mesmo políticos em sintonia com os valores do regime autoritário então consolidado. Maria Rita Kehl (2005) observa que, ao organizar um repertório simbólico voltado à audiência de massa, a televisão da era Globo foi além do entretenimento, articulando identidades e subjetividades em torno de um ideal de modernização subordinado à racionalidade do consumo e da disciplina moral.

A televisão estimulou novas linguagens de interação, modificando até mesmo formas de fala, de expressão corporal e de hábitos alimentares, ao imitar comportamentos exibidos nos programas e nas novelas. Esse fenômeno gerou uma padronização de repertórios simbólicos e reforçou hierarquias de classe e gênero, projetando sobretudo valores da classe média urbana do Sudeste como modelos hegemônicos de conduta nacional. Segundo Esther Hamburger (2000, p. 449), “as narrativas televisivas substituíram, em boa parte, os mecanismos tradicionais de transmissão cultural”, deslocando o sentido de pertencimento de bases familiares ou regionais para uma comunidade imaginada construída na tela.

Outro aspecto central destacado pela autora (2003, p. 451) refere-se à capacidade da televisão de articular discursos de cidadania e progresso, ao mesmo tempo em que os inscrevia numa moldura de consumo e espetáculo. Ou seja, a televisão veiculava a promessa de participação social e modernidade, mas vinculada à aquisição de bens, à valorização do estilo de vida urbano-industrial e a ideais de harmonia social afinados ao projeto autoritário do regime. Essa função da televisão como mediadora de expectativas de modernização, mas submetida a uma racionalidade publicitária, consolidou um espaço simbólico profundamente contraditório: ao mesmo tempo em que expandia repertórios culturais, restringia-os aos limites do mercado e das lógicas estatais de controle.

É nesse contexto altamente tutelado, em que a televisão se firmava como vetor central de disciplinamento simbólico, que o Tropicalismo emerge como contragolpe estético e político. Longe de recusar a mídia, como sugeria o moralismo purista tanto da direita quanto da esquerda, os tropicalistas a devoraram, tensionando seus códigos e estetizando o escândalo. Em plena ditadura, a Tropicália inventou uma nova gramática cultural, fazendo do corpo e da ambiguidade os eixos centrais de uma política da linguagem. A relação com a indústria é a marca central da (contra)cultura setentista.

Se a televisão, sob o regime militar, se tornava palco da pedagogia da moral e do progresso, o Tropicalismo irrompe como contrafluxo ambíguo e profundamente tenso, articulando um dissenso simbólico dentro da própria engrenagem da indústria cultural. Com forte influência da contracultura internacional e das experiências modernistas brasileiras, o movimento se apropriou do imaginário midiático para desestabilizar convenções estéticas, políticas e morais.

Em vez de rejeitar a cultura de massa ou a lógica do mercado, atitude comum à esquerda nacional-popular, que via nesses elementos instrumentos de alienação, os tropicalistas optaram por uma via mais ambígua e propositiva: a apropriação crítica através do

excesso. Essa escolha está diretamente articulada à antropofagia oswaldiana, que propunha devorar os signos do colonizador e devolvê-los reorganizados pela lógica nativa. Experimentou-se, durante esse tempo, uma nova prática artística em vários campos da cultura nacional.

O gesto tropicalista, nesse sentido, rompe com a lógica de representação direta do povo, dominante no imaginário político do Centro Popular de Cultura (CPC), ligado à UNE. Como mostra Heloisa Buarque de Hollanda (2004a), o CPC promovia uma arte didática, ritualizada e orientada por uma “síntese pedagógica” da revolução, que pretendia converter a linguagem artística em instrumento de conscientização popular. Resultava-se com a estética do CPC uma linguagem que, ao tentar se adequar à “sintaxe das massas”, abria mão da força poética em favor de um mimetismo mal-sucedido. Essa operação se traduziu, no plano estético, em escolhas formais empobrecidas e pouco dialógicas com a complexidade simbólica da própria cultura popular. Nas palavras da autora: “Poeticamente, esta opção traduz-se numa linguagem celebratória, ritualizada, exortativa e pacificadora [...], produzindo uma poesia metaforicamente pobre, codificada e esquemática” (HOLLANDA, 2004a, p. 30).

O Tropicalismo recusou essa lógica do esclarecimento paternalista e propôs uma arte da ambiguidade e da fissura. Em contraste com o CPC, que buscava traduzir o conteúdo da revolução em uma forma “adequada” às massas, os tropicalistas tensionam as formas culturais dominantes, adotando estratégias de choque estético e hibridização. Incorporavam ruído, kitsch, imagens da mídia, guitarras elétricas e comportamentos escandalosos como parte de uma guerrilha simbólica contra o purismo político-estético. Em vez de adaptar sua linguagem a um público idealizado, colocavam em crise o próprio sistema de representação, confrontando tanto os discursos da tradição quanto as ortodoxias da militância de esquerda.

Pedro Duarte (2018) entende esse gesto como uma virada epistemológica. Em vez de representar o Brasil, a Tropicália cria um retrato em movimento, que não fixa o país numa imagem única, mas o apresenta em seus conflitos, tensões e impurezas: “samba e rock, rural e urbano, belo e feio, nacional e cosmopolita, dentro e fora, velho e novo, alegria e tristeza, mito e razão, arte e mercado, lírico e épico” (p.12) essas alegorias convivem no tropicalismo em contraste que desafiam os regimes de identidade e os modelos fechados de cultura sobre a interpretação do país. Trata-se de uma aposta numa poética da desestabilização, onde o escândalo, o riso e o excesso funcionam como armas contra os discursos de autoridade, fossem eles o conservadorismo do regime ou a ortodoxia revolucionária.

Essa concepção de identidade como campo de forças, e não como substância unitária, ressoa diretamente na escolha estética do movimento. Trata-se de uma aposta numa poética da desestabilização, onde o escândalo, o riso e o excesso funcionam como armas contra os discursos de autoridade, fossem eles o conservadorismo do regime ou a ortodoxia revolucionária. A Tropicália não quer salvar o Brasil: quer deslocá-lo. Reinscrevê-lo como processo em curso, como montagem heterogênea em que cabem tanto Roberto Carlos quanto Jimi Hendrix, tanto o violão quanto a guitarra elétrica.

O Tropicalismo substitui a busca por uma essência nacional (em parte herdada dos modernismos e da esquerda cultural) por uma visão devir-brasileira, em que o Brasil não é o que é, mas aquilo que tensiona misturando a si mesmo e tantos outros, um produto que ainda não se realizou. Essa tensão ganha forma na própria estrutura estética do movimento, na justaposição de elementos díspares, na hibridização de linguagens, na explosão do corpo como lugar de invenção simbólica.

Nessa medida, os tropicalistas, por conta da forma da prática musical que estavam empreendendo, viram-se diante do velho problema teórico brasileiro da identidade nacional. [...] Para músicos cheios de talento como Edu Lobo ou críticos como José Ramos Tinhorão, a importação das informações estrangeiras gerava desconfiança, quando não uma represália violenta (Duarte, 2018, p. 123).

A intensidade dessa resistência foi vivida diretamente por Caetano Veloso, que rememora, em *Verdade Tropical*, o espanto e a hostilidade com que o Tropicalismo foi recebido, tanto pela direita conservadora quanto por setores da esquerda cultural. O movimento era visto como uma ameaça por não se enquadrar nos parâmetros tradicionais do engajamento artístico, e por desafiar simultaneamente o moralismo e o nacionalismo.

A hostilidade enfrentada pelo Tropicalismo, conforme detalhado por Caetano Veloso em *Verdade Tropical* (1997), era multifacetada, vindo tanto dos setores conservadores do regime militar quanto da esquerda cultural e nacionalista. A resistência por parte da estudantada de esquerda era "francamente desfavorável", com muitos compositores "torcendo o nariz". Isso se devia, em grande parte, à recusa dos tropicalistas em se alinharem "automaticamente com as esquerdas", desafiando o ideário nacional-popular que permeava a intelectualidade da época (p.143).

Essa postura frontal, de provocar e tensionar os limites do aceitável tanto estética quanto politicamente, consolidou o Tropicalismo como um movimento de confronto cultural radical. Sua aposta não estava em convencer, mas em deslocar. Não era uma pedagogia, mas uma política do gesto: televisivo, escandaloso, musical, híbrido.

Há uma chave interpretativa que costuma fazer frente à leitura do tropicalismo na cultura brasileira. Nesta proposta, não se consegue classificar o Tropicalismo puramente como gênero musical, uma vez que sua inscrição é também de um acontecimento político. “Ele [o movimento tropicalista] não inventou um gênero exatamente, mas uma forma, uma prática, um gesto — cujo nome, porém, já tinha sido dado desde os anos 1920 no Modernismo: antropofagia” (DUARTE, 2018, p. 17–18).

No que diz respeito à música, é possível considerar que nunca se “antropofagiou” tanto na sonoridade da cena musical no nosso país. As considerações que permeiam a obra de Oswald de Andrade (1928)<sup>36</sup> habitaram o cenário musical como verbo e forneceram uma perspectiva essencial para compreender o desenvolvimento da arte músico-poética de Caetano Veloso e do movimento tropicalista. Em uma entrevista<sup>37</sup>, o próprio artista fala dessa inspiração para seu desenvolvimento musical e comportamento vital do tropicalismo.

Atualmente componho depois de ter visto o rei da vela... Acho a obra de Oswald enormemente significativa... Fico apaixonado por sentir dentro da obra de Oswald um movimento que tem a violência que eu gostaria de ter contra as coisas da estagnação, contra a seriedade... Todas aquelas ideias dele sobre a poesia pau-brasil, antropofagismo, realmente oferecem argumentos atualíssimos que são novos mesmo diante daquilo que se estabeleceu como novo... O tropicalismo é um neo-antropofagismo (Campos, 1993, p. 204-207).

A ideia de antropofagia, resgatada dos modernistas da década de 1920, é a própria justificação da Tropicália e central para compreender o projeto do movimento. Como observa Pedro Duarte (2018), essa atualização do manifesto antropofágico deu-se, sobretudo com Caetano Veloso e Gilberto Gil, ao incorporar signos da cultura de massa e da indústria cultural estrangeira (como o rock, a publicidade e a televisão) sem com isso renunciar a uma crítica interna às formas de dominação cultural. Em vez de rejeitar o que vinha de fora, os tropicalistas propuseram sua “deglutição” criativa, reelaborando essas referências dentro de uma poética híbrida, dissonante e fragmentária. Isso acontece de forma radical: em lugar de proteger uma ideia de autenticidade nacional, a Tropicália assume a cultura brasileira como

<sup>36</sup> Publicado em 1928 na *Revista de Antropofagia*, o Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade, propunha a metáfora do “canibalismo cultural” como forma de afirmação da identidade brasileira. Inspirado em práticas indígenas, o manifesto defendia a ideia de devorar criticamente as culturas estrangeiras, digerindo-as e ressignificando-as em uma produção própria, livre das imposições coloniais. O conceito tornou-se um dos pilares do modernismo brasileiro e, décadas depois, uma chave interpretativa fundamental para movimentos como a Tropicália, que adotaram essa lógica de apropriação e transformação cultural.

<sup>37</sup> Na mesma entrevista, em 1968, Augusto de Campos perguntou a Caetano Veloso: “Para encerrar. Que é o Tropicalismo? Um movimento musical ou um comportamento vital, ou ambos?”. Caetano responde: “Ambos. E mais ainda: uma moda. Acho bacana tomar isso que a gente está querendo fazer como Tropicalismo. Topar esse nome e andar um pouco com ele. Acho bacana. O Tropicalismo é um neo-Antropofagismo” (CAMPOS, 1993, p. 204-207).

um campo de forças contraditórias, que precisava ser interpretado não pela via da harmonia, mas do conflito.

Essa neo-antropofagia passava agora pela guerrilha midiática. Caetano Veloso (1997, p.107) relata em seu livro “Alguns segundos no ar e de repente milhares de pessoas têm uma definição afetiva a seu respeito”, após experimentar a recepção televisiva de suas obras, o baiano entendeu que não havia como fazer música popular brasileira sem enfrentar a televisão, sem disputar atenção e desejo dentro do sistema que neste momento não era só produto mediador mas altamente fabricante de sentido. Mais do que uma recusa da indústria cultural, o Tropicalismo inaugurou uma crítica feita desde dentro, uma estética da ambivalência que recusava tanto o moralismo militar quanto o purismo revolucionário. Era um gesto radicalmente político: reorganizar os códigos do visível e do audível em plena ditadura, estilizando os consensos da época com humor, escândalo e corporeidade.

Ao sustentar essa estética dissonante, os tropicalistas desmontaram os códigos estabilizados da cultura, desestabilizando tanto o conservadorismo militar quanto a moral revolucionária da esquerda, que via na cultura popular uma expressão pura e autêntica do povo. Essa posição rendeu ao grupo enfrentamentos intensos. Vaiados em festivais, acusados de alienação ou entreguismo por setores da esquerda, os tropicalistas colocavam em xeque o binarismo revolucionário/conservador. Como argumenta Napolitano (2011), a tensão entre a estética experimental e a cultura de massas inaugurou uma nova sensibilidade política, ancorada na rebeldia comportamental, nos afetos e na linguagem.

A figura do cantor popular, antes tratada como porta-voz das classes oprimidas, torna-se, na Tropicália, um performer contraditório, cujas letras e gestos misturam alta cultura e cultura de massa, crítica e espetáculo. outrora o “missionário do povo”, agora encenado com autoconsciência e ironia. Com cabelos longos, indumentárias excêntricas e comportamentos imprevisíveis, os artistas tropicalistas<sup>38</sup> elaboram uma crítica política que transcende o palco, repudiando as convenções sociais em suas performances. “Quando estourou o Tropicalismo

---

<sup>38</sup> Ao usar a expressão “artistas tropicalistas”, refiro-me não apenas aos músicos vinculados ao movimento musical — como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes e Tom Zé —, mas também a intelectuais, cineastas, poetas, encenadores e artistas visuais que, no final dos anos 1960, tensionaram as fronteiras entre arte e política por meio de uma estética do choque e da desestabilização simbólica. O Tropicalismo, como defendo ao longo desta seção, não se limita a um gênero musical, mas se articula como um projeto cultural mais amplo, atravessado por práticas interdisciplinares e por um gesto antropofágico que abarca o teatro de José Celso Martinez Corrêa, o cinema de Glauber Rocha, a poesia concreta e até a crítica comportamental de grupos como os Dzi Croquettes. Ao contrário do que supunha a crítica nacionalista ou engajada da época, esses artistas não buscavam uma arte pura ou pedagógica, mas operavam com o impuro, o fronteiro e o contraditório como potências de invenção crítica.

os estudantes de esquerda reagiam contra a gente e o poder também. Eu rebolava e os pais de família chiavam”, (CAETANO 1978 apud HOLLADA, 2004 p.63).

Em 1968, ano em que o desbunde tropicalista atingiu seu ápice na música brasileira com o Festival Internacional da Canção e o lançamento do disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos pelo regime militar. Ambos foram detidos naquele mesmo dezembro que assistiu à instauração do AI-5. Na prática, a prisão dos principais nomes do tropicalismo evidenciava o incômodo que a Tropicália provocava não apenas pela música, mas sobretudo pelos corpos que a encarnavam: ambíguos, sensuais, inclassificáveis.

Caetano Veloso (1997) afirma que sua prisão não se deu, por militância política direta, mas pela perturbação simbólica que sua figura pública causava ao imaginário autoritário. “De fato, se o que motivava minha prisão não era nenhum ato particular mas uma captação difusa por parte dos militares de algo em mim que lhes era essencialmente hostil, nada podia ser feito para eu ser solto” (p.280). O gesto de rebolar no palco, de usar roupas do universo feminino, de tensionar com ironia os limites do aceitável, tudo isso parecia ameaçador o bastante para justificar a repressão estatal. Era a performance do corpo que incomodava, pois ela desorganizava as hierarquias de gênero e sexualidade promovidas pela ditadura.

Depois de quase dois meses encarcerados no Rio de Janeiro, e de cinco meses de confinamento em Salvador, Bahia, quando, além de dever apresentar-se diariamente à autoridade militar, não podiam aparecer nem dar declarações em público, Caetano e Gil partem para o exílio em Londres, Inglaterra.

Sem direito a aparições públicas, não ganhávamos dinheiro suficiente para sustentar as famílias. No fim do segundo mês, Gil começou a pedir ao coronel [Luís Artur] que intercedesse em nosso favor junto a seus superiores no Rio e em Brasília. [...]. Seus reiterados pedidos de que nos deixassem trabalhar encontrou como resposta a sugestão de nossa saída do país. Tendo prendido dois emergentes astros da música popular a quem raspavam os cabelos famosos, temendo que eles se tornassem, depois da prisão injustificada, inimigos mais ferozes do que os tinham suposto - e inimigos com poderes sobre a opinião pública -, os militares ficaram sem saber o que fazer com eles. O exílio, imposto com a mesma grosseira informalidade da prisão, foi a solução que lhes pareceu inteligente (Veloso, 1997, p.287).

Ainda em *Verdade Tropical*, Caetano narra que sua prisão e exílio, poucos meses após o AI-5, foram um lembrete de como a ditadura não tolerava a diferença, nem mesmo quando ela vinha embalada em poesia e música. Christopher Dunn corrobora esse caminho, observando que a música e a arte da cultura brasileira, especialmente durante a Tropicália, foram duramente atingidas, pois "o regime via na liberdade artística uma ameaça ao seu

controle ideológico" (2009, p. 159). Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (1984), refletiram sobre o impacto cultural do AI-5, e afirmaram que a censura transformou a relação dos artistas com suas obras, evidenciando uma reinvenção de sua linguagem para se esquivar do peso da repressão.

A prisão de Caetano e Gil sinaliza o momento em que a Tropicália, até então uma força de dissonância cultural, entra na mira direta do aparelho repressivo. Não é à toa que esse evento coincide com o decreto do Ato Institucional nº 5, marco do endurecimento do regime e da ampliação dos poderes do Estado para vigiar, censurar, prender e punir dissidentes. O AI-5 fechava o Congresso Nacional, suspendia garantias constitucionais e autorizava a censura prévia a manifestações artísticas, instaurando uma verdadeira utopia autoritária que agia com pretensões de totalidade e de alcance a todas as dimensões da vida social.

É neste cenário que a Tropicália deixava de ser apenas ruído cultural e passava a ser considerada ameaça à ordem pública. Era necessário contê-la, enquadrá-la, silenciá-la. Mas o que estava em jogo não era apenas a contestação política no plano discursivo, e sim, como indica Napolitano (2011), uma rebeldia comportamental que colocava o corpo no centro da disputa simbólica. A repressão aos tropicalistas não visava somente suas palavras ou ideias, mas a forma como viviam, performavam e ocupavam o espaço público com seus corpos desviantes. Como lembra Heloísa Buarque de Hollanda (2004a), o que incomodava profundamente no Tropicalismo era sua recusa em ocupar o lugar da vítima, seu riso em face da tragédia nacional, sua liberdade em meio à censura. Era, portanto, menos o conteúdo e mais o estilo, a estética da ambivalência, da leveza subversiva, da insubordinação sensível, que desafiava o regime e também a esquerda.

No contexto repressivo que atravessou o Brasil durante a ditadura militar, o controle comportamental, parte que compõe a expectativa de gênero em sua representação social, foi mais fortemente operacionalizado. Refletia-se em interrogatório, censura, prisão, tortura e até morte as atitudes dos ditadores para com àqueles que dramatizavam características de gênero fora da normativa. Conforme o projeto Documentos Revelados<sup>39</sup>, em janeiro de 1969, Caetano Veloso foi conduzido para interrogatório com Hilton Justino Ferreira, Major encarregado de uma Inquirição Sumária que se estendeu ao longo dos meses seguintes. Ao todo um

---

<sup>39</sup> O site *Documentos Revelados* é uma iniciativa independente que tem como objetivo disponibilizar ao público documentos históricos, muitos deles produzidos por órgãos de repressão política, como o Serviço Nacional de Informações (SNI), o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e as Forças Armadas. O projeto tem como editor Aluizio Palmar e busca preservar a memória e contribuir para o acesso à informação, disponibilizando acervos digitalizados de documentos oficiais sobre violações de direitos humanos, movimentos sociais, partidos políticos, e personalidades monitoradas durante a ditadura militar brasileira (1964-1985).



compêndio de 330 páginas entre recibos de honorários de shows, recibos de locação de automóveis, exames de saúde física e investigação de sanidade mental, comprovantes de renda e residência, além das transcrições das sessões de inquirição.

Em um desses documentos Caetano Veloso é assim acusado:

Identificado com o “GRUPO BAIANO” da Música Popular Brasileira. Cantor de músicas de protesto, de cunho subversivo e desvirilizante. Ataca o regime e exalta os sistemas socialistas. (...) No dia 21 Jul, durante ocupação da Faculdade de Economia da Universidade de São Paulo, por acadêmicos de esquerda, os artistas apresentaram um “show” para entretenimentos dos estudantes. (...) No dia 18 mai 65, no Teatro Paramount mais um show dos que vêm servindo como campanha de estímulos nos movimentos estudantis de caráter nitidamente esquerdista. O “show” (“EVOLUÇÃO”) congregou participantes do Grupo Opinião e ARENA CONTA ZUMBI (...) Extravasa das canções e dos diálogos um nítido sentido subversivo” (Documentos Revelados, 2020).

Em resposta à acusação de subversivo e desvirilizante, Caetano respondeu que, jamais quis subverter nada, e que “jamais teve idéia de fazer músicas desvirilizante, nem sabendo até o momento êste/dêste interrogatório o que éra isso” (DOCUMENTOS REVELADOS, 2020, s.p.). A conceituação sobre Caetano como “desvirilizado” reflete essa preocupação do regime em preservar um ideal rígido de masculinidade e traz consigo a falsa percepção, guiada cegamente pela moralidade e preservação dos bons costumes<sup>40</sup>, de que há uma essência no homem que o conduz à virilidade. Ignora-se por completo que a própria ideia de virilidade é construída socialmente e se relaciona com aspectos temporais, econômicos, culturais e, principalmente, com as relações de poder.

---

<sup>40</sup> A utilização dessa expressão neste trabalho não se trata de mero recurso linguístico para dar ênfase no assunto. Em uma entrevista de Ney Matogrosso ao jornal *Lampião da Esquina*, publicada em dezembro de 1979, quando este inverte a posição de entrevistado e pergunta aos jornalistas do *Lampião* a quantas andava os processos contra o tabloide. Aguinaldo Silva, repórter que o entrevistava, responde, “o motivo [é] sempre o mesmo: ‘ofensa à moral e aos bons costumes’. Ou seja: os ‘bons costumes’ dos Lutfalla, dos Abdalla e dos Grupos Lume da vida estão ameaçados porque há pessoas, como as do LAMPIÃO, que preferem fazer jornal, em vez de dar golpes na praça”. (NEY..., *Lampião da Esquina*, 1979).

O rompimento dos códigos da virilidade dominante não era isolado. Como mostra Roszak (1972), um dos aspectos mais notáveis da contracultura internacional foi justamente o cultivo de uma suavidade erótica por parte de seus membros masculinos, em oposição ao machismo compulsivo das estruturas de poder. Em sua crítica à racionalidade tecnocrática, Roszak mostra como a juventude do pós-guerra forjou essas novas linguagens de resistência: da psicodelia ao comunitarismo, da desobediência civil à valorização de novas sensibilidades.

Da mesma forma, um dos aspectos mais notáveis da contracultura é o cultivo de uma suavidade feminina por seus membros masculinos. Isto é motivo de sátira interminável por parte dos críticos, mas o estilo constitui claramente um esforço deliberado por parte dos jovens para solapar o grosseiro e compulsivo machismo da vida política americana. Enquanto esse generoso e brando erotismo nos for útil, seria melhor que o respeitássemos, ao invés de ridicularizá-lo. (Roszak, 1972, s.p.).

A repressão aos tropicalistas não visava apenas suas palavras, mas seus corpos e gestos. O endurecimento institucionalizado pelo AI-5 definia não só um regime de exceção política, mas uma política sexual de Estado, articulada ao autoritarismo, ao catolicismo e ao imaginário médico-jurídico, que perseguia corpos desviantes e modos de vida fora da norma. O que se buscava, como aponta Quinalha (2017) era o controle do visível: proibir que certos corpos aparecessem em público, que certas formas de existência ganhassem visibilidade. A homossexualidade, por exemplo, não era criminalizada diretamente pela lei penal comum, mas aparecia nos relatórios como desvio de conduta, ameaça à moral pública ou suspeita de subversão. O simples gesto de circular com roupas ou trejeitos lidos como femininos era motivo de abordagem policial, detenção e fichamento.

Os chamados anos de chumbo, período que se estende com maior intensidade entre 1968 e 1974, sob os governos Costa e Silva e Médici, foram marcados por um aparelhamento sistemático da repressão, que não se limitou à perseguição de opositores armados, mas construiu um verdadeiro sistema clandestino de vigilância, delação e controle social, alicerçado em critérios morais, comportamentais e afetivos. Mais do que combater ações políticas organizadas, tratava-se de eliminar toda forma de desvio em relação ao modelo de sujeito ideal da ditadura: masculino, heterossexual, patriótico, disciplinado e produtivo.

A estrutura da repressão, as técnicas de espionagem e vigilância, e a intimidação e controle social com a propagação são alguns dos aspectos principais definidos por Carlos Fico (2001). O autor demonstra que a vigilância, especialmente conduzida pelos órgãos de informação como o SNI (Serviço Nacional de Informações), produzia relatórios absurdamente

detalhados sobre a sexualidade, hábitos noturnos, amizades e preferências culturais dos indivíduos fichados.

Assim, saber detalhes sobre a vida sexual de alguém era inútil, como informação, para as decisões governamentais; mas poderia ser essencial para as atividades clandestinas de espionagem do sistema, que poderia - como efetivamente fez - lançar mão de tais dados para desqualificar o "inimigo" (FICO, 2001, p.76).

O caso de Caetano Veloso citado acima, por exemplo, mostra como a repressão se interessava mais por sua suposta promiscuidade, pelas roupas “extravagantes” e pelos círculos sociais “suspeitos” do que por alguma atuação político-partidária direta.

A partir deste ponto, torna-se crucial aprofundar a análise da repressão durante os anos de chumbo, destacando a forma como o regime militar articulou o controle dos corpos e dos comportamentos como parte de sua engenharia autoritária. Carlos Fico (2001) fornece o mapeamento da estrutura repressiva com seus desdobramentos políticos e institucionais, enquanto Renan Quinalha (2017) ilumina as dimensões morais, sexuais e afetivas do projeto ditatorial, revelando um sistema que não se limitava à perseguição política convencional, mas almejava a modelagem integral da subjetividade nacional.

Carlos Fico (2001) argumenta que, desde o início, a espionagem, a informação e a repressão policial não eram desvios, mas elementos estruturais do poder instituído. A consolidação do SNI e do SISNI, bem como dos DOI-CODIs, não apenas permitiu a vigilância contínua, mas instituiu uma racionalidade de guerra interna que via qualquer traço de dissenso como ameaça. É neste escopo que se compreende a obsessão da repressão com hábitos cotidianos, preferências culturais e condutas morais, especialmente aquelas associadas a sexualidades dissidentes.

Tido como tema explosivo, sexo sempre foi utilizado pela espionagem para desqualificar o "inimigo". No caso da espionagem militar, não surpreende que o adultério e o homossexualismo tenham sido considerados práticas desabonadoras - tendo em vista a imagem dos militares como moralmente corretos e viris, tipicamente propagada por eles próprios. (FICO, 2001, p.101).

Como reforça Fico, os relatórios do SNI traziam detalhes minuciosos sobre a vida sexual dos fichados, não por utilidade legal, mas para desqualificar o “inimigo” em sua honra, sua virilidade e sua normalidade social. A repressão apostava na humilhação moral como arma de controle, e o escárnio sobre os tropicalistas mostra como o regime via a sexualidade como fronteira de poder.

Renan Quinalha denomina isso de “utopia autoritária”, um projeto de totalidade moral que visava suprimir qualquer brecha por onde pudessem escapar outras formas de vida diferentes das propagadas por eles.

Um regime ditatorial, em verdade, não é apenas uma forma de organização de um governo orientado para a supressão de direitos e liberdades como um fim em si mesmo, mas se abate sobre os corpos social, político e individual como um verdadeiro laboratório de subjetividades para forjar uma sociedade à sua própria imagem. Quaisquer obstáculos a serem trilhados, neste sentido, para realizar a vocação de grandeza do Brasil, deveriam ser removidos, eliminados (Quinalha, 2017, p. 28).

Quinalha (2017) mostra que, em nome da defesa da moral e dos bons costumes, o regime construiu uma política sexual de Estado, sustentada por três pilares simbólicos: o autoritarismo, o catolicismo e o imaginário médico-jurídico. A homossexualidade, a efeminação e o erotismo tornaram-se indícios de subversão, e os corpos que fugiam da heteronormatividade compulsória eram identificados como ameaças ao modelo de família e de nação pretendido pelos militares. Neste contexto, não era preciso militar em partidos clandestinos ou empunhar armas: bastava performar o corpo de forma ambígua para ser alvo da vigilância e do fichamento.

Os aparelhos censores e repressivos estenderam-se à produção cultural e midiática, como demonstra a profusão de livros, peças, filmes e canções interditadas, sobretudo quando abordavam afetos, desejos e práticas sexuais fora da norma. A censura não operava apenas para proteger o Estado, mas para garantir uma pedagogia do corpo, que delimitasse o que podia ser visível, dito e vivido. O Tropicalismo, como já exposto, não era perigoso por suas letras em si, mas por inscrever um novo regime de sensibilidade no espaço público, onde corpos, trejeitos e desejos desviantes surgiam como forma de escândalo e resistência.

Se o regime militar construiu uma muralha simbólica em torno do corpo normativo, o Tropicalismo, ao devorar os signos da ordem com riso, ironia e ambiguidade, abriu fendas nessa fortaleza. A repressão aos tropicalistas, como a de Caetano e Gil, revela que o perigo não estava apenas no conteúdo das canções, mas na ousadia de existirem fora dos parâmetros da masculinidade oficial. Essa foi a sua heresia mais profunda e, por isso mesmo, sua força política mais radical.

Esta pesquisa avança no entendimento de que delimitar as características da MPB com base em regras estético-musicais rígidas seria um esforço impreciso, já que sua consolidação ocorreu, sobretudo, em planos sociológicos e ideológicos. Esses planos se articularam com as transformações no sistema de consumo cultural do país, que passaram a colocar a canção no

centro mais dinâmico do mercado cultural brasileiro. A proposta que se ergue com o tropicalismo é uma cultura regida pelas capacidades não-intelectivas da personalidade acionadas pela experiência humana, refletindo também o processo contracultural vivido globalmente.

O embate enfrentado por Caetano e seus pares não era apenas ideológico, mas também corporal, visual, sensorial: seus gestos, figurinos, arranjos e canções materializavam uma estética da dissidência, que confundia aliados e inimigos. Como ele mesmo relata:

Éramos incompreendidos por todos os lados. Os conservadores nos achavam escandalosos; os militantes, alienados. E isso era, para mim, um sinal de que estávamos dizendo alguma coisa nova — algo que não cabia nas categorias habituais (Veloso, 1997, p. 223).

É dentro da magnitude dessa ruptura simbólica e sensível que a arte, a performance e a imaginação ganham força como dispositivos críticos, não para representar a realidade, mas para criar brechas em sua ordem naturalizada. Mais do que nunca, num país em que a repressão buscava não apenas calar, mas também ordenar os corpos, o grito tropicalista dizia que resistir também era gozar, misturar, dançar, devorar. E isso, talvez, fosse o gesto mais revolucionário de todos uma vez que o movimento desorganiza os sistemas de significação não a partir de uma nova norma, mas da proliferação de signos, afetos e ruídos. O escândalo, o riso e o excesso operam como dispositivos de dissidência cultural foram as estratégias simbólicas que não cabem nos registros tradicionais da política, mas que reconfiguram o sensível.

Assim, a história do Tropicalismo não é apenas a de um movimento artístico, mas a de um experimento sensível de atravessamento político e cultural. Ao tensionar a identidade nacional, ao recusar purezas e propor deslocamentos, os tropicalistas construíram uma poética da instabilidade e a fizeram do entre e entremeio sua pátria simbólica. Com a Tropicália não temos a proposta de uma nova moral, mas a implosão dos dispositivos de moralização, recusando o lugar do artista como porta-voz do povo ou mártir da revolução.

#### 4. PERFORMANCES: Chaves de leitura e limites de análise.

*Temos de encarar o Brasil como um monstro desafiante de potencialidades culturais inéditas e desconhecidas no mundo moderno. Todo um povo pode ser criador, artista – e este seria o sentido total de uma revolução pela qual minha ação se arrisca até a morte (Glauber Rocha, 1971).*

*O artista que se propõe a realizar uma análise dos males sociais está fadado a desempenhar o papel de formulador de utopias (Roszak, 1972).*

Parece inevitável que o percurso desta dissertação culmine na análise das performances como possibilidade de resposta à sua pergunta fundadora. Dado tudo o que se insere até aqui, com destaque ao corpo que, com grande afincio, é ao mesmo tempo trabalhado e suporte de trabalho para as apresentações artísticas do movimento contracultural, os estudos sobre a performance são a chave que abrem importantes portas de significação para o objetivo desta pesquisa, sobretudo porque se inserem nesse entre lugar “olhado e ouvido” das coisas como uma proposta a repensar a forma de observar e escutar os fenômenos culturais (DAWSEY, 2006).

