

“EU TENHO MEDO, DO MEDO QUE TENHO DO POUCO, DO TUDO E DE TUDO MAIS”: AS CANÇÕES DE PROTESTO NO FESTIVAL MANDACARU DE SOBRAL

José Brendo Cruz Vasconcelos

Mestre em história pela Universidade Estadual do Ceará. Professor efetivo da rede municipal de São Luis do Curu-CE. E-mail: brendohistoria8@gmail.com.

“EU TENHO MEDO, DO MEDO QUE TENHO DO POUCO, DO TUDO E DE TUDO MAIS”: AS CANÇÕES DE PROTESTO NO FESTIVAL MANDACARU

“I’M AFRAID, I’M AFRAID OF LITTLE, OF EVERYTHING AND EVERYTHING ELSE”: PROTEST SONGS AT FESTIVAL MANDACARU

José Brendo Cruz Vasconcelos

RESUMO

O presente artigo é parte da pesquisa de mestrado realizada por nós, onde analisamos 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, principal festival de música da cidade durante as décadas de 1970 (principalmente) 1980, buscando entender as subjetividades expressas pelas canções, entendendo a música como um acontecimento, visto que a cidade se encontrava em um momento de efervescência cultural, procurando entender isso por meio da sensibilidade das canções.

PALAVRAS-CHAVE: Festival Mandacaru. Música. Sobral.

ABSTRACT

This article is part of the master's research carried out by us, where we analyze the context in which the city of Sobral was found, its cultural transformations, its political, economic and social scenario from the songs of the Mandacaru Festival, the main music festival in the city during the 1970s (mainly) 1980s, trying to understand the subjectivities expressed by the songs, understanding music as an event, since the city was in a moment of cultural effervescence, trying to understand this through the sensitivity of the songs.

KEY WORDS: Festival Mandacaru. Music. Sobral.

INTRODUÇÃO

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 político¹, 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”. (CANCLINI, 2000, p. 327). 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 exigir atenção centrada do receptor, apresentando-se no nosso cotidiano de modo permanente, às vezes de maneira quase imperceptível. (MORAES, 2000, p. 204).

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:

¹ 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: Certeau, 1982.

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. (WISNIK, 1989, p. 13).

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 representações² dela.

O Festival Mandacaru foi principal festival da cidade de Sobral, ocorrido em 6 edições entre os anos de 1975 e 1986, nesse artigo traremos canções de sua terceira e quarta edição, ocorrida em 1977 e 1978, respectivamente. O Festival 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 Belchior³, Petrucio Maia⁴, Fausto Nilo⁵, e Jean Carlos.⁶

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.

²Para 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, 2012.

³Antônio Carlos Belchior, mais conhecido como Belchior, foi um cantor, compositor, músico, produtor, artista plástico e professor brasileiro.

⁴Foi um pianista, compositor, ator, cantor e produtor cultural.

⁵Compositor, arquiteto e poeta brasileiro.

⁶Foi um cantor e instrumentista brasileiro que fez sucesso na época da Jovem Guarda.

A OPRESSÃO NÃO CALA A CANÇÃO

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”⁷

Na política local sobralense, durante os anos de ditadura, existia um revezamento de poder entre um membro da família Prado e um da família Barreto, ambos ligados a Aliança Renovadora Nacional, que era o partido dos militares, divididos em ARENA I e ARENA II. 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 Júnior⁸, 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. (SILVEIRA, 2013, p. 46 e 47)

⁷ O ciclo dos coronéis foi o período em que o estado do Ceará foi governado por três coronéis durante a ditadura: o primeiro, Virgílio Távora, que esteve à frente do governo estadual entre 1962-1966/1979-1982. Os outros dois foram César Cals e Plácido Aderaldo Castelo.

⁸ Pai do atual prefeito da cidade, Ivo Ferreira Gomes.

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 contra o regime político? Suas canções tinham esse teor mais crítico para a ditadura? Se enquadravam em 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:

