



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, CULTURAS E
ESPECIALIDADES
MESTRADO ACADÊMICO EM HISTÓRIA

JOSÉ BRENDO CRUZ VASCONCELOS

“SEMPRE NO PEITO A CERTEZA DAQUELA VELHA VONTADE DE
CANTAR”: O FESTIVAL SOBRALENSE DO MANDACARU (1975-1986)

FORTALEZA-CEARÁ

2023

JOSÉ BRENDÓ CRUZ VASCONCELOS

“SEMPRE NO PEITO A CERTEZA DAQUELA VELHA VONTADE DE CANTAR”:
O FESTIVAL SOBRALENSE DO MANDACARU (1975-1986)

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em história do Programa de Pós-Graduação em História, Culturas e Espacialidades do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em história. Área de concentração: Linguagens, Narrativas e Subjetividades.

Orientador: prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno.

FORTALEZA-CEARÁ

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Estadual do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo SidUECE, mediante os dados fornecidos pelo(a)

Vasconcelos, Jose Brendo Cruz.

"Sempre no peito a certeza daquela velha vontade de cantar":
O festival sobralense do mandacaru [recurso eletrônico] / Jose
Brendo Cruz Vasconcelos. - 2023.
147 f. : il.

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Estadual do
Ceará, Centro de Humanidades, Curso de Mestrado Acadêmico Em
História, Culturas E Especialidades, Fortaleza, 2023.

Orientação: Prof. Pós-Dr. Francisco Jose Gomes Damasceno.

1. Palavras-chave: Festival Mandacaru. Sobral. Música. . I.
Título.



Governo do Estado do Ceará
Secretaria da Ciência Tecnologia e Educação Superior
Universidade Estadual do Ceará
Centro de Humanidades



Programa de Pós-graduação em História Cultura e Especialidades – PPGHCE

PPGHCE

ATA DE EXAME DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Aos dezessete dias de março de dois mil e vinte e três, em SALA VIRTUAL por meio do Link: meet.google.com/pcz-sroq-avg, realizou-se a sessão pública de exame da Dissertação de JOSÉ BRENDO CRUZ VASCONCELOS, aluno regularmente matriculado(a) no curso MESTRADO ACADÊMICO EM HISTÓRIA, CULTURAS E ESPECIALIDADES – PPGHCE/UECE, Intitulada: "**SEMPRE NO PEITO A CERTEZA DAQUELA VELHA VONTADE DE CANTAR**": O FESTIVAL SOBRALENSE DO MANDACARU (1975-1986). A Banca Examinadora reuniu-se no horário de 15h00min às 18 horas, sendo constituída por: Prof. Dr. FRANCISCO JOSÉ GOMES DAMASCENO (Orientador e Presidente da Banca/UECE), Prof. Dr. FRANCISCO DÊNIS MELO (Universidade Estadual do Vale do Acaraú - UVA), Prof. Dr. FRANCISCO GERARDO CAVALCANTE DO NASCIMENTO (Universidade Federal de Uberlândia/UFU) e a Profa. Dra. ANA LUIZA RIOS MARTINS (Universidade Estadual Vale do Acaraú-UVA). Inicialmente o(a) mestrando(a) expôs seu trabalho e a seguir foi submetido(a) à arguição pelos membros da Banca, dispondo cada membro de tempo para tal. Finalmente a Banca reuniu-se em separado e concluiu por considerar o mestrando APROVADO, por sua dissertação e seu exame. Eu, Prof. Dr. FRANCISCO JOSE GOMES DAMASCENO, orientador e presidente da banca, lavrei a presente ata que será assinada por mim e os demais membros. Fortaleza, 17 de Março de 2023.

Documento assinado digitalmente
gov.br FRANCISCO JOSE GOMES DAMASCENO
Data: 16/03/2023 12:22:23-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. FRANCISCO JOSE GOMES DAMASCENO
(Orientador e Presidente da Banca/PPGHCE-UECE)

Av Silas Munguba, 1700, Campus Itaperi, Fortaleza/Ce CEP: 60714-903
Fone: (85)3101-9611E-MAIL: coordenação.mahce@uece.br
www.uece.br



Governo do Estado do Ceará
Secretaria da Ciência Tecnologia e Educação Superior
Universidade Estadual do Ceará
Centro de Humanidades



Programa de Pós-graduação em História Cultura e Espacialidades – PPGHCE

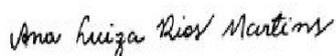
PPGHCE



Prof. Dr. FRANCISCO DÊNIS MELO
(Examinador Externo/UVA)



Prof. Dr. FRANCISCO GERARDO CAVALCANTE DO NASCIMENTO
(Examinador Externo/UFU)



Profa. Dra. ANA LUIZA RIOS MARTINS
(Membro Suplente/UVA)

Dedico esse trabalho a memória de minha
irmã Priscila de Sousa Costa, saudades.

AGRADECIMENTOS

A jornada até aqui não foi nada fácil, conciliar a pesquisa acadêmica com a vida profissional foi bastante complicado, afinal durante a construção dessa pesquisa eu trabalhei como professor de história em duas escolas, situadas em dois municípios com uma carga horária total de 200 horas, foram dias difíceis, onde por muitas vezes pensei que não fosse conseguir, mas chegar até aqui é bastante gratificante. Quero agradecer primeiramente a Deus, Ele que escreveu todos os meus dias, que me amou primeiro antes mesmo de eu existir, que está sempre comigo e é o responsável pelo ar que eu respiro.

A minha família, em especial a minha avó, dona Toinha, como é conhecida, que me criou e me deu todo apoio possível durante todos os dias da minha vida e quando eu disse que queria continuar minha vida acadêmica fazendo mestrado, ela foi e permanece sendo meu alicerce. A minha mãe, Katia, por ser um apoio, sempre me incentivando e sempre me ensinando com sua força e determinação. Ao meu tio Cristiano, por me ajudar desde a primeira vez que tentei fazer um mestrado, ao meu pai, Zé do som, como ele é conhecido, por ser exemplo de luta e de coragem e uma inspiração quando o assunto é trabalho, pois sempre o vi trabalhar de domingo a domingo, sem descanso. Aos meus irmãos, Mateus, Israel, Railane que são pessoas que sei que posso contar.

Não poderia deixar de agradecer a Comunidade de Nova Vida, igreja na qual congrego, que é a responsável pela minha formação doutrinária, pelo privilégio de poder congregar, ser liderado e liderar, foi lá também o lugar onde foi despertado em mim o desejo de aprender a tocar algum instrumento. Agradeço também em especial aos meus pastores Dênis, Fátima e Enoque, por todo ensinamento, cuidado e zelo. Não poderia deixar de citar também dois grupos dessa igreja, o projeto Filipe do Mikael e da Yandra, que pacientemente ouviram e oraram pelas minhas dificuldades durante esse processo. O segundo grupo em que quero agradecer é o que tenho a honra de liderar, o aprisco Rhema, minha segunda família, que sempre estiveram comigo em todos os momentos.

Agradeço também a Universidade Estadual Vale do Acaraú por formar o historiador e professor de história que sou, em especial ao meu orientador da graduação, Dênis Melo, um amigo, um irmão, que sempre me ajudou antes mesmo de entrar no mestrado, me forneceu várias fontes para que essa pesquisa fosse possível de ser construída, ainda leu meu projeto antes de enviá-lo a UECE, fazendo críticas necessárias para que fosse aprovado, agradeço também por fazer parte da banca de defesa dessa dissertação, aproveito também para agradecer aos demais membros da banca Ana Luíza e Gerardo

por aceitarem o convite e pelas contribuições a minha pesquisa desde a qualificação. Agradeço também ao professor Thiago Rocha, que também leu meu projeto e me deu dicas para a entrevista. Ao meu amigo do mestrado Saulo Artur, a quem, assim como eu, enfrentou os desafios de conciliar a vida acadêmica com a profissional

A vida acadêmica me deu outro orientador que também posso chamar de amigo e irmão, Damasceno, obrigado por toda a paciência, pelos conhecimentos passados, pelas contribuições nessa pesquisa, ser orientado por você foi um grande privilégio.

E por fim, a mulher que quero passar o resto dos meus dias, Milena Costa Barrozo, que fez dos últimos dois anos mais leves, que me motivou a tentar o mestrado novamente quando não consegui entrar a primeira vez, a pessoa na qual eu compartilho minhas principais lutas e alegrias.

“A cidade está cheia de sons,
Na cidade dos homens,
Tem gente que consegue ouvir,
Mas os outros estão surdos pra ti”.

(Marcos Almeida)

RESUMO

A presente pesquisa privilegiou como objeto de estudo o Festival Mandacaru, principal e mais longo festival de Sobral durante a década de 1970 (principalmente) e 1980, realizado no palco do Theatro São João durante os anos de Ditadura Militar, onde na cidade de Sobral, havia um revezamento de poder entre um membro da família Prado e outro da família Barreto, ambos ligados ao partido dos militares.

Buscou-se a partir da análise de canções do festival, pensar a cidade Sobral com todos os seus ritmos, sons e paisagens sonoras, adentrando o campo das sensibilidades, descrevendo e analisando essas músicas, dentro de um dado contexto da cidade, a partir disso, mostramos lugares de fazer e produzir música, de partilha de formação de produção cultural e discursos política na cidade como o Colégio Sobralense, o bar universitário, o Becco do cotovelo, as ruas ouvindo os sons do rádio e produzindo serenatas e os lares. Problematizando a cidade como um espaço cultural, pela qual se tem um conjunto de práticas musicais que coexistem e interagem umas com as outras, visto como um lugar praticado e isso era refletido dentro do Festival Mandacaru.

As fontes utilizadas para o desenvolvimento da pesquisa foram: as canções apresentadas nas edições do festival, as matérias dos jornais *Correio da semana* e *O Povo*, que traziam divulgações e críticas ao festival, bem como a carta de petição de liberação das músicas, a lista com as canções que foram apresentadas no III Festival Mandacaru e IV Festival mandacaru, a orientação para mesa julgadora e o roteiro do Festival, além de entrevistas com participantes e organizadores do festival.

Através dessa pesquisa concluiu-se que durante o período do regime autoritário, embora houvessem as contestantes censuras, a produção cultural no país era algo presente, isso se refletiu em Sobral, que foi lugar de manifestações contra a ditadura e apesar do Festival Mandacaru ser visto muito mais como uma vitrine para o mercado fonográfico e não ser um espaço de resistência a ditadura, alguns artistas traziam em suas canções a situação do contexto político vivenciado durante aqueles anos e isso estava vinculado a sua formação no Colégio Sobralense e na Universidade Federal do Ceará. Concluímos também que o festival era um reflexo do contexto político, econômico e social da cidade e isso era representado nas suas músicas.

Palavras-chave: Festival Mandacaru. Sobral. Música.

ABSTRACT

This research privileged as object of study the Mandacaru Festival, the main and longest running festival in Sobral during the 1970s (mainly) and 1980s, held on the stage of Teatro São João during the years of the Military Dictatorship, where in the city of Sobral, there was a relay of power between a member of the Prado family and another of the Barreto family, both linked to the military party.

Based on the analysis of the festival's songs, we sought to think about the city of Sobral, with all its rhythms, sounds and soundscapes, entering the field of sensibilities, describing and analyzing these songs, within a given context of the city, based on that , we show places to make and produce music, to share training in cultural production and political discourse in the city, such as Colégio Sobralense, the university bar, Becco do Elbow, the streets listening to the sounds of the radio and producing serenades and homes. Problematizing the city as a cultural space, through which there is a set of musical practices that coexist and interact with each other, seen as a practiced place and this was reflected within the Mandacaru Festival.

The sources used for the development of the research were: the songs presented in the editions of the festival, the articles from the newspapers Correio da Semana and O Povo, which brought publicity and criticism of the festival, as well as the letter of petition for the release of the songs, the list with the songs that were presented at the III Mandacaru Festival and IV Mandacaru Festival, the orientation for the judging panel and the Festival script, in addition to interviews with participants and festival organizers.

Through this research it was concluded that during the period of the authoritarian regime, although there were contesting censorships, cultural production in the country was something present, this was reflected in Sobral, which was the place of demonstrations against the dictatorship and despite the Mandacaru Festival, being seen much more as a showcase for the phonographic market and not as a space of resistance to dictatorship, some artists brought in their songs the situation of the political context experienced during those years and this was linked to their training at Colégio Sobralense and at the Federal University of Ceará. We also concluded that the festival was a reflection of the political, economic and social context of the city and this was represented in its songs.

Keywords: Mandacaru Festival. Sobral. Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Festival Musical do Mandacaru no Theatro São João de Sobral	40
Figura 2 – Cartaz de divulgação do I Festival Mandacaru	42
Figura 3 - Apresentação musical no I Festival Mandacaru.....	43
Figura 4 – Cartaz de divulgação do II Festival Mandacaru.....	45
Figura 5 –Orientação para o julgamento das canções da segunda edição do Festival	46
Figura 6 - Membros da mesa julgadora do III Festival Mandacaru	48
Figura 7 - Lista de orientação para o julgamento do IV Festival Mandacaru	51
Figura 8 – Cartaz de divulgação do IV Festival Mandacaru	53
Figura 9 – Público do Festival Mandacaru	54
Figura 10 – Ofício enviado a polícia federal para liberação das músicas do IV festival, feito por José Haroldo Holanda Linhares.....	60
Figura 11 – Ofício enviado a polícia federal para liberação das músicas do IV festival, feito por José Clodoveu Arruda Coelho Neto.	61
Figura 12 - Lista das músicas liberadas para serem apresentadas no IV Festival Mandacaru.....	62
Figura 13 – Letra de música com o carimbo de liberação para ser apresentada	63
Figura 14 – Vicente Lopes, participando do Festival Mandacaru	69
Figura 15 – Quinteto do Agreste se apresentando na IV edição do festival.....	75
Figura 16 – Colégio Sobralense	79
Figura 17 – Haroldo Holanda interpretando a música Sobralada	86
Figura 18 – O Becco do cotovelo de Sobral durante a década de 70	88
Figura 19 – Palace Club de Sobral.....	100
Figura 20 – Banda BR Som	103
Figura 21 – Anúnciação da participação de Belchior	106
Figura 22 – Apresentação de Belchior no VI Festival Mandacaru.....	107
Figura 23 - Fábrica de Tecidos de Sobral.....	114
Figura 24 - Rádio Coluna do Imperator.....	120

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ASEL	Academia Sobralense de Estudos e Letras
ARENA	Aliança Renovadora Nacional
AI-5	Ato Institucional Número 5.
BEC	Banco do Estado do Ceará
CIE	Centro de Informações do Exército
CESEC	Centro de Estudantes Secundaristas Cearense
COGERH	Companhia de Gestão de Recurso Hídricos
COMFER	Comitê Federal de Radiodifusão
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
FEMUP	Festival de Música e Poesia
FEMUTE	Festival de Música do Tesoura
FIC	Festival Intercolegial da Canção
FIC	Festival Internacional da Canção
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MPB	Música Popular Brasileira
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PT	Partido dos Trabalhadores
UVA	Universidade Estadual Vale do Acaraú
UFC	Universidade Federal do Ceará

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	As músicas e o festivais	25
2.1	Os festivais, as músicas e a repressão	25
2.1.1	A Ditadura Militar e a Música Popular Brasileira	25
2.1.2	Os regimes autoritários na América do Sul e as músicas	34
2.1.3	Os festivais e a música Cearense	37
2.2	A Ditadura Civil-Militar em Sobral-CE e o Festival Mandacaru	55
2.2.1	Contestação à repressão: os movimentos de protesto a ditadura em Sobral	55
2.2.2	A censura ao Festival Mandacaru	58
3	Uma cidade feita de sons: análise das canções do Festival Mandacaru	65
3.1	Mas afinal, eles eram subversivos mesmo?	65
3.1.1	As canções-protesto no festival mandacaru	65
3.1.2	A influência política dos artistas: a participação do colégio	79
3.2	“Meu coração se fez essência em seu calor”: a influência das serenatas enquanto elemento das <i>Paisagens Sonoras</i> na formação dos artistas do Festival Mandacaru	90
3.3	Sobral: a cidade Rockeira	98
4	Cidade em cena: Sobral a cidade musical	109
4.1.1	Processo histórico da cidade de Sobral	110
4.2	O que ouviam os Sobralenses? O rádio como principal elemento difusor da música em Sobral	117
4.3	Outras canções do festival: uma certa aproximação com a cantoria	125
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
	REFERÊNCIAS	143

1 INTRODUÇÃO

Na cidade de Sobral¹, no contexto político de Ditadura Militar, os prefeitos que se revezavam no poder, eram todos da Aliança Renovadora Nacional (ARENA), o partido dos militares. Durante quase todo aquele período, a cidade foi governada ou por um membro da família Prado, ou por um membro da família Barreto, ambos ligados a ARENA, que se subdividia em Arena I e Arena II. Foram eles: Cesário Barreto Lima² (1963-1966); Jerônimo Medeiros Prado (1967-1970); Joaquim Barreto Lima (1971-1972); José Parente Prado (1973-1976); José Euclides Ferreira Gomes Júnior³ (1977-1982); Joaquim Barreto Lima (1983-1988).

Muitos grupos aplaudiram e comemoram a tomada do poder pelos militares, como se fosse uma “revolução democrática”. Todavia, nem todos pensavam assim, foi uma época conturbada na cidade. Panfletos, pichações, passeatas, reuniões secretas, celebrações, eram feitas principalmente por membros da Igreja Católica (embora parte significativa dessa instituição tenha sido por muito tempo favorável ao regime), os estudantes, os comunistas, membros do Movimento Democrático Brasileiro (MDB) e artistas locais.⁴

¹ A cidade de Sobral localiza-se na Zona Noroeste do estado do Ceará, a 225km da capital Fortaleza. Antes chamada de Vila Distinta e Real de Sobral, sua historiografia foi escrita, primeiramente, por padres historiadores. A cidade que até meados do século XIX tinha sua riqueza vinda da criação do gado e do comércio; depois do algodão. Durante esse período tinha uma riqueza privilegiada em relação a capital Fortaleza, sendo assim autônoma economicamente, superando a própria capital. Entretanto, no final do século XIX e início do século XX, Fortaleza consegue uma primazia econômica.

² Esse que pertencia ao Partido Trabalhista Nacional (PTN), mas o partido foi extinguido através do ato institucional nº 2, editado pelo então presidente Castello Branco, que, entre outras medidas, pôs fim ao pluripartidarismo ao extinguir os partidos políticos. No início de 1966, foram organizados os dois partidos que dividiram o cenário da política brasileira O Movimento Democrático Brasileiro (MDB) e a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), essa ação foi chamada de “Bipartidarismo”. Após o Bipartidarismo Cesário Barreto Lima filiou-se a ARENA.

³ Foi eleito com o apoio da família Prado. Contudo, mais tarde se desvincularia deles, sendo mais um concorrente da disputa pelo poder municipal.

⁴ O jornal *Correio da Semana* pertencente a Igreja Católica trazia matérias em contestação ao regime (embora trouxesse também edições em apoio a ditadura). Sobre o movimento estudantil, podemos citar a homenagem a Che Guevara proposta pelo humanista do colégio Sobralense em uma festa de colação de grau, em 1967; a passeata pela construção da avenida do estudante realizada pelo Colégio Estadual, em 1968, e o projeto de explosão do palanque das autoridades nas comemorações do dia 7 de setembro de 1969. A atuação de membros do Partido Comunista Brasileiro (PCB) era através de pichações “Paz, terra e liberdade” era uma das frases mais pichadas. Nos dias de aniversário da Revolução Russa e da fundação do partido no Brasil também era motivo de manifestações, cada militante soltava um rojão altas horas da noite em comemoração a essas datas. O MDB que foi criado para ser uma oposição consentida teve sua estrutura aproveitada pelas esquerdas, criando os “autênticos do MDB” onde teve um membro do PCB chamado Paulo Graco Sales que se candidatou vereador pelo MDB, já que seu partido se encontrava na ilegalidade, sendo eleito em 1974, foi canalizador do descontentamento dos mais variados setores da sociedade contra o regime militar. Ver: SILVEIRA, Edvanir Maia da. **Três Décadas de Prado e Barreto**

Ainda no ano de 1968, foi estabelecido pelo então presidente do Brasil, Artur da Costa e Silva, o Ato Institucional nº5 (AI-5)⁵, que deu plenos poderes ao chefe de Estado, estabelecendo o fim de direitos, como o de *habeas corpus*, a cassação de mandatos, a censura da mídia, entre outras ações autoritárias.

Apesar de todos esses atos, podemos dizer que durante o período da Ditadura Militar, houve, no Brasil, uma vasta produção artística-cultural em diversos setores. No cinema, tivemos, por exemplo, *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha; *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias; *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. Teve também o Movimento Tropicalista (1967-1968), os bailes Soul entre o final da década de 60 e a década de 70. No teatro, pode-se destacar a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque e *O Rei da Vela* (1933/1967) de Oswald de Andrade. Houve também os festivais de música. Sobre esses, Wagner Castro afirmou que:

Os festivais podem ser divididos como de “amostragem” ou “exibição”, em que não há classificação e ganhadores e os “festivais competitivos” com prêmios em dinheiro, com gravações servindo de prêmios, os seriados com várias eliminatórias como alguns realizados em Fortaleza, os Nordestinos e os produzidos pela TV Excelsior, pela TV Record e pela TV Globo ao longo dos anos 60 e 70. Existem também os festivais “cooperativos”, os de show de calouros, os de audições do final do semestre das escolas de música. Os festivais formaram e continuam sendo uma forma de exposição da criatividade dos artistas e vitrine como forma de inserção no mercado fonográfico, com menor ou maior intensidade, de acordo com o momento histórico abordado.⁶

Alguns desses festivais eram de grande destaque no Ceará, podemos citar *O Festival Popular de Música Cearense* e o *Festival de Música Popular Aqui*, ambos ocorridos em Fortaleza. Seguindo essa mesma tendência, na cidade de Sobral, tínhamos primeiramente *O Festival Intercolegial da Canção*, realizado em 1973, no Colégio Sobralense⁷, com participação de alunos da própria escola, do Colégio Estadual Dom José

(1963-1996): A Política Municipal em Sobral-CE, do Golpe Militar à Nova República. Tese (Doutorado em História). Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

⁵ Entre os anos de 1964 e 1969 foram decretados cerca de 17 Atos institucionais, eles eram usados como forma de garantir a legitimação das ações políticas dos militares, estabelecendo uma série de direitos “extra constitucionais”. Com o Ato Institucional número 5 o presidente passava a ter o poder de legislar, de intervir em estados e municípios.

⁶ CASTRO, Wagner. **No Tom da Canção Cearense**: do Rádio e TV, dos Lares e Bares na Era dos Festivais (1963-1979). Fortaleza: Expressão Gráfica, 2008. p. 17.

⁷ O Colégio Sobralense era uma escola dirigida pela diocese de Sobral, exclusivo para meninos. Existia nesse colégio um imaginário de resistência à Ditadura Civil-Militar, o principal ato foi quando os alunos resolveram fazer uma homenagem póstuma em uma festa de colação de grau ao líder revolucionário Ernesto Che Guevara em 1967, ano de sua morte, os militares reagiram e determinaram o fim da homenagem sob pena intervenção e em reação aos militares os estudantes não fizeram mais a festa, já que não poderiam homenagear quem eles queriam. Ver: SILVEIRA, Edvanir Maia da/ SILVA, João Batista Teófilo. A

Tupinambá da Frota e de outras escolas da cidade. Posteriormente em 1979-1980 aconteceu *O Festival de Música e Poesia* promovido também pelo grêmio estudantil do Colégio Sobralense. Ocorreu, em 1975, o I FEMUTE- Festival de Música do *Tesoura*, que era o jornal da escola. Ainda no ano de 1975, tivemos a primeira edição do *Festival Musical do Mandacaru*, que teve, posteriormente, outras 4 edições entre os anos 1976 e 1986.

A presente pesquisa objetiva propor uma reflexão a respeito da produção cultural na cidade de Sobral durante a Ditadura-Civil-Militar, que foi o palco de diversas formas de protesto ao regime autoritário, embora o poder político local sempre se mostrasse favorável à ditadura.

Buscaremos analisar como a produção artística, através da música, revelou-se uma forma de resistência ao regime vigente. Analisaremos também o impacto cultural dentro da cidade, mostrando como a canção pode trazer representações desta, pois ela é feita de sons, sonoridades, paisagens sonoras, pensando a cidade de Sobral através das músicas.

O objeto escolhido para estudo foi Festival Musical do Mandacaru, que teve grande repercussão não somente na cidade, como também a nível estadual, organizado pelos universitários e com apoio da prefeitura, a maioria de seus participantes eram artistas locais. Frequentemente tinham suas edições anunciadas pelo jornal *O POVO*, além de ter contado com a participação de figuras conhecidas a nível estadual e nacional, como Belchior⁸, Petrúcio Maia⁹, Fausto Nilo¹⁰, e Jean Carlos.¹¹ Embora o festival abrangesse também poesias, o foco dessa pesquisa estará voltado para as músicas. O recorte temporal compreende o período que vai de 1975, quando se deu a primeira edição do Festival Mandacaru, até 1986, data da última edição do festival.

O Festival do Mandacaru era realizado no Theatro São João¹². Era composto por apresentações de canções e poesias, sendo estas incluídas apenas a partir de sua segunda

Ditadura Civil-Militar em Sobral-CE: Aliança, “Subversão” e Repressão. Sobral: Edições UVA; Editora Sertão Cult, 2017.

⁸Antônio Carlos Belchior, mais conhecido como Belchior, foi um cantor, compositor, músico, produtor, artista plástico e professor brasileiro.

⁹Foi um pianista, compositor, ator, cantor e produtor cultural.

¹⁰Compositor, arquiteto e poeta brasileiro.

¹¹Foi um cantor e instrumentista brasileiro que fez sucesso na época da Jovem Guarda.

¹² O Theatro São João é um dos mais importantes espaços culturais da cidade de Sobral, teve sua Pedra Fundamental lançada no dia 3 de novembro de 1875 e foi inaugurado no dia 26 de setembro de 1880, onde foi projetado e construído pela União Sobralense, uma instituição cultural que continha intelectuais da cidade, entre eles, Domingos de Olímpio, autor de *Lusia Homem*. O Teatro é tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

edição. Mostrou-se como um festival do tipo competitivo, com dois dias de duração, havia uma escolha antecipada das músicas concorrentes e os compositores tinham o objetivo de expor suas obras e com isso, se possível, serem inseridos no mercado fonográfico. Percebemos, com isso, que a intenção deles não foi muito diferente dos demais festivais que ocorriam pelo Brasil. Os festivais da década de 1960 no Ceará, tornaram-se o meio de expansão da música cearense, tempos depois, essa expansão na voz de uma dada geração ficou conhecida como o *Pessoal do Ceará*, título esse dado a cantores que até então eram jovens sonhadores, que se aventuraram no eixo Rio-São Paulo em busca de seguir a carreira musical, como por exemplo, Ednardo, Fagner, Belchior, entre outros. Esses que viraram expoentes da Música Popular Brasileira, apesar desse fato não abranger todos os músicos dessa geração, gravaram LPs e voltaram aos festivais de música como juris.

Durante a segunda metade da década de 60, houve no Brasil um rearranjo sobre o entendimento do que se tratava como Música Popular Brasileira. Tinha-se ali um desejo de atualização da expressão musical, caracterizado por uma série de tendências e estilo musicais, essa junção trazia inspiração encontrada no estilo musical intitulado Bossa Nova, surgido ainda em 1959. Alves afirma que:

As inovações apresentadas pela Bossa Nova contribuíram para ampliar o debate sobre os rumos da Música Popular Brasileira, discussão que adentrou a década de 1960. Alguns defendiam que a produção musical no Brasil deveria continuar na sua trajetória “evolutiva”, enquanto outros advogavam o rompimento dessa “evolução”.¹³

A MPB foi o estilo musical dominante no Brasil durante as décadas de 60 e 70, sendo essa hegemonia mudada drasticamente apenas na década de 80, quando o Rock entrou em cena. Durante essas décadas, o Brasil vivia um dos períodos mais difíceis de sua história, com o golpe Civil-Militar, que mergulhou o país numa ditadura por 21 anos. Porém, é válido destacar a vasta produção cultural no país durante aquele período. A ênfase maior aqui vai para os festivais de música. “Esse conceito de festival de música popular ou de festival de canção, que se estabeleceu nos anos 60, já existia no Brasil,

¹³ALVES, Valéria Aparecida. “Desafinando o Coro dos Contentes”: Torquato Neto e a Produção Cultural Brasileira nas Décadas de 1960-1970. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP. São Paulo, 2011. p.26.

embora com outro título: eram os concursos de músicas carnavalescas”.¹⁴ Concursos esses promovidos no Rio de Janeiro ainda na década de 30.

De acordo com Mary Pimentel, num dado momento dos festivais, destacavam-se duas tendências musicais que se diferenciavam em relação as suas propostas políticas e artísticas. Era a canção-protesto e o Tropicalismo. A primeira tinha o engajamento popular de autores que se denominavam revolucionários, vinda de uma ala universitária e com uma linha de protesto e apelo popular em suas letras, trazendo uma influência da Bossa Nova, procuravam através de suas músicas denunciar o regime político autoritário no país e estimular o movimento popular em protesto à ditadura. Um compositor dessa linha era Geraldo Vandré, com sua música *Pra não dizer que não falei de flores*, canção que foi o principal hino das passeatas do movimento estudantil e que sofreu com a censura estabelecida pelo AI-5.

Por outro lado, tínhamos outra tendência encontrada no movimento Tropicalista. Sobre o Tropicalismo, Alves afirmou o seguinte:

Desafiando a ordem cultural vigente, o tropicalismo provocou a reação de artistas, intelectuais e público por propor uma nova forma de inserção do artista e da canção no cenário da produção cultural. Assumindo o caráter comercial, questionavam àqueles que “suspeitavam” da arte como mercadoria. As reações contrárias eram evidentes, considerando o contexto da “eclosão” do movimento.¹⁵

O Tropicalismo representou uma nova tendência na Música Popular Brasileira, assumindo a canção como produto, questionando o seu processo de criação e o seu lugar social.

Havia ainda o movimento Jovem Guarda, guiado principalmente pelos rockeiros Erasmo Carlos, Roberto Carlos e Wanderléa, influenciados pelos Beatles¹⁶ da Inglaterra.¹⁷ “O iêiê-iê (alusão ao grito yeah! yeah! yeah! dos músicos ingleses) empolgou grande parcela da juventude que transformou suas formas de comportar-se, a linguagem e aspirações.”¹⁸ Era tido pela esquerda, dita revolucionária, como uma forma de

¹⁴ MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais: Uma Parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 10.

¹⁵ Alves, *op. cit.* p.45.

¹⁶ Foi uma banda de rock britânica formada em 1960 na cidade de Liverpool. Formada por John Lennon, Paul McCartney, Ringo Star e George Harrison, é considerada uma das bandas mais influentes de todos os tempos.

¹⁷ Ver: AIRES, Mary Pimentel. **Terral dos Sonhos: O Cearense na Música Popular Brasileira**. Fortaleza: Secretária de Cultura e Desporto do Estado do Ceará/ Multigraf Editora, 1994.

¹⁸ *Id. Ibid.* p. 75-76.

expressão artística alienada, pois não atentava às questões políticas da época, trazendo em suas músicas, letras sobre paz, amor, alegria e assuntos relacionados.

A arte musical representa a realidade social, o momento histórico de um sujeito inserido dentro de certo contexto, traz representações e ideias, desejos e aspirações que são expressas em uma letra e melodia. Em um momento de autoritarismo na nossa história, os artistas musicais expressavam através de suas composições o que se passava, os seus sentimentos. Fosse em forma de protesto direto, fosse o desejo daquilo que eles realmente queriam viver.

O festival foi idealizado e organizado por Vicente Lopes¹⁹, Haroldo Holanda²⁰ e Dorelande Lima Fontele²¹ que estudaram no Colégio Sobralense e na época eram universitários em Fortaleza. Vale ressaltar que Fortaleza naquela época vivia um tempo de discussões políticas. Devido ao período ditatorial, alguns artistas usavam de suas músicas para criticar a ditadura, existia uma ebulição musical, os universitários eram organizadores frequentes de festivais.

* * *

Durante o século XIX, a história baseava seu pensamento na busca pela verdade dos fatos, por conta da escola metódica positivista. Somente durante o século XX, notou-se uma ressignificação na historiografia e, dessa maneira, a música também pôde ser reconhecida como fonte histórica. José Geraldo Vinci de Moraes e Elias Thomé Saliba vão descrever esse percurso da historiografia a partir da música, citando alguns autores mais conhecidos como Thompson e Hobsbawm que começaram a trabalhar a canção como sua fonte.²² Afirmando também que “para os historiadores que tem interesse pela música, não basta apenas a linguagem escrita para compreender e traduzir o passado, ele tem que levar em conta os sons desse passado e sua escuta no presente”.²³

A censura musical era algo presente no país, não foi diferente em Sobral. As músicas que eram inscritas no festival passavam por órgãos de censura, eram todas

¹⁹Engenheiro Civil, músico e compositor, nascido em Sobral, estudou no Colégio Sobralense é atualmente aposentado pela Companhia de Gestão dos Recursos Hídricos - COGERH.

²⁰Compositor, jornalista e professor de artes da Secretária de Educação do Estado do Ceará. Atualmente apresenta o programa “sons dos festivais” na rádio da assembleia legislativa. Foi o principal organizador do Festival Mandacaru.

²¹ Estudou no Colégio Sobralense, atualmente mora em Maracanaú e é proprietário de uma farmácia Autor de uma das canções apresentados no Festival Intercolegial da Canção juntamente com Vicente Lopes intitulada *Bom Baiano*.

²² Ver: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé. **O historiador, o luthier e a música**. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Org). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 09-32.

²³ *Id.Ibid.* p.10.

enviadas a Fortaleza, onde José Haroldo de Holanda e José Clodoveu de Arruda Coelho Neto²⁴ faziam o pedido de liberação junto a Polícia Federal. Encontramos algumas letras de músicas com o carimbo de “liberação”, para que pudessem ser apresentadas no festival.

Embora saibamos que não exista uma hierarquia de fontes e sem querer colocar níveis de importância a cada uma delas em nossa pesquisa, entendemos que a principal fonte de nosso objetivo de estudo são as músicas, mas contamos com outras para auxiliar nesse processo de construção da narrativa, cada qual com sua particularidade metodológica. Contamos com os jornais, anunciando as edições do festival, além de alguns apresentarem uma crítica ao festival, outros exibindo os vencedores de determinada edição; a carta de apresentação, entrevistas de pessoas que tanto estiveram na organização como na plateia do festival, o documento de petição da liberação das músicas, fotos do evento, a orientação para mesa julgadora do evento e o documento com a lista de canções que seriam tocadas. Com esse auxílio, construiremos uma narrativa contextualizada do Festival Mandacaru. Entendemos que em cada fonte não contém um fato tal qual ocorreu, trata-se de evidências, da construção de uma narrativa histórica, que não está em busca da verdade, mas de problematizar essas evidências, fazer os procedimentos metodológicos em cada fonte, questioná-las, perceber suas especificidades e entender sua linguagem de maneira subjetiva.

Além das fontes já citadas, contamos com 11 letras de músicas, apresentadas entre as edições do festival, sendo que 7 dessas canções estão gravadas, o que nos leva ao questionamento: como o historiador se porta diante de uma obra de arte? Que procedimento ele deve ter diante dessa sensibilidade estética? Quando adentramos nesse campo é inevitável uma aproximação com o sensível, dimensão da imaterial, tratada pela história das sensibilidades. Essa área da história é posta por diferentes historiadores como sendo uma área da História Cultural, que compreende as sensibilidades enquanto vestígios para entender o tempo já vivido. De acordo com Pensavento:

As sensibilidades são uma forma de apreensão e de conhecimento do mundo para além do conhecimento científico, que não brota do racional ou das construções mentais mais elaboradas. Na verdade, poderia-se dizer que a esfera das sensibilidades se situa em um espaço anterior à reflexão, na animalidade da experiência humana, brotada do corpo, como uma resposta ou reação em face da realidade. Como forma de ser e estar no mundo, a sensibilidade se traduz em sensações e emoções, na reação quase imediata dos sentidos afetados por fenômenos físicos ou psíquicos, uma vez em contato com a realidade. Mas, ao mesmo tempo, as sensibilidades correspondem também às

²⁴Mais conhecido como Veveu Arruda, é professor, advogado e político brasileiro, filiado ao Partido dos Trabalhadores – PT, ex-prefeito de Sobral, casado com a ex-governadora Izolda Cela.

manifestações do pensamento ou do espírito, pela qual aquela relação originária é organizada, interpretada e traduzida em termos mais estáveis e contínuos. Esta seria a faceta mediante a qual as sensações se transformam em sentimentos, afetos, esta dos da alma.²⁵

Partindo desse pressuposto, entendemos que a música está inserida dentro desse campo, afinal ela revela sentimentos, transparece sensações e emoções dentro de um determinado contexto, como afirma Alves:

O uso da canção como fonte para a pesquisa histórica possibilita a análise sobre aspectos não revelados por outras fontes, como os sentimentos, o protesto, a denúncia, entre outros. Pois, como manifestação artística, revela aspectos do cotidiano de seus compositores e do público ouvinte.²⁶

A historiadora também vai dizer que “A incorporação da canção na pesquisa histórica insere-se no seu processo da renovação, que vem sendo ampliado por novos objetos, fontes e metodologias, possibilitando assim “novos olhares” do historiador”.²⁷ É um tipo de fonte que passa por um processo de discussão, na qual o seu uso tem sido cada vez mais frequente.

A análise das letras conduz a novas abordagens e saberes, contribuindo para a historiografia; a música é uma produção cultural que traz uma representação da realidade social.²⁸ De acordo com José Miguel Wisnik, “A música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar na sociedade.”²⁹ Além disso, a música também é melodia, e a análise dos outros elementos que compõem a canção é um desafio para o historiador, mas ao analisar a melodia é possível ter uma percepção ainda maior da expressão musical, tratando de suas harmonias, ritmos e andamentos. Dessa forma, buscaremos fazer uma análise das letras e melodias, não simplesmente para descreve-las, pois seria um trabalho de um musicólogo, mas na intenção de analisa-las no contexto do cotidiano de artistas pouco conhecidos em sua maioria, mas que ao mesmo tempo tinham o entendimento dos acontecimentos no país e

²⁵ PESAVENTO, Sandra J. Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In: PESAVENTO, Sandra J.; LANGUE, Frédérique (org.). **Sensibilidades na história:** memórias singulares e identidades sociais. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 13.

²⁶ ALVES, *op. cit.* p. 18.

²⁷ *Id. Ibid.* p. 17.

²⁸ PRADO, Gustavo dos Santos. **A Questão do Trabalho Juvenil na Obra do Legião Urbana:** Um debate entre História, música e Indústria Fonográfica. Disponível em: <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312752153_ARQUIVO_A_questao_do_trabalho_juvenil_na_obra_da_Legiao_Urbana_\(definitivo\).pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312752153_ARQUIVO_A_questao_do_trabalho_juvenil_na_obra_da_Legiao_Urbana_(definitivo).pdf)>. Acesso em: 30/08/2019. p.1.

²⁹ WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido:** uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 15.

na cidade, que mesmo não se utilizando de uma canção de protesto, afinal vamos ver que o Festival Mandacaru expressa uma vasta variedade musical em seu rol, visto a participação de tantos artistas, pois usavam a arte como maneira de expressar o seu sentimento.³⁰ Como afirma José Geraldo Vinci de Moraes:

Aqueles que se arriscam em trabalhar com a canção popular como fonte documental, também apontam sua suposta condição excessivamente subjetiva como dificuldade adicional. Inicialmente porque a música, além de seu estado de imaterialidade, atinge os sentidos do receptor, estando, portanto, fundamentalmente no universo da sensibilidade. Por tratar-se de um material marcado por objetivos essencialmente estéticos e artísticos, destinado à fruição pessoal e/ou coletiva, a canção também assume inevitavelmente a singularidade e características especiais próprias do autor e de seu universo cultural. Além disso, geralmente uma nova leitura é realizada pelo intérprete/instrumentista. E, finalmente, o receptor faz sua (re) leitura da obra, às vezes trilhando caminhos inesperados para o criador.³¹

É necessário, portanto, historicizar o acontecimento musical, fazer os questionamentos necessários a essa fonte, com o fim de entender essas subjetividades presentes nela, para compreender a importância da linguagem musical para construção de uma narrativa histórica de um festival de música de uma cidade, notando as influências que esses artistas tinham tanto na letra, como no arranjo musical, pois percebemos já inicialmente e até mesmo pelas entrevistas realizadas, as características que lembram as canções protesto, os tropicalistas e até mesmo a jovem guarda, além das serenatas e também cantorias. Buscando entender, como as canções e aqueles festivais foram meios de resistência naquele contexto de Ditadura Militar, mas não somente isso, o impacto dele como movimento artístico e cultural dentro da cidade e do estado do Ceará, a partir das canções apresentadas nele, entender os processos históricos da cidade de Sobral.