Para localizarmos este estudo da performance, é preciso discorrer sobre alguns de seus principais processos. Isto porque, nas últimas décadas, o termo performance tem sido mobilizado de forma cada vez mais abrangente, em diferentes campos do conhecimento, e vem revelando uma notável instabilidade conceitual. A palavra circula em registros diversos, desde indicadores de rendimento e eficácia em ambientes corporativos (a “performance” de uma empresa, de um gestor, de uma máquina), até manifestações artísticas, políticas e corporais que recusam ou desorganizam a lógica da representação. Tal polissemia é sintoma e força da performance como conceito nas ciências humanas: mais do que um termo com contornos estáveis, trata-se de uma chave interpretativa.

Marvin Carlson (2010) observa que o termo performance é um dos mais utilizados do vocabulário cultural contemporâneo e, em contrapartida, um dos menos definidos, o que decorre diretamente do seu caráter múltiplo, movente e refratário à normatividade disciplinar.

Conforme aponta o autor, existem muitas razões para o aumento destas reflexões que utilizam a performance como metáfora ou para as práticas atuais dos estudos culturais.

Uma delas é a grande mudança em muitos campos culturais do “o quê” da cultura para o “como”, da acumulação de dados sociais, culturais, psicológicos, políticos ou linguísticos para uma consideração de como esse material é criado, valorizado e mudado; para como ele vive e funciona dentro da cultura, por suas ações. (Carlson, 2010, p. 220).

Para o autor, a mudança do questionamento permite à performance não só estudar diferentes formas de expressão artística e social, mas também reorganizar os modos como compreendemos o sujeito, a linguagem, o tempo e o espaço.

Historicamente, o conceito de performance esteve intrinsecamente ligado ao campo das artes. Durante séculos, performance foi, em grande parte, sinônimo de representação artística encenada, delimitada por um espaço-tempo específico (o palco e a plateia), com regras próprias de produção e recepção. Regina Melim aponta que (2008) “Desde as vanguardas européias, já se esboçavam ações performáticas que objetivavam rupturas” (p. 10). A autora demarca que, a partir do segundo pós-guerra, as ações ruptivas tornaram-se mais frequentes, proliferando-se em variadas denominações<sup>41</sup> que, mais tarde, ainda que sob dissenso, foram aglutinadas como *performance-art*. As críticas permeavam a ideia de que o termo estaria ancorado na tradição da arte representacional, na separação entre ator e personagem, entre realidade e ficção, entre arte e vida, aproximando assim do entretenimento e do teatro, e que isso esvaziaria sua pauta política. Como veremos, a multidisciplinaridade trouxe avanços significativos para o uso do termo e das suas variações de possibilidades de aplicação interpretativa.

Diana Taylor (2013) reforça a multiplicidade de leitura do termo, na medida em que traz as performances como viajantes do tempo que desafiam e influenciam outras performances, e alerta: “Contudo, elas estão, em certo sentido, sempre *in situ*: são inteligíveis na estrutura do ambiente imediato e das questões que as rodeiam”. Em outras palavras, designar algo como performance corresponde a uma afirmação ontológica contextualizada, cujo significado é determinado pelas condições culturais e sociais específicas que circundam

---

<sup>41</sup> Para Melim (2008) a performance, como referência ao processo de um artista ou de um grupo, passa a ter no segundo pós guerra variações denominativas “happenings, Fluxus, aktion, ritual, demonstration, direct art, destruction art, event art, décollage, body art, entre outras tantas designações” (p.10). Há discordâncias, no entanto, de que os happenings possam ser considerados performance, dado sua espontaneidade do evento-ação e a participação eletiva do público. Isto passa, portanto, pelo entendimento do conceito polissêmico de performance que faz o leitor.

o ato da designação. Aquilo que em uma determinada sociedade é reconhecido como performance pode, em outra, não possuir qualquer relevância ou mesmo não ser identificado como tal.

Ao considerar que a performance é mais uma prática social ampla do que um conteúdo puramente artístico ou representacional, podemos utilizar esta ferramenta como uma lente metodológica nesta pesquisa, já que o valor do seu conceito está menos no que se define sobre ele e mais pelo que nos permite fazer e analisar em termos de processos sociais, culturais e políticos. Essa apreensão da performance se aproxima da concepção da dramatização da vida social pensada por Erving Goffman: “Tenho usado o termo performance para referir toda atividade de um indivíduo que ocorre durante um período marcado pela sua contínua presença frente a um grupo particular de observadores e que tem alguma influência sobre os mesmos” (1985, p. 22). Goffman foi um dos primeiros estudiosos a utilizar da performance para pensar sua relação de simbolização e produção social de identidades.

A consolidação dos Estudos da Performance como campo transdisciplinar, no entanto, se dá apenas a partir da segunda metade da década de 1960, em meio a um contexto de experimentações artísticas, crises epistemológicas e reestruturações institucionais, o qual constituiu uma importante ferramenta analítica para compreender as ações humanas em sua dimensão situada, especialmente nas formas como se articulam a corpos, dispositivos técnicos, espaços físicos, materialidades e audiências. O termo performance já era mobilizado em diversos círculos teatrais e acadêmicos nesse período, especialmente nos Estados Unidos, mas seu enquadramento teórico e metodológico se fortaleceu com o trabalho de Richard Schechner e seus interlocutores. A criação, nos anos 1970, do departamento de *Performance Studies* na *Tisch School of the Arts*, da Universidade de Nova York, é considerada um marco desse processo. Schechner recorda: “Mudamos o nosso nome de *Graduate Drama* para *Performance Studies*. [...] E o nosso âmbito galgou mundos para longe do ‘drama’ — em direção à ‘performance’, como ainda a definíamos na altura: interdisciplinaridade, interculturalidade, intergênero” (SCHECHNER, 2012, p. 42).

Mais do que uma redefinição institucional, essa virada implicou uma transformação no modo como se pensava o fenômeno performativo. O foco deslocou-se da representação dramática para a ação situada, relacional, efêmera e, muitas vezes, ritualística dos corpos em interação. Na entrevista presente neste mesmo livro de organização de Zeca Ligiéro (2012), Schechner destaca seu artigo onde utiliza o termo performance pela primeira vez: “Embora a performance, no seu sentido mais lato, possa caracterizar o modo de qualquer atividade, a



performance, no seu sentido mais-estrito, é parte constituinte da forma de vários tipos de play, jogos, desportos, teatro e ritual.” (SCHECHNER, 1966, p. 27, apud, LIGIÉRO, 2012, p. 34). Isto reforça o que viemos trabalhando sobre performance: ela não tem um objeto fixo nem um método único de viés observacional. Sua perspectiva não se ancora na delimitação de um objeto, mas justamente na abertura às múltiplas formas de saber e fazer.

Existe um consenso difundido entre os teóricos de performance de que toda performance é baseada em modelo, roteiro, ou padrão de ação preexistente. Nesse contexto, um dos principais aportes conceituais de Schechner foi a formulação da noção de comportamento restaurado<sup>42</sup> (*restored behavior*), termo que descreve as ações que são reconstruídas e reapresentadas fora de seus contextos originais, passíveis de repetição, edição e variação. Ele explica que “o processo de criação artística — não apenas para as performer arts, mas para todas as artes — é a restauração do comportamento<sup>43</sup>” (SCHECHNER, 2022, p. 6, tradução livre).

O autor defende “comportamento restaurado” como uma lei geral da performance, onde toda performance realizaria uma ação que almeja ser uma ação já realizada. A ação performativa, portanto, não é um ato espontâneo ou inaugural, mas a rerepresentação consciente de gestos que já foram feitos anteriormente e que agora ganham novos sentidos:

Todo comportamento é composto de outros tipos de comportamento. Reconstituímos repetidamente trechos de comportamento, assim como um cineasta pega trechos de filme e os reúne para criar a história que imagina. Eu escrevo e falo em inglês, por exemplo. Eu não inventei o inglês. Eu não inventei sua gramática; eu não inventei suas palavras. Mas a maneira como eu junto as palavras de acordo com essa gramática gera ideias que podem parecer “novas”, exclusivamente de Richard Schechner<sup>44</sup> (Schechner, 2022, p. 5, tradução livre).

O comportamento restaurado, nesse sentido, opera como um sistema de montagem simbólica que interage com outros tempos. Marvin Carlson (2010) reforça essa dimensão ao destacar que toda performance carrega vestígios do passado, funcionando como citação e reencenação. Schechner ainda observa que “a restauração do comportamento nos ajuda a compreender que os processos de desempenho têm grande potencial para a agência. E, no

<sup>42</sup> Em alguns textos traduzidos para o português este conceito poderá aparecer como comportamento reiterado.

<sup>43</sup> “The process of artistic creation—not only for the performing arts but for all arts—is restoration of behaviour” (SCHECHNER, 2022, p.6).

<sup>44</sup> “All behaviour is made up of other kinds of behaviours. We repeatedly reconstitute strips of behaviour, just as a filmmaker takes clips of film and assembles them to make the story she envisions. I write and speak in English, for example. I did not invent English. I did not invent its grammar; I did not invent its words. But, the way I put words together in accord with that grammar, generates ideas that may seem “new”, uniquely Richard Schechner’s” (SCHECHNER, 2022, p.5).

entanto, a agência é predeterminada pela maneira como construímos o passado”<sup>45</sup> (SCHECHNER, 2022, p. 7, tradução livre). Essa formulação revela o potencial político e epistemológico do conceito: ao mesmo tempo em que remete à tradição, ele instaura a possibilidade de ruptura e reinvenção.

A virada antropológica nos Estudos da Performance foi decisiva para a consolidação desse campo como uma abordagem transdisciplinar voltada para as formas expressivas da ação humana. Mais do que uma simples ampliação de repertório, essa virada implicou uma transformação epistemológica, uma rearticulação entre prática artística, saber acadêmico e modos de vida. Schechner não procurava as respostas para as suas inquietações nos estudos teatrais convencionais, pois a sua abordagem deslocava o centro do teatro da “encenação de uma peça” para a “ação efetivamente realizada” e a “linguagem de cena” (SCHECHNER, 2012, p.33). Ele reconheceu o “enorme impacto” que a antropologia teve sobre si, levando-o a expandir radicalmente a escala do que é a performance, indo para além do teatro (ibid. p.44).

Essa inflexão encontrou em Victor Turner uma interlocução decisiva. Schechner e Turner se conheceram no final da década de 1970 e, a partir de então, deram início a uma colaboração que reconfigurou os limites entre teatro e antropologia. O marco simbólico desse encontro foi o *Burg Wartenstein Symposium*, realizado na Áustria em 1977. Schechner relata que esse evento abriu a porta entre o teatro e a antropologia, e que foi nesse contexto que ambos começaram a explorar conjuntamente “teorias e práticas de etnopoética, a relação entre o xamanismo e a performance, o ritual e a performance” (SCHECHNER, 2012, p. 38).

A afinidade entre os dois se dava, em grande parte, pela aproximação entre os seus objetos de estudo: o ritual e a performance. Ambos reconheciam nesses fenômenos não apenas um conteúdo simbólico, mas uma forma de ação socialmente enraizada, sensível às transformações culturais e capaz de produzir efeitos no mundo. Essa aproximação culminaria naquilo que Turner viria a chamar de “antropologia da experiência”, vertente que entende o ritual, o teatro e outras formas performáticas como modos de viver e pensar o mundo, em chave estética, simbólica e corporal. A performance é o momento em que a experiência vivida, ou *Erlebnis*, como formulado por Dilthey, se completa por meio de sua expressão. Performance, aqui, não é mera representação, mas “o processo pelo qual o contido ou suprimido revela-se” (DAWSEY, 2006, p. 19).

---

<sup>45</sup> “Restoration of behaviour helps us to understand that performance processes have the great potential for agency. And yet, agency is predetermined by the way we construct the past” (SCHECHNER, 2022, p.7).

A formulação da “antropologia da experiência” em Victor Turner foi profundamente influenciada por suas leituras de John Dewey e Wilhelm Dilthey, pensadores que, embora distintos, conferem à experiência um estatuto central na constituição da ação e da cultura. De Dewey, Turner extrai a concepção da experiência como um processo contínuo e dinâmico entre o organismo e seu ambiente, marcado por tensões, rupturas e momentos de consumação — um ritmo vital que estrutura a forma estética. A experiência estética, nesse sentido, não é um domínio separado da vida, mas a intensificação de seus fluxos sensíveis. Já de Dilthey, Turner herda a noção de *Erlebnis*, ou “uma experiência”, entendida como condensação singular e expressiva que se destaca da rotina, dotada de forma própria e de estrutura temporal marcada por choques, significados e transformações subjetivas. Em Turner, o ritual e o teatro constituem formas privilegiadas de cristalização dessas experiências: ambos operam como instâncias liminares que interrompem a repetição cotidiana, instauram simbolizações densas e ativam a reflexividade coletiva. São, em sua leitura, modos de elaboração estética e social da crise, capazes de converter a dor e o prazer em significados partilhados, promovendo aquilo que Dewey chamou de “consumação”. Como escreve Turner: “meu argumento tem sido que a antropologia da experiência encontra, em certas formas recorrentes de experiência social — entre elas, os dramas sociais —, fontes de forma estética, incluindo o drama de palco” (TURNER, 2005, p. 185)

Na esteira dessas elaborações, Schechner reconhece que sua própria teoria da performance foi profundamente influenciada por Turner: “Eu estava usando as idéias de Turner sobre o drama social, liminaridade, ritual e *communitas*. Essas ideias ainda são importantes e continuam vivas em mim” (SCHECHNER, 2012, p. 38). Essa influência não se deu de forma passiva. Schechner empenhou-se em demonstrar que não existe distinção essencial entre rito e teatro, mas um continuum performático que vai do rito ao teatro e vice-versa, onde práticas rituais e teatrais compartilham estruturas e efeitos sociais. A performance, nesse sentido, seria o campo em que essas formas se interpenetram, redefinindo tanto a prática teatral quanto a investigação antropológica. Turner, por sua vez, acolheu essa leitura e sublinhou a potência heurística da proposta: “o que é mais interessante nesse contexto, do que a definição de ritual, é a conexão estabelecida por Schechner entre drama social e teatro”<sup>46</sup> (TURNER, 1987, p. 75, tradução livre). A reciprocidade entre os dois

---

<sup>46</sup> “What is more interesting to me in this context than the definition of ritual is the connection established by Schechner between social drama and theatre” (TURNER, 1987, p.75).

autores evidencia um deslocamento epistêmico: do estudo de formas para o estudo de processos, e do rito como objeto isolado para o rito como prática dramatúrgica e social.

Essa colaboração não apenas expandiu os horizontes metodológicos da antropologia em escala mundial, como também reformulou o modo como o teatro poderia ser pensado: não mais como arte autônoma, mas como prática de mundo, um ato simbólico aliado do processo de transformação. A troca entre Schechner e Turner implicou, portanto, uma reciprocidade formativa: Schechner tornou-se aprendiz da antropologia, ao passo que Turner passou a explorar a cena teatral como espaço analítico e expressivo. Como observa Dawsey (2011, p.208), “nesse contato, Schechner aprende antropologia com Turner, enquanto Turner aprende teatro com Schechner”.

A incorporação dos estudos da performance no Brasil ocorreu de maneira tensionada entre práticas já existentes e a posterior teorização do termo. Como aponta Ludmila Castanheira (2021), a arte da performance no país antecede a consolidação da nomenclatura “performance art” como categoria crítica e institucional. Em ações como a “Experiência nº 2” de Flávio de Carvalho, realizada em 1931 durante uma procissão de Corpus Christi em São Paulo, vislumbra-se uma articulação precoce entre corpo, risco, espaço público e ruptura simbólica, elementos que mais tarde seriam reconhecidos como estruturantes da performance. Essa perspectiva também é defendida por Lúcio Agra (2015), para quem o uso da palavra “experiência”, recorrente na produção de Flávio de Carvalho, expressa “uma prática performática sem o nome performance”, o que evidencia que “muito antes da terminologia se consolidar, já se produziam formas de arte que hoje reconhecemos sob esse signo” (AGRA, 2015, p. 37).

Ao longo das décadas de 1960 e 1970, práticas performativas se expandiram no Brasil por meio das vanguardas artísticas, das linguagens interdisciplinares e das contaminações entre arte, política e vida cotidiana. Os Parangolés de Hélio Oiticica, as proposições ambientais influenciadas pela cultura das escolas de samba, as intervenções do Teatro Oficina, os *happenings*, o Tropicalismo e outras expressões contra-hegemônicas compõem um campo fértil de experimentações performáticas que tensionavam os limites da arte institucionalizada. Como afirma Regina Melim (2008), “no Brasil, as ações performáticas sempre dialogaram com múltiplas mídias e contextos culturais, e não podem ser compreendidas apenas a partir dos parâmetros euro-americanos” (MELIM, 2008, p. 21). Nesse sentido, a performance no Brasil constituiu-se em grande medida fora dos museus e das academias, muitas vezes atravessando os circuitos da música, da política e da cultura popular.

A emergência dos estudos da performance como campo teórico no Brasil acompanha um movimento de institucionalização acadêmica que se intensifica a partir dos anos 1980, com marcos como a publicação do livro *Performance como linguagem* de Renato Cohen (1989), e a criação, na década seguinte, de cursos dedicados à performance na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Lúcio Agra (2014) observa que essa consolidação se deu “a partir de uma produção que escapava aos modelos centrados nos cânones euro-americanos, articulando práticas decoloniais, experimentações marginais e contextos periféricos” (AGRA, 2014, p. 60). Castanheira (2021) reforça essa ideia ao defender que a performance no Brasil está enraizada em redes colaborativas, muitas vezes autogestionadas, e marcada por uma resistência ao mercado e à normatividade: “No Brasil, a resistência à normatização é uma característica a partir da qual trabalhos de performance poderiam se agrupar muito antes da nomenclatura ‘performance arte’ surgir” (CASTANHEIRA, 2021, p. 107). Assim, os estudos da performance no Brasil emergem não como mera tradução de paradigmas internacionais, mas como elaboração crítica enraizada na história e nas práticas locais.

Se por um lado os estudos da performance oferecem um campo expandido de leitura das ações humanas e culturais, por outro eles também impõem importantes desafios epistemológicos. A instabilidade do termo, que é justamente sua força crítica e conceitual, implica também dificuldades de aplicação metodológica e categorização. Performance não é apenas um objeto, mas uma prática, uma forma de conhecimento situada, relacional, e muitas vezes inclassificável nos modelos tradicionais da pesquisa acadêmica.

Entre um dos principais desafios teóricos e metodológicos dos Estudos da Performance está a relação entre o acontecimento performático e o registro deste como objeto de análise. Diferentemente de objetos tradicionalmente considerados documentais, como textos, partituras, fotografias, a performance não é, em sua essência, algo que se fixa. Ela ocorre no tempo, no corpo, na presença.

Diana Taylor (2013) desenvolve sua obra tendo como premissa a performance como forma de manutenção e transmissão da memória. Para a autora performances, funcionam “como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina ‘comportamento reiterado’<sup>47</sup>” (TAYLOR, 2013, p. 27). Em seu entendimento, a performance permite teorizar através de disciplinas, espaços geográficos e períodos históricos, operando como uma plataforma de

---

<sup>47</sup> Em alguns textos este termo pode ser apresentado como comportamento restaurado.

circulação de novos saberes que são frequentemente marginalizados nas tradições acadêmicas baseadas na escrita.

Isto é importante, pois é a partir desta lente que a autora propõe uma das discussões fundamentais dos estudos da performance: a distinção entre o arquivo e o repertório. Colocando desde o princípio a compreensão de que estes conceitos não formam uma dicotomia rígida entre corpo e texto, ou entre oralidade e escrita, mas um modo de interrogar os regimes epistêmicos que estruturam o saber, a história e a cultura.

Segundo Taylor (2013), o arquivo compreende os vestígios materiais e duráveis do conhecimento: textos, documentos, fotografias, vídeos, gravações, edifícios e outros artefatos que se pretende preservar para consulta futura. Esses registros são considerados evidências legítimas porque, no contexto ocidental, o escrito foi historicamente elevado ao patamar de universalidade epistêmica, em detrimento de outras formas de saber. Como a autora observa:

O que mudou com a conquista [das Américas] não foi que a escrita deslocou a prática incorporada [...], mas o grau de legitimação da escrita em relação a outros sistemas epistêmicos e mnemônicos. A escrita agora assegurava que o Poder, com P maiúsculo [...], poderia ser desenvolvido e imposto sem a opinião da grande maioria da população (Taylor, 2013, p. 47).

Tecendo a crítica deste sistema de sobrevalorização, a autora aponta a consequência dessa hierarquização epistêmica, que, segundo Taylor, finda o apagamento sistemático das formas de conhecimento incorporadas, usualmente ligadas ao corpo, à performance e à oralidade, em favor da escritura como único modelo legítimo de memória. O projeto colonial impôs o arquivo como matriz de poder e de verdade.

Em contraste, o repertório refere-se às práticas encarnadas de transmissão de saberes, como gestos, danças, fala, canto, rituais e atos performativos. Essas práticas não deixam rastros fixos, mas operam no corpo e entre corpos, transmitindo conhecimento social, memória e identidade por meio da ação e da presença. O repertório difere radicalmente do arquivo por sua natureza efêmera e incorporada. Ele “encena a memória incorporada — danças, gestos, oralidade, movimento, canto — em suma, aqueles atos geralmente vistos como conhecimento não reproduzível” (TAYLOR, 2013, p. 49). O repertório exige presença física, participação ativa e contínua dos sujeitos, em um processo em que o saber é transmitido por meio da performatividade viva. Ao contrário do arquivo, que se pretende universal e acessível independentemente de quem o produziu, o repertório depende do "estar lá", ou seja, da copresença dos corpos que o geram e reproduzem.

Taylor (2013) afirma que o repertório “guarda e transforma as coreografias de sentido”, operando como um sistema de conhecimento que escapa à fixação, mas não ao reconhecimento (p. 50). Mesmo que as formas performativas se transformem ao longo do tempo, os sentidos que carregam podem ser mantidos ou reelaborados em função das novas condições sociais e culturais. Trata-se, assim, de um modo de memória mutável e situado, que resiste à normatização epistêmica ocidental por meio da plasticidade do corpo.

Esses dois sistemas não são mutuamente excludentes, mas se excedem mutuamente. Em contextos sociais letrados, muitas práticas exigem simultaneamente o registro e a performance: o casamento, por exemplo, depende tanto do contrato assinado quanto do “sim” dito publicamente; uma decisão judicial precisa tanto da audiência ao vivo quanto do documento legal.

O arquivo e o repertório têm sempre sido fontes importantes de informação, sendo que cada um excede as limitações do outro em sociedades letradas e semiletradas. Além disso, eles, em geral, trabalham em conjunto. Inúmeras práticas nas sociedades mais letradas requerem tanto a dimensão arquivada quanto a incorporada – os casamentos precisam tanto da declaração performativa do “sim” quanto do contrato assinado. A legalidade de uma decisão jurídica depende da combinação do julgamento ao vivo e do resultado registrado. A performance de uma reivindicação contribui para sua legalidade (Taylor, 2013, p. 51).

No entanto, a diferença fundamental está no modo como cada sistema produz, transmite e legitima conhecimento. O arquivo valoriza a permanência, a estabilidade e a possibilidade de reprodutibilidade, favorecendo aquilo que pode ser documentado, fixado e acessado a distância. Já o repertório produz conhecimento no instante da ação, cuja validade repousa na experiência compartilhada, na presença corporal, na relação e no contexto situacional.

A ideia de que o repertório depende do momento presente e da corporeidade não inviabiliza, mas transforma profundamente os modos de analisar uma performance. O que está em jogo, na proposta de Taylor, é uma verdadeira revolução metodológica e epistemológica, ao reivindicar uma abordagem centrada no corpo e na ação, que desafia os métodos tradicionais de análise baseados em documentos escritos, gravações ou objetos fixos. A autora propõe um deslocamento de foco: a performance deve ser estudada em sua instância viva, efêmera, relacional e situada, e não como um texto estático, passível de leitura repetível e dissociada do contexto. Em vez de buscar apenas o que pode ser arquivado como conteúdo, o analista é convocado a se voltar para aquilo que se encarna, se vive e se transforma na presença do espaço fluido da experiência performática.

A proposta de Taylor de reposicionar o repertório como forma legítima de produção de conhecimento implica um reposicionamento epistêmico radical. O repertório, ao contrário do arquivo, não é apenas complementar, mas constitui um sistema inteiro de transmissão cultural baseado na presença, na performatividade e na vivência encarnada. No entanto, essa proposta não se esgota em uma valorização do efêmero, mas impõe um desafio metodológico: como estudar aquilo que não se fixa? Como lidar com uma prática que, por definição, escapa à lógica da documentação?

É nesse ponto que Philip Auslander traz uma contribuição decisiva. Em seu texto “A performatividade na documentação de performances”, ele propõe que o próprio ato de documentar uma performance pode ser performativo, isto é, a documentação não apenas representa, mas produz a performance enquanto tal. Para Auslander, o que tradicionalmente se entende como registro factual da performance está assentado em uma ilusão ontológica: a de que o documento seria uma extensão transparente do evento original. Porém, como ele argumenta: “O ato de documentar um evento como performance é o que o constitui como tal” (AUSLANDER, 2019, p. 344).

Essa tese subverte a hierarquia que opõe presença e mediação: a performance não seria algo que existe antes do documento, mas algo que muitas vezes só se torna reconhecível enquanto performance porque foi documentada. Isso é particularmente evidente em práticas performativas concebidas diretamente para a câmera ou para reencenação, como nos casos de Marina Abramovic em *Seven Easy Pieces*, onde a artista propõe a reconstrução de obras canônicas da body art como forma de crítica ao próprio estatuto documental da performance.

Lúcio Agra (2014) amplia essa discussão ao considerar que os limites entre performance e documento não se dão apenas no plano técnico ou estético, mas também no campo das disputas políticas e geopolíticas da arte. Em seu texto *Performance e Documento, ou o que chamamos por esses nomes?*, Agra questiona a pretensa neutralidade da categoria de performance tal como formulada nos centros hegemônicos, propondo que a experiência latino-americana, marcada pela precariedade institucional e pela criatividade insurgente, exige outras formas de pensar o registro onde o que chamamos performance e o que chamamos documento, são construções culturais situadas, e não categorias universais.

O autor recupera a distinção feita por Auslander entre registros documentais (referentes a performances efetivamente realizadas diante de públicos) e teatrais (ações encenadas apenas para serem fotografadas ou filmadas), para então questionar a relevância dessas categorias em contextos periféricos. Para Agra, a performance latino-americana



frequentemente assume uma lógica antropofágica, que recusa a distinção purista entre verdade e ficção, entre presença e representação. Como ele escreve:

Não teriam sido as periferias do mundo – onde mais prospera a arte da performance e onde a performance desde sempre existiu com inúmeras outras denominações – aquelas que já de partida não se deixam comover pela falsa oposição entre ficção e realidade? (Agra, 2014, p. 65).

Essa crítica é reforçada pela constatação de que, em muitos contextos, especialmente em práticas artísticas de resistência ou fora dos grandes centros institucionais, o documento é tudo o que resta. O vídeo, a fotografia, o relato são, por vezes, os únicos vestígios de ações que já desapareceram, e esses vestígios, embora não reproduzam o acontecimento original, assumem o papel de mediadores de memória e sentido. O desafio, portanto, não está apenas em reconhecer a mediação, mas em compreender que o registro não é transparente nem neutro: ele molda a forma como a performance é apreendida, reinscrevendo-a em novos circuitos de leitura, circulação e recepção.

O pesquisador que trabalha com performances precisa, assim, abandonar a expectativa de reconstituir o evento “como ele foi”. Em vez disso, é convocado a ler os registros como inscrições mediadas, parcialmente fiéis, mas altamente significantes, ou seja, não como cópias da performance, mas como versões dela. Como é possível entender com Agra (2014), a performance tensiona o conceito de documento porque recusa a estabilidade do objeto: o que se documenta não é a performance em si, mas uma de suas muitas inscrições possíveis. Um vídeo, por exemplo, não é a performance original, mas uma performance derivada, condicionada por dispositivos como a câmera, o enquadramento, o corte de edição, os padrões televisivos, a censura, a recepção pública e as formas de armazenamento e exibição.

Esse ponto é ainda mais crucial no contexto da música popular brasileira dos anos 1960 e 70, objeto empírico desta pesquisa. As performances televisionadas de artistas como Gal Costa e Secos & Molhados já nasceram atravessadas por dispositivos técnicos e institucionais de mediação, como os estúdios televisivos, os enquadramentos da indústria cultural, e os códigos de censura do regime militar. Hoje, ao serem revisitadas em plataformas digitais, como YouTube, acervos online, documentários ou redes sociais, essas mesmas performances passam por novos circuitos de mediação, alterando completamente o modo como circulam, são percebidas, e se inserem na memória cultural.

Nesse sentido, a performance escapa às formas tradicionais de arquivamento não porque seja incapturável, mas porque sua captura nunca é neutra: ela exige operações de

tradução, enquadramento e montagem que, longe de reproduzirem o acontecimento, o transformam profundamente. Como insiste Auslander (2019), não há performance sem mediação, e muitas vezes é o próprio ato de registrar que constitui o evento como performance. Dessa forma, o que se delineia até aqui com essa pesquisa é a análise da performance enquanto aquilo que persiste através das camadas de mediação, ainda que transformada, deslocada, editada ou reescrita. O pesquisador, então, não reconstrói um “evento original”, mas analisa um campo de forças documentais e performativas em disputa.

É possível afirmar, com isso, que a performance, enquanto campo de estudo e prática cultural, tensiona os próprios critérios de validação do saber. Se o repertório desafia o monopólio da escrita, a performatividade da documentação desafia o mito da presença integral. Se o documento pode constituir o acontecimento, o gesto performático pode escapar ao registro. O analista da performance é, portanto, convocado a lidar com fragmentos, rastros, montagens, narrativas e fabulações, tudo isso atravessado por corpos, contextos e conflitos como visto até aqui.

Dado o que já foi estabelecido quanto aos Estudos da Performance enquanto campo teórico expandido, cumpre agora avançar sobre uma tensão interna que o atravessa: a relação ambígua com a teatralidade. Ao invés de se tratar de uma simples distinção terminológica entre performance e teatro, o debate sobre teatralidade emerge como um nó conceitual que exige ser destrinchado em suas dimensões estéticas, epistemológicas e políticas. A teatralidade, nesse contexto, não designa apenas o fazer teatral enquanto forma artística, mas uma gramática mais ampla da representação: um modo de organizar presenças, papéis, espaços e olhares.

Essa compreensão ampliada da teatralidade tem uma linhagem intelectual que remonta, por exemplo, a Erving Goffman (1985), cuja análise sociológica das interações cotidianas parte justamente da metáfora teatral. Para o autor, os sujeitos sociais constroem e administram suas identidades em cena, atuando diante de públicos distintos por meio de gestos, falas e expressões que visam à credibilidade. O “eu” seria, nesse caso, uma construção dramática algo encenado de maneira estratégica para sustentar performances sociais desejadas.

Como observa o autor:

Consequentemente, quando um indivíduo projeta uma definição da situação e com isso pretende, implícita ou explicitamente, ser uma pessoa de determinado tipo, automaticamente exerce uma exigência moral sobre os outros, obrigando-os a valorizá-lo e a tratá-lo de acordo com o que as pessoas de seu tipo têm o direito de esperar. [...] Os outros descobrem, então, que o indivíduo os informou a respeito do que é e do que eles devem entender por ‘é’ (GOFFMAN, 1985, p. 21).

Goffman não está interessado em teatro enquanto arte, mas em teatralidade como estrutura da vida social: aquilo que molda a forma como nos apresentamos ao mundo, um jogo permanente de projeção, aceitação e validação de papéis.

É nesse ponto que a performance, tal como consolidada por autores como Richard Schechner, se constitui em deslocamento. A teatralidade é recodificada: de fundamento da cena, torna-se um entre os modos possíveis da performance, passível de ser tensionado, ampliado ou recusado. Schechner contribui para esse debate ao apontar que, se o teatro ocidental estrutura-se em torno de convenções representacionais – separação entre ator e personagem, cena e mundo, texto e corpo – a performance opera em uma outra lógica, na qual essas bordas se esgarçam. Em vez de papéis claramente definidos, a performance se dá como processo de transição, na instabilidade entre o que se é e o que se representa.

É nesse ponto que Schechner propõe o conceito de um *performer* que atua na condição de “não eu” e, ao mesmo tempo, “não não eu” (SCHECHNER, 2011b, p. 215). Essa ideia designa uma zona de liminaridade identitária: o *performer* não é simplesmente ele mesmo, mas tampouco é inteiramente outro. Ele encarna um comportamento restaurado, mas o faz a partir de si num jogo contínuo entre distância e presença, representação e incorporação. Embora esse conceito seja explorado com maior densidade em outras seções deste trabalho, convém aqui destacar sua função: interromper a ideia de identidade como essência ou papel fixo, propondo a performance como território ambíguo e instável.

Importa destacar que essa zona de liminaridade não é exclusividade da arte teatral, mas pode ser encontrada em rituais religiosos, atos políticos, práticas corporais e performances sociais. Nesse sentido, Schechner propõe um campo expandido de análise performática em que o teatro é apenas uma das formas possíveis. A teatralidade deixa de ser central para tornar-se circunstancial, podendo ser ativada ou desativada conforme o regime de significação em jogo. Como observa Schechner (2011b), a performance não depende de um início fixo ou de um ponto original. Em vez disso, ela se configura como uma prática transformativa, que se atualiza por meio da repetição deslocada de comportamentos, papéis e

ações. É nesse regime que se dissocia da lógica da representação teatral tradicional, não para negar a teatralidade, mas para reinscrevê-la como um entre os possíveis modos de presença.

