



## *Performance e Resistência no Festival Phono 73*

Priscila Gomes Correa<sup>1</sup>

*Você corta um verso, eu escrevo outro  
Você me prende vivo, eu escapo morto  
De repente olha eu de novo*

*Que medo você tem de nós, olha aí*

*Pesadelo (1972) - Maurício Tapajós / Paulo César Pinheiro*

As imagens e sonoridades que restaram do *Festival Phono 73*, não menos que prontamente, podem iluminar até uma década de história brasileira, pois mostram tradições, invenções e rebeldias, uma potencial síntese para o entendimento das complexas relações entre um Estado autoritário, um mercado em expansão e uma arte das mais populares na sociedade brasileira, a música. Neste trabalho apresentamos algumas reflexões sobre as possibilidades de abordagem dessa fonte audiovisual, com destaque para o papel da performance em palco, como instrumento de resistência e crítica, utilizada de maneira veemente pelos artistas que se apresentaram no evento. Promovido pela gravadora Phonogram (atual Universal), esse festival foi idealizado por uma equipe de trabalho da gravadora que visava superar o desgaste dos tradicionais festivais competitivos, e contou com a participação de artistas como Chico Buarque, Elis Regina, Caetano Veloso, Vinicius de Moraes, Erasmo Carlos, Raul Seixas, Sergio Sampaio, MPB4, Jair Rodrigues, Fagner, Jards Macalé, entre outros.

O festival não seria competitivo, mas traria uma nova estratégia para atrair o público, pois segundo André Midani, o presidente da Phonogram à época, “se a criatividade artística fosse de tal forma incentivada, não era mais a competição, era a curiosidade que levaria as pessoas para o festival” (MIDANI, 2005:s/n). A proposta era que cada artista cantasse um sucesso, uma música nova e uma música em parceria com outro artista. A partir disso, músicas como “Cálice” de Gilberto Gil e Chico Buarque foram compostas especialmente para esse festival, bem como apresentações polêmicas como a de Caetano Veloso e Odair José, que cantaram juntos “Vou tirar você desse lugar”, de autoria deste último, grande sucesso da música chamada *brega*. E encontros extáticos como de Gilberto Gil e Jorge Bem ao cantarem “Filhos

---

<sup>1</sup> Doutora em História Social pela USP e Professora do DCH da UNEB/Campus I.



de Gandhi”, ou mesmo a inusitada e longa performance de Caetano Veloso ao interpretar “A volta de asa branca” de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, acrescentando grunhidos, ladainhas, etc.

Era a inauguração do Palácio das Convenções do Anhembi, que durante três noites (11 a 13 de maio de 1973) abrigou esse grande festival com o diversificado elenco da gravadora, contando com a média de 3500 expectadores por noite. O registro em áudio foi lançado logo em seguida em três LPs, e em 1997 foi lançado em 3 CDs. Somente em 2004/2005 o material em vídeo veio a público em um DVD inédito de apenas 35 minutos (o que restou do material depois de 30 anos de esquecimento decorrente de desacordo entre Guga de Oliveira - da Blimp Filmes que realizou as filmagens - e a Phonogram), acompanhado do áudio já publicado, mas agora compactado em dois CDs. As imagens são preciosas e retratam um momento único da música brasileira, pois ainda que o festival fosse promovido pela indústria, pela gravadora, a reação dos artistas à intensa perseguição e pressão exercida pela censura permitiu de fato uma explosão criativa perpassada por revolta e resistência.

Algumas canções previstas para o espetáculo foram censuradas, e o episódio mais emblemático do show foi justamente o corte do som dos microfones de Chico Buarque, que ao lado de Gil tentava interpretar “Cálice”, que já tinha sofrido censura prévia. Enquanto os artistas tentavam apenas emitir sons desconexos e palavras aleatórias sob a melodia da canção “Cálice”, agentes da censura que assistiam ao espetáculo exigiram o desligamento dos microfones, mas os técnicos de som mantiveram ligados o rádio, o que possibilitou que esse áudio fosse gravado, bem como o protesto de Chico:

*Estão me aporrinhando muito. Esse negócio de desligar o som não estava no programa. Claro, estava no programa que eu não posso cantar a música ["Cálice"] nem "Anna de Amsterdam". Não vou cantar nenhuma das duas. Mas desligar o som não precisava não (PHONO 73, DVD, 2005).*

Em seguida, Chico diz “vamos ao que pode”, e ao lado do grupo vocal MPB4 interpreta de maneira mais intensa e agressiva as demais canções previstas, aos gritos os artistas entoam as melodias, com sussurros e insinuações de revolta. Para esse clima de *happening* contribuía o cenário rústico sob a direção de arte de Cyro Del Nero, o som acústico sob direção, entre outros, de Roberto Menescal e Nelson Motta, e também a iluminação que ficou a cargo de Ziembinsky, embora as luzes tenham estourado logo no início do evento.

