

ENTRE TÁTICA E ESTRATÉGIA: O FESTIVAL SOBRALENSE DO MANDACARU

José Brendo Cruz Vasconcelos¹

RESUMO

Trabalhando com os conceitos de “tática” e “estratégia” trazidos pelo historiador francês Michel de Certeau, a presente pesquisa objetiva propor uma reflexão a respeito da produção cultural na cidade de Sobral durante a Ditadura-Civil-Militar, vista como palco de diversas formas de protesto ao regime autoritário, embora o poder político local sempre se mostrasse favorável a ditadura. Buscaremos analisar, desse modo, como a produção da arte, através da música, mostrou-se uma forma de resistência ao regime vigente, exemplificando através da problematização do festival mandacaru de Sobral, como uma tática em meio a um contexto que trazia uma situação de dominação autoritária, enquadrando-a dentro do conceito de estratégia.

PALAVRAS-CHAVE: Estratégia. Tática. Festival mandacaru.

INTRODUÇÃO

Na cidade de Sobral², no contexto político de Ditadura Civil-Militar, os prefeitos que se revezavam no poder, eram todos da Aliança Renovadora Nacional (ARENA), 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 Lima³ (1963-1966); Jerônimo Medeiros Prado (1967-1970); Joaquim Barreto Lima (1971-1972); José Parente Prado (1973-1976); José Euclides Ferreira Gomes Júnior⁴ (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, tal satisfação não era comum a todos, notando-se uma época conturbada na cidade. Panfletos, pichações, passeatas, reuniões secretas, celebrações, eram feitas principalmente por membros da Igreja Católica (embora parte

¹ Mestrando em História, Culturas e Espacialidades pela Universidade Estadual do Ceará (UECE).

² 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.

³ Esse que pertencia ao PTN, mas a partir do bipartidarismo logo filou-se a ARENA.

⁴ Foi eleito com o apoio da família Prado. Contudo, mais tarde se desvincularia deles, sendo mais um concorrente da disputa pelo poder municipal.

significativa dessa instituição tenha sido por muito tempo favorável ao regime), os estudantes, os comunistas, os membros do Movimento Democrático Brasileiro (MDB) e artistas locais.⁵

Ainda no ano de 1968, foi estabelecido pelo então presidente do Brasil, Artur da Costa e Silva, o Ato Institucional nº5 (AI-5)⁶, 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 Civil 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). 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.⁷

⁵ 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 já mencionada 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” tendo inclusive 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 (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.

⁶ 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 sem as limitações previstas na constituição, além de suspender os direitos políticos pelo prazo de 10 anos, cassar mandatos eletivos de níveis federais, estaduais e municipais. Como já dito, suspendeu o direito de *habeas corpus*, as garantias constitucionais de vitaliciedade, podendo o presidente demitir, aposentar ou remover quaisquer titulares dessas garantias. Houve também a censura dos meios de comunicação e o recesso do Congresso Nacional. Iniciava-se ali a fase mais autoritária da ditadura.

⁷ 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.

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 a participação de alunos da própria escola, do Colégio Estadual Dom José 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.⁸ Ocorreu, em 1975, o I FEMUTE- Festival de Música do *Tesoura*, jornal da escola citada. Ainda em 1975, tivemos a primeira edição do *Festival Musical do Mandacaru*, tendo posteriormente outras 5 edições entre os anos 1976 e 1986.

O Festival do Mandacaru era realizado no Theatro São João⁹. Era composto por apresentações de canções e poesias, sendo as poesias incluídas apenas a partir de sua segunda edição. Era 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, dessa forma, que a intenção deles não era muito diferente dos demais festivais que ocorriam pelo Brasil. Os festivais naquela época se tornaram 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 como juris.

⁸ 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 Ditadura Civil-Militar em Sobral-CE: Aliança, “Subversão” e Repressão**. Sobral: Edições UVA; Editora Sertão Cult, 2017.

⁹ 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, foi projetado e construído pela União Sobralense, uma instituição cultural que agregava intelectuais da cidade, entre eles, Domingos de Olímpio, autor de *Lusia Homem*. O Teatro é tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

HISTÓRIA E MÚSICA E A MÚSICA POPULAR

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 pode 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, mesmo que de forma discreta tendo a música como sua fonte.¹⁰ 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”.¹¹

“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”.¹² Sendo 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.¹³ 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.”¹⁴ Além do que a música também é melodia, e a análise dos outros elementos que compõem a canção é um desafio ainda maior para o historiador, mas ao analisar a melodia é possível ter uma percepção maximizada da expressão musical, tratando de suas harmonias, ritmos e andamentos.¹⁵ Como afirma José Geraldo Vinci de Moraes:

¹⁰ 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.

¹¹ Idem, ibidem, p. 10.

¹² 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. p. 17.

¹³ 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.

¹⁴ WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 15.