Essa diferença não é neutra. A teatralidade, especialmente quando assumida como técnica cultural de visibilidade, pode funcionar como mecanismo de controle simbólico. É o que propõe Teixeira Coelho (1997) ao falar da “teatralização da cultura”, conceito que descreve a conversão das práticas culturais em espetáculos ritualizados de afirmação da ordem, nos quais os sujeitos são convocados a representar papéis previamente roteirizados. Não se trata de uma cena estética, mas de uma estratégia de poder que dramatiza e fixa identidades coletivas, como se a cultura operasse sob a lógica de uma mise-en-scène totalizante.

Diana Taylor (2013), por sua vez, analisa o modo como certos eventos sociais reiteram, por meio da encenação, as estruturas de dominação. O que a autora chama de cenários são formas repetitivas de dramatizar a história em que o outro é representado em papéis fixos e hierarquizados. A teatralidade, nesse sentido, funciona como uma tecnologia de controle que transforma o ato de ver em ato de sujeição. Cerimônias cívicas, atos institucionais, desfiles oficiais e rituais estatais não apenas ilustram relações de poder, mas as performam transformando a política em cena e a cena em instrumento de normatização social. A encenação não é, portanto, um mero ornamento; ela se constitui como estratégia ativa de organização do sensível, onde o poder atua ao teatralizar corpos, diferenças e hierarquias como se fossem naturais.

Essa perspectiva amplia criticamente a compreensão da teatralidade: ela deixa de ser apenas um conjunto de convenções da arte teatral para ser analisada como forma de encenação do mundo social, na qual a repetição de gestos e papéis desempenha papel crucial na consolidação de regimes de verdade. A performance, nesse ponto, torna-se campo de tensão, pois é capaz de torcer, inverter ou reencenar de forma crítica os mesmos códigos dramatizantes que sustentam o poder. Ao deslocar a centralidade da representação estável, a performance revela sua potência de desnaturalização não ao negar a teatralidade, mas ao colocá-la sob suspeita.

A teatralidade, portanto, não desaparece na performance; ela é reinscrita como linguagem possível, mas jamais neutra. Pode ser tanto ferramenta de ritualização normativa quanto recurso de distorção crítica. Sua presença ou ausência em uma performance não é critério suficiente para determinar seu potencial subversivo, o que importa é como essa teatralidade opera no corpo, no tempo e na cena, e quais efeitos ela produz. A performance,

nesse sentido, desestabiliza a teatralidade normativa sem apagá-la, deslocando-a de seu centro simbólico e reabrindo o campo de disputa por novos modos de presença e ação. É nesse entrecruzamento, tenso, fértil, e instável, que se delineia a força conceitual e política da performance.

Essa reformulação do lugar da teatralidade permite repensá-la não apenas como um conjunto de convenções da arte dramática, mas como uma tecnologia cultural mais ampla, que estrutura modos de visibilidade, organiza a percepção e regula comportamentos. Em contextos normativos, ela pode operar como ferramenta de poder, ritualizando hierarquias e consolidando identidades. Mas é justamente aí que a performance tensiona esse campo: em vez de negar a teatralidade, ela a desloca de seu lugar de estabilidade e a reinscreve como linguagem instável, sempre sujeita à torção, à repetição crítica, à reencenação deslocada. O gesto performático, nesse sentido, não apaga os códigos dramatizantes do mundo social, mas os expõe, os distorce, os reapresenta sob outras luzes. Ao fazer da cena um campo de disputa sensível, a performance torna visível que nenhuma teatralidade é neutra. É nesse entrecruzamento, entre forma e força, entre código e desvio, que se delineia sua potência conceitual e política.

Além da análise crítica diante da teatralidade e da performance, cumpre agora introduzir outra camada conceitual fundamental ao debate contemporâneo: a noção de performatividade. Mais do que um deslocamento de terminologia, trata-se de um desvio epistêmico profundo que interroga a constituição dos sujeitos e das identidades, especialmente no campo do gênero. Isso porque, nos Estudos de Gênero, os conceitos de performance e performatividade não apenas se distinguem teoricamente, mas frequentemente se contaminam no plano empírico, exigindo abordagens mais complexas. Como aponta Colling et al. (2019), foi no interior de disputas teórico-políticas da década de 1990, particularmente entre feministas e estudiosas da teoria queer, que a teoria da performatividade proposta por Judith Butler emergiu como resposta crítica ao essencialismo de certas abordagens identitárias. Seu impacto foi decisivo para a consolidação dos estudos de gênero enquanto campo crítico das normatividades corporais, sexuais e de subjetivação.

Enquanto a performance pode ser compreendida, em alguns usos, como um ato pontual, localizado e voluntário, como é frequentemente atribuído às performances de *drag queens*, a performatividade, tal como formulada por Butler, não depende da agência do sujeito. Ao contrário, ela é o efeito reiterativo da norma, ou seja, a performatividade de gênero, portanto, não constitui de forma autônoma por parte do sujeito, mas sim emerge como

efeito a confirmar normas regulatórias. Essas repetições da norma evocadas na performatividade não podem se repetir de forma igual, assim, embora estruturadas por uma lógica impositiva, elas comportam desvios, deslocamentos e falhas que impedem a realização plena de seus imperativos.

Como sintetiza Leandro Colling: “a performatividade de gênero não seria caracterizada pela eleição ou agência do sujeito, mas pelo efeito repetido da norma, ainda que essas repetições nem sempre sejam realizadas da maneira como as normas desejam” (COLLING, 2021, p. 3). A distinção proposta por Butler, como observa o autor, pretende evitar leituras voluntaristas que atribuam ao sujeito a origem de sua identidade de gênero. A crítica está justamente em pensar que alguém “faz” um gênero de modo livre e consciente, quando, na verdade, esse fazer já está previamente estruturado por normas que atravessam o corpo e o desejo.

O deslocamento conceitual proposto por Butler é profundo. Em seu ensaio seminal *“Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista”*, publicado originalmente em 1988, a autora afirma que o gênero não é uma expressão de uma essência interior, mas um efeito produzido por atos reiterativos regulados. Como afirma: “O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2019, p. 57). Ou seja, o gênero é sempre uma construção, mas uma construção que se apresenta como natural. A repetição contínua dos mesmos atos, gestos, expressões e discursos fabrica a ilusão de que existe uma identidade anterior a eles.

A performatividade, nesse contexto, opera como uma tecnologia discursiva que forma e regula os corpos, instituindo o que é inteligível como homem ou mulher. Essa produção reiterativa é marcada por falhas, fissuras e deslocamentos. É justamente no intervalo entre a norma e sua repetição imperfeita que se abre a possibilidade de subversão. Embora a performatividade não dependa da vontade individual, isso não significa que os sujeitos sejam passivos: é a própria instabilidade da repetição que cria margem para resistência, reiteração crítica e reconfiguração.

Nesse ponto, torna-se importante repensar as fronteiras entre performance e performatividade. Se por um lado Butler distingue os dois conceitos para evitar uma leitura voluntarista da constituição do gênero, por outro, os Estudos da Performance têm mostrado que vida, arte, subjetividade e ação se contaminam constantemente. Colling (2021) argumenta

que a separação entre performance e performatividade, tal como estabelecida por Butler, não se sustenta plenamente diante de práticas artísticas e políticas que borram essas fronteiras. Ao analisar a performance de Pêdra Costa, artista racializada, afeminada e queer, o autor destaca como a artista “performa seu gênero e sexualidade dissidente, transforma isso em arte e transforma isso em sua vida” (COLLING, 2021, p. 7). Nessas práticas, performance e performatividade não se distinguem com nitidez: elas se imbricam e se alimentam mutuamente. Assim, segundo o autor: “Para os estudos e artistas da performance, distinguir performance e performatividade é complicado porque essa última se refere ao próprio fazer da primeira” (COLLING, 2021, p. 16).

A porosidade entre conceitos, já destacada em outras partes desta seção, é igualmente percebida por Josette Féral em seu texto *Performance e performatividade: o que são os estudos performáticos?* (2009). A autora reconhece a dificuldade de estabelecer fronteiras rígidas entre performance, teatralidade e performatividade, mas inicia propondo uma distinção de caráter operacional. Para Féral, a performance se define como “ação”, “ato” ou “acontecimento”, vinculado a um campo artístico ampliado, mas também presente em rituais e práticas sociais. Ela explica que os Performance Studies “gostam de desfazer categorias e embaralhar as fronteiras”, preferindo investigar o fazer, a experiência e o acontecimento, em vez de buscar classificações rígidas (FÉRAL, 2009, p. 54).

Em diálogo com Schechner, Féral entende a performance como “ação”, um acontecimento situado, enquanto a performatividade é pensada como “uma ferramenta teórica e um ponto de vista analítico” que permite compreender como a ação se constitui no próprio ato (FÉRAL, 2009, p. 151). Se, por um lado, a performance estaria ligada ao visível, ao aqui e agora e à presença do corpo em cena, a performatividade seria uma operação constitutiva que não exige necessariamente público ou encenação, pois diz respeito às normas reiteradas que moldam o sujeito. Essa contaminação entre os conceitos não é apenas um desafio teórico, mas também um dado empírico que emerge com força nas práticas artísticas dissidentes. Como observa Colling (2021), artistas queer e feministas frequentemente ativam, em suas performances, modos de existência nos quais o fazer artístico e o fazer-se sujeito são indissociáveis. A performance, nesses casos, não é só um ato localizado, mas um campo tenso onde as normas de gênero são encarnadas, torcidas e projetadas.

É nesse espaço entre o que se repete e o que escapa que a performatividade deixa de ser apenas um efeito da norma para se tornar também uma fissura potencial — algo que pode ser dramatizado, amplificado e problematizado na cena. A cena performativa, especialmente

quando atravessada por subjetividades dissidentes, torna-se assim uma instância privilegiada de visibilidade e fratura normativa. O corpo em performance não apenas dá a ver a norma, mas a arrasta para fora de seu regime de naturalidade, tornando visível seu caráter construído e, por isso mesmo, vulnerável à subversão. Assim, o corpo que mobiliza esses conflitos é também o corpo que é mobilizado, e entre essas forças se instaura uma dinâmica instável, que desafia a inteligibilidade normativa do gênero e da sexualidade.

Féral (2009) contribui nesta discussão da dissertação ao pensar a performatividade como um ponto de vista analítico sobre a ação, algo que permite ver nos gestos, mesmo os mais codificados, uma dimensão de constituição. Quando o corpo se mostra, ele não apenas comunica algo previamente dado, mas participa da produção do sentido. Assim, ao invés de entender a performance como mera exteriorização da norma ou da resistência, ela deve ser compreendida como um espaço onde sujeito, linguagem e ação se imbricam, criando zonas de indeterminação conceitual. É nesse território instável, mas fértil, que se situam as experiências analisadas nesta dissertação.

A aproximação entre performance e performatividade, portanto, pode ser fecunda, especialmente quando pensada a partir das experiências corporais dissidentes, nas quais não há separação entre vida e obra, entre encenação e existência. O que está em jogo nesta dissertação, então, é menos uma oposição entre performance e performatividade e mais a compreensão de suas zonas de atrito, convergência e contaminação que produzem formas de significação outras.

A performatividade atua como moldura normativa da inteligibilidade dos corpos e dos sujeitos, ela diz até onde o sujeito pode (ou deve) ir; a performance, por sua vez, pode operar como gesto que explicita, repete, parodia ou torce essas molduras. Ao fazer isso, introduz o contrassenso, desestabiliza a norma e transforma a repetição em deslocamento. O que os Estudos da Performance oferecem à teoria da performatividade de gênero é a possibilidade de visualizar como essas normas se ritualizam, se incorporam e podem ser desviadas em cena, nas práticas do corpo, na arte e no cotidiano. Ao invés de escolher entre uma ou outra, trata-se de observar os espaços entre elas como zonas de invenção crítica — uma fita de Moebius<sup>48</sup> conceitual em que cada dobra tensiona e expande a potência do gesto performativo.

---

<sup>48</sup> A Fita de Moebius (ou fita de möbius) é um objeto topológico descrito independentemente por dois matemáticos alemães, August Ferdinand Möbius e Johann Benedict Listing, em 1858. Ela é construída ao se torcer uma faixa de papel em 180° antes de colar suas extremidades, resultando em uma superfície com apenas um lado e uma borda. Trata-se de um objeto paradoxal que desafia a separação binária entre dentro e fora, anverso e reverso. Essa propriedade faz da fita um símbolo poderoso de continuidade paradoxal, reversibilidade e inversão de fronteiras, sendo mobilizado por diversos campos do conhecimento como metáfora para pensar



#### 4.1 O LIMIAR SUBVERSIVO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Um dos debates que se faz acerca da cultura (indivíduos notáveis moldam a cultura ou são moldados por ela?) é bastante profícuo em evidenciar duas faces de uma relação profundamente intrincada: a que se estabelece entre indivíduo e sociedade, entre arte e cultura. Essa dualidade, no entanto, precisa ser tensionada e ampliada para além da sua pretensão dicotômica. Um olhar crítico sobre a sociedade torna claro que o contexto social e político influencia diretamente o pensamento, as ações e as formas de expressão dos sujeitos, ao mesmo tempo em que estes sujeitos, por meio de gestos, palavras, sons e imagens, podem inspirar e impulsionar transformações no tecido social. Ao invés de compreender o artista como uma entidade isolada, movido a meras inspirações apartadas de seu tempo, é necessário compreendê-lo como um sujeito imerso nas tramas sociais e culturais que o constituem. O artista é, simultaneamente, produto e produtor de seu contexto.

Como apontado em capítulos anteriores, essa interação dinâmica transforma a própria arte em um ente social, não apenas espelhando os anseios, os conflitos e os valores de uma época, mas tornando-se parte ativa da disputa pelos sentidos que definem o que pode ser visto, dito e ouvido no espaço público. Nessa perspectiva, as práticas artísticas não se limitam a refletir o mundo: elas participam ativamente da sua construção e transformação. A premissa dos estudos de Jacques Rancière (2009) sobre a política e a arte são fundamentais para esta pesquisa. Para o filósofo, a política e a arte são ficções, não como enganos ou falsidades, mas como ferramentas para reorganização criativa do espaço comum, que desafiam as divisões e hierarquias estabelecidas.

---

relações de continuidade, contaminação e torção de fronteiras. Na arte, foi amplamente explorada por M. C. Escher, em litografias como *Möbius Strip II* (1963); na filosofia e nos estudos da subjetividade, Suely Rolnik em *Esferas da Insurreição* (2018) utiliza a imagem da fita para problematizar as zonas de indistinção entre corpo e linguagem, biologia e cultura, vida e arte. No campo dos Estudos da Performance, Matteo Bonfitto em *Em Performance e Teatro: Poéticas e Estéticas da Cena Contemporânea* (2020) convoca a fita como figura teórica para compreender a inseparabilidade entre performance e performatividade, apontando que o teatro e a performance funcionam como pólos que se afastam e se atraem, revelando uma superfície contínua onde oposição e confluência coexistem.

Isto significa reconhecer que ambas constroem rearranjos materiais de signos, imagens e relações entre o que se vê, o que se diz e o que se faz criando novas maneiras de perceber, agir e pensar compartilhadas através de uma partilha do sensível:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira um como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2009, p.15).

Em outras palavras, por meio da "partilha do sensível", arte e política criam novas formas de percepção, ação e pensamento, permitindo que diferentes sujeitos e práticas ocupem espaços antes inacessíveis.

A arte, portanto, não apenas espelha os contornos sociais de seu tempo, mas os reconfigura sensivelmente. Ao interferir nos regimes de visibilidade e audibilidade, ela desloca fronteiras, amplia margens e inaugura espaços de dissenso. Nesse gesto, a performance artística emerge como uma tecnologia de presença estética e política que atravessa o visível e torna público o que antes era interditado. Esse deslocamento, como observa Rancière (2009), diz respeito à própria organização do sensível, à repartição entre o que pode ser percebido, dito e sentido: "a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer" (2009, p. 16). A subversão estética, assim, é também uma reconfiguração dos códigos do comum.

O gesto subversivo é, por excelência, um gesto de ruptura mas não se trata de uma destruição vazia. Subverter, do latim *subvertere*, é "virar de cabeça para baixo", inverter uma ordem, deslocar uma estrutura. É uma travessia que conjuga risco, criação e crítica, frequentemente situada em uma zona de instabilidade. Subverter é mais do que negar, é produzir um outro possível, uma outra versão, geralmente produzida nas margens, que pode vir ou não a tomar a superfície. É através da performance que esse atravessamento se torna sensível, perceptível e memorável.

A própria palavra "performance" carrega em sua origem a ideia de travessia e transformação. Derivada do francês *parfournir* e relacionada aos verbos latinos e gregos que indicam atravessar (*per*, *perao*), seu sentido histórico aponta para uma ação que se cumpre ao mesmo tempo em que se arrisca. Trata-se, desde o início, de um termo marcado pela instabilidade e pelo potencial de deslocamento, elementos centrais na sua apropriação contemporânea como prática liminar. A ideia de performance, tal como formulada por Victor

Turner, carrega em seu núcleo uma potência de travessia simbólica. Longe de se restringir ao campo do espetáculo ou da arte institucionalizada, ela se configura como uma prática que ocorre no limiar, entre o que já não é e o que ainda não se instituiu.

A noção de liminaridade, inicialmente desenvolvida por Arnold van Gennep em seus estudos sobre ritos de passagem, descreve essa etapa intermediária na qual o sujeito é despossuído de sua posição social anterior sem ainda ter adquirido uma nova. Ele se encontra, assim, em um estado de suspensão, instabilidade e ambiguidade. Victor Turner retorna e amplia essa ideia a partir da observação dos rituais de transição entre os Ndembu da África Central, identificando essa condição liminar como central à dinâmica ritual. Trata-se, segundo ele, de uma fase “entre dois mundos”, em que os sujeitos transitam por um espaço simbólico onde as estruturas sociais usuais deixam de se aplicar e, por isso mesmo, tornam-se abertas à experimentação.

Esse estado é radicalmente ambíguo, pois rompe com os referenciais estáveis da estrutura social. O sujeito liminar não é mais reconhecido pela posição que ocupava anteriormente, mas também ainda não adentrou uma nova condição legítima. Ele encontra-se fora das classificações usuais à margem das identidades, das hierarquias e dos papéis sociais. “Durante o período liminar, interveniente, o estado do sujeito ritual (o ‘passageiro’) é ambíguo; ele percorre um reino que tem poucos ou nenhum dos atributos dos estados passado ou vindouro” (TURNER, 2005, p. 138).

Na tradução brasileira de *Floresta de Símbolos* (2015), o editor esclarece que a célebre expressão inglesa “betwixt and between”, usada por Turner, associa dois termos arcaicos que, embora sinônimos de “entre”, são combinados para enfatizar o caráter intensificado, poético e indeterminado dessa posição transitória. Como indica a nota editorial, essa expressão pode ser vertida como “entre e entrementes”, “entre dois mundos” ou “aquém e além dos pontos fixos”. Cada uma dessas formulações aponta para a mesma experiência liminar de indefinição ontológica e social. Trata-se de um estado de interstício, um espaço sem localização precisa, no qual o sujeito se desloca das bordas do conhecido para um campo onde as categorias perdem nitidez e o pertencimento é provisório, quando não inexistente. (TURNER, 2015, p. 157).

Essa condição entre “aquém e além” rompe com a lógica binária da estrutura e opera como espaço de suspensão, mas também como campo de possibilidade. No contexto das performances artísticas, especialmente em situações de repressão ou controle normativo, esse lugar “entre” torna-se fértil para a experimentação de novas formas de existir, para o ensaio de

identidades dissidentes e para a produção de sentidos outros, que escapam à lógica hegemônica. O “entre e entremeio”, portanto, não é apenas um intervalo entre dois estados, mas um espaço simbólico de risco e de criação onde a ordem pode ser desestabilizada e o sensível, reconfigurado. Isso nos leva à articulação entre liminaridade, performance e corporeidade.

Victor Turner observa que, durante a fase liminar de um rito de passagem, os sujeitos são marcados por uma condição de invisibilidade estrutural: “O sujeito submetido ao ritual de passagem fica, no decorrer do período liminar, estruturalmente ou mesmo fisicamente, 'invisível' [...]. A invisibilidade estrutural das *personae* liminares tem um caráter duplo. Elas são, ao mesmo tempo, não-mais-classificadas e ainda-não-classificadas” (TURNER, 2015, p. 139). Tal estado de suspensão é profundamente ambíguo: envolve tanto a ausência de status quanto a possibilidade de reinvenção.

Essa desestruturação abre espaço para o inusitado, para o que não estava previsto no horizonte simbólico da norma. É por isso que Turner afirma que “essas fases e pessoas podem ser muito criativas em sua libertação dos controles estruturais” (TURNER, 1974, p. 7). O limiar torna-se, assim, um espaço de potência simbólica.

Com o declínio dos rituais tradicionais nas sociedades modernas, Turner propõe o conceito de atividade liminoide para designar práticas voluntárias, criativas e críticas que, embora não restabeleçam a ordem como os ritos clássicos, promovem uma suspensão do instituído e uma experimentação do possível. Tais atividades são mais abertas ao acaso e, justamente por isso, mais propensas à subversão:

As atividades liminóides, como as liminares, marcam lugares onde a estrutura convencional não é mais respeitada, mas por serem mais lúdicas, mais abertas ao acaso, elas também são muito mais capazes de ser subversivas, introduzindo ou explorando, conscientemente ou por acaso, estruturas diferentes que podem se desenvolver em alternativas reais ao status quo (TURNER, 1974, p. 113).

Compreendida dessa forma, a performance artística, especialmente no campo da música popular brasileira sob o regime militar, adquire um caráter liminoide: não apenas representa o mundo, mas intervém nele, expondo os limites da ordem social e projetando possibilidades de reinvenção simbólica. Turner acentua o caráter paradoxal da liminaridade: ela é tanto geradora de novas ordens quanto potencialmente desestabilizadora. Assim, os sujeitos liminares são vigiados ou controlados.

Liminaridade é um estado de interstício, de ambiguidade, onde o sujeito não é nem isto nem aquilo. Esses indivíduos estão ‘entre e betwixt’ os papéis que definem a estrutura social. [...] É um momento potencialmente fértil, mas também perigoso — por isso os liminares são muitas vezes vigiados ou controlados. Eles representam tanto a desordem quanto a possibilidade de uma nova ordem (TURNER, 1974, p. 118).

A performance, como atividade liminoide, funciona como zona de transgressão simbólica. Sua inscrição, no entanto, só se realiza no corpo. É nele que as tensões sociais se tornam visíveis, sensíveis e dramatizáveis. A filosofia de Merleau-Ponty contribui para pensar essa centralidade do corpo como condição da experiência: “O corpo não é um objeto que eu possuo, mas uma condição de possibilidade da minha existência no mundo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 195). É por meio dele que se dá o mundo e, portanto, é por ele que a performance se inscreve. O corpo na performance passa a ser o campo onde o instituído e o possível se confrontam.

Para autores como Richard Schechner e Diana Taylor, a performance não se reduz a uma obra ou produto acabado, mas à atualização de gestos, posturas e memórias que têm no corpo seu arquivo vivo. Como vimos na seção anterior, Schechner define a performance como “comportamento restaurado”: sequências de ações repetidas, modificadas e reativadas em contextos novos, não há restauração (ou reiteração) do comportamento sem corpo, o que faz convergência com Barbero sobre a atualidade dos estudos da performance: “Os estudos da performance são hoje um lugar teórico, metodológico, estratégico, para pensar essa multiplicidade de conflitos que atravessam o corpo.” (2002, s.p.)

Nessa direção, é possível destacarmos o corpo como repertório de saberes e fazeres que se processam no próprio ato performativo. Isso significa que o corpo performático é simultaneamente o lugar da memória, da criação e da mediação.

O que eu quero dizer é que a América Latina vive, de um lado, essa modernidade tardia virtual, que de certa maneira desloca o corpo — o retira de seu espaço, mas isso no meio de várias culturas onde o corpo ainda é muito importante. O corpo é uma mediação de tudo [...] O corpo é essa grande metáfora das contradições da sociedade (Barbero, 2002, s.p.).

O que esta pesquisa tenta demonstrar até aqui é que não se pode falar de subversão sem destacar que qualquer gesto subversivo exige corporeidade e contexto. Devemos, através da performance, olhar para “aquelas coisas que costumavam ser vistas como mais marginais ao ato de fazer/escrever a história como coisas mais centrais” (NYONG’O, 2007, s.p.). A subversão, sobretudo a que ocorre quando falamos sobre gênero e sexualidade, estabelece uma situação relacional com a performance, permitindo acessar a história e as novas versões

que se inauguram a partir desta composição corpórea. Subversão e performance são interligadas por uma teia de significações e de práticas interdependentes. Não se pode inverter uma norma sem antes tê-la incorporado, ao passo que não se pode deslocar um papel social sem que ele esteja encarnado. Não há subversão sem performance.

A performance subversiva, nesse sentido, pode ser inicialmente compreendida também a partir da sociologia dramática de Erving Goffman (1985), que, como vimos na seção introdutória anterior, concebe a vida cotidiana como um grande palco no qual os indivíduos representam papéis sociais de acordo com expectativas normativas da sua representação. Como aponta o autor, “o papel social é talhado de acordo com os papéis desempenhados pelos outros presentes” (GOFFMAN, 1985, p. 33), e a vida social é uma constante fusão entre palco e plateia. Assim, a performance cotidiana é, para ele, sustentada por um conjunto de sinais corporais, comportamentais e discursivos que confirmam a legitimidade da *persona* social. Subverter, portanto, seria romper conscientemente com essa encenação estável. Trata-se de dramatizar o desvio, de tornar visível a artificialidade dos papéis esperados, expondo suas tensões internas.

No entanto, como lembra Carlson (2010), a consciência crítica dessa estrutura não torna a subversão mais simples:

Ironicamente, quanto mais conscientes os teóricos se tornaram da centralidade da performance na construção e manutenção das relações sociais em geral e dos papéis de gênero em particular, mais difícil se tornou desenvolver uma teoria e uma prática da performance que pudessem questionar ou desafiar essas construções (Carlson, 2010, p. 195).

Essa constatação nos leva a compreender que o potencial crítico da performance não está apenas em desmascarar as normas, mas em criar formas estéticas, sensíveis e corporais de atravessá-las, reconfigurando aquilo que parece natural ou imutável.

A música, o teatro e a cultura popular tornam-se espaços privilegiados para tensionar normas hegemônicas como a heteronormatividade, o patriarcado ou a opressão política, por meio de gestos, vestimentas e expressões corporais que desmontam os roteiros tradicionais de gênero, sexualidade ou classe. A performance da subversão não é apenas discursiva, mas estética e sensível: ela provoca deslocamentos, afetos e desconfortos. Torna-se um ato de resistência encarnado, que força a sociedade a confrontar aquilo que normalmente seria silenciado. Ao encenar rupturas no palco público, o artista transforma seu corpo em veículo de dissenso, mobilizando o espectador a partir daquilo que há de comum entre si e o outro.

Na música popular brasileira dos anos 1960 e 1970, isso se manifesta com intensidade. Os corpos dos artistas que performam dissensos tornam-se territórios de tensão entre norma e invenção. Cantar, dançar, vestir-se ou portar-se publicamente tornam-se gestos que reorganizam e confrontam as hierarquias do visível e do audível. A performance da subversão, nesse contexto, não é abstração: é gesto político, acontecimento encarnado.

O show Opinião em 1964 inaugura esse deslocamento performático da canção para o corpo. Para Hollanda, as canções “*Opinião*” e “*Marcha da Quarta-Feira de Cinzas*” ,apresentadas neste show, “ganharam novo sentido transformando-se numa grande alegoria do pós-golpe e era facilmente traduzida e codificada numa novíssima e eficaz aliança entre público e plateia.” (HOLLANDA, 2004b, s.p.). Desenhava-se o que a autora nomeia “como os anos de ouro da cultura brasileira, [onde] palco e platéia, artista e espectador, escritor e leitor estabeleceram de tal forma uma fina sintonia e o ajuste de interesses comuns” (ibd.).

Encabeçado por João do Vale, Zé Kéti, Nara Leão e, posteriormente, Maria Bethânia, o espetáculo entrelaçava música, fala e cena teatral em um contexto de crescente repressão militar. Ele simbolizava a convergência entre a música popular moderna e a arte engajada, promovendo uma estética do dissenso. Ao incorporar a performance como linguagem, os corpos em cena tornavam-se agentes de ruptura na ordem sensível. O momento em que Maria Bethânia interpreta “*Carcará*” sintetiza esse gesto.

A composição de João do Vale e José Cândido teve grande repercussão no show de 1964. Sua letra fala sobre a luta pela vida, estampa a fome e retrata a caçada corajosa encarnada em uma ave de rapina, típica do nordeste brasileiro. Nas palavras de Caetano: “uma lindíssima canção, composta num modo menor muito freqüente na música nordestina [...] que parece transmitir a paisagem da região tanto quanto o sentimento básico dos seus habitantes: um misto de melancolia e firmeza” (VELOSO, 1997, p. 40-45).

A performance de Maria Bethânia é ativa e transa com a androginia que viria a se instalar posteriormente na música brasileira. Sua presença colocada de forma intensa, com os olhos fixos, o corpo contido e vibrante encenam um drama coletivo. Na transformação cênica não era apenas uma mulher cantando, mas uma personagem histórica, simbólica, encarnando o drama de uma nação ferida mas aguerrida. Sob a experiência de Maria Bethânia instaura uma experiência liminoide. Naquela performance negava-se a domesticação da sua expressão de gênero: a cantora não usava adereços, seus cabelos eram rigorosamente presos e rente a sua cabeça, calça jeans e blusa de botão com mangas longas, sua corporeidade passava distante de expressões sensuais e suas feições andróginas bagunçaram o entendimento daquela presença

exibindo a virilidade da ave de rapina. Pura negação da feminilidade imposta socialmente e também um fazer da cantora fora do jeito convencional, já que em muitos casos havia uma expressão dialógica entre estas duas frentes.

Em parte da performance, a banda e coral segue o canto: carcarááá, enquanto Maria Bethânia compartilha dados estatísticos da migração nordestina, “Em 1950, mais de 2 milhões de nordestinos viviam fora dos seus estados natais” (MARIA BETHÂNIA, 2020, 01m:53s), enquanto seguia trazendo o percentual dessa migração nos estados do Ceará, Piauí, Bahia e Alagoas, o ritmo musical se acelerava e o canto vocalizado do coral subia o tom, até seu fim com corte seco na frase: “Carcará, pega, mata e come”. O corpo da cantora tornava-se campo de travessia: entre a arte e o testemunho, entre o rito e a denúncia, entre a canção e o grito. A performance consegue, com a sua atualização corporal, tensionar gênero, região, classe, nação. O palco torna-se, nesse caso, um espaço de risco e reinvenção. “E de fato, desde a reestréia do Opinião, “Carcará” com Bethânia se tornou um culto de platéias, politizadas e, desde que saiu num compacto, um sucesso de massas” (VELOSO, 1997, p. 48).

A performance na MPB deixa, portanto, de ser apenas veículo estético: passa a ser acontecimento crítico, intervenção simbólica e estético-política. É nesse entre e entremeio que se afirmam outros modos de existir. É nesse campo de tensões e deslocamentos performáticos que se tornam visíveis os abalos nas fronteiras consideradas fixas da identidade, sobretudo no que diz respeito ao gênero e à sexualidade. À medida que artistas atravessam e embaralham as fronteiras, evidenciam o caráter instável e construído das categorias normativas. A potência crítica não reside apenas na explicitação discursiva desses atravessamentos, mas na própria ação de desestabilizar os regimes de inteligibilidade que sustentam a coerência identitária.

Neste caso, é a teorização cultural contemporânea sobre gênero e sexualidade que ganha centralidade. Ao chamar a atenção para o caráter cultural e construído do gênero e da sexualidade, a teoria feminista e a teoria queer contribuem, de forma decisiva, para o questionamento das oposições binárias – masculino/feminino, heterossexual/homossexual – nos quais se baseia o processo de fixação das identidades sexuais. A possibilidade de “cruzar fronteiras” e de “estar na fronteira”, de ter uma identidade ambígua, indefinida, é uma demonstração do caráter “artificialmente” imposto das identidades fixas. (Silva, 2014, p.89)

Desse modo, os Estudos Culturais evidenciam como a ideia de uma identidade estável começa a ruir quando sujeitos encenam e corporificam outras formas de pertencer e de existir. Esse gesto confronta diretamente dicotomias naturalizadas, como homem/mulher, revelando seu fundamento cultural e histórico. Ao invés de expressarem essências fixas, essas categorias passam a ser compreendidas como posições discursivas móveis e disputadas.



Nesse contexto, Judith Butler (2019) propõe uma crítica incisiva ao modo como o sexo opera enquanto categoria regulatória. Para ela, os limites do sexo são estabelecidos não como verdades biológicas inquestionáveis, mas como fronteiras discursivas que organizam o que pode ou não ser reconhecido como sujeito legítimo.

A categoria do “sexo” é, desde o início, normativa: ela é aquilo que Foucault chamou de “ideal regulatório”. Nesse sentido, então, “sexo” não só funciona como norma, mas também é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, ou seja, cuja força regulatória é evidenciada como um tipo de poder produtivo, um poder de produzir – demarcar, circular, diferenciar – os corpos que controla. Assim, “sexo” é um ideal regulatório cuja materialização se impõe e se realiza (ou fracassa em se realizar) por meio de certas práticas altamente reguladas. Em outras palavras, “sexo” é um constructo ideal forçosamente materializado ao longo do tempo (Butler, 2019, p.20).