No capítulo 1, pretende-se fazer uma abordagem contextual a respeito dos festivais que aconteceram no Brasil, no estado do Ceará e em Sobral, frente aos regimes autoritários presentes na época, problematizando a música como uma forma de resistência a toda aquela repressão, veremos que isso também acontecia em outros países da América do Sul. Faremos uma contextualização da cidade de Sobral durante a Ditadura Militar, analisando movimentos, protestos, passeatas, que aconteciam na cidade durante o regime

³⁰Ver: PRADO, Gustavo dos Santos. “A Verdadeira Legião Urbana São Vocês”. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2012.

³¹ MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, v. 20, n. 39, p. 6, 2011.

autoritário, historicizando os festivais, mais especificamente o Festival Mandacaru, principal foco de nossa pesquisa.

No capítulo 2 pretendemos analisar o contexto em que se encontrava a cidade de Sobral, suas transformações culturais, seu cenário político, econômico e social, partindo das canções do Festival Mandacaru, buscando entender as subjetividades expressas por elas, entendendo a música como um acontecimento, visto que a cidade se encontrava em um momento de efervescência cultural, procurando compreender isso por meio da sensibilidade das canções.

No capítulo 3 vamos problematizar a diversificação de gêneros e sons presentes no Festival Mandacaru, expondo que era apenas um reflexo dessa diversidade e pluralidade presente na cena musical. Dentro desse espaço que é a cidade de Sobral, por influência principalmente do rádio, vamos mostrar também como os lares e a Universidade Federal do Ceará eram locais de ouvir música e fazer música, lugar de produção cultural, daquilo que ouviam os sobralenses, destacando ainda uma relação estética entre algumas canções do festival e a cantoria de viola.

Faremos um, digamos assim, percurso musical, buscando pensar a cidade de Sobral através das canções do festival, com todos os seus ritmos e gêneros, veremos que o festival não tratava apenas de um determinado tipo de canção, mas estava repleto de uma pluralidade de canções, cada qual com a sua especificidade, onde traziam elementos do cotidiano da cidade de Sobral, canções que representava um determinado contexto. Então a partir desse intricado mundo sonoro-musical, contaremos e cantaremos sobre o Festival Mandacaru.

2 As músicas e o festivais

Nesse capítulo, pretendemos trazer uma abordagem mais contextual sobre os festivais que aconteceram no Brasil, no estado do Ceará e em Sobral, durante a Ditadura Militar, problematizando a música como uma forma de resistência a repressão causada pelo governo, mostraremos que isso também acontecia em outros países da América do Sul durante regimes autoritários. Faremos uma contextualização da cidade de Sobral durante esse período, analisando movimentos, protestos, passeatas, que aconteciam na cidade. Iremos historicizar os festivais, mais especificamente o Festival Mandacaru, principal foco de nossa pesquisa.

2.1 Os festivais, as músicas e a repressão

2.1.1 A Ditadura Militar e a Música Popular Brasileira

Basta!

Até que ponto o presidente da República abusará da paciência da nação? Até que ponto pretende tomar para si, por meio de decretos, leis, a função do poder legislativo? Até que ponto contribuirá para preservar o clima de intranquilidade e insegurança que se verifica presente na classe produtora? Até que ponto deseja levar ao desespero, por meio da inflação e do aumento do custo de vida, a classe média e a classe operária? Até que ponto quer desagregar as Forças Armadas por meio da indisciplina que se tornou cada vez mais incontrolável? Não é possível continuar neste caos, em todos os sentidos e em todos os setores, tanto no lado administrativo, como no lado econômico-financeiro.

Basta de farsa! Basta da guerra psicológica que o próprio governo desencadeou, com o objetivo de convulsionar o país e levar avante sua política continuísta. Basta de demagogia, para que realmente se possam fazer as reformas de base. Quase todas as medidas tomadas pelo sr. João Goulart, nestes últimos tempos com grande estardalhaço, mais inexecutáveis, não têm outra finalidade senão a de enganar a boa-fé do povo, que aliás, não se enganará.

Não é tolerável esta situação calamitosa, provocada artificialmente pelo governo, que estabeleceu a desordem generalizada, desordem generalizada, desordem que cresce em ritmo acelerado e ameaça sufocar todas as forças vivas do país. Não contente de intranquilizar o campo com o decreto da Supra, agitando igualmente os proprietários e camponeses, de desvirtuar a finalidade dos sindicatos, cuja missão é a das reivindicações de classe, agora estende a sua ação deformadora às Forças Armadas. Destruindo de cima a baixo a hierarquia e a disciplina, o que põe em perigo o regime e a segurança nacional.³²

O jornal *Correio da Manhã*, que em 1961 defendia a posse de João Goulart, traz uma matéria no dia 31 de março de 1964 pedindo “a sua cabeça”. Nessa mesma noite,

³²*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. 31 de março de 1964.

começariam as articulações para o golpe militar, que estabeleceria uma ditadura com duração de 21 anos.

Desde 1930, pode-se dizer que o Brasil passou por diversos momentos de tensões políticas, houve a Revolução de 30, a revolução Constitucionalista ³³ de 1932, a rebelião comunista ³⁴ de 1935, o golpe do Estado Novo ³⁵ em 1937 e o fim da ditadura estabelecida pelo presidente populista Getúlio Vargas em 1945.

Mesmo com a redemocratização, as instabilidades políticas continuavam no país, em 1954 tivemos a crise que levou o então presidente, agora eleito democraticamente, Getúlio Vargas, a cometer suicídio. No ano posterior, aconteceu a novembrada e em um único mês o país foi governado por três presidentes: Café Filho, Carlos Luz e Nereu Ramos.

Em 1956, Juscelino Kubitschek assume o poder e durante seu mandato houveram duas tentativas de golpes militares, as revoltas de Jacareacanga³⁶ e Aragarças³⁷. Em todas essas crises políticas houveram intervenções pontuais do Exército. Porém em 1964, ao invés de uma intervenção, o Exército Brasileiro tomava o poder através de um golpe e iniciava uma ditadura militar, Napolitano afirma que:

Em 1964 houve um golpe de estado, e que este foi resultado de uma ampla coalizão civil-militar, conservadora e antirreformista, cujas origens estão muito além das reações aos eventuais erros e acertos de Jango. O golpe foi o resultado de uma profunda divisão na sociedade brasileira, marcada pelo embate de projetos distintos de país, os quais faziam leituras diferenciadas do que deveria ser o processo de modernização e de reformas sociais.³⁸

³³ Conhecida também como Revolução de 1932, foi um movimento armado que ocorreu nos estados de São Paulo, Mato Grosso do Sul e Rio Grande do Sul, entre julho e outubro de 1932, que tinha como objetivo derrubar o governo provisório do então presidente Getúlio Vargas e convocar uma Assembleia Nacional Constituinte.

³⁴ Foi um levante militar de orientação comunista, que ocorreu principalmente nas cidades de Recife, Natal e Rio de Janeiro.

³⁵ Foi uma ditadura instaurada por Getúlio Vargas, durante os anos de 1937 e 1945, caracterizada principalmente por uma centralização de poder, autoritarismo, anticomunismo e nacionalismo.

³⁶ Foi uma rebelião de militares da Aeronáutica, liderados pelo major Haroldo Veloso e pelo capitão José Chaves Lameirão, estes que tomaram a base militar Jacareacanga que ficava no Pará. Essa revolta foi uma reação contrária à posse do presidente Juscelino Kubitschek, pois o seu governo era visto pelos líderes da revolta como o retorno de um governo com aspirações varguistas, essa revolta foi controlada pelas tropas legalistas, levando a prisão de Haroldo Veloso.

³⁷ Começando a ser articulada em 1957, a Revolta de Aragarças, eclodiu em 1959, a nova conspiração teve participação do ex-líder de Jacareacanga, Haroldo Veloso, que tinha sido anistiado pelo presidente JK. Teve também participação de vários militares e civis, onde o tenente-coronel João Paulo Moreira Burnier foi o principal líder, cujo objetivo era iniciar um movimento revolucionário para tirar o presidente e seu grupo do poder.

³⁸ NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014. p. 12

Durante o regime militar, no ano de 1968, foi estabelecido o Ato Constitucional número 5 (AI-5), que daria amparo aos militares de praticarem torturas, homicídios e a prisão dos supostos terroristas, censura. Ou seja, os militares tinham respaldo institucional explícito para tais atrocidades. Além de pôr o Congresso nacional em recesso por tempo indeterminado.

Porém, apesar disso, houve uma efervescente produção cultural no país em vários setores, como teatro, no cinema e na música, com destaque especial para os festivais de música. Os principais festivais televisivos ocorreram entre os anos 1965 e 1982, apesar de terem uma maior notoriedade na década de 60, na “Era dos festivais”, quase todas as emissoras viabilizavam o evento, Schwarz afirma que:

A era dos festivais marcou a história da música e da televisão brasileiras, houve uma primeira tentativa da TV Record de São Paulo em 1960, com a organização de um festival que não marcou época, sendo relegado ao esquecimento. Mas, a partir de 1965, em meio ao impacto causado pelo surgimento da “moderna MPB”, A TV Excelsior de São Paulo organizou o I festival Nacional de música popular, que teve como vencedora a canção “arrastão”, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, interpretada por Elis Regina, grande revelação do ano. [...] Os festivais realizaram o elo, articulado a partir da linguagem da TV, entre as performances viva dos palcos e a audição privada dos discos. Além disso, eram um simulacro de participação popular e liberdade de expressão num momento em que o país mergulhava cada vez mais no autoritarismo político, uma coisa é consenso: foi neles que o novo conceito de MPB se cristalizou na audiência.³⁹

Foi na década de 1960 que aconteceu uma redefinição sobre o entendimento de como seria o tratamento da Música Popular Brasileira. Como já foi frisado, o desejo da atualização da expressão musical, caracterizada por uma série de tendências e estilo musicais, essa junção trazia inspiração encontrada no estilo musical intitulado Bossa Nova, surgido ainda em 1959. Marcos Napolitano afirmou que:

Este processo que redimensionou e consagrou a sigla MPB - Música Popular Brasileira - pode ser vista como parcialmente determinada pelas intervenções culturais que tentaram equacionar os impasses surgidos em torno do nacional-popular, tomado aqui como uma cultura política.⁴⁰

³⁹SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: paz e terra, 1992. p. 92 e 93.

⁴⁰NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção: Engajamento Político e Industrial na MPB**. São Paulo: Annablume, 2001. p. 6.

Os debates em torno de quais caminhos a Música Popular Brasileira deveria seguir não algo novo e exclusivo da década de 60, as discussões sobre o “nacional-popular”, a influência estrangeira e identidade nacional estiveram em pauta, para Reinhart Koselleck, o conceito serve não apenas para indicar unidades de ação, mas também para caracterizá-las e criá-las. Não apenas indica, mas também constitui grupos políticos e sociais. Ainda para o autor, o conceito pode ser mudado através do tempo, transformado, e aquele determinado conceito, antes tendo certo significado no passado, devido as transformações na sociedade, vem a ter um novo significado.⁴¹ O autor cita o exemplo do conceito de burguês, que inicialmente é tido como cidadão quando se tratado de uma sociedade estamental, pela qual as definições políticas e econômicas estavam unidas. Depois passou a ser definido por critérios negativos, que não pertenciam nem ao campesinato, nem a nobreza. Logo em seguida, passou a ter direitos políticos, sendo pertencente a uma sociedade liberal, o que o tornou um não proletário.

Podemos dizer que essas transformações também aconteceram com o conceito de MPB, pois ainda na década de 1920, com o debate proposto pelos modernistas, como por exemplo o projeto nacionalista defendido pelo Mário de Andrade, que foi, digamos assim, uma antecipação da ideia sobre o caráter nacional e universalização da canção, que ia se estender até os anos 60, de acordo com Mário de Andrade:

A arte musical brasileira, se a tivermos um dia, de maneira a poder chamar-se escola, terá inevitavelmente de auscultar as palpitações rítmicas e ouvir os suspiros melódicos do povo para o ser nacional, e por consequência ter direito da vida, independente no universo. Porque o direito de vida universal só se adquire partindo do particular para o geral, da raça para a humanidade, conservando aquelas suas características próprias, que são o contingente que enriquece a consciência humana. O querer ser universal desgraçadamente é uma utopia. A razão está com aquele que pretende contribuir para o universal com os meios que lhe são próprios e que lhe vieram tradicionalmente da evolução de seu povo.⁴²

As discussões a respeito dos caminhos da música brasileira percorreram durante as décadas seguintes e especificamente na década de 1930, esse debate foi ampliado, principalmente por conta da modernização nas técnicas de gravação, durante esse período, o samba se tornaria uma espécie de “símbolo nacional” sendo ainda utilizado pelo governo de Getúlio Vargas como um elemento da “identidade e unidade” nacional.

⁴¹Ver: KOSSELEC, Reinhart. **Futuro passado**: Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.

⁴²Mário de Andrade, em artigo escrito em 1924. Apud: NAVES, Santuza Cambraia. **O violão Azul**: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 31.

De acordo com Alves, “na década de 1940, o grupo *Música Viva* deu continuidade as discussões sobre a produção musical brasileira e propôs caminhos para renovação”.⁴³ as considerações desse grupo teriam sido publicadas por meio de um manifesto em 1946, assinado por vários compositores. Esse documento foi visto como “a primeira ruptura oficial contra-nacionalismo que dominou boa parte dos últimos 60 anos da música brasileira”.⁴⁴

A divulgação desse manifesto acirrou ainda mais o debate sobre a questão nacional e a influência do estrangeiro na música brasileira, se por um lado o grupo *Música Viva* fazia a defesa de uma universalização, por outro lado, havia o grupo *nacionalista*, desse lado estavam os que repudiavam a influência da música estrangeira e defendiam a defesa dos valores brasileiros. Dentro do contexto histórico de guerra fria essa defesa do nacionalismo ganha certa importância, visto que “vários membros do “Grupo Música Viva” ligados ao Partido Comunista Brasileiro recebiam ordem expressa colocada a nível de decisão para que aderissem à música nacional”.⁴⁵ Dessa forma, percebemos que essa defesa do nacionalismo estava ligada a uma espécie de arma contra o imperialismo norte-americano, desse modo, notamos também que a discussão presente envolvia questões ideológicas centralizadas nas questões políticas.

Na década de 1950, houve uma expansão na industrialização e uma ampliação no mercado consumidor, a crescente influência estrangeira, principalmente, norte americana, podemos citar o grupo *Música Nova*, que propunha uma atualização na canção, combatendo o que chamavam de estagnação e acreditavam que a produção deveria estar alinhada à realidade vivida. Com uma incorporação de novas técnicas e uma releitura do passado, eles propuseram um novo conceito de estética e da criação artística, defendiam a arte atualizada com o seu tempo histórico.

Esse debate sobre o conceito e o caminho da MPB chega na década 60, que é quando as argumentações a respeito da renovação musical se tornam ainda mais acirradas, um dos fatores era o desenvolvimento da indústria cultural e da discussão desse debate entre os artistas, intelectuais e os estudantes sobre a importância e o papel da arte na sociedade brasileira. Ainda na década de 50 a proposta da inovação foi retomada com o surgimento da Bossa Nova, que para o Marcos Napolitano, não veio para romper com a

⁴³ALVES, *op. cit.* p. 158.

⁴⁴SQUEFF, Enio; Wisnik, José Miguel. **Música: O nacional e o popular na cultura brasileira**. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 73.

⁴⁵ SQUEFF; WISNIK, *op. cit.* p. 74.

tradição musical já presente, mas como uma continuidade dessa tradição. Voltando para a década de 60, a MPB, estava no impasse entre sucumbir ao mercado, cada vez mais influenciado pela cultura norte americana e manter a identidade nacional, nesse sentido, desde sua origem, a MPB guardou de certo modo uma contradição que marcaria o cenário cultural na década de 70, que era a conciliação entre a difusão de uma ideologia nacionalista para ser absorvida por diferentes classes sociais e realizar-se enquanto um produto de mercado, para Marcos Napolitano, “Tratava-se de redefinir o popular, arrastando consigo a definição de nacional”.⁴⁶

Segundo o autor, foi nesse momento que se teve uma rearticulação das esquerdas brasileiras, dentro da cultura nacional-popular, partindo de dois polos: O Estado e o mercado. Cada um desses apresentava um campo de atuação dessa nova esquerda, que foi de certa forma reorganizada após golpe de 1964, pois, uma vez que derrotadas na política, buscava então na cultura um campo de atuação. Para o autor, houve durante o regime “uma mistura assimétrica e de movimento irregular, de mecenato oficial, vigilância de eventos e personalidades, repressão policial direta e controle censório”.⁴⁷ Esses primeiros anos da década de 70 foram marcados pela derrotada da luta armada, o que, de certo modo, obrigou as esquerdas a reverem suas estratégias, dentro de um novo campo de atuação, que segundo o autor “este novo e inusitado espaço de atuação, a princípio neutralizador dos efeitos críticos da arte, pode ter desempenhado papel significativo na construção de uma identidade da resistência civil contra o regime militar”.⁴⁸

Pode-se dizer que foram os festivais televisivos que consolidaram esse novo conceito para o MPB, que foi o estilo mais dominante no país durante as décadas de 1960 e 1970, haviam três tendências musicais que se destacariam durante esse processo, o tropicalismo, canções-protesto e a Jovem Guarda que se divergiam em relação as suas propostas, entretanto, não eram as únicas tendências musicais da época e não eram apenas os festivais televisivos que se destacaram, como veremos a seguir.

Especificamente nesse período, canções-protesto se destacaram em uma ala universitária, caracterizado por uma melodia bossanovista, onde seus autores se

⁴⁶NAPOLITANO, Marcos. **A sincope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu abramo, 2007. p. 87.

⁴⁷Id. Ibid. p. 313.

⁴⁸NAPOLITANO, Marcos. “**Engenheiros da alma ou vendedores de utopia?** A isenção do artista-intelectual engajado nos anos 70”. In: anais do Seminário 40 anos do Golpe de 1964 (2004: Niterói e Rio de Janeiro). 1964 -2004: 40 anos do golpe: Ditadura Militar e resistência no Brasil. Rio de Janeiro: 7 letras, 2004. p. 313.

apresentavam como revolucionários, pois denunciavam o regime autoritário, cuja música mais conhecida, como já ressaltamos, foi *Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré, essa canção se tornou o hino das passeatas estudantis, como um símbolo contra o autoritarismo presente.⁴⁹

Já o tropicalismo, um dos movimentos mais importantes dos anos 60, além da música, tinha um envolvimento com outras áreas da produção cultural: no cinema com as obras de Glauber Rocha, no teatro com as peças de José Celso Martinez, nas artes plásticas com Hélio Oiticica e música com Torquato Neto, Caetano Veloso, Gilberto Gil. De acordo com Mary Pimentel:

A visão tropicalista da realidade brasileira mostra uma sociedade bem mais complexa do que a ênfase da esquerda no atraso e na necessidade de mudança fazia supor. Nas canções tropicalistas o Brasil aparece como uma sociedade marcada pela combinação ambígua do arcaico e do moderno.⁵⁰

Essa combinação estaria relacionada a redefinição da MPB, dentro de um processo de renovação, encaminhado pela Bossa Nova, uma atualização, sem deixar os elementos da tradição presente na música brasileira. Marcada por uma influência estrangeira, no meio das discussões a respeito da influência norte-americana e combate ao imperialismo, a concepção tropicalista era vista por muitos como “alienada”. Sobre as apresentações tropicalistas nos festivais de música, Alves afirma que:

As reações da plateia às apresentações tropicalistas eram, em geral, hostis, pois os espectadores, em sua maioria jovens universitários contrários à inovação pretendida pelos tropicalistas, viam no movimento a “alienação” e “americanização” da Música Popular Brasileira. Entretanto, havia também manifestações de apoio e incentivo, por meio da exibição de cartazes com as frases: “Proibido, proibir”, “Tropicalismo é crítica”, “Tropicalismo é liberdade” e “Baianos”.⁵¹

Outra crítica aos tropicalistas era com relação as suas vestimentas nas apresentações, pois enquanto os demais artistas se apresentavam de *smoking*, eles usavam roupas de plástico coloridas, ou então estilo Hippie, com os cabelos longos e acessórios com colares de dentes de animais, significando que o figurino também fazia parte da cena.

⁴⁹ Falaremos com mais detalhes sobre esse estilo no capítulo 2.

⁵⁰ AIRES, *op. cit.* p. 77.

⁵¹ ALVES, *op. cit.* p. 83.

Outra tendência musical da época era a “Jovem Guarda”, representadas por artísticas como Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, influenciada pelos Beatles e tendo o iê-iê-iê em alusão ao yeah! yeah! yeah! yeah! dos Beatles. Essa tendência fascinou boa parte da juventude brasileira. Criticada pela esquerda brasileira, por ser considerada “alienada” frente aos acontecimentos da época, já que suas canções tinham uma tendência mais romântica.

É válido ressaltar um outro movimento musical ocorrido durante os anos de ditadura, especificamente entre os anos 1960 e 1970. Trata-se dos bailes de música soul, que foi o principal espaço de lazer de muitos jovens negros moradores das regiões mais empobrecidas do Rio de Janeiro, entre os subúrbios da Zona Norte e Zona Oeste, as favelas e a baixada Fluminense e posteriormente outras cidades do Brasil:

Cunhado pela grande imprensa em 1976 como Movimento Black Rio, este fenômeno sócio-cultural transformou não somente o panorama musical brasileiro, mas influenciou também a forma pela qual se discutiam as relações raciais no país.⁵²

Influenciados pelo movimento Black Power⁵³ e pela luta por independência de diversos países africanos, onde seus frequentadores se apropriaram dessas referências culturais e políticas para essa discussão das questões raciais, visto que durante a ditadura ainda se tinha essa questão do mito da democracia racial. Os artistas desse movimento também, participaram de festivais de música, se apresentaram em programas de TV e sofreram repressão e censura política, havia esse receio por parte dos militares deles serem uma espécie de “Black Power verde e amarelo”. “desde a chegada do soul no Brasil o regime buscou intensificar a censura relativa às questões vinculadas ao debate sobre raça e racismo”.⁵⁴ De acordo com Lima:

Tratava-se de um baile em que a promoção de uma discussão sobre a questão racial era, de fato, um objetivo dos seus organizadores, e este era um elemento que ocupava papel de destaque na festa. Isso se dava, por exemplo, por meio da projeção de slides com figuras negras de destaque, acompanhados de mensagens motivacionais tais como “estude”, “cresça”, e semelhantes.⁵⁵

⁵²LIMA, Lucas Pedretti. **Bailes Soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970.** Dissertação (mestrado em história). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018. p. 11-12.

⁵³É utilizado principalmente, mas não exclusivamente, por afrodescendentes nos Estados Unidos, esse movimento teve um destaque maior durante a década de 60 e início dos anos 70, enfatizando o orgulho racial e a criação de instituições políticas e culturais negras para cultivar e promover interesses coletivos negros.

⁵⁴LIMA, *op. cit.* 2018. p. 99.

⁵⁵*Id. Ibid.* p. 57.

O Festival Internacional da Canção – FIC, promovido pela TV Globo no Maracanãzinho, entre os anos 1967 e 1972, a conhecida música “*Para não dizer que não falei das flores*” de Geraldo Vandré foi apresentada durante esse festival em 1968, ficando em segundo lugar, perdendo para música “*Sábia*” de Chico Buarque de Hollanda, muitos apontam que era pelo fato canção de Vandré trazer um protesto ao regime vigente na época, essa canção é utilizada em manifestações políticas até os dias de hoje. Essa edição do FIC é bastante conhecida, porém menos conhecida é a edição de 1970, pois:

aquele edição ficou marcada pela afirmação do gênero 74 musical do soul, quando se fala da música de protesto não é o exatamente o V FIC que costuma ser citado. Ainda assim, o Centro de Informações do Exército (CIE) estava atento ao evento e o objeto central de sua preocupação era precisamente Tony Tornado. Segundo um parecer produzido pelo CIE, quando Tornado subiu ao palco toda máquina policial se movimentou nos bastidores do Maracanãzinho para impedir os gestos de caráter político do cantor. Os “gestos de caráter formas bastante específicas de manifestação, distintas daquelas que haviam marcado o festival em 1968. Segundos os agentes, Tony Tornado vinha desde 1970 “corroborando” com uma “infame calúnia”: a da existência de uma “suposta discriminação racial” no Brasil.⁵⁶

Tony Tornado foi o vencedor daquela edição do festival, com sua música soul “*BR-3*”. Os agentes do Centro de Informações do Exército (CIE), listaram as tentativas de Tornado de discutir sobre o racismo. “Assim, identificado pelo CIE como um “cantor negro” de “vida duvidosa” e “implicado com a polícia”, Tony Tornado representava, para os agentes, a possibilidade de importação do Black Power estadunidense.”⁵⁷ Os agentes então concluíram que “Tony Tornado deveria ser “admoestado para não repetir o gesto do ‘poder negro’”.”⁵⁸

O fato é que todas as tendências sofriam com a censura, pois as suas músicas precisavam passar por órgãos de censura para serem apresentadas, muitas eram de fato censuradas como, por exemplo, *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso; *Cálice* de Chico Buarque e Gilberto Gil; *Cartomante* de Elis Regina; que foram censuradas pela ditadura, por conter em suas letras e melodias elementos de contestação ao regime. Além disso,

⁵⁶ *Id. Ibid.* p. 74.

⁵⁷ *Id. Ibid.* p. 75.

⁵⁸ *Id. Ibid.* p. 75.

vários artistas que foram presos e exilados, como é o caso de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Geraldo Vandré, Tony Tornado, entre tantos outros.

2.1.2 Os regimes autoritários na América do Sul e as músicas

Durante a década de 1960 percebemos uma grande produção cultural, não somente no Brasil, mas em vários países na América do Sul. Pode-se afirmar que essa produção se destacou por conta de sua característica política e social, haja vista que vários países passaram por governos autoritários. Num primeiro momento, podemos citar o Uruguai, que teve sua escalada autoritária a partir do ano 1968, durante os governos de Jorge Pacheco Areco (1968-1971) e, depois, de Juan Maria Bordaberry (1972-1973). Esses que, de acordo com Aguiar:

Buscaram a desativação política de amplos setores da sociedade. A proscricção de partidos políticos, a desarticulação dos sindicatos e a repressão aos movimentos estudantis, a censura aos meios de comunicação, o controle sobre as organizações sociais em diversos âmbitos, já apontavam para a exclusão de amplos setores sociais dos canais tradicionais de participação política e indicavam o “deslizamento” ao autoritarismo. A ampliação dos “ajustes” restritivos sobre a sociedade civil foi realizada para destruir a guerrilha e barrar os movimentos sociais. Também foi usada para proscriver partidos políticos, desarticular o movimento estudantil e a organização dos trabalhadores. Nos meios de comunicação fechou periódicos, vários deles de organizações e partidos políticos de esquerda; censurou programas de rádio e TV.⁵⁹

Desse modo, a música produzida pelos artistas passava a ter papel de contestação ao regime autoritário, eles tinham a ideia de que não era o momento de elaborar canções de outras temáticas, a não ser de resistência, acarretando aos artistas que tinham esse tipo de visão, censura, restrições e ameaças pessoais.

A partir do ano 1968 a censura nos meios de comunicação de massa do país passou a ser utilizada, com o fechamento de periódicos, censura de programas de rádio e TV, limitação do trabalho locutores, jornalistas e comunicadores, essa censura também veio a refletir no campo cultura, não somente das canções, mas também no teatro e no cinema. Para além da censura, houve prisões de artistas no país, de acordo com Aguiar:

⁵⁹ AGUIAR, José Fabiano Gregory Cardozo de. **A canção engajada no Uruguai (1968-1973):** música popular, resistência e repressão. Disponível em: https://www.eeh2008.anpuhrs.org.br/resources/content/anais/1212337236_ARQUIVO_anpuh2008.pdf. Acesso em: 06/01/2022. p. 4.

A detenção, interrogatório e prisão atingiram parte dos artistas da música popular. As justificativas para tal ação passavam pelo caráter político das músicas, sua mensagem, seu texto e pela divulgação das mesmas. Por serem consideradas subversivas, seus autores e intérpretes também o eram. Dentro dessa lógica poderiam ser enquadrados na luta antisedição, e assim serem passíveis de prisão e interrogatórios.⁶⁰

O governo uruguaio tinha um projeto político que embora fosse pouco articulado, de destruição das artes, a partir do presidente Pacheco Areco, houve censura, perseguição, repressão e prisões. Ele forçou a saída de muitos artistas do país e limitou o acesso da sociedade a produção desses, o objetivo era barrar artistas que estavam vinculados a movimentos políticos e sociais com a proposta de transformação da sociedade. “A música popular extrapolava os limites impostos pela repressão do Estado e, apesar de proibida, não saiu dos corações e mentes da sociedade uruguaia, mesmo que não tivesse o mesmo significado para todos os uruguaios”.⁶¹

Na Argentina, o governo não criou um órgão de censura prévia, o que não significava necessariamente que não houve repressão. Documentos encontrados indicam que determinados artistas e músicas seriam colocadas na chamada “lista negra”, com o intuito de censurá-las. Então, embora não houvesse necessariamente um órgão instituído, que tinha o objetivo de censurar as canções, havia uma espécie de produção de informações depois que a música era gravada que permitia sua censura, como vai dizer Alexandre Felipe Fiuza:

Havia ainda as ameaças, as bombas, as detenções, as cartas intimidatórias a músicos, locutores e programadores das rádios, entre outros que tentassem entrevistar, difundir canções ou simplesmente noticiar fatos sobre os censurados. As forças de segurança locais igualmente podiam adotar decisões imbuídas do mesmo espírito repressivo.⁶²

O rock foi um gênero musical de bastante destaque, pois se caracterizava por ter essa mesma perspectiva de contestar o regime autoritário vigente na Argentina, assim como outros gêneros, embora alguns tiveram mais canções voltadas a ir contra os ditos “princípios conservadores” do regime. Através do Comitê Federal de Radiodifusão - COMFER, que era um documento com sete folhas e que representava o poder no governo

⁶⁰*Id. Ibid.* p. 5.

⁶¹*Id. Ibid.* p. 11.

⁶²FIUZA, Alexandre Felipe. **A censura musical argentina durante a ditadura militar (1976-1983)**. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300907737_ARQUIVO_Comunicacaoanpuh2011.pdf>. Acesso em 04/01/2022. p.5.

nos meios de comunicação e ele listava as canções consideradas impróprias e subversivas e que não era para serem tocadas nas emissoras de rádio do país, entre essas canções, estava *El Progreso* de Erasmo Carlos e Roberto Carlos, que a princípio não tinha um tom de contestação, entretanto, foi entendido pelo governo argentino como uma música que estava contra o seu sistema de opressão, o que é um fato curioso, pois esses dois artistas eram criticados no Brasil por de certa forma não se importarem com o governo autoritário vigente.

Já no Chile, desde o início da ditadura militar, Pinochet tinha a preocupação de repreender qualquer produção cultural que tivesse alguma relação com a esquerda chilena. Com a propaganda do regime, queria mostrar sempre a esquerda como sanguinária. Os militares chilenos usaram a música como forma de propagar as suas ideias e o princípios de seu governo, seria a música a produção cultural de sua representação. Eles repreendiam qualquer prática cultural que tivesse cunho político, através da sua chamada cultura do medo. De acordo com Rafael Rodrigues Cavalcante:

Do exílio dos artistas, ou de torturas praticadas pela Direção Nacional de Inteligência (DINA). A DINA foi uma das principais causas do “apagão cultural” no país. Surgida em abril de 1974 e com amplos poderes, os quais justificavam suas práticas repressivas, como a tortura - atuava na inteligência do Chile ditatorial, e analisava todas as práticas culturais do país, avaliando se eram ou não nocivas ao regime militar. Ou seja, o medo e a repressão foram os principais responsáveis pela queda da produção cultural durante a ditadura militar, especialmente nos primeiros anos do regime.⁶³

Esse esforço contínuo de censurar as canções foi denominado de apagão cultural, porém, apesar de todas as práticas repressivas promovidas pelo governo, não tardou a ocorrer no Chile o chamado “contra-apagão cultural” que tinha a música como principal meio de produção cultural de contestação ao regime militar vigente, destacaram-se dois movimentos principais, o rock e o canto novo.

Especialmente o canto novo, apropriava-se de metáforas para expressar seu protesto contra o governo, tinham que “dizer sem dizer”, principalmente se tratando de um país em que a censura era bastante repressiva.

⁶³CAVALCANTE, Rafael Rodrigues. **O apagão e o contra-apagão cultural**: a música na ditadura militar chilena. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anaisimposios/pdf/201901/1548945018_51a40b7769509decabc32c9990bc2ef6.pdf>. Acesso em: 04/01/2022. p. 4.

2.1.3 Os festivais e a música Cearense

Além dos festivais de música televisivos, tínhamos festivais que se destacaram no Ceará, como por exemplo, o Festival de música Popular Cearense, que teve sua primeira edição realizada em 1965, na Concha Acústica da Universidade Federal do Ceará, promovido pelo Departamento de Cultura do Conservatório Musical Alberto Nepomuceno e patrocinado pela Secretaria de Educação do Município. Posteriormente, em 1968 tivemos a primeira edição do Festival de Música Popular Aqui, organizado por Aderbal Freire-Filho, numa promoção da Rádio Assunção Cearense; Diretório Acadêmico de Arquitetura; Diretório Acadêmico Elvira Pinho; Orgacine e Eltro-Alencar (Rio, Niterói, Fortaleza). As canções, para serem apresentadas, passavam por órgãos de censura.

Fortaleza, assim como as demais capitais, era local de frequentes discussões políticas durante o período ditatorial. As tensões marcadas traziam reflexos notáveis nas produções culturais, tínhamos, por exemplo, o grupo Cactos criado em 1965, com participação de artistas da música e do teatro, como Petrúcio Maia, Olga Paiva e Iracema Melo, um grupo politizado, de formação universitária e contestador da repressão que acontecia na ditadura militar. Os festivais no Ceará seriam vitrines para artistas que se destacaram no cenário nacional, como Belchior, Fagner e Ednardo. Castro afirma que:

A cidade de Fortaleza assim como muitas capitais pelo mundo eram palco de efervescentes discussões políticas, novos saberes e construções culturais nos maravilhosos e assustadores anos do final da década de 60 e os primeiros da década de 70. Os Universitários, de produtores de música, também passaram a organizar Festivais, tomando lugar nos Festivais feitos pelo Conservatório; os Diários Associados produzem os Festivais Nordestinos para atrair a audiência, seduzindo os jovens que descobriram a televisão como um palco, rampa à decolagem para o sudeste.⁶⁴

Os artistas apresentavam-se também com o intuito de serem inseridos dentro do mercado fonográfico. O Pessoal do Ceará foi o maior exemplo disso, a entrada deles no mercado fonográfico coincidiu com uma época específica da música popular brasileira. Era a fase pós-tropicalista, uma época pós anos 60 que deixou várias brechas que foram sendo ocupadas por novos cantores: João Bosco, Aldir Blanc, Luiz Gonzaga Júnior. Uma mistura de novas influências e tendências. Completando essas transformações pós-

⁶⁴ CASTRO, *op. cit.* p. 140.

tropicalista, vieram os cantores nordestinos se aventurar pelo eixo Rio-São Paulo: Alceu Valença, Marcos Vinicius, Elba Ramalho, Zé Ramalho, e os cearenses Rodger, Fagner, Teti, Belchior e Cirino.

Na década de 70 e 80, no Crato, tivemos o Festival Regional da Canção do Cariri, que foi realizado que revelou alguns músicos como João do Crato, Luís Carlos Salatiel, Rubens Lisboa. Em 1978 teve a participação do compositor Marcílio Homem, natural de Juazeiro do Norte com a música *Lágrimas na seca*, o artista também participou de festivais realizados em Fortaleza. Nos anos 80 podemos citar também o Festival de Música de Camocim, entre os anos 1986 e 2003.

Na cidade de Sobral, também tivemos alguns festivais de música, em 06 de setembro de 1979 tivemos o I Festival de Música e Poesia – FEMUP, promovido pelo Grêmio estudantil, intitulado Pio XII, do Colégio Sobralense, um festival competitivo, onde se apresentaram 10 músicas e 5 poesias de acordo com Abreu:

O festival ocorreu no Theatro São João, às 21 horas, cuja organização ficou a cargo de Inácio Carvalho, Menescal Júnior, Silvério Aguiar e Jefferson Aragão. É informado, ainda, que José Maria Soares foi o responsável pela apresentação do evento, o qual também contou com o apoio do conjunto BR-Som, responsável por fazer o acompanhamento musical do festival.⁶⁵

Os critérios de avaliação para as canções desse festival foram: atribuir uma nota de zero a cinco, avaliando letra, melodia e originalidade; já para as poesias, os critérios eram: notas de zero a 5 para originalidade. Na mesa de julgamentos tinha o Padre Sadoc, que era o reitor da Faculdade de Filosofia de São José, o doutor Ribeiro Ramos, presidente da Academia Sobralense de Estudos e Letras – ASEL⁶⁶, a professora de literatura Marinha Dias Ibiapina, também estavam Clodoveu Arruda que era acadêmico de direito e Haroldo Holanda, que foi o organizador do Festival Mandacaru e era acadêmico de comunicação social na época. Essa primeira edição foi vencida por João Rodrigues, com a música *barreiras*, em segundo lugar ficou a música *Girassóis*, de Jefferson Aragão e João Rodrigues, e em terceiro lugar, ficou a música *É tempo de seca* de Elino Flávio e José Cavalcante. A poesia vencedora foi *Vida, minha, nossa* de Martônio Barreto Lima. o Festival teve mais outras duas edições.

⁶⁵ABREU, Francisco Antônio do Carmo de. **Entre espinhos e canções: O Festival do Mandacaru em Sobral-CE (1975-1986)**. Monografia de licenciatura. Universidade Estadual Vale do Acaraú. Sobral-CE, 2022. p. 62.

⁶⁶É uma associação literária e cultural, que congrega escritores, intelectuais, pesquisadores, professores e historiadores de Sobral.

Anteriormente, em 1975, teve o I FEMUTE- Festival de Música do *Tesoura*, que era o jornal da escola. Sobre esse, Abreu vai dizer que:

A canção vencedora foi, “O VELHO”, de Raimundo Aragão, recebendo o prêmio de Cr\$ 2.000,00 (dois mil cruzeiros). Fechando o top 3, temos: em segundo lugar, “POR DEUS”, de Ranulfo, recebendo o prêmio de Cr\$ 1.000,00 (um mil cruzeiros) e, em terceiro lugar, “APRENDI A AMAR”, de José Pedro, recebendo Cr\$ 500,00 (quinhentos cruzeiros). O encerramento do festival ficou a cargo do conjunto BR-Som.⁶⁷

Porém, o precursor entre os festivais dessa época na cidade de Sobral foi I Festival Intercolegial da Canção, sobre esse, o jornal *Correio da Semana* traz a seguinte matéria:

1º Festival Intercolegial da Canção em Sobral

Num trabalho de grande envergadura dos jovens: Dorelande Lima e Vicente Carvalho, realizou-se na noite de ontem no auditório do colégio Sobralense, o primeiro Festival Intercolegial da Canção. Foram apresentadas ao público, pelos estudantes, compositores, oito belíssimas músicas, as quais ficaram assim classificadas: Em primeiro lugar. “TROPEL” de autoria do estudante do 3º científico do Colégio Estadual, José Jader Ribeiro de Menezes e música de Francisco de Assis Vasconcelos [...] É louvável a atitude dos alunos do 2º científico do Colégio Sobralense, que promoveram este magnífico FIC em nossa terra.⁶⁸

Promovido pelos estudantes do Colégio Sobralense, o FIC, foi um importante impulsionador da música dentro da cidade, a matéria mostra que era um festival competitivo em que foi realizado no auditório do colégio sobralense, promovido pelos estudantes da escola, que teve em primeiro lugar a canção *Tropel* de José Jader Ribeiro, “Fecharam o top 3 da competição: “ALELUIA”, autoria de Ranulfo e “O BOM BAIANO”, autoria de Vicente Lopes e Dorelande Lima em 2º e 3º lugares respectivamente”.⁶⁹ em entrevista realizada com o artista sobralense Vicente Lopes, afirma que:

[...] Grande parte da minha formação foi lá do colégio sobralense, e o festival do Mandacaru ele foi resultante de uma primeira ação realizada no próprio Colégio Sobralense, foi chamado de FIC, Festival Intercolegial da Canção. [...] Pronto, esse foi o primeiro momento. Esse evento foi digamos promovido, organizado pela própria diretoria do colégio sobralense na época. Foi realizado lá no anfiteatro, lá no auditório, não era propriamente um anfiteatro, um

⁶⁷ABREU, *op. cit.* p. 61.

⁶⁸*Correio da Semana*.Sobral-CE, 21 de outubro de1972.

⁶⁹ABREU, *op. cit.* p. 60.

auditório do colégio sobralense e eu participei, já participei aí, foi 1971/1972, se não me engano.⁷⁰

A tratar sobre o FIC, Vicente Lopes o cita como a semente do Festival Musical do Mandacaru, principal festival de Sobral durante aquele período, por ter um destaque estadual, suas edições eram anunciadas no jornal *O Povo e Correio da semana*, com grande participação de artistas locais e de Fortaleza, promovido por estudantes universitários, que em boa parte tinham participado do FIC, tendo como organizadores Haroldo Holanda, Clodoveu Arruda e Dorelande Lima. Teve sua primeira edição em 1975, no palco do Theatro São João, tinha dois dias de duração, mostrou o talento de músicos como o próprio Vicente Lopes, Laerte Melo, Jáder Menezes, Cícero Paiva e Climérico Mendonça, Crisanto Gomes, João Rodrigues, Jefferson Aragão, Crisanto Gomes, os irmãos Caio Sílvio e Gracho Sílvio, Quinteto do Agreste, Ferreirinha (que ficou conhecido como Francisco Casaverde), entre outros artistas.

Figura 1 - Festival Musical do Mandacaru no Theatro São João de Sobral



Fonte: Secretaria de Cultura e Turismo de Sobral, 2019.

⁷⁰LOPES, Vicente. Entrevista concedida ao autor no dia 22 de abril de 2022, em Sobral.

O Festival Mandacaru tinha como Slogan “*A Serviço da Música Popular Brasileira*”. Sua primeira edição aconteceu nos dias 31 de outubro e 1 de novembro de 1975, foi marcada pelas dificuldades, pois o Theatro São João se encontrava fechado e precisava de uma reforma, de acordo com o próprio Vicente Lopes:

[...] no primeiro festival nós tivemos uma grande, digamos assim dificuldade de superar uma barreira no convencimento é, junto a prefeitura, para que permitisse que a gente fizesse o festival e uma das razões era exatamente devido ao fato que o teatro estava em reforma, que não estava, digamos assim, preparado pra poder, é, receber aquele evento né, mas nós conseguimos convencer e a organização era era, o apoio, era muito pequeno, muito pequeno, era, eu diria até mesmo ínfimo, a não ser assim, que realmente na disponibilidade do espaço, mas a questão da mão de obra mesmo, do fazer, o Haroldo foi muito, o próprio Veveu, então tinha uma ação de garimpagem de apoios em Fortaleza, o governo do estado, deputados, pessoas específicas, então ia-se atrás pra poder conseguir a premiação [...] a gente contava com o espírito de colaboração [...] fazíamos visitas aos colégios, pedia licença ao professor, ao diretor do colégio e a gente entrava e falava “ó vai ter o festival”, então houve uma mobilização, uma conclamação, muito direta, como a gente já tinha sido aluno aqui né, a pouco tempo que a gente foi pra Fortaleza né, a gente fazia essas visitas e tínhamos essa receptividade por parte dos diretores das escolas, Colégio Sobralense, Colégio Estadual, principalmente esses dois grandes colégios e nós então fazíamos essa divulgação, fazíamos a divulgação na rua através de cartazes, cartazes a gente não como imprimir em gráfica, a gente fez os cartazes em estilo de xilogravura, que foi feita pelo Laerte Melo que é um compositor aqui de Sobral, falecido.⁷¹

Percebemos pela fala do Vicente que havia uma resistência por parte das autoridades locais em ceder o espaço, ainda adjetivou como “ínfimo” o apoio da prefeitura local, mas percebemos que eles (organizadores e artistas), tiveram a “astúcia” de aproveitar as aberturas que lhe eram concedidas. Conseguiram o espaço do teatro e, além disso, receberam apoio do governo estadual e deputados específicos, embora não tenha citado quais deputados.

Vicente também fala de como era feita a divulgação do Festival Mandacaru, que foi por meio de cartazes entregues nas ruas, nos colégios. Sabemos que as edições também eram divulgadas nos jornais e até mesmo, de acordo com o próprio Haroldo Holanda, em programas de televisão. Além disso, também sabemos que o festival contou com o “patrocínio da Prefeitura de Sobral e o Banco do Estado do Ceará (BEC), com colaboração da Empresa Cearense de Turismo (EMCETUR), e foram contratados os grupos musicais BR-Som (1975, 76, 77) e Revela Som (1978) para a elaboração dos arranjos das músicas”.⁷² O evento também contou com o apoio do Colégio Sobralense.

⁷¹ LOPES, Vicente. Entrevista concedida ao autor, no dia 22 de abril de 2022, em Sobral-CE.

⁷² ABREU, *op. cit.* p. 44.

Figura 2 – Cartaz de divulgação do I Festival Mandacaru



Fonte: MELO, Francisco Dênis. **Abrem-se as Cortinas**: Histórias e Memórias sobre o Theatro São João em Sobral (1930-1980). 5º Ato: A música em cena: Festival Mandacaru. Sobral: Edições ECOA, 2015. p.

151.

O Festival Mandacaru era do tipo competitivo, com uma premiação em dinheiro para o vencedor, nessa primeira edição Vicente Lopes ficou com o primeiro lugar, com a sua música *Canto do cisne*, Cícero Paiva e Climérico ficaram com o terceiro lugar, não temos fontes ou informações sobre quem ficou em segundo lugar nessa primeira edição. Essa edição, assim como as três seguintes, foi apresentada pelo radialista José Maria Soares.⁷³

⁷³Nascido em Sobral em 05 de maio de 1925, em 1937 já irradiava os programas da Rádio Imperator, serviço de alto-falante, na Praça São João, de propriedade de seu pai e Falb Rangel.

Figura 3 - apresentação musical no I Festival Mandacaru. Músicos não identificados.



Fonte: Acervo digital de Francisco Dênis Melo.

O jornal *O Povo* que costumava divulgar as edições do festival, trouxe a seguinte matéria:

Realizar-se á nos próximos dias 29 e 30 o II Festival Mandacaru, numa promoção dos universitários desta cidade e com o decisivo apoio da Prefeitura Municipal e da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Mais de 30 músicas já estão inscritas para o festival, cuja comissão escolherá a melhor; dentre dez previamente escolhidas. O festival Mandacaru se realizará no Teatro São João. A composição classificada em primeiro lugar receberá um prêmio no valor de Cr\$ 2.500,00 e o 2º lugar no valor de Cr\$ 1.300,00 e o terceiro lugar Cr\$ 750,00. Ainda como parte das realizações do Festival Mandacaru, no dia 30, no Teatro São João, haverá palestra a cargo de editores da revista "O Saco". O Festival contará com a participação do conjunto BR som.⁷⁴

O jornal *O POVO* era um importante meio de disseminação do festival, o que nos remete a ideia de que o Festival Mandacaru era conhecido a nível estadual e não somente local, pela repercussão do jornal na capital cearense, já que de acordo com Castro, o mesmo jornal não fazia a divulgação de alguns festivais de Fortaleza, o que nos traz a indagação de o porquê esse jornal divulgava o mandacaru e não outros festivais? Quem

⁷⁴*O Povo*, Fortaleza. 21 de outubro de 1976.

fazia essa ligação com o jornal *O POVO* de Fortaleza? A resposta para essa questão parece ser simples, pois de como afirma Haroldo Holanda:

[...] eu morava aqui (em Fortaleza), aí eu já percorria os jornais, jornal o povo [...] programa de televisão, programa de televisão rapaz, programa da TV Ceará, eu cantei lá [...] ia atrás, ia atrás, sem conhecer a turma eu ia, recém chegado em Fortaleza, ia atrás e falava e explicava, rapaz o festival ia acontecer mesmo.⁷⁵

De acordo com a fala de Holanda, aparentemente, ele conseguiu essa divulgação apenas indo atrás do jornal, não sabemos se mais alguém chegou a ir, afinal, o festival contava com apoio de várias instituições já citadas anteriormente, além de que foi bastante longo, contando com um total de 6 edições.

Voltando a matéria, ela traz características de como funcionava o evento. Era um festival do tipo competitivo, tinha uma premiação no valor de Cr\$ 2.500,00 para o primeiro colocado, Cr\$ 1.300,00 para o segundo colocado e Cr\$ 750,00 para o terceiro colocado. Destaca-se as mais de 30 músicas inscritas, a seleção de 10 dessas músicas para uma semifinal por uma comissão avaliadora, formada por músicos tanto de Fortaleza como da própria cidade. Fala sobre a promoção por parte dos universitários e o apoio da prefeitura e da Secretaria de Cultura do Estado. Há uma ênfase na participação do conjunto BR Som, por se tratar de um grupo local já bem conhecido na cidade, como já foi dito, eles também eram responsáveis pelo acompanhamento do instrumental dos músicos. Outro ponto relevante citado no jornal é sobre os editores da revista *O Saco*⁷⁶ ministrarem uma palestra no último dia do festival, essa que era uma importante revista do Ceará, fundada pelos livreiros Manuel Coelho Raposo, José Jackson Coelho e pelos estudantes de direito e letras, Nilton Maciel e Carlos Emílio. É bem provável que o tema da palestra tenha relação com a inserção da poesia no festival.

⁷⁵HOLANDA, Haroldo. Entrevista concedida ao autor em 06 de agosto de 2022, em Fortaleza-CE.

⁷⁶A revista *O Saco* viveu seu apogeu entre anos 1976 e 1977, não era uma revista comum e rompeu revolucionariamente com os modelos de publicação convencionais: não vinha grampeada, encadernada, e tinha suas folhas quase soltas acondicionadas num envelope de papel que era pendurado nas bancas de revista de todo o país como um “cordel urbano”

Figura 4 – Cartaz de divulgação do II Festival Mandacaru.

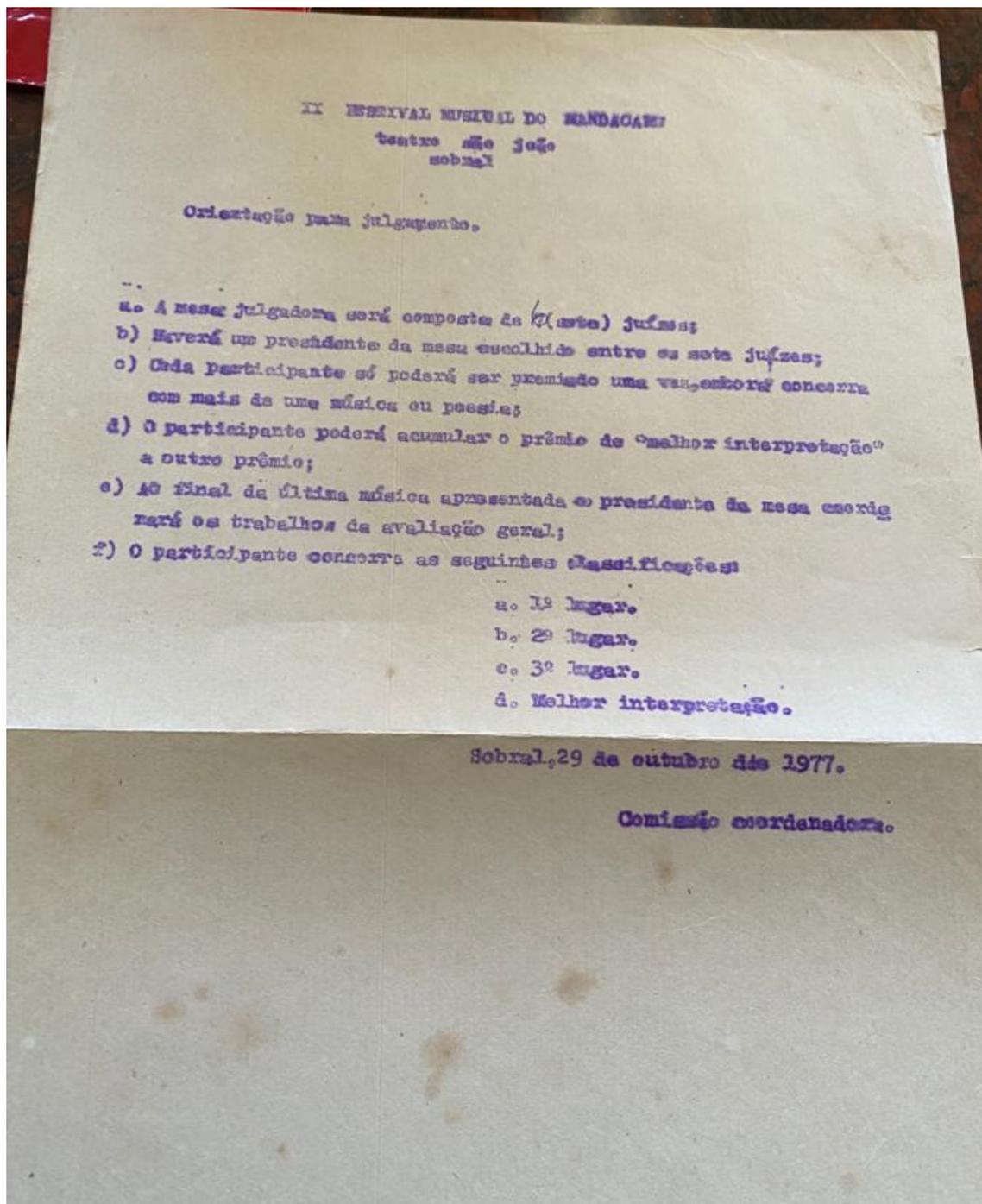


Fonte: Acervo digital de Francisco Dênis Melo, 2019.

De acordo com Haroldo Holanda, foi o presidente da ASEL, doutor Ribeiro Ramos, que escreveu o texto de abertura dessa segunda edição, ainda segundo o autor, a comissão da mesa julgadora ficou por conta da “professora Núbia Brasileiro (falecida em 2007) e os poetas Carneiro Portela e José Gerim Cavalcante (do Clube dos Poetas Cearenses)”.⁷⁷ Os critérios para o julgamento das músicas dessa edição seguem na imagem abaixo:

⁷⁷ LINHARES, José Haroldo Holanda. **O Professor da escola pública no Ceará e sua musicalidade: um registro do I Festival de Música Talentos da Educação.** Monografia (Especialização em Arte e Educação) – Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará. Fortaleza, 2008. p. 46.

Figura 5 – Orientação para o julgamento das canções da segunda edição do Festival



Fonte: Acervo do autor.

Nessa edição, o vencedor seria novamente Vicente Lopes, com a música *Anônimato*, não encontramos registros sobre o segundo e o terceiro colocados, nem quem ganhou na categoria poesias.

A terceira edição do festival ocorreu no ano de 1977, a divulgação se deu por conta do jornal local *Correio da semana*:

POESIA E MÚSICA

Será hoje e amanhã às 20 e 30 horas no Teatro São João a apresentação do III Festival de Música do Mandacaru. Poesia faz também parte da jornada artística, que há três anos um grupo de jovens professores e universitários vêm trabalhando nesse sentido. Apesar de todas as dificuldades a coordenação do FESTIVAL está bastante satisfeita com o rendimento dos esforços. Segundo o acadêmico de Direito e membro ativo da coordenação CLODOVEU ARRUDA, o que se quer é descobrir os valores que estão marginalizados e sendo Sobral, a mais importante cidade da ZONA NORTE DO ESTADO, é quem poderia fazer melhor o FESTIVAL. E está fazendo. O povo precisa ser informado das apresentações culturais com sabor artístico. Afinal é meu dever lutar pelo desenvolvimento da minha terra.⁷⁸

A matéria que foi publicada já no dia do festival, destaca que se iniciaria 20:30 da noite, lembra também que as poesias faziam parte da jornada artística, também cita que já se faziam 3 anos que o festival ocorria, contando com o apoio de professores e Universitários, Clodoveu Arruda destaca sua vontade de apresentar produções culturais, trazendo uma exaltação a cidade, citada por ele como a mais importante da Zona Norte do Estado, também é válido destacar as dificuldades, que embora citadas, não são detalhadas. Dentre as presenças confirmadas nessa edição do Festival Mandacaru, estava o cantor e compositor Petrucio Maia, o professor Luiz Cruz que era o diretor da Biblioteca circulante no Ceará e o Sr. Jairo Solon Mota, que era o gerente da agência do BEC na cidade, a abertura dessa edição foi feita pelo grupo *Quartetupan*, “cuja formação contava com Izaíra Silvino, Neusinha, Tarcísio Lima e Assis Filho.”⁷⁹ A respeito da mesa julgadora dessa edição do Festival, Haroldo Holanda destaca:

Petrucio Maia, compositor e pianista; Padre Jairo Linhares, compositor, folclorista e professor; Eliézer Rodrigues, jornalista responsável pelo setor de cultura do jornal O Povo; Mariinha Dias Ibiapina, professora e integrante da Academia Sobralense de Letras; Izaíra Silvino, compositora e cantora; e Francisco de Assis Chaves (Kiko), compositor fortalezense.⁸⁰

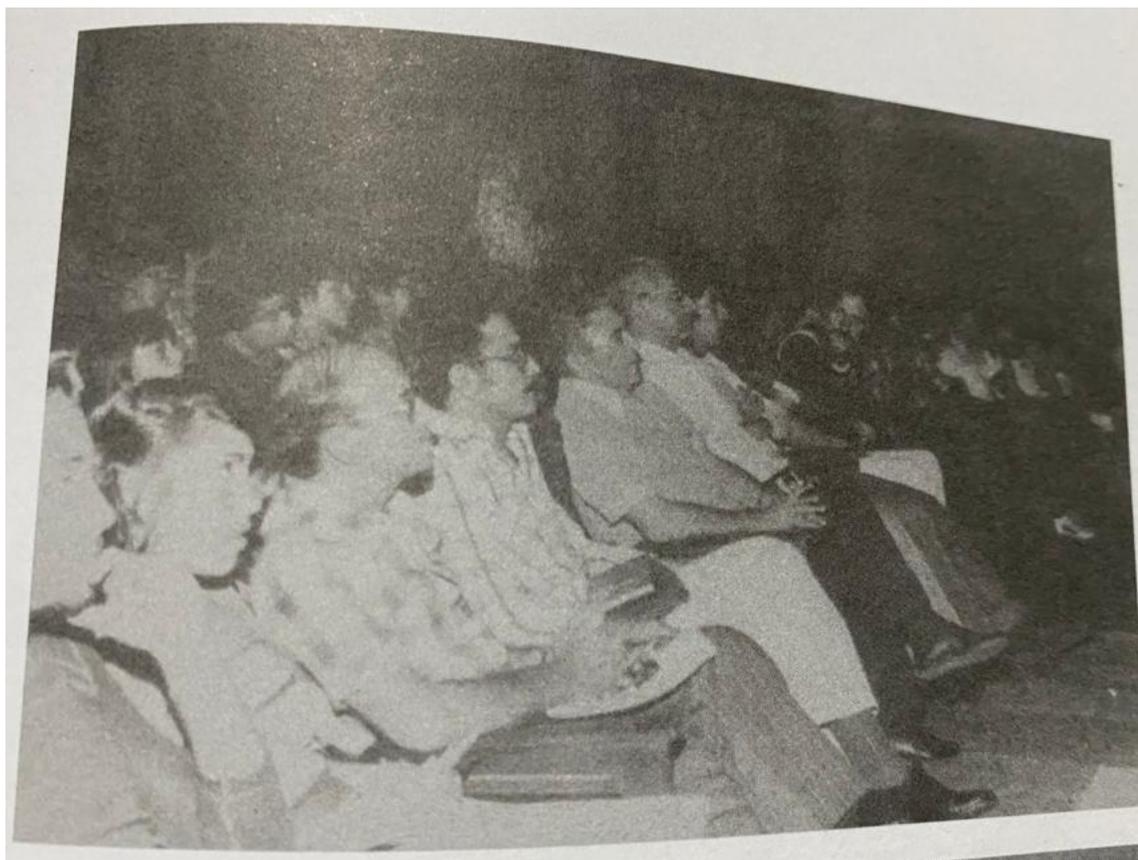
⁷⁸SOARES, Francisco José. Poesia e música. In: **Correio da semana**. Sobral-CE, 29 de outubro de 1977.

⁷⁹ABREU, *op. cit.* p. 47.

⁸⁰LINHARES, *op. cit.* p. 36-37.

Podemos acrescentar a essa lista o Cônego Jovianiano Loiola, diretor da faculdade de filosofia da Universidade Estadual Vale do Acaraú. Isso de acordo com o roteiro do festival⁸¹.

Figura 6 - Membros da mesa julgadora do III Festival Mandacaru. Da esquerda para a direita (excluindo os jovens do público): Padre Jairo, o jornalista Eliézer Rodrigues do Jornal O POVO, Padre Sadoc, Padre Joviano, o compositor Kiko e o compositor e pianista Petrúcio Maia.



Fonte: Acervo digital de Francisco Dênis Melo.

O roteiro traz ainda as canções e poesias dessa edição do Festival, na primeira etapa ocorrida em 29 de outubro de 1977 temos as seguintes músicas: *Muro da vida* de Flávio Ribeiro e José Valter, *Rapaz do Norte* de Francisco Afrânio, *Palmas do silêncio* de Jáder Menezes e Vicente Lopes, *Canto liberto* de Luiz Orleans, *Do IêIê do Rock androll e dos blues compassados* de Lúcio Ricardo, *Tempo Tempestade* de Abidoral

⁸¹ Roteiro do III Festival Mandacaru. Acervo digital de Francisco Dênis Melo.

Jamacaru, *Redoma de vidro* de Haroldo Holanda, *Aboios distantes* de Vicente Lopes e Jáder Menezes, *Aboio* de Abidoral Jamacaru. Já as poesias, tinha: *Demiurgo* de David Bezerra de Menezes com interpretação de Hebe Pimentel, *Gradação* de Célia Ribeiro, *O Hippie* de Raimundo Aragão com a interpretação de Silvana Coelho.

Quanto as músicas da etapa final, do dia 30 de outubro de 1977, eram: *Vento Viagem* de Kal César, *Sou bem brasileiro* de Mário e Virgílio, *Palhaço* de Crisanto Gomes e Luiz Orleans, *Viravento* de Vicente Lopes, *Parei e pensei* de Mário e Virgílio, *Libra* de Abidoral Jamacaru, *Desvendar* de Laerte Melo, *Redoma de vidro* de Haroldo Holanda, essa que ganha o prêmio de melhor interpretação da primeira noite; *Aboios distantes* de Vicente Lopes e Jáder Menezes, que ganha o terceiro lugar na primeira etapa; *Palmas no silêncio*, também de Vicente Lopes e Jáder Menezes, que ganha o segundo lugar da primeira etapa e *Aboio* de Abidoral Jamacaru, que foi a música vencedora da primeira etapa. Já na categoria poesias, temos: *Viagem as estrelas* de Felipe Mauriene, *O Demiurgo* de David Bezerra de Menezes com interpretação de Hebe Pimentel e *O Hippie* de Raimundo Aragão com a interpretação de Silvana Coelho. A vencedora do primeiro dia foi *o demiurgo*, apesar disso, não encontramos nenhum registro do vencedor dessa categoria na etapa final. Percebemos que algumas canções e poesias já eram selecionadas para etapa final, embora não encontramos nenhum critério para essa escolha.

No total foram 16 canções e 4 poesias, na qual as vencedoras foram *Viravento* de Vicente Lopes e em segundo lugar ficou *Aboio* de Abidoral Jamacaru, não achamos registros do terceiro colocado dessa edição, Vicente Lopes já havia conquistado as duas primeiras edições, mais uma vez mostrando o seu talento e o potencial de suas canções. Em entrevista a Melo, Vicente Lopes vai dizer que:

[...] Sobral naquela época ganhou ares de movimento cultural. [...] eu já estava morando em Fortaleza, já era universitário, e a partir daí a gente começou a dar uma dimensão maior a esse evento dos festivais de músicas aqui em Sobral, porque toda a geração que iniciou aqui com o Festival Intercolegial da Canção em 73 já estava morando em Fortaleza, já era universitário [...] eu tive a oportunidade de ganhar duas versões do festival com *Vivavento* e uma outra com *Canto do Cisne* [...] esse teatro fica assim lotado certo. As pessoas que participavam, que assistiam, portanto, a plateia como um todo vibravam com o festival. Era relação muito forte com a juventude sobralense naquela época.⁸²

⁸²LOPES, Vicente. Entrevista concedida ao historiador Francisco Dênis Melo, em 27 de outubro de 2007, em Sobral.

Vicente Lopes, artista entrevistado, ganhou três⁸³ edições daquele festival, conta na entrevista que considera o que fizeram ao organizar aquele festival um ato revolucionário, se considerarmos o contexto vivido pelo país e pela cidade de Sobral durante aquela época.

No ano seguinte, em 1978, foi realizado o IV Festival Mandacaru, ocorrido nos dias 27 e 28 de outubro, nessa edição, temos um documento que trata a respeito dos critérios adotados para o julgamento das canções:

⁸³ Em entrevista mais recente feita para nós, Vicente disse ter ganho 3 edições do festival, além das músicas Canto do Cisne e Viravento, também ganhou com a música Anonimato.

Figura 7 - Lista de orientação para o julgamento do IV Festival Mandacaru

IV FESTIVAL MUSICAL DO MANDACARU
TEATRO SÃO JOÃO - SOBRAL

ORIENTAÇÃO PARA JULGAMENTO:

- 1) A MESA JULGADORA SERÁ COMPOSTA DE 07 (SETE) JUÍZES;
- 2) HAVERÁ ENTRE OS SETE JUÍZES UM PRESIDENTE DA MESA ESCOLHI-
DO PELA COMISSÃO ORGANIZADORA;
- 3) AS NOTAS DADAS ÀS COMPOSIÇÕES SERÃO DE 0 A 5, EM NÚMEROS IN-
TEIROS.

NOTA DE 0 A 5 PARA LETRA
" " PARA MELODIA
" " PARA ORIGINALIDADE

- 4) CADA COMPOSITOR SÓ PODERÁ SER PREMIADO UMA VEZ, EXCETO NOS
CASOS SEGUINTE:
 - A) (COM PARCEIROS DIFERENTES)

EX.: 1 - MÚSICA X. AUTORES: JOSÉ ANTONIO E RONALDO FARIAS
MÚSICA Y. AUTORES: JOSÉ ANTONIO E FCO. FIRMINO
B) (SÓ E COM PARCEIRO)

EX.: 2 - MÚSICA X. AUTOR: JOSÉ ANTONIO
MÚSICA Y. AUTORES: JOSÉ ANTONIO E ARMANDO AGUIAR
- 5) EM CASO DE EMPATE, O PRESIDENTE DA MESA JULGADORA SOLICITARÁ
DE CADA JURADO A COMPOSIÇÃO QUE CONSIDERE MELHOR, SEM NOVA
ATRIBUIÇÃO DE NOTA. PERSISTINDO O EMPATE RECORRER-SE-Á AO SOR-
TEIO. A COMPOSIÇÃO QUE PERDER NO SORTEIO OCUPARÁ O LUGAR SEGUIN-
TE.

EX.: 1º LUGAR - 98 PONTOS.
- MÚSICA "RETIRANTES" (ESCOLHIDA A MELHOR)
- MÚSICA " SOL NOTURNO"
2º LUGAR - 98 PONTOS.
- MÚSICA "SOL NOTURNO"

- 6) AO FINAL DA ÚLTIMA MÚSICA APRESENTADA O PRESIDENTE DA MESA COOR-
DENARÁ OS TRABALHOS DE AVALIAÇÃO GERAL;
- 7) A MESA JULGADORA SELECIONARÁ AS 4 (QUATRO) MELHORES CANÇÕES COM
AS 3 (TRÊS) PRIMEIRAS RECEBENDO PRÊMIOS.

SOBRAL, 28 DE OUTUBRO DE 1978.

COMISSÃO ORGANIZADORA

Fonte: acervo digital de Francisco Dênis Melo, 2019.

De acordo com Melo, esses novos critérios foram adotados por conta que o festival recebeu uma crítica do jornalista do *O povo*, Eliézer Rodrigues, ele que fazia parte da

mesa julgadora e criticou a falta de critérios para o julgamento das canções, vemos que esse documento é bem amplo do que o da segunda edição. Não temos o documento com os critérios da terceira edição, mas partindo da crítica, é bem provável que fosse parecido ou igual ao da segunda edição.⁸⁴ Então, a partir desse documento “buscava-se orientar os jurados detalhando como seria a composição e atuação da mesa julgadora bem como os critérios de notas, de participação e premiação por compositor, e de desempate, caso houvesse.”⁸⁵ Um outro registro sobre essa edição é a matéria do jornal *O povo*, publicada em 07 de novembro de 1978:

O conjunto “Quinteto do Agreste”, com a música “Medo”, de autoria de Mario Mesquita e Arlindo Araújo foi o vencedor do IV Festival de Música do Mandacaru [...] O IV Festival Mandacaru contou com a presença de mais de 500 pessoas, entre elas, músicos, intelectuais, artistas de teatro, universitários, tanto de Sobral como de Fortaleza. Alguns músicos que não dispunham de instrumental próprio foram acompanhados pelo conjunto BR SOM. Com apresentação de José Maria Soares, a comissão julgadora foi formada por Jairo Solon Mota (professor e músico), Romulo Cassundré (professor do conservatório Alberto Nepumuceno) Artemio Araújo (músico), Claudio Costa (músico), Mariana Dias (professora de português de Sobral), Cícero Paiva (músico) e José Cordeiro Damasceno (músico).⁸⁶

Assim como traz a matéria supracitada, o público presente no Mandacaru contava com músicos, artistas, intelectuais, universitários e artistas. A música vencedora daquela edição foi *Medo* interpretada pelo grupo de Fortaleza, Quinteto do Agreste com a composição de Mário Mesquita e Arlindo Araújo recebendo o prêmio daquela edição que era de 7 mil cruzeiros. Em 2º lugar, recebendo o prêmio de 3 mil cruzeiros, novamente o grupo Quinteto Agreste, agora com a música *Retirante*, composição de Mário Mesquita; por fim, em 3º lugar, recebendo o prêmio de 2 mil cruzeiros, Haroldo Holanda e Jáder de Menezes, interpretando *Sobralada*.⁸⁷

⁸⁴Ver: MELO, *op. cit.* 2015. p. 177.

⁸⁵ABREU, *op. cit.* p. 56.

⁸⁶*O Povo*, Fortaleza. 07 de novembro de 1977.

⁸⁷ABREU, *op. cit.* p. 57.

Figura 8 – Cartaz de divulgação do IV Festival Mandacaru



Fonte: Acervo do autor.

Após essas quatro primeiras edições, o Festival Mandacaru contou com mais duas edições, entretanto, não existe nenhum registro de sua quinta edição, a única evidência é um jornal que traz uma matéria sobre a VI edição do festival, além disso também temos algumas fotos dessa edição, como sendo a última do festival.⁸⁸

⁸⁸ Falaremos mais sobre essa última edição do Festival Mandacaru no capítulo 2.

Figura 9 – Público do Festival Mandacaru



Fonte: acervo digital de Francisco Dênis Melo

2.2 A Ditadura Civil-Militar em Sobral-CE e o Festival Mandacaru

2.2.1 Contestação à repressão: os movimentos de protesto a ditadura em Sobral

Para alguns a ditadura não teria chegado a Sobral, porém, é importante ressaltar, que durante os anos do regime autoritário, dois sobrenomes se revezaram no poder. Prado e Barreto foram as duas famílias que governaram a cidade durante os anos de Ditadura Militar. Ambos pertenciam ARENA, que se subdividia em ARENA I e ARENA II. Apesar da negação por parte de alguns, o fato é que tivemos vários momentos em contestação à ditadura na cidade, provocados pela igreja, estudantes, comunistas e os artistas, de acordo com Silveira:

A ideia de questionamento à ordem autoritária em Sobral aparece nos depoimentos de religiosos e leigos engajados nas ações da Igreja Católica, de ex-estudantes que militaram no movimento estudantil, da história de membros do Partido Comunista e, principalmente, nos relatórios de atividades políticas e sociais, realizados por agentes do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) em Sobral, em que são listadas nomes de pessoas e descritos episódios caracterizados como práticas políticas questionadoras da ordem vigente, que deveriam ser prontamente reprimidas para a garantia da ordem e do desenvolvimento da cidade.⁸⁹

Inicialmente como aliada, nos anos 70 e 80, a igreja católica questionava constantemente a continuação do regime. O jornal *Correio da Semana*, que pertence igreja, trouxe matérias intituladas como “*viva a revolução*” e “*abaixo a ditadura*”.

Os estudantes em Sobral tiveram uma importante participação contra o governo ditatorial, relatos de ex-alunos e professores do Colégio Sobralense e do Colégio Estadual mostram esse fato. Um ato que marcou a cidade foi a tentativa de homenagem póstuma ao líder da Revolução Cubana, Ernesto Che Guevara, que foi escolhido pelos estudantes para ser homenageado na festa de colação de grau. Um dia antes da festa, já com os convites e com o nome do guerrilheiro na lista de homenagem, houve uma reação do DOPS. O professor de história Van ‘Ool, foi procurado por militares que vinham de Fortaleza, dizendo que se de fato houvesse a homenagem, teria uma intervenção na festa, então ele se reuniu com os estudantes e decidiram que sem a homenagem não haveria festa. O diretor do colégio, padre José Linhares Pontes, conta que cerca de 300 militares

⁸⁹ SILVEIRA, *Op. Cit.* p. 71.

cercaram o colégio para reprimir a imagem, além disso, os agentes do DOPS vieram a Sobral proceder a investigação.

Outro movimento ocorrido, dessa vez, tendo à frente estudantes do Colégio Estadual José Tupinambá da Frota que no ano de 1968 fizeram uma passeata que resultou na prisão de alguns estudantes, o objetivo da passeata era a construção de uma avenida de acesso à escola. Isso resultou em mais manifestações, as três principais escolas da cidade fecharam e estudantes, juntamente com professores, se aglomeraram em frente à delegacia em protesto. O que teria salvado aqueles estudantes foi ter entregado a filha do coronel da polícia local como líder do movimento, desse modo, o caso foi encerrado e os estudantes liberados, mas depois desse fato, qualquer grupo de conversa formado na cidade era rapidamente disperso.

Há também um dos eventos mais polêmicos na história do movimento estudantil sobralense. Durante a ditadura, marchar no 7 de setembro era visto pelos estudantes como apoio ao autoritarismo, então havia uma panfletagem com uma manifestação, no ano de 1968, de boicote a marcha, distribuído pelo Centro Estudantil de Sobral, em parceria com o Centro dos Estudantes Secundaristas Cearenses –CESC. No ano seguinte, o relatório do DOPS vai dizer que havia uma manifestação marcada para as comemorações do 7 de setembro, que foi reprimida pelos policiais. Existia um projeto de explosão de uma bomba no palanque das autoridades:

Um dossiê do DOPS confirma, em grande parte, a versão contada pelo estudante Francisco Saboia. De acordo com a fonte, três pessoas foram presas, carregando instrumentos que seriam usados para explosão do palanque das autoridades, no dia 7 de setembro, e da Ponte Otton de Alencar que liga Sobral a Fortaleza. A explosão da ponte, de acordo com os depoimentos dos detidos, objetivava o assalto ao carro pagador da REFASA, que em data programada, passava pelo local. Entre os detidos estavam um estudante menor e dois adultos; apenas um dos adultos foi preso, já que o segundo era delator da polícia e por sua vez ajudou-a na prisão dos envolvidos. Os detidos foram acusados de prática de terrorismo.⁹⁰

Diante das narrativas apresentadas, é evidente que os estudantes sobralenses foram personagens que protagonizaram frequentes manifestações contrárias a ditadura. Foram reprimidos, presos, fizeram passeatas, mesmo correndo riscos, o medo não foi capaz de pará-los, pelo contrário, do medo surgiu a esperança da luta.

⁹⁰ *Id. Ibid.* p.91

Outros contestadores do regime eram os comunistas, usavam de pichações para se manifestarem. A frase “*Paz, pão, terra e liberdade*”, era uma das mais pichadas. Outra maneira era através de estouro de rojões em altas horas da noite, no aniversário da Revolução Russa de 1917 e da fundação do partido comunista de 1922.

O Movimento Democrático Brasileiro representava uma oposição consentida pela ditadura, porém, como o Partido Comunista Brasileiro estava na ilegalidade, o MDB foi aproveitado pelas esquerdas, para criar os chamados “autênticos do MDB”. Em Sobral, Paulo Graco Sales, comunista eleito vereador pelo MDB, “com a vitória eleitoral de 1974, ele passou a canalizar o descontentamento dos mais variados setores da sociedade contra o regime militar, tendo um papel importante na Campanha pelas diretas”.⁹¹

⁹¹ *Id. Ibid.* P. 96.

2.2.2 A censura ao Festival Mandacaru

Como já foi frisado, embora houvesse uma forte repressão e censura durante a ditadura no Brasil, ocorreu uma série de produções culturais, em diversas áreas: cinema, teatro, na música. Não foi diferente em Sobral, já citamos tópico anterior, alguns festivais que se sucederam na cidade, o Festival Intercolegial da Canção, o FEMUP, O FEMUTE e o Festival Mandacaru, sabemos que:

No período histórico que compreende essas décadas, encontram-se marcas do militarismo e da repressão à produção musical com exílios, atos institucionais, etc., o que, no entanto, não impediu que se criassem belíssimas canções com temáticas histórico-político-sociais. O contexto de reorganização dos movimentos serviu de inspiração para a criação de peças musicais.⁹²

Pode-se dizer que algumas das canções do festival retratam essa linha de uma música politizada, podendo até serem enquadradas nas canções-protesto⁹³. O que nos mostra que, além de todos aqueles movimentos que ocorreram em Sobral, os artistas também procuravam demonstrar isso através da canção, de acordo com Vicente Lopes:

[...] Aqui mesmo (em Sobral) nós sentíamos os efeitos da repressão né, de ficarmos nas praças, ficarmos receosos, de dispersar grupos, então a gente tinha esse receio, a gente já sofria um pouco com isso aí, porque a gente via alguns casos muito próximos, algumas situações de prisões, de pessoas aqui dentro de Sobral mesmo, por causa da ditadura e tal e aquilo refletiu no próprio colégio sobralense éé, em uma turma anterior a minha lá com a série ginasial teve o momento de manifestação simbólica, mas que teve o efeito suficiente para que recebessem e sofressem digamos assim uma retaliação, por parte da força de opressão, quando esse, essa turma do próprio colégio sobralense colocou como homenagem ao Che Guevara, na conclusão, no término do ginásio, do científico, então, tínhamos as passeatas que a gente participava, era muito jovem, pequeno ainda [...] era um outro momento, os festivais de nível nacional também traduziam aquilo, Geraldo Vandré, Caetano [...] tinha muita coisa que a gente via e assistia e não sei nem como era que eles conseguiam realizar aquilo naquela época, aqueles festivais.⁹⁴

⁹²FONSECA, Selva Guimarães. **Didática e Prática de Ensino de História**. São Paulo: Papyrus, 2004. p.194.

⁹³ Nesse caso estamos tratando de uma determinada canção que traz elementos de contestação ao regime autoritário vigente durante o período, embora saibamos que essa definição é mais abrangente. Temos como exemplo o já citado movimento soul que traz uma crítica as questões raciais e suas canções também se enquadram como uma música de protesto.

⁹⁴LOPES, Vicente. Entrevista concedida ao autor no dia 22 de abril de 2022, em Sobral.

O artista fala sobre o cotidiano na cidade de Sobral durante a ditadura, fala do caso já citado da homenagem ao guerrilheiro Che Guevara no Colégio Sobralense, que eles tinham o receio de ficar nas praças, que na própria cidade haviam prisões que aconteciam. Ou seja, o artista sentia na pele, o reflexo do que acontecia dentro no país, dentro da própria cidade, ele diz ter participado de passeatas em protesto a ditadura. Não é de surpreender, pois ele estudou no Colégio Sobralense e depois cursou faculdade na UFC, acompanhou de perto e participou de movimentos que aconteceram tanto na capital, como em Sobral. Cita Geraldo Vandré e Caetano, mostrando uma influência tanto das canções protesto, como do tropicalismo.

Vicente tinha uma boa relação com os músicos de Fortaleza, chegou a ser contratado pela Polygram do Rio de Janeiro e compôs duas músicas com Ednardo: *Lagoa de Aluá* e *Fornalha*. Citou ainda, durante a entrevista, que quando foi contratado pela gravadora teve uma de suas músicas barradas pela censura. É curioso ele dizer que não sabia como eles conseguiam se apresentar, pois ele mesmo, juntamente com o Haroldo Holanda e outros foram idealizadores do festival, sua atuação não era apenas como músico, mas como produtor do festival, embora na IV edição ele já não mais participado, pois seguiu o destino de outros artistas ao se aventurar pelo eixo Rio-São Paulo para tentar sua isenção no mercado fonográfico. Mas o fato é que notamos o envolvimento do artista naquele período histórico.

Outra questão sobre o Festival Mandacaru era que suas canções passavam por órgãos de censura para serem apresentadas, na sua primeira edição, as letras das músicas foram vistoriadas e logo depois liberadas pela polícia local. Entretanto, na mesma edição, o organizador Haroldo Holanda foi abordado por um tenente coronel da Polícia Federal que o interrogou sobre a liberação das músicas e disse que na próxima edição elas teriam que ser enviadas para Fortaleza, ou seja, assim como nos festivais televisivos e outros festivais que ocorriam pelo Ceará, o Festival Mandacaru também teve suas letras enviadas para órgãos de censura para que pudessem ser reproduzidas. Conseguimos ter acesso há uma carta de petição de liberação das músicas do IV festival, feita por José Haroldo de Holanda e José Clodoveu de Arruda Coelho Neto junto à Polícia Federal. Tivemos acesso também a uma lista de canções onde havia entre parênteses a palavra “liberada” e ainda algumas letras de canções com o carimbo de “liberação” por parte desses órgãos, não chegamos a encontrar nenhuma que foi de fato censurada. Mesmo passando por esses órgãos, mostrando algumas canções que trazem uma certa crítica aquele regime e que

passaram meio que despercebida aos olhos da censura. Os ofícios e as outras imagens seguem abaixo:

Figura 10 – Ofício enviado a polícia federal para liberação das músicas do IV festival, feito por José Haroldo Holanda Linhares.