¹⁵ Ver: PRADO, Gustavo dos Santos. “**A Verdadeira Legião Urbana São Vocês**”. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2012.

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 criador¹⁶.

Uma das estratégias utilizadas como método para o uso da canção está no emprego da interdisciplinaridade, com a utilização de outras áreas do campo do saber, como as ciências sociais, a semiótica, a semiologia, a filosofia e outras. Na observação do aparato geral sobre os trabalhos de história e música é perceptível essa evolução que ocorreu desde o século XIX com a raiz positivista, até os trabalhos atuais, fazendo essa relação com outras áreas, ela enquanto fonte histórica pode promover uma série de informações novas e interpretações dos fatos¹⁷. Isso, desse modo, demonstra-se uma vantagem na utilização da música como fonte, pois como afirma a historiadora Valéria Aparecida 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.¹⁸

Ainda na década 30, nos primeiros anos do Brasil republicano, a escrita da música popular teria se articulado em debates sobre identidade nacional e mestiçagem, como afirmam as historiadoras Martha Abreu e Carolina Vianna Dantas:

A exaltação da “música popular” e do(s) samba(s) como música genuinamente “nacional”, a partir dos anos 30, relaciona-se evidentemente com a incessante estratégia política getulista de oficializar esse gênero. Como demonstrou Adalberto Paranhos (2008), realizaram-se apresentações públicas de artistas nacionais em eventos bastante divulgados, como o Dia da Música Popular e a Noite da Música Popular. Cantores renomados integraram a comitiva presidencial em viagem a países latino-americanos, carregando, é claro, o samba na bagagem. Simultaneamente, transmissões radiofônicas oficiais, destinadas ao público estrangeiro, se incumbiam de transportar o samba, identificado como genuíno produto musical brasileiro, a diferentes pontos do planeta. A valorização da “música popular”, pós 30, está de fato fartamente documentada.¹⁹

¹⁶ MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, v. 20, n. 39, p. 2011.

¹⁷ Ver: 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.

¹⁸ 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. P. 18.

¹⁹ ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna. Música popular, identidade nacional e escrita da História. In: **Textos escolhidos de cultura e arte popular**, Rio de Janeiro, v. 13, n.1, p. 15. Maio, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/viewFile/20749/21696>. Acesso em: 26 ago 2021.

Durante a segunda metade da década de 1960, 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.

A MPB foi o estilo musical dominante no Brasil durante as décadas de 1960 e 1970, 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 de 21 anos. Porém, é válido destacar a vasta produção cultural no país durante aquele tempo. 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, embora com outro título: eram os concursos de músicas carnavalescas”.²⁰ 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, procurando, 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 essa que foi o principal hino das passeatas do movimento estudantil e que sofreu com a censura estabelecida pelo AI-5.

Por outro lado, tínhamos uma 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.²¹

²⁰ MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais: Uma Parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003. P. 10.

²¹ 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. P. 45.

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, ele assumiria a tarefa de “modernizar” a MPB.

Havia ainda o movimento Jovem Guarda, guiado principalmente pelos rockeiros Erasmo Carlos, Roberto Carlos e Wanderléa, influenciados pelos Beatles da Inglaterra.²² “O iêiê-iê (alusão ao grito yeah! yeah! yeah! dos músicos ingleses) empolgou grande parcela da juventude que transformou suas formas de comportamento, linguagem e aspirações.”²³ Era tido pela esquerda, dita revolucionária, como uma forma de expressão artística alienada, pois não atentava às questões políticas da época, trazendo em suas letras músicas sobre paz, amor, alegria e coisas relacionadas.

A arte musical representa a realidade social, o momento histórico de um sujeito inserido dentro de certo contexto, traz representações e ideias, desejos, 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 e seus sentimentos. Fosse em forma de protesto direto, fosse o desejo daquilo que eles realmente queriam viver.

O festival mandacaru tinha como Slogan “*A Serviço da Música Popular Brasileira*”. 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.²⁴

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. A matéria traz características de como funcionava o evento. Como já foi dito, era um festival do tipo competitivo, tinha uma premiação em dinheiro para os três primeiros colocados. Destaca-se as mais de 30 músicas inscritas, a seleção de 10 dessas músicas para uma semifinal por uma comissão avaliadora.

²² 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.

²³ Idem, ibidem. p. 75-76.

²⁴ *O POVO*, Fortaleza. 21 de outubro de 1976.

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. Outro ponto relevante citado no jornal, é sobre os editores da revista *O Saco* 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.

Ainda que o Festival Mandacaru fosse de âmbito estadual e tivesse uma grande repercussão, não há, praticamente, menção da cidade de Sobral nos trabalhos sobre festivais de música. O festival foi idealizado e organizado por Vicente Lopes, Haroldo Holanda e Dorelande Lima Fontele. Em entrevista ao historiador Francisco Dênis Melo