Com isso, classificar alguém sexualmente torna-se um gesto que excede a descrição: é um ato normativo, que vincula o sujeito a um conjunto de expectativas e restrições. Ao serem interpeladas por esse regime, as identidades são moldadas conforme os limites do que é inteligível dentro da matriz heteronormativa. “Assumir” uma identidade sexual dissonante, nesse sentido, implica resistir a essas normas e encenar outras possibilidades de existência, não como escolha individual voluntária, mas como gesto que expõe o caráter arbitrário e excludente do sistema que define os corpos e seus sentidos.

Em 1965, a travesti Valéria fazia grande sucesso no teatro de revista brasileiro. Ela era a estrela do musical *Lês Girls*, após a grande repercussão do musical *Internation Set*. Na esteira do seu sucesso, a fábrica de disco Rozenblit lança em 1966 um compacto com um pout-pourri com oito canções, sendo em maioria originalmente interpretada por Elizeth Cardoso. Na capa do compacto, duas fotografias: uma retratava ela enquanto mulher e outra enquanto homem.

Valéria relata a Rodrigo Faour que, antes de estrear seu primeiro musical, e antes mesmo de performar seu gênero na vida social fora dos palcos, teve algumas experiências com a repressão moral da ditadura. “A Cinelândia era uma passarela, família, gente bonita e as bichas que dava alegria ao local. [...] A praça da Cinelândia ficou famosa como a praça das bichas, mas todas bem vestidas, educadas.” (DIVINA VALÉRIA..., 2021, 10m27s-11m25s). Ao ser perguntada pelo entrevistador como era essa vivência com a polícia, Valéria responde: “Mas a polícia dava em cima, a polícia quando vinha a gente corria, escapávamos, algumas vezes nos pegávamos e nos soltavam no dia seguinte” (ibid) Faour contextualiza: “Era um tempo em que assim: se você desse pinta ou se você parecesse afeminado você era preso por vadiagem” (ibid). O musical que Valéria estrelava rodou internacionalmente pela América

Latina. Um desvio ousado que passou despercebido ou apenas visto como algo sem importância pela ditadura.

Houve no cenário musical pós AI-5, todavia, quem não teve tanta sorte de passar despercebida. Apesar de ganhadora do festival VII FIC (Festival Internacional da Canção), em 1972, interpretando “*Fio Maravilha*”, de Jorge Ben Jor, Maria Alcina acabou enfrentando a repressão moralista do gênero “Como estávamos no auge da ditadura, ela acabou processada por comportamento subversivo [...] porque sendo mulher cantava com voz de homem, e isso não podia.” (PROVOCAÇÕES..., 2016, 01m50s-04m10s). A cantora, mulher cis, diz que embora não tenha sido presa na época, foi proibida de aparecer em rádio, televisão ou jornal, por vinte dias, ao que ela atribui repressão contra a sua irreverência mais do que a sua voz “Eu simplesmente fazia, eu cantava, eu me expressava com liberdade” (ibd.).

Como vimos nos capítulos anteriores, os tropicalistas moveram-se na encenação da revolução corporal e sexual. Caetano despontou como aquele que conseguia trazer o pop para a cena musical brasileira, entendendo que naquele momento a música se fazia para além da melodia e letra: o corpo, a atitude, as indumentárias, tudo isso também se transformava na música tropicalista.

Esse negócio de roupa e de visual foi parte do negócio do tropicalismo porque Gil e eu, sobretudo Gil e eu, entramos numa onda de pensar sobre essa questão do pop, de como a gente era defensivo e tímido em relação a esse acontecimento internacional, e que a gente devia tomar a dianteira e fazer coisas e, enfim, fazer da figura pública do cantor na televisão algo potente. [...] Até o período em que nós começamos a cantar na TV Record, os cantores só se apresentavam de black-tie, qualquer um, não tinha exceção. Nós fomos os primeiros a quebrar com isso. (Caetano Veloso / 80 anos..., 2022, 03m:25s)

Nesta mesma entrevista, o cantor relata que o início do choque se deu quando ele se apresentou com uma camisa de gola rolê na cor laranja, que havia sido emprestada. A ousadia indumentária passou ainda pelo uso de colar de dente de animal, peças de tecnologia como adereços, tomadas elétricas penduradas pelo pescoço, adereços da cultura indígena das cores mais variadas e roupa do norte da África. O gestual também era marca do movimento que insistia na rebeldia comportamental, por vezes sem apoio da plateia, Caetano relata que, na sua icônica apresentação de *É Proibido Proibir*, além do uso dos colares, da vestimenta de plástico verde e preta, e dos cabelos compridos: “eu dançava com o quadril para frente para trás, e foi um escândalo o pessoal dando vaia e atirando coisas, mas é... alguém tinha que fazer alguma coisa” (CAETANO VELOSO / 80 ANOS..., 2022, 39m:00s.).

Caetano Veloso também foi um dos primeiros cantores que abertamente, teve musos inspiradores, que catalisaram a escrita de canções como *Esse Cara* (1972), *O Leãozinho* (1977), *Menino do Rio* (1979), *Salva-Vida* (1983) e a audaciosa *Ele me deu um beijo na boca* (1982). A arte caetânica rompia com convenções performáticas e comportamentais e incorporava também a ambiguidade afetiva.

Gilberto Gil, parceiro tropicalista de Caetano, também se destaca neste novo fazer da música, e no rompimento musical do binarismo homem/mulher. “A mulher pra mim foi o sentido libertador da vida, eu queria mostrar aos homens que sou homem mas sou mulher” (AS PIONEIRAS..., 2020, 00m:18s). Enquanto compositor, Gil pôs em *Pai e Mãe* (1977) todo esse sentimento:

Eu passei muito tempo / Aprendendo a beijar outros homens / Como beijo o meu pai  
/ Eu passei muito tempo / Pra saber que a mulher que eu amei / Que amo, que amarei  
/ Será sempre a mulher / Como é minha mãe (Pai e Mãe, 1977).

Para Gil, sua composição buscava retratar “a sexualidade do homem completa”. O tropicalista defende que esta sexualidade masculina passa necessariamente por vetores femininos e masculinos: “Toda mulher é homem e todo homem é mulher, e quem quiser menos que isso vá procurar em outro planeta, porque aqui é assim” (AS PIONEIRAS..., 2020, 02m:10s). Essa concepção se desdobra de forma notável na composição *Superhomem, a canção*, lançada em 1979. Como o próprio Gil narra, a música surgiu após ele ouvir, certa noite, Caetano Veloso descrever com entusiasmo uma cena do recém-lançado filme *Superman*, na qual o herói gira a Terra ao contrário para salvar a mulher amada. A potência emocional da imagem ficou impregnada em sua mente e, já tomado por essa ideia, Gil compôs a canção durante a madrugada (GIL, 2022).

Um dia / Vivi a ilusão de que ser homem bastaria / Que o mundo masculino tudo me daria / Do que eu quisesse ter / Que nada / Minha porção mulher que até então se resguardara / É a porção melhor que trago em mim agora / É o que me faz viver (Superhomem, a canção, 1979).

Embora o filme não apareça diretamente na letra, serviu como impulso simbólico para uma meditação mais profunda sobre o masculino. Gil parte da ilusão da completude masculina – como se estabelecera em discursos médicos sexuais em contraste com a mulher, o ser faltante – e caminha em direção ao reconhecimento de sua experiência feminina, que define como a parte melhor de si, o seu impulso para viver. Um desafio e tanto para a figura ícone da força bruta e símbolo da virilidade do assombramento do masculino.

Nas palavras do compositor: “Muita gente confundia essa música como apologia ao homossexualismo, e ela é o contrário. O que ela tem, de certa forma, é sem dúvida uma insinuação de androginia (...) o feminino como complementação do masculino e vice-versa, masculino e feminino como duas qualidades essenciais ao ser humano” (GIL, 2022, s.p.). O gesto de Gil, portanto, está em reimaginar a masculinidade nos certames tropicalistas como abertura ao outro de si, não como fraqueza, mas como potência sensível e criadora.

Assim, as canções que antes traziam seus conteúdos de sexualidade desviante camuflados sobre jogo de palavras ou apenas de forma satírica, passam, sobretudo, a partir dos anos 70 a se dedicarem pela via da experiência da sexualidade, independente da orientação de seus compositores. O imaginário coletivo de libertação moral e comportamental passava e muito pelas questões de sexo, e como de se esperar, deu fôlego à cena homoerótica e andrógina na música popular brasileira (FAOUR, 2006). Edy Star, um dos nomes emblemáticos da contracultura e da resistência artística durante a ditadura, encarna essa mudança por meio de sua voz e presença provocativas, assumindo abertamente a sexualidade e a alteridade em suas performances. Com um estilo que mistura glam rock e uma postura irreverente, Edy Star não apenas rompeu com a censura, mas também desafiou os limites morais e políticos da época, fazendo da exposição de sua identidade um ato de insurgência e visibilidade. Sua música e sua persona performática funcionaram como formas de escracho sonoro, evidenciando o caráter subversivo do corpo e da sexualidade que a ordem repressiva tentava esconder.

Essa postura escrachada se materializa visualmente na capa de seu álbum de estréia *Sweet Edy* (1974), na qual o artista aparece sentado, de botas e vestimenta extravagante, irradiando provocação. A escolha desse visual glamouroso e ousado não é mera estética, mas um gesto político de afirmação e resistência. Ao ocupar o espaço central da capa com essa imagem de extravagância e fluidez de gênero, Edy Star expõe seu corpo e sua identidade como uma forma de escracho visual, confrontando a rigidez moral da ditadura e invertendo as regras do jogo da censura, reforçando o seu papel como agente subversivo que desafia os padrões hegemônicos.

Suas letras falavam:

Chega de brincadeira, já estamos bem entendidos / Combinados, convencidos que para um bem entendido / Meia cantada basta, de sondar encalhado / Encolhido, incubado, escondido, enrolado / Com véu na cara e olheira / Olha, tá tudo bem entendido / O amor só faz sentido todo quando a gente gosta / E sente um calafrio, um frio fino na espinha / E o coração cheiro de sangue quente, bem quente (Bem Entendido, 1974).

Embora a letra falasse diretamente “para os bem entendidos”, Edy Star escancarou o subtexto, recusando a codificação ambígua e optando pelo excesso corpóreo como linguagem. Em performance de uma outra canção, Claustrofobia, o cantor aparece com cabelos bem pretos cheios e compridos até o ombro, este envolvido em um boá de plumas roxas, enquanto calça botas e blusa prateadas. Seu cordão dourado chama atenção sob o peito que se insinua no decote se arrastando até a barriga, e seu rosto tem maquiagem teatral e expressões marcantes. Pouco mais das vinte pessoas que compõem o corpo de ballet da sua performance o rodeiam com roupas coloridas e usam máscara de gás sob o rosto, enquanto ao centro do palco o canto de Edy diz: “Parem de me sufocar / Que não sou de muito papo não / Enquanto puder respirar / Vou tocando o meu violão / Cheguem todos para lá / Que eu quero tocar bonito / Porque senão eu grito / AAAA”. O cantor finaliza a performance televisiva com uma citação de O Vira, de Secos & Molhados, em tom mais rasgado e acompanhado de gritos. A performance foi veiculada pelo Fantástico em 19 de maio de 1974, época de um contexto de crescente oposição à ditadura e de tentativa do governo de promover uma abertura política gradual, liderada por Ernesto Geisel.

Essas canções e performances, cada uma a seu modo, contribuíram para embaralhar as fronteiras do gênero e da sexualidade no campo da música popular brasileira. Entre o silêncio e o escracho, entre o implícito e o explícito, entre a contenção e o exagero, o corpo performático e a voz cantada tornaram-se veículos de dissenso. Nesse espaço liminar, onde o instituído e o possível se confrontam, a MPB operou como palco de travessias, projetando existências que, mesmo sob vigilância, não se deixaram silenciar.

## 4.2 TUDO É DIVINO, MARAVILHOSO: Gal Costa em performance.

O ano de 1967 representa mais uma das disputas recorrentes na história da música brasileira. O “pré-68” nacional foi marcado por intensos embates simbólicos que se ambientam no interior da ditadura civil-militar, mas também extravasam os limites do político-institucional para adentrar os campos do sensível, da estética e do comportamento. Músicos saíam às ruas para protestar contra a introdução da guitarra elétrica na MPB, entendendo sua presença como um risco à integridade simbólica da canção nacional. Num cenário onde a bossa nova se consolidara como símbolo “higienizado” da modernidade brasileira, a entrada de um instrumento associado à indústria cultural norte-americana acendia o alerta contra a diluição de uma identidade musical “autêntica”.

A onda do rock internacional não foi bem recebida por setores da crítica e do público, e plateias viajavam canções que julgavam alienadas ou desvinculadas do projeto de transformação social defendido por artistas ligados ao CPC da UNE. Segundo Coelho (2010, p. 108), “músicos que iam às ruas protestar contra o uso da guitarra elétrica (...), plateias que viajavam músicas cujo tema não lhes interessava ou não servia para revolucionar o país, (...) músicos taxados de alienados e de vendidos” compunham um cenário de verdadeira cizânia, mas que também funcionava como estímulo à invenção.

Paralelamente, o campo do comportamento feminino também começava a reconfigurar as formas de subjetivação das mulheres, que estavam, até então, circunscritas a padrões de domesticidade, sensualidade controlada e deferência. Os ventos da contracultura global já sopravam novas possibilidades. Como aponta Edgar Morin (2018), até 1968 prevalecia uma cultura eufórica e normativa sobre os atributos essenciais da mulher. Após os eventos de Maio na França, essa narrativa cede espaço a uma problematização existencial:

Se vocês lerem as revistas femininas de antes de 68, dizia-se às mulheres: “Sejam belas, vocês seduzirão seu maridinho, seduzirão seu amante...”. Tudo era eufórico como os filmes que terminavam com um happy end. Depois de Maio de 68, essa cultura se torna problemática e aborda os problemas da vida sem trazer solução eufórica. As revistas dizem: sim, com toda certeza envelhecemos... podem usar alguns cremes antirrugas, mas é preciso que vocês se habituem a esse novo estatuto, as crianças crescem, o marido dá no pé... Fala-se da velhice, da solidão (Morin, et al., 2018, p. 113).

Essa mudança de tom, segundo Morin, inaugura uma cultura comunitária e libertária, em que o sujeito feminino aparece como instância crítica, e não mais como ideal estético. A

problematização substitui a normativa e essa problematização se espalha por inúmeros setores da sociedade, evocando o caráter aglutinador de Maio de 68.

No Brasil, essa transformação ecoava na música brasileira, refletindo-se sobretudo nos modos como as artistas mulheres começavam a se colocar em cena performando o desvio, de modo que a figura da “musa” da canção passava a dar lugar a presenças mais intensas, contraditórias e insurgentes. Como vimos em seções anteriores, o regime ditatorial empenhava-se na produção, no controle e na promoção de condutas e comportamentos considerados adequados. A tônica da contracultura brasileira passava por uma ruptura provocada “por dentro”, estratégia bem elaborada pelos tropicalistas que viram na televisão um campo para disputas das normativas impostas. A arte, e a música, sobretudo, tornou-se uma ferramenta eficaz como fio condutor da subversão, Maria Bethânia expressa isso com o show Opinião. O caldo cultural de tudo isso atinge seu ápice performático com os festivais de música popular brasileira, que a partir de 1965<sup>49</sup> tornaram-se os palcos onde essas performances subversivas poderiam ser compartilhadas.

A juventude, atravessada por esse espírito de experimentação e esgotada pela promessa redentora do engajamento retórico, via nos festivais não apenas discurso político, mas uma forma coletiva de experiência vivida num determinado espaço de tempo compartilhado.

A plateia dos festivais, formada em sua maioria pela juventude estudantil, estava sintonizada com aquele movimento musical que falava da realidade social brasileira. Tão sintonizada que, ao menor sinal, era capaz de decodificar, nas letras e músicas, aquela realidade de insatisfação com a ditadura militar e com a impossibilidade de expressar suas ideias (Mello, 2003, p. 190).

---

<sup>49</sup> Embora o conceito de festival de música popular com competição tenha se estabelecido nos anos 60, ele já existia no Brasil sob a forma dos concursos de músicas carnavalescas promovidos no Rio de Janeiro desde a década de 1930. Zuza Homem de Mello destaca que: “O crescente aumento anual de novas composições destinadas a animar o carnaval instigou a decantada Casa Edison do Rio de Janeiro, que gravava os discos Odeon, a promover um certame. Assim é que em 18 de janeiro de 1930 realizou-se no Teatro Lírico a primeira edição desse Concurso, premiando com 5 contos de réis a marcha de Ary Barroso ‘Dá Nela’, cantada por Francisco Alves” (2003, p. 11).

Para o autor, o público do festival inaugurou um palanque para a exibição da oposição do regime:

Da mesma maneira que "Carcará" não continha, originalmente, nenhuma alusão política, mas passou a ter quando Bethânia cantou-a no show Opinião, a plateia dos festivais dava a certas canções um conteúdo revolucionário. [...] E mesmo quando não eram, a plateia tratava de convertê-las nesse protesto. E, quando não podiam ser convertidas, [...] a plateia não gostava. Derrubava (Mello, 2003, p. 190-191).

Os compositores entenderam o que era esperado de sua atuação, mas corriam o sério risco de, caso fizessem uma letra explícita demais, serem censurados pelos militares. Era necessário que a censura não percebesse, mas a plateia, sim. “Daí nasceu um profundo diálogo entre o músico censurado e a plateia libertária. A plateia sabia o que o poeta não podia, mas queria dizer. E sabia decodificar.” (MELLO, 2003, p. 191).

Se, por um lado, os festivais funcionavam como veículos de divulgação musical dentro de uma lógica midiática e institucionalizada, por outro, possibilitavam momentos de ruptura simbólica e agenciamento coletivo. Como destaca Napolitano: “Naqueles anos, ouvir uma canção, ainda que nos limites de um espaço privado, era um ato de consciência cívica e crítica, através do qual realizava-se uma espécie de ritual de pertencimento à parte crítica da sociedade civil e negação dos valores inculcados pelo regime” (NAPOLITANO, 2011, p. 248).

Os festivais de música brasileira, a partir de 1968, de forma mais explícita se tornam instrumento catalisador de tensões entre tradição e vanguarda, nacionalismo e cosmopolitismo, arte e política. A herança do ano anterior, 1967 — com as apresentações de *Alegria Alegria* e *Domingo no Parque*, com a autêntica estética tropicalista que unira nas apresentações de Caetano Veloso com o Beat Boys, e Gilberto Gil com os Mutantes no mesmo palco, respectivamente —, torna este período particularmente movimentado, com diversos festivais acontecendo em diferentes cidades do Brasil. O gesto dos tropicalistas, ao se apresentarem com guitarras e os Beat Boy, apenas três meses após a Passeata Contra a Guitarra Elétrica, é emblemático desse reposicionamento estético, e simboliza o perfil de aliança com a experimentação que se estampava com o movimento. A recusa à guitarra, símbolo da suposta americanização da música brasileira, desmoronava diante de uma proposta que já não buscava pureza, mas contaminação criativa, e o palco dos festivais tornava-se o campo visível desse embate.

Além da estreia dos compositores defendendo suas próprias canções no palco, e da estreia daquilo que viria a ser nomeado como tropicalismo anos mais tarde, o que também



aconteceu de inédito no III Festival da TV Record, “foi a mudança de comportamento da plateia” (MELLO, 2003, p.189) Havia uma aglomeração de público variado “Daí nasceram as torcidas, que, se antes limitavam-se a aplaudir suas canções prediletas, passaram a prejudicar as ‘inimigas’, como uma torcida de futebol. Daí as vaías, protestos e perturbações que ficaram tão nítidas no ano de 1967.” (MELLO, 2003, p.190)

A explosão dos festivais aconteceu no ano seguinte, em 1968. Além dos já tradicionais festivais da TV Record e do Festival Internacional da Canção (FIC), promovido pela TV Globo, surgiram festivais universitários, estudantis e regionais, como o I Festival Universitário da Guanabara, o I Festival Universitário de Música Popular, em Porto Alegre, o II Festival Fluminense da Canção, em Niterói, e o I Festival de Juiz de Fora (MELLO, 2003). Essa proliferação de festivais demonstra o crescente interesse pela música popular brasileira e a sua importância como plataforma de lançamento para novos artistas e ideias.

O IV Festival da Música Popular Brasileira, organizado e distribuído pela TV Record, foi realizado entre os meses de novembro e dezembro de 1968. Em decorrência do apelo dos compositores que, após o festival anterior, não concordaram em serem avaliados por um único júri, o festival apresentou como recurso a inclusão de um júri popular que examinou as obras dos compositores em paralelo ao júri oficial, “Haveria assim duas premiações distintas, a oficial e a popular, esta anunciada no cartaz do Festival, onde se lia: ‘Você também é juiz’.” (MELLO, 2003, p. 263). Era a cartada necessária para aguçar ainda mais a participação popular e atingir o interesse de camadas mais diversas da sociedade. Nos estúdios ou pela experiência mediada através da TV, o interesse também se configurou na possibilidade de julgar, de forma que a experiência se tornava ainda mais única, indo para além da curiosidade sobre a apresentação do artista e colocando o telespectador num papel mais ativo.

Alguns artistas instigavam a curiosidade do público antes mesmo de subir aos palcos. Em setembro, pouco antes do IV Festival da Música Popular Brasileira que ocorria mais tarde no mesmo ano, o Jornal da Tarde já anunciava em letras garrafais: “AGORA ELA É GAL COSTA” (CAETANO EN DETALLE, 2023). A alcunha tomava o palco central e passava Maria da Graça, nome de batismo da cantora e sob o qual se apresentou inicialmente em 1964 no show Nós, Por Exemplo, na inauguração do Teatro Vila Velha, em Salvador, para os bastidores da música popular brasileira. Embora o entrosamento com seu nome artístico possa ter sido o estopim para o desabrochar de Gal Costa, seria imprudente afirmar que, durante sua trajetória, a cantora teria se distanciado de seu eu mais íntimo (Maria da Graça) para dar lugar a uma persona diferente (Gal Costa). A excitante história da cantora instiga pelo talento de

justamente transitar entre palco e bastidores no câmbio dessas duas mulheres que ocuparam o mesmo corpo, bradaram com a mesma voz afinada, os mesmos cabelos esvoaçados, vestiram-se dos mesmos figurinos sensuais e rebelde, e que conseguiram exprimir sua postura de forma crítica marcando uma ruptura no seu tempo.

A artista, aos 22 anos, quase não apareceu na capa do seu primeiro LP, lançado em 1967. Sua postura tímida a fez parecer encolhida na escadaria do Outeiro da Glória, no Rio de Janeiro, onde posava ao lado de Caetano Veloso para a estreia de seu primeiro material fonográfico assinado como Gal.<sup>50</sup> O material lançado teve sucesso relativo, o talento dos artistas é incontestável, mas nesta produção Gal e Caetano não saíram da bolha confortável da bossa nova (FAOUR, 2021). Promissor, no entanto, foi o efeito de recepção do público, que através deste lançamento, começa a ser apresentado a Gal.

Em *Verdade Tropical* (1997), Caetano Veloso faz a seguinte reflexão sobre o nome de Gal Costa:

Gal ou Gau sempre foi mais seu nome do que Maria da Graça, e só quem não a conhecia de perto é que pensa que seu nome íntimo era Gracinha - e, no entanto, esse nome Gal Costa teve sabor de coisa inventada para mim mais do que para qualquer outro. Hoje, que todos a chamam simplesmente de Gal, fico inteiramente em paz com essa história: é seu nome, seu nome verdadeiro, e é um nome baiano, profundamente autêntico e revelador da cultura particular do recôncavo da Bahia e da Cidade do Salvador, além de ser bonito sonoramente e o modo mais carinhoso de se a chamar (Veloso, 1997, p. 103).

Sua mudança da tímida moça, que mal posava para a fotografia da capa no LP duo com Caetano, para a capa de seu primeiro material fonográfico solo é um elemento marcante na carreira da artista. “Gal Costa” aparece agora com nome, sobrenome e também como título do seu LP. A artista não mais se esconde, muito pelo contrário, tem seu rosto em foco no primeiro plano do enquadramento. Envolta em plumas brancas, com olhos marcados pelo contorno de uma maquiagem pesada, batom e sombras, seu material homônimo foi finalizado ainda em 1968, mas lançado apenas no ano seguinte, criando expectativa no público. Assim, “o atraso em seu lançamento, em 1969, oxigenou o movimento tropicalista, estrangulado pela prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil.” (MEDDI, 2008, s.p.).

Essa experiência estética, corporal, afetiva e política configurava o que podemos entender como o prenúncio de uma *communitas*: um estado de suspensão provisória das

---

<sup>50</sup> Gal Costa aparece assim nomeada pela primeira vez em um fonograma em 1967, no LP “Domingo” em parceria com Caetano Veloso e lançado pela Philips. Antes disso, a cantora já havia lançado um compacto pela RCA Victor, em 1965, com 2 faixas “*Eu vim da Bahia*” de autoria de Gilberto Gil, e “*Sim, foi você.*”, autoria de Caetano Veloso.

hierarquias, em que novos modos de sentir, perceber e compartilhar o mundo podiam emergir, ou como esclarece Turner (1974):

A "communitas" é um relacionamento não-estruturado que muitas vezes se desenvolve entre liminares. É um relacionamento entre indivíduos concretos, históricos e idiossincráticos. Esses indivíduos não estão segmentados em funções e "status" mas encaram-se como seres humanos totais. (Turner, 1974, p.5).

Levar adiante esse entendimento é possível, pois a compreensão da música brasileira, e também desses festivais, como eventos rituais, nos permite aproximá-los do conceito de liminaridade, conforme formulado pelo antropólogo Victor Turner (1974). Em sua análise dos ritos de passagem, Turner descreve a liminaridade como a fase intermediária em que os sujeitos estão "entre" estados sociais definidos, experimentando uma condição de ambiguidade e de suspensão das hierarquias estruturais. Como descrevemos na seção anterior, essa condição, embora transitória, é dotada de grande potencial subversivo, pois coloca em crise as categorias estabelecidas de identidade, autoridade e pertencimento. É nesse entre-lugar que se manifesta o fenômeno da communitas.

Enquanto a "communitas" é um relacionamento entre seres humanos plenamente racionais cuja emancipação temporária de normas sócio-estruturais é assunto de escolha consciente, a liminaridade é muitas vezes, ela própria, um artefato (ou "menteíato") de ação cultural. (Turner, 1974, p. 6).

Nesse cenário de tensões e efervescência, a performance de Gal Costa no IV Festival da Música Popular Brasileira, com a canção "Tudo é Divino, Maravilhoso", emerge como um ponto nodal para a compreensão da liminaridade e da communitas. Gal, com sua presença cênica e vocal transgressora, encarnava a própria "entidade liminar" descrita por Turner, flutuando entre os padrões estabelecidos e as novas possibilidades.

Se, como aponta Morin, "Maio de 68, repito-o, é, ao mesmo tempo, comunitário e libertário" (MORIN, et al., 2018, p.113), a figura de Gal nos palcos dos festivais brasileiros mimetizava essa ambiguidade. Sua performance desafiava as categorizações estéticas e comportamentais da época, operando em um "entre-lugar" que, para alguns, poderia parecer desorganizado, vulgar ou antifeminino, mas que para a juventude sedenta por novos códigos de expressão era precisamente o catalisador de uma nova forma de ser e sentir coletivamente.

Longe de oferecer uma performance conciliadora ou domesticada, Gal irrompe no palco como figura-limiar: nem musa, nem militante; nem cantora tradicional, nem apenas símbolo da vanguarda. Ela ocupa o espaço como presença que destoa, que perturba, que convoca. Se a communitas dos festivais operava como um elo provisório entre público e

artista, como um vínculo afetivo baseado na partilha da exceção, Gal torna-se ali seu emblema sensível.

Ao subir no palco, a moça bem comportada, de jeito acanhado e que atendia à expectativa das normas comportamentais, dá lugar a um *black power*, com figurinos extravagantes e com tons vocais nada contidos. A nova voz da bossa nova aos poucos se transformou em musa tropicalista de uma juventude reprimida. A imagem em preto e branco, já que a primeira transmissão de um programa em cores na televisão brasileira aconteceu em fevereiro de 1972, não consegue ocultar os brilhos do seu figurino criado e confeccionado por Regina Boni. Iniciam desde a sua gola alta com um cordão de várias voltas e percorrem toda a túnica de mangas longas, com uma calça por baixo. Espelhos pendurados em seu figurino refletem na câmera enquanto nossa intérprete inicia sua apresentação com movimentos suaves pelo palco e as serpentinas atravessam o espaço da cena performática. A guitarra do grupo Los Bichos (Beat Boys) sonorizando, e os efeitos vocais das irmãs Ivete e Ariete no backing vocal, ambientam um mistério. Ela entra em cena sorridente aos olhares atentos de uma plateia surpreendida.

Por meio dessa performance a corporeidade de Gal toma sua forma no mundo da música brasileira de maneira subversiva. Em sintonia com a perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty (1999), onde o corpo é a primeira interface com o mundo. “O corpo não é uma coisa, é um ser entre coisas, é um ser que está presente a elas; ele é ao mesmo tempo um ponto de vista sobre o mundo e um meio de comunicar-se com ele” (p. 151). Ou seja, o ponto articulador entre o sujeito e o mundo, se faz através do corpo. A expressão da subjetividade pelo corpo não é um mero objeto; é a subjetividade vivida.

Ao encarnar sua persona tropicalista, Gal projeta um corpo vivido que escapa às tentativas de normalização, ao menos ali naquele espaço de tempo e de local determinado. O cabelo *black power*, os figurinos extravagantes e os gestos ousados são expressões corporais que questionam os limites da feminilidade.

Em pouco tempo de apresentação, e sobretudo a partir do primeiro refrão, a talentosa baiana distorce a fachada socialmente compartilhada do feminino, inaugurando um movimento de apresentação para si mesmo e para seus espectadores, através da alegoria subversiva.

Expliquei que queria cantar de uma forma nova, explosiva, de uma outra maneira. Queria mostrar uma outra mulher que há em mim. Uma outra Gal além daquela que cantava quietinha num banquinho a bossa nova. Queria cantar explosivamente. Para fora. Gil fez então o arranjo para o Divino Maravilhoso. (Gal Costa, 2005, s.p.).

Em entrevista, a cantora, além de relatar seu desejo, narra o susto de Caetano e os bastidores de sua inédita inscrição existencial:

Quando Caetano me viu pisar o palco cheia de penduricalhos e espelinhos pendurados no meu pescoço, aquela cabeleira afro armada por Dedé, quase morreu de susto. Ele não sabia de nada. Não tinha escutado o arranjo do Gil, nada, nada. Cantei com toda a fúria e força que haviam em mim. [...] Um homem na minha frente berrava insultos. Foi então que me veio ainda uma força maior que me atirou contra ele. Cantava diretamente para ele [...] Cantava com tanta força e tanta violência que o homenzinho foi se aquietando, se encolhendo, e sumiu dentro de si mesmo. Foi a primeira vez que senti o que era dominar uma platéia. E uma platéia enfurecida. Naquele tempo de polarização política, a música era a única forma de expressão. Despertava paixões, verdadeiras guerras. Saí do Divino Maravilhoso fortalecida, crescida. Acho que naquela noite entrei no palco adolescente, menina, e saí mulher. Sofrida, arrebatada, mas vitoriosa. (Gal Costa, 2009, s.p.).

A canção *Divino, Maravilhoso*, em si, com sua letra caleidoscópica e sonoridade inovadora, funcionava como um artefato de ação cultural liminar. Sua ambiguidade poética e a mistura de referências dialogavam diretamente com a condição da plateia libertária que sabia o que o poeta não podia, mas queria dizer. Nesse ato de decodificação compartilhada entre artista e público, as hierarquias tradicionais eram suspensas, e os espectadores não eram meros receptores, mas participantes ativos de um rito de passagem cultural.

Atenção ao dobrar uma esquina / Uma alegria, atenção menina / Você vem? Quantos anos você tem? / Atenção, precisa ter olhos firmes / Pra este Sol, para esta escuridão / Atenção / Tudo é perigoso / Tudo é divino maravilhoso / Atenção para o refrão / UAU! / É preciso estar atento e forte / Não temos tempo de temer a morte (Divino Maravilhoso, 1968).

O grito gutural é um potente marcador dessa transição da carreira de Gal Costa e da própria canção. É quase impossível ler ou cantar *Divino, Maravilhoso* sem imaginar o momento da intervenção animalesca da baiana. Mello aponta que Gal, antes apelidada de “João Gilberto de saias”: “havia se transformado numa figura espantosa, com uma cabeleira black power, roupas berrantes e atitudes agressivas: parecia um bicho quando gritava

"Uaaaau!" antes do refrão, encolhendo-se como que atingida por um uppercut no estômago” (Mello, 2003. p. 273).

No seguimento da performance, Gal Costa já estava completamente hospedada na sua aparência subversiva: ultrapassa a banca dos jurados e canta atrás deles, como se não importasse a avaliação por estes. Mas o efeito do palco transpassa do corpo da *performer* ao público. O grito de Gal é também o grito de liberação da plateia, e a resposta da plateia, muitas vezes efusiva ou de protesto, não era apenas um aplauso ou vaia, mas a manifestação de uma *communitas* emergente, um relacionamento não-estruturado de indivíduos que, por um instante, se viam como seres humanos totais, despidos das segmentações impostas pela estrutura social vigente.

Se no início o público se dividiu entre aplausos e vaias, o final da performance foi comemorada com uma plateia efusiva ao som de “Já ganhou”. Coube a Gal passar alguns momentos do restante da performance retirando de sua boca os confetes lançados ao ar pela plateia agitada, ato que soma-se aos movimentos corporais mais abertos que evoluíram de movimentos mais concisos a partir do refrão. Assistir a esta performance é como assistir à antropofagia dos tropicalistas se revelando e desdobrando-se no próprio palco. Na crescente e significativa performance, Gal Costa antropofagiou a si mesma e a mais uma lista numerosa de comportamentos e expectativas de representação na sociedade. Mello ainda relata que Gal arriscou sua carreira de voz serena da bossa nova assumindo a postura tropicalista. “Como não saudava as esquerdas ou o comunismo, agredia o sistema através da atitude, não apenas do texto.” (MELLO, 2003, p. 274).