Os artistas exploraram todas as possibilidades do palco e do repertório, até mesmo Vinicius de Moraes e Toquinho incluíram músicas mais críticas, por exemplo “Samba de Orly”, e seu lamento de exílio, ou “Regra Três”, interpretada em tom de aviso para aquele que “abusou da regra três”. Raul Seixas também cantou conclamando o público a gritar, “agora a gente tem que gritar”, todos no palco buscaram passar um “recado” para além das palavras, mesmo Elis Regina, vestida de preto e sob vaias (ainda decorrentes de um episódio polêmico em que se viu obrigada a cantar para os militares) cantou com veemência, por fim arrancando aplausos da plateia. A postura do grupo vocal MPB4 foi uma das mais incisivas e corajosas naquele palco, a letra da canção intitulada “Pesadelo” por si só demandaria coragem para interpretá-la, mas o arranjo elaborado com uma sonoridade que proliferava entre vozes diversas, como um apelo coletivo intenso, mais que isso, como uma ameaça ecoando por todos os cantos e movimentos, evocavam uma resistência que passou pelas brechas da censura e da repressão. Eis que esse caráter resistente e renitente da canção surgia na performance vocal do MPB4, quando todas as vozes emitentes de um “recado” soavam como sonoridades de uma experiência viva à escuta popular, com a repetição “olha aí” (que vemos no verso da epigrafe acima) ressoando no espaço e no tempo.

É interessante notar que essa estrutura de festival, mesmo que diferenciada em relação às anteriores, ainda propiciava essa troca com o público, uma relação de cumplicidade com os artistas. O que nos remete a uma consideração de Eric Hobsbawm, que no livro “Tempos Fraturados”, ao analisar a possibilidade de festivais no século XXI, destacou que os festivais florescem melhor em cidades pequenas ou de porte médio,

*pois as iniciativas culturais, especialmente os festivais, requerem um certo espírito comunal, o que significa não apenas um senso de interesses e sentimentos comuns, mas até – como nos festivais pop, de autoexpressão coletiva pública, que só em circunstâncias excepcionais pode vir à tona nas dimensões sobre-humanas das megalópoles” (HOBSBAWM, 2013:56).*

Daí que os festivais, como acertadamente avaliou André Midani, estavam com seus dias contados, a indústria teria que se adaptar às novas circunstâncias, optando pela segmentação dos produtos a serem oferecidos ao público cada vez mais difuso das grandes cidades. Notando que dentre os paradoxos dessa indústria estava o papel exercido pelo próprio governo, pois como bem apontou Marcia Tosta Dias em seu estudo sobre a indústria fonográfica brasileira, o

Estado brasileiro foi o realizador, mais uma vez, de uma espécie de modernização conservadora, fornecendo toda a infraestrutura necessária à implantação da indústria cultural no país em nome da segurança nacional (DIAS, 2008:55).

Eram contradições que permeavam a trajetória de artistas que surgiam nesse mercado, assim aumentando o clima de desconfiança entre público e artista (vide vaias à Elis Regina), entre artista e gravadora, entre gravadora e censores, etc. Diante disso, os festivais até então representavam uma mediação passageira para uma possível cumplicidade já tradicionalmente arraigada entre artistas e público, levando-se em consideração a notoriedade bastante peculiar que a canção popular urbana gozava no país, situação que se consolidou ao longo do século XX, revelando-se como uma forma artística capaz de expressar não só determinadas identidades, como também de sinalizar a cultura do país, constituindo inclusive modos de reflexão oriundos dos entrecruzamentos e permeabilidades entre os diversos segmentos sociais. Portanto, um meio privilegiado de expressão pública, levando muitos de seus artífices a ganharem prestígio e influência. Além disso, por estar situada no campo artístico, essa linguagem se permitiu à crítica do cotidiano e da política até mesmo em momentos de intensa repressão e censura.