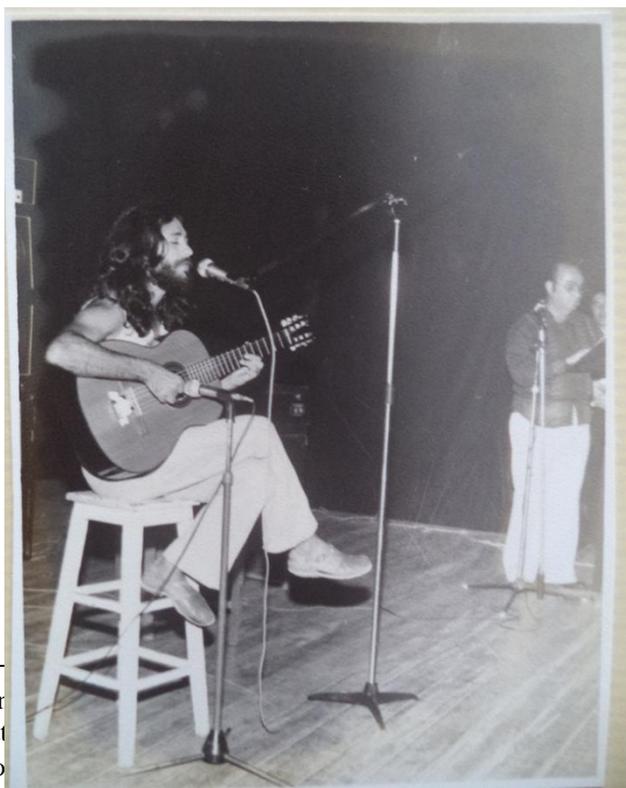
Sei que no meu peito os moinhos da esperança giram sem cessar
E quando um dia eu me cansar
Dessa incerteza, dessa agonia
Eu mesmo serei um cigano
A ler a minha própria mão
E jogarei folhas secas no ar
Pra ver por onde vai a ventania
Se por acaso a minha morte
Não vier com triste cessar dos moinhos
Sonharei 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 cantar. (LOPES, 1977).

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 melodia⁹ 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*”.

Após esse verso, há uma aceleração no andamento¹⁰ 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 1 – Vicente Lopes, participando do Festival Mandacaru.



⁹sucessão mais ou menos s/d. Disponível em: <ht

¹⁰Grau de velocidade o

Termos e expressões musicais
em: 20/06/2022.
d, *Ibid.*

Fonte: Secretaria de Cultura e Turismo de Sobral.

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
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 mãos (LOPES; MENEZES, 1977).

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 atordoa.

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 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. (STARLING, 2015, p. 37).

A historiadora aponta alguns dos atos, frutos de um silêncio que se sobressaía 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 cidadão 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. (MELO, 1977).

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

peças em situação de rua. O milagre econômico¹¹ 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.¹² 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.

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, caracterizou personagem na “trama” da canção: “*E eu/ Dentro da noite/ Me enteneço de sonhos de seda/ Destinosastrais.*” 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

¹¹É 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.

¹² Para mais informações sobre essa questão, ver: Girão; Soares, 1997.

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 engatando 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.(MESQUITA; ARAÚJO, 1978).

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 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. (OLIVEIRA, 2011, p.3).

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.

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”. (SOUZA, 2010, p.119). 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. 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. (COUTINHO, 2002, p. 69).

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 Rosa¹³, 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

¹³Foi 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.

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*.

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.

Para Geraldo Vandré, talvez o principal representante da canção de protesto no Brasil, a música tinha que trazer a 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 canções, 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 se enquadravam nesse quesito 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. (LOPES, 2022).

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 e se enquadravam, tanto nos conceitos, como nos ritmos. Não porque, não passamos 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 mesmo, para se inserir dentro do mercado fonográfico, devido à repercussão que o festival trazia.

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 em 1973, 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 Santana¹⁴. Estudar nesses colégios trazia uma distinção social, pois tratava-se de escolas particulares, na qual nem todos tinham condições de pagar.

Figura 2 – Colégio Sobralense



Fonte: foto retirada da internet. Disponível em:
<[¹⁴Destinado somente para meninas e funcionava em regime de internato e externato.](https://www.google.com/search?q=col%C3%A9gio+sobralense&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwic7pWTz_H8AhUDANQKHeNzBeoQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1536&bih=746&dpr=1.25#imgrc=yIIQTSuINIGGzM.> Acesso em: 12/10/2022.</p></div><div data-bbox=)

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 física¹⁵. 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. (LOPES, 2007).

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”. (ABREU, 2022, p. 34). Já *A tesoura* “foi

¹⁵Notava-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.

fundado em 13 de setembro de 1974, por Paulo Franklin e João Conrado”. (ABREU, 2022, p. 34). Vicente Continua:

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 tinham 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. (LOPES, 2007).

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. (MESQUITA, 2016).

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 Teatro 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 político estudantil desses jovens e como isso refletia em suas ações em comunidade e nas produções artísticas. (ABREU, 2022, 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 vinha 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. (HOLANDA, 2022).

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 apreenderam 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. (RODRIGUES, 2016).