Hoje a apresentação de Gal pode ser facilmente acessada através das plataformas digitais. Um dos vídeos disponibilizados na plataforma Youtube Brasil há 14 anos, em uma conta não oficial, acumula mais de 80 mil acessos em 2025, além dos 2.6 mil likes e os mais variados comentários, desde a exaltação histórica de sua performance: “@blessed35 (há 2 anos): QUE CORAGEMMMMMM!!!! EM PLENO AI-5! RAINHA CORAJOSA!!!! Que espetáculo! SALVE A ETERNA RAINHA GAL!”; a estética do seu canto: “@levyoliveira4517 (há 4 anos) Esse "AAAAAAAAAAHHHHHHHHH" no 3:17 é foda demais! Eu imagino uma leoa selvagem rugindo de ira e desgosto! Essa música é um hino de resistência, quase um grito de guerra! Pena que a qualidade do vídeo é tão ruim, mas é clássico.”, ou dos mais saudosistas que insistem num retorno ao passado sempre como crítica ao presente: “@rogosobe (há 4 anos) Alguém em 2020? Esse pessoal era muito inovador. Hoje é a mediocridade absoluta do sertabrega, da música de corno, tudo igual. ‘É preciso estar

atento e forte, não temos tempo de temer a morte.’’’. Gal atravessou o tempo, se tornou estrela e referência na música brasileira.

A potência simbólica da performance de Gal Costa no IV Festival da Música Popular Brasileira reside no conflito que ela instala ao tornar impossível o recuo à norma. Aquilo que é performado, sua voz rasgada, seu corpo adornado com brilho e negação, seu gesto frontal e irreverente, não pode mais ser desfeito ou encoberto. A materialidade de sua presença em cena opera como um ato perceptivo radical que rompe com a normatividade da feminilidade então vigente. Sem caminho de retorno, e sem possibilidade de camuflar o desvio, o palco transforma-se em um espaço liminar onde o ser-no-mundo de Gal subverte expectativas, desorganiza convenções e reconfigura o olhar do público.

É nesse território de suspensão e transgressão que se inscreve o conceito de *communitas*, tal como formulado por Victor Turner (1974). O autor descreve a *communitas* como um modo de sociabilidade que emerge em situações liminares — momentos de transição, de exceção, em que a ordem social habitual é temporariamente suspensa. Diferente da simples ausência de estrutura, a *communitas* é uma forma relacional distinta, marcada por intensidade afetiva, desclassificação hierárquica e possibilidade criativa. No contexto do festival de 1968, e particularmente na performance de Gal, essas dinâmicas se tornam visíveis e atuantes: não apenas como metáfora, mas como experiência concreta, vivida, coletiva.

A interpretação das características fundamentais da *communitas* possibilita uma chave para compreender o que se passa naquele palco: mais do que uma apresentação musical, o que se vê é a instauração de um estado provisório de exceção estética e política, onde novas formas de vínculo, de escuta e de subjetivação podem emergir.

Entre as dinâmicas fundamentais que atravessam a *communitas*, a anti-hierarquia e a igualdade simbólica ocupam lugar central. É por meio da suspensão das classificações sociais instituídas que os sujeitos se reconhecem, ainda que provisoriamente, como partícipes de um mesmo plano sensível (TURNER, 1974). No caso do IV Festival da Música Popular Brasileira, essa suspensão não ocorre apenas de maneira simbólica ou acidental, mas é inscrita na própria estrutura do evento, quando se instaura um júri popular paralelo ao oficial. Não apenas democratizando o julgamento artístico, mas reconfigurando o lugar da plateia: o espectador deixa de ser receptor passivo e passa a integrar o campo de ação, como um igual.

Esse gesto institucional, ao legitimar a participação do público no processo decisório, revela uma brecha significativa na lógica hierárquica que tradicionalmente organizava esses grandes espetáculos. A divisão entre palco e plateia, entre artista e audiência, entre saber

técnico e gosto popular, é parcialmente dissolvida em favor de uma experiência comum, onde o juízo não é mais monopólio da autoridade crítica. Esse deslocamento reverbera no campo da *communitas* como uma abertura para o reconhecimento mútuo entre sujeitos historicamente desiguais, agora inseridos num mesmo fluxo de copresença afetiva.

A própria Gal Costa dramatiza, em sua performance, essa recusa da hierarquia institucionalizada. Ao ultrapassar a mesa dos jurados e cantar por trás deles, seu corpo inscreve no espaço cênico uma desobediência tácita: ela inverte os lugares da observação e da exposição, desautoriza a centralidade do olhar avaliador e desloca o eixo da cena para o gesto espontâneo. Essa travessia simbólica, que vai da submissão à desobediência, encena o esgarçamento da estrutura e a irrupção de uma forma outra de estar com o outro, não mais como objeto a ser julgado, mas como sujeito que desafia, convoca, perturba. A artista desestabiliza o contrato do festival e reconfigura as relações entre performer, público e instituição.

Outra dimensão essencial da *communitas* que se manifesta de forma contundente na performance de Gal Costa é a da relação direta e imediata entre sujeitos, sem mediações institucionais ou codificações estruturais. Turner (1974) descreve essa dinâmica como um vínculo que se estabelece entre seres humanos concretos, históricos e idiossincráticos, que se encontram de forma total, não segmentada por status ou função. Trata-se de uma experiência de presença plena, em que o outro não aparece como representante de um papel, mas como corpo e voz em estado de afetação mútua.

Essa forma de relação se evidencia na performance de Gal, não apenas como construção artística, mas como acontecimento encarnado. Sua presença em cena não é representacional, mas relacional. O grito que marca o refrão da canção não opera como um ornamento sonoro: ele é um gesto de endereçamento radical. O momento em que Gal, diante de insultos vindos da plateia, canta diretamente para o homem que a ofendia, desloca a cena da representação para a ação direta. “Cantava com tanta força e tanta violência que o homenzinho foi se aquietando, se encolhendo, e sumiu dentro de si mesmo”, relata ela em entrevista em 2009. O que se vê ali é um confronto cru, não mediado, entre corpos afetivos: não há negociação simbólica, há impacto.

Essa relação de presença não é apenas com aquele indivíduo, mas com o público em seu conjunto. Gal canta para e com a plateia, escutando suas reações e reagindo a elas com o corpo, o olhar, a energia da voz. A performance torna-se uma partilha intensiva da exceção: não se trata de uma artista distante, moldada para consumo, mas de uma mulher em cena que



se oferece inteira, inclusive em sua vulnerabilidade. Como ela mesma descreve, “cantei com toda a fúria e força que havia em mim”. Essa entrega é o que torna a relação imediata. Gal se inscreve, se arrisca, se expõe.

O próprio processo de transformação de Maria da Graça em Gal Costa pode ser compreendido como parte dessa dinâmica. Não há uma ruptura total entre uma e outra, mas uma travessia visível, feita à vista do público. A moça que antes se apresentava sentada, recatada, com um comedido gestual, reaparece adornada com espelhos, cabelos armados, túnica exuberante, e uma voz que explode. Essa metamorfose não é estética apenas: “Acho que naquela noite entrei no palco adolescente, menina, e saí mulher”, diria depois a própria Gal. O público não assiste à transformação como espetáculo, mas participa dela, em tempo real, como se a intimidade da travessia fosse também compartilhada.

Nesse sentido, o que se estabelece entre Gal e a audiência não é uma relação abstrata, institucional ou mediada por convenções. É uma forma direta de vínculo, em que as identidades se tocam por meio da performance como acontecimento, uma experiência relacional integral, em que os sujeitos se percebem e se afetam como totalidades humanas.

A *communitas* também se revela nessa uma experiência compartilhada, marcada por alta intensidade afetiva e envolvimento coletivo. Não se trata apenas de um evento com plateia numerosa ou de um show bem recebido: a experiência da *communitas* exige uma suspensão momentânea da separação entre os sujeitos e uma imersão conjunta em um estado de exceção. Um tipo de vínculo constituído por sentimentos de camaradagem, afinidade e pertencimento, uma fraternidade simbólica e efêmera que irrompe quando os indivíduos deixam de se perceber como papéis ou posições e passam a se relacionar como presenças (TURNER, 1974). Nesse sentido, o que se constitui entre Gal Costa e o público no festival é mais do que empatia estética: é uma coparticipação sensível em um momento liminar.

Essa partilha se manifesta de forma direta nos múltiplos modos como a audiência interfere na cena. A plateia do festival não apenas assiste: ela grita, contesta, aclama. Ela lança serpentinas, joga confetes, tensiona a cantora com insultos ou a exalta com antecipações de vitória. Gal canta enquanto retira da boca os papéis lançados pelo público — imagem que sintetiza o entrelaçamento da cena com a resposta coletiva. Não há mais a distância entre palco e plateia; há um corpo compartilhado, um espaço onde artista e espectadores são afetados mutuamente. O corpo de Gal, nesse contexto, não apenas emite uma voz: ele recolhe do público os vestígios materiais da experiência comum. Essa troca é, por definição, uma das expressões mais claras da *communitas*: ninguém permanece intacto.

A intensidade dessa coparticipação se torna ainda mais visível no momento em que parte da plateia entoa, antes mesmo do resultado oficial, o grito de “já ganhou”. Não se trata de torcida ou preferência apenas, mas de reconhecimento de uma ruptura. Aquele grito afirma, como um coro espontâneo, que algo extraordinário aconteceu, que a performance de Gal não apenas competiu, mas instituiu um outro modo de viver o festival coletivamente. Nessa toada, o público consagra o acontecimento, não apenas a canção.

Esse estado compartilhado não é harmônico, tampouco pacificado. As vaias, os protestos, as reações divididas também fazem parte da *communitas* tanto quanto os aplausos. O que importa é a intensidade afetiva que percorre todos os sujeitos envolvidos, conectando-os num mesmo campo de exceção simbólica. A *communitas* não depende de consenso, mas de implicação. Ela se realiza na densidade da experiência e na disposição dos corpos em atravessar juntos um acontecimento que desorganiza o ordinário. Essa vivência coletiva da exceção é o que permite que os sujeitos se encontrem não como partes de uma ordem, mas como participantes de um intervalo, de um tempo outro.

A oposição direta à estrutura social normativa é a mais contundente dinâmica da *communitas*. Para Victor Turner (1974), a *communitas* não é uma alternativa organizada à estrutura, mas sua suspensão momentânea, uma espécie de vazio fértil, onde os códigos estabelecidos perdem validade e a ordem vigente é colocada em crise. Essa anti-estrutura, embora transitória, possui alto poder subversivo: ela permite a emergência de novos modos de ser, de se relacionar e de se perceber no mundo. Na performance de Gal Costa, esse confronto entre *communitas* e estrutura atinge sua expressão mais visível e aguda.

A estrutura, naquele contexto, era tanto política quanto estética. De um lado, o regime ditatorial exercia controle sobre o que podia ser dito, cantado ou exibido<sup>51</sup>. De outro, a própria música popular brasileira carregava consigo códigos rígidos de representação considerando o que seria autêntico, nacional, engajado, feminino. Gal irrompe nesse cenário não como uma alternativa organizada à norma, mas como uma presença que a desestabiliza. Seu grito rasgado, seu figurino extravagante, seu cabelo armado, seus gestos fora da medida esperada, tudo isso funciona como fissura, como desvio tornado visível. A mulher que canta no palco

---

<sup>51</sup> Como espero ter ilustrado, o AI-5 foi promulgado em 13 de dezembro de 1968, representou uma das formas mais duras da época do regime cívico-militar brasileiro, mas longe de ser o único método. A estratégia de controle, perpassa uma longa jornada de execução e promoção (ver capítulo 3). Na performance de Gal Costa no IV Festival havia a implantação de quatro atos institucionais, o quinto veio mais ou menos um mês depois de sua performance.

não é mais a musa contida da bossa nova: é uma entidade liminar que escapa à captura pelas categorias tradicionais de gênero, de estética e de comportamento.

O impacto dessa ruptura se torna mais claro ao considerar a reação do público. O escândalo, as vaias, os gritos e os elogios exaltados revelam que o que estava em jogo era mais do que gosto musical. Ao cantar “Atenção! Tudo é perigoso, tudo é divino maravilhoso” (DIVINO MARAVILHOSO, 1968), Gal não entrega uma mensagem ordenadora ou redentora, ela encena, com o corpo e com a voz, a própria tensão entre risco e beleza, entre destruição e reinvenção. Sua performance não se limita a representar o tropicalismo, ela o atualiza em ato, ao enfrentar diretamente os limites do aceitável. Ela não denuncia o autoritarismo com palavras de ordem, ela encarna o desvio cantado, e isso basta para tornar a cena insubmissa. Encarnar este desvio instaura um novo pacto sensível com a plateia, uma nova ordem provisória em que o vínculo se dá pela euforia e pelo risco compartilhado.

Como aponta Turner (1974), a *communitas*, com sua suspensão ainda que temporária, mostra que a norma pode ser desfeita, que os papéis podem ser invertidos, que o olhar pode ser deslocado. A performance de Gal Costa, nesse sentido, não oferece uma nova alternativa estrutural, ao contrário, ela oferece a vivência de um outro tempo, onde tudo o que é fixo vacila, e tudo o que é possível se apresenta como horizonte.

A primeira colocação no IV Festival da Música Popular Brasileiro foi de Tom Zé, com a composição, interpretação e produção da canção São, São Paulo. A performance de Gal Costa lhe rendeu, no entanto, a terceira colocação pelo júri técnico, e o Troféu Imprensa do ano de 1968 na categoria de artista revelação (1968... FOLHA DE SÃO PAULO, 2018). O maior reconhecimento, contudo, vai além do que poderiam supor os compositores da canção, e até mesmo da aposta de sua intérprete. Divino, Maravilhoso, através da histórica performance, firmou-se como uma das músicas mais lembradas e associadas ao momento ditatorial do Brasil, e um marcador importante da carreira de Gal Costa. Um hino<sup>52</sup> da canção-manifesto.

---

<sup>52</sup> Utilizo hino para tecer articulação à ideia proposta por Caetano Veloso quando, em um momento de Investigação Sumária sobre seus comportamentos e associações no período da ditadura, é acusado de distorcer subversivamente a letra e melodia do hino nacional “...perguntado qual a diferença entre hino e canção respondeu que canção é uma forma de música para ser cantada e hino é uma forma particular e especial de canção” (DOCUMENTOS REVELADOS, 2020, s.p.). O trecho é a transcrição da sessão de inquirição e relata a pergunta do Major e a resposta de Caetano Veloso. O contexto reflexivo dessa nota associa-se portanto, com o entendimento de que a performance de Gal Costa exerce-se tal como a proposta de hino, de uma forma particular e especial da sua manifestação melódica.

### 4.3 ENTRE OS SACIS E AS FADAS: Ney Matogrosso em performance.

Com o Ato Institucional nº 5, promulgado em dezembro de 1968, o Brasil ingressou no período mais sombrio de sua história recente. Apenas duas semanas após a final do IV Festival da Música Popular Brasileira, consolidava-se um regime de exceção que legalizava a repressão política e expandia a censura a todas as formas de expressão. Naquele fim de ano, enquanto a música brasileira florescia em criatividade e engajamento, o ambiente cultural foi sufocado por medidas repressivas, como se a poesia tivesse se tornado um crime.

No mesmo compasso da censura oficial, impunha-se aos corpos um rígido código comportamental. As fronteiras entre o masculino e o feminino eram vigiadas com afínco, e qualquer tentativa de desvio em relação aos papéis normativos era punida com o escárnio, o exílio ou o apagamento. Entre a repressão do Estado e a moralidade conservadora, formava-se um pacto tácito de censura comportamental, que não se limitava ao controle ideológico, mas visava também a manter um ideal de virilidade ancorado no binarismo sexual e no disciplinamento dos afetos. Como discutido no capítulo anterior, esse regime de controle de gênero pode ser lido à luz do sistema sexo/gênero, concebido por Judith Butler (2018) como “um mecanismo cultural regulamentado de transformação de masculinos e femininos biológicos em gêneros distintos e hierarquizados”, comandado por instituições normativas como a família e a heterossexualidade compulsória (p. 111–112).

Na música, Rodrigo Faour (2006) observa que o moralismo da época impôs não apenas a censura institucionalizada, mas também uma intensa autocensura entre compositores, intérpretes e produtores culturais. O silêncio imposto sobre a diversidade sexual e de gênero funcionava como instrumento de manutenção da ordem normativa, especialmente em um regime que reprimia imagens e gestos que fugissem da construção idealizada de masculinidade e feminilidade. Para Marcos Napolitano (2002), foi durante a década de 1970 que a MPB se consagrou como uma verdadeira “instituição sociocultural”, tese amplamente difundida nos estudos de música popular brasileira. Em meio à intensificação da censura, a música popular então firmou-se como espaço de resistência simbólica e experimentação estética.

Com os ecos do movimento hippie e da contracultura internacional, o Brasil da década de 1970 passou a produzir figuras que, mais do que representar papéis sociais, performavam uma crítica direta e sensível à ordem vigente. A Tropicália já havia tensionado as convenções estéticas ao propor uma síntese ruidosa entre tradição e vanguarda: cabelos mais longos que

os da Jovem Guarda, gestos mais provocadores que os da Bossa Nova. Na esteira dessa caminhada transgressora, a androginia começou a se delinear como forma de contestação performativa, tensionando os códigos sociais de gênero e refletindo um clima de inquietação tanto estética quanto política. Mais do que uma simples indefinição entre o masculino e o feminino, a androginia, tal como se insinuava nos palcos da música popular brasileira, funcionava como estratégia visual e corporal de desestabilização das fronteiras rígidas do gênero. Ela propunha uma corporeidade ambígua, uma presença cênica que desafiava expectativas e sugeria outras formas possíveis de subjetivação.

Essa experiência andrógina não se limitava ao figurino ou à aparência, mas se articulava de maneira mais profunda com a postura corporal, a voz, a delicadeza ou a ferocidade do gesto. Era, sobretudo, uma forma de presença que desconstruía as convenções sobre o que se entendia como “homem” ou “mulher” no espaço público. Em um país que cultivava imagens normativas de virilidade e feminilidade, a aparição de corpos que não se encaixavam claramente em nenhuma dessas categorias provocava rupturas sensíveis no imaginário coletivo. A presença andrógina instaurava um deslocamento perceptivo, um estranhamento que operava tanto no plano visual quanto no afetivo. Não se tratava de afirmar um “terceiro gênero”, mas de colocar em crise a própria matriz binária sobre a qual o gênero se organiza. A androginia, nesse sentido, não propunha uma nova identidade estável, mas uma recusa à lógica classificatória da moral vigente. Abria-se, assim, uma brecha estética por onde atravessavam desejos, ambiguidades e inquietações que escapavam ao controle do regime, uma expansão do vocabulário visual e afetivo da MPB por meio do corpo.

Poucas figuras geraram tanto espanto, fascínio e cisão no imaginário brasileiro quanto Ney Matogrosso à frente do grupo Secos & Molhados. Sua presença cênica e vocal, radicalmente ambígua, ativava afetos contrastantes e desestabilizava expectativas sobre o corpo masculino na esfera pública. A androginia aqui já não era apenas estratégia estética, mas uma presença liminar entre gêneros, entre vozes, entre códigos culturais.

O grupo nasceu da iniciativa de João Ricardo, português radicado no Brasil após a fuga da ditadura salazarista. Inspirado por poemas musicados, sonoridades do folk e referências teatrais, João idealizou os Secos & Molhados em 1970, ao lado de Gerson Conrad, seu vizinho e parceiro musical que tinha como inspiração artistas contemporâneos à época, como Bob Dylan, Beatles e Rolling Stones. A entrada de Ney Matogrosso no grupo acontece por intermédio de uma amiga em comum, que o conhecia da cena teatral paulistana. Já então,

Ney se destacava não apenas por seu timbre agudo e “feminino”, mas por uma expressividade corporal que rompia com os padrões normativos da masculinidade (ALMEIDA, 2019).

Em depoimento, o cantor rememora que sua performance no palco foi diretamente moldada pela experiência no teatro:

Estava fazendo uma peça chamada “A Viagem” que era uma adaptação dos *Lusíadas*<sup>53</sup>. Eu ficava no escuro dançando, eu não ia ficar parado esperando entrar em cena, e dizia assim: “mas como é bom dançar, como é bom soltar meu corpo e tentar reproduzir com meu corpo o que meus ouvidos estão ouvindo”. Então quando eu cheguei no Secos e Molhados, eu já cheguei com essa informação. (A sexualidade, 2020, 05m:30s).

Essa “informação” não era apenas técnica, era uma postura de criação performativa com o corpo. Ele provocava deslocamento não só pelo que dizia ou cantava, mas sobretudo pela forma como se colocava em cena:

Aí eu dentro da minha mentalidade dizia: vocês estão assustados? Então vocês não viram nada! Aí começou sim a minha guerrilha particular. Eu comecei a ousar cada vez mais e cada vez me vestir de maneiras mais ousadas. No começo ainda usava calças, e no final eu não tinha nada, era um tapa sexo (A sexualidade, 2020, 08m:20s).

Já fora da Aeronáutica e vivendo de artesanato em São Paulo, Ney tinha 30 anos e muitos sonhos quando entrou no grupo. Segundo ele: “As pessoas ouviam no rádio e ficavam em dúvida: é um homem ou uma mulher? Quando me viam no palco, maquiado, com bigode e uma grinalda na cabeça, requebrando como um ser híbrido, ficavam ainda mais confusas.” (MATOGROSSO, 2018, p.65).

As citações indicam o projeto revolucionário da usabilidade do corpo de Ney Matogrosso e seus companheiros de banda. Nesse sentido, os Secos & Molhados, e sobretudo Ney, não apenas interpretam canções, mas encenavam um conflito social e cultural, criando aberturas sensíveis para outras formas de ser e aparecer. Como veremos com a performance de “O Vira”, essa figura que já nasce em tensão com os códigos normativos irá catalisar, diante de milhões de espectadores a encenação pública de um conflito entre normas, valores e forças sociais em disputa, ou como aponta Victor Turner, um drama social.

Victor Turner estudou dramas sociais a partir de uma perspectiva antropológica e simbólico-ritual, inserida no campo da antropologia social britânica<sup>54</sup>. Ele desenvolveu esse

<sup>53</sup> Foi a primeira vez de Ney Matogrosso no palco. A peça “A Viagem” ficou em cartaz no Teatro Ruth Escobar, no espaço anexo “Casa de Badalação e Tédio”.

<sup>54</sup> O chamado campo da antropologia social britânica refere-se à tradição desenvolvida principalmente no Reino Unido a partir da primeira metade do século XX. Caracteriza-se por uma ênfase na análise das estruturas sociais, nos sistemas de parentesco, nas normas e nos rituais como mecanismos de coesão, utilizando metodologias de trabalho de campo intensivo e observação participante.

conceito enquanto pesquisava sociedades africanas, principalmente entre os Ndembu da Zâmbia (antiga Rodésia do Norte), a partir do final dos anos 1950 e início dos anos 1960. A formulação inicial dessa noção aparece em *Schism and Continuity in an African Society* (1957), obra resultante de seu trabalho de campo:

uma sucessão encadeada de eventos entendidos como perfis sincrônicos que conformam a estrutura de um campo social a cada ponto significativo de parada no fluxo do tempo [...] representam uma complexa interação entre padrões normativos estabelecidos no curso de regularidades aprofundadas de condicionamento e da experiência social e as aspirações imediatas, ambições ou outros objetivos e lutas conscientes de grupos ou indivíduos no aqui e no agora (Turner, 1996, p. XXI e XXII apud Cavalcanti, 2020, p.29).

Embora seu estudo esteja fundamentado principalmente na antropologia social britânica, Turner, ao desenvolver esse conceito, buscava compreender de forma mais ampla como as sociedades mantêm a coesão social apesar dos conflitos. Destacava, sobretudo, o papel do ritual não apenas como um meio de resolver tensões, mas também como um espaço privilegiado de transformação social. Desta forma, é o mesmo Turner, que aponta que ao formular o conceito de drama social: “eu tinha em mente a explícita comparação da estrutura temporal de certos tipos de processos sociais com aquelas dos dramas no palco, com seus atos e cenas, cada um com suas qualidades peculiares e todos caminhando para um clímax” (TURNER, 1996, p. XXI, apud CAVALCANTI, 2020, p. 30).

No contexto de censura comportamental, moral sexualizada e vigilância estética, estudado por essa pesquisa, a performance de Ney Matogrosso não apenas se destacou como um espetáculo singular, como também instituiu um campo simbólico de conflito. Ao transformar seu corpo em linguagem e sua presença cênica em embate sensível, Ney deslocava a lógica da representação para o terreno da disputa. Era como se cada gesto, cada olhar direto para a câmera, cada fragmento de sua vestimenta híbrida servisse não apenas à arte, mas à provocação política. Como veremos, a performance do grupo Secos & Molhados em “O Vira” catalisa esses elementos numa espécie de ritual de transgressão pública, que pode ser compreendido, com riqueza e precisão, a partir do conceito de drama social.

É em momentos como esse que o tecido da ordem simbólica se rompe, e com ele emergem não apenas o dissenso, mas também novas possibilidades de reintegração ou transformação. A performance de *O Vira*, nesse sentido, constitui mais do que uma cena performática: ela é o início público de um drama social. Analisaremos seus desdobramentos à luz das quatro fases propostas por Turner — ruptura, crise, ação corretiva e reintegração —

buscando compreender como o corpo de Ney Matogrosso, entre sacis e fadas, baila na fissura da norma e abre brechas para outras formas de vida.

Exibida em 1973 em um tradicional programa mexicano chamado *Siempre en Domingo*, apresentado por Raúl Velasco, e reexibido na TV Tupi, a performance representa de forma exemplar o que Victor Turner define como uma ruptura simbólica da ordem normativa. Não se tratava apenas da encenação de uma canção televisiva, mas de um gesto liminar que transgredia os códigos visuais, corporais e morais vigentes no Brasil sob a ditadura militar.

Em suas palavras, Turner define essa primeira fase do drama social da seguinte forma:

A ruptura de relações sociais formais, regidas pela norma, ocorre entre pessoas ou grupos dentro do mesmo sistema de relações sociais [...]. Tal ruptura é sinalizada pelo rompimento público e evidente, ou pelo descumprimento deliberado de alguma norma crucial que regule as relações entre as partes. [...] Uma violação dramática pode ser praticada por um indivíduo, certamente, mas ele sempre age, ou acredita agir, em nome de outros indivíduos, estejam eles cientes disto ou não. Ele se vê a si mesmo como um representante, e não como um agente solitário (Turner, 2008, p. 33).

A norma era, no caso brasileiro, o modelo de masculinidade hegemônica: heterossexual, viril, disciplinado e discreto. A entrada em cena de Ney Matogrosso, com o peito nu, adorno na cabeça, maquiagem pesada com lábios pretos e rosto branquíssimo de tinta, movimentos de quadril marcados por uma calça marrom com retalhos de panos costurados pendendo pela peça, que destacavam seu movimento, olhar fixo voltado diretamente à câmera e um figurino que deixava à mostra tanto o corpo quanto sua ambiguidade deliberada, instaurava uma quebra não apenas estética, mas ontológica daquilo que o regime esperava do “homem público”.

O cenário era simples, mas essa nudez do espaço ressaltava a complexidade do corpo que o ocupava. Ney se deslocava pelo palco como entidade mitológica: pintado e híbrido. Seus parceiros de grupo mantinham-se num plano secundário, com trajes entre o azul e o rosa, com blazer um pouco aberto e calças largas, presenças cênicas mais contidas. Ney, ao contrário, movimentava-se com liberdade hipnotizante, incorporando a dança e o canto como um só fluxo expressivo. Como ele mesmo relembra:

Antes, ficavam todos muito preocupados com as exigências e ordens das redes de televisão – não pode isso, não pode aquilo. Algo que me marcou muito foi a preocupação que os produtores e diretores de TV tinham com o olhar. A ordem era não olhar para as câmeras, aí mesmo que eu olhava e me comunicava com o espectador que estava em casa. O acordo não era: faça o que quiser dentro do seu quadrado? Eu pintava e bordava no meu espaço. (Matogrosso, 2018, p. 61).



Esse olhar direto, que rompia o pacto de invisibilidade entre performer e público televisivo, pode ser lido como ato inaugural da ruptura. Ele devolve ao espectador um espelho distorcido, um reflexo que quebra o conforto da normatividade. Tornando a ordem social visível a partir de sua violação, revelando seu contorno e ao mesmo tempo, o desestabilizando. A androginia explícita de Ney e seu gestual desestabilizam a matriz heteronormativa, evidenciando o que, analisando sob o prisma da conceituação de Victor Turner, podemos entender como “ruptura de um padrão normativo”, ponto inaugural de um drama social.

A androginia, já discutida no bloco anterior como presença estética ambígua, aqui ganha sua potência ritual e política: é pela violação performativa que o corpo de Ney suspende a lógica binária de gênero. Ele encena a falência da masculinidade normativa, ou melhor, expõe sua artificialidade. A ruptura, assim, não é apenas visual: ela desorganiza o sistema de inteligibilidade dos corpos. E isso ocorre em plena televisão brasileira, com milhões de espectadores.

Essa ruptura transpunha o próprio modelo de se fazer a suspensão dos códigos normativos de gênero. Ela também se expressava por meio do excesso<sup>55</sup>, entendido, sobretudo a partir de 1968, como estratégia estética e política capaz de desestabilizar os lugares sociais. Ao levar ao limite gestos, signos e afetos, tais performances criavam situações inéditas, instaurando novas formas de estar/ser e questionando as estruturas que sustentavam a ordem vigente. Nesse sentido, “O Vira” emerge como um desses momentos de ruptura pública, em que o ritual midiático da performance não se limita a confirmar identidades prévias, mas inquieta e desloca, abrindo brechas para outros modos de imaginar o corpo e a coletividade.

O drama, portanto, se inicia. O primeiro ato está lançado. O corpo de Ney, marcado pela voz aguda e pela pintura, não é um disfarce: é um questionamento vivo. Sua presença é uma provocação coreografada que instaura o colapso de uma norma. O palco é a arena da ruptura e o que se segue é o desdobramento do conflito.

Se a ruptura é o momento em que uma norma é publicamente violada, a crise é a fase em que essa violação deixa de ser apenas um gesto isolado para tornar-se objeto de conflito social aberto. A transgressão simbólica se espalha, reverbera, desorganiza e a sociedade é

---

<sup>55</sup> Escrevo sobre o “excesso” inspirado no ensaio crítico de Olgária Matos publicado no livro *A brecha* (MORIN, Edgar et al., 2018), no qual a autora analisa o Maio de 68 como um acontecimento que excede todo cálculo e que “desestabiliza os lugares sociais, dispondo a situações inéditas, segundo regras inteiramente outras dos modos de vida e razões do estar juntos” (MATOS, 2018, s.p.). Nesse contexto, o “exagero” aparece como arma política e estética capaz de instaurar novas formas de sociabilidade e ruptura simbólica com a ordem vigente.

forçada a reagir. Nesse estágio, os canais habituais de regulação não conseguem conter a tensão, e a crise torna-se pública, afetando a coesão de um grupo. (TURNER, 2008)

A performance de “O Vira” catalisou justamente esse tipo de crise. Não apenas foi exibida em rede nacional de televisão, atingindo públicos diversos e simultâneos, como também gerou uma resposta polarizada e intensa. Parte do público jovem a recebeu com entusiasmo, identificando-se com sua estética irreverente, com a liberdade performática e com o estranhamento provocado por aquele corpo que dançava fora de lugar. Outra parte, especialmente setores moralistas, religiosos, conservadores ou alinhados ao autoritarismo do regime, viu ali uma ameaça.

A década de 1970 foi atravessada por um intenso “pânico moral”, como observa Renan Quinalha (2017), alimentado pela emergência de performances dissidentes que desafiavam as normas de gênero e sexualidade, pela revolução sexual e pela popularização da televisão enquanto meio de comunicação de massa. Essas transformações culturais, intensificadas pela contracultura, que se manifestava globalmente, pelo tropicalismo no contexto nacional, e pelas insurgências subjetivas que escapavam aos mecanismos de censura, eram percebidas por setores conservadores como uma ameaça direta à estabilidade dos valores tradicionais. Ney Matogrosso tornou-se, nesse contexto, a materialização de tudo aquilo que precisava ser combatido: o corpo afeminado que recusava a disciplina da masculinidade hegemônica, o gesto híbrido que dissolvia fronteiras identitárias e a sexualidade que não se deixava domesticar. Sua presença pública condensava, de forma perturbadora, os medos e ansiedades de uma sociedade que via ruir, em ritmo acelerado, as referências de família, de autoridade e de moralidade que historicamente estruturam o tecido social.

Courtine (2013) identifica o século XX como um período de afirmação da virilidade exacerbada, especialmente em contextos militares e políticos. Ele descreve como as guerras reforçaram a ideia de que a masculinidade estava intrinsecamente ligada à força e ao heroísmo: “O soldado era o símbolo do homem completo, aquele que colocava corpo e espírito a serviço da nação” (p. 269). A virilidade como virtude conjuga a destreza, habilidade gerencial, ponderação, vigorosidade, contenção, coragem, comedimento, fertilidade, força física, segurança, maturidade, autocontrole, excelência, e virtuosidade. O autor ainda enfatiza que a virilidade passou a ser vivida como uma máscara que, ao invés de libertar, aprisiona. Pode-se pensar que este fenômeno é ampliado na cultura de massa, com personagens e ícones que transgridem os estereótipos masculinos.