Depois do *Golpe de 1964* as palavras das canções já não tinham as mesmas dimensões ou os mesmos significados, e ao compositor popular se exigia não só o tradicional traquejo na linguagem e nas sonoridades, mas também nos gestos, na dança, nos melismas e grunhidos para passar seu recado. Assim, a música popular brasileira teve que se aprimorar na busca de subterfúgios para burlar as “recomendações” dos pareceres procedentes da *Divisão de Censura de Diversões Públicas* a qual eram submetidas as obras artísticas. Dentre as primeiras táticas utilizadas pelos artistas, destacava-se a chamada “linguagem da fresta”, identificada por Gilberto Vasconcellos como uma maneira de expor ao público a crítica e a resistência do artista; eram códigos verbais que podiam ser traduzidos por ouvintes já ligados a um processo de debate cultural nascido antes mesmo de 1964, mas que teve de ganhar novas feições diante da censura e perseguição política.

Com *Phono 73* podemos vislumbrar os contornos dessas novas feições e, analisando as performances que diversos artistas adotaram para o espetáculo, é notável como um ato de resistência à censura. Uma vez que tais performances abarcavam um conjunto de anseios

comuns a determinados setores da sociedade, e mais que isso expunham, como denúncia, uma situação de opressão insustentável. Além disso, trata-se de uma ocasião de síntese e entrecruzamento de tendências diversas da música brasileira, da *mpb* ao *tropicalismo*, do *rock* ao *brega*, uma vez que da icônica “efervescência cultural” dos anos 1960 sobravam apenas intensos debates sobre seu suposto esvaziamento, abundavam as incompreensões diante dos meios alternativos de expressão. Tanto que a historiografia tendia a uma contínua reprodução do discurso dos críticos do período, considerando os “anos setenta” da perspectiva do “desbunde” ou da “cooptação” cultural.

Contudo, os mais recentes desenvolvimentos da historiografia dedicada especialmente aos estudos da música têm revelado novos caminhos e interpretações sobre a cultura do período, com base em instrumental multidisciplinar de análise. Existe no “mercado historiográfico” uma vasta produção sobre o período em questão e, uma variedade de estudos sobre a música do período, se antes apenas a MPB chamava atenção dos acadêmicos (com suas letras claramente voltadas para questões sociais e políticas), agora também a Jovem Guarda, a Música Brega, e outras vertentes alternativas entre outras, tem atraído o olhar dos pesquisadores, então atentos a outras formas de expressão vigentes à época.

Ao observarmos as imagens remanescentes do festival *Phono 73*, nota-se um pouco do clima agradável que envolveu a relação entre todos os participantes, ao mesmo tempo que um clima sombrio transparece não só pela trilha (o momento de censura ao vivo de uma canção) como também por alguns rostos preocupados. Chico Buarque também adota um estilo mais enfático ao cantar. Contudo, esse mesmo tom aparece também em outros artistas, como se a resistência estivesse também na violência da entonação das palavras. Enfim, o vídeo, um extra que aparece na edição de 2005 do DVD com cenas do evento, expõe trechos da apresentação de Chico e Gil, intercalados com outras imagens do festival, síntese de uma performance coletiva que envolveu o grupo de artistas em um projeto de resistência e criatividade.

Ainda que o projeto idealizado por André Midani fosse também uma estratégia de mercado, visto que a era dos festivais já estava esgotada, era evidente que seria também uma oportunidade de expressão das insatisfações daqueles jovens artistas, que vinham enfrentando ou convivendo com a ação da censura sobre seus trabalhos, afora todo o contexto de perseguição e violência que envolvia o país. Cabe lembrar que *Cálice* permaneceu vetada por cinco anos,

mas isso não a impediu de ser divulgada, entre amigos e shows restritos, e em meio a luta de muitos grupos. Assim como outros hinos de resistência, entre os quais *Pra não dizer que não falei das flores* de Geraldo Vandré, *Apesar de você* do próprio Chico e *Calabouço* de Sergio Ricardo. Aliás, uma das mais sugestivas consequências aconteceu poucos dias depois do Festival, numa apresentação completa da canção por Gilberto Gil em show na *Escola Politécnica da USP*, onde o artista foi chamado a cantar repetidamente a canção e intensamente aplaudido. No entanto, quando observamos o prontuário do artista no DOPS, lá está:

*28/3/73 — Show no Anfiteatro do Biênio — Grêmio Politécnico da USP — 1.500 universitários. No final cantou “Cálice”, música proibida oficialmente. Boletim informativo do Grêmio Politécnico. “Estando entre os participantes dos festivais dos anos 60” e “artista ligado a Chico Buarque de Hollanda”. (apud NAPOLITANO, 2004:122)*

Como bem observa o historiador Marcos Napolitano o artista entrava para a lista de suspeitos não só pelo conteúdo da obra, mas também pela sua ligação com determinados grupos e movimentos sociais, só o fato de ter participado dos festivais da década de 1960, ou conhecer o Chico Buarque, já colocava Gil sob suspeita. Esse contexto bastante complexo, de vigia e suspeição que englobava a vida cultural brasileira, favoreceu a paulatina retomada de uma tradição da canção no Brasil, ligada a troca de valores e *recados*, abarcando as potencialidades da tradição oral, e garantindo a supremacia da expressão corporal e sonora.