Fonte: Acervo de Francisco Dênis Melo, 2019.

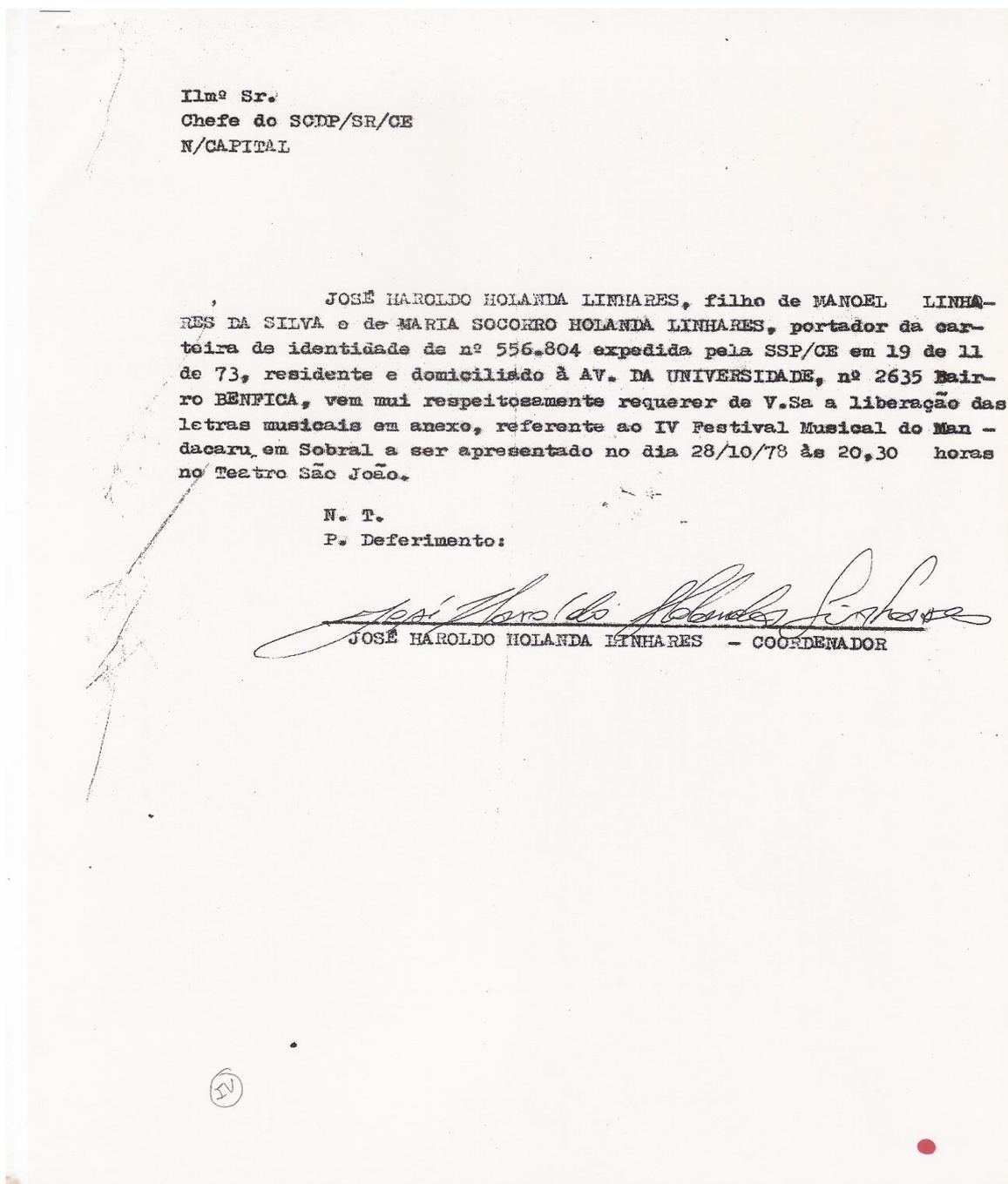
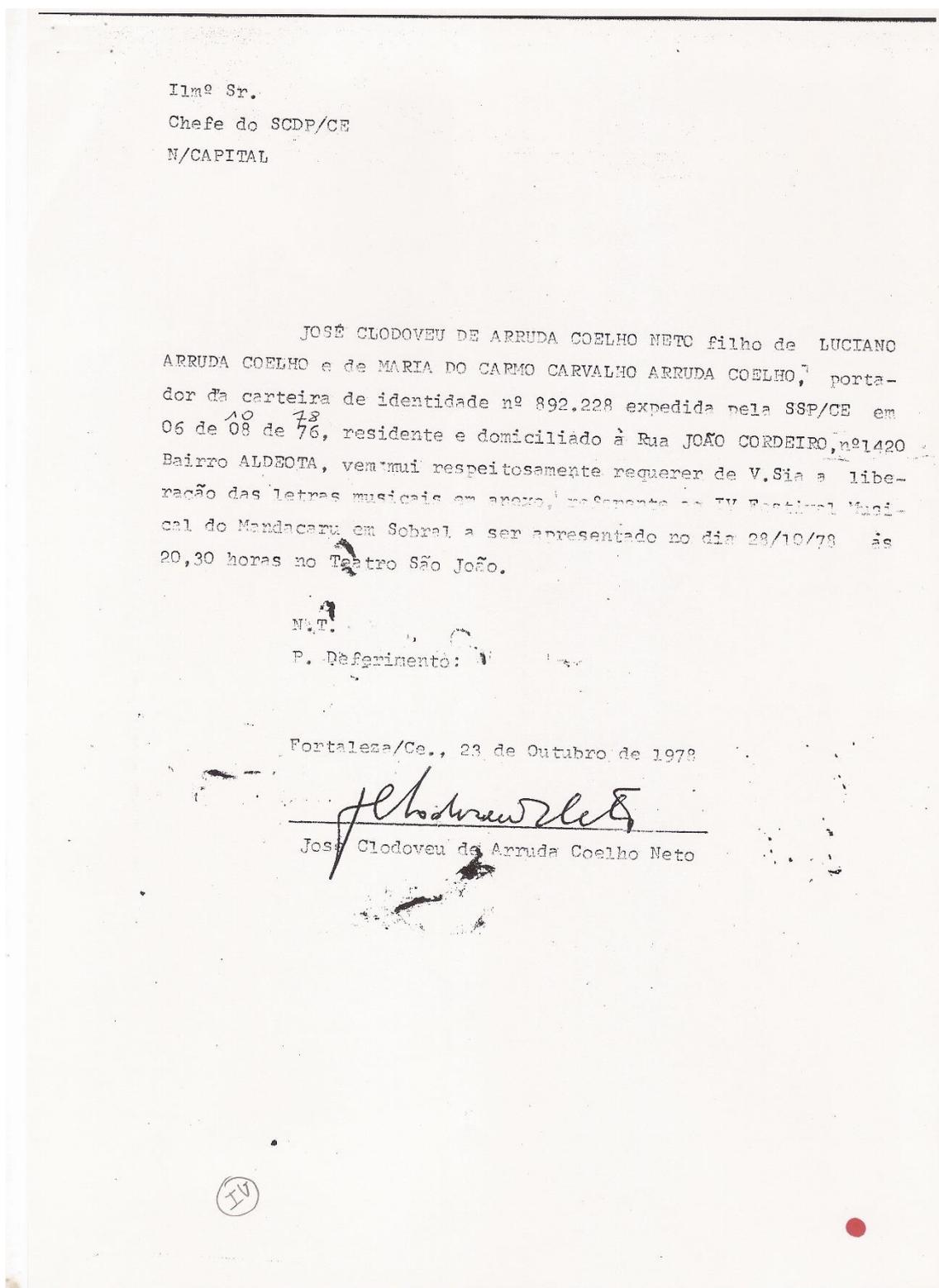
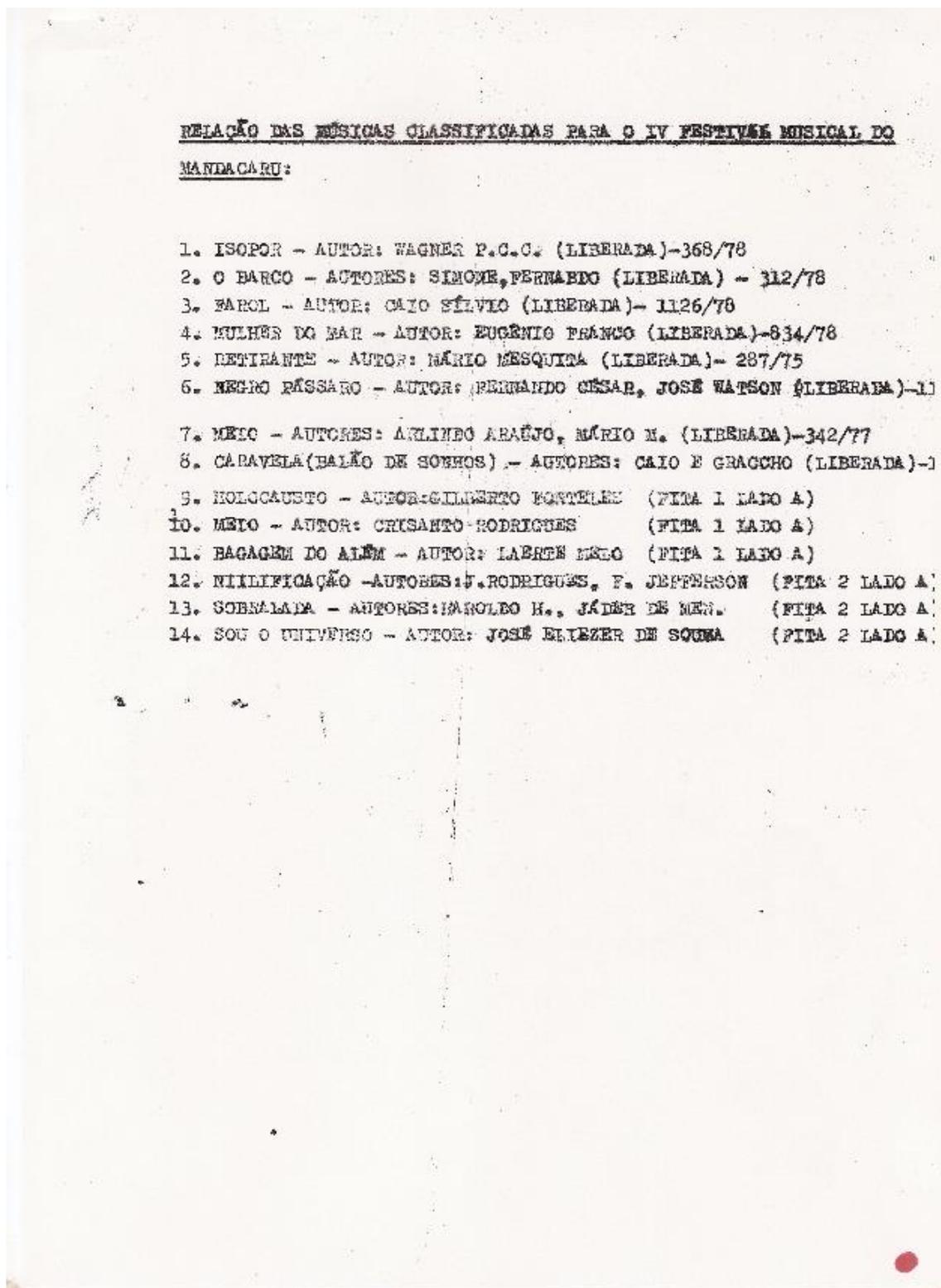


Figura 11 – Ofício enviado a polícia federal para liberação das músicas do IV festival, feito por José Clodoveu Arruda Coelho Neto.



Fonte: Acervo de Francisco Dênis Melo, 2019.

Figura 12 - Lista das músicas liberadas para serem apresentadas no IV Festival Mandacaru.



Fonte: Acervo de Francisco Dênis Melo, 2019.

Na terceira edição do Festival, tínhamos Petrúcio Maia na mesa julgadora, que fazia parte do grupo Cactos, como já foi citado um grupo politizado que contestava a ditadura. Também fazia parte da mesa julgadora do evento o jornalista Eliézer Rodrigues, que foi bastante impiedoso em uma matéria publicada para o jornal *O POVO*, porém, ao final da matéria, disse ele:

Já Vicente Lopes, vencedor do III Festival com a música “Viravento”, ratifica de forma contundente esse mesmo universo. E na vontade de cantar, as incertezas, as agonias, e de sempre no peito a certeza daquela velha vontade de cantar, como diz na sua música. Assume precioso momento de ser perfeito canal transmissor da arte feita por jovens inquietos e sempre a buscar de formas condizentes com o processo de transformação proposto pela mão do tempo.⁹⁵

Depois de uma longa crítica ao festival⁹⁶, o jornalista elogia o talento de Vicente, com a música *Viravento* no encerramento, cita a música dizendo que é através da canção, de uma arte feita por “jovens inquietos” que viveram aquele momento histórico e poderiam expressar seus sentimentos através das subjetividades presentes na canção. Como o jornalista diz que eles estão “sempre a buscar formas condizentes com o processo de transformação proposto pela mão do tempo”, ou seja, estão mostrando isso através das canções e do festival. Mas, sobre essas questões, trataremos com mais detalhes no próximo capítulo. Como já foi dito, essa matéria traz uma longa crítica ao festival, um dos motivos é por conta da diversidade de gêneros de canções do festival.

⁹⁵ RODRIGUES, Eliézer. Os caminhos turvos de um festival. In: **O povo**: 31 de outubro de 1977.

⁹⁶ Citaremos novamente essa matéria no próximo capítulo, onde mostraremos uma parte em que o jornalista chama o festival de “diversificado” e “controvertido”, justamente porque aparentemente ele esperava o festival com canções somente com um estilo mais regional.

3 Uma cidade feita de sons: análise das canções do Festival Mandacaru

Nesse capítulo pretendemos analisar o contexto em que se encontrava a cidade de Sobral, suas transformações culturais, seu cenário político, econômico e social a partir das canções do Festival Mandacaru, buscando entender as subjetividades expressas por elas, partindo do acontecimento musical, visto que a cidade se encontrava em um momento de efervescência cultural, procurando entender isso por meio da sensibilidade das canções.

3.1 Mas afinal, eles eram subversivos mesmo?

3.1.1 As canções-protesto no festival mandacaru

O uso da canção na pesquisa histórica está atrelado a sua renovação que ampliou suas fontes, objetos e métodos, abriu espaço para os “novos olhares do historiador”. Utilizando-se dessa fonte histórica, o historiador tem por vezes uma percepção maior de elementos não achados por outras fontes, como, por exemplo, os sentimentos, as críticas, as denúncias. Ou seja, a música revela elementos mais profundos do cotidiano dos artistas que se articulam com o seu lugar de produção cultural, socioeconômico e político⁹⁷, sabendo que as intenções dos artistas são muitas, pois “o lugar a partir do qual vários artistas escrevem, pintam ou compõem, já não é a cidade na qual passaram a infância”⁹⁸. De acordo com Moraes:

Sons e ruídos estão impregnados no nosso cotidiano de tal forma que, na maioria das vezes, não tomamos consciência deles. Eles nos acompanham diariamente, como uma autêntica trilha sonora de nossas vidas, manifestando-se sem distinção nas experiências individuais ou coletivas. Isso ocorre porque a música, a forma artística que trabalha com os sons e ritmos nos seus diversos modos e gêneros, geralmente permite realizar as mais variadas atividades sem

⁹⁷ De acordo com Michel de Certeau, a historiografia se articula com o seu lugar social de produção, tratando-se de um meio de elaboração que circunscrito por determinações próprias e está submetido a imposições, ligado a privilégios, enraizada em uma particularidade e é em torno desse lugar que se colocam os métodos, que se delineiam uma topografia de interesses, que os documentos e as questões impostas se organizam. Ver: DE CERTEAU, Michel. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

⁹⁸CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. 3ª Edição. São Paulo: Editora Edusp, 2.000, p. 327.

exigir atenção centrada do receptor, apresentando-se no nosso cotidiano de modo permanente, às vezes de maneira quase imperceptível.⁹⁹

Assim como é dito na citação supracitada, a música está presente no nosso cotidiano mostrando experiências, sejam essas individuais ou coletivas. Além disso, a possibilidade de trabalhar com história e música traz essa complexidade por tratar-se de ir além da análise da letra e do discurso lírico, compreendendo também as melodias, os ritmos, os andamentos, a forma como é utilizada a linguagem não verbal na música e ao tom poético que simboliza cada nota, trazendo consigo as mais diversas percepções desse universo musical, dos detalhes mais profundos pela qual se produz uma canção, pois:

A música fala, ao mesmo tempo, no horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um, sem se deixar reduzir a outras linguagens. Esse limiar está fora e dentro da história. A música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar na sociedade.¹⁰⁰

A música se mostra como uma parte operante e marcante dentro de uma sociedade. Visto que, um dos elementos culturais pelo qual o Brasil é conhecido é, notavelmente, por suas canções, denominado não somente como “o país do futebol”, mas também do samba. Ou seja, a música revela elementos de uma sociedade, traz representações¹⁰¹ dela.

Embora exista por parte do historiador a intenção de uma determinada pesquisa, ele nada é se não possuir fontes. Nossa ideia de revelar elementos para além do discurso lírico das canções tocadas nas edições do Festival Mandacaru foi limitada pela ausência de uma parcela de músicas não gravadas. Felizmente conseguimos algumas gravadas, entretanto, em outras, nossa análise vai se limitar a linguagem verbal, devido a determinadas canções nunca terem sido gravadas naquele momento.

* * *

⁹⁹MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e o conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.p. 204.

¹⁰⁰ WISNIK, *op. cit.* p. 13.

¹⁰¹Para Roger Chartier, a história cultural deve se apropriar por objetivo suas formas e seus motivos, ou seja, as representações no mundo social. Portanto, para determinar tais motivos, devemos compreender como simbólicos. os signos, os atos, os objetos, as figuras intelectuais e/ou as representações coletivas. Nesse enfoque, forma simbólica, de acordo com o idealismo crítico, seriam todas as categorias e todos os processos que constroem o mundo como representação. Ver: CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de MariaManuela Galhardo. 2. ed. Miraflores: DIFEL, 2002. (Col. Memória e Sociedade).

É inevitável falar da década de 70 no Brasil sem falar de ditadura. Um ano antes do primeiro Festival Mandacaru, o cenário brasileiro não era dos melhores, em 15 de março de 1974 assumiu a presidência da república Ernesto Geisel, em um ato festivo com cerca de 3.300 convidados, entre eles, três ditadores de países da América: Hugo Banzer, da Bolívia, Juan María Bordaberry, do Uruguai e Hugo Banzer da Bolívia. Seu discurso de posse não havia citação ou alusão a uma possível construção de um caminho para democracia. No estado do Ceará, o poder político foi revezado por três coronéis. Tal período, seria denominado pela historiografia como “ciclo dos coronéis”¹⁰²

Na política local, em 1976, José Parente Prado, que pertencia ao ARENA I se tornou prefeito da cidade e fez seu sucessor, também da ARENA I, José Euclides Ferreira Gomes Júnior¹⁰³, este veio a ser um sucessor vindo da família Prado, quebrando o revezamento entre ARENA I e ARENA II, pois:

A partir desse quadro, percebe-se uma interrupção no revezamento entre Prado e Barreto nas eleições de 1976, quando pela primeira vez o grupo Prado conseguiu fazer seu sucessor: José Euclides Ferreira Gomes Júnior. Apesar de vir de família tradicional o advogado Ferreira Gomes era desconhecido na militância política, por isso foi fundamental o apoio de José Prado à eleição. Depois de eleito, o Ferreira Gomes cindiu do grupo dos Prado, constituiu uma terceira facção, a ARENA três. (...) O revezamento entre Prado e Barreto continuaram liderando em Sobral não era acordado entre os grupos, pelo contrário, ele se dava pela falta de acordo. (...) apesar de se configurarem como aliados do regime militar e terem práticas políticas muito semelhantes, Prado e Barreto foram opositores durante 30 anos que se revezaram no poder local; as renhidas campanhas eleitorais para o legislativo e o executivo são os melhores exemplos dessa assertiva. Ao que tudo indica, eles seguiram o mesmo lema dos coronéis no Ceará: união na cúpula, divisão nas bases.¹⁰⁴

A partir desse cenário político que temos a ascensão do Festival Mandacaru na cidade, esse Festival que não deve ser compreendido apenas como um concurso de música, mas, dada a visibilidade que ele tinha, como uma vitrine para o mercado fonográfico. Vários artistas se apresentaram nesse período de seis edições do Festival, cada qual com as suas impressões, sentimentos, mostrando características de suas influências artísticas e culturais, o que nos detém, a princípio, a algumas indagações. O Festival foi um lugar de resistência à ditadura? Os artistas tinham esse intuito de protestar

¹⁰²O ciclo dos coronéis foi o período em que o estado do Ceará foi governado por três coronéis durante a ditadura: o primeiro, Vírgilio Távora, que esteve à frente do governo estadual entre 1962-1966/1979-1982. Os outros dois foram César Cals e Plácido Aderaldo Castelo.

¹⁰³Pai do atual prefeito da cidade, Ivo Ferreira Gomes.

¹⁰⁴SILVEIRA, *op. cit.* p. 46 e 47.

contra o regime político? Suas canções tinham esse teor mais crítico para a ditadura? Suas canções poderiam ser descritas como *canção de protesto*? Para respondermos essas perguntas, vamos analisar algumas canções do festival que pareciam ter elementos de teor mais crítico ao regime nacional vigente.

* * *

Vamos começar com a canção Viravento, de autoria do Vicente Lopes, que foi a vencedora da III edição do festival, ocorrido em 1977. Sendo uma canção que posteriormente, seria gravada no álbum Massafeira-Livre:

Sei que no meu peito os moinhos da esperança giram sem cessar
 E quando um dia eu me cansar
 Dessa incerteza, dessa agonia
 Eu mesmo serei um cigano
 A ler a minha própria mão
 E jogarei folhas secas no ar
 Pra ver por onde vai a ventania
 Se por acaso a minha morte
 Não vier com triste cessar dos moinhos
 Sonharei no mundo estranho
 Nos telhados dos seus amores noturnos
 E serei mesmo um vagabundo
 Seguindo as estrelas, vendo teu olhar
 Sempre no peito à certeza
 Daquela velha vontade de cantar¹⁰⁵

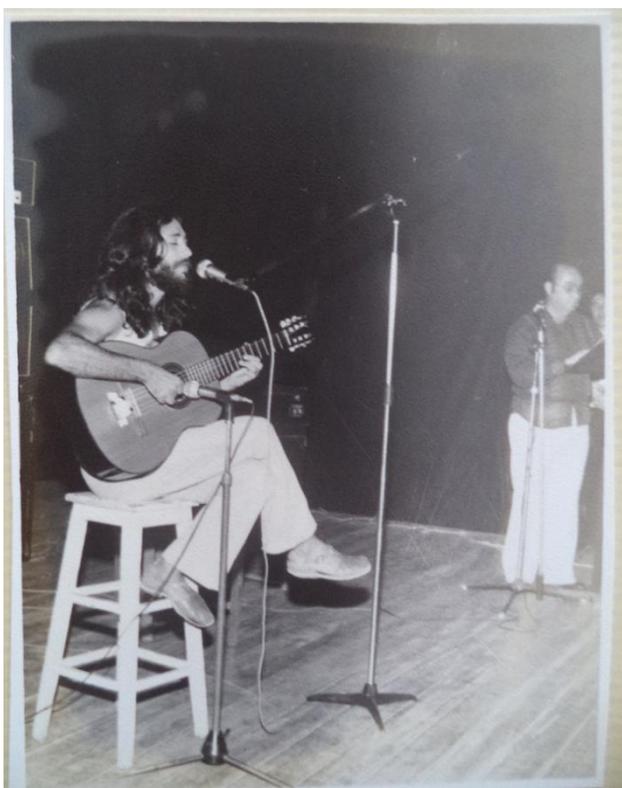
A música inicia-se em ritmo lento, apenas com o dedilhado do violão, marca do gênero MPB em muitas de suas canções quando começa a ser cantada, há um leve acompanhamento do teclado. Aqui, o sujeito apresentado, embora esperançoso parece insatisfeito com a sua condição: “*Sei que no peito os moinhos da esperança giram sem cessar/ E quando um dia eu me cansar/ Dessa incerteza dessa agonia*”. Podemos dizer que, visto o contexto da época, tratava-se da incerteza daquele momento, daquele cenário político e social em que ele estava inserido, uma agonia constante, refletida por um cenário de ditadura. A melodia¹⁰⁶ continua a mesma quando ele fala que apesar disso, era o dono do próprio destino: “*Eu mesmo serei um cigano/ a ler a minha própria mão/ E jogarei folhas secas no ar/ Pra ver por onde vai a ventania*”.

¹⁰⁵LOPES, Vicente. Viravento. Massafeira. Rio de Janeiro: CBS. 1 LP, 1980.

¹⁰⁶sucessão mais ou menos cantável de notas de altura diferentes. MELOTECA. **Termos e expressões musicais** s/d. Disponível em: <<https://www.meloteca.com/dicionario-de-musica/>>. Acesso em: 20/06/2022.

Após esse verso, há uma aceleração no andamento¹⁰⁷ da música, entrando uma forte presença do contrabaixo, combinado com um sutil toque de bateria. Quando ele segue: “*Se por acaso a minha morte/ Não vier com o triste cessar dos moinhos/ Sonharei no mundo estranho/ nos telhados dos seus amores noturnos/ E serei mesmo um vagabundo/ Seguindo as estrelas, vendo teu olhar/ Sempre no peito à certeza daquela velha vontade de cantar*”. Nessa parte inicia-se um solo de violão, quando o andamento acelera e ele repete a canção a partir da segunda estrofe aqui citada. Dessa forma, destaca que mesmo em tempo de agonias de incerteza, a esperança estava na produção cultural, na vontade de cantar, esperança que trazia essa vontade de continuar a luta.

Figura 14 – Vicente Lopes, participando do Festival Mandacaru.



Fonte: Secretaria de Cultura e Turismo de Sobral, 2019.

Ainda na terceira edição do festival, tivemos outra canção carregada de elementos que contestavam o regime autoritário do período, também apresentada por Vicente Lopes e Jader Menezes, intitulada “Palmas no silêncio”:

Essas palavras moleiras

¹⁰⁷Grau de velocidade ou movimento, mais lento ou mais rápido, de uma música. *Id, Ibid.*

Bailando quase em vão
 Incertas como a poeira
 Que cambaleia e se cala
 Nas palmas do meu girão
 Essa metáfora sonhada
 Moldada ao jeito
 Do meu coração
 Esse corpo soletrado
 Embalagem de silêncio
 Em cada ferida
 Dizendo da vida
 E não há um agora
 E não há um a menos
 E não há um então
 Para dizer que o ontem
 Foi atropelado entre
 As palmas de nossas mãos¹⁰⁸

Essa foi uma das canções que provavelmente não chegou a ser gravada pelos artistas, porém, podemos perceber vários elementos descritos em sua letra. A música se inicia de forma metalinguística, ou seja, descrevendo seu próprio conteúdo: “*Essas palavras moleiras/ Bailando quase em vão/ Incertas como a poeira/ Que cambaleia e se cala/ Nas palmas do meu girão*”. É como se suas palavras fossem em vão, como se tivesse que permanecer em silêncio, por conta do cenário no qual estava inserido e continua: “*Essa metáfora sonhada/ Moldada ao jeito/ Do meu coração/ Esse corpo soletrado/ Embalagem de silêncio/ em cada ferida/ dizendo da vida*”. A música continua dando ênfase ao ponto de uma das marcas da ditadura, o silêncio, ainda tratando de suas feridas, de sua vida, o silêncio que atordoia. Metáforas como essa descrita foram bastante utilizadas nas canções para tentar “driblar” a censura. Concluindo com: “*E não há um agora/ E não há um a menos/ E não há um então/ Para dizer que o ontem/ foi atropelado entre/ As palmas de nossas mãos*”. Durante a ditadura, o silêncio era uma marca registrada, no ano seguinte a esse festival, em 1978, era lançada a popular música de Chico Buarque e Milton Nascimento, *Cálice*, uma canção que logo foi censurada pela ditadura, pois estava carregada de duplos sentidos, como a cálice, que era relacionada a “cale-se”, ou seja, o silêncio causando pela ditadura. Para a historiadora Starling:

Três silêncios organizam a memória do Brasil sobre os anos da ditadura militar. O primeiro silêncio recai sobre o apoio da própria sociedade e, em especial, sobre o papel dos empresários dispostos a participar na gênese da ditadura e na sustentação e financiamento de uma estrutura repressiva muito ampla que materializou, sob a forma de política de Estado, atos de tortura, assassinatos, desaparecimentos e sequestros. O segundo silêncio incide sobre as práticas de

¹⁰⁸LOPES, Vicente/ MENEZES, Jader. Palmas no Silêncio. Acervo de Francisco Dênis Melo.

violência cometidas pelo Estado contra a população e direcionadas para grupos e comunidades específicos – em particular, as violências cometidas contra camponeses e povos indígenas. O terceiro silêncio impede a sociedade brasileira de conhecer a estrutura e os procedimentos de funcionamento do aparato de inteligência e repressão da ditadura.¹⁰⁹

A historiadora aponta alguns dos atos, frutos de um silêncio que se sobressaia durante os anos de ditadura, o fato era que, apesar de toda censura, luta, repreensão, não houve tentativa de controle capaz de conter a efervescência cultural. A grande manifestação da cultura nos festivais, de forma racional devido ao cenário vigente, limitou-se, mas não se conteve totalmente durante aqueles anos. O autor dessas canções, Vicente Lopes, diz que apesar de não ter militado em nenhum partido político, notava o contexto citadino bastante movimentado, como já foi frisado, ele lembrava da homenagem a Che Guevara que ocorreu no Colégio Sobralense, também cita que presenciou a prisão de um manifestante, acusado de estar no projeto de explodir uma bomba no palanque das autoridades aliadas do partido ARENA.

Ainda na terceira edição do festival, houve a apresentação da música *Dentro da noite* de Laerte Melo, músico sobralense, seguindo essa linha de canções que podíamos perceber elementos que traziam a realidade do cotidiano da ditadura:

Deixa meu corpo na noite
 E acoite o véu de estrelas lacrimais
 E os sonhos tão azuis bordados de cristais
 Do adormecer
 Tem muito sonho em cada casa
 O guarda passa, apita, é natural
 E eu vejo o anjo armado pela rua
 Lutando corpo à frente com o mal
 Canto noturno, meu segredo
 Meu medo, vive junto com alguém
 Na noite o abismo é violento
 E o mal até dormiu junto com o bem
 Em jornais de orvalhos
 Alguém dorme sofrendo sem saber
 A noite já lhe deu todos os sonhos
 E o sono anestesia-o sem sofrer
 E eu
 Dentro da noite
 Me enteneço nos sonhos de seda
 Destino astrais.¹¹⁰

¹⁰⁹ STARLING, Heloisa Maria Murgel. Silêncios da ditadura. **Revista Maracanan**. Edição: n.12, julho 2015, p. 37-46. p. 37.

¹¹⁰Laerte Melo. **Dentro da noite**. CD tributo a Laerte Melo. Sobral-CE, 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D3K8XQikZqw>>. Acesso em: 12/10/2019.

Começando com solos de guitarra, com um ritmo acelerado de bateria, em uma música mais para um ritmo de pop/rock, assim ela se introduz, porém, seu andamento desacelera antes do início da letra, até que começa trazendo a narrativa de um sujeito largado na noite: “*Deixe o meu corpo na noite/ E acoite o véu de estrelas lacrimais/ E os sonhos tão azuis/ bordados de cristais/ do adormecer*”. Nos versos que se seguem, encontramos alguns elementos comuns no cotidiano de uma cidade no período da ditadura, seguindo a mesma sequência na harmonia musical: “*Tem muito sonho em cada casa/ O guarda passa, apita, é natural/ E eu vejo um anjo armado pela rua/ Lutando corpo à frente contra o mal*”. Durante as noites nas ruas de Sobral, no momento ditatorial, de acordo com as lembranças de alguns dos entrevistados, era bem comum um guarda passar, pedir o documento, perguntar para onde está indo, o que estava fazendo. Daí essa ideia de uma naturalidade do guarda passar e apitar. Seguindo, ele traz a ideia de um anjo armado lutando contra o mal, na simbologia popular, o anjo armado representa uma proteção, nesse caso aqui, visto a sequência, é provável que o autor esteja falando daqueles que faziam resistência à ditadura.

Mantendo a mesma melodia, a narrativa da canção continua: “*Canto noturno, meu segredo/ Meu medo vive com alguém/ Na noite o abismo é violento/ E o mal até dormiu junto com o bem/ Em jornais de orvalhos/ alguém dorme sofrendo sem saber/ A noite já lhe deu todos os sonhos/ E o sono anestesia-o/ Semsofrer*”. No Brasil não existem dados oficiais sobre pessoas em situação de rua. O milagre econômico¹¹¹ gerou uma concentração de renda e aumentou a desigualdade social no país como fruto de políticas para conter a inflação. Para a historiadora Giovana Girão, a cidade de Sobral teve uma grande estagnação econômica entre as décadas de 1960 e 1990 e um dos fatores responsáveis por esse fato, foi a desativação da ferrovia Camocim-Sobral.¹¹² Então, concluímos que é bem provável que a narrativa esteja falando de uma pessoa em situação de rua, devido à alta concentração de renda e a crise econômica que gerou pobreza no país, falando de alguém dormia coberto de jornais e o sono era uma espécie de anestesia daquele sofrimento.

¹¹¹É o período em que houve um crescimento econômico no Brasil, entre os anos de 1968 e 1973. Período esse caracterizado pelo crescimento do Produto Interno Bruto no país, baixa inflação e industrialização. Entretanto, por trás dessa cortina, o país teve um aumento da concentração de renda, exploração da mão de obra e corrupção.

¹¹²Ver: GIRÃO, Glória Giovana Sabóia Mont’Alverne; SOARES, Maria Norma Maia. **Sobral história e vida**. Sobral: Edições UVA, 1997.

Por fim, com uma desaceleração do andamento da canção, com fortes sons de teclado, acompanhado de um solo de guitarra e uma mudança no ritmo para melhor enfatizar a canção, caracterizando um personagem na “trama” da canção: “*E eu/ Dentro da noite/ Me enteneço de sonhos de seda/ Destinos astrais.*” Tal personagem, ao citar tudo que viu naquela noite, dentro daquele cotidiano, se suaviza em seus sonhos e nos destinos astrais. Como uma maneira de se colocar em uma posição de quem tentava nos seus sonhos, uma procura de um destino diferente, dentro da noite.

Na quarta edição do Festival Mandacaru, das músicas que tivemos acesso, a canção *medo* é uma das que revelam elementos do sentimento que se tinha durante os anos de ditadura. Essa canção foi a vencedora daquela edição, composta por Mário Mesquita e Arlindo Araújo, interpretada pelo grupo Quinteto do Agreste. Um grupo musical que se utilizava também da linguagem teatral, em articulação com os elementos da canção, inspirando suas canções em componente da cultura nordestina.

Eu tenho medo, do medo que tenho
Do pouco, do tudo e de tudo mais
Eu venho cedo, do medo eu venho
Tô louco, tô mudo, eu estou demais
Eu..
Tô escondido na asa do diabo
Trancado no medo de me perder
Tô desligado e hoje eu me acabo
Estou curtindo um viver
Eu Tremo/ Eu temo/ Eu tenho
Eu...
Tenho pavor da brancura da noite
Tenho calor, mas lá fora é açoite
Eu temo, eu tenho medo da claridade
Eu..
Tô engantado no rabo de juta
Maravilhando com o fogo da brasa
Pois eu nasci e sou filho da luta
E foi na rua que eu vi minha casa
Eu tenho medo do medo que tenho
Do pouco, do tudo e de tudo mais
Eu venho cedo do medo eu venho
Tô louco, tô mudo, eu estou demais.¹¹³

Com um sutil toque de sanfona, juntamente com som de violão e sons percussivos, marca da música regional, a canção traz uma melodia bastante tencionada e conflitante: “*Eu tenho medo, do medo que tenho/ Do pouco, do tudo e de tudo mais/ Eu venho cedo, do medo eu venho/ Tô louco, Tô mudo, eu estou demais*”. A melodia já citada, vem de

¹¹³MESQUITA, Mário/ ARAÚJO, Arlindo. **Medo**. Acervo de Francisco Dênis Melo.

acordo e de encontro com as vozes cantadas, em tom conflitante. Afinal, o medo era bastante presente durante os anos de ditadura, pois:

O que de novo ocorre a partir de 1964, sobretudo depois de dezembro de 1968 com o AI-5, é que o delegado Fleury é convocado para aplicar sua expertise em presos políticos e a tortura passa a atingir segmentos da população antes protegidos por imunidades sociais: estudantes, jornalistas, advogados etc. Não era a primeira vez que tais métodos saíam do seu habitat – as cadeias comuns – e eram empregados com um desígnio político. A crônica dos atentados aos direitos humanos no Brasil do século XX está repleta de acontecimentos desse gênero.¹¹⁴

Com tantos atentados aos direitos humanos do país, era quase que natural sentir medo. Assim, no mesmo ritmo, a canção continua: *“Eu../Tô escondido na asa do diabo/ Trancado no medo de me perder/ Tô desligado e hoje eu me acabo /Estou curtindo um viver/ Eu Tremo/ Eu temo/ Eu tenho / Eu...Tenho pavor da brancura da noite/ Tenho calor, mas lá fora é açoite/ Eu temo, eu tenho medo da claridade”*. Repressão e açoite era o que recebiam os opositores daquele regime, repleto de tortura, perseguição, além de muitos exilados, a ditadura no Brasil foi um dos períodos mais sombrios de nossa história.

¹¹⁴OLIVEIRA, Luciano. **Ditadura Militar, Tortura e História A “vitória simbólica” dos vencidos.**

Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/qrCjX6fQXc99KRHJCg5YBNg/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 12/07/2022. p.3.

Figura 15 – Quinteto do Agreste se apresentando na IV edição do festival



Fonte: **O Povo**, Fortaleza. 07 de novembro de 1977.

Nos próximos versos, os artistas introduzem um leve som de flauta na canção, continuando no mesmo ritmo: *“Tô engatado no rabo de juta/ Maravilhando com o fogo da brasa/ Pois eu nasci e sou filho da luta/ E foi na rua que eu vi minha casa.”* No verso que se segue, o instrumental da música para e a entonação das vozes dos artistas aumentam: *“Eu tenho medo do medo que tenho/ Do pouco, do tudo e de tudo mais/ Eu venho cedo do medo eu venho/ Tô louco, tô mudo, eu estou demais.”* A luta e o protesto se mostraram como características daquele momento. Como já foi frisado, Sobral foi o palco de várias ações que lutavam contra a ditadura, passeatas, pichações, a homenagem a Che Guevara, as tentativas de explosão dos palanques das autoridades. O grupo Quinteto do Agreste, era de fortaleza, onde, como também já citada, havia uma efervescência política, onda de protestos contra a ditadura também era notavelmente constante, então, essa canção nos remete a ideia de que apesar do medo, sentido pelos artistas, a luta, a cultura, era o que os motivava a continuar.

Partindo dessas quatro canções, vamos tentar responder as inquietações supracitadas inicialmente. A princípio, precisamos definir o conceito de canção protesto, sabendo que não é unanimidade.

De acordo com Souza “A música de protesto era portadora de uma mensagem de resistência mais Política, e se preocupava mais com a denúncia e a construção de uma cultura política de resistência, ou melhor, de uma cultura política de protesto mais explícito”¹¹⁵. A música de protesto estava ligada aos festivais de canção pelo Brasil, muito embora isso não significava que todas as canções dos festivais eram canções-protesto. Também é válido ressaltar que esse tipo de canção não teve necessariamente origem em uma ala universitária, embora durante os anos de ditadura esse tipo de canção em muitos eventos partisse desse público, Para Coutinho:

Embora a canção de protesto seja frequentemente definida como um gênero de canção universitária surgido em 1964 e desaparecido com o AI-5, desde o início do século, e mesmo antes, canta-se criticamente a realidade social brasileira. Porém, diferente da crítica social e de costumes que caracteriza parte da produção musical dos anos 30, a partir da década de 60 e sobretudo após o golpe de Estado, o protesto passa a ser uma tendência ideológica na música popular – associado à luta contra a ditadura militar –, aparecendo como prática de agitação política e resistência ao autoritarismo.¹¹⁶

Como já foi frisado, essa ideia de música com um teor mais voltado para questões políticas e sociais não é algo que surge apenas durante a ditadura. Podemos citar como exemplo a música *Não me deixam comer* de Noel Rosa¹¹⁷, de 1932. Sua letra traz um reflexo da realidade vivida pelos setores mais carentes da época. Já na década de 50, o rei do baião, Luiz Gonzaga, em parceria com Zé Dantas, compôs uma canção chamada *Vozes da Seca*, voltada para a seca no sertão nordestino. Uma canção que além de protestar, traz soluções do que pode ser feito para solucionar o problema, como diz os versos que se seguem:(...) “*dê serviço ao nosso povo/ Encha os rios de barragem/ Dê comida a preço bom/ Não esqueça a açudage/ Livre assim nós da esmola*” (...). Embora tenha feito essa canção, posteriormente o artista faria uma outra, dessa vez trazendo uma crítica aos artistas de canções protesto, intitulada *Canto sem protesto*.

¹¹⁵DE SOUZA, Amilton Justo. “**É o meu parecer**”: A censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil. Dissertação (Mestrado em história). Universidade Federal de Paraíba. João Pessoa 2010. p. 119.

¹¹⁶COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas histórias, memórias futuras**: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2002. p. 69.

¹¹⁷Foi um sambista, cantor, compositor. Teve uma contribuição fundamental na legitimação do samba de morro e “asfalto”, ou seja, entre a classe média e o rádio.

É também importante ressaltar que Luiz Gonzaga, em sua relação com a música de protesto, gravou canções de artistas que foram censurados pelo AI-5, no disco “O canto jovem de Luiz Gonzaga”. Podemos citar a música *Fica mal com Deus* de Geraldo Vandré, e *Cirandeiro* de Capinan e Edu Lobo, entre outras. Geraldo Vandré, talvez a principal figura representativa das canções de protesto, ao falar sobre os caminhos da música brasileira, ele afirma:

A obra de arte deve representar fiel, livre e desembaraçadamente a realidade de um grupo humano ou de coletividade. Assim, a Música Popular Brasileira deve ser comprometida com a realidade nacional em termos culturais, focalizar os anseios, necessidades e frustrações do povo. Não deve, porém, ser apenas notícia dessa realidade, pois precisa dizer coisas do povo e dirigir-se a esse povo.¹¹⁸

Vale ressaltar que o Vandré era um dos principais antagonistas do tropicalismo, sendo um dos mais críticos do movimento na década de 1960. Para Vandré a música tinha que trazer essa “realidade nacional em termos culturais”. Outro representante da “canção de protesto” era Edu Lobo, embora também um opositor do movimento tropicalista, não se mostrou tão polêmico quanto o Vandré, mas trazia a temática social em suas canções, o movimento soul também trazia temáticas de protesto nas suas composições, principalmente em questões raciais.

Ao fazermos essa análise de conceitos da música protesto, vamos iniciar respondendo uma das indagações colocadas, a de que se as canções do festival traziam essa temática crítica de canção de protesto. Mas, de início, vamos ouvir um pouco das influências de Vicente Lopes, na entrevista que nos foi concedida:

Bom, a minha, a minha formação, é, eu sou um autodidata né, eu não estudei conservatório, mesmo que tive a oportunidade em fortaleza, mas eu não tive, digamos assim, essa capacidade de me adequar ao disciplinamento, da música, eu tava mais na questão do fazer, de criar, então, tava muito em cima, dessa questão, até comentei anteriormente, então eu, aqui em Sobral, na época, a gente tinha, eu escutava, tinha como, como, digamos, assim inspiração né, influencia mesmo, principalmente foi Luiz Gonzaga né, primeiro porque eu, particularmente, tinha acesso ao rádio, quando menino, televisão já veio depois, não era tão fácil, e ai eu tinha acesso ao rádio e eu escutava música, escutava bastante (...) e eu ficava ligado naquela questão daquela voz, daquela poesia, toda aquela poesia da voz, da música do Luiz Gonzaga, mas tínhamos aquela consciência do que estava sendo feito nos festivais (...) Caetano, Gil, tropicália (...) um responsável por catalisar o processo de estímulo, foi o Belchior.¹¹⁹

¹¹⁸Folha de São Paulo. Folha ilustrada, p.1. São Paulo. 25 de novembro de 1967.

¹¹⁹LOPES, Vicente. Entrevista concedida ao autor no dia 22 de abril de 2022, em Sobral.

O artista fala de suas influências e cita Luiz Gonzaga como a principal delas, além de Caetano, Gil e Belchior. Disse também sentir a realidade do que acontecia nos festivais, ele também já havia falado dos receios do cotidiano da cidade de Sobral nos anos de ditadura e claro, embora sua principal influência não seja alguém que tinha esse traço de canção de protesto e até mesmo por ter criticado os artistas da canção de protesto, Luiz Gonzaga tinha no mínimo uma relação com esse tipo de canção, visto que já demonstrou seu protesto nela. Fazendo outra comparação, embora não tenhamos chegado a entrevistar ninguém do Quinteto do Agreste, a sua música e sua melodia tem também uma clara influência de Luiz Gonzaga. Mas, se pautarmos as questões da canção de protesto com os conceitos definidos aqui, *Medo*, *Palmas do silêncio*, *dentro da noite*, *Viravento*, todas elas, tanto em termos melódicos como no discurso lírico, trazem essas questões sociais e cotidianas, da realidade vivida nos tempos de ditadura, pois a agonia que trazia pelo medo causado do açoite, que trazia aquele silêncio dentro da noite, são menções do contexto político, social, cultural da época.

Mas daí vem a resposta da indagação, as músicas do festival eram consideradas canções de protesto? Sim e não. Sim porque podemos dizer que essas eram, pois algumas traziam essa reflexão mais crítica e não, porque não podemos pautar um festival de tantas edições, com tantas apresentações, com tantas canções, a quatro canções e dizer que elas representam todas as outras, o próprio Vicente diz que via o festival como uma vitrine, não para necessariamente protestar, tanto que sua música *Canto do Cisne*, vencedora do primeiro festival, não tinha esse tom crítico, mas para se inserir dentro do mercado fonográfico devido à repercussão que o festival trazia.

3.1.2 A influência política dos artistas: a participação do colégio

É unânime entre os artistas entrevistados que o início dos festivais em Sobral se deu por conta do *Festival Intercolegial da Canção*, ocorrido no Colégio Sobralense, o próprio Vicente o citou como “a semente do mandacaru”, boa parte dos artistas e organizadores estudaram no Colégio Sobralense. Além disso, percebemos que os colégios de Sobral foram um grande espaço de divulgação do festival. O Colégio Sobralense foi fundado no dia 1 de fevereiro de 1934, por José Tupinambá da Frota, que era até então o bispo da diocese. Teve como seu primeiro diretor o Padre Aloísio Pinto. Esse estabelecimento era destinado ao ensino dos meninos, em regime de internato, semi-internato e externato. O mesmo bispo fundou no mesmo ano, de forma mais precisa um dia depois, no dia 02 de fevereiro de 1934, o colégio Santana¹²⁰. Estudar nesses colégios trazia uma distinção social, pois tratava-se de escolas particulares, na qual nem todos tinham condições de pagar.

Figura 16 – Colégio Sobralense



Fonte: Acervo do autor

¹²⁰Destinado somente para meninas e funcionava em regime de internato e externato.

O Colégio Sobralense tinha em seu currículo uma ênfase no conhecimento científico e filosófico, onde os homens eram formados para as profissões liberais. Portanto, estudam geometria, química, física, matemática, português, latim, história, geografia, religião e educação física¹²¹. Geralmente os que ali estudavam, iam para capital para fazerem um curso de ensino superior. As profissões preteridas da época eram direito, medicina e engenharia, porém também havia de maneira bastante frequente os casos daqueles que não queriam seguir carreira na Universidade, mas entravam para o seminário. Possibilidades essas que não eram concedidas às mulheres que concluíam seu ensino no colégio Santana. Sobre o Colégio Sobralense, Vicente Lopes afirma:

[...] O Sobralense foi realmente um espaço de construção cidadã, de sentimento de cidadão daqueles jovens, nós tínhamos mestres, realmente foi um privilégio poder contar com Padre Osvaldo Chaves, como professor, nosso mestre de português, Padre Lira de história, nós tínhamos grandes mestres que eu qualifico assim [...] o Colégio Sobralense, ele representou aqui em Sobral no nível de colégio, de escola, um espaço de efervescência. Nós tínhamos momentos aqui dentro da própria política em 68, né a questão do reconhecimento da revolução cubana, fazendo aqui, digamos, ações proativas em relação àquele momento né, foram feitos aqui passeatas fortes, estudantis, representativas que as pessoas estavam lá participando ativamente, eu já peguei um pouquinho depois desse momento, mas nós tínhamos um grupo estudantil forte, produzia-se no caso jornais dentro do colégio.¹²²

Pode-se notar através da narrativa de Vicente Lopes que a efervescência política no colégio era bastante presente, ao se referir sobre os jornais do colégio, podemos citar dois criados na década de 1970: *Quinzena Estudantil* e *A tesoura*. A *Quinzena Estudantil* era o jornal de situação do Grêmio Estudantil, fundado em 9 de maio de 1973 “A equipe técnica era formada por Francisco Edilson, Antônio da Justa, J. Clodoveu, J. Luciano e J. Wagner, e a revisão ficava a cargo de Pe. Osvaldo Chaves.”¹²³ Já *A tesoura* “foi fundado em 13 de setembro de 1974, por Paulo Franklin e João Conrado”.¹²⁴ Vicente Continua:

¹²¹Notava-se uma clara distinção entre os currículos do Santana e do Colégio Sobralense, no primeiro, tinha o chamando curso doméstico, funcionava em tempo integral e tinha como objetivo formar boas esposas e mães. Assim, a maneira como o currículo e as disciplinas são dispostas pode ser pensada como dispositivo de controle social. Nota-se que a educação feminina não era voltada para o mercado de trabalho e sim para a vida do lar. É importante ressaltar também que a formação feminina era voltada para o magistério, tendo isso na época, na educação do século XX, como uma imagem da “pessoa que cuida”. Ver: ALVES, Aline Monteiro. **Ginásio Sobralense e Colégio Santana: A educação Masculina e feminina**. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/24622/1/2012_eve_amalves.pdf>. Acesso em: 29/09/2022.

¹²²LOPES, Vicente. Entrevista concedida ao historiador Francisco Dênis Melo, em 27 de outubro de 2007, em Sobral.

¹²³ABREU, *op. cit.* p. 34.

¹²⁴*Id. Ibid.* p. 34.

O Padre José Linhares era nosso diretor então, estimulou essa direção, essa efervescência, aliás o Festival intercolegial foi no início da gestão dele, teatro ele estimulava, tinha um grupo de teatro, foi encenado lá Luzia Homem pelos alunos, lá tinha um anfiteatro lá no colégio que hoje são salas de aulas, mas tinha um anfiteatro que foi realizado lá no primeiro Festival Intercolegial da canção. Partiu-se de um ambiente escolar e nós então viemos para o teatro São João. Agora é claro que as pessoas né, os alunos do Colégio Sobralense eles tinha uma necessidade do conjunto de todo o corpo docente quanto dos alunos, aquela geração toda de se manifestar, de se colocar, de se expressar de se apresentar ao mundo.¹²⁵

É possível afirmar através da fala de Vicente Lopes que o Colégio era um espaço de formação política e cultural, que estimulava a produção cultural, além de que, o Colégio Sobralense foi um dos colaboradores do Festival Mandacaru. Luciano Mesquita, frequentador do Festival Mandacaru, participante de outros festivais de Sobral e estudante do Colégio Sobralense confirma essa cultura das escolas em incentivar seus alunos a irem para o teatro:

Naquela época as escolas além da cidade ser menor né, as escolas incentivavam a ir para o teatro. Não só o colégio que eu estudava, todos os colégios, tinha esse incentivo. E os colégios faziam os seus festivais, a gente ia assistir os festivais nos outros colégios, Colégio Santana, Estadual, não sei um... a gente ia para esses outros.¹²⁶

Notamos que o teatro era um espaço cultural bastante importante, mas também os colégios eram espaços culturais, havia o incentivo à produção cultural, pois neles também havia festivais e para além dessas escolas, o Theatro São João era e ainda é em Sobral o principal espaço de manifestações culturais. Como afirma Lopes, a vontade que tinha, não somente os alunos, mas o corpo docente em se expressar era algo bastante notório. Para Abreu, ao falar sobre o Colégio Sobralense, vai afirmar que:

O colégio era um local onde os alunos tinham incentivo à produção artístico-cultural, mas era também de formação política, de instruir sobre a importância da política e as consequências das ações tomadas sobre a população – aspecto fundamental para esta seção. Deste modo, se faz necessário compreender o fazer política estudantil desses jovens e como isso refletia em suas ações em comunidade e nas produções artísticas.¹²⁷

¹²⁵LOPES, Vicente. Entrevista concedida ao historiador Francisco Dênis Melo, em 27 de outubro de 2007, em Sobral.

¹²⁶MESQUITA, Luciano. Entrevista concedida ao historiador Francisco Dênis Melo, em 19 de abril de 2016, em Sobral.

¹²⁷ABREU. *op. cit.* p. 67.

Esse envolvimento do colégio também estava com a formação política dos artistas, muitos de seus participantes estudaram lá, como Haroldo Holanda, Veveu Arruda, Vicente Lopes, Laerte Melo, Jefferson Aragão e João Rodrigues e muitos outros, além disso, muitos desses foram para Fortaleza, para realizar o ensino superior. O professor e Jornalista Haroldo Holanda, principal organizador do Festival Mandacaru, quando questionado se a sua influência para realizar o evento veio da universidade, ele nos afirma que não, veio do Colégio Sobralense:

Não, teve não, porque quando comecei não tava nem na universidade, quando eu comecei eu tava fazendo o último ano do científico, nós começamos em 75 [...] não, teve influência não, a influência foi do FIC de Sobral, rapaz isso aqui é legal, ora, revela um bocado de gente, a turma toda querendo.¹²⁸

Mais especificamente, a influência veio do FIC, como já tinha afirmado, Lopes foi a semente do Mandacaru, confirmado na fala de Haroldo, que a ideia partiu de assistir o FIC, assim também como sua turma, que queria um Festival. Francisco João Rodrigues, outro artista dessa geração, que também nos traz uma perspectiva da formação política dada no Colégio Sobralense:

Rapaz, a,a impressão que eu tenho do colégio sobralense. Cada dia que passa é, é, fica ainda mais forte das, das pessoas dos colegas que, que estudaram é, é no colégio sobralense. Hoje a gente vê, é pessoas que estudaram no colégio sobralense no destaque da política nacional né. Eu digo sempre pros amigos que nos temos a melhor linha política que eu acho né. Atualmente do Brasil, que é essa, que é, são essas pessoas que estudaram no colégio sobralense e aprenderam a fazer política no colégio (...) Através dos Jornais que tinham, dos grêmios estudantis, as votações, dos movimentos de cultura, de música, de poesia. Então nos aprendemos no colégio sobralense, isso. Numa época que tudo era proibido né. Pela, pela ditadura militar, pela, por uma política fechada né. Nós aprendemos a fazer a política dentro do colégio. E essas pessoas hoje é, é algumas, muitas delas, tão ai na, na ponta da política do Brasil, do Estado, da cidade.¹²⁹

Essa fala do Rodrigues é bastante interessante, ela nos remete, primeiramente a pensar algumas questões, como por exemplo, quando ele fala de pessoas que estudaram no Colégio Sobralense e hoje são destaques na política. Na cidade de Sobral por exemplo, os quatro últimos prefeitos estudaram no Colégio Sobralense: Cid Gomes, Leônidas Cristino, Clodoveu de Arruda, Ivo Ferreira Gomes. Além do Ivo que é o atual prefeito da

¹²⁸HOLANDA, Haroldo. Entrevista concedida ao autor, em 6 de agosto de 2022, em Fortaleza.

¹²⁹RODRIGUES, Francisco João. Entrevista concedida ao historiador Francisco Dênis Melo, em 12 de maio de 2016.

cidade, os demais tiveram uma importante participação na política nacional, Cid Gomes é senador pelo Ceará, Leônidas Cristino deputado federal também pelo Ceará, Clodoveu Arruda, que foi um participante do Festival Mandacaru, é filiado ao Partido dos Trabalhadores e é casado com a ex-governadora do estado, Izolda Cela.

Ainda analisando sua fala, João Rodrigues vai destacar que eles aprenderam a fazer política através do colégio, pois lá tinha os jornais, o grêmio estudantil, ele refere-se aos jornais *A Tesoura* e *Quinzena estudantil*, por terem oposição e situação, isso trazia o debate, a discussão. Ele cita ainda mais o contexto da época, de ditadura, em “uma política fechada”, o colégio parecia com um lugar aberto para discussões e manifestações culturais. Além disso, Holanda nos relata que as passeatas estudantis aconteciam depois da aula, não nos chega a dizer se havia algum incentivo por parte dos professores, mas era evidente que isso partia dos estudantes.

Percebemos o Colégio como um lugar de produção política e cultural, ele está submetido a imposições, ligado a privilégios, enraizada em uma particularidade¹³⁰. Pois a disciplina tratada nesse lugar era algo notoriamente rígido, com horários de saída e entrada e de comportamento, era um espaço não frequentado por todos, pois era restrito a quem tinha condições de pagar, além de ser somente para homens, visto que, aparentemente, embora pela fala de Luciano Mesquita, percebemos que no Santana também havia apresentações de festivais, no sobralense, eles já eram preparados para as profissões liberais. Então o lugar de fala dessas pessoas, é um lugar de privilégio de quem teve boas oportunidades, de uma formação política, cultural e intelectual e é dentro desse cenário e dessas pessoas que o festival foi constituído.

Os universitários que vinham de Fortaleza tinham o “bar universitário” como espaço de reunião, ficava atrás do Theatro São João, era um bar comum que recebeu esse nome devido ao fluxo de estudantes que vinham de Fortaleza para visitar os seus familiares, assim, o local se tornou um ponto de encontro, de discussão de composições. Afinal, o festival recebia uma grande parte de residentes de Fortaleza que se hospedavam no próprio teatro.

Outra questão a se pontuar, era como as pessoas que andavam com um violão tocando pelas ruas eram vistas durante aquele período. Lopes nos diz que:

Havia assim uma, digamos assim, uma falta de contato maior entre essa geração de artistas e a população como um todo. Não se reconhecia. A música,

¹³⁰Ver: CERTEAU, *op. cit.* 1982. p. 56.

então, era vista assim, de certa forma, como a margem, coisa meio boêmia, não muito digna de nosso status quo sobralense. Mas enfim, os pianistas trabalhavam mais nas alcovas, dentro das salas, então nós começamos a ir para o front, começamos a nos mostrar, e com certeza a gente começou a estimular outros jovens, né, a produzir, compor.¹³¹

Segundo o artista, havia uma falta de contato entre esses artistas e a população e que a música era vista como uma coisa “boêmia”, não digna do *status quo* sobralense, ou seja, era visto como algo inadequado, errante, algo até mesmo marginalizado. A narrativa descrita por Lopes nos traz ainda uma questão sobre os artistas que tocavam piano¹³² e os que tocavam violão, pois, os artistas do piano:

Estes se limitavam a trabalhar nas alcovas, ou seja, em um cômodo da residência, enquanto eles – essa geração do violão – iam ao “front”, saiam para as ruas, para as praças para se mostrarem, mostrarem seus trabalhos, suas composições e estimularem outros jovens a também compor e produzir.¹³³

Nota-se pela fala de Lopes, que havia um distanciamento entre eles, artistas e a sociedade. Ao que parece, isso só veio a cessar com o Festival Mandacaru, entretanto, eles já se apresentavam no colégio, o que nos traz mais ainda a distância entre os artistas e a sociedade, embora pareça que sua fala parte dos olhares de pessoas que estão em uma situação de privilégio ainda maior, uma elite sobralense.

Mas, voltando a questão do festival ser um espaço de resistência à ditadura, já foi frisado que as canções passavam por órgãos de censura, sempre havia dois agentes da polícia federal para acompanhar o festival. Porém, de acordo com Haroldo Holanda, nunca uma música do festival chegou a ser censurada. Quando perguntado sobre o apoio da prefeitura para o festival ele nos responde:

Dava apoio, nunca faltou não, o pessoal lá era era, pegamos o Zé Prado e o teatro era todo azul rapaz, um azulão assim que era a cor do partido [...] ai o Zé Prado, o Zé Euclides também deu maior ajuda a gente também man, nenhum prefeito lá vacilou não, todos ajudaram.¹³⁴

¹³¹LOPES, Vicente. Entrevista concedida ao historiador Francisco Dênis Melo, em 27 de outubro de 2007, em Sobral.

¹³²O ensino de piano em Sobral faz parte de um contexto de importação de ideias estrangeiras, a partir de meados do século XIX, notadamente, aquelas que associavam o aprender piano com sofisticação e civilidade. Uma atividade quase exclusiva das mulheres, esse costume serviu para ‘engendrar um processo de afirmação, da busca de uma nova identidade social mais refinada, mais distante dos costumes originais herdados dos negros e dos indígenas. Ver: MELO, Francisco Dênis. **Sons da Memória, Memória dos sons: paisagens sonoras de Sobral (1930-1970)**. 2017. Relatório de Pesquisa (Pós-Doutorado em Estudos Culturais) – Programa Avançado de Cultura Contemporânea, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. p. 79.

¹³³ABREU, *op. cit.* p. 66.

¹³⁴HOLANDA, Haroldo. Entrevista concedida ao autor, em 6 de agosto de 2022, em Fortaleza.

Havia um amplo apoio por parte da prefeitura para realização do evento, ele cita também que a cor do teatro era a cor do partido, em 1974, um ano antes do festival, o teatro estava fechado, então houve uma reforma, essa reforma colocou as cores do partido do prefeito José Prado. Sabemos também que o prefeito era um frequentador do Festival Mandacaru, tanto na gestão do José Prado, como a de José Euclides, o que explica talvez o motivo do festival ter durado tantas edições e nos remete a afastá-lo da ideia de um lugar de resistência à ditadura, afinal os prefeitos de Sobral durante aquela época, embora subdivididos, eram todos filiados ao partido ARENA. Quando questionado a respeito do Festival como um lugar de resistência Holanda diz:

Rapaz, a gente na juventude, a gente protesta mesmo né, você fazia letra, ali você se manifestava, a música Sobralada, falando do Becco do Cotovelo, a língua má não sei o que e tal, aquela história todinha, já tava protestando contra alguma coisa, a língua solta no meio do mundo, do Becco do Cotovelo, a turma falando de tudo do Becco, pintava de tudo, você não podia ser direto, mas o protesto já tava ali né, mas não que fosse um negócio de vamos fazer esse festival que é pra gente (inaudível) **qual o festival que não tem protesto? [...]** **mas naquela época rapaz, a gente protestava do jeito que dava, nas letras e mas sem é, não podia haver enfrentamento não, tinha passeata, mas é, senão, não tinha festival.**¹³⁵

Ao analisarmos sua fala, percebemos que eles se manifestavam através das letras. Já trouxemos algumas canções citadas aqui que demonstram essa afirmação de maneira mais clara, mas como ele mesmo diz, não tinham necessariamente o objetivo de criar o festival para protestar contra a ditadura, mas também afirma que se fosse com esse intuito, nem sequer teria festival, o que traz uma forma de censura, afinal, se fossem mais diretos, se tivesse mais algum protesto, o festival não resistiria. Durante sua fala, Holanda cita ainda sua composição pessoal, *Sobralada*, apresentada na IV edição do Festival:

No beco do cotovelo
A língua má a saltitar
Palavra sobre palavra
Palavra puxa palavra
No bico daquele corvo
Quanta gente a passar,
Entre café e conversa,
Os boatos do lugar
Ah! Esse beco
Vem de longas datas
Uma válvula de escape

¹³⁵HOLANDA, Haroldo. Entrevista concedida ao autor, em 6 de agosto de 2022, em Fortaleza.

Recinto de confissão
 Ah! Esse beco
 Vem de longas datas
 Uma válvula de escape
 Recinto de ilusão
 Esporeia os ventos
 Rasgam as bandeiras
 Cala esse tormento
 Desperta as violas
 Desabrocha a luz
 Nas asas da aurora
 Fere teu destino
 É tempo de agora
 Desabrocha a luz
 Nas asas da aurora
 Fere teu destino
 É tempo de agora
 Desabrocha a luz
 Nas asas da aurora
 É depois das portas
 Que nasce o lá fora¹³⁶

Como o próprio autor da canção nos informou, essa música não chegou a ser gravada, e no início coloca o Becco do Cotovelo¹³⁷ como um lugar de desabafo, de conversações: “*No beco do cotovelo A língua má a saltitar/ Palavra sobre palavra/ Palavra puxa palavra/ No bico daquele corvo/ Quanta gente a passar/ Entre café e conversa/ Os boatos do lugar*”. Com apenas 75 metros de extensão, o famoso Becco do Cotovelo de Sobral, é um local bastante frequentado na cidade até os dias de hoje, por ele já passaram uma lista de personagens conhecidos, como Rachel de Queiroz, os ex-presidentes Fernando Collor de Melo e Fernando Henrique Cardoso, além dos irmãos Ferreira Gomes e vários políticos locais. Nessa primeira estrofe, a narrativa da canção nos fala de uma conversação frenética que ocorre no lugar, Holanda nos diz que o espaço era um ambiente onde eles discutiam e conversavam questões políticas.

Figura 17 – Haroldo Holanda interpretando a música Sobralada. A esquerda Jorge, solista do conjunto BR SOM, a direita Haroldo Holanda

¹³⁶HOLANDA, Haroldo. Sobralada. Acervo digital de Francisco Dênis Melo.

¹³⁷Em 1842 a via recebe essa denominação, o nome surge devido a sua forma, como uma pequena curvatura em seu centro, a sua escrita, Becco com dois “cês”, vem devido a influência portuguesa na cidade.



Fonte: Acervo do autor

Os versos que se seguem nos trazem a ideia de que o local, era um lugar de escape em meio a toda aquela confusão causada pela ditadura: “*Ah! Esse beco/ Vem de longas datas/ Uma válvula de escape/ Recinto de ilusão/ Esporeia os ventos/ Rasgam as bandeiras/ Cala esse tormento/ Desperta as violas*”. O Becco também é tratado aqui como um lugar de produção cultural, nele tinha as famosas serestas. Em matéria publicada pelo Jornal *O POVO*, Vicente Lopes vai falar sobre essa questão de o Becco ser um lugar de cultura, de música, até os dias de hoje:

O Becco do Cotovelo é um verdadeiro corredor de animação da cidade, onde se confluem todas as manifestações, expressões sociais, artísticas, culturais. É um lugar emblemático que tem uma importância para Sobral pela sua própria história. Se você observar (o beco) com mais tempo, com mais acuidade, pode tirar daqui muitas nuances do povo sobralense, até mesmo nas conversas. Também é local de descanso naquelas manhãs mais ensolaradas. A coisa aqui geralmente ferve.¹³⁸

O Becco faz parte da identidade sobralense, um lugar onde as pessoas conversam, tomam café, cortam o cabelo, traz também expressões artísticas-culturais e, ao analisarmos essa canção de Holanda e de acordo com a matéria do jornal, também traz expressões políticas, mesmo em meio aquele período autoritário. Por fim, a narrativa se encerra nos versos que seguem, que trazem algumas figuras de linguagem: “*Desabrocha a luz/ Nas asas da aurora/ Fere teu destino/ É tempo de agora/ Desabrocha a luz/ Nas*

¹³⁸Braga, Tiago. **O Povo**. O que o Becco do Cotovelo tem?. Disponível em: <<https://especiais.opovo.com.br/beccodocotovelo/>> . Acesso em: 12/08/2022.

asas da aurora/ Fere teu destino/ É tempo de agora/ Desabrocha a luz/ Nas asas da aurora/ É depois das portas/ Que nasce o lá fora”. Dentre as interpretações, dado o contexto da canção, podemos dizer que lá é local onde a expressão cultural desabrocha e vai para além das portas daquele Becco.

Figura 18 – O Becco do cotovelo de Sobral durante a década de 70.



Fonte: Acervo digital de Francisco Dênis Melo.

Temos o entendimento que em Sobral durante esse contexto de ditadura, além de ser uma cidade onde ocorreu diversas manifestações em protesto ao regime autoritário, também foi o lugar onde se produziu cultura, tendo as escolas como um lugar de destaque nesse sentido mais amplo, além do bar universitário e do Becco do Cotovelo. Então os artistas daquela geração, estando em um lugar de privilégio, ao considerarmos o Colégio Sobralense como esse lugar, que já fazia por si só uma distinção social. Mas, nesse lugar havia uma formação política e cultural, que dava para nossos artistas um aparato mais de contestação em algumas das canções do festival. Entretanto, não podemos de certa forma considerar que o festival foi realizado com o objetivo de ser contestador, na verdade ele era uma vitrine de revelação de novos talentos musicais, que tinha esse apoio já citado da prefeitura, até mesmo, como já foi dito, para que se estendesse por tantas edições e como

diz o próprio Holanda, se fosse no intuito de enfrentamento, não teria festival, mas, nas entrelinhas, os artistas colocavam em suas músicas, o sentimento vivido na época, sentimento esse de insatisfação, contestação, medo, silêncio, esses que não os travariam da luta, afinal, boa parte deles, participaram de passeatas em protesto a ditadura.

3.2 “Meu coração se fez essência em seu calor”: a influência das serenatas enquanto elemento das *Paisagens Sonoras* na formação dos artistas do Festival Mandacaru

Citamos anteriormente lugares da cidade de Sobral que eram espaços de produção cultural-Colégio Sobralense, Becco do cotovelo, bar universitário, Theatro São João. Também falamos sobre a experiência do jovem com um violão, que era uma prática no cotidiano visto na cidade, pois, de acordo com Damasceno:

Há por parte dos jovens cantadores a formação de grupos cujas sociabilidades dão lugar a sociabilidades fundamentais em bases eletivas, afetuais, por um gosto comum, e que se projetam e interferem nos meios sociais como existência de uma sensibilidade coletiva própria.¹³⁹

“Os sons têm sentido, ocupam espaços da significação, são objetos sociais e podem ser compreendidos como fator de entendimento das sensibilidades, da percepção e das mudanças urbanas ocorridas na cidade de Sobral num determinado período.”¹⁴⁰ O conceito de *Paisagem Sonora* foi criado R. Murray Schafer, em sua obra, intitulada *A afinação do mundo*, obra essa publicada em sua primeira edição no ano de 1977. O que denominamos de *Paisagem Sonora* é o resultado da acumulação de campos sonoros, sendo esse o “o espaço acústico gerado a partir de uma determinada fonte emissora que irradia e faz distender a sua sonoridade a uma área ou território bem definidos”¹⁴¹, nesse sentido, “Paisagem Sonora, portanto, é resultado de certa negociação humana que se apropria ou recebe determinadas sonoridades.”¹⁴² Não temos a intenção aqui de discutir esse amplo conceito de *Paisagens Sonoras*, mas de mostrar que dentre tantas campos sonoros da cidade de Sobral a serenata se destaca como um referencial para os artistas da cidade, visto que era algo presente no cotidiano deles, pelo qual não apenas observavam, como também se inseriam dentro desse processo. Isso fica claro em suas falas e muito embora de uma forma indireta e subjetiva, em suas canções.

A serenata é um festejo que ainda acontece nos dias de hoje em algumas localidades sertanejas. É uma cantiga lírica que tem sua raiz dentro do trovadorismo

¹³⁹DAMASCENO, Francisco José Gomes. Abordagem das tradições populares no contexto contemporâneo: jovens cantadores, ciberantropologia e a utilização da netnografia. In: SILVEIRA, Edvanir Maia da.; SOUZA, Raimundo Nonato Rodrigues de.; LEAL, Tito Barros. **História e ensino: fontes, métodos e temas**, 2018. p. 15.

¹⁴⁰MELO, *op.cit.* 2017. p. 9.

¹⁴¹FORTUNA, Carlos. Imagens da cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos. **Revista Crítica de ciências Sociais**, Coimbra, n. 51, p. 21-41, jun. 1998b, p. 26.

¹⁴²MELO, *op. cit.* 2017. p. 9.

português¹⁴³, levando as práticas medievais do “amor cortês” e da relação de vassalagem, ou seja, da submissão e rebeldia às hierarquias de poder. Sobre elas, José Ramos Tinhorão vai afirmar que:

O hábito de cantar à noite pelas ruas, geralmente com o propósito de fazer-se ouvir por amadas inacessíveis, zelosamente resguardadas atrás das janelas por toda uma tradição de vigilância patriarcal, constitui desde o fim da Idade Média um recurso sentimental cultivado em altas vozes noturnas por todo o Ocidente.¹⁴⁴

A serenata do sertão recebeu uma grande influência da tradição oral e dos meios de comunicação, principalmente do rádio. Em Sobral, assim como em outras cidades brasileiras, era possível ouvir o som de amplificadoras espalhadas pela cidade. “A primeira amplificadora em atividade, em Sobral, foi a Amplificadora Católica, instalada ao lado da Igreja do Menino Deus, em 1937, tendo como diretor o senhor Caetano Liberato.”¹⁴⁵ Visto uma cidade cercada por sistemas de rádio e que até hoje tem o rádio como um meio de comunicação mais relevante que a própria internet, a cidade também era cercada de artistas que buscavam a conquista da bem-amada, desse enamoramento, por vezes impedido pelo preconceito e patriarcalismo da época. Essa tradição já circulava a cidade desde o início da década de 1920, o memorialista Plácido Marinho, ao falar das serenatas na cidade de Sobral, vai nos afirmar que:

As serenatas, em parte, tiveram sua razão de ser em virtude da dificuldade que os jovens encontravam em travar conhecimento pessoal com suas namoradas, devido aos preconceitos da época. A serenata é uma forma delicada de o seresteiro expressar o seu amor por alguém. É a oportunidade que tem de liberar toda a poesia que existe no seu íntimo romântico. (...) Naquele tempo, quando a noite avançava e a lua passava a substituir a precária iluminação pública, que só era mantida até 22 horas, eis que surgiam as serenatas. Rapazes, muitos deles apaixonados, reuniam-se e saíam perambulando pelas ruas desertas da cidade, munidos de violão, flauta, saxofone, violino etc., e das vozes dos cantores, executando valsas dolentes e apaixonadas, tão do agrado na época. Com os primeiros acordes dos instrumentos musicais, as moças acendiam uma lamparina no interior de suas casas para dar a entender que estavam acordadas e ansiosas por ouvir bonitas valsas e canções. Os rapazes exultavam por saber que estavam sendo ouvidos.¹⁴⁶

¹⁴³O trovadorismo, primeira escola literária portuguesa, consistiu num movimento de valorização da oralidade, onde os trovadores e menestrelis compunham cantigas de amor e de amigo (dois estilos de músicas) para bendizer ou maldizer seus amores ocultos e proibidos, geralmente porque a mulher amada já era casada, surgindo um discurso poético que obedecia a seguinte sequência: sofrimento – obstáculo – morte.

¹⁴⁴TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vêm da rua**. São Paulo: Editora 34, 2005, p.13

¹⁴⁵MELO, *op. cit.* 2017. p. 93.

¹⁴⁶ANDRADE, Plácido Marinho de. **Sobral, humor e prosa**. Sobral: Edição do autor, 1992. p. 187.

Destacando que a serenata era uma forma delicada dos jovens desse tempo expressarem o seu amor por sua amada, o autor descreve como esse evento ocorria na cidade de Sobral, destacando que naquela época, especificamente a partir de 1920 até o início dos anos 50, quando em 1952 a iluminação pública passou a ter duração de 24 horas. Durante esse período, era comum nas ruas de Sobral, rapazes perambulando pelas ruas desertas e escuras com seu violão, flauta, saxofone, violino. As moças, acendiam uma lamparina mostrando que estavam acordadas e assim, demonstravam que estavam querendo ouvir aquela canção. Holanda, já citado aqui como organizador do Festival Mandacaru, vai nos contar essa questão de ele indo cantar serenatas e da espera das moças, isso já nas décadas de 60 e 70:

Rapaz eu ia fazer serenatas as vezes sozinho, ou de bicicleta ou a pé, a gente marcava, aí as meninas já ficavam esperando né o que a gente ia fazer, aí dois, três, abriam, não iam e depois eu ia fazer sozinho, as bichinhas estão esperando, é até bom que fica só eu sozinho, aí que é bom mesmo e na chuva, chovendo e a gente cantando e a chuva apagando as letras e tendo que inventar as letras na hora.¹⁴⁷

Holanda nos reforça essa ideia de que as moças já ficavam na espera pelos rapazes que iam cantar para elas, que faziam composições pessoais, embora cantando por vezes alguns *covers*. Ele ressalta essa questão de cantar na chuva, o que nos leva ao sentido mais etimológico da palavra *serenata*, termo que vem do latim *serenus*, de significado com referência as condições climáticas, ou como popularmente é chamado, “cantar no sereno”.

Percebe-se também as dificuldades de alcançar a bem-amada. Tinhorão trata essa questão como resultado do patriarcalismo vigente sobre as moças. Ao tratar da mesma questão, o memorialista da cidade de Sobral chama de preconceito. Percebemos que esse patriarcalismo/ preconceito, se perpetuava ainda durante a década de 70. Holanda vai nos contar um relato pessoal sobre isso:

Teve uma vez que botaram a gente pra correr rapaz, da casa de uma colega nossa lá, o pai tinha chegado, gritou lá e eu fui cantar aquela música: “que falta eu sinto de um bem”, bem romântica sabe, ele gritou lá de dentro: essa música não é desse jeito não, magote de não sei de que, rapaz, saiu todo mundo correndo, pisando em cima dos outros, turma deitada já, aí depois de uma meia hora a gente voltou para poder pegar o carro, o carro não sei de quem era lá, o

¹⁴⁷HOLANDA, Haroldo. Entrevista concedida ao autor, em 6 de agosto de 2022, em Fortaleza.

cara já saído mesmo né, trancou até o portão, uma turma boa, tocando serenata em Sobral.¹⁴⁸

Holanda ressaltava essa dificuldade de se conquistar as bem-amadas, já falamos que essa questão do jovem na rua com um violão não era algo muito bem-quisto, como Vicente Lopes nos relata, que era como algo até “marginalizado”, embora cantar serenatas na cidade fosse uma prática cotidiana, notória, que já se perdurava há várias décadas. Ele cita a belíssima canção *Eu só quero um Xodó* de José Domingos de Moraes, popularmente conhecido como Dominginhos, o que mostra a influência da música regional na vida dos artistas.

Como Holanda fala, era uma “turma boa” tocando serenata em Sobral. Aparentemente, além do colégio, percebemos que as ruas da cidade também eram um espaço de produção cultural, através desse campo sonoro, a serenata, que já vinha sendo cantadas em décadas anteriores, influenciaria os artistas para estarem inseridos dentro desse processo. Laerte Melo, era um desses cantadores de serenatas que participaram do Festival Mandacaru, em uma de suas composições apresentadas no Festival e intitulada *Bagagem do Além*, traz elementos subjetivos de uma descrição de como ocorriam as serenatas na cidade, não uma serenata em si, mas uma espécie de relato sobre as serenatas:

Uma estrela de madrugada
 Me acordou para dizer
 Que esse corpo aqui é mais um meio
 Para a alma aprender
 E me falou sobre a bagagem do além
 Lembrando então
 Que não se leva um só vintém
 A consciência é quem desmancha
 E quem desfaz nosso temor
 Que eu faça tudo com o pensamento absoluto
 Do eu superior
 Meu coração
 Se faz essência em seu calor
 Partiu então sem direção
 Sem ter pavor¹⁴⁹

A música inicia com toques de bateria, dando entrada em sua melodia com saxofone e guitarras, quando o artista começa a cantar, entra o som de violão: “*Uma estrela de madrugada/ Me acordou para dizer/ Que esse corpo aqui é mais um meio/*

¹⁴⁸HOLANDA, Haroldo. Entrevista concedida ao autor em 06 de agosto de 2022, em Fortaleza.

¹⁴⁹Laerte Melo. **Bagagem do Além**. CD tributo a Laerte Melo. Sobral-CE, 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2cqqWazoFK0>>. Acesso em: 12/10/2019.

Para a alma aprender/ E me falou sobre a bagagem do além/ Lembrando então/ Que não se leva um só vintém". Leves solos de guitarra acompanham o vocal durante o canto, como uma trilha sonora de um relato. Quando começa falando de uma estrela acordando pela madrugada, pode ser interpretado como uma moça falando de um rapaz, essa estrela seria esse rapaz a trazer "iluminação" durante as madrugadas, pois era comum na cidade as moças serem acordadas ao som de uma serenata. Essa bagagem do além pode ser interpretada como uma passagem para morte, visto que se continua o verso falando que não se leva um só vintém.

O andamento da canção se acelera levemente, quando a narrativa se completa contando: "*A consciência é quem desmancha/ E quem desfaz nosso temor/ Que eu faça tudo com o pensamento absoluto/ Do eu superior*". Essa consciência é algo relacionado aos temores vividos na época, pois, de acordo com Melo: Vicente Lopes e Laerte Melo faziam serenatas pelas ruas da cidade de Sobral e eram reiteradamente perseguidos por um policial militar, conhecido como Cabo Lira, esse "fazia rondas pelas ruas de Sobral e via com desconfiança tais jovens empunhando violões pelas noites da cidade, em alegres serenatas, tratando-os implicitamente como vagabundos".¹⁵⁰

Por fim, em seu refrão, a narrativa se completa, concluindo o relato da música: "*Meu coração/ Se faz essência em seu calor/ Partiu então sem direção/ Sem ter pavor*". A essência do calor do coração traz elementos significativos da paixão, afinal, a serenata está relacionada ao canto do sentimento entre o artista e a moça, onde partir sem direção, sem o pavor das coisas que poderiam intervir naquela paixão.

As serenatas da cidade nem sempre eram cantadas pelos namorados, pois, por vezes, era comum estes contratarem seresteiros da cidade para cantar músicas para suas amadas, um desses seresteiros era Jurandir Miranda, também conhecido como Jurandir "Mofado", que "foi o primeiro disc jockey contratado da Rádio Iracema de Sobral, por isso sua intimidade com vários gêneros musicais, já que sua tarefa era selecionar as músicas a serem tocadas na emissora."¹⁵¹ As serenatas eram populares na cidade e não tinham somente o objetivo do enamoramento, mas também eram tocadas em aniversários, casamentos, bodas de prata:

Analisar Serenatas em Sobral, portanto, não significa pensar apenas num evento que tinha como objetivo unicamente aproximar casais ou confirmar

¹⁵⁰MELO, *op. cit.* 2017 p. 127.

¹⁵¹MELO, *op. cit.* 2017. p. 116.

relacionamentos. (...) vimos que serenatas eram utilizadas para celebrar aniversário e (...) constatamos outro objetivo, comemorar as Bodas de Prata¹⁵².

As serenatas estavam presentes no cotidiano da cidade, percebemos então, como já foi frisado, que a rua também era um espaço de expressão, produção cultural. A serenata por muitas vezes envolvia a paixão, o sentimento e o contexto em que elas eram feitas, com as barreiras impostas nessa dificuldade de alcance da donzela, seja por conta do preconceito, envolvido na questão moral, seja pela perseguição policial, dava espaço para o sofrimento. Na canção *Isopor* de Wagner Costa, ou como era conhecido “Tazó Costa”, apresentada no IV Festival Mandacaru e posteriormente gravada no álbum Massafeira, traz elementos que representam o sentimento de sofrimento, visto a dificuldade para se conquistar a amada:

Eu vou sair desse jogo malvado
 Você só quer me ganhar
 Um homem triste, sentado, roubado
 Pensa em suicidar-se
 Um pombo voou voou
 E um indivíduo matou
 Aí aí grita o pombinho caindo
 Eu não sou de isopor
 Fechando os olhos ele morre
 E tudo acabou
 Uma semente caiu e brotou
 Uma criança passou e pisou
 Uma prisão coberta de espinhos
 Não pode brilhar
 Liberdade sim é preciso
 Para melhor pensar.¹⁵³

Começando com um som de piano, logo em seguida entrando os sons de bateria, baixo e guitarra dando um ritmo de pop/rock e trazendo a melancolia em sua melodia, em concordância com a letra da canção: “*Eu vou sair desse jogo malvado/ Você só quer me ganhar/ Um homem triste, sentado, roubado/ Pensa em suicidar-se*”. Nessas primeiras estrofes, temos a concepção que o “jogo malvado” é uma espécie de romance, visto que um dos pilares das serenatas era a paixão dos jovens daquela época, porém aquilo era algo que lhe causava um sofrimento tão forte que o rapaz pensava em tirar a própria vida.

A narrativa da canção continua em sua mesma melodia melancólica, trazendo agora uma figura de linguagem: “*Um pombo voou voou/ E um indivíduo matou/ Aí aí*

¹⁵²*Id. Ibid.* p. 120.

¹⁵³COSTA, Wagner. *Isopor* – Massafeira. Rio de Janeiro: CBS, Faixa10, 1980.

grita o pombinho caindo/ Eu não sou de isopor/ Fechando os olhos ele morre/ E tudo acabou". Esse pássaro citado na música, pode representar o sentimento de paixão, que devido aos preconceitos da época, foi impedida, atirada e morta. Pois, assim como ele continua a canção, a música nos traz elementos de uma semente que se brota, porém que se acaba: *"Uma semente caiu e brotou/ Uma criança passou e pisou"*. O andamento da canção acelera, para o seu refrão, trazendo novas figuras de linguagem, essa aceleração combinada com toques dos pratos da bateria também nos remete ao pensamento trazido pela narrativa: *"Uma prisão coberta de espinhos/ Não pode brilhar/Liberdade sim é preciso/ Para melhor pensar"*. Mais uma vez, trazendo os elementos do preconceito ou patriarcalismo vigente durante o período, ou até mesmo, como citado por Melo, que a ideia de músicos pelas ruas, da imagem do violão como algo marginalizado, era essa prisão coberta de espinhos que impedia a paixão, a dificuldade em se conquistar a bem-amada.

A princípio tínhamos a ideia dessa canção como uma canção-protesto, visto esse refrão que trata sobre questões de liberdade de pensamento, combinado ao contexto de ditadura em que ela foi escrita, mas chegamos a uma outra conclusão, pois sabemos que:

Uma composição é, por assim dizer, um novelo de muitas pontas. Ao circular socialmente, ela, em seu moto-perpétuo, pode ser inclusive ponto de convergência de diversas tradições e contestações, espaço aberto para pluralidade de significados e para corporação de vários sentidos, até mesmo conflitantes entre si.¹⁵⁴

Como já citamos, a interpretação de uma canção está para além de suas letras, também é importante incorporar a sua melodia, porém canção também é performance. Obviamente, pelas limitações das fontes, não conseguimos unir esses três elementos e interpretá-los por não termos todas as músicas gravadas e nem uma apresentação dos artistas, mas, nessa canção específica, conseguimos um vídeo no Youtube de uma performance ao vivo na praça, do seu autor. Música essa, gravada apenas com a voz e o violão, lembrando as serenatas cantadas pelos artistas, e em todo momento o artista traz gritos que expressam uma melancolia, um sofrimento, provavelmente pela perda de uma determinada paixão, gritos que não encontramos na música gravada. Obviamente, esse vídeo é gravado já em 2017. Não tivemos a oportunidade de entrevistar o autor dessa canção que mora em Fortaleza, mas, de acordo com Haroldo Holanda, ele vem passando

¹⁵⁴PARANHOS, Adalberto. A música popular e dança dos sentidos: Distintas faces do mesmo. Uberlândia-MG. *Artcultura*. n.º 9, jul-dez. de 2004. p. 23.

por uma série de problemas pessoais. “Logo se vê que as interpretações, quaisquer que sejam elas, são sempre portadoras de sentido”.¹⁵⁵ Afinal, estamos tratando dessa variedade interpretativa vindo dessa fonte histórica, pois a canção depende do seu contexto, da sua melodia, da sua performance, podendo uma mesma música ter vários sentidos, dependendo dos elementos dela e do seu contexto de gravação e regravação, dentro de um processo histórico, pois a história é “uma disciplina do contexto e do processo: todo significado é um significado-dentro-de-um-contexto.”¹⁵⁶

As serenatas eram realizadas tanto nas ruas centrais da cidade, como também nas ruas mais periféricas. Porém, começaram a tornar-se serestas, visto que eram eventos que aconteciam nas praças, bares e restaurantes, também ocorriam no Becco do Cotovelo, era um show e deixou de lado o objetivo da serenata que era o enamoramento, tornando-se um show coletivo. “A serenata era um acontecimento romântico, realizado diante da janela da amada ou da pretendente, o que não ocorre com as serestas, realizadas, como já frisamos, em bares, praças e restaurantes.”¹⁵⁷

Boa parte dos artistas que fizeram acontecer o Festival Mandacaru, também tiveram a influência dessa *Paisagem Sonora* da cidade de Sobral. As serenatas, são uma tradição na cidade desde a década de 1920, foi vista pelos artistas do Festival, não somente viram esse movimento, como também se inseriram dentro desse processo, pois estes, faziam e cantavam serenatas pelas ruas da cidade, estas que posteriormente transformaram-se em serestas, mostrando a rua como um espaço de produção cultural, assim como os colégios e o teatro, mostrando Sobral como uma cidade cultural.

¹⁵⁵ *Id. Ibid.* p. 25.

¹⁵⁶ THOMPSON, E. P. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 243.

¹⁵⁷ MELO, *op. cit.* 2017. p. 127.

3.3 Sobral: a cidade Rockeira

O cinema foi um dos grandes responsáveis pela divulgação mundial do rock, ainda na década de 1950, que não estava limitado somente ao ritmo musical, mas também estava atrelado a um jeito de se comportar, vestir, agir. A TV e o rádio mostraram-se também um importante meio de divulgação da música rockeira, visto que tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro apareceram vários programas dedicados ao Rock na década de 1960:

Alô brotos, apresentado por Sérgio Galvão na TV Tupi de São Paulo; *Festival de brotos*, na rádio bandeirantes em São Paulo apresentado por Enzo de Almeida passos; *Alô brotos*, na rádio Mayrink Veiga do Rio de Janeiro, apresentada por Jair Taumartugo; *A Parada é do Rock*, na rádio Globo do Rio de Janeiro, apresentado por Chacrinha, *Hoje é dia de Rock* na rádio Mayrink Veiga, apresentado por Isaac Zeltaman, *Os brotos Comandam*, apresentado por Sérgio Galvão, na rádio Bandeirantes de São Paulo e por Carlos Imperial, na Rádio Guanabara do Rio de Janeiro.¹⁵⁸

Acreditamos que o Rock na cidade de Sobral começou a ser ouvido seguindo a mesma lógica do restante do país, visto que a cidade dialogava com as demais cidades brasileiras, afinal, o Rock é concebido nesse momento em que o rádio e a TV estavam em expansão pelo país, nas décadas de 1950 até 1970. Nos anos 50, o rock no Brasil foi influenciado principalmente pelos artistas norte-americanos, já durante a década de 60, aparece uma nova influência, dessa oriunda da Inglaterra, que teve um reflexo no cenário nacional, conhecido como o momento de ascensão do grupo *The Beatles*. Essa influência não se limitou apenas ao ritmo, mas também a maneira de se vestir e de cortar o cabelo. Ao ser perguntando sobre as suas influências musicais, Vicente Lopes vai falar sobre essa questão dos *Beatles* e da *Jovem Guarda*: “[...] agora, quando eu cheguei, a certo um pouquinho mais de idade, na minha juventude [...] chegamos a absorver mais assim a música internacional, então Beatles e a jovem guarda.”¹⁵⁹

Como já citamos, a Jovem Guarda foi um movimento musical que teve sua ascensão durante a década de 1960, que tinha como influência o *Rock-and-roll* de Bill Haley e seus cometas, Beatles, Elvis Presley, entre outros artistas Estadunidenses e

¹⁵⁸OLIVEIRA, Adriana Matos de. **A jovem guarda e a indústria cultural**: A análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público. Dissertação (Mestrado em história). Universidade Federal Fluminense-Rio de Janeiro, 2011. p. 45.

¹⁵⁹LOPES, Vicente. Entrevista concedida ao autor no dia 22 de abril de 2022, em Sobral.

Britânicos, “das canções românticas da Itália e França, formando uma linguagem própria, a qual foi chamada de *iê-iê-iê*”¹⁶⁰. Como já frisamos, essa linguagem veio da influência dos Beatles, especificamente da canção *She Loves You*, que cantava em determinado trecho o *Yeah, Yeah, Yeah*. Esse movimento era, como já foi dito, amplamente criticado pela esquerda revolucionária, visto que suas canções não estavam preocupadas com esse teor de protesto, eram em sua maioria canções românticas.

Essa denominação “Jovem Guarda” surgiu após o lançamento de um programa de mesmo nome, lançado e exibido pela Rede Record entre 1965 até 1968, que era comandado pelo cantor e compositor Roberto Carlos, tendo como auxiliares os cantores Erasmo Carlos e Wanderléa. Embora de acordo com o historiador Luis Carlos de Souza Lima¹⁶¹, esse cenário, digamos assim, mais roqueiro na cidade de Sobral só teria surgido de forma mais explícita na década de 80, ainda nos anos 60 tínhamos na cidade espaços em que era comum tocar músicas da Jovem Guarda, eram as chamadas tertúlias, de acordo com Melo:

As tertúlias eram acontecimentos musicais e dançantes realizados em residências ou clubes da cidade, mais especificamente, no interior das residências, retirando as pessoas convidadas da mistura dos sons da cidade. (...) Outra característica importante das tertúlias era a preocupação das jovens com o embelezamento, uma vez que, nesses eventos, elas eram comumente convidadas para dançar, explicitando, assim, outra forma de enamoramento, agora frente a frente.¹⁶²

As tertúlias eram esses acontecimentos musicais que ocorriam na cidade durante a década 60. Percebemos que o modo de vestir também era algo importantes nesses eventos e, assim como nas serenatas, tinham essa forma de enamoramento, frente a frente. De acordo com Nelta Albuquerque Gurgel, as músicas tocadas nesses eventos eram em sua maioria de cantores da Jovem Guarda:

Estas reuniões eram feitas ao som dos cantores da época, dentre estes: Altemar Dutra, Roberto Carlos, Erasmo, Wanderley Cardoso e Chubby Cheppers. O som vinha dos discos de vinil, que tocavam com um breve intervalo entre uma música e outra.¹⁶³

¹⁶⁰OLIVEIRA, *op. cit.* p. 47.

¹⁶¹Ver: LIMA, Luis Carlos de Souza. **Territórios da Cena Rockeira em Sobral-CE**. Dissertação (mestrado em Geografia) Universidade Estadual Vale do Acaraú. Sobral-CE, 2016.

¹⁶²MELO, *op. cit.* 2017. p. 129.

¹⁶³GURGEL, Nelta Albuquerque. Tertúlias dançantes. In: ALBUQUERQUE, Maria das Graças et al. (Orgs.). **Era uma vez em Sobral**. Fortaleza: RDS, 2010, p. 112.

Percebemos que a Jovem Guarda tinha uma influência musical na cidade, essas tertúlias, que inicialmente começavam nas casas, passou também para os clubes, como já foi dito. Um desses clubes mais famosos da cidade era Palace Club, que era uma “imponente construção no centro da cidade, era o espaço social mais elegante de Sobral, por isso o costume do paletó como sinal de distinção”.¹⁶⁴

Figura 19 – Palace Club de Sobral



Fonte: Acervo digital de Francisco Dênis Melo, 2019.

Embora não tenhamos encontrado registros dos artistas que participaram do Festival Mandacaru terem participado dessas tertúlias, vemos que ainda na década de 70, a música da Jovem Guarda foi uma influência em suas composições. Como já foi citado anteriormente, Jean Carlos, cantor e compositor que participou do programa Jovem Guarda em 1965, apresentou-se na terceira edição do Festival Mandacaru, combinando uma série de canções com aquele estilo da década anterior, não participou concorrendo mas sendo mais uma atração do evento, que foi amplamente criticada por Éliezer Rodrigues, já citado anteriormente como alguém que fez parte da mesa julgadora do evento e que escrevia para o jornal *O POVO*, ele traz na matéria já citada no capítulo 1 a seguinte crítica:

¹⁶⁴MELO, *op. cit.* 2017. p. 133.

O show-palestra do cantor cego Jean Carlos, ex-ídolo da falecida Jovem Guarda, serviu como um aperitivo para o diversificado e controvertido III Festival Musical do Mandacaru, realizado no final da semana que passou, no bucólico teatro São João de Sobral. Cantando músicas em inglês, francês e italiano, o artista e também (como se auto-define agora) missionário, colocou o primeiro ingredientes na teia de despersonalização de um festival regulamentado com intuito único de prestigiarmos a música regional e os valores representativos do panorama artístico vinculado com a realidade telúrica.¹⁶⁵

Rodrigues traz um tom crítico, não apenas para a apresentação de Jean Carlos, mas também para o próprio Festival Mandacaru, o chamando de diversificado e controvertido, talvez esse título tenha sido atribuído pela diversidade de canções apresentadas no festival. Mas, se tratando de Jean Carlos, o autor é ainda mais impiedoso, o tratando como um “aperitivo”, sendo o primeiro numa teia de despersonalização, além disso, trata da Jovem Guarda como algo “falecido”, de fato na década de 70, até mesmo com o fim do programa, a música da Jovem Guarda não tinha o mesmo destaque que já teve. Talvez o autor da matéria esperasse um festival mais voltado para música regional e achava um tanto quanto diferente ter um artista da Jovem Guarda introduzindo o festival.

Depois de uma série de críticas a questão da sonorização do festival, a falta de critério para avaliar as canções, o jornalista, já citado anteriormente, elogiou a alguns artistas do Festival e principalmente Vicente Lopes e sua canção *Viravento*. Mas voltando a falar sobre a apresentação de Jean Carlos, a impressão de Eliézer Rodrigues não foi a mesma impressão de Haroldo Holanda, que de acordo com ele:

[...] O Jean Carlos deu um show na abertura do Festival Mandacaru lá de Sobral e o Jean Carlos, autor já de músicas de sucesso no Brasil, foi, foi, tecladão lá, ele meteu bronca lá, foi bom demais [...] foi tanta gente que participou ali rapaz e o Jean Carlos, me lembro demais.¹⁶⁶

Tanto pelo tom de sua fala, como pelo seu entusiasmo, Holanda, diferente de Eliézer, mostra o quanto gostou da participação de Jean Carlos no Festival, embora, de acordo com ele, a música que de fato o influenciou nas suas composições era a música regional. Mas, encontramos uma da canção apresentada no festival como concorrente,

¹⁶⁵RODRIGUES, Eliézer. Os caminhos turvos de um festival. In: **O povo**: 31 de outubro de 1977.

¹⁶⁶HOLANDA, Haroldo. Entrevista concedida ao autor, em 06 de agosto de 2022, em Fortaleza.

que traz mais esse estilo Rock da Jovem Guarda, infelizmente essa música não foi gravada, o que traz limitações em nossa análise, entretanto, percebemos tanto pela sua letra, como pelo seu *script* de apresentação, que tinha essa influência do rock, especificamente da Jovem Guarda, apresentada nessa mesma edição em que Jean Carlos fez a abertura. Composta por Lúcio Ricardo, intitulada *Do iê-iê-iê, do rock and roll e dos blues compassados*:

Quando você chega em casa
 Banhado de suor
 Olha o seu rosto no espelho
 E morre de medo
 Você não é mais aquele rapaz
 Apaixonado do iê, iê, iê
 Do rock androll e dos blues compassados
 Todo esse tempo que você viveu desligado
 Daquela turma da esquina
 Das noites de embalo
 Você não é mais aquele rapaz apaixonado
 Do iê, iê, iê do rock androll
 E dos blues compassados ¹⁶⁷

No script de apresentação da canção, consta que “o rock deve ser curtido por todos”¹⁶⁸, mostrando que a canção possui entonação do ritmo do rock, em sua influência da Jovem Guarda: “*Quando você chega em casa/ Banhado de suor/ Olha o seu rosto no espelho/ E morre de medo*”. O início da música traz a narrativa de alguém que chegou em casa, provavelmente depois de uma noite bastante agitada. Essa ênfase se dá através de se remeter a algo que o personagem da canção um dia foi: “*Você não é mais aquele rapaz/ Apaixonado do iê, iê, iê/ Do rock androll e dos blues compassados*”. Esse *iê-iê-iê* era um marco da Jovem Guarda, complementado com a influência do rock. Desse modo, percebemos que o rock da Jovem Guarda, o som presente na década anterior, nas rádios e nas televisões e, especificamente nas tertúlias sobralenses, ainda era um marco naquela década de 1970. Mostrando o festival como um reflexo do cenário nacional.

Tínhamos ainda o grupo BR Som, que era a banda de apoio dos músicos, foram contratados pelos organizadores do festival para acompanharem os músicos, que passavam a semana ensaiando no teatro, mostravam os arranjos de suas canções e eram seguidos por esses músicos. Eles eram uma banda cover que tocava não somente em Sobral, mas em várias cidades do Brasil:

¹⁶⁷RICARDO, Lúcio. Do iê, iê, iê do rock androll e dos blues compassados. Acervo digital de Francisco Dênis Melo.

¹⁶⁸Carta de apresentação do festival. Acervo digital do autor.

Na realidade a gente rodou esse Brasil quase todo. E onde a gente chegava a gente fazia sucesso, até pelo fato de ser quatro elementos. Uma banda de quatro elementos. A gente explorava muito a parte vocal, todos quatro cantando com a percepção musical legal, o timbre de voz diferente um do outro, então isso facilitava muito a interpretação das músicas. Era banda cover (...) a nossa linha era uma linha mais comercial, uma linha mais levada a a, a Gilberto Gil, a Rita Lee, a Beatles, Rolling Stones, mesclava uma coisa dessa natureza (...) o Br Som era coisa, era mais povão, era mais público. (...) Só sei que o calendário do Br Som passava de 8 a 10 meses fora de Sobral, viajando, Rio Grande do Norte, Paraíba Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia, Ceará todo, Piauí, e quando chegava era atração.¹⁶⁹

Luzimar Barbosa, baterista da banda, nos conta um pouco de como era essa agenda do BR Som, formada por 4 integrantes, onde todos os 4 cantavam. Além disso, como já foi dito, era uma banda que tocava em várias cidades, em sua fala, percebemos que eles seguiam uma linha de MPB, Rock Nacional e internacional, ao citar que tocavam de Gilberto Gil à Rita Lee, Beatles e Rolling Stones, essa banda era bastante conhecida em Sobral e foi apontada como uma das responsáveis de trazer esse cenário mais roqueiro dentro da cidade e também refletido no festival, visto que, apesar de não tocarem músicas autorais, o rock era o principal gênero de seu repertório.

Figura 20 – Banda BR Som. Da esquerda para a direita: Luzimar Castro na bateria; “Prefeito” no baixo, Jorge na guitarra e Sérgio no teclado.



Fonte: Acervo digital de Francisco Dênis Melo, 2019.

¹⁶⁹CASTRO, Luzimar Barbosa de. Entrevista concedida ao historiador Francisco Dênis Melo, em 18 de maio de 2016, em Sobral.

Apesar dessa linha de engajamento rockeira, tanto na cidade como também no país se arrastar entre as décadas de 60, principalmente com a Jovem Guarda e a década de 70 também, foi nos anos 80 que o rock teve uma maior ascensão dentro do cenário nacional, Arthur Dapieve vai dizer que esse fenômeno aconteceu a partir de uma decadência da MPB, de acordo com ele:

Tal como o rock lá fora, a MPB se aburguesara, autocomplacente e autofágica – estéril. Sustentar esse gênero hipertrofiado saía caro para as gravadoras – mas isso elas só iriam perceber quando lhes fosse esfregado na cara. O disco do tronco principal da MPB tinha um intérprete caro, que cantava um repertório caro (em direitos autorais) sustentado por músicos e produtores caros, sem falar em eventuais participações especiais ou gravações no exterior.¹⁷⁰

Trazendo um tom crítico a MPB, constando que ela teria se “aburguesado” e esse cenário traria uma abertura maior para o sucesso de grandes bandas do rock nacional, retomando, inicialmente, as bases da Jovem Guarda, mas com uma fase de transição progressiva que abria espaço para várias bandas que fariam sucesso nos anos 80 no Brasil, como os Titãs, Blitz, Ultraje a Rigor, Legião Urbana, dentre outros. Gilberto Gil teria até usado um trocadilho, falando que o rock “deu uma Blitz na MPB”.

Esse cenário rockeiro foi mais presente em Sobral também na década de 1980, onde a TV teve um papel fundamental, nesse período começaram a surgir bandas rockeiras na cidade como “Camisa de força” e “Os derrip’ Sons”, essas que tocavam pelas ruas da cidade em cima de caminhões, em vários bairros de Sobral, e juntamente com essas bandas, foram se formando pequenos públicos que se movimentavam junto na cidade. “Junto a estes grupos, novos espaços de atuação, shows em cima de caminhões, em praças públicas, teatros e clubes de prestígio de Sobral e cidades vizinhas”.¹⁷¹ A banda Camisa de Força também foi responsável por criar a “Rádio Ativa”:

Outro capítulo importante nas memórias desta primeira geração de bandas de rock em Sobral é a criação da "Radio Ativa", no ano de 1988, rádio comunitária, clandestina, e primeira FM de Sobral. Fundada pelos integrantes da Banda Camisa de Força, a rádio tinha o objetivo de tocar músicas de rock, coisa que as demais rádios não faziam (...) A "Rádio Ativa" surge como uma resposta a "indústria" do rádio em Sobral, que obstante ao resto do país, não possuíam programas específicos do estilo rock. A rádio ficou em funcionamento por quase dois anos, difundindo o rock nacional e internacional na cidade de Sobral.¹⁷²

¹⁷⁰DAPIEVE, Arthur. **BRock**: O rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 25-26.

¹⁷¹LIMA, *op. cit.* 2016. p. 87.

¹⁷²*Id. Ibid.* p. 88, 89.

Notamos a importância que a banda Camisa de Força teve para propagação do rock na cidade, não apenas tocando pelas ruas, mas também pela fundação da Rádio Ativa, que tocava músicas de rock nacional e internacional, que deixou um legado para cidade. Mais na frente, a banda mudaria de nome e de estilo, tocando mais em bailes da cidade, uma espécie de forró eletrônico. Mas, o seu legado, deixado por espalhar o rock se estendeu até durante a década de 1990.

Dentro desse cenário roqueiro da cidade que tivemos a última edição do Festival Mandacaru, já em 1986, na chamada “Nova República”, no período de “redemocratização”, visto que as eleições diretas de fato só iriam acontecer em 1989. Ao longo dessa década ocorreram vários festivais de música na cidade, como em regiões vizinhas, tivemos o *I Festival Universitário de Música e Poesia*, que aconteceu na UVA, em 1985, em 1986 houve o *I Festival de Música de Camocim* e o *II Festival de música de Ibiapaba*. Mas, falando da última edição do Festival Mandacaru, percebemos que se tratava de um festival comemorativo, como lembrança daqueles anos do festival durante a década de 1970. Existe um destaque especial para participação de Belchior, anunciado no jornal local da cidade *Coluna da hora*, em matéria escrita por Hebert Rocha:

Mandacaru

ESTAMOS de volta com mais um “Festival do Mandacaru” em Sobral. Nem todo mundo lembra o trabalho que Haroldo Holanda tinha para fazer brilhar no palco a força da cultura e do talento dos sobralenses. É um talento que às vezes parece tímido, fica escondido, depois fica zangado e resolve explodir mais uma vez do VI Festival do Mandacaru, dia 10 de maio de 1986. O Festival está sendo organizado por uma pequena equipe de sobralenses. Embora as dificuldades sejam muitas – falta de iluminação do Teatro, indisponibilidade de patrocinadores, etc. – muita gente tem visto com bons olhos o empreendimento da rapaziada. É intenção da comissão organizadora trazer Belchior para fazer a apresentação do Festival e para o júri. O que se pode fazer de concreto é divulgar a explosão de beleza e talento da música de Sobral e jogar fora a tesoura que corta as asas da criação e voar... ver de bem alto tudo que somos, que fizemos e que somos capazes de fazer.¹⁷³

A matéria destaca o trabalho que era feito por Haroldo Holanda, que trazia a cultura para os palcos do Teatro São João através da música, revelando artistas. Nota-se também que essa edição do Festival não estava sobre a organização dele e sim por uma

¹⁷³ROCHA, Hebert. Mandacaru. In: **Coluna da hora**: março de 1986.

pequena equipe de sobralenses. Ao que parece seria um festival competitivo novamente, pois teria uma mesa julgadora. Destaca-se ainda a intenção da equipe em trazer o cantor sobralense de sucesso no cenário nacional, Belchior, percebe-se também as dificuldades para a realização do Festival, porém mais uma vez o Theatro São João seria o espaço cultural para reprodução daquele longo festival. Não temos outras informações a respeito dessa última edição, como quem se inscreveu, o prêmio, quais músicas concorreram, o que temos que confirmam esse festival é duas fotos com a participação de Belchior ao lado de José Maria Soares, apresentador de todas as edições do Festival Mandacaru.

Figura 21 – Anúncio da participação de Belchior. A esquerda, José Maria Soares; a direita, Belchior.



Fonte: Acervo digital de Francisco Dênis Melo.

Figura 22 – Apresentação de Belchior no VI Festival Mandacaru.



Fonte: Acervo digital de Francisco Dênis Melo.

Sobral refletia praticamente boa parte do que acontecia no cenário nacional, os protestos na cidade em relação a ditadura, a ascensão dos festivais de música, os variados espaços de produção cultural, tudo isso era refletido no Festival Mandacaru, cada artista trazia consigo a sua canção que revelava elementos da cidade, tanto do cenário local como do nacional, a sensibilidade musical que permitia essa difusão cultural, as sensibilidades dos artistas revelavam esses elementos do cotidiano da cidade, sua formação política dos colégios, as canções da rua, as tertúlias, a ascensão do rock nacional. O Festival Mandacaru refletia Sobral e Sobral se refletia no Mandacaru. Percebemos isso a partir da

análise desses acontecimentos musicais, desses elementos da música, com suas letras, ritmos e andamentos.

4 Cidade em cena: Sobral a cidade musical

Nesse capítulo vamos problematizar a diversificação de gêneros e sons presentes no Festival Mandacaru, expondo que era apenas um reflexo dessa diversidade e pluralidade presente na cena musical. Dentro desse espaço que é a cidade de Sobral, por influência principalmente do rádio, vamos mostrar também como os lares e a Universidade Federal eram locais de ouvir música e fazer música, lugar de produção cultural, daquilo que ouviam os sobralenses.

Os artistas do Festival Mandacaru, que se reuniam no Becco do Cotovelo, nos colégios da cidade, na própria Universidade Federal do Ceará em Fortaleza, nas casas para escutar o rádio e, principalmente, no próprio festival apresentando suas canções, nos seus mais diversos ritmos e gêneros passam a configurar uma cena musical, de acordo com Will Straw, Cena é:

Um espaço cultural em que um conjunto de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação e aflições, de acordo com trajetórias variantes de mudança e fertilização mútua. Dentro de uma Cena musical, o mesmo objetivo é articulado dentro dessas formas de comunicação através das quais a construção de alianças musicais e o desenho de fronteiras musicais tem lugar.¹⁷⁴

Esse conceito é utilizado na tentativa de “dar conta de práticas de grupos de indivíduos, geralmente musicais, relacionadas ao espaço urbano na tentativa de definir, através desse conceito, as dinâmicas sociais, econômicas e cotidianas que se materializam nos territórios das cidades.”¹⁷⁵ A Cena “desta forma, não está ligada necessariamente a um grupo que possui uma linguagem musical criada em um lugar específico.”¹⁷⁶ Então, desse modo, definimos a cidade de Sobral como esse espaço cultural, pela qual se tem um conjunto de práticas musicais que coexistem e interagem umas com as outras e isso era refletido dentro do Festival Mandacaru, por isso havia essa variedade de estilos e ritmos musicais. Embora entendemos que a cena não se restringe aos limites territoriais de determinada cidade, o seu núcleo continua sendo seu principal espaço de atuação, porém não devemos desconsiderar a sua extensão para outros territórios, tanto que duas músicas

¹⁷⁴STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. In: **Cultural Studies**, vol. 5, n. 3, 1991. p. 7.

¹⁷⁵LIMA, *op. cit.* 2016 p. 28.

¹⁷⁶*Id. Ibid.* p. 28.

do festival foram gravadas no álbum *massafeira* e outras canções disponíveis no YouTube, no Festival tinha participação de músicos de outras cidades. Entretanto, colocamos aqui a cidade de Sobral como o núcleo dessa cena e o Festival Mandacaru como uma espécie de reflexo dessa cena. Entendendo a concepção que o Michel de Certeau traz sobre espaço, onde ele afirma que:

Existe espaço sempre que se tomam em conta os vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais, ou de proximidades contratuais.¹⁷⁷

O autor ainda traz a definição de lugar, onde diz que “um lugar é a ordem (seja qual for), segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha, portanto, excluída a possibilidade para duas coisas de ocuparem o mesmo lugar.”¹⁷⁸ Nesse sentido, para o autor, espaço é aquele que é modificado pelas transformações devido a proximidades sucessivas, como por exemplo, uma rua, uma praça etc. Já o lugar, seria aquilo que está inerte, que não pode ser modificado, desse modo, o espaço seria o lugar praticado. Esses artistas transformam a cidade nesse lugar praticado, mas a princípio, para entendermos esse processo, vamos tratar desse espaço, a cidade de Sobral e suas transformações através do tempo.

4.1 Processo histórico da cidade de Sobral

Dentre desse contexto sonoro, causado pelo Festival Mandacaru, que traz uma série de ritmos, está uma cidade, cidade essa que passou por diversas transformações ao longo de sua história. Sobral fica situada na região noroeste do estado do Ceará, com uma distância de 224 km de Fortaleza, apresentar o processo histórico dessa cidade “é lembrar os inúmeros esforços despendidos por literatos, artistas, intelectuais e pesquisadores de diversas áreas de conhecimento, na tentativa de compreender esta cidade.”¹⁷⁹ Muitos

¹⁷⁷CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 1. Artes de fazer. 10ª ed. Petrópolis: Vozes, 2004. p. 203.

¹⁷⁸*Id. Ibid.* p. 203.

¹⁷⁹*Id. Ibid.* p. 77.

desses trabalhos mostram muito mais uma exaltação da cidade, na tentativa de uma construção de uma Sobralidade¹⁸⁰, uma historiografia “escrita por padres e memorialistas locais, que tratam da história de Sobral e suas origens consideradas nobres, sempre fazendo referência à fundação da Vila Distinta e Real de Sobral em 1.773”¹⁸¹ e vão de contraste com alguns trabalhos acadêmicos.¹⁸² Apesar dessas dificuldades, procuraremos entender o processo histórico dessa cidade, para contribuir no entendimento das problemáticas desse trabalho.

Ainda no século XVIII, alguns memorialistas e historiadores dão conta de uma fazenda chamada Caiçara, na qual receberia o já citado nome, Vila Distante e Real de Sobral. De acordo com o Padre Sadoc:

Distinta porque não tivera origem indígena, ou bárbara, como se dizia então. Nem fora sede de missões jesuíticas ou de outras congregações religiosas. Desde seus primórdios fora colonizada por portugueses, ou seus descendentes diretos, e catequizada por padres seculares ou da Ordem de São Pedro, como eram então chamados (...) por seu lado, e foi o caso de Sobral, as nascidas de colonização totalmente branca eram consideradas com ares de nobreza e, portanto, como distinta (...) E por que real? Porque criada por ordem direta do Rei e com a senha de sua proteção e simpatia.¹⁸³

“Tudo é distinto e nobre. Essa fórmula atravessa praticamente todas as obras que tratam da história de Sobral pelo menos da década de 1940 até o começo dos anos 2000”,¹⁸⁴ essa narrativa um tanto quanto elitista da cidade, continua enraizada nas produções de vários memorialistas locais.

Entretanto, para origem da cidade temos outra explicação não tão elitizada e mais concreta: “A criação da vila dos “brancos” foi regulamentada pela “carta Real” de 27 de julho de 1.766. A “Carta de Lisboa” estimulou a organização dessas vilas com vistas a vigiar os malfeitores que roubavam as vacas das fazendas da região”.¹⁸⁵ Essa informação

¹⁸⁰“Essa ideia da sobralidade “inspira uma organização discursiva sobre a Cidade que fala de eventos fundadores baseados em histórias de heróis” experiências e lugares, construindo uma aura de importância que tende a criar uma imagem de Sobral como polo difusor de padrões comportamentais, econômicos, políticos e intelectuais”. FREITAS, Nilson Almino de. **"Olhar" o espaço urbano:** alternativas para compreender os usos da cidade de Sobral. in: Revista da Casa da Geografia. Vol.2, n. 1: Sobral, 2000. p. 71.

¹⁸¹MELO, *op. cit.* 2015 p. 16.

¹⁸²Durante o final dos anos 90, vários professores da Universidade Estadual Vale do Acaraú produziram dissertações de mestrado que trazem novas abordagens referentes a história da cidade, fazendo uma quebra com a tradicional historiografia religiosa da cidade. Id. *Ibid.* p. 17.

¹⁸³ARAÚJO, Cônego Sadoc de. **Raízes Portuguesas do Vale do Acaraú.** Sobral: Edições UVA, 2000. p. 29.

¹⁸⁴MELO, *op. cit.* 2015. p. 17.

¹⁸⁵COSTA, Elza Marinho Lustosa da. **sociabilidade e cultura das Elites Sobralenses.** Fortaleza: secretária da cultura do estado do Ceará, 2011. p. 30-31.

vai pelo caminho contrário a exaltação da cidade, como uma cidade distinta, de brancos, das elites, pelo contrário, trata de uma vigilância de malfeitores, que não eram nem um pouco nobres e que ainda roubavam vacas de fazendas no sertão. Sobre esse ponto, Melo vai afirmar que:

Portanto, a criação da Vila de Sobral, bem como a de outras vilas, pretendia disciplinar “os vadios e faccioneros, que vivião a vagabundear pela capitania”, e assim, mesmo sendo “distinta”, a vila havia sido emanada de uma Ordem Régia que não era muito distinta na perspectiva de sua execução, ou seja, pretendia no fundo “igualar” a Capitania no sentido de execução da justiça, de modo que a perspectiva de que a vila foi colonizada totalmente por brancos portugueses ou seus descendentes com ares de nobreza, como queria Araújo, sofre um revés, porque a criação da vila se deu com a intenção clara de deflagrar a justiça real e punir criminosos.¹⁸⁶

Obviamente essa questão foi evitada por boa parte dos historiadores da cidade, optando por concordar com a origem, digamos mais nobre, do lugar. O próprio bispo Dom José Tupinambá da Frota, procurando contradizer essa afirmação, falando que as famílias que fundaram a Vila eram todas de boa linhagem e não descendiam desses “tais malfeitores”.¹⁸⁷

No ano de 1841, a Vila Distinta e Real de Sobral se tornaria uma cidade, cujo nome era Fidelíssima Cidade Januária do Acaraú e no ano seguinte, em 1842, receberia seu nome atual, Sobral. Durante o século XIX, se inicia de uma pequena estrutura urbana na cidade, um lugar que “experimentava um crescimento seguido de peculiaridades arquitetônicas e culturais.”¹⁸⁸ Desde o seu nascimento, Sobral era vista como uma das cidades mais importantes do Ceará, os motivos dessa importância são apontados por Silveira:

As razões apontadas para isso são de natureza muito diversa: geográfica, econômica, política, religiosa e cultural. Sua localização geográfica, privilegiada pelo entroncamento das estradas que ligam o Ceará ao Piauí e Maranhão, aliada às atividades de criação de gado, cultivo do algodão e a indústria, que em diferentes momentos foram determinantes no desenvolvimento econômico local, são alguns dos principais itens na lista das razões da opulência da cidade.¹⁸⁹

¹⁸⁶ MELO, *op. cit.* 2015. p. 10

¹⁸⁷Ver: FROTA, Dom José Tupinambá da. **História de Sobral**. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará – IOCE, 1995.

¹⁸⁸LIMA, *op. cit.* 2016 p. 78.

¹⁸⁹SILVEIRA, *op. cit.* p. 20.

Durante o século XVIII, quando Sobral ainda era vila estava entre as três mais importantes do Estado, “na hierarquia urbana com função de vila, ocupou o terceiro lugar com função comercial, administrativa e serviços, perdendo apenas para Aracati e Icó.”¹⁹⁰ Quando se emancipou, Sobral alcançou o primeiro lugar, chegando a superar Fortaleza em alguns aspectos.

É válido ressaltar que durante o Império, Sobral gozava de um grande prestígio de suas lideranças políticas, o que foi fator fundamental para seu desenvolvimento. Alguns sobralenses ocupavam cargos importantes no governo imperial, permitindo assim que muitos recursos fossem para a cidade cearense. Ainda sobre a localização de Sobral, Lima vai afirmar que:

A localização de Sobral facilitava o transporte de mercadorias, tanto por vias terrestres, quanto fluviais. Para além, suas águas também foram fator importante para o desenvolvimento da pecuária. Atividade esta que possibilitou Sobral a um crescimento e destaque significativo no Estado do Ceará.¹⁹¹

Sobral se destacou pela criação de gado, comércio de carnes, couramas e outros produtos, passou também a receber habitantes de outras capitânicas. Entretanto, vem a sofrer com as secas constantes durante os anos de 1877 a 1879, nesse período, a agropecuária entra em declínio no interior cearense e o algodão, por conta de uma série de eventos mundiais e fatores geopolíticos, vem a se tornar um produto de exportação e foi, de certa forma, transformado em “ouro branco” para os cearenses.

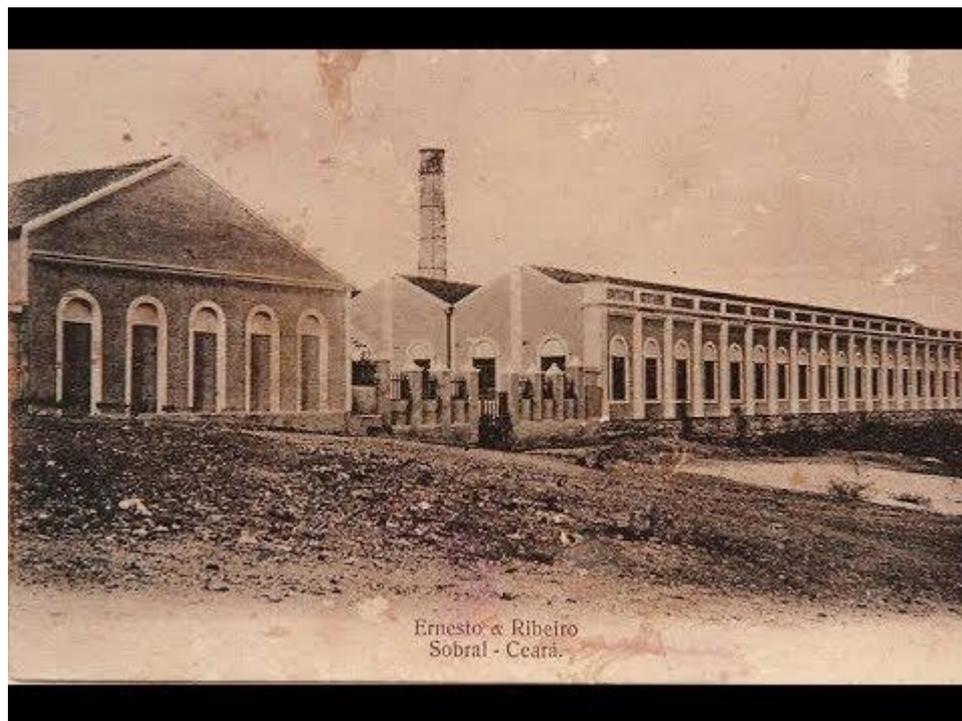
Embora tivesse uma produção mediana, Sobral vem a se beneficiar bastante do bom momento da economia cearense, essa economia algodoeira, criou uma classe empresarial na cidade, dando início a primeira indústria da cidade, a fábrica de tecidos, isso “consequentemente, colaborou com o florescer de aspectos modernizadores na cidade, como a luz elétrica e uma tímida tentativa de desenvolvimento do transporte urbano.”¹⁹²

¹⁹⁰*Id. Ibid.* p. 20.

¹⁹¹LIMA, *op. cit.* 2016. p. 81.

¹⁹²*Id. Ibid.* p. 82.

Figura 23- Fábrica de Tecidos de Sobral



Fonte: <https://www.google.com/search?q=fabrica+de+tecidos+de+sobral&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwidz_zNleb8AhXMJbkGHYuRDGoQ_AUoBHoECAEQBg&biw=1536&bih=746&dpr=1.25#imgrc=6d4Xpjoix58CxM>. Acesso em: 22/11/2022.

Além da fábrica de tecidos, se instalaram em Sobral várias fábricas de extração, derivados do algodão, da carnaúba, uma fábrica de chapéus e de outras espécies, a industrialização foi um dos setores de maior significação da economia da cidade. Mesmo tendo a ascensão e o destaque de Fortaleza, a economia industrial sobralense, embora envolta, conseguiu manter a cidade influente na região norte do estado, caracterizando-se assim como uma cidade polo, Lima vai afirmar que:

A cidade de Sobral viveu um período de grande transformação socioespacial, arquitetônico e cultural nos fins no século XIX, tendo em vista que além dos empreendimentos privados, a cidade recebia contribuições consideráveis para o fundo de combate à seca, já mencionada anteriormente. Este período proporcionou a criação de cadeia pública, abertura de estradas intermunicipais e a construção da estrada de ferro. Vale salientar que esse crescimento foi comum a diversas outras cidades cearenses, como Camocim, Aracati e Icó, não se restringindo somente a Sobral.¹⁹³

¹⁹³LIMA, *op. cit.* 2016. p. 83.

“apesar do título de cidade desde 1841, foi efetivamente no início do século XX que encontramos na historiografia sobralense registro de intervenções urbanas mais consistentes.”¹⁹⁴ Esses investimentos teriam partido principalmente da igreja católica, que até então estava sob a direção do bispo Dom José Tupinambá da Frota. De acordo com o historiador Agenor Soares e Silva, a igreja católica foi a grande impulsionadora do desenvolvimento urbano da cidade:

Dom José Tupinambá da Frota, representante do catolicismo ultramontano de fins do século XIX, imprime um pensamento desenvolvimentista alicerçado no conservadorismo predominante da época, transformando Sobral num “laboratório” a céu aberto, um espaço profundamente disputado entre forças sociais que se apoderam de seu passado aristocrático na tentativa de imprimir um sentimento da cidade ideal, onde a igreja se apresenta enquanto força modificadora não somente de costumes, mas da própria fisionomia urbana.¹⁹⁵

Um outro autor que reforça essa ideia é o arquiteto Hebert Rocha, ele diz que a criação da diocese em Sobral, no ano de 1915, foi um dos fatores que trouxe consideráveis mudanças na vida cidadina na cidade. O bispo Dom José Tupinambá da Frota, teve sua formação eclesiástica em Roma e tinha uma enorme capacidade administrativa, mas ao mesmo tempo, uma empreendedora mentalidade política, onde segundo o autor, ele se identificava com a postura autoritária dos coronéis, visto que era uma postura aristocrática e centralizadora. Durante o seu bispado, D. José executou várias obras de infraestrutura na cidade, segundo o autor, por muitas vezes ele tomou o lugar do governo municipal no cumprimento do seu dever.¹⁹⁶ Segundo Silveira, algumas das principais obras do bispo foram:

A Santa Casa de misericórdia-1925; o Ginásio Diocesano -1919 (atual colégio sobralense); o banco popular de Sobral -1927 (atual casa do cidadão); o Palácio Episcopal – 1916 (atual Universidade Estadual Vale do Acaraú- UVA) e reformas da Catedral e igreja do Rosário – 1939.¹⁹⁷

¹⁹⁴SILVEIRA, *op. cit.* p. 20.

¹⁹⁵SILVA JÚNIOR, Agenor Soares e. **Cidades sagradas: a igreja católica e o desenvolvimento urbano no Ceará (1870-1920)**. Tese (doutorado em história). Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, 2009, p. 150-151.

¹⁹⁶Ver: ROCHA, Hebert. **O lado esquerdo do rio**. São Paulo: Hucitec: Secretaria de desenvolvimento da Cultura e Turismo, Sobral: Escola de formação de saúde da família Visconde de Sabogosa, 2003. p. 146.

¹⁹⁷SILVEIRA, *op. cit.* p. 21.

Segundo Silva Júnior, o clero produziu uma vasta bibliografia que ajudou a construir uma memória do espaço religioso, pelo qual a igreja católica foi de suma importância para povoação e desenvolvimento da capitania e ainda segundo Rocha, essas obras de infraestrutura foram dispostas na cidade para demarcar o poder da igreja católica, Sobral chegou inclusive a ser chamada de Micro Roma. Segundo Silveira:

A comprovação da teoria da relatividade (1919), aliada a descoberta do Calazar em 1950 pelo médico Tomás Aragão, atraiu para Sobral médicos de vários países, e a criação do museu diocesano, o quinto em artes sacras do país, tudo isso, solidificado pela historiografia local, virou monumento que imprimiram na história da cidade de Sobral a aura de um povo a frente do seu tempo. Na segunda metade do século XX, Sobral estava entre os centros de primeiro nível na hierarquia urbana cearense, ao lado das cidades de Crato e Juazeiro do Norte, superadas apenas por Fortaleza que ocupava nível especial na hierarquia. Na década de 1960/1970, o município experimentou um grande crescimento populacional, a instalação de várias indústrias e contava com uma população estimada em 90.000 habitantes. Nos anos de 1980, a cidade foi beneficiada com a implantação de um Distrito Industrial, uma das metas do Primeiro Programa de Industrialização do Ceará, já que era considerada polo de desenvolvimento econômico do Estado.¹⁹⁸

Sobral viveu momentos, podemos dizer, áureos em relação as demais cidades cearenses durante o século XIX. O século XX vem para trazer uma profunda transformação no espaço urbano da cidade, na cultura e no cotidiano dos sobralenses - durante a década de 1960 foi instalada na cidade a fábrica de cimento Poty e Laticínios Sobral S.A. (LASSA). Essa fase de industrialização passa por um declínio durante a década de 1980 e é retomada a partir dos anos 90. É importante ressaltar que os investimentos industriais ocorridos em Sobral são decorrentes da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste -SUDENE, que foi criada pelo Governo Federal no final da década de 1950, que tinha a função de impulsionar políticas públicas para tentar conter a desigualdade entre o nordeste e os estados ao sul do Brasil.

“Ao longo do século XX, a cidade de Sobral experimentou um crescimento econômico bastante significativo que alterou profundamente os modos de vida na cidade.”¹⁹⁹ Esse processo se deu, em parte, por conta dos processos industrialização ocorridos em todo país durante a década de 70 e que se refletiu também em Sobral, entretanto, “foram as atividades comerciais, administrativas e serviços, os principais responsáveis por avivar a cidade na rede urbana cearense.”²⁰⁰ Nessa década, embora fosse

¹⁹⁸*Id. Ibid.* p. 22.

¹⁹⁹LIMA, *op. cit.* 2016. p. 84.

²⁰⁰*Id. Ibid.* p. 84.

o período da ditadura, Sobral, assim como vários locais do país, para além da efervescência política, também passou por um processo de uma vasta produção cultural. A cultura dos festivais chega na cidade através do FIC, e é intensificada pelo Festival Mandacaru e outros festivais já citados. A música invade os espaços da cidade, das ruas, dos colégios e das casas, logo esse processo se intensificou através de uma prática cotidiana cidadina de ouvir o rádio, não apenas nas casas, mas também nas ruas, falaremos mais desse processo no próximo tópico.

4.2 O que ouviam os Sobralenses? O rádio como principal elemento difusor da música em Sobral

“Diversificado” e “controvertido” foram os termos utilizados por Eliezer Rodrigues para definir o Festival Mandacaru de Sobral. De fato, sua diversidade de canções, gêneros, ritmos e letras são um marco presente no Festival Mandacaru, como apresentamos no capítulo 2, notamos canções que passam por temas de protesto à Jovem Guarda, mas qual o motivo disso? Por que esse festival se mostrou tão diversificado? Por qual motivo ele trazia tantos gêneros? São indagações que iremos responder ao longo desse capítulo.

Como já foi frisado, *Paisagem Sonora* é o resultado de certa negociação humana que se apropria ou recepciona determinadas sonoridades. Uma dessas paisagens sonoras, que são recepcionadas e apropriadas pelos sobralenses até os dias de hoje, é o rádio. Entre todas as canções citadas anteriormente no segundo capítulo, sua formação e construção estava relacionada ao que os artistas ouviam e esse som, por muitas vezes, vinha do rádio. Afinal “a cidade é um encontro sonoro, de transformações e partilhas não só de palavras, mas também de sonoridades que marcam as rotinas e tradições”.²⁰¹

No Brasil, o rádio teve sua primeira apresentação oficial no ano de 1922, na Exposição Nacional comemorativa do centenário da Independência do Brasil, pareceu o local perfeito para exposição desse aparelho para os brasileiros, visto que era uma novidade tecnológica não somente no Brasil, mas no mundo. Os primeiros aparelhos de

²⁰¹RIBEIRO, Ana Catarina Freitas. **Sonoridades urbanas:** a cidade da audição. Construção de um arquivo sonoro de Coimbra. 2013. 127 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013. p. 26.

rádio eram chamados de rádio de galena, que eram “aparelhos de escuta individual que era feito através de um fone de ouvido. Os rádios podiam ser comprados em peças separadas ou já montados por casas especializadas.”²⁰² Um aparelho de rádio custava caro, nem todos tinham acesso, as emissoras tinham vários problemas de transmissão, o que tornou o desenvolvimento do aparelho no Brasil um pouco lento. Outro sério problema das emissoras era a falta de recursos financeiros:

Na tentativa de obterem tais recursos as emissoras que foram surgindo no país adotaram o modelo de rádio sociedades, que em seus estatutos previam a existência de associados, com a obrigação de colaborar com uma determinada quantia mensal.²⁰³

Nesses primeiros anos, as programações das rádios brasileiras eram marcadas por músicas, óperas, entrevistas de estúdio, leitura e comentários das notícias publicadas nos jornais da época e apresentação de artistas, esses que, no período, apresentavam-se de graça nessas rádios. Embora o rádio ainda não fosse um meio de comunicação popular durante seu surgimento, segundo Antônio Pedro Tota, no final da década de 1920:

O cotidiano de um lar passava cada vez mais ser visitado pelo som indiscreto emitido pelo alto-falante do aparelho radiofônico. Um sarau até pouco tempo, era resultado do som produzido por uma pequena orquestra ou dependia do trabalho de dar corda em um gramafone. O aparecimento do rádio dispensou essa relação.²⁰⁴

Embora houvesse aumento do interesse da população pelo rádio, ao longo da década de 30 os preços do aparelho continuavam altos, o que de certa forma diminuía a popularidade e o desenvolvimento do setor. Nessa década, o rádio vai sendo apresentado ao seu público procurando agradar a todas as faixas de idade. Logo, não se ter um rádio em casa, não significava necessariamente que as pessoas não escutavam rádio ou que não tinha acesso à informação, mas era adotada a prática de se ouvir o rádio do vizinho ou do comércio mais próximo. “O rádio do final da década de 1930 já era visto como um meio de comunicação fundamental e indispensável, só ele poderia informar, transmitir as notícias com a velocidade necessária dos novos tempos.”²⁰⁵ Uma alternativa para suprir a falta de aparelhos de rádio foi a criação dos serviços de alto-falantes:

²⁰²AZEVEDO, Lia Calabre de. **No tempo do rádio: Radiodifusão e cotidiano no Brasil.** Tese (doutorado em história) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2002. p. 50.

²⁰³*Id. Ibid.* p. 53.

²⁰⁴TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo (1924-1934).** São Paulo, Secretaria de Cultura do Estado, 1990. p. 43.

²⁰⁵AZEVEDO, *op. cit.* p. 68.

Nas cidades do interior e mesmo no Rio de Janeiro e em São Paulo era muito comum a criação de serviços de alto-falantes que se comportavam como verdadeiras emissoras de rádio, tocando músicas, mantendo locutores que eram responsáveis pela leitura dos noticiários, dos textos e dos anunciantes e da prestação de serviços em geral.²⁰⁶

Esses serviços de alto-falantes vêm a surgir como uma espécie de jornal falado, com uma grande exploração comercial, com o crescimento do radiofônico, esse tipo de serviço foi sumindo dos grandes centros urbanos, entretanto, nos interiores eles tinham um papel de destaque.

No final da década de 30 e início da década de 40, o rádio vai se tornando cada vez mais presente no cotidiano da sociedade brasileira. “A presença do rádio passou a ser cada vez mais a alegria da casa. O aparelho passou a ser uma presença quase que obrigatória no dia a dia das famílias, integrando a representação imagética do lar.”²⁰⁷ Durante a década de 50 no Ceará, apenas uma pequena parcela da população tinha acesso ao rádio, entretanto, durante esses anos escutar o rádio significou uma série de transformações na sociedade brasileira:

Dos anos 30 aos 60, o rádio foi o meio através das novidades tecnológicas, os modismos culturais, as mudanças políticas, as informações e o entretenimento chegavam ao mesmo tempo aos mais distantes lugares do país, permitindo uma intensa troca entre a modernidade e a tradição.²⁰⁸

O rádio mudou o cotidiano dos brasileiros, inventou moda, criou estilos, permitiu o acesso à informação de uma maneira interativa. Em Sobral, a experiência com o rádio se inicia em 1937, com a amplificadora católica que foi instalada ao lado da Igreja Menino de Deus, possuía também o serviço de alto-falante *Rádio-bar* e a *Rádio Imperator*, instalada em 1938, fundada por Falb Rangel²⁰⁹, o mesmo era proprietário da *Rádio Bar* tratava-se de um serviço de alto-falante, seu estúdio era no Theatro São João e som era transmitido através de seis alto-falantes, com a transmissão de músicas e notícias, essa torre ficava no centro da praça São João.

²⁰⁶*Id. Ibid.* p. 69.

²⁰⁷*Id. Ibid.* p. 70.

²⁰⁸MELO, Letícia Silva. “Do silêncio ao surgimento”: a era de ouro no Ceará e a voz feminina no rádio em Sobral-CE (1950-1980). Monografia de licenciatura. Universidade Estadual Vale do Acaraú. Sobral-CE, 2020.

²⁰⁹Engenheiro civil responsável por projetar alguns monumentos da cidade, como por exemplo o arco do triunfo de nossa senhora.

Figura 24: Rádio Coluna do Imperator

Fonte: Jornal Correio da semana, 1938.

A primeira rádio oficial da cidade de Sobral só viria a ser inaugurada no ano de 1951, era a Rádio Iraupuan que pertencia aos irmãos Flávio Parente e José Parente, que eram donos da Rádio Iracema de Fortaleza, nome esse que seria utilizado posteriormente para a Rádio Iraupuan, que se chamaria Rádio Iracema de Sobral. Seu primeiro Locutor foi Francisco Marques dos Santos, conhecido como Marcos da Cruz, que fez sua estreia nos microfones ainda na Rádio Imperator, ao lado de outro pioneiro da rádio local, o radialista José Maria Soares que, como já foi dito, foi o apresentador das primeiras 4 edições do Festival Mandacaru, entre 1975 e 1978.

A segunda emissora de rádio de Sobral foi a Rádio Educadora do Nordeste, que por anos ficou sob o comando de Monsenhor Sabino Loyola²¹⁰ e posteriormente foi adquirida pela diocese de Sobral:

Uma emissora mais voltada para os interesses católicos, com o intuito de educar e evangelizar a população. A emissora foi ao ar, em caráter

²¹⁰Escolhido por D. José Tupinambá da Frota para integrar os 25 seminaristas do Seminário Menor São José de Sobral, se tornando padre e celebrando sua primeira missa na igreja da sé, além disso, posteriormente se tornou reitor do seminário, ensinando latim, geografia, história e francês.

experimental no dia 20 de maio de 1959. Sua fundação oficial foi em 21 de junho de 1959, tendo como primeiro locutor Francisco Marques dos Santos (Marcos da Cruz).²¹¹

Uma outra rádio da cidade que podemos citar, fundada em 12 de julho de 1962 pelo padre José Palhano de Sabóia, a Rádio Tupinambá, que surgiu com o slogan “a caçula das emissoras sobralenses”, seu nome era uma homenagem ao Bispo Dom José Tupinambá da Frota.

Mesmo com a fundação das emissoras de rádio, os serviços de alto-falantes ainda eram comuns, esses sons estavam presentes no espaço urbano da cidade de Sobral e aglutinavam pessoas para transmissão do espaço local, trazendo assim, de certa forma, uma maior popularidade do rádio na cidade, visto que durante a década de 60, no cenário nacional, o rádio passou a ser mais popularizado nas cidades e os serviços de alto-falantes foram essenciais nesse processo de formação de uma, pode-se dizer, cultura de escutar o rádio para os sobralenses.

Essa cultura de ouvir o rádio influenciou bastante a formação dos músicos da cidade e os artistas que participaram do Festival Mandacaru. Esse aparelho foi um dos meios de divulgação do Festival, além disso, a partir das entrevistas, é importante ressaltar que os artistas falavam que escutavam as canções que os influenciaram a compor principalmente pelo rádio. Quando questionado sobre suas influências, se possuía ligação com o rádio, Jefferson Aragão, músico participante do Festival Mandacaru, afirmou que:

[...] Era, primeiro, primeiro assim, a, a eu primeiro ouvia rádio eu sabia que todo dia as três da tarde, eu não sei qual mais era a emissora, mas eu ouvia um rock, um rock muito legal, que era, era rock do 15, rock n roll all night e eu comecei a gostar desse negócio do rock, mas nós ouvíamos a, a, a essas músicas nós saímos do parâmetro de ouvir música do pessoal do Ceará. Nós ouvíamos muita música do pessoal Ceará, e não ouvíamos nosso rock n roll, e, e, eu ouvia música na casa do João, nos encontrávamos e depois passávamos a ouvir na casa do Francisco Cavalcante que era nosso Chico que, que já foi, já foi embora depois ouvíamos essa música na própria casa do Inácio e a gente fez uma turma a, fizemos uma turma. Essa turma que nós, que nós fizemos naquela época de, comprar os nosso discos ouvir a nossa música do pessoal do Ceará, ouvir o pessoal da massa feira, ouvir o Fagner, Ednardo, Belchior, e os rocks dessa turma os que estão vivos continuam, permanecem juntos até hoje, aqui na cidade de Sobral.²¹²

²¹¹MELO, *op. cit.* 2020. p. 55.

²¹²ARAGÃO, Jefferson. Entrevista concedida ao historiador Francisco Dênis Melo, em 12 de maio de 2016, em Sobral-CE.

Ao analisarmos sua fala, percebemos que há uma construção em sua formação musical partindo de ouvir a música do rádio, notamos também a diversificação da programação musical, com esse programa “Rock’ n’ roll night” que tocava músicas de rock nacional e internacional, pois como Jefferson destaca: “Beatles nós ouvíamos demais. Beatles é cultura. Beatles é, é, uma coisa que, que nos acompanha”²¹³. Já falamos aqui da Rádio Ativa, que foi a primeira FM de Sobral, já fundada nos anos 80 pela banda de rock Camisa de força.

Não era apenas rock que ouviam, mas também o próprio *Pessoal do Ceará*, com Fagner, Ednardo, Belchior. Outro ponto interessante era que os artistas se reuniam nas casas para ouvir o rádio, mostrando os lares como um lugar social de encontro onde os músicos ouviam e produziam música, pois ainda na década de 60, isso era uma prática comum:

No início dos anos 60, algumas casas já eram ponto de encontro onde se conversava sobre política, futebol e onde se tocava muito. A televisão era pouco difundida, e os divertimentos não eram tantos. Resumindo-se aos bailes, quermesses, festas juninas, bailes de formaturas e os programas de rádio (...) esse contexto favorecia a que os jovens se encontrarem na casa de seus amigos ou namoradas para tocarem, principalmente o violão, mais fácil de adquirir e de transportar. Evidentemente, essas casas, como espaço de aprendizagem formal e informal de música, não se restringiam a Fortaleza, também em Sobral.²¹⁴

Toda essa musicalidade foi bastante importante na formação do músico sobralense Belchior, pois “Belchior conta que, além de se influenciar, aprendeu muitas coisas sobre a história musical e cultural daquela cidade”.²¹⁵ Já citamos aqui que as tertúlias eram feitas em um primeiro momento nas casas da cidade, somente depois vieram a ser organizadas em clubes. Percebemos as ruas e as casas como um lugar para ouvir música, tocar e que serviam para compor as músicas.

Outro lugar que servia para ouvir música, partilhar e compor eram as Universidades, visto que já se mostravam como locais de tocar música, sendo espaço de festivais, demonstrando essa partilha de experiências musicais. Embora o próprio Haroldo tenha dito que sua ideia veio de ouvir música no colégio, através do FIC, Vicente Lopes

²¹³ARAGÃO, Jefferson. Entrevista concedida ao historiador Francisco Dênis Melo, em Sobral-CE, em 12 de maio de 2016.

²¹⁴ Castro, *op. cit.* p. 123.

²¹⁵*Id. Ibid.* p. 124.

conta que foi quando se mudou para Fortaleza na condição de Universitário, que começou a se aproximar de alguns músicos e atuar artisticamente:

Devido a nossa condição de universitário em Fortaleza, eu particularmente, como eu te falei, como eu te falei, eu tava já digamos assim atuando artisticamente junto naquele meio de Fortaleza com aqueles compositores as quais eu lhe referi anteriormente e já me aproximando do pessoal do Ceará né e compondo e iniciando o trabalho de parceria, com Brandão, com Fausto, próprio Fausto Nilo, foi uma época muito efervescente, de muita criatividade, de muita produção e eu e eu e a gente em Fortaleza, permitiu que conseguíssemos dar uma dimensão estadual ao evento, não somente aqui em Sobral como foi o FIC.²¹⁶

Percebemos que a universidade foi esse lugar de troca de experiências, de partilha, de aproximação entre os músicos. Ele teve a oportunidade de se aproximar do Pessoal do Ceará, inclusive, como já foi frisado, chegou a compor uma música com Ednardo, cita essa parceria com o músico Fausto Nilo, esse que inclusive participou da segunda edição do Festival, sendo que já era um músico com projeção nacional, não competindo, mas como uma das atrações do Festival, fazendo o encerramento após a apresentação dos artistas que estavam competindo. O que mais uma vez mostra que era um Festival que tinha essa dimensão estadual, com músicos inclusive de outras cidades como Fortaleza, Crato, Camocim. Sobre essa questão da universidade como espaço de reprodução artística e influente para formação do Festival, Melo vai dizer que:

Vicente Lopes quando idealizou o Festival Mandacaru com Haroldo Holanda e Dorelande Lima Fontele, já tinha um pouco da experiência anterior com o Festival Intercolegial, mas não temos dúvida que o clima efervescente de Fortaleza, seus festivais, bares boêmios e o clima da Universidade Federal do Ceará, contribuíram de forma decisiva tanto para o formato do Festival, como para sua organização logística, além de certamente ter apurado mais sua sensibilidade musical convivendo com outros artistas que naquele contexto da década de 1970, alimentavam seu arsenal criativo com movimentos musicais e sonoridades, como a Bossa Nova, advindo do eixo Rio-São Paulo.²¹⁷

Essa escuta dos músicos vinha desses lugares, dessa partilha, locais comuns, como as ruas e as casas, ouvindo programas de rádio, mas também lugares oficiais, como a universidade, o próprio, já citado, Colégio Sobralense. Essa questão desses espaços de produção cultural, principalmente de músicas, pode ser dita como o que o Pierre Bourdieu chama de “pôr em evidências as capacidades criadoras, activas, inventivas do Habitus.”

²¹⁶ LOPES, Vicente. Entrevista concedida ao autor, em 21 de abril de 2022, em Sobral-CE.

²¹⁷ MELO, *op. cit.* 2015. p. 160.

²¹⁸ Desse modo, essas criações de canções eram como “um habitus de representações partilhadas nesses lugares comuns como as casas e oficiais como a universidade.”²¹⁹

Voltando a questão de o Festival Mandacaru ter um âmbito mais estadual, isso tem relação com a sua divulgação nos jornais de repercussão em nível de estado e com essa participação de músicos de outras cidades, isso explica esse encontro de sons, onde uma cidade traz o som da outra, incorporado pelos seus músicos, trazendo variedades de estilos musicais em suas composições e ritmos, variações presentes e refletidas no Festival, pois “a música é capaz de distender e descontraír, de expandir e suspender, e condensar e deslocar aqueles acentos que acompanham todas as percepções. Existe nela uma gesticulação que está como que modelando objetos interiores.”²²⁰ Como diria Melo:

Sobral é plural demais para ser lembrada ou decantada em apenas um ritmo, uma voz, uma possibilidade, uma história. Sobral é um feixe de sentimentos, uma usina de emoções. É uma cidade vivida e uma cidade sonhada. Anciã com quase dois séculos e meio.²²¹

Sobral é uma cidade plural, não podia ser lembrada em apenas um ritmo, uma voz, um som, mas sim em uma variedade de sons, de ritmos, de estilos musicais, refletidos e incorporados dentro do Festival Mandacaru e toda essa variedade era refletida também nas programações de rádio da cidade, que não ficava limitada as casas, mas também estava nas ruas, através dos serviços de alto-falantes. Esse som que vinha dos rádios era escutado pelos artistas e essa escuta era refletida e representada dentro do Festival, obviamente não era somente o rádio, afinal também havia os programas de TV, os próprios Festivais, entretanto, essa influência e pluralização vinha principalmente desse veículo sonoro presente na sociedade sobralense, como principal meio de comunicação de massa da cidade até os dias de hoje. “Ouvir rádio impõe uma nova educação musical e auditiva e produz uma nova escuta musical.”²²²

²¹⁸BORDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. 7ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, p. 61.

²¹⁹CASTRO, *op. cit.* p. 140.

²²⁰WINSK, *op. cit.* p. 29 e 30.

²²¹MELO, *op. cit.* p. 6, 2015.

²²²ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. **A invenção do Nordeste outras artes**. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001. p. 156.

4.3 Outras canções do festival: uma certa aproximação com a cantoria.

Já vimos que o Festival Mandacaru era repleto de variedades sonoras, ritmos, sonoridades e estilos musicais. Essa variedade era presente no Festival, porque de acordo com Jefferson Aragão, os músicos tinham liberdade para tocar o que quisessem:

[...] Porque sem o festival de Mandacaru, sem o festival de Mandacaru, sem aqueles, sem os ícones que graças a Deus ainda estão contato a história ai, o festival de Mandacaru foi quem reacendeu essa, essa questão da musicalidade, e de nós termos a liberdade de tocar o que nós quiséssemos né. O que nós quiséssemos mesmo, se nós entendesse de tocar rock' n' roll com os violões de corda, sem nenhum instrumento de, de é, é de distorção essas coisas nós fazíamos.²²³

Essa fala de Jefferson era um reflexo do Festival Mandacaru, a liberdade que os músicos tinham para tocar, mesmo em meio a um contexto de ditadura, mesmo o Festival sendo, de certa forma, vigiado. Dentre essa variedade de ritmos e movimentos, o Festival, para Eliezer Rodrigues, deveria assumir uma característica mais regional, da música regional, entretanto, algumas das letras de canções do Festival Mandacaru tinham essa temática regional, e embora houvesse diferenças, existia uma certa aproximação com a *Cantoria*. De acordo com Damasceno:

A cantoria nordestina é tributária do cancionero ibérico e aporta em Latino América por meio de uma bagagem cultural dos homens simples que permeavam suas existências com o canto e com a poesia, entremeando assim a empresa colonizatória.²²⁴

Damasceno destaca que embora a cantoria tenha se assumido no continente americano, “é no Nordeste brasileiro que se finca de forma mais firme e de onde já no urbano contemporâneo se projeta para outros tempos-espacos.”²²⁵ Passando pelas plagas rurais e trajetórias pelo sertão, entre pequenos lugarejos e fazendas, “ela se introduz no século XX assumindo uma feição que paulatinamente desenvolveria como uma artimanha para sobreviver” e essa reinvenção estaria ligada a “uma constante adaptação de seus

²²³ARAGÃO, Jefferson. Entrevista concedida ao historiador Francisco Dênis Melo, em Sobral-CE, em 12 de maio de 2016.

²²⁴ DAMASCENO, Francisco Gomes José. “Que aonde eu não posso ir é onde meu improviso alcança”: Cantoria e Artimanha da(s) Cultura (s) populare(s) em tempos difíceis. In: LEAL, Tito Barros/MENESCEL, Ana Alice (Organizadores). **Cultura (dita) popular**: desafios e possibilidades para história. Sobral-CE: Sertão Cult, Edições UVA, Anpuh-CE, 2021. p. 145.

²²⁵*Id. Ibid.* p. 145.

saberes tradicionais aos meios nos quais se inseria, sem alterar o substrato de sua cultura musical e poética.”²²⁶ Para Recuero:

Os elementos que caracterizariam essa comunidade: o sentimento de pertencimento, a territorialidade, a permanência, a ligação entre o sentimento de comunidade, caráter corporativo e emergência de um projeto comum, e a existência de formas próprias de comunicação. O sentimento de pertencimento, ou “pertença”, seria a noção de que o indivíduo é parte do todo, coopera para uma finalidade comum com os demais membros (caráter corporativo, sentimento de comunidade e projeto comum); a territorialidade, o locus da comunidade; a permanência, condição essencial para o estabelecimento das relações sociais.²²⁷

Nesse sentido, “cantoria é sim um conjunto de regras poéticas e de escrita poética, mas não é apenas isso. Nota-se que há uma ética para eles e para a cantoria.”²²⁸ Esses agentes que participam da cantoria fazem essa transição entre o espaço rural e o urbano, visto como uma música que veio do sertão, da viola, feito por pessoas simples, principalmente por agricultores, Damasceno chama de “artimanhas” o que esses cantadores fizeram para se colocarem nesse *entre-lugar*²²⁹, entre o espaço rural e urbano. Para o autor, durante as primeiras décadas do século XX, a cantoria veio a se estabelecer dentro desse contexto tradicional e moderno, onde eles abandonaram o folheto, deixaram também de repetir apenas versos decorados e entre os 1920 e 1940, que os cantadores começam a fazerem partes de festas populares nos grandes centros urbanos, para Damasceno:

É dessa forma [como artimanha da tradição] que, na primeira metade do século XX, nossa manifestação incorporou ao seu universo uma primeira tecnologia que então era a maior expressão da comunicação em nosso país: o rádio. Os primeiros contatos e depois os primeiros programas datam da segunda metade dos anos 1940.²³⁰

²²⁶*Id. Ibid.* p. 145-146.

²²⁷RECUERO, Raquel. Um estudo do capital social gerado a partir das Redes Sociais no Orkut e nos Weblogs. **Revista da FAMECOS**, Porto Alegre, n° 28, dez 2005, p. 3-4.

²²⁸DAMASCENO, op. cit. 2021. p. 147.

²²⁹ Para Ferraz o *entre-lugar* “é um conceito que aponta para um determinado arranjo espacial que se caracteriza por ser fronteira, ou seja, ao mesmo tempo em que separa e limita, permite o contato e aproxima. É local daqueles que estão de passagem e em movimento buscando os afetos e as razões para se enraizar e permanecer. É lugar de estranhamento e ao mesmo tempo potencializador de identidades. É onde se manifesta de forma mais dinâmica a diversidade de idéias e valores, por isso é propulsor de unidades de posturas. É o lugar cujo horizonte sempre está mais além e aquém, mas é também onde o vazio de significados cobra o estabelecimento de sentidos possíveis. É sombra e luz e algo mais.” Ver: FERRAZ, Cláudio Benito O. **Entre-lugar: Apresentação.** Disponível em: <file:///C:/Users/brend_3evrrnf/Downloads/eduufgd,+1++APRESENTA%C3%87%C3%83O%20(1).pdf.>. Acesso em: 21/03/2023.

²³⁰*Id. Ibid.* p. 149.

Dentre desse contexto, com uma crise na República Velha, de revoltas durante os anos 30, na Era Vargas²³¹ com sua Revolução Constitucionalista, Intentona Comunista de 35 e o Estado Novo que “havia os cantadores e a cantoria atravessando todo o período Vargas que perpassa cisões oligárquicas, instabilidade política e, por fim, sua fase autoritária.”²³²

Esses cantadores vieram a assumir um dos meios de comunicação de massa mais importante do país dentro daquele contexto, o rádio, e ao se apropriarem desse instrumento, não renunciaram às formas de criação de sua arte, revelando o sentido da tradição naquele contexto. De acordo com Damasceno:

Reconhecidos por seu público de forma ampliada em vários estados do Nordeste graças ao rádio e por intelectuais, eles adentraram uma nova época com novas alterações às suas práticas artísticas e sociais. É o período em que novas tecnologias aportaram à sociedade brasileira, concentrou-se o processo de êxodo rural, as cidades cresciam com o fluxo crescente dessas migrações, uma cultura propriamente urbana se desenvolveu, tevês, automóveis, eletrodomésticos foram introduzidos nos lares e na vida cotidiana de alguns.²³³

O autor está tratando agora de outro momento, início da década de 60, onde houve esse avanço na tecnologia, o processo de êxodo rural, onde as cidades cresceram e se desenvolveram. Dentro desse contexto, entre as cidades desenvolvidas e o crescente fluxo de migrações do espaço rural para o espaço urbano, podemos citar Sobral como exemplo de cidade que se desenvolveu e recebeu migrantes.

Não encontramos nenhum relato sobre esses cantadores na cidade, entretanto, de acordo com Maria Antônia Veiga Adrião, vários agricultores moradores de fazendas, sítios e povoações situadas na região do sertão Norte do Estado do Ceará entre as décadas de 1950 e 1980, migraram de suas terras devido o “desemprego, às relações patronais conflituosas, para superação dos estágios em que se encontravam”²³⁴ e tiveram Sobral como destino, essa emigração se deu pelas transformações urbanas da cidade durante o regime autoritário, de acordo com Adrião:

A cidade de Sobral no período em estudo, nomeadamente entre as décadas de 1960 e 1980, conheceu mudanças na sua estrutura urbana em decorrência da

²³¹Período da história brasileira na qual Getúlio Vargas foi o presidente do país, entre os anos 1930 e 1945.

²³²DAMASCENO, *op. cit.* 2021. p. 149.

²³³*Id. Ibid.* p. 152.

²³⁴ADRIÃO, Maria Antônia Veiga. **Os caminhos do sol:** atravessar as veredas da cidade escurece à vista (migração sertão-cidade de Sobral 1950-1980). Tese (doutorado em história). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

política econômica do regime militar que alvitrava a modernização do Brasil, e uma das estratégias foi à criação de polos de desenvolvimento industrial, possibilidade à qual esta cidade foi beneficiada diretamente considerando sua posição na região do Sertão Norte do Ceará.²³⁵

Essa afirmação vai de encontro a uma matéria do Jornal correio da semana de 1968:

Sobral Crescerá mais em 1968

Jamais num só ano, NOSSA cidade anunciou ao mesmo tempo tantos investimentos e realizações, que somados, representam força suficiente para impulsionar de uma vez por todas a economia local. Fábrica de Cimento – Indústria de Laticínios – Companhia de Material de Construção e Beneficiamento da Castanha do Caju, somam NCr\$ 9.995.316,50. Teremos energia de Paulo Afonso – Agência Banco da Bahia e inaugurações de Grupos Escolares. Um cinturão de Asfalto fará sensível alteração na Periferia da cidade quando da realização da Avenida do Contorno que desviará o tráfego de carros pesado do Centro. [...] Teremos dezenas de oportunidades de empregos e as nossas estradas nos ligarão com outras cidades mais longínquas e comercializáveis. Somos, portanto, uma cidade do futuro promissor. Sobral será mais Sobral.²³⁶

Essa matéria traz algumas evidências de que os migrantes recorriam ao aprendizado no comércio da periferia de Sobral e no mercado público da cidade, visto que “as oportunidades de empregos neste setor somando-se à prestação de serviços eram mais favoráveis”.²³⁷ No entanto, entendemos essa questão de forma mais complexa, visto que “alguns agricultores já se deslocaram com a proposição de comercializar, inclusive, seguindo parentes já radicados nesta cidade”.²³⁸ Há uma clara propaganda política no jornal, em razão que pertencia a diocese da cidade e a igreja por muito tempo se mostrou favorável ao regime político vigente, apoiado inclusive, como já foi frisado, pelos prefeitos da cidade.

Desse modo, percebemos que há uma crescente de migrantes, agricultores, com a intenção de trabalhar na cidade, mas no próprio trabalho da historiadora não existem menções de músicos. Adrião ressalta que, a partir de suas entrevistas, muitos desses trabalhadores encontraram na cidade dificuldades parecidas como as que tinham nos grandes centros urbanos do país, como Fortaleza, Rio de Janeiro e São Paulo, principalmente “no que diz respeito à moradia, ao trabalho, à economia doméstica, à

²³⁵*Id. Ibid.* p. 180.

²³⁶**Correio da semana.** Sobral crescerá mais em 1968. Sobral-CE, 1968, p.1.

²³⁷ADRIÃO, *op. cit.* p. 209.

²³⁸*Id. Ibid.* p. 209.

qualificação profissional, ao distanciamento de familiares e amigos, e à adaptação à nova espacialidade.”²³⁹

Não pretendemos nesse trabalho discutir profundamente essa questão dos processos de migração que ocorreram dentro da cidade, mas podemos perceber que a cidade foi ocupada por vários desses migrantes, que eram agricultores, pessoas simples trazendo consigo suas tradições. Dentre essas tradições, até poderíamos associar a música do campo à cantoria, no entanto, não temos nenhuma evidência de que um agricultor vindo do sertão, ou até mesmo um desses migrantes chegou a participar do Festival ou que foi para Sobral, mas ao perguntar sobre essa questão para Holanda, eles nos diz que o Festival era livre e aberto a todos os públicos e que ele mesmo chegou a divulgar o Festival Mandacaru nas cidades vizinhas a Sobral, como a serra da Meruoca, o município de Ipu, falou também de um compositor chamado “Mercado”, que era uma pessoa bastante simples que veio de São Benedito e ficou em sua casa para participar do festival, isso era de fato uma prática dos cantadores, mas precisaríamos de mais fontes para afirmar tal questão. Segundo Holanda:

[...]Eu lembro de um compositor lá de São Benedito, um rapaz lá de São Benedito, não sei se era agricultor [...] Mercado o nome dele [...] ele foi pro festival, inclusive ficou lá em casa [...] o festival era aberto a todos os gêneros, todos os temas, eu andei divulgando ali no Ipu, naquela região ali da serra, fui lá divulgar, fui ali que conheci.²⁴⁰

A fala de Holanda nos traz alguns sinais de que talvez essas pessoas mais simples, esses compositores, também tiveram sua contribuição no Festival Mandacaru, porém, devido a ausência de mais fontes, não podemos afirmar isso de certeza, mas o nosso objetivo aqui é mostrar uma certa aproximação de algumas músicas apresentadas no festival com as músicas dos cantadores. Sabemos que durante esse contexto de ditadura, “os cantadores se projetam ainda mais para o urbano, acompanhando seu público que, cada vez mais, migrava para as cidades, mas que levavam consigo seu modo de vida e sua cultura, ambos marcadamente rurais.”²⁴¹

Durante esse processo os cantadores começaram a se renovar, no entanto, sem perder os vínculos com a tradição, “situava-se, no dizer de um teórico, em um *entre-lugar*,

²³⁹*Id. Ibid.* p. 243.

²⁴⁰HOLANDA, Haroldo. Entrevista concedida ao autor, em Fortaleza-CE, em 06 de agosto de 2022.

²⁴¹DAMASCENO, *op. cit.* 2021. p. 153.

um terreno de areia movediça e que se deslocava em forma de pêndulo para lá e para cá.”

²⁴² Esse processo ocorria “entre as novidades do urbano e os valores do sertão, entre as condições industrializadas e as práticas ancestrais do mundo rural.” ²⁴³

Esses cantadores foram, digamos assim, se adequando ao espaço urbano e passaram a incorporar também outros espaços, apresentando-se em festivais, participando de programas de TV, “assumiram a gravação de seus CDs; ampliaram seu raio de ação para além de bares, praças e feiras para teatros e salas de arte e cultura”²⁴⁴

De acordo com Damasceno, ao longo do século XX existiram três fases-gerações na cantoria nordestina.²⁴⁵ A primeira fase-geração surgiu durante os anos 30, onde seria marcada por bastante preconceito e pouco conhecimento das classes urbanas ditas intelectualizadas. Entretanto, de maneira sutil e com ajuda de equipamentos modernos de comunicação em massa, aos poucos esses poetas foram registrando sua marca e quebrando a imagem negativa a respeito de sua arte. O autor aponta, a partir dos depoimentos dos cantadores, um sentimento de rejeição e preconceito da sociedade urbana.

Durante os anos 40 e início dos anos 50 a população brasileira era maior no espaço rural. Nas décadas seguintes o fluxo da população rural foi se equiparando a população urbana, por uma série de motivos que já citamos aqui, como o crescimento das cidades, no caso específico do Nordeste, existia o fator climático com as secas que assolavam a região. Então, nessa primeira fase, há uma percepção por parte dos cantadores em seguir esse fluxo rumo a cidade em busca da conquista de um novo público.

A segunda geração do século XX, já é marcada por uma certa intimidade dos cantadores com o seu novo público e espaço, isso, segundo o autor, se deu pelo fato da sociedade urbana estar dividida igualmente entre homens da cidade e imigrantes do campo, isso, de certa forma, facilitou a entrada dos cantadores nas camadas urbanas, trazendo uma consolidação da ocupação dos artistas nos principais meios de difusão. O rádio teve uma forte nessas primeiras gerações da cantoria, eles foram ganhando espaço no mercado fonográfico, além de apresentações convencionais, eles se apresentavam em programas onde atingiam tanto a cidade como o sertão.

²⁴²DAMASCENO, *op. cit.* 2021. p. 153.

²⁴³*Id. Ibid.* p. 153.

²⁴⁴*Id. Ibid.* p. 155.

²⁴⁵ Ver: DAMASCENO, Francisco José Gomes. **Versos quentes e baiões de viola: Cantorias e cantadores do/no nordeste brasileiro no século XX.** Campina Grande – PB: EDUFCEG, 2013.

Já a terceira fase-geração, é formada por jovens repentistas que já nasceram colhendo os frutos das gerações anteriores, eles, enquanto herdeiros, tem o seu passado ligado ao mundo rural, entretanto são em grande parte nascidos na cidade, com todo aparato tecnológico e cultural, facilitando o domínio dessas ferramentas.

“Esta passagem para as cidades não significou que a cantoria tenha abandonado suas características mais caras e que foram produzidas no contexto de sua tradição”.²⁴⁶ De acordo com Damasceno, são pelo menos três características ligadas a tradição da cantoria:

a) a existência de uma forma ou, do que Ramalho chamou de sistema próprio, que envolve cantador x cantoria x público; b) as regras poéticas de execução da cantoria, fundamentadas em três aspectos: métrica, rima e oração; c) a manifestação do canto – e do cantador – dentro de uma tradição poética, memorial e sócio-cultural de realização do canto de forma improvisada que garante um processo identitário entre seu público e artífices na elaboração de seu “produto final”.²⁴⁷

Existe ainda uma outra característica da cantoria, que talvez seja a mais importante: o improviso, “a criação dos versos, feitos no “calor da hora” e que tem sido objeto do registro de estudiosos e amantes desta arte, revela o quanto o momento da performance é fundamental para a cantoria”.²⁴⁸ O improviso, “Seduz pela agilidade, pela prontidão na criação, pela inclusão de situações vividas no momento, pela incorporação do “clima” experimentado por cantadores e público”.²⁴⁹

Apesar do improviso ser bastante importante, a criação dos versos da poética musical da cantoria não é feita sem regras, existe uma complexidade em sua composição que se constituem nos seus primórdios e atentam com um grau de dificuldade. De acordo com Damasceno:

São três as mais importantes e determinam o verso da cantoria: “rima, métrica e oração”, como costumam sintetizar. Desta forma, todo o verso deve seguir a rima indicada desde o início e seguir um padrão estabelecido para o estilo (dez versos de sete sílabas poéticas - décima, seis versos com sete sílabas – sextilha, dez versos com dez sílabas - decassílabo, etc.), que deve ser respeitado e mantido pelo cantador na participação seguinte a do seu colega, assim surgem

²⁴⁶ DAMASCENO F. J. G.; FARIAS, C. M. . Dançando e cantando: tradições e traduções em duas manifestações culturais. In: Willian J. Mello; Zilda Maria Menezes Lima, Altemar da Costa Muniz. (org.). **História, memória, Oralidade e Culturas**. Vol. II. 1ead. Fortaleza: EdUECE, 2016, v. II, p. 287.

²⁴⁷ *Id. Ibid.* p. 287.

²⁴⁸ *Id. Ibid.* p. 289-290.

²⁴⁹ *Id. Ibid.* p. 290.

as inúmeras formas de rimas, por exemplo, de primeira com a terceira e a quinta (1º verso, rimando com o 3º e o 5º) ou outra qualquer dependendo do estilo. Ao final da elaboração de seu verso ainda é colocada a rima para o seguinte, ou seja, a “deixa”, que orienta o restante, mantendo uma certa coesão e direção ao assunto. Além disso, o próprio verso deve ser simétrico aos demais, ou seja, deve possuir um número definido de sílabas fonéticas ou poéticas em cada estrofe. E tudo isso, dentro de uma “oração” no dizer deles, ou seja: possuir um desenvolvimento temático lógico sendo aprofundado sem fugir ao assunto proposto. Com isso nos introduzimos em três das mais importantes características desta tradição cultural: A musicalidade específica, o desafio e o improviso. E ainda nas regras que determinam a realização da arte, da performance, da própria cantoria no que ela se define ser, sendo.²⁵⁰

De fato, partindo das canções que tivemos acesso que foram apresentadas no Festival Mandacaru, não temos nenhuma que obedeça na risca a rima e a métrica, nem tampouco o improviso, porém, no festival, temos três canções que trazem uma semelhança com o que os cantadores chamam de oração, possuindo um desenvolvimento temático lógico, sendo aprofundado sem fugir do assunto proposto. Nesse caso, as canções trazem uma temática regional e elementos que podem ser associados aos cantadores, não por ser composta por um deles, mas por tratar em sua narrativa de músicos que saíram no espaço rural e migraram para o espaço urbano. Visto que Sobral foi uma cidade que recebeu várias pessoas simples, provavelmente, tenha recebido alguns desses cantadores, o que podemos afirmar é que os compositores dessas canções não eram esses cantadores, mas existe a possibilidade de suas letras estarem falando deles, portanto, esse é o motivo dessa certa aproximação com a cantoria.

Uma dessas canções é *Aboios Distantes*, com a letra feita por Jáder de Meneses e a melodia de Vicente Lopes, os dois que já fizeram uma parceria em outra canção já citada, *Palmas do silêncio*. *Aboios distantes* foi apresentada na terceira edição do Festival Mandacaru:

Nos calos da língua
 Trago sem respostas
 Pedacos de mim
 Nas palavras mortas
 Há um mundo tombado
 Sigilo, abandono
 Cruel lutulência
 Trajetos sombrios
 E ausentes carícias
 Oh! Meu Deus
 Ah! Minha vida

Aboios distantes

²⁵⁰ *Id. Ibid.* p. 290.

Meus pés tangerinos
 Pisando a saudade
 Murmuram tristonhos
 Os gritos risonhos
 Daquele menino
 Agora calei-me
 E no estar calado
 Já não me estiola
 O som conclamante
 Que sangra do aboio e dói na viola

Aboios distantes
 Meu corpo celado
 Escrito a chicote
 No estalo de peia
 Ele soneteia
 Um canto de morte
 E monta o conflito
 Peleja, suporta
 Liberta seu grito

Distantes aboios
 O triste está em mim
 Doendo por demais
 Mas rememorando
 Vou seguindo assim
 Pisando o destino
 Escutando os pássaros
 Regatos e rios
 Com o mesmo sentir
 De quando menino
 Oh! meu Deus
 Oh! minha vida ²⁵¹

Antes de adentrar na interpretação da canção propriamente dita, consideramos importante trazer a definição de *Aboio*, concordamos com a Oneyda Alvarenga, quando diz que “os aboios constituem um do mais importante grupo dos nossos cantos de trabalhos rurais” e ainda acrescenta que “com eles, os vaqueiros, especialmente do Nordeste e Norte, conduzem as boiadas. Dizem que não há gado bravo que, ouvindo-os, não se acalme e siga o aboiador” a autora, trazendo uma definição mais voltada para musicologia, ainda diz que “lentas melodias improvisadas, que se estendem infinitas e melancólicas (...) entoam-se exclusivamente sobre as vogais A e O.” ²⁵²

Quando o autor da letra da canção traz esse título, já insinua uma ideia de um canto vindo da zona rural e complementado com a palavra “distantes” significa que não estava no seu lugar de origem, era um canto distante, obviamente a letra da canção vai

²⁵¹MENESES, Jáder. Aboios distantes. Acervo digital de Vicente Lopes, 2019.

²⁵²ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular brasileira**. 2ª Edição. São Paulo: Duas cidades, 1982. p. 259-263.

para além da definição pontuada pela Alvarenga, mas isso se deve ao fato de esse canto também ter passado por uma transformação, mantendo sua tradição, mas traduzido em letras e melodias.

Dadas essas definições, a música começa com uma melancolia de um sujeito que estava, pode-se entender, passando por uma trajetória em sua vida, esse canto traz também alguns lamentos: *“Nos calos da língua/ Trago sem respostas/ Pedacos de mim/ Nas palavras mortas/ Há um mundo tombado/ Sigilo, abandono/ Cruel lutulência/ Trajetos sombrios/ E ausentes carícias /Oh! Meu Deus/ Ah! Minha vida/.”*

A narrativa da canção continua trazendo mais lamentos: *“Aboios distantes/ Meus pés tangerinos/ Pisando a saudade/ Murmuram tristonhos/ Os gritos risonhos/ Daquele menino/ Agora calei-me/ E no estar calado/ Já não me estiola/ O som conclamante/ Que sangra do aboio e dói na viola”*. Essa narrativa traz uma série de evidências de alguém que veio da zona rural e foi para zona urbana, a primeira já citada está no título da canção “aboios distantes” um canto que não estava em seu lugar de origem, a saudade que sentia de um determinado lugar, essa saudade lhe causavam tristeza e só lhe vinha a lembrança de seus gritos risonhos enquanto menino e agora, não há mais gritos, apenas o silêncio, mas um silêncio que se entoava no canto de viola, um instrumento característico da música sertaneja.

O próximo verso da canção traz mais menções de lamento e dor: *“Aboios distantes/ Meu corpo celado/ Escrito a chicote/ No estalo de peia/ Ele soneteia/ Um canto de morte/ E monta o conflito/ Peleja, suporta/ Liberta seu grito”*. Nesses versos da canção há uma continuidade da narrativa que segue essa melancolia presente nela. Terminando com mais lamento, porém uma sutil lembrança do som dos pássaros, dos rios, de quando viveu enquanto menino: *“Distantes aboios/ O triste está em mim/ Doendo por demais/ Mas rememorando/ Vou seguindo assim/ Pisando o destino/ Escutando os pássaros/ Regatos e rios/ Com o mesmo sentir/ De quando menino/ Oh! meu Deus/ Oh! minha vida”*.

O que sabemos sobre o letrista dessa canção, Jáder de Menezes, é que ele morava em Jaibaras, distrito de Sobral, foi formado em economia e funcionário da Secretaria da Fazenda do estado do Ceará. De acordo com Haroldo Holanda, muitos compositores cearenses musicaram as letras dele. Embora morasse no distrito de Sobral, ele não foi um trabalhador da zona rural, visto que tinha condições de ir para Fortaleza fazer faculdade, mas ressaltamos essa aproximação no aspecto do que os cantadores chamam de oração e ser uma letra que trata de um músico que migrou na zona rural para a urbana.

Outra letra que traz essa semelhança presente no Festival Mandacaru é a música *Aboio* de Abidoral Jamacaru²⁵³, compositor da cidade do Crato, apresentada no III Festival Mandacaru:

Quando cheguei
 Já me encontrava
 Mandacaru
 Já se achava
 Sou guerreiro
 Em frente ao sol
 Sou o sangue
 desse lugar
 Em cada passo
 Eu marco um tempo
 As forças fracassadas
 Não me convencem
 Sou vaqueiro
 Sou guerreiro
 Sou o sangue do Ceará.²⁵⁴

Nos primeiros versos da canção, é descrito um sujeito que chegou em algum lugar: “*Quando cheguei/ Já me encontrava/ Mandacaru/ Já se achava.*” Pela continuidade dos versos há uma perspectiva que a chegada dele a um lugar no qual o sujeito se identificou e não seriam as dificuldades que iriam lhe convencer a desistir do lugar: “*Sou guerreiro/ Em frente ao sol/ Sou o sangue/ desse lugar/ Em cada passo/ Eu marco um tempo/ As forças fracassadas/ Não me convencem.*” Por fim, a concretização do lugar em que o sujeito chegou está nos últimos versos: “*Sou vaqueiro/ Sou guerreiro/Sou o sangue do Ceará.*” Obviamente pela descrição, ele chegou no Ceará, mas é provável que fosse especificamente a região do sertão do Ceará, era um vaqueiro, o que explica o nome da canção “Aboio”, que já foi explicitado anteriormente.

Outra canção que traz características da música sertaneja, que inclusive fala dos processos de migração, trata-se de *Rapaz do Norte* de Francisco Afrânio, que era apelidado como Peta, essa música foi apresentada na terceira edição do Festival Mandacaru:

Por entre as folhas secas
 Nas brumas do sertão
 Eu deixo minha tristeza
 O luar, meu coração.

Deixo meu rebanho
 De imaginação

²⁵³Natural do Crato, região do Cariri. Cantor, compositor e pensador.

²⁵⁴JAMACARU, Abidoral. Aboios. Acervo digital de Vicente Lopes, 2019.

Deixo a agonia
 A minha frustração
 Sou rapaz do norte
 Vaqueiro de solidão
 E trago no peito os espinhos
 Sonhos do sertão

Deixo a asa branca
 O meu sangue (ilegível)
 Os ventos do norte
 O Rio Acaraú
 Deixo a minha terra
 O meu mandacaru
 Os olhos de Maria
 E vou sofrer no sul.²⁵⁵

A narrativa da canção se constrói tratando de um sujeito que estava para deixar o seu sertão: *“Por entre as folhas secas/ Nas brumas do sertão/ Eu deixo minha tristeza/ O luar, meu coração.”* Ele continua narrando mais elementos pela qual se despedia do sertão nordestino: *“Deixo meu rebanho/ De imaginação/ Deixo a agonia/ A minha frustração/ Sou rapaz do norte/ Vaqueiro de solidão/ E trago no peito os espinhos/ Sonhos do sertão.”* O autor continua nesse processo de descrição do sofrimento em estar partindo, mas também de ir para o seu destino: *“Deixo a asa branca/ O meu sangue (ilegível)/ Os ventos do norte/ O Rio Acaraú/ Deixo a minha terra/ O meu mandacaru/ Os olhos de Maria/ E vou sofrer no sul.”* O autor traz várias características do sertão nordestino, sua profissão, vaqueiro, a asa branca, uma canção de Luís Gonzaga, O Rio Acaraú, o que traz evidências de alguém que veio do sertão da Região Norte do Ceará, mas ele encerra falando que vai sofrer no Sul, provavelmente em um grande centro urbano da região.

A cantoria passou por uma série de processos, explicitados no texto, principalmente de se colocar nesse *entre-lugar*, não abandonando suas tradições, mas se adaptando nesse processo entre o espaço rural e urbano. Logo tomou conta do rádio, passando também a incorporar outros espaços, como as feiras, festas e festivais de música. Se esse movimento tomou conta da cidade de Sobral, ainda é uma lacuna, não é algo que podemos afirmar de certeza, nem tampouco temos fontes suficientes para isso. Sabemos que Sobral foi uma cidade que recebeu vários migrantes entre as décadas de 50 e 80, muitos deles eram agricultores que vieram pela falta de emprego no seu lugar de origem, dentre outros motivos. Eles viam com bons olhos as alterações ocorridas na cidade com relação ao crescimento de seu espaço urbano e passar por processos de industrialização.

²⁵⁵AFRÂNIO, Francisco. Rapaz do Norte. Acervo digital de Francisco Dênis Melo.

Mas, o objetivo desse tópico não é afirmar que esses cantadores estavam na cidade, mas de ressaltar essa aproximação de outras músicas do festival com um dos aspectos apontados pelos cantadores: a oração. Além disso, mostrar que essas mesmas canções, que trazem uma temática regional, podem estar falando desses cantadores, afinal eles sofreram essa adaptação, principalmente os da primeira e segunda fase-geração, de sair do espaço rural para o urbano.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O campo das sensibilidades é privilegiado, utilizar a música como fonte histórica revela sentimentos que não podem ser contemplados por outras fontes. Essa pesquisa abriu espaço para uma nova proposta na historiografia da cidade: pensar Sobral através das canções, também revelou um outro aspecto, falar dos festivais da cidade. Já temos vários trabalhos que contemplam as relações da história e a música, só que em Sobral essa questão ainda é pouco abordada, mesmo tendo um festival que teve essa longevidade e essa repercussão.

A cidade de Sobral viveu ao longo de sua história uma série de transformações, tanto em seu espaço urbano, como nos cenários políticos. Sabemos que durante as décadas de 60 e 70, o Brasil viveu tempos sombrios, um regime autoritário que perdurou por 21 anos, entretanto, a ditadura, embora com seus atos censura tentasse, não foi capaz de impedir a vasta produção artista-cultural durante esse período da história, e dentro desse cenário, vemos uma discussão dos caminhos que a música brasileira deveria seguir, essa discussão foi representada pelos festivais de música que traziam tendências como o tropicalismo, a canção de protesto, a própria Jovem Guarda, cada uma com seus aspectos e características únicas. Os festivais se tornaram cada vez mais conhecidos no país, principalmente os televisivos, como o Festival Internacional da Canção Popular transmitido pela TV Rio e pela TV Globo. No estado do Ceará também tivemos vários festivais de música, como o Festival de Música Popular Cearense, onde revelou uma geração de músicos da cidade que se aventuraram pelo eixo Rio-São Paulo em busca de serem inseridos no mercado fonográfico, que ficaram conhecidos como *O Pessoal do Ceará*.

Sabemos que a capital do estado não foi a única a trazer essa cultura dos festivais que se tinha em todo o Brasil. Em Sobral tivemos o FEMUP, o FEMUTE, o FIC e o mais repercussivo de todos eles: o Festival Mandacaru, com 6 edições entre os anos de 1975 e 1986, organizado por um grupo de jovens que estudou no Colégio Sobralense e boa parte deles foi para Fortaleza em busca de sua formação no ensino superior na Universidade Federal do Ceará.

Durante esses anos de cultura dos festivais, as músicas, por muitas vezes, traziam elementos de contestação a ditadura. Nesses anos, Sobral viveu uma política de revezamento de poder entre membros das famílias Prado e Barreto, ambos, porém, ligados ao partido ARENA, onde se subdividiam em ARENA I e ARENA II. Através do AI-5,

que deu plenos poderes ao chefe de Estado, muitas canções foram censuradas, justamente por trazer esses elementos de contestação, as próprias canções do mandacaru passavam por órgãos de censura e em algumas delas há de fato um, digamos assim, protesto ao regime, isso estaria ligado a formação dos artistas que participaram do Festival Mandacaru, muitos deles estudaram no Colégio Sobralense e essa escola já havia tido a polêmica homenagem a Che Guevara na década de 60 e notamos que nela se tinha uma série de discussões sobre questões políticas e ainda o incentivo a prática de produção cultural, foi lá que se deu início a essa cultura de festivais na cidade com o FIC.

Porém, de fato, não pensamos no Festival Mandacaru como um espaço de resistência a ditadura, ele tinha o apoio da própria prefeitura e era realizado no Theatro São João que foi pintado com as cores do partido e tinha presença do próprio prefeito da cidade, mas, apesar disso, como foi dito por alguns artistas entrevistados e através da análise de algumas canções apresentadas, os músicos faziam a sua contestação, afinal, alguns deles também participaram de passeatas em protesto a ditadura, pois na cidade teve vários movimentos contrários a ditadura. No entanto, o principal objetivo dos artistas era que o festival fosse como uma vitrine para o mercado fonográfico. Visto que ele tinha uma repercussão relevante, era divulgado pelos jornais locais e estaduais, contou com a participação de músicos já reconhecidos no cenário nacional como Jean Carlos, Fausto Nilo e o próprio Belchior. Temos como exemplo o Vicente Lopes que chegou a ser contratado pela PolyGran.

O Festival Mandacaru também era um reflexo da cidade, percebemos isso através das canções analisadas, essas músicas eram produzidas por uma série de, digamos assim, encontros musicais na cidade, em vários espaços. Como já foi dito, tínhamos o Colégio Sobralense, que incentiva seus alunos a produção cultural, o bar universitário que ficava próximo ao Theatro São João, e era um lugar onde os artistas se reuniam para falar de música, onde essas eram pensadas e até mesmo produzidas. Tínhamos também o próprio Becco do Cotovelo, que era um local de apresentações musicais, mas também de discussão de questões políticas. Ainda nas ruas de Sobral, possuía shows particulares para as bem-amadas, as serenatas, que buscavam romper com o preconceito vigente. Esses sons de serenatas faziam parte do cotidiano da cidade e alguns artistas que tocaram no festival estavam inseridos dentro desse processo e eram vistos como pessoas marginalizadas.

Nos lares, tinha as tertúlias, locais de ouvir e dançar músicas, principalmente da Jovem Guarda, o que mostra a influência do rock dentro da cidade, posteriormente esses

eventos seriam expandidos para os clubes da cidade, mas não somente isso, os artistas também se reuniam nas casas para ouvir canções, o que mostra os lares também como locais de produção de músicas.

Toda esse cena musical na cidade tinha um ponto em comum, ou, um principal elemento influenciador: o som dos rádios, isso porque a cidade contava também com serviços de alto-falantes, que faziam com que as pessoas não somente ouvisse rádio nas casas, mas também nas ruas e as programações traziam uma série de variedades musicais, temos o caso também da banda Camisa de Força que criou uma espécie de rádio pirata para tocar músicas de rock, eles também faziam apresentações nas ruas, tornando o rock ainda mais popular na cidade, principalmente durante a década de 80.

Todos esses aspectos sonoros eram representados dentro do Festival Mandacaru, que chegou a ser intitulado como diversificado e controvertido, justamente por trazer essa variedade musical em suas apresentações, afinal ele, embora organizado por uma classe de estudantes privilegiados, por terem sua formação em um Colégio Particular e por boa parte terem estudado na UFC, o festival era aberto a todos os públicos, tanto que recebia músicos de várias cidades, fazendo essa partilha musical no mandacaru. Muito dessa cultura dos festivais, foi trazida por conta desse contato dos artistas de Sobral com outros de Fortaleza através da UFC. O festival ainda trazia uma representação da música regional e descrevia processos migratórios, visto que a cidade de Sobral recebeu migrantes de outras cidades e esses aspectos musicais nessas canções tinha uma certa proximidade com a cantoria.

Chegamos ao fim do percurso, a viagem sonora dentro desse texto termina aqui, o caminho para a pesquisa de festivais de músicas e músicas de festivais foi ampliado, mas como diria um certo amigo, o texto se encerra, mas a pesquisa sobre essa cultura musical na cidade de Sobral continua, a porta foi aberta, o percurso passou por vários ritmos e canções, sabemos que outros questionamentos foram feitos e lacunas ficaram, outras hipóteses e indagações não foram respondidas e por isso que apenas o texto foi encerrado.

REFERÊNCIAS

FONTES

Fontes escritas

Carta de petição de liberação das músicas do IV Festival Mandacaru, 1978.

Lista com as canções que foram apresentadas no III Festival Mandacaru, 1977.

Lista com as canções que foram apresentadas no IV Festival mandacaru, 1978.

Orientação para mesa julgadora do II Festival Mandacaru, 1976.

Orientação para mesa julgadora do IV Festival Mandacaru, 1978.

Roteiro do III Festival Mandacaru, 1977.

Jornais

BRAGA, Tiago. O que o Becco do Cotovelo tem?. In: **O POVO**. Disponível em: <<https://especiais.opovo.com.br/beccodocotovelo/>> . Acesso em: 12/08/2022.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro. 31 de março de 1964.

Correio da semana. Sobral crescerá mais em 1968. Sobral-CE, 1968, p.1.

Correio da Semana.Sobral-CE, 21 de outubro de1972.

Folha de São Paulo. Folha ilustrada, p.1. São Paulo. 25 de novembro de 1967.

O Povo, Fortaleza. 21 de outubro de 1976.

O Povo, Fortaleza. 07 de novembro de 1977.

ROCHA, Hebert.Mandacaru. In: **Coluna da hora**: março de 1986.

RODRIGUES, Eliézer. Os caminhos turvos de um festival. In: **O povo**: 31 de outubro de 1977.

SOARES, Francisco José. Poesia e música. In: **Correio da semana**. Sobral-CE, 29 de outubro de 1977.

Fontes orais

ARAGÃO, Jefferson. Entrevista concedida ao historiador Francisco Dênis Melo, em 12 de maio de 2016, em Sobral-CE.

CASTRO, Luzimar Barbosa de. Entrevista concedida ao historiador Francisco Dênis Melo, em 18 de maio de 2016, em Sobral.

LOPES, Vicente. Entrevista concedida ao autor no dia 22 de abril de 2022, em Sobral-CE.

LOPES, Vicente. Entrevista concedida ao historiador Francisco Dênis Melo, em 27 de outubro de 2007, em Sobral.

HOLANDA, Haroldo. Entrevista concedida ao autor em 06 de agosto de 2022, em Fortaleza-CE.

MESQUITA, Luciano. Entrevista concedida ao historiador Francisco Dênis Melo, em 19 de abril de 2016, em Sobral.

RODRIGUES, Francisco João. Entrevista concedida ao historiador Francisco Dênis Melo, em 12 de maio de 2016.

Músicas

Músicas Gravadas

Laerte Melo. Bagagem do Além. CD tributo a Laerte Melo. Sobral-CE, 2005.

Laerte Melo. Dentro da noite. CD tributo a Laerte Melo. Sobral-CE, 2005.

Vicente Lopes. Viravento – Massafeira. Rio de Janeiro: CBS, Faixa 4, 1980.

Wagner Costa. Isopor – Massafeira. Rio de Janeiro: CBS, Faixa 10, 1980.

Wagner Costa. Isopor.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NaQqeUhmOdY>>. Acesso em: 12/10/2019. O vídeo mostra o cantor Wagner Costa tocando violão e cantando a música “Isopor”.

Quinteto do Agreste. Medo. Arquivo pessoal do autor.

Músicas não gravadas

Bibliografia

AFRÂNIO, Francisco. Rapaz do Norte. Acervo digital de Francisco Dênis Melo.

JAMACARU, Abidoral. Aboios. Acervo digital de Vicente Lopes.

HOLANDA, Haroldo. Sobralada. Acervo digital de Francisco Dênis Melo.

LOPES, Vicente; MENEZES, Jader. Palmas no Silêncio. Acervo de Francisco Dênis Melo.

MENESES, Jäder. Aboios distantes. Acervo digital de Vicente Lopes.

RICARDO, Lúcio. Do iê, iê, iê do rock androll e dos blues compassados. Acervo digital de Francisco Dênis Melo.

ABREU, Francisco Antônio do Carmo de. **Entre espinhos e canções: O Festival do Mandacaru em Sobral-CE (1975-1986)**. Monografia de licenciatura. Universidade Estadual Vale do Acaraú. Sobral-CE, 2022.

ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna. Música popular, identidade nacional e escrita da História. **Textos escolhidos de cultura e arte popular**, Rio de Janeiro, v. 13, n.1, p.7-25, mai 2016. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/viewFile/20749/21696>. Acesso em: 26 ago 2021.

ADRIÃO, Maria Antônia Veiga. **Os caminhos do sol: atravessar as veredas da cidade escurece à vista (migração sertão-cidade de Sobral 1950-1980)**. Tese (doutorado em história). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

AGUIAR, José Fabiano Gregory Cardozo de. **A canção engajada no Uruguai (1968-1973): música popular, resistência e repressão**. Disponível em: https://www.eeh2008.anpuhrs.org.br/resources/content/anais/1212337236_ARQUIVO_anpuh2008.pdf. Acesso em: 06/01/2022. P. 4.

AIRES, Mary Pimentel. **Terral dos Sonhos: O Cearense na Música Popular Brasileira**. Fortaleza: Secretária de Cultura e Desporto do Estado do Ceará/ Multigraf Editora, 1994.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. **A invenção do Nordeste outras artes**. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular brasileira**. 2ª Edição. São Paulo: Duas cidades, 1982.

ALVES, Aline Monteiro. **Ginásio Sobralense e Colégio Santana: A educação Masculina e feminina**. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/24622/1/2012_eve_amalves.pdf>. Acesso em: 29/09/2022.

ALVES, Valéria Aparecida. **“Desafinando o Coro dos Contentes”**: Torquato Neto e a Produção Cultural Brasileira nas Décadas de 1960-1970. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP. São Paulo, 2011.

ARAÚJO, Cônego Sadoc de. **Raízes Portuguesas do Vale do Acaraú**. Sobral: Edições UVA, 2000.

ANDRADE, Plácido Marinho de. **Sobral, humor e prosa**. Sobral: Edição do autor, 1992.

ASSIS, Ana Cláudia de; BARBEITAS, Flávio; LANA, Jonas, CARDOSO FILHO, Marcos Edson. **“Música e História: desafios da prática interdisciplinar”**. In: BUDASZ, Rogério *et al.* (org.). Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas. Goiânia: Anppom, 2009, p. 5-39.

AZEVEDO, Lia Calabre de. **No tempo do rádio: Radiodifusão e cotidiano no Brasil**. Tese (doutorado em história) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2002.

BORDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. 7ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

CASTRO, Wagner. **No Tom da Canção Cearense: do Rádio e TV, dos Lares e Bares na Era dos Festivais (1963-1979)**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2008.

CAVALCANTE, Rafael Rodrigues. **O apagão e o contra-apagão cultural: a música na ditadura militar chilena**. Disponível em:

<https://anpuh.org.br/uploads/anaisimposios/pdf/201901/1548945018_51a40b7769509decabc32c9990bc2ef6.pdf>. Acesso em: 04/01/2022.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. 3ª Edição. São Paulo: Editora Edusp, 2000, p. 327.

CERTEAU, Michel. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
_____. **A invenção do cotidiano**. 1. Artes de fazer. 10ª ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Miraflores: DIFEL, 2002. (Col. Memória e Sociedade).

COSTA, Elza Marinho Lustosa da. **sociabilidade e cultura das Elites Sobralenses**. Fortaleza: secretária da cultura do estado do Ceará, 2011.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2002.

DAMASCENO, Francisco José Gomes. **Versos quentes e baiões de viola: Cantorias e cantadores do/no nordeste brasileiro no século XX**. Campina Grande – PB: EDUEFCG, 2013.

_____. Abordagem das tradições populares no contexto contemporâneo: jovens cantadores, ciberantropologia e a utilização da netnografia. In: SILVEIRA, Edvanir Maia da.; SOUZA, Raimundo Nonato Rodrigues de.; LEAL, Tito Barros. **História e ensino: fontes, métodos e temas**, 2018. p. 15.

_____. “Que aonde eu não posso ir é onde meu improviso alcança”: Cantoria e Artimanha da(s) Cultura (s) populare(s) em tempos difíceis. In: LEAL, Tito Barros/ MENESCELE, Ana Alice (Organizadores). **Cultura (dita) popular: desafios e possibilidades para história**. Sobral-CE: Sertão Cult, Edições UVA, Anpuh-CE, 2021.

DAMASCENO F. J. G.; FARIAS, C. M. . Dançando e cantando: tradições e traduções em duas manifestações culturais. In: Willian J. Mello; Zilda Maria Menezes Lima, Altamar da Costa Muniz. (org.). **História, memória, Oralidade e Culturas**. Vol. II. lead. Fortaleza: EdUECE, 2016, v. II.

DAPIEVE, Arthur. **BRock: O rock brasileiro dos anos 80**. São Paulo: Editora 34, 2015.

FARIA CRUZ, Heloisa de; CUNHA PEIXOTO, Maria do Rosário da. **Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa**. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 35, n. 2, 2007.

FERRAZ, Cláudio Benito O. **Entre-lugar: Apresentação**. Disponível em: <[file:///C:/Users/brend_3evrrnf/Downloads/eduufgd,+1++APRESENTA%C3%87%C3%83O%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/brend_3evrrnf/Downloads/eduufgd,+1++APRESENTA%C3%87%C3%83O%20(1).pdf)>. Acesso em: 21/03/2023.

FIUZA, Alexandre Felipe. **A censura musical argentina durante a ditadura militar (1976-1983)**. Disponível em:

<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300907737_ARQUIVO_Comunicacaoanpuh2011.pdf>. Acesso em 04/01/2022.

Fonseca, Selva Guimarães. **Didática e Prática de Ensino de História**. São Paulo: Papirus, 2004.

FORTUNA, Carlos. Imagens da cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos. **Revista Crítica de ciências Sociais**, Coimbra, n. 51, p. 21-41, jun. 1998b.

FROTA, Dom José Tupinambá da. **História de Sobral**. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará – IOCE, 1995.

GASPARI, E. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Cia. Das Letras. 2002.

GIRÃO, Glória Giovana Sabóia Mont’Alverne/SOARES, Maria Norma Maia. **Sobral história e vida**. Sobral: Edições UVA, 1997.

GURGEL, Nelta Albuquerque. Tertúlias dançantes. In: ALBUQUERQUE, Maria das Graças et al. (Orgs.). **Era uma vez em Sobral**. Fortaleza: RDS, 2010.

KOSSELEC, Reinhart. **Futuro passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.

LIMA, Lucas Pedretti. **Bailes Soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970**. Dissertação (mestrado em história). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

LIMA, Luis Carlos de Souza. **Territórios da Cena Rockeira em Sobral-CE**. Dissertação (mestrado em Geografia) Universidade Estadual Vale do Acaraú. Sobral-CE, 2016.

LINHARES, José Haroldo Holanda. **O Professor da escola pública no Ceará e sua musicalidade: um registro do I Festival de Música Talentos da Educação**. Monografia (Especialização em Arte e Educação) – Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará. Fortaleza, 2008.

Mário de Andrade, em artigo escrito em 1924. Apud: NAVES, Santuza Cambraia. **O violão Azul: modernismo e música popular**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

MELO, Letícia Silva. **“Do silêncio ao surgimento”**: a era de ouro no Ceará e a voz feminina no rádio em Sobral-CE (1950-1980). Monografia de licenciatura. Universidade Estadual Vale do Acaraú. Sobral-CE, 2020.

MELO, Francisco Dênis. **Abrem-se As Cortinas: Histórias e Memórias sobre o Theatro São João em Sobral (1930-1980)**. Sobral: Edições ECOA, 2015.

_____. **Sons da Memória, Memória dos sons: paisagens sonoras de Sobral (1930-1970)**. 2017. Relatório de Pesquisa (Pós-Doutorado em Estudos Culturais) – Programa Avançado de Cultura Contemporânea, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais: Uma Parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé. **O historiador, o luthier e a música.** In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Org). História e Música no Brasil. São Paulo: Alameda, 2010, p. 09-32.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Entre a memória e a história da música popular.**In:MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Org). História e Música no Brasil. São Paulo: Alameda, 2010. p. 217-265.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção:** Engajamento Político e Industrial na MPB. São Paulo: Annablume, 2001.

_____. **“Engenheiros da alma ou vendedores de utopia? A isenção do artista-intelectual engajado nos anos 70”.** In: anais do Seminário 40 anos do Golpe de 1964 (2004: Niterói e Rio de Janeiro). 1964 -2004: 40 anos do golpe: Ditadura Militar e resistência no Brasil. Rio de Janeiro: 7 letras, 2004.

_____. **A síncope das ideias:** a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu abramo, 2007.

_____. **1964:** História do regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

OLIVEIRA, Adriana Matos de. **A jovem guarda e a indústria cultural:** A análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público. Dissertação (Mestrado em história). Universidade Federal Fluminense-Rio de Janeiro, 2011.

OLIVEIRA, Luciano. **Ditadura Militar, Tortura e História A “vitória simbólica” dos vencidos.** Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/qrCjX6fQXc99KRHJCg5YBNg/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 12/07/2022.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos:Distintas faces do mesmo. **Artcultura.** Uberlândia-MG, n° 9, jul-dez. de 2004.

PESAVENTO, Sandra J. Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In: PESAVENTO, Sandra J.; LANGUE, Frédérique (org.). **Sensibilidades na história:** memórias singulares e identidades sociais. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

PRADO, Gustavo dos Santos. **A Questão do Trabalho Juvenil na Obra do Legião Urbana:** Um debate entre História, música e Indústria Fonográfica. Disponível em: <[http://www.snh2011.anpuh.org/recursos/anais/14/1312752153_ARQUIVO_A_questa_o_do_trabalho_juvenil_na_obra_da_Legiao_Urbana_\(definitivo\).pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/recursos/anais/14/1312752153_ARQUIVO_A_questa_o_do_trabalho_juvenil_na_obra_da_Legiao_Urbana_(definitivo).pdf)>. Acesso em: 30/08/2019.

_____. **“A Verdadeira Legião Urbana São Vocês”.** Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2012.

RANCIERE, Jaques. **A partilha do sensível.** São Paulo: EXO experimental, 2005.

RECUERO, Raquel. Um estudo do capital social gerado a partir das Redes Sociais no Orkut e nos Weblogs. **Revista da FAMECOS,** Porto Alegre, n° 28, dez 2005.

REIS, José Carlos. **O lugar da teoria-metodologia na cultura histórica.** Revista de Teoria da

História. Ano 3, Número 6, dez/2011, p. 12. Disponível em:

<https://www.revistas.ufg.br/teoria/article/view/28973>. Acesso em 28/02/2021.

- RIBEIRO, Ana Catarina Freitas. **Sonoridades urbanas: a cidade da audição.** Construção de um arquivo sonoro de Coimbra. 2013. 127 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013.
- ROCHA, Hebert. **O lado esquerdo do rio.** São Paulo: Hucitec: Secretaria de desenvolvimento da Cultura e Turismo, Sobral: Escola de formação de saúde da família Visconde de Sabogosa, 2003.
- SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo.** São Paulo: UNESP, 2000
- SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos.** 2ª ed. Rio de Janeiro: paz e terra, 1992.
- SILVA JÚNIOR, Agenor Soares e. **Cidades sagradas: a igreja católica e o desenvolvimento urbano no Ceará (1870-1920).** Tese (doutorado em história). Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, 2009, p. 150-151.
- SILVEIRA, Edvanir Maia da. **Três Décadas de Prado e Barreto (1963-1996): A Política Municipal em Sobral-CE, do Golpe Militar à Nova República.** Tese (Doutorado em História). Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.
- SILVEIRA, Edvanir Maia da/ SILVA, João Batista Teófilo. **A Ditadura Civil-Militar em Sobral-CE: Aliança, “Subversão” e Repressão.** Sobral: Edições UVA; Editora Sertão Cult, 2017.
- SOUZA, Amilton Justo. **“É o meu parecer”:** A censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil. Dissertação (Mestrado em história). Universidade Federal de Paraíba. João Pessoa 2010.
- SQUEFF, Enio/ Wisnik. José Miguel. **Música: O nacional e o popular na cultura brasileira.** 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- STARLING, Heloisa Maria Murgel. Silêncios da ditadura. **Revista Maracanan.** Edição: n.12, julho 2015, p. 37-46.
- STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. In: **Cultural Studies**, vol. 5, n. 3, 1991.
- TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vêm da rua.** São Paulo: Editora 34, 2005.
- THOMPSON, E. P. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos.** Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo (1924-1934).** São Paulo, Secretaria de Cultura do Estado, 1990.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas.** São Paulo: Companhia das letras, 1989.