A crise atinge seu ponto de tensão máxima quando surgem manifestações públicas de censura moral que exigem, de forma explícita, uma reação institucional. Assim relata o próprio Ney Matogrosso em seu livro de memórias (2018), como se vê também na íntegra no conjunto de Documentos Revelados sobre a Ditadura Militar. Uma carta enviada ao Ministro da Justiça por um advogado indignado, publicada em um jornal de grande circulação, denunciava sua performance como ameaça à estrutura familiar. Essa reação não era apenas um arroubo moralista; era a enunciação pública de que algo precisava ser feito. Turner observa que a crise é sempre o momento de maior visibilidade das tensões sociais latentes: “é quando se revela um verdadeiro estado de coisas, quando é menos fácil vestir máscaras ou fingir que não há nada de podre na aldeia” (TURNER, 2008, p. 34). O palco foi a arena da ruptura, mas foi a televisão, com sua penetração massiva na sociedade, que transformou o conflito estético em crise social. O corpo de Ney Matogrosso, transmitido em horário nobre, não apenas incomodou: ele exigiu resposta. É essa necessidade de resposta por parte do *status quo*, de recondução do que escapa ao regime de normalidade novamente a ele, que inaugura a terceira fase do drama social: a ação corretiva.

Victor Turner nos lembra que a terceira fase do drama social não deve ser pensada apenas com a representação da resolução plena do conflito. Trata-se, antes, de um estágio crítico e ritualizado em que a sociedade mobiliza mecanismos de contenção, sejam eles formais ou informais, pragmáticos ou simbólicos, para limitar os efeitos da crise e restaurar, ao menos parcialmente, o *status quo*. Ou, como ele adverte, uma fase em que “certos mecanismos de ajuste e regeneração [...] são rapidamente operacionalizados por membros de liderança ou estruturalmente representativos do sistema social perturbado”, visando limitar a difusão da crise (TURNER, 2008, p. 35).

A carta enviada pelo advogado Alcides Cunha ao Ministro da Justiça adquire sua função ritual. Se na fase anterior ela aparece como sintoma da crise, aqui ela se apresenta como instrumento de correção simbólica, uma tentativa de reposicionar a norma por meio do discurso moralizante:

Formulo a presente para manifestar de público através desse conceituado jornal o meu mais veemente protesto, contra o escandaloso, aviltante e afrontoso programa de televisão posto no ar pela TV GLOBO, no dia 29 do mês em curso no horário nobre das 21 hs. No qual foi exibido um infeliz rapaz de maneiras afeminadas, cognominado “Ney Mato Grosso”, cuja triste e deplorável coreografia enviada de deboches e sandices despudoradas, chocou, creio eu, a grande maioria do público que teve a desventura de vê-lo. Diante de tão insólita afronta à população, somos forçados a interrogar a todos pulmões: Será que existe mesmo censura neste país? Em caso positivo, que tipos de censores são esses que não se apercebem ou simplesmente toleram tamanho amesquinhamento e ameaça à estrutura da família. Como criar e educar filhos diante de tanta depravação? (Documentos Revelados, 2015).

O que a carta mobiliza é uma tentativa explícita de restabelecer a fronteira entre o tolerável e o intolerável, acionando o léxico da família, da infância, da censura e da moral. Ao interpelar o Estado em: “será que existe mesmo censura neste país?”, o advogado não apenas pede uma resposta institucional, mas exige a reativação de mecanismos de controle simbólico. Trata-se do que Victor Turner (2008, p. 36) identifica como o momento em que “tanto as técnicas pragmáticas quanto a ação simbólica alcançam sua mais plena expressão”, pois a comunidade “está em seu momento mais autoconsciente, como uma pessoa encurralada, lutando pela vida” (TURNER, 2008, p. 36).

A carta, portanto, é um exemplo claro desse esforço de restauração: ao denunciar Ney, seu emissor tenta expulsá-lo da cena pública e, com ele, a possibilidade de outras formas de vida. Ao documentar o instante em que a performance rompe o limite do tolerável e se transforma em crise pública de valores, a linguagem empregada: “infeliz rapaz”, “maneiras afeminadas”, “ameaça à estrutura da família”, evidencia o caráter disciplinador do gesto. Busca-se reestabelecer a norma pela denúncia, mas, ao fazê-lo, revela-se que a norma já foi violada e está em disputa. Este é o cerne dual da crise: algo precisa ser combatido e, ao mesmo tempo, reconhece-se a fratura no tecido social. O pânico do advogado não se dirige apenas a um corpo, mas ao que ele simboliza, à emergência visível e afirmada em rede nacional de outras formas possíveis de vida, que precisa da ação corretiva para interpelar esse simbólico devastador e impedir que o evento da ruptura se torne estável.

Em seu livro de memórias, Ney Matogrosso relembra essa carta do advogado e fala sobre as ações posteriores: “eu recebia bilhetes me ameaçando de várias formas [...]. Com o

passar dos anos, soube também de cartas de artistas que pediam que eu fosse proibido de me apresentar em lugares públicos, por representar ‘vergonha para a classe’” (MATOGROSSO, 2018, p.166).

As técnicas empenhadas da ação corretiva não se restringem a essa carta. Elas se consubstanciam em diversas formas difusas de repressão simbólica e vigilância institucional. Ney Matogrosso relembra que, durante apresentações do Secos & Molhados, chegou a ser proibido de se apresentar em Brasília por dois anos, e que teve a classificação etária de seus shows constantemente elevada. Segundo ele:

Quanto mais me cerceavam, mais eu enlouquecia no palco. Minha atitude, meu comportamento, sempre foi político. [...] Achavam que eu estava fazendo apenas entretenimento, pois na visão deles eu tinha que gritar “abaixo a ditadura!” para ser politizado. [...] Minha intenção era provocar, fazer o outro se perguntar: “Isso é possível?” Sim, é possível ser livre, eu afirmava pelo meu comportamento (Matogrosso, 2018, p. 165).

Esse embate se aprofundava nos bastidores. Durante uma temporada em São Paulo, um suposto agente do DOI-CODI passou a acompanhá-lo diariamente até em casa, vigiando seus passos: “Era um homem estranho que aparecia no teatro todas as noites [...] enquanto aquele homem sinistro me acompanhava de carro. Era um horror.” (MATOGROSSO, 2018, p. 166). No Rio, uma censora chamada Cléo permaneceu no seu camarim todas as noites da temporada: “Então eu fingia que não havia uma censora ali no meu espaço e fazia de tudo, inclusive andava pelado na frente dela.” (ibid.).

As formas de ação corretiva que se multiplicaram nesse período não operavam apenas por força direta, mas pela tentativa de ritualizar o silêncio, de domesticar a presença de Ney como algo tolerável apenas sob certas condições — desde que enquadrado, esvaziado, despolitizado. A imprensa também atuou nesse esforço corretivo: segundo o próprio artista, “O Jornal do Brasil dizia que eu era um travesti e que, portanto, não podiam mencionar meu nome, já que o veículo não citava travestis” (MATOGROSSO, 2018, p. 164).

Através de Turner é possível entendermos que a tentativa de restaurar a ordem, no entanto, não foi bem-sucedida. Como descreve o autor, quando os mecanismos corretivos falham em recompor o tecido simbólico, há o risco de regressão à crise ou abertura para transformação estrutural. Ney Matogrosso não apenas resistiu à tentativa de contenção, ele respondeu com ainda mais ousadia estética. “Por isso, eu me tornava cada vez mais abusado, agressivo no palco, a cada ameaça e enfrentamento que eu sofria” (idem, p. 167).

Assim, a ação corretiva se converte em prolongamento do conflito, incapaz de absorver ou silenciar aquilo que se instaurou como excesso: o corpo performático, ambíguo, sensual e livre. O drama social, longe de ser resolvido, caminha para um desfecho que não se reconcilia, mas transforma, e é nessa virada que se inscreve a última fase.

O desfecho de um drama social, como descreve Turner, pode assumir duas direções: a reintegração do grupo social perturbado à ordem preexistente ou a transformação estrutural do campo simbólico afetado pela crise. No primeiro caso, busca-se restaurar a norma, ainda que sob um novo nível de integração política; no segundo, a norma é reconfigurada. Como destaca o autor, essa fase não implica necessariamente o retorno ao estado anterior: ela pode resultar em novos arranjos de pertencimento, poder, prestígio e legitimidade social:

O escopo e o alcance do campo ter-se-ão alterado [...]. Novas normas e regras terão sido geradas durante tentativas de remediar o conflito; velhas regras terão caído em descrédito e sido abolidas. A distribuição dos fatores de legitimidade terá mudado, assim como as técnicas utilizadas pelos líderes para conquistar anuência. (Turner, 2008, p. 37-38).

No caso da performance de *O Vira*, é possível afirmar que o desfecho do drama social não se deu pela assimilação de Ney Matogrosso aos padrões normativos. Ao contrário, o que se verifica é uma transformação simbólica mais profunda: a figura inicialmente marginal, escandalosa e ameaçadora se consolida como novo paradigma de presença cênica, de expressão de gênero e de liberdade estética. O que estava fora da norma torna-se, com o tempo, elemento estruturante de um novo imaginário cultural.

O grupo Secos & Molhados, ao qual Ney dava corpo e voz, rapidamente se tornou um fenômeno cultural. O grupo teve uma ascensão meteórica jamais vista na música brasileira até então. O álbum de estreia, em 1973, superou barreiras de classe, idade e gosto, e o êxito expressivo do álbum levou a gravadora Continental a arrendar novas instalações fabris para suprir a demanda de aproximadamente 1 milhão de discos, ameaçando o posto de Roberto Carlos como maior vendedor de discos do Brasil (FAOUR, 2021). A popularidade consolidou-se em 13 de fevereiro de 1974, atraindo um público de 30 mil pessoas ao Maracanãzinho, um público recorde para o ginásio. Almeida (2019) relata que muitas pessoas acharam a realização do show um exagero, já que nenhuma atração brasileira havia se apresentado naquele palco com um show solo sem participações de outras bandas ou cantores. Outros temiam que Ney fosse hostilizado ou agredido pelo público e havia ainda o receio de que o local não lotasse. Contrariando todas as previsões, o Secos & Molhados foi a primeira

atração nacional a lotar o Maracanãzinho e teve sua apresentação transmitida pela Rede Globo para todo o Brasil.

“Afinal, o Secos & Molhados são a explosão de um novo caminho musical, ou de um comportamento?” (NEY..., 2020, 05:30 min). A pergunta retórica foi apresentada nesta exibição do apoteótico show do grupo, e refletida como motor primário no documentário dirigido por Felipe Nepomuceno. Em dado momento, o longa-metragem exibe uma entrevista em que o repórter discorre sobre as predições advindas das suas performances:

Eu tenho pra mim que Caetano e você são precursores de uma nova maneira de se pôr na arte, utilizando o corpo e rompendo aquelas diferenças taxativas entre o masculino e o feminino. Eu acho que são assim como mensageiros e profetas de uma nova organização sexual, de uma nova organização artística e que provavelmente é uma coisa que deve se desdobrar e ser alguma coisa extremamente comum nos anos 2000. Quer dizer, na medida em que o homem deixa de ser tão homem quanto na época Vitoriana e a mulher deixa de ser apenas mulher como era na época Vitoriana, eu acho que tem toda uma revisão da sexualidade que nós começamos a assistir hoje mais intensamente presente nas novas gerações e eu vejo vocês como mensageiros e profetas desse movimento que vem ganhando corpo (Ney..., 2020, 32m:00s).

Para Almeida (2019), o Secos & Molhados teve um efeito de luta política na questão comportamental que radicalizava as próprias prerrogativas do movimento tropicalista. O que coloca a performance do grupo para além dos âmbitos musicais, já que, “nos anos 70, o grupo colocava um homem cantando músicas sobre liberdade, de peito nu e tapa-sexo, na sala da macarronada de domingo da família brasileira.” (p. 30).

Esse novo ordenamento não se deu sem fricções, e tampouco foi imediato. Mas é inegável que, ao longo dos anos 1970 e 1980, Ney Matogrosso deixou de ser tratado apenas como anomalia para se tornar ícone nacional, aclamado por públicos diversos, reverenciado por críticos e acolhido pelo mercado fonográfico. O que antes era censurado passou a ser celebrado; o que era lido como “perigo moral” passou a ser compreendido como inovação artística. A própria estética da performance passou a incorporar, de forma mais ampla, a possibilidade da ambiguidade, da encenação do corpo e da reinvenção do masculino, tendo essa crise da contradição na expectativa de representação social gerada pela performance amplificada pela televisão.

Nesse sentido, a performance de O Vira representou uma inflexão estrutural no campo da cultura brasileira, ou “alterou a distribuição dos fatores de legitimidade” (TURNER, 2008, p.37). Esse comportamento, no entanto, não foi absorvido passivamente, mas reconfigurou as expectativas de gênero na cena artística brasileira, ampliando os horizontes de identificação e expressão para artistas das décadas seguintes. A reintegração, aqui, é da ordem da

transformação cultural: é o campo simbólico que se desloca, e não o artista que se submete. O drama, portanto, encerra-se não com o retorno ao *status quo*, mas com uma nova gramática do possível instaurada.

Turner sugere que, nesses momentos, pode-se observar que “oposições tornaram-se alianças [...] relações assimétricas podem ter-se tornado igualitárias [...]. Velhas regras terão sido abolidas, e novas legitimidades estabelecidas.” (ibid., p. 38). É justamente isso que vemos no caso de Ney Matogrosso na sua experiência expressiva com o Secos & Molhados: a performance subversiva, antes alvo de vigilância, passou a ser legitimada; a estética que outrora provocava escândalo transformou-se em referência performática.

Assim, o desfecho da performance de *O Vira* é mais do que a conclusão de um conflito: é a inauguração de uma nova ordem de visibilidade e reconhecimento, uma transformação profunda nas formas de inteligibilidade do corpo, do gênero e da arte no Brasil. Diversas obras destacam o papel de Ney Matogrosso na atitude de compor o “abre-alas da experiência gay” no show business nacional (FAOUR, 2006; TREVISAN, 2018; NEY..., 2020).

O cantor destaca:

Tínhamos consciência de que vivíamos num país careta, submetido a uma ditadura militar agressiva e nojenta. Recebi inúmeras ameaças de morte, mas nunca me intimidei. Minha arma era a libido. Sempre fui muito recatado, mas descobri que, com aquela maquiagem, liberava um lado meu mais agressivo, contestador. O que eu fazia era para chocar e questionar. Já entrava no palco com tanta raiva que não havia espaço para me agredirem, eu agredia primeiro (Matogrosso, 2018, p. 84).

A apresentação de *O Vira* se consolida como um marco cultural, na medida em que inaugura novas possibilidades de subjetivação e expressão dissidentes no Brasil. Ney Matogrosso, como figura que desafia as imposições do regime militar, transformou-se em um símbolo de resistência e liberdade estética. O palco televisivo se transfigurou em campo de batalha simbólico, propiciando discussões sobre o masculino. Coube a Ney Matogrosso colocar a masculinidade bailando no mesmo campo entre os sacis e as fadas da cultura brasileira.



## 5. Considerações Finais

*Há não muito tempo, a Terra tinha dois bilhões de habitantes: quinhentos milhões de homens e um bilhão e quinhentos milhões de nativos. Os primeiros tinham a Palavra, os outros simplesmente a usavam (Sartre, 1961).*

Quando esta pesquisa foi pensada, ainda na apresentação do anteprojeto para o processo seletivo de ingresso na UFBA, seu método investigativo era outro. Ancorada em ferramentas da semiótica e da análise do discurso, tentava captar os sentidos das expressões artísticas pela via da decifração linguística. Havia ali um desejo de rigor, é verdade, mas também certa contenção. Apesar do meu breve conhecimento prévio sobre a temática (que poderia, quem sabe, tornar o caminho um pouco mais fácil), e de consideráveis e interessantes estudos que atualizam o processo de investigação através desta metodologia, a proposta de aplicação não me animava como método de trabalho.

Havia uma crença particular de que muito poderia se esvaír com as análises sobre o discurso e sua semiotização, ao mesmo passo em que sua aplicação acabava por solidificar através das canções o sentido de algo que é, desde a sua criação, particular e público ao mesmo tempo. Gestos cuja potência está justamente no excesso, no ruído, naquilo que escapa. Foi nesse ponto que um deslocamento fundamental se impôs. Ao longo do processo, entre idas e vindas, escutas e silêncios solitários, compreendi que, particularmente como prática de pesquisa, não era possível ouvir os corpos em ato cênico com os ouvidos da semiótica. Era preciso construir uma escuta mais porosa, capaz de acolher o que vibra, o que estilhaça e o que transforma. Percorri caminhos intensos e necessários para abrir clareiras de conhecimento em uma viagem abstrata, que terminariam por atender o que se espera do meu objeto da forma mais honesta possível. Eu estava fazendo pesquisa.

Poucos anos depois, como me ensinou um professor atento, meu objeto e meu trabalho era definitivamente sobre performance. Faltava aceitar o ultimato destes estudos e mobilizar ativamente os conceitos deste frutífero campo de saber. Sabidamente, este professor conseguiu enxergar, naquele formato semiestruturado, que o trabalho poderia ir além. Para isso, seria necessário que eu me arriscasse mais, assumindo a sua real proposta a partir da escuta atenta do ruído do meu objeto, e identificasse formas que poderiam responder à

pergunta fundadora desta dissertação. Isso me investiu de uma tímida coragem, mas foi o suficiente para me lançar nesse desafio de trabalhar com o que relutantemente não se cercea.

A mudança de título do trabalho: *A Teatralização da Subversão* para a atual formulação, *A Performance Subversiva da Música Popular Brasileira*, não foi apenas uma troca conceitual: foi o sintoma de um reposicionamento epistemológico. Abandonar a ideia de teatralização significou recusar a metáfora que ainda supunha uma cena secundária, uma encenação de algo exterior ao real. Assumir a performance, por sua vez, significou reconhecer que os gestos analisados não representam resistências: eles são resistências, são o real em disputa, são aquilo que se faz no ato de fazer-se.

A argumentação sobre performance e teatralidade foi trabalhada na seção 4. *Performances: Chaves de leitura e limites de análise*, e não pretendo retomá-la aqui. No entanto, vale, nesta seção, o registro de que a troca do título representa também a forma de assumir riscos inerentes ao status primordial dos Estudos da Performance, que recusam o fechamento disciplinar e trabalham na fratura entre arte, política e vida. Assim, ao escolher esse caminho, assumi o risco de lidar com um objeto que não cessa de se mover. As cenas que analiso não se fecham, não se encerram, e tampouco se totalizam. Assim, a mudança do termo “teatralização” para “performance” responde também ao meu próprio movimento de abrir de olhos e caminhos com os Estudos da Performance.

A presente Dissertação partiu da hipótese de que a performance musical, especialmente quando situada em contextos de repressão institucional e moral, atua como prática estético-política de subversão das normas de gênero e sexualidade. Tal hipótese não pretendeu ser provada, uma vez que a literatura que fundamenta esta pesquisa já o demonstrou de modo consistente, mas sim tensionada a partir de cenas, gestos, vozes e corpos que colocam em movimento sentidos outros e, nesse movimento, instauram mundos possíveis. O que se produziu aqui não foi uma leitura sobre a cultura, mas desde dentro da cultura, reconhecendo a música popular brasileira como uma forma de pensamento e ação estética. A análise revelou que a canção, em seu trânsito entre o som e o corpo, é também um gesto de mediação social, como demonstrado nos capítulos 2.1 e 3.2, onde o sonoro e o audiovisual se entrelaçam para produzir crítica, imaginação e dissenso.

Assim, é possível afirmar, com base neste estudo, que o movimento musical brasileiro não apenas expressou a cultura nacional, ele a produziu, disputou e reinventou. A performance musical, ao mesmo tempo em que se ancora no sensível, hackeia o sonoro e o devolve à antropofagia social: um processo de deglutição que nem sempre é harmonioso, mas

que faz do conflito o seu motor criativo. O canto, o gesto e o ruído aparecem, então, como dispositivos de invenção e enfrentamento, modos de criar presença e fissurar o regime normativo do audível.

O percurso teórico-metodológico mobilizou um conjunto heterogêneo de referências: dos Estudos da Performance à Teoria de Gênero, da Antropologia do Ritual à Filosofia da Estética. O corpo foi o próprio lugar da análise, o ponto de inflexão entre o simbólico e o sensível, entre o discurso e a presença. O corpo em performance, como sugere Judith Butler, faz gênero ao mesmo tempo em que o desafia; e como propõe Richard Schechner, restaura, reinventa e altera o real.

Duas figuras centrais conduziram o trabalho analítico: Gal Costa e Ney Matogrosso. Em Gal, a dissidência apareceu como estranhamento do papel feminino domesticado, uma postura agressiva, um corpo em transe, uma comunhão sensorial que dilacerava o ideal da mulher recatada. Sua performance de “Divino Maravilhoso” no Festival da Record de 1968 foi analisada como uma cena liminar, capaz de instaurar *communitas* (TURNER, 2008) e inserir, mesmo que por um instante, a partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009). Em Ney Matogrosso, sobretudo com a canção “O Vira” nos anos 1970, investigou-se a potência da transgressão estética encarnada em um corpo que recusava os signos da masculinidade normativa e investia numa performatividade do excesso, da ambiguidade, da provocação. Sua atuação foi pensada como uma fratura no drama social da ditadura cívico-militar ou da ditadura hétero-militar, um clímax que afrontava, com erotismo e irreverência, os códigos morais do regime e da heteronorma.

A escuta dessas performances exigiu mais do que uma leitura simbólica: exigiu atenção às intensidades, aos gestos que escapam da linguagem, aos movimentos de produção e pulverização da MPB e aos contextos em que se estavam envolvidas as performances. A Dissertação, nesse sentido, foi também uma prática de escuta: dos sons, das imagens, dos afetos que se inscrevem na cena como disputa política. Ao longo do percurso, ficou evidente que tanto Gal quanto Ney acionaram modos de estar-no-mundo que desestabilizam a matriz heterossexual e a estética da obediência. Suas performances foram analisadas não como reflexo de um tempo, mas como atos que produziram tempo, abriram fissuras no presente e deixaram reverberações ainda pulsantes.

Retomando a pergunta que orientou esta pesquisa: — De que forma as performances da música popular brasileira, especialmente no contexto da Tropicália durante os anos de chumbo, tensionaram os papéis sociais de gênero e sexualidade? —, é possível afirmar que os

casos analisados demonstraram que tais performances atuaram como dispositivos de fratura simbólica, reconfigurando os signos disponíveis para se viver (e ouvir) o gênero e a sexualidade naquele contexto histórico. As cenas examinadas não apenas tensionaram normas; elas enunciaram o dissenso como forma de estar no mundo, instalaram momentos de crise e ruptura e também de *communitas*, antecipando embates que ainda hoje atravessam o espaço público e os modos de subjetivação.

As performances analisadas nesta dissertação não se esgotam em seu contexto histórico. Embora enraizadas em um período marcado pela repressão institucional, pela censura e pela imposição violenta de normas morais e sexuais, essas cenas artísticas transbordam o tempo da ditadura. Elas não apenas expressaram dissenso, mas o encarnaram; não apenas simbolizaram uma resistência, mas a realizaram em ato, no próprio corpo que canta, que se movimenta, que desafia.

Como propõe Victor Turner (2008), há momentos em que a estrutura social entra em crise e os rituais ou performances culturais emergem como modos de lidar com essa instabilidade. Nas análises realizadas, Gal Costa e Ney Matogrosso surgem como figuras liminares, aqueles que, nos termos de Turner, transitam entre mundos, rompem fronteiras, desestabilizam hierarquias. Suas performances não apenas representaram a transgressão, mas produziram um tipo específico de *communitas*: uma experiência de partilha estética capaz de reconfigurar temporariamente a ordem do sensível.

Richard Schechner (2011) nos lembra de que performances são restauradas, reinventadas, reencenadas, e, nesse movimento, têm o poder de alterar o real. A força dessas cenas está justamente na sua capacidade de criar um desvio, uma dissonância que não se apaga com o tempo. Quando Gal grita “atenção, tudo é perigoso, tudo é divino, maravilhoso” (DIVINO MARAVILHOSO, 1968), no palco da Record, ou quando Ney gira com sua saia em plena exibição televisiva no auge da ditadura, o que está sendo dito não se encerra ali. Esses gestos abrem fendas. Produzem sentidos outros que seguem ecoando, como brechas numa barragem, como rachaduras num discurso de normalidade.

A esse respeito, Carlson (2010) afirma que a performance pode funcionar como um lugar onde se experimentam modelos alternativos de existência. É nesse sentido que as cenas analisadas operam: não apenas como rupturas localizadas, mas como projeções de futuros possíveis. Elas colocam em jogo outras formas de habitar o corpo, o palco, o gênero e a nação. Convocam o público a imaginar, e quem sabe habitar, outras maneiras de ser. Judith Butler (2018) nos ajuda a compreender a radicalidade desses gestos ao tratar a

performatividade como a repetição subversiva das normas. A performance, nesse caso, não é um ato isolado, mas uma reinscrição, uma repetição com diferença, que desestabiliza o regime de inteligibilidade do gênero. Gal e Ney performam uma dissidência que não apenas contesta os códigos normativos, mas expõe sua precariedade. E, ao fazê-lo, convidam à criação de outras formas de vida.

Nesse sentido, afirmar que essas performances deixaram um legado não é recorrer a uma linguagem nostálgica ou patrimonialista. É, antes, reconhecer que seguem operando como gestos de fratura, como dispositivos de memória e de provocação. São acontecimentos estéticos que não se deixam arquivar: insistem, vibram, retornam. Nos dizem hoje que o campo de luta é constantemente renovado em diferentes contextos e que a dissidência pode ser cantada, dançada, encarnada.

Não se pretendeu traçar uma cartografia das subversões de gênero e sexualidade na música popular brasileira. Não por falta de interesse, mas por uma necessária equalização entre o tempo de pesquisa e a delimitação metodológica que sustenta este trabalho. Neste horizonte sem ponto de partida fixo, vale a inscrição da subversão provocada por Cauby Peixoto e Rita Lee, presenças do cenário musical que deslocaram os limites da norma e abriram brechas sensíveis que destacam a vitalidade e o continuum subversivo da impetuosa musicalidade brasileira. Entre os anos 1950 e 1960, Cauby Peixoto desafiou os códigos da masculinidade normativa, antecipando formas de dissidência que a MPB tornaria mais visíveis nas décadas seguintes. Em uma época em que se esperava do homem público a virilidade discreta e o moralismo familiar, Cauby afirmava: “Artista não tem sexo. E sexo não tem forma! A ocasião faz o ladrão!” (FAOUR, 2001, p. 509), desfazendo a rigidez das fronteiras entre o masculino e o feminino. Sua performance vocal e corporal, marcada pelo brilho, pelas cores incomuns à masculinidade da época e pelo mistério da ambiguidade, instaurava o que Schechner (2011) chamaria de comportamento restaurado: um modo de repetir papéis sociais apenas para desorganizá-los em cena.

Ao declarar que “aceito o amor em qualquer direção” (FAOUR, 2001, p. 388), Cauby transformava o palco em espaço de liberdade erótica e imaginativa, encarnando, antes mesmo de nomeá-la, a performatividade do gênero descrita por Butler (2018). Seu corpo adornado, exagerado e híbrido constituía uma forma de dissenso, um desvio luminoso no interior da ordem heteronormativa da cultura de massas. Sua aparição pública, frequentemente cercada de rumores e curiosidade, não se limitava ao escândalo: era um gesto de invenção de si, um

exercício de liberdade que convertia o desejo em presença estética e transformava a canção em território de resistência simbólica.

Nos anos seguintes, Rita Lee consolidou uma das trajetórias mais radicais e libertárias da música popular brasileira, levando ao limite a tensão entre arte, censura e liberdade. Reconhecida como a artista mais censurada da ditadura militar (DOCUMENTOS REVELADOS, 2021), sua obra foi marcada por uma ousadia que ultrapassa a provocação: nela, o humor, o erotismo e a irreverência tornaram-se instrumentos de crítica política e existencial. Rita questionava a estrutura patriarcal e a repressão de costumes, tematizando a sexualidade feminina, o prazer e a autonomia do corpo em uma época em que a mulher ainda era convocada ao silêncio. O poder subversivo de suas letras está justamente nessa ironia que desarma, nesse riso que desafia. Canções como *Banho de Espuma* (1981), *Lança Perfume* (1980), *Cor de Rosa Choque* (1982), e *Nem Luxo Nem Lixo* (1980) afirmavam o direito de gozar, de rir e de existir fora do ideal da mulher recatada, um gesto de enfrentamento simbólico a um regime que pretendia normatizar até o corpo e o desejo.

A censura sistemática a que foi submetida, com mais de vinte letras proibidas, evidencia a dimensão política de sua performance. Versos como “me deixa de quatro no ato”, “as cabeças vão rolar” e “agora só falta você” foram vetados por atentarem contra a moral e os bons costumes (LIMA, 2019). A moral, nesse caso, era o código de uma masculinidade autoritária que não suportava a mulher que fala do próprio prazer, que ri de si mesma e do poder. Rita transformou o palco em território de liberdade e invenção: com figurinos coloridos, gestos cômicos e uma presença cênica desafiadora, dissolvia as fronteiras entre o rock e o teatro, entre o riso e o protesto. A performance ora debochada, ora sensual, ora infantil, era sua forma de desobediência estética de gênero.

Sua prisão em 1976, grávida e acusada de porte de drogas, tornou-se um símbolo dessa disputa entre o corpo feminino e o Estado. A privação de liberdade que vivia fez nascer canções que tematizam a sua experiência. O verso escrito na cela “o passarinho não esquece seu canto mesmo dentro da gaiola”<sup>56</sup> sintetiza o que Turner (2008) chamaria de passagem liminar: o corpo em suspensão entre a punição e a criação, transformando a dor em potência

---

<sup>56</sup> A frase integra a canção inédita “X-21”, composta por Rita Lee durante o período em que esteve presa no Hipódromo Feminino, em 1976. Escrita dentro da cela, a letra denuncia a violência do regime militar e traduz o desejo de liberdade das mulheres encarceradas por razões políticas. A canção foi vetada pelos censores e permanece inédita, com manuscritos preservados por Norma Sueli Rosa Lima, pesquisadora e presidente do fã-clubes da cantora (LIMA, 2019)

poética. Rita converteu o cárcere em rito e o escárnio em cena. O que o regime via como escândalo, ela transformava em espetáculo; o que era censura, virava canção.

Sua arte, assim, não se restringiu ao enfrentamento político direto: foi também uma estética da liberdade, uma pedagogia do riso e do prazer. Em Rita Lee, o gesto de cantar e rir de si mesma é também um ato de desobediência ao gênero, uma maneira de escapar à ficção normativa do que se espera de uma mulher. Ao zombar da docilidade prescrita e ao erotizar o cotidiano, ela produziu o que Butler (2018) identifica como o aspecto político da performance: o poder de desfazer o regime de verdade do gênero, de expor seu caráter produzido e arbitrário. O humor e a ironia, em Rita, não são adornos, são táticas de subversão. No palco, o feminino se torna paródia, caricatura, excesso. E é nesse excesso que reside sua força: rir das normas, rir do medo, rir do próprio controle é reescrever o corpo como espaço de soberania. Sob censura e vigilância, Rita fez da performance um modo de existir sem obediência, transformando o riso em resistência e a canção em liberdade encarnada.

Revisitar as canções e as performances dos artistas citados neste extenso trabalho foi fundamentalmente um ato político: retornar a essas cenas foi um modo de escutar as fraturas que ainda reverberam. O recente passado brasileiro expõe, com desconcertante clareza, o quanto a lógica autoritária da ditadura militar não foi superada, mas transmutada. Como demonstram Colling e Sampaio (2022), os “tempos sombrios” do ciclo governamental recente revelam que o autoritarismo não é apenas uma herança política, mas um regime de sensibilidade, sustentado pela produção do medo e pela domesticação do imaginário. Entre 2019 e 2022, instaurou-se no país uma cuidadosa política articulada de destruição cultural: o desmonte das instituições de fomento, o desmantelamento do Ministério da Cultura, a perseguição a artistas e intelectuais e a tentativa de capturar a arte sob a gramática da moral cristã e do ódio. Tal processo, longe de ser apenas administrativo, é simbólico e instaura uma guerra contra o imaginário, conduzida pela mesma retórica anticomunista e patriarcal que sustentou a ditadura. Como observam Moreira e Spada (2021), a eliminação do Ministério não foi mero ato administrativo, mas a institucionalização da antipolítica: um gesto de apagamento da cultura enquanto campo de crítica e de experimentação estética. Ao transformar a arte em inimiga e o artista em alvo, o Estado reorganizou o espaço simbólico da nação a partir de uma pedagogia do medo, reafirmando a virilidade, a submissão e a obediência como valores nacionais.

O ódio ao pensamento crítico, a hostilidade às universidades e o ataque às expressões artísticas e intelectuais de minorias sexuais, raciais e políticas revelam a persistência de um

impulso de purificação simbólica que atravessa a história autoritária brasileira. A censura retorna, não mais centralizada em órgãos oficiais, mas disseminada em discursos morais e plataformas digitais, convertendo a vigilância em espetáculo e o ódio em virtude. Lilia Schwarcz (2022) aponta que esse cenário de autoritarismo renovado é marcado pela naturalização da violência e da intolerância, pela destruição das instituições culturais e pelo esvaziamento do imaginário democrático. Assim, a censura, que outrora se fazia pela tesoura burocrática dos órgãos estatais, retorna agora descentralizada, moralizada e digital, convertendo a vigilância em espetáculo e o ódio em virtude. O que se observa é uma tentativa de reinstaurar a masculinidade, o nacionalismo e o familismo como mitos fundadores da ordem social, reafirmando os alicerces morais e estéticos de uma cultura de exceção que insiste em sobreviver sob novos disfarces.