Isso é notável no festival, pois o clima de experimentalismo tomou as três noites, que tinham como proposta unir artistas das mais diversas tendências como Chico Buarque, Vinicius de Moraes, Odair José, Wanderleia, entre outros. Uma proposta impensável anos antes, quando existia uma verdadeira disputa entre grupos e projetos, explorada pela mídia e até como tecido para as disputas nos festivais transmitidos pela televisão. O fato é que esse festival emplacou uma nova etapa da música popular brasileira, os populares embates entre *canção de protesto*, *jovem guarda* ou *tropicalismo* já não abarcavam as mesmas significações.

E o empenho crítico tão característico das canções de contestação, ou mesmo a suposta alienação atribuída a alguns movimentos, compartilhavam um novo, ou melhor, um renovado nicho de expressão, a performance. Que, se antes disso, estava evidentemente presente, pouco foi dada a leituras, como se a pujante linguagem corporal e os meandros da dicção oral tão característicos da cultura brasileira tivessem sido colocados em segundo plano frente a

verbalização. Numa simplificação, pode-se dizer que na disputa entre o nacional-popular inspirado em Mario de Andrade e a antropofagia tropicalista inspirada em Oswald de Andrade, foi esta última que deu o tom da síntese, abrindo as portas para o viés mais criativo da música brasileira produzida na década de 1970. Não por acaso, vemos hoje despontar livros e coletâneas diversas sobre o 1973, e não por causa da crise internacional ou pelo chamado milagre brasileiro, mas sim pela flor no asfalto, por uma profusão de discos brilhantes de artistas como Luiz Melodia, Walter Franco, Hermeto Pascoal, Secos e Molhados, Raul seixas e etc. Por isso, o recente livro do jornalista Celio Albuquerque chamado “1973: o ano que reinventou a MPB” traz uma extensa lista de análise de todos os álbuns lançados neste ano.

Podemos tomar esse projeto, o *Phono 73*, como um exemplo inaugural, como apoteose da MPB forjada e institucionalizada em meados da década de 1960, como já discutiu Marcos Napolitano. E como um indício documental fundamental para uma investigação em torno da cultura brasileira do período. Para isso, convém exercitar a noção de performance, que hoje já tão evidente, poucos anos atrás ainda se oferecia como uma perspectiva pouco ortodoxa. Inspirada inicialmente em estudos da antropologia sonora, a noção de performance logo se popularizou, e para os estudos sobre as *táticas* utilizadas por artistas frente as *estratégias* do poder do estado e do mercado (aqui me apropriando de expressões analíticas tão bem formuladas por Michel de Certeau), ela tem se revelado como um adendo esclarecedor, uma vez que entende a canção também em sua apropriação pelo intérprete, que no momento da *performance* aglutina um conjunto de significações numa experiência única que ultrapassa os limites da obra. Como bem apontou Ruth Finnegan, é na *performance* que todos os elementos que envolvem uma canção (música, texto, canto) se materializam, transcendendo a separação de seus componentes individuais (In MATOS, 2001).

A partir disso, podemos nos ater a três aspectos fundantes para a observação da fonte musical: sua linguagem, a visão de mundo que incorpora e traduz e a perspectiva social e histórica que constrói (MORAES, 2000). Trata-se, por conseguinte, de uma rede de recados, de transmissão de saberes que ela representa dentro de determinados contextos de produção (CORREA, 2016). No caso em questão, a canção popular está inserida no contexto em que a chamada “linguagem da fresta” é uma das *táticas* mais recorrentes para burlar o sistema, eram códigos verbais (como metáforas) que podiam ser traduzidos por ouvintes já ligados a um

processo de debate cultural nascido antes mesmo de 1964, mas que teve de ganhar novas feições diante da censura e perseguição política.

A observação desse material não pode, portanto, se restringir a uma “leitura ou escuta atenta”, pois talvez perderia alguns dados importantes dessas “novas feições” que podem transparecer exclusivamente em gestos, posturas e comportamento, cuja apreensão demandaria um olhar mais amplo e interdisciplinar para a decodificação da performance. Sob este aspecto podemos acrescentar que também o ambiente acústico em geral de uma sociedade sofre transformações, podendo ser lido como um indicador de condições sociais, como destaca Murray Schaffer (2001:22). *Phono 73: o canto de um povo* se revelou como ocasião de síntese e entrecruzamento de tendências diversas da música brasileira, sobretudo, a distensão estética, a postura em palco, a ebulição que as *performances* podiam provocar, que causaram maior entusiasmo, enfim, a transmutação da arte em comportamento, uma ciência herdada das seminais experiências tropicalistas.