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 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 particularidade. (CERTEAU, 1982, p. 56). 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, 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. (LOPES, 2007).

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 piano¹⁶ 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”, saíam para as ruas, para as praças para se mostrarem, mostrarem seus trabalhos, suas composições e estimularem outros jovens a também compor e produzir. (ABREU, 2022, p. 66).

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, é importante ressaltar que as canções do festival passavam por órgãos de censura, sempre havia dois agentes da polícia federal para acompanhar o evento. 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 eraera, 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

¹⁶O 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, 2017.

Euclides também deu maior ajuda a gente também man, nenhum prefeito lá vacilou não, todos ajudaram. (HOLANDA, 2022).

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. (HOLANDA, 2022).

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:

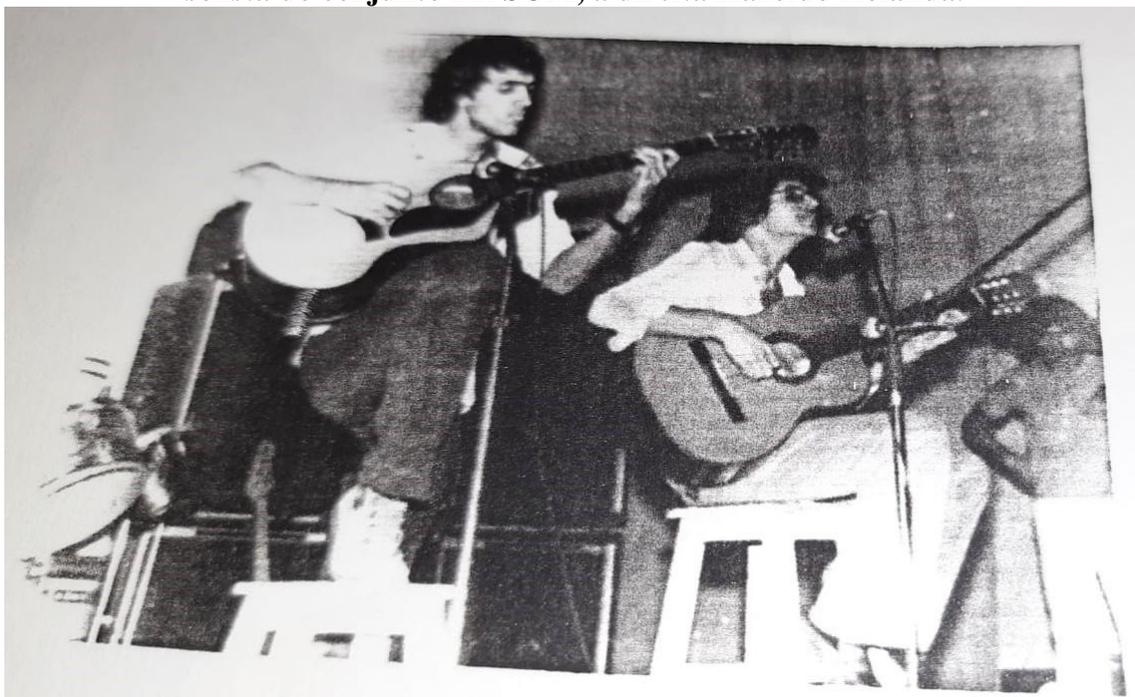
No beco do cotovelo
A língua má a saltitar
Palavra sobre palavra
Palavra puxa palavra
No bico daquele corvo
Quanta gente a passar,
Entre café e conversa,

Os boatos do lugar
Ah! Esse beco
Vem de longas datas
Uma válvula de escape
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 fora. (HOLANDA, 1978).

Como o próprio autor da canção nos informou, essa música não chegou a ser gravada, e no início coloca o Becco do cotovelo¹⁷ 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.

¹⁷Em 1842 a via recebe essa dominação, 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.

Figura 3 – Haroldo Holanda interpretando a música Sobralada. A esquerda Jorge, solista do conjunto BR SOM, a direita Haroldo Holanda.



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.

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, também é lugar de discussões 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 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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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.

FONTES

Canções

LOPES, Vicente. Viravento. III Festival Mandacaru, 1977.

LOPES, Vicente/ MENEZES, Jader. Palmas no Silêncio. III Festival Mandacaru, 1977.

MESQUITA, Mário/ ARAÚJO, Arlindo. Medo.

MELO, Laerte. Dentro da noite. III Festival Mandacaru, 1977.

REFERÊNCIAS

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

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

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

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

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.

MORAES, 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.

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

Artigo recebido em agosto de 2022. Aprovado em setembro de 2022.