Em um tempo marcado pelo avanço de discursos autoritários, pela revalorização simbólica da repressão e pelo ataque sistemático às artes e às dissidências, olhar para essas performances do passado significa também olhar para as formas de luta que continuam vivas ainda que transformadas. Como afirma Edgar Morin (2018), Maio de 68 foi uma brecha, uma rachadura na ordem cultural cujos efeitos não cessaram. “Tudo mudou, e nada mudou”, escreve ele (s.p.). Também no Brasil, os gestos contra-hegemônicos que se insurgiram pela arte deixaram vestígios profundos. Se a ditadura investiu na performatividade da masculinidade autoritária, do militarismo, da virilidade, do “homem de família”, foi porque sabia do risco que corpos desviantes, femininos, ambíguos, afeminados e sensíveis representavam para a ordem e manutenção do poder cisheteronormativo.

Nessa chave, o legado subversivo das performances aqui analisadas não está encerrado. Ele se reinscreve em corpos que ainda resistem: nos artistas que desafiam a lógica do entretenimento normativo, nas travestis que cantam sua dor e sua alegria nos palcos periféricos, nos corpos negros e dissidentes que ocupam as margens com voz e presença. Gal e Ney abriram caminhos, e muitos seguem caminhando por essas trilhas de insubordinação sensível. A MPB dos anos 60 e 70, como lembra Marcos Napolitano (2002; 2011), aglutinou tradições e projetou futuros. Sua densidade estética e política ofereceu não apenas crítica, mas também imaginação histórica. Escutá-la hoje, a partir de uma escuta performativa, é reencontrar suas fagulhas no agora. É compreender que os signos da resistência mudam, mas a disputa permanece.

Em nossos tempos, em que se tenta novamente, interditar corpos e vozes, a performance reaparece como arma e abrigo. Não para repetir os gestos do passado, mas para



reinscrever sua força em novas configurações, novas cenas, novas alianças. O gesto subversivo da arte é este: insistir onde querem silenciar, brilhar onde querem apagar, cantar onde querem impor o silêncio.

Essas reverberações não dizem respeito apenas à memória cultural da MPB. Dizem respeito à continuidade e reinvenção das fraturas que ela soube abrir. Como afirmam Jean Tible (2018) e Marcelo de Tróia (2021), Maio de 1968 não foi apenas um evento histórico; foi o início de nosso presente, uma fissura na lógica do domínio, uma espécie de matriz do dissenso contemporâneo. Essa "brecha", como define Tible, revelou que um outro mundo era, e segue sendo, possível, colocando em cena o desejo, o corpo, o prazer e o grito como ferramentas políticas. De lá para cá, seguimos habitando esse interregno: um tempo de transição em que a potência de 1968 se transforma em cenas, corpos e performances que insistem em viver de outro modo.

Essa linhagem se reinventa na contemporaneidade por meio de uma cena emergente que tem sido nomeada — ainda que de forma flutuante — como MPBixa e MPBTrans. A pesquisa de Soullá Souza (2023) nos mostra como essa cena, protagonizada por artistas como Linn da Quebrada, Jup do Bairro, MC Xuxu, entre outras pessoas trans, travestis e dissidentes, atua performaticamente sobre as normas de gênero, sexualidade e raça que organizam o imaginário musical brasileiro. É uma cena que politiza a estética, inscreve o vivido no canto e transforma plataformas digitais em territórios de visibilidade, resistência e comunalidade.

Em 2018, Almério, cantor e compositor do estado de Pernambuco, atualizou a cena subversiva dos anos 70 em compatibilidade com a efervescência da gênese, ao incluir nos seus shows uma performance da música *Androginismo* na composição do grupo gaúcho Almôndegas. Evoca um rapaz sem nome, o qual, sob a periculosidade indelével de estar também sem a identificação da marca do gênero, torna-se ameaça, curiosidade, figura mítica:

Quem é esse rapaz que tanto androginiza? / Que tanto me convida pra carnavalizar /  
/ Que tanto se requebra do céu de um salto alto / E usa anéis e plumas pra  
lantejoulizar / Que acena e manda beijos pra todos seus amores / E vive sempre a  
cores pra escandalizar / A minha mãe falou que é um tipo perigoso / Que vive  
sorridente fazendo quá, quá, quá / O meu pai me contou que um dia viu o cara /  
Num cabaré da zona dançando tchá, tchá, tchá / [...] Cuidado aí vem ele, é um circo,  
é um cometa / Abana, abana, abana, que é o Papai Noel. (Androginismo, 1978).

Quando a canção foi lançada em 1978, no álbum “Circo de Marionetes”, o grupo Almôndegas representava o pioneirismo de uma linguagem particular para a música pop gaúcha, misturando elementos do folclore regional com os elementos musicais sonoros da

época. Há poucos registros da performance do grupo nessa canção; o principal deles é uma rara apresentação no programa *Rock in Concert*, exibido pela TV Globo. Em determinado momento da performance do grupo, seus integrantes apareciam vestidos com indumentárias femininas, perucas desarrumadas, caras e bocas que davam sentido cômico ao eu lírico da canção, o que era, como vimos, traço comum nas obras que traziam as questões de gêneros e sexualidades para o campo normativo.

O que Almério faz, no entanto, é a atualização do conteúdo performático em Androginismo. Lançado em 2020 em seu álbum “Desempena Ao Vivo” com registro audiovisual no Teatro Santa Isabel, em Recife, a canção recebe tons mais baixos e com canto mais suave que contrasta com a sequência rítmica de quando o cantor interpõe na letra dados estatísticos sobre a morte de LGBTQ’s no Brasil: “No meu país a cada 19 horas morre um LGBTQ” (ALMÉRIO..., 2020, 02m:12s). Almério performa a canção vestindo uma calça dourada justa ao corpo e um colete com retalhos e fios que cobrem os ombros mas mantêm o seu peito nu, enquanto seus olhos exibem uma maquiagem iluminada com purpurina. A estética do cantor vem de encontro à linha de filiação, ou de estrutura rizomática, de Ney Matogrosso.

Em entrevista, o cantor fala sobre a escolha da canção como *single* do seu trabalho ao vivo: “O fato de eu ter escolhido cantar Androginismo vem das minhas vivências e lembranças como homem gay cisgênero, da minha vontade de gritar para o mundo os motivos que me fazem cantar e escrever.” e diz sobre a intenção da sua música: “Grito contra o preconceito arraigado em nossa sociedade e denuncio os vários tipos de violência contra a nossa existência” (FERREIRA, 2020, s.p.).

Como escreveu Jean Wyllys (2016, s.p.), ao observar essa nova cena: “Estamos diante de um novo capítulo da MPB, que não busca aprovação, mas afirmação. Que não pede passagem, mas a toma”. O que Gal e Ney fizeram em tempos de chumbo, a fratura das identidades normativas, o uso do palco como espaço de experimentação sensível e o canto como provocação estética, é reativado hoje por essas vozes que se recusam a serem invisíveis. Elas não apenas cantam, mas performam subjetividades dissidentes, projetando na música e no corpo possibilidades de existir que não cabem no enquadramento cisheteronormativo.

Dessa forma, os termos MPBixa e MPBTrans, ainda que flutuantes, não são apenas expressões contemporâneas da cultura. São herdeiros de uma linhagem de fratura. Uma genealogia que conecta os gestos liminares do passado às insurgências do agora, afirmando

que a performance segue sendo um campo de batalha, uma linguagem de sobrevivência, um modo de existir que insiste apesar de tudo.

Ao acompanhar essas cenas e reverberações, esta pesquisa reafirmou a performance como uma linguagem politicamente situada, capaz de produzir dissenso e projetar mundos possíveis. Diante de um presente marcado por retrocessos e atravessado por estratégias contemporâneas de silenciamentos, analisar a nossa cultura subversiva como crítica encarnada é afirmar um compromisso com a escuta ativa das dissidências, com a visibilidade das margens e com a responsabilidade ética de responder ao que essas vozes expõem e exigem: a vida que insiste em ser sem obediência a padrões pré-definidos por outrem. Ao final, resta reconhecer que a força da performance está em continuar a existir, afirmando sentidos que desafiam padrões e hierarquias estabelecidas.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, G. (org). *Comunicação e indústria cultural*. Cia Editora Nacional/Editora Universidade de São Paulo, 1971.
- AGRA, L. Apontamentos para uma historiografia da performance no Brasil. *Arte da Cena (Art on Stage)*, Goiânia, v. 1, n. 2, p. 35–50, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/34768> Acesso em: dezembro, 2024.
- AGRA, Lucio. Performance e documento, ou o que chamamos por esses nomes?. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 4 n. 1, Porto Alegre, jan.-abr. 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufreg.br/presen-ca> Acesso em: dezembro, 2024.
- ALMEIDA, Miguel de. *Primavera nos Dentes - A História dos Secos & Molhados*. São Paulo: Três Estrelas, 2019.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- AUSLANDER, Philip. A Performatividade na documentação de performances. Tradução: Isabela de Oliveira Barbosa e Luciano Vinhosa. *Poiésis*, Niterói, v.33, pp.337-352, jan./jun. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.337-352> Acesso em: jan de 2025.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ARQUIDIOCESE de São Paulo. *Projeto Brasil Nunca Mais*. Petrópolis: Vozes, 1985..
- BADINTER, Elizabeth. *Um é outro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- BARBERO, Jesus Martin. Entrevista a Diana Taylor. *O que são os estudos da performance?*, 2002. Disponível em: <https://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/jesus-martin-barbero-portuguese> Acesso em: janeiro 2025
- BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. in: *História das mulheres no Brasil* / Mary Del Priore (org.) 7. ed. – São Paulo : Contexto, 2004.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Rio de Janeiro: L&M Pocket, 2020.
- BOMENY, Helena M. B. Três decretos e um ministério: a propósito da educação no Estado. In: *Repensando o Estado Novo*. Organizadora: Dulce Pandolfi. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999.

BRIGGS, Asa & BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006

BUCK-MORSS, Susan. Dialética do olhar. Walter Benjamin e o projeto de passagens. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

BURKE, Peter (org). *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e a Subversão da Identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

\_\_\_\_\_. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pensamento feminista - conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

CAETANO EN DETALLE. 1968: AGORA ELA É GAL COSTA. Blog Caetano en Detalle, nov. 2023. Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2023/11/1968-agora-ela-e-gal-costa.html>. Acesso em: 02 set. 2024.

CAMPOS, Augusto de. *O balanço da Bossa e outras bossas*. 5 ed., São Paulo, Perspectiva, 1993.

CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: *Repensando o Estado Novo*. Organizadora: Dulce Pandolfi. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.

CARLSON, Marvin. *Performance, uma introdução crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CASTANHEIRA, Ludmila. Arte da Performance no Brasil: uma história em que acreditamos antes de que exista. *Revista Aspás*, 11(1), 2021, 104-116. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v11i1p104-116> Acesso em: fevereiro 2025.

CHANAN, Michael. *Repeated Takes: A Short History of Recording and Its Effect on Music*. London: Verso, 1995.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.

CIRLOT, Victoria. Hildegard de Bingen, uma “artista” mística e profética. [Entrevista concedida a] Moisés Sbardelotto. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, ed. 385, dezembro, 2011. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/4283-victoria-cirlot> Acessado em: 08/09/24

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. São Paulo, SP: Iluminuras, 1997.

COELHO, C. N. (1989). *A Tropicália: cultura e política nos anos 60*. *Tempo Social*, 1(2), 159-176.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 1989.

COLLING, Leandro. O que performances e seus estudos têm a ensinar para a teoria da performatividade de gênero?. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 40, 2021. DOI: 10.5965/1414573101402021e0200. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1-19>. Acesso em: 23 set. 2024.

COLLING, Leandro; ARRUDA, Murilo Souza; NONATO, Murilo Nascimento. Perfechatividades de gênero : a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 57, p. e195702, 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8658138>. Acesso em: setembro, 2020.

COLLING, Leandro; SAMPAIO, Adriano (orgs.). *A cultura nos tempos sombrios*. Salvador: EDUFBA, 2022.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs). História da virilidade. (1. A invenção da virilidade, da antiguidade às Luzes). Petrópolis: Ed: Vozes, 2013. 614p.

COURTINE, Jean-Jacques; CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges (Orgs.). *História da Virilidade – A virilidade em crise? Séculos XX e XXI*. Volume 3. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013

DAWSEY, J. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. *Revista De Antropologia*, 7, 2006, 17–25. Disponível em: <https://doi.org/10.5380/cam.v7i2.7322> Acesso em: janeiro 2025.

DAWSEY, J.C. Schechner, teatro e antropologia. *Cadernos De Campo*. São Paulo, 20, 2011, 207-210. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v20i20p207-210> Acesso em: janeiro 2025

DINIZ, Edinha. Chiquinha Gonzaga uma história de vida. Rio de Janeiro, Zahar, 1999.

DOCUMENTOS REVELADOS. Portal de informações e documentos históricos sobre a ditadura militar brasileira. Disponível em: <https://documentosrevelados.com.br/>. Acesso em: 2 set. 2023.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. Gênero e comportamento a serviço da Ditadura Militar: uma leitura dos escritos da Escola Superior de Guerra. *Diálogos*, v.18, n. 1, 2014, p.75-92.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *In Estudos Avançados*. v. 17, n. 49, 2003. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0103-40142003000300010> Último acesso em 03 jan 2024.

DUARTE, P. *O Livro do Disco: Tropicália ou Panis et Circenses*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Trad.: Cristina Yamagami. São Paulo: Unesp, 2009.

FAOUR, Rodrigo. *A história sexual da MPB: a evolução do sexo e do amor na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FAOUR, Rodrigo. *Bastidores: Cauby Peixoto 50 Anos da Voz e do Mito*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. *História da música popular brasileira sem preconceitos: dos primórdios, em 1500, aos explosivos anos 1970*, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Record, 2021. [recurso eletrônico formato epub].

FÉRAL, Josette. *Performance e performatividade: o que são os estudos performáticos?* In: MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEN, Stephan e COLLAÇO, Vera. *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FERLIM, ULIANA. *A polifonia das modinhas : diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX*. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2006.

FERREIRA, Mauro. *Almério revive 'Androginismo' do grupo Almondégas após 42 anos*. Portal G1. Pop & Arte. 06/06/20. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/06/06/almerio-revive-androginismo-do-grupo-almondégas-apos-42-anos.ghtml> Acesso em jun 2025.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

\_\_\_\_\_. *Como eles agiam: os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política*, Rio de Janeiro: Record, 2001.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002

GAL COSTA. *O Divino Maravilhoso* [Entrevista] in *TROPICÁLIA. Verbo Divino*. Disponível em: [http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/verbo\\_divino.php](http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/verbo_divino.php). Acesso em: 15 abril. 2025.

GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

GIL, Gilberto; RENNÓ, Carlos (org.). *Todas as Letras*. São Paulo: Cia. das Letras, 2022.

GOMES, Ângela de Castro. Estado Novo: ambiguidades e heranças do autoritarismo no Brasil. In: ROLLEMBERG, Denise e QUADRAT, Samantha (org.). *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

GOMES, Rodrigo. Do Fonógrafo ao MP3: Algumas Reflexões sobre Música e Tecnologia. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*. Rio Grande do Norte, Natal. n.5, jan-jun 2014.

Disponível em: [https://rbec.ect.ufrn.br/data/\\_uploaded/artigo/N5/RBEC\\_N5\\_A6.pdf](https://rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N5/RBEC_N5_A6.pdf) Acesso em: 27/07/24.

GREGOS de Lesbos perdem causa para proibir termo lésbica. *BBC Brasil*. Brasília, 23.jul.2008. Disponível em: [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/story/2008/07/080722\\_lesbosprotest](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/story/2008/07/080722_lesbosprotest) Acesso em: 08/05/24.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Envergonhada: As Ilusões Armadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*; tradução de. Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, Vozes, 1985.

GONÇALVES, Eduardo. *Phonographos e gramophones: a Casa Edison e o mercado fonográfico no Rio de Janeiro entre os anos de 1900 a 1913*. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Departamento de História, 2011.

GONZALÉZ, Juliana Pérez. Carne para alimento de rádios e discos: o conceito de música popularesca na obra musicológica de Mário de Andrade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n.57, p. 139-160, 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p139-160> Acesso em: 18/12/24.

GRONOW, Pekka. *An International History of the Recording Industry*. London/New York: Cassell, 1999.

GUIMARÃES, R. E., & MARTINS, A. L. Identidades de gênero transgressoras na canção brasileira: as performances do corpo e da voz como poéticas interartes subversivas. *Letras*, 1(63), 76–93. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/2176148568102> Acesso em: 03/04/24.

HALL, Stuart. “Notas sobre a desconstrução do ‘popular’”. In: Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al., Belo Horizonte: Editora da UFMG/Humanitas/Unesco, 2003.

\_\_\_\_\_. *Quem precisa da identidade?* In: SILVA, Tomaz Tadeu da et al. (Orgs.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

\_\_\_\_\_. *Cultura e Representação*. Editora PUC Rio. 2016.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem: cpc, vanguarda e desbunde*. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Descobertas, sonhos e desastres nos anos 60*. In.: Itaú Cultural. *Anos de Chumbo*. 2004b. Disponível em: <https://ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/zuzu-angel/anos-de-chumbo/> Acesso: agosto de 2024.

\_\_\_\_\_. ; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

HOBBSAWN, Eric. *The Social Function of the Past: Some Questions*. *Revista Past & Present*. English. Volume 55, 1972.



- HAMBURGUER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 448-450. v. 4.
- JAMESON, Frederic. Periodizando os anos 60. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- KEHL, Maria Rita. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. ArtePensamento, 2005. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/um-so-povo-uma-so-cabeca-uma-so-nacao/>. Acesso em: 28 jan. 2025.
- KURLANSKY, Mark. *1968: O Ano que Abalou o Mundo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LIGIÉRO, Zeca. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- LIMA, Norma. *Ditadura no Brasil e censura nas canções de Rita Lee*. Curitiba: Appris, 2019.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1996.
- MACHADO, Antônio Alcântara. Lira Paulistana. Revista do arquivo municipal. v. XVII. São Paulo: Departamento de Cultura, 1935.
- MAISONNEUVE, Sophie. Between history and commodity: The production of a musical patrimony through the record in the 1920-1930s. Poetics, 29, 2001.
- MATOGROSSO, Ney. *Vira-lata de raça*. São Paulo: Tordesilhas, 2018.
- MATOS, OLGÁRIA. Ensaio Crítico. In: MORIN, Edgar; CASTORIADIS, Cornelius; LEFORT, Claude. *Maio de 68: a brecha*. Tradução de Anderson Lima da Silva e Martha Coletto Costa. São Paulo: Autonomia Literária, 2018.
- MEDDI, Jeocaz Lee. Gal Costa 1969, o álbum que fechou 1968. In: VIRTUÁLIA - O Manifesto Digital. Disponível em: <https://virtualiaomaniesto.blogspot.com/?zx=5cb119257d60d30c>. Acesso em: 20/09/24
- MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MISKOLCI, Richard. *O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX*. São Paulo: Annablume Editora, 2013.
- MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.

MOREIRA, Rafael; SPDA, Lincoln. *O fim do Ministério da Cultura: reflexões sobre as políticas públicas culturais na era pós-MinC*. Santos, São Paulo: Imaginário Coletivo, 2021.

MORIN, Edgar; CASTORIADIS, Cornelius; LEFORT, Claude. *Maio de 68: a brecha*. Tradução de Anderson Lima da Silva e Martha Coletto Costa. São Paulo: Autonomia Literária, 2018.

MOTTA, Nelson. *A Cruzada Tropicalista*. Última Hora, 5 de fevereiro de 1968.

NAHES, Semíramis. *Revista FON-FON: a imagem da mulher no Estado Novo (1937-1945)*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

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

\_\_\_\_\_. *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

\_\_\_\_\_. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese (Livre Docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

\_\_\_\_\_. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

NEY Matogrosso sem bandeira. *Lampião da Esquina*, n. 11, abril de 1979, p. 7. Disponível em:

<https://cedoc.grupodignidade.org.br/wp-content/uploads/tainacan-items/1104/2434/15-LAMP-IAO-DA-ESQUINA-EDICAO-11-ABRIL-1979.pdf>. Acesso em: 18 de set. de 2024.

NYONG'O, Tavia. Entrevista concedida a Diana Taylor. *O que são os estudos da performance?*, 2007. Disponível em: <https://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/tavia-nyongo-portuguese> Acesso em jan 2025.

O DISCO perfeito. *Revista Phono-Arte*. Rio de Janeiro, n.15, 15.mar.1929, p.01.

O'KEANE, Veronica. *El bazar de la memoria: cómo construimos los recuerdos y cómo los recuerdos nos construyen*. Tradução de Lorenzo Luengo. 1. ed. Madrid: Siruela, 2021.

PANDOLFI, Dulce. Apresentação. In: PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PINSKY, Carla Bassanezi. A Era dos Modelos Rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2018.

PRESOT, Aline. *As Marchas da Família com Deus pela Liberdade e o golpe de 19*. (Dissertação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2004.

POMPERMAIER, Paulo Henrique. Principal poeta lírica da Antiguidade, Safo tem obra relançada. *Revista Cult*, Literatura, 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/principal-poeta-lirica-da-antiguidade-safo-tem-obra-relancada/> Acesso em: 14 de jan. 2025.

QUINALHA, Renan Honório. *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/101/101131/tde-20062017-182552/>. Acesso em: novembro de 2023.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. Política da arte. In: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/05/30/politica-da-arte-jacques-ranciere/>. 2014. Acesso em 23/4/2021.

\_\_\_\_\_. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Tradução: Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

REIS, ARTHUR O. Walter Benjamin e a música popular. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*. (UFRJ) Rio de Janeiro. 2º quadrimestre de 2014 – Vol. 7 – nº 2 – pp.01-09.

REZENDE, Maria José de. *A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade (1964–1984)*. Londrina: Edue, 2013.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

RUBIN, Gayle. *Políticas do Sexo*. São Paulo: Editora Ubu, 2018.

SARTRE, J.P. Prefácio. In: Fanon, F. (1961). *Os condenados da terra* (pp. 7-23). Paris: Maspero, 1961.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil para a análise histórica. In: HOLLANDA, H. B. (org) *Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SILVA, Tomaz Tadeu. A Produção Social da Identidade e da Diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da et al. (Orgs.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?, In: *Performance studies: an introduction, second edition*. New York & London: Routledge. Traduzido por: r. l. almeida, 2011.

\_\_\_\_\_. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. *Cadernos De Campo* (São Paulo - 1991), 20(20), 213-236., 2011b.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Zeca Ligiéro. In: LIGIÉRO, Z. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: MauadX, 2012.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a MADEIRA, Cláudia; CRUZEIRO, Cristina Pratas; DOUGLAS, Anne; ELIAS, Helena. In: *About Performance: a conversation with Richard Schechner*. Em: *Arts* (MDPI), v. 11, n. 1, 2022.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

SOUZA, Solluá Borges Ramires de. MPBixa e MPBTrans: o “corre” pela visibilidade de uma cena musical emergente em contexto digital. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura (Rebeh)*, Cuiabá, v. 6, n. 21, p. 188-206, set.-dez. 2023. Disponível em: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/15645>. Acesso em: dez de 2024.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

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

TIBLE, Jean. “Brechas que inspiram: Maio de 68 em nós”. *Revista Outubro*, Rio de Janeiro, v. 1, n.30, p. 7-20, maio de 2018.

\_\_\_\_\_. *Pensar com o movimento: ciência, política, insurreição*. (Tese Livre Docência). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2022.tde-26062023-113802>

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6ª edição revisada e aumentada. São Paulo: Art. Editora, 1991.

TORRES, George (Ed.). *Encyclopedia of Latin American popular music*. Santa Barbara, CA: Greenwood, 2013.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

TRÓI, Marcelo de. “Rastros de 1968 nos ativismos das dissidências sexuais e de gênero”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 29, n. 1, 2021.

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

\_\_\_\_\_. *The Anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

\_\_\_\_\_. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte), de Victor Turner. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 177-185, 2005.

\_\_\_\_\_. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Tradução de Fabiano de Moraes. Niterói; Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

\_\_\_\_\_. *Floresta de símbolos: aspectos do ritual ndembu*. Tradução de Maria Lúcia Montes. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1964.

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

VENTURA, Zuenir. *1968: O Ano que Não Terminou*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

WILLIAMS, Jean. MPB TRANS: A transformação da música brasileira. Revista Trip Transformadores, 2016. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip-transformadores/trip-transformadores-2016-jean-wylllys-fala-sobre-um-novo-movimento-musical-o-mpbtrans> Acesso em: dez, 2024.

WILLIAMS, R. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

1968: Em São Paulo, Troféu Imprensa é entregue aos melhores do ano”. FOLHA DE SÃO PAULO. SÃO PAULO. 19.dez.2018 . Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/banco-de-dados/2018/12/1968-em-sao-paulo-trofeu-imprensa-e-entregue-aos-melhores-do-ano.shtml>. Acesso em: 25 de nov. 2024.

## REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

*Divino, Maravilhoso*. Gilberto Gil e Caetano Veloso  
Gal Costa. CBD/Philips, 1969

Atenção ao dobrar uma esquina  
Uma alegria, atenção menina  
Você vem? Quantos anos você tem?  
Atenção, precisa ter olhos firmes  
Pra este Sol, para esta escuridão

Atenção  
Tudo é perigoso  
Tudo é divino maravilhoso  
Atenção para o refrão

É preciso estar atento e forte  
Não temos tempo de temer a morte  
É preciso estar atento e forte  
Não temos tempo de temer a morte

Atenção para a estrofe e pro refrão  
Pro palavrão, para a palavra de ordem  
Atenção para o samba exaltação

Atenção  
Tudo é perigoso  
Tudo é divino maravilhoso  
Atenção para o refrão

É preciso estar atento e forte  
Não temos tempo de temer a morte  
É preciso estar atento e forte  
Não temos tempo de temer a morte

Atenção para as janelas no alto  
Atenção ao pisar o asfalto, o mangue  
Atenção para o sangue sobre o chão

É preciso estar atento e forte  
Não temos tempo de temer a morte  
É preciso estar atento e forte  
Não temos tempo de temer a morte

Atenção  
Tudo é perigoso  
Tudo é divino maravilhoso  
Atenção para o refrão

É preciso estar atento e forte  
Não temos tempo de temer a morte  
É preciso estar atento e forte  
Não temos tempo de temer a morte

É preciso estar atento e forte  
Não temos tempo de temer a morte  
É preciso estar atento e forte  
Não temos tempo de temer a morte

É preciso estar atento e forte  
Não temos tempo de temer a morte  
É preciso estar atento e forte  
Não temos tempo de temer a morte

É preciso estar atento e forte  
Não temos tempo de temer a morte  
É preciso estar atento e forte  
Não temos tempo de temer a morte

*O Vira*. João Ricardo e Luli  
Ney Matogrosso e Secos & Molhados. Continental, 1973

O gato preto cruzou a estrada  
Passou por debaixo da escada  
E, lá no fundo azul, na noite da floresta  
A Lua iluminou a dança, a roda, a festa

Vira, vira, vira  
Vira, vira, vira homem, vira, vira  
Vira, vira lobisomem  
Vira, vira, vira  
Vira, vira, vira homem, vira, vira

Vira, vira, vira  
 Vira, vira, vira homem, vira, vira  
 Vira, vira lobisomem  
 Vira, vira, vira  
 Vira, vira, vira homem, vira, vira

Bailam corujas e pirilampos  
 Entre os Sacis e as fadas  
 E, lá no fundo azul, na noite da floresta  
 A Lua iluminou a dança, a roda, a festa

Bailam corujas e pirilampos  
 Entre os Sacis e as fadas  
 E, lá no fundo azul, na noite da floresta  
 A Lua iluminou a dança, a roda, a festa

Vira, vira, vira homem, vira, vira  
 Vira, vira lobisomem  
 Vira, vira, vira  
 Vira, vira, vira homem, vira, vira

### *A Mulher é um diabo de saia. Autor Desconhecido*

*Mário Pinheiro (intérprete), Odeon, 1906.*

A mulher é o diabo de saia  
 Para sossego devia morrer  
 A mulher é o diabo de saia  
 Para sossego devia morrer

A mulher é perversa para o homem  
 A mulher não devia nascer  
 A mulher é perversa para o homem  
 A mulher não devia nascer

A mulher é um ente sem alma  
 Em seu [ ] é todo pacato  
 A mulher é um ente sem alma  
 Em seu [ ] é todo pacato

Tem unha [ ] de arranha  
 A mulher só tem unhas de gato  
 Tem unha [ ] de arranha  
 A mulher só tem unhas de gato

Ouçã amigos, eu dou um conselho  
 E quero que seja cumprido  
 Ouçã amigos, eu dou um conselho.  
 E quero que seja cumprido

Antes morra da febre amarela  
 Do que pensar em ser marido  
 Antes morra de febre amarela  
 Do que pensar em ser marido

Se o homem é um anjo de calça  
 E veio só para sofrer  
 Se o homem é um anjo de calça  
 E veio só para sofrer

Trabalha e nunca descansa  
 Até o momento de morrer  
 Trabalha e nunca descansa  
 Até o momento de morrer...

### *A Mulata, Gonçalves Crespo*

*Geraldo Magalhães (Intérprete), Odeon, 1906.*

Mostraram-me um dia na roça dançando  
 Mestiça formosa de olhar azougado!  
 Co'um lenço de cores nos seios cruzado  
 Nos lobos da orelha pingentes de prata!

Que viva a mulata  
 Por ela o feitor!  
 Diziam que andava  
 Perdido de amor!

De em torno dez léguas da vasta fazenda  
 Ao vê-la corriam gentis amadores!  
 E aos ditos galantes de finos amores  
 Abrindo seus lábios de viva escarlata!

Sorria a mulata  
 Por quem o feitor!  
 Nutria quimeras  
 E sonhos de amor!

Um pobre mascate, que em noites de Lua  
 Cantava modinhas, lundus magoados!  
 Amando a faceira dos olhos rasgados  
 Ousou confessar-lhe com voz timorata!

Amaste-o, mulata  
 E o triste feitor!  
 Chorava na sombra  
 Perdido de amor!

Um dia encontraram na escura senzala  
 O catre da bela mucama vazio!  
 Embalde recortam pirogas o rio  
 Embalde procuram no escuro da mata!

Fugira a mulata  
 Por quem o feitor!  
 Se foi definhando  
 Perdido de amor!

### *Emília. Haroldo Lobo e Wilson Batista*

*Vassourinha (Intérprete), Columbia, 1942*

Quero uma mulher que saiba lavar e cozinhar  
 Que de manhã cedo me acorde na hora de trabalhar  
 Só existe uma  
 E sem ela eu não vivo em paz

Ninguém sabe igual a ela preparar o meu café  
 Não desfazendo das outras, Emília é mulher  
 Papai do Céu é quem sabe a falta que ela me fez  
 Emília, Emília, Emília

Emília, Emília, Emília  
Não posso mais

Não posso mais

Eu quero uma mulher que saiba lavar e cozinhar...

*Sacode a Lapela.* Mirabeau Pinheiro e Jorge Gonçalves  
*Carmem Costa (Intérprete)*, Columbia, 1942

O homem, sacode a lapela,  
Tá tudo bem,  
A poeira cai, a poeira cai,  
A mulher quando perde a linha,  
Pode lavar, que a mancha não sai,  
Pode lavar, que a mancha não sai,

Mulher quando,  
Preza o seu nome, ai, ai,  
Não dá, não dá,  
O que falar,  
Tem sempre a cabeça erguida,  
Sabe o terreno,  
Que ela deve pisar...

O homem, sacode a lapela,  
Tá tudo bem,  
A poeira cai, a poeira cai,  
A mulher quando perde a linha,  
Pode lavar, que a mancha não sai,  
Pode lavar, que a mancha não sai...  
Sacode a poeira.

*Eu sou a outra.* Ricardo Galeno  
*Carmem Costa (Intérprete)*, RCA VICTOR, 1953

Ele é casado e eu sou a outra  
Na vida dele  
Que vive qual uma brasa  
Por lhe faltar  
Tudo em casa

Quem me condena, como se condena  
Uma mulher perdida  
Só me vêem na vida dele  
Mas não o vêem, na minha vida

Ele é casado e eu sou a outra  
Que o mundo difama  
Que a vida, ingrata, maltrata  
E, sem dó, cobre de lama

Não tenho nome, trago o coração ferido  
Mas tenho muito mais classe  
Do quem não soube prender o marido

*Dá Nela.* Ary Barroso  
*Francisco Alves*, Odeon, 1930.

Esta mulher  
Há muito tempo me provoca  
Dá nela! Dá nela!

Agora deu para falar abertamente  
Dá nela! Dá nela!

É perigosa  
Fala mais que pata choca  
Dá nela! Dá nela!

É intrigante  
Tem veneno e mata a gente  
Dá nela! Dá nela!

Fala, língua de trapo  
Pois da tua boca  
Eu não escapo

*Dinheiro não há!* Ernani Alvarenga  
*Vai como Pode (Escola de Samba)*, Parlophon, 1932

Lá vem ela chorando  
O que que ela quer?  
Pancada não é, já sei  
Mulher da orgia quando começa a chorar  
Quer dinheiro  
Dinheiro não há  
Não há!

Carinho eu tenho demais  
Pra vender e pra dar  
Pancada também não há de faltar  
Dinheiro, isso não, isso eu não dou a mulher  
Faço descer a terra, o céus e as estrelas  
Se ela quiser  
Mas dinheiro não há

*Oh! Seu Oscar.* Wilson Batista e Ataulfo Alves*Ciro Monteiro (Intérprete).* Victor RCA, 1939.

Cheguei cansado do trabalho  
Logo a vizinha me falou  
Oh! Seu Oscar  
Tá fazendo meia hora  
Que a sua mulher foi embora

Um bilhete lhe deixou  
(Meu Deus, que horror!)  
O bilhete assim dizia  
Não posso mais, eu quero é viver na orgia

Fiz tudo para ver seu bem-estar  
Até no cais do porto eu fui parar  
Martirizando o meu corpo noite e dia  
Mas tudo em vão: Ela é da orgia

*O Bonequinho.* Autor Desconhecido*Bahiano (Intérprete).* Casa Edison, 1903

Lá da moita, lá da moita, sossegado  
Vem [ ] no caminho  
Francisquinho, Francisquinho, batizado  
Por alcunha O Bonitinho  
Ai ai! E as coisas [ ] de trás  
As [ ] lá da terra quando me veem  
Vem com os olhos tão ternos  
Rente de mim  
E depois elas cantam assim

Ai que lindo! Ai que lindo!  
Ai que lindo, bonitinho!  
Ai que lindo! Ai que lindo!  
Ai que lindo, bonitinho!  
(Que culpa tenho eu de ter bonito, ora, ora)

Minha mãe minha mãe quando eu nasci  
Muy risonha e presenteira  
Ficou doida ficou doida de alegria  
E disse assim para a parteira  
Oh cumadre, que lhe parece a beleza do nenê, você já viu?  
Que mãos que ele tem bonitinho, que pés, que cabeça e que...

Ai que lindo! Ai que lindo!  
Ai que lindo, bonitinho!  
Ai que lindo! Ai que lindo!  
Ai que lindo, bonitinho!

A parteira, a parteira toda [ ]  
Foi contar à vizinhança  
Esta nova, esta nova espalhou-ce  
E começou pois a festança  
[ ]

*Mulato Bamba.* Noel Rosa*Mário Reis (Intérprete).* Odeon, 1932

Esse mulato forte é do Salgueiro  
Passear no tintureiro  
É o seu esporte  
Já nasceu com sorte  
E desde pirralho  
Vive às custas do baralho  
Nunca viu trabalho

E quando tira um samba  
É novidade  
Quer no morro ou na cidade  
Ele sempre foi o bamba  
As morenas do lugar  
Vivem a se lamentar  
Por saber que ele não quer  
Se apaixonar por mulher

O mulato  
É de fato  
E sabe fazer frente  
A qualquer valente  
Mas não quer saber de fita  
Nem com mulher bonita

Sei que ele anda agora aborrecido  
Por que vive perseguido  
Sempre; a toda hora  
Ele vai-se embora  
Para se livrar  
Do feitiço e do azar  
Das morenas de lá

Eu sei que o morro inteiro  
Vai sentir  
Quando o mulato partir  
Dando adeus para o Salgueiro  
As morenas vão chorar  
Vão pedir pra ele voltar  
E ele não diz com desdém  
Quem tudo quer, nada tem

*Camisa Listrada.* Assis Valente*Carmem Miranda (Intérprete).* Odeon, 1932

Vestiu uma camisa listrada e saiu por aí  
Em vez de tomar chá com torrada ele bebeu parati

Levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão  
E sorria quando o povo dizia: sossega leão, sossega leão



Levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão  
E sorria quando o povo dizia: sossega leão, sossega leão

Tirou o anel de doutor para não dar o que falar  
E saiu dizendo eu quero mamar  
Mamãe eu quero mamar, mamãe eu quero mamar

Levou meu saco de água quente pra fazer chupeta  
Rompeu minha cortina de veludo pra fazer uma saia  
Abriu o guarda-roupa e arrancou minha combinação  
E até do cabo de vassoura ele fez um estandarte  
Para seu cordão

Agora a batucada já vai começando não deixo e não consinto  
O meu querido debochar de mim  
Porque ele pega as minhas coisas vai dar o que falar  
Se fantasia de Antonieta e vai dançar no Bola Preta  
Até o sol raiar

### *Todo Vedete.* Wilson Batista e Jorge de Castro

*Nelson Gonçalves.* RCA Victor/BMG Brasil, 1956

Antônio fantasia-se de Arlete  
Todo ano, todo ano  
E vai todo vedete  
Ao baile do João Caetano  
Quem entrou, entrou, leva boa vida  
Quem não entrou, assiste na saída

### *Vai Ver Que É.* Carvalhinho e Paulo Gracindo

*Tito Romero e Sua Orquestra.* Polydor, 1959

Se veste de baiana  
Pra fingir que é mulher  
Vai ver que é  
Vai ver que é

No baile do teatro  
Ele diz que é salomé  
Vai ver que é  
Vai ver que é

Cuidado minha gente  
Com esse tipo de rapaz

Nervosinho bate o pé  
Vai ver que é  
Vai ver que é.

### *Uva de Caminhão.* Assis Valente

*Carmem Miranda.* Odeon, 1939

Já me disseram que você andou pintando o sete  
Andou chupando muita uva e até de caminhão  
Agora anda dizendo que está de apêndice  
Vai entrar no canivete, vai fazer operação

Oi que tem a Florisbela nas cadeiras dela  
Andou dizendo que ganhou a flauta de bambu  
Abandonou a batucada lá da Praça Onze  
E foi dançar o pirulito lá no Grajaú

Você no baile dos quarenta deu o que falar  
Cantando o seu Caramuru, bota o pajé pra brincar  
Tira, não tira o pajé, deixa o pajé farrear  
Eu não te dou a chupeta, não adianta chorar

Já me disseram que você andou pintando o sete  
Andou chupando muita uva e até de caminhão  
E agora anda dizendo que está de apêndice  
Vai entrar no canivete, vai fazer operação

Oi que tem a Florisbela nas cadeiras dela  
Andou dizendo que ganhou a flauta de bambu  
Abandonou a batucada lá da Praça Onze  
E foi dançar o pirulito lá no Grajaú

Já me disseram que você andou pintando o sete  
Andou chupando muita uva e até de caminhão  
Agora anda dizendo que está de apêndice  
Vai entrar no canivete, vai fazer operação

Oi que tem a Florisbela nas cadeiras dela  
Andou dizendo que ganhou a flauta de bambu  
Abandonou a batucada lá da Praça Onze  
E foi dançar o pirulito lá no Grajaú

Caiu o pano da cuíca em boas condições  
Apareceu Branca de Neve com os sete anões  
E na pensão da dona Estela foram farrear  
Quebra, quebra gabiroba quero ver quebrar

Já me disseram que você andou pintando o sete  
Andou chupando muita uva e até de caminhão  
Agora anda dizendo que está de apêndice  
Vai entrar no canivete, vai fazer operação

Oi que tem a Florisbela nas cadeiras dela  
Andou dizendo que ganhou a flauta de bambu  
Abandonou a batucada lá da Praça Onze  
E foi dançar o pirulito lá no Grajaú

Já me disseram que você andou pintando o sete

*Rapaz de Bem. Johnny Alf**Johnny Alf. RCA/BMG, 1953*

Você bem sabe eu sou rapaz de bem  
 A minha onda é a do vai e vem  
 Pois com as pessoas que eu bem tratar  
 Eu qualquer dia posso me arrumar  
 Vê se mora!

No meu preparo intelectual  
 É o trabalho a pior moral  
 Não sendo a minha apresentação  
 O meu dinheiro só de arrumação

Eu tenho casa  
 Tenho comida  
 Não passo fome, graças a Deus  
 E no esporte eu sou de morte  
 Tendo isto tudo eu não preciso de mais nada, é claro!

Se a luz do sol vem me trazer calor  
 E a luz da lua vem trazer amor  
 Tudo de graça a natureza dá

Pra que que eu quero trabalhar?

*Opinião. Zé Ketí**Nara Leão, João do Vale e Zé Ketí. Polygram/Philips, 1965*

Podem me prender  
 Podem me bater  
 Podem, até deixar-me sem comer  
 Que eu não mudo de opinião  
 Daqui do morro  
 Eu não saio, não

Se não tem água  
 Eu furo um poço  
 Se não tem carne  
 Eu compro um osso  
 E ponho na sopa  
 E deixa andar  
 Fale de mim quem quiser falar  
 Aqui eu não pago aluguel  
 Se eu morrer amanhã, seu doutor  
 Estou pertinho do céu

*Marcha da Quarta-Feira de Cinzas. Carlos Lyra e Vinícius de Moraes**Nara Leão, João do Vale e Zé Ketí. Polygram/Philips, 1965*

Acabou nosso carnaval  
 Ninguém ouve cantar canções  
 Ninguém passa mais  
 Brincando feliz  
 E nos corações  
 Saudades e cinzas  
 Foi o que restou

Pelas ruas o que se vê  
 É uma gente que nem se vê  
 Que nem se sorri  
 Se beija e se abraça  
 E sai caminhando  
 Dançando e cantando  
 Cantigas de amor

E no entanto é preciso cantar  
 Mais que nunca é preciso cantar  
 É preciso cantar e alegrar a cidade

A tristeza que a gente tem  
 Qualquer dia vai se acabar  
 Todos vão sorrir  
 Voltou a esperança  
 É o povo que dança  
 Contento da vida  
 Feliz a cantar

Porque são tantas coisas azuis  
 E há tão grandes promessas de luz  
 Tanto amor para amar de que a gente nem sabe

Quem me dera viver pra ver  
 E brincar outros carnavais  
 Com a beleza  
 Dos velhos carnavais  
 Que marchas tão lindas  
 E o povo cantando  
 Seu canto de paz  
 Seu canto de paz

*Carcará. João Vale, Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Lyra**Maria Bethânia. RCA/Camden, 1965*

Carcará  
 Pega, mata e come

Carcará é malvado, é valentão  
 É a águia de lá do meu sertão

Carcará num vai morrer de fome  
 Carcará  
 Lá no sertão

É um bicho que avoa que nem avião  
 É um pássaro malvado  
 Tem o bico volteado que nem gavião

Carcará quando vê roça queimada  
 Sai voando, cantando, carcará  
 Vai fazer sua caçada (carcará)  
 Carcará come intê cobra queimada

Quando chega o tempo da invernada  
 No sertão não tem mais roça queimada  
 Carcará mesmo assim num passa fome  
 Os burrego que nasce na baixada

Carcará pega, mata e come  
 Carcará num vai morrer de fome  
 Carcará, mais coragem do que homem  
 Carcará pega, mata e come

Os burrego novinho num pode andá  
 Ele pega no bico intê matá

Carcará pega, mata e come  
 Carcará num vai morrer de fome  
 Carcará, mais coragem do que homem  
 Carcará pega, mata e come  
 Carcará

(Carcará) em 1950, mais de 2 milhões de nordestinos  
 (Carcará) viviam fora dos seus estados natais  
 (Carcará) 10% da população do Ceará emigrou  
 (Carcará) 13% do Piauí  
 (Carcará) 15% da Bahia  
 (Carcará) 17% de Alagoas

(Carcará) pega, mata e come  
 Carcará num vai morrer de fome  
 Carcará, mais coragem do que homem  
 Carcará pega, mata e come

### *Fio Maravilha. Jorge Ben Jor*

*Maria Alcina. Warner, 1973*

E novamente ele chegou com inspiração  
 Com muito amor, com emoção, com explosão, um gol  
 Sacudindo a torcida aos trinta e três minutos do segundo tempo  
 Depois de fazer uma jogada celestial, um gol

Tabelou, driblou dois zagueiros  
 Deu um toque, driblou o goleiro  
 Só não entrou com bola e tudo porque teve humildade, um gol

Foi um gol de classe  
 Onde ele mostrou sua malícia e sua raça  
 Foi um gol de anjo, um verdadeiro gol de placa  
 E que a galera agradecida assim cantava  
 Foi um gol de anjo, um verdadeiro gol de placa  
 E que a galera agradecida assim cantava

Fio Maravilha, nós gostamos de você  
 Fio Maravilha, faz mais um pra gente vê  
 Fio Maravilha, nós gostamos de você  
 Fio Maravilha, faz mais um pra gente vê

Fio Maravilha, nós gostamos de você  
 Fio Maravilha, faz mais um pra gente vê

### *É Proibido Proibir. Caetano Veloso*

*Caetano Veloso. Philips, 1968*

A mãe da virgem diz que não  
 E o anúncio da televisão  
 Estava escrito no portão  
 E o maestro ergueu o dedo  
 E além da porta  
 Há o porteiro, sim

E eu digo não  
 E eu digo não ao não  
 Eu digo  
 É! Proibido proibir  
 É proibido proibir  
 É proibido proibir  
 É proibido proibir

Me dê um beijo, meu amor  
 Eles estão nos esperando  
 Os automóveis ardem em chamas  
 Derrubar as prateleiras  
 As estantes, as estátuas  
 As vidraças, louças, livros, sim

E eu digo sim  
 E eu digo não ao não  
 E eu digo  
 É! Proibido proibir  
 É proibido proibir

Caí no areal na hora adversa que Deus concede aos seus  
 Para o intervalo em que esteja a alma imersa em sonhos  
 Que são Deus  
 Que importa o areal, a morte, a desventura, se com Deus  
 Me guardei  
 É o que me sonhei, que eterno dura  
 É esse que regressarei

Me dê um beijo meu amor  
 Eles estão nos esperando  
 Os automóveis ardem em chamas  
 Derrubar as prateleiras  
 As estátuas, as estantes  
 As vidraças, louças, livros, sim

E eu digo sim  
 E eu digo não ao não  
 E eu digo: É!  
 Proibido proibir  
 É proibido proibir  
 É proibido proibir  
 É proibido proibir  
 É proibido proibir

É proibido proibir  
É proibido proibir  
É proibido proibir

### *Esse Cara.* Caetano Veloso

*Caetano Veloso.* Philips, 1972

Ah, esse cara tem me consumido  
A mim e a tudo que eu quis  
Com seus olhinhos infantis  
Com os olhos de um bandido  
Ah, esse cara tem me consumido  
A mim e a tudo que eu quis  
Com seus olhinhos infantis  
Com os olhos de um bandido

Ele está na minha vida porque quer  
Eu estou para o que der e vier  
Ele chega ao anoitecer  
Quando vem a madrugada  
Ele some  
Ele é quem quer  
Ele é um homem e eu sou apenas uma mulher

### *O Leãozinho.* Caetano Veloso

*Caetano Veloso.* Polygram/Philips, 1977

Gosto muito de te ver, leãozinho  
Caminhando sob o Sol  
Gosto muito de você, leãozinho

Para desentristecer, leãozinho  
O meu coração tão só  
Basta eu encontrar você no caminho

Um filhote de leão, raio da manhã  
Arrastando o meu olhar como um imã  
O meu coração é o Sol, pai de toda cor  
Quando ele lhe doura a pele ao léu

Eu gosto de te ver ao Sol, leãozinho  
De te ver entrar no mar  
Tua pele, tua luz, tua juba

Gosto de ficar ao Sol, leãozinho  
De molhar minha juba  
De estar perto de você e entrar no mar

Gosto de te ver ao Sol, leãozinho  
De te ver entrar no mar  
Tua pele, tua luz, tua juba

Gosto de ficar ao Sol, leãozinho  
De molhar minha juba  
De estar perto de você e entrar no mar

### *Menino do Rio.* Caetano Veloso

*Caetano Veloso.* Polygram/Philips, 1979

Menino do Rio  
Calor que provoca arrepio  
Dragão tatuado no braço  
Calção corpo aberto no espaço  
Coração, de eterno flerte  
Adoro ver-te

Menino vadio  
Tensão flutuante do Rio  
Eu canto pra Deus  
Proteger-te

O Havai, seja aqui  
Tudo o que sonhares  
Todos os lugares  
As ondas dos mares  
Pois quando eu te vejo  
Eu desejo o teu desejo

Menino do Rio  
Calor que provoca arrepio  
Toma esta canção  
Como um beijo

Menino do Rio  
Calor que provoca arrepio  
Dragão tatuado no braço  
Calção corpo aberto no espaço  
Coração, de eterno flerte  
Adoro ver-te

Menino vadio  
Tensão flutuante do Rio  
Eu canto pra Deus  
Proteger-te

O Havai, seja aqui  
Tudo o que sonhares  
Todos os lugares  
As ondas dos mares  
Pois quando eu te vejo  
Eu desejo o teu desejo

### *Salva-Vida.* Caetano Veloso

*Caetano Veloso.* Polygram/Philips, 1983

Místico pôr-do-sol no mar da Bahia  
E eu já não tenho medo de me afogar  
Conheço um moço lindo que é salva vida

Sólido simples vindo ele vem bem Jorge  
Límpido movimento me faz pensar  
Que profissão bonita pra um homem jovem

Vida  
Um da turma legal do Salvamar

Que é fera  
Na doçura, na força e na graça  
Ai, ai  
Quem dera  
Que eu também pertencera a essa raça

Salva vida  
Onda nova  
Nova vida  
Vem do novo mar

Jovem  
Amar de mesmo a gente, a água e areia

No dia  
Da Rainha das Águas  
Do presente  
Ai, ai  
Luzia  
A firmeza dourada  
Dessa gente

### *Ele me deu um beijo na boca. Caetano Veloso*

*Caetano Veloso. Polygram/Philips, 1982*

Ele me deu um beijo na boca e me disse  
A vida é oca como a touca  
De um bebê sem cabeça  
E eu ri à beça

E ele: como uma toca de raposa bêbada  
E eu disse: chega da sua conversa  
De poça sem fundo  
Eu sei que o mundo  
É um fluxo sem leito  
E e só no oco do seu peito  
Que corre um rio

Mas ele concordou que a vida é boa  
Embora seja apenas a coroa  
A cara, é o vazio  
E ele riu, e riu, e riu e ria  
Disse: Basta de filosofia!

A mim me bastava que o prefeito desse um jeito  
Na cidade da Bahia  
Esse feito afetaria toda a gente da terra  
E nós veríamos nascer uma paz quente  
Os filhos da guerra fria

Seria um antiacidente  
Como uma rima  
Desativando a trama daquela profecia  
Que o Vicente me contou  
Segundo a astronomia

Que em novembro do ano que inicia  
Sete astros se alinharão em escorpião  
Como só no dia da bomba de Hiroshima  
E ele me olhou  
De cima e disse assim, pra mim  
Delfim, Margaret Thatcher, Menahem Begin  
Política é o fim

E a crítica que não toque na poesia  
O Time Magazine quer dizer que os Rolling Stones  
Já não cabem no mundo do Time Magazine  
Mas eu digo (Ele disse)  
Que o que já não cabe é o Time Magazine  
No mundo dos Rolling Stones, Forever Rockin' And Rolling

Por que forjar desprezo pelo vivos?  
E fomentar desejos reativos?  
Apaches, punks, existencialistas, hippies, beatniks  
De todos os tempos, uni-vos

E eu disse sim, mas sim, mas não, nem isso  
Apenas alguns santos, se tantos, nos seus cantos  
E sozinhos

Mas ele me falou  
Você tá triste  
Porque a tua dama te abandona  
E você não resiste, quando ela surge  
Ela vem e instaura o seu cosmético caótico  
Você começa a olhar com olho gótico  
De cristão legítimo

Mas eu sou preto, meu nego  
E sei que isso não nega e até ativa  
O velho ritmo mulato  
E o leão ruge

O fato é que há um istmo  
Entre meu Deus  
E seus deuses  
Eu sou do clã do Djavan  
Você é fã do Donato  
E não nos interessa a tripe cristã  
De Dylan Zimmerman

Ele ainda diria mais  
Mas a canção tem que acabar  
E eu respondi  
O Deus que você sente é o Deus dos santos  
A superfície iridescente da bola oca

Meus deuses são cabeças de bebês sem touca  
Era um momento sem medo e sem desejo  
Ele me deu um beijo na boca  
E eu correspondi àquele beijo

### *Pai e Mãe. Gilberto Gil*

*Gilberto Gil. WEA, 1975*

Eu passei muito tempo  
Aprendendo a beijar outros homens

Como é, minha mãe?  
Como vão seus temores?

Como beijo o meu pai  
 Eu passei muito tempo  
 Pra saber que a mulher que eu amei  
 Que amo, que amarei  
 Será sempre a mulher  
 Como é minha mãe

Meu pai, como vai?  
 Diga a ele que não se aborreça comigo  
 Quando me vir beijar outro homem qualquer  
 Diga a ele que eu quando beijo um amigo  
 Estou certo de ser alguém como ele é  
 Alguém com sua força pra me proteger  
 Alguém com seu carinho pra me confortar  
 Alguém com olhos e coração bem abertos  
 Para me compreender

*Super-Homem - A Canção.* Gilberto Gil  
*Gilberto Gil.* WEA, 1979

Um dia  
 Vivi a ilusão de que ser homem bastaria  
 Que o mundo masculino tudo me daria  
 Do que eu quisesse ter

Que nada  
 Minha porção mulher que até então se resguardara  
 É a porção melhor que trago em mim agora  
 É o que me faz viver

Quem dera  
 Pudesse todo homem compreender, ó mãe, quem dera  
 Ser o verão no apogeu da primavera  
 E só por ela ser

Quem sabe  
 O super-homem venha nos restituir a glória  
 Mudando como um Deus o curso da história  
 Por causa da mulher

Quem sabe  
 O super-homem venha nos restituir a glória  
 Mudando como um deus o curso da história  
 Por causa da mulher

*Bem Entendido.* Renato Piau e Sérgio Natureza  
*Edy Star.* Som Livre, 1974

Chega de brincadeira, já estamos bem entendidos  
 Combinados, convencidos que para um bem entendido  
 Meia cantada basta, de sondar encalhado  
 Encolhido, incubado, escondido, enrolado  
 Com véu na cara e olheira

Olha, tá tudo bem entendido  
 O amor só faz sentido todo quando a gente gosta  
 E sente um calafrio, um frio fino na espinha  
 E o coração cheiro de sangue quente, bem quente

Por isso, chega de brincadeira, já estamos bem entendidos  
 Combinados, convencidos que para um bem entendido  
 Meia cantada basta

Se liga logo, se avexe, me siga logo ou me deixe  
 Me diga logo de frente qual é a sua comigo?  
 Qual é a sua, a sua comigo?

*Claustrofobia.* Roberto Carlos e Erasmo Carlos  
*Edy Star.* Som Livre, 1974

Parem de me sufocar  
 Que não sou de muito papo não  
 Enquanto puder respirar  
 Vou tocando o meu violão  
 Cheguem todos para lá  
 Que eu quero tocar bonito  
 Porque senão eu grito

Pensam que é brincadeira  
 Olhem bem pra minha cara  
 Será que eu pareço bicho  
 Ou alguma coisa rara?  
 Parem de me sufocar  
 Que eu quero tocar bonito  
 Porque senão eu grito

E dou vexame  
 Porque preciso de espaço  
 Quero respirar  
 Senão acabo no bagaço  
 Atravessando o compasso

*Alegria, Alegria.* Caetano Veloso  
*Caetano Veloso.* Polygram/Philips, 1968

Caminhando contra o vento  
 Sem lenço, sem documento  
 No Sol de quase dezembro  
 Eu vou

O Sol se reparte em crimes  
 Espaçonaves, guerrilhas  
 Em cardinales bonitas  
 Eu vou

Em caras de presidentes  
 Em grandes beijos de amor  
 Em dentes, pernas, bandeiras  
 Bomba e Brigitte Bardot

O Sol nas bancas de revista  
 Me enche de alegria e preguiça  
 Quem lê tanta notícia?  
 Eu vou

Por entre fotos e nomes  
 Os olhos cheios de cores  
 O peito cheio de amores vãos

Eu vou  
 Por que não? Por que não?

Ela pensa em casamento  
 E eu nunca mais fui à escola  
 Sem lenço, sem documento  
 Eu vou

Eu tomo uma Coca-Cola  
 Ela pensa em casamento  
 E uma canção me consola  
 Eu vou

Por entre fotos e nomes  
 Sem livros e sem fuzil  
 Sem fome, sem telefone  
 No coração do Brasil

Ela nem sabe, até pensei  
 Em cantar na televisão  
 O Sol é tão bonito  
 Eu vou

Sem lenço, sem documento  
 Nada no bolso ou nas mãos  
 Eu quero seguir vivendo, amor

Eu vou  
 Por que não? Por que não?  
 Por que não? Por que não?  
 Por que não? Por que não?

*Domingo no Parque.* Gilberto Gil  
*Gilberto Gil.* CDB/Philips, 1967

O rei da brincadeira  
 Ê, José!  
 O rei da confusão  
 Ê, João!  
 Um trabalhava na feira  
 Ê, José!  
 Outro na construção  
 Ê, João!

A semana passada  
 No fim da semana  
 João resolveu não brigar  
 No domingo de tarde  
 Saiu apressado  
 E não foi pra Ribeira jogar  
 Capoeira!  
 Não foi pra lá  
 Pra Ribeira, foi namorar

O José como sempre  
 No fim da semana  
 Guardou a barraca e sumiu  
 Foi fazer no domingo  
 Um passeio no parque  
 Lá perto da Boca do Rio

Foi no parque  
 Que ele avistou  
 Juliana  
 Foi que ele viu  
 Foi que ele viu Juliana na roda com João  
 Uma rosa e um sorvete na mão  
 Juliana seu sonho, uma ilusão  
 Juliana e o amigo João

O espinho da rosa feriu Zé

O sorvete e a rosa  
 Ô, José!  
 A rosa e o sorvete  
 Ô, José!  
 Oi girando na mente  
 Ô, José!  
 Do José brincalhão  
 Ô, José!

Juliana girando  
 Oi girando!  
 Oi, na roda gigante  
 Oi, girando!  
 Oi, na roda gigante  
 Oi, girando!  
 O amigo João (João)

O sorvete é morango  
 É vermelho!  
 Oi, girando e a rosa  
 É vermelha!  
 Oi girando, girando  
 É vermelha!  
 Oi, girando, girando

Olha a faca! (Olha a faca!)  
 Olha o sangue na mão  
 Ê, José!  
 Juliana no chão  
 Ê, José!  
 Outro corpo caído  
 Ê, José!  
 Seu amigo João  
 Ê, José!

Amanhã não tem feira

(Feriú Zé!) (Feriú Zé!)  
 E o sorvete gelou seu coração  
 O sorvete e a rosa  
 Ô, José!  
 A rosa e o sorvete  
 Ô, José!  
 Foi dançando no peito  
 Ô, José!  
 Do José brincalhão  
 Ô, José!

Ê, José!  
 Não tem mais construção  
 Ê, João!  
 Não tem mais brincadeira  
 Ê, José!  
 Não tem mais confusão  
 Ê, João!

*Banho de Espuma.* Rita Lee e Roberto de  
 Carvalho.

*Rita Lee.* EMI MUSIC BRASIL, 1980.

Que tal nós dois  
 Numa banheira de espuma?  
 El cuerpo caliente, un dulce far niente  
 Sem culpa nenhuma  
 Fazendo massagem  
 Relaxando a tensão  
 Em plena vagabundagem, com toda disposição  
 Falando muita bobagem, esfregando com água e sabão

(Uh-lá-lá)

Que tal nós dois  
 Numa banheira de espuma?  
 El cuerpo caliente, un dulce far niente  
 Sem culpa nenhuma  
 Fazendo massagem  
 Relaxando a tensão  
 Em plena vagabundagem, com toda disposição  
 Falando muita bobagem, esfregando com água e sabão

Lá no reino de Afrodite  
 O amor passa dos limites  
 Quem quiser, que se habilite  
 O que não falta é apetite (ai, meu Deus)

*Lança Perfume.* Rita Lee e Roberto de  
 Carvalho.

*Rita Lee.* EMI MUSIC BRASIL, 1980.

Lança, menina, lança todo esse perfume  
 Desbaratina, não dá pra ficar imune  
 Ao teu amor que tem cheiro de coisa maluca  
 Vem cá, meu bem, me descola um carinho  
 Eu sou neném, só sossego com beijinho  
 Vê se me dá o prazer de ter prazer comigo  
 Me aqueça

Me vira de ponta-cabeça  
 Me faz de gato e sapato  
 Me deixa de quatro no ato  
 Me enche de amor, de amor, oh

Lança, lança perfume  
 Oh, lança, lança perfume  
 Oh, lança, lança, lança perfume  
 Lança perfume  
 Lança perfume

*Nem luxo, nem lixo.* Rita Lee e Roberto de Carvalho

*Rita Lee.* EMI MUSIC BRASIL, 1986.

Como vai você?  
 Assim como eu  
 Uma pessoa comum  
 Um filho de Deus

Nessa canoa furada  
 Remando contra a maré  
 Não acredito em nada  
 Até duvido da fé

Como vai você?  
 Assim como eu  
 Uma pessoa comum  
 Um filho de Deus

Nessa canoa furada  
 Furou remando contra a maré  
 Não acredito em nada, não  
 Até duvido da fé

Não quero luxo nem lixo  
 Meu sonho é ser imortal, meu amor  
 Não quero luxo nem lixo  
 Quero saúde pra gozar no final

Não quero luxo nem lixo  
 Meu sonho é ser imortal, meu amor  
 Não quero luxo nem lixo  
 Quero saúde pra gozar no final.



*X21. Rita Lee*

Não gravada, 1976.

Tudo foi programado pra ser muito natural  
A vítima virou um bandido  
E o herói está no comercial  
E me levam a conhecer o lado escuro da luz  
Vi o sol nascer quadrado  
E lá dentro cada qual carregava uma cruz  
Foi então que me disseram  
Não ligue não aqui é melhor ter calma  
E o passarinho não esquece seu canto  
Mesmo dentro da gaiola

Foi então que me disseram  
Não ligue não  
Aqui somos todos iguais  
E Deus é apenas um  
Vamos cantar e ficar livres  
Dentro do X 21.

*Androginismo. Kledir Ramil*

*Almérico. Biscoito Fino, 2020*

Quem é esse rapaz que tanto androginiza?  
Que tanto me convida pra carnavalizar  
Que tanto se requebra do céu de um salto alto  
E usa anéis e plumas pra lantejoulizar  
Que acena e manda beijos pra todos seus amores  
E vive sempre a cores pra escandalizar

A minha mãe falou que é um tipo perigoso  
Que vive sorridente fazendo quá, quá, quá  
O meu pai me contou que um dia viu o cara  
Num cabaré da zona dançando tchá, tchá, tchá

Quem é esse rapaz que tanto androginiza?  
Que tudo anarquiza pra dissocializar  
Com mil e um veados puxando seu foguete  
Que lembra um sorvete pra refrescalizar

Cuidado aí vem ele, é um circo, é um cometa  
Abana, abana, abana, que é o Papai Noel

Cuidado aí vem ele, é um circo, é um cometa  
Abana, abana, abana, que é o Papai Noel

Eu pensei que todo mundo fosse filho de papai  
Noel...

## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A SEXUALIDADE Transgressora na MPB- O que enfrentaram os pioneiros da androgenia e LGBTQ+ no Brasil. Entrevista concedida a Rodrigo Faour [Vídeo] Youtube. 10 de junho de 2020 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rO0iWVYNk6k> Acesso: mar 2024.

ALMÉRIO- “Androginismo” | Show Desempena Ao Vivo. [Vídeo] Youtube. 8 de junho de 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=hgvqygnuL5A&list=RDhgvqygnuL5A&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=hgvqygnuL5A&list=RDhgvqygnuL5A&start_radio=1) Acesso: julho de 2025.

AS PIONEIRAS CANÇÕES TRANSGRESSORAS LGBTQ+ NO BRASIL- quebrando a caretice masculino x feminino. Entrevistas cedidas a Rodrigo Faour. [Vídeo] Youtube. 17 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oCGvLBdQ6R4> Acesso em: jul de 2024.

CAETANO VELOSO / 80 ANOS - Pela primeira vez na íntegra, sua entrevista a Rodrigo Faour. [Vídeo] Youtube. 7 de agosto de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3S34ZUpUK2k> Acesso: junho de 2025.

NEY À FLOR DA PELE. Direção: Felipe Nepomuceno. Roteiro: Felipe Nepomuceno. Produção: Tereza Alvarez. Rio de Janeiro: Nepomuceno Filmes, 2020. Exibição: Tamandua TV. 1 vídeo (70 min).

Ditadura e música | Ney Matogrosso (Parte 1). [Vídeo]. YouTube, publicado em: [data exata de publicação]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sIYjIRqLIY>. Acesso em: 14 de novembro de 2024.

Gal Costa – Divino maravilhoso (4º Festival de MPB, TV Record, 1968). [Vídeo]. *YouTube*, 1968 (vídeo gravado). Publicado em 29 de outubro de 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mB0ubulCAYM>. Acesso em: 20 julho de 2025.

PROVOCAÇÕES - MARIA ALCINA. Entrevista cedida a Antônio Abujamra no Programa Provoações. [Vídeo] Youtube, 8 de jun. de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DokbWPEBUE0&list=TLPOMDkwNjIwMjXIKqjxsR2omw&index=9> Acesso em fev de 2025.

DIVINA VALÉRIA DE OFFICE-BOY À ARTISTA TRAVESTI DE PRESTÍGIO MUNDIAL (PARTE 1), Entrevista cedida a Rodrigo Faour [Vídeo] Youtube, 24, fev, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8Ly5qP7dI2E&t=686s> Acesso em jan de 2025.

MARIA BETHÂNIA – Carcará (1965). [Vídeo]. *YouTube*, 1965 (gravado). Publicado em 31 de maio de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T3Dfd3KHI30> . Acesso em: 2 ago. 2025.

SECOS E MOLHADOS. *O Vira*. [Vídeo] YouTube, 1973. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=tBxf\\_gp2Xho](https://www.youtube.com/watch?v=tBxf_gp2Xho). Acesso em: 27 set. 2024.