Tais experiências oriundas de 1968 chegavam agora a seus frutos, artistas despojados dos moldes outrora atribuídos a eles, cantavam e dançavam no palco e na plateia, com misturas rítmicas diversas, com experimentações sonoras fora dos limites de tempo padrão. Sons, grunhidos e gestos ganharam nesse espetáculo novas significações. Se a voz desses artistas estava silenciada, seus corpos ainda podiam passar seu recado, ainda podiam levar ao êxtase como na celebração tribal de Filhos de Gandhi com Gilberto Gil, ou mesmo as apresentações anárquicas de Sergio Sampaio e Raul Seixas. As tradicionais vaias também não ficaram de fora, ainda tinham os adeptos da MPB que se ressentiam com misturas, quando entrou ao palco Erasmo Carlos ou Wanderleia, e mesmo Elis Regina. O beijo na boca entre Gal e Bethania como *grand finale* para a exuberante interpretação de *Mãe Menininha do Gantois*. Cada apresentação mereceria uma análise, mas não cabe aqui, cabe o apontamento da noção de performance como um instrumento fundamental para a efetiva observação de fontes audiovisuais dessa natureza, em que a crítica social figura para além da canção, mas também no figurino, no arranjo inusitado, no gestual com suas referências a tradições nordestinas.

Por exemplo, como quando Caetano Veloso mostra uma passagem entre as ladainhas de cegos de estrada e a melodia de *Eu só quero um xodó* de Dominginhos e *Baião* de Luiz Gonzaga. O baú tropicalista se abre mais uma vez para não mais fechar, revelando então as

contradições da modernidade forçada e forjada para o Brasil. Da mesma maneira, também quando Caetano canta com Odair José, *Pare de tomar a Pílula*, retoma o projeto tropicalista de crítica pelo comportamento, ao mesmo tempo que expõe a mistura como parte efetiva e inseparável da cultura brasileira. O genuíno e popular estaria nesse processo de misturas e apropriações, e não num lugar distante e folclórico como queriam alguns membros do nacional-popular dos Centros Populares de Cultura (CPCs).

Sob esse aspecto vislumbra-se uma proeminência do projeto tropicalista a partir de 1973, pelo menos nas cores, posturas e sonoridades. Isso não significa que fosse um movimento a frente do seu tempo, mas apenas um movimento que soube agregar o “novo” a elementos de tradição, ora como crítica, ora como complacência. Além de uma sintonia com transformações culturais pós 1968, fato inevitável sob o contexto internacional de avanço da indústria da cultura. Nestes termos é que o show *Phono 73* representou um marco estético e ideológico, ao consolidar uma mistura de gêneros, tal qual a proposta tropicalista (resultado talvez inesperado pela gravadora, ao juntar todo o seu leque de contratados), permitindo certa liberdade *performática*, sobre a qual a censura não podia atuar de maneira tão contundente como o fez na apresentação de Gilberto Gil e Chico Buarque.

### Referências bibliográficas

- BASUALDO, C. (org). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo, Cosac Naify, 2007
- CALADO, C. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo, Editora 34, 1997
- CERTEAU, M. de. *A Invenção do Cotidiano*. São Paulo, Ed. Vozes, 1997
- CORREA, P. G. *Nada me Consola: cotidiano e cultura nas canções de Caetano Veloso e de Chico Buarque*. Salvador, EDUNEB, 2016
- DIAS, M. T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo, Boitempo, 2008
- FAVARETTO, C. *Tropicália, Alegria, Alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1996

HOBBSAWM, E. *Tempos Fraturados*. São Paulo, Cia das Letras, 2013

MATOS, C. N. *et alii*. *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro, 7 letras, 2001

MIDANI, A. *Phono 73: O canto de um povo*. Universal Music, DVD, (2005), 1973

MORAES, J. G. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.20, n.39, 2000

NAPOLITANO, M. *A Sincope das ideias*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007

NAPOLITANO, M. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002

NAPOLITANO, M. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981) *Rev. Bras. Hist.* vol.24 no.47 São Paulo, 2004

OLIVEIRA PINTO, T. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *Revista África*, São Paulo, USP, 1999/2000/2001

TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, EDUSP, 2002

VASCONCELLOS, G. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro, Graal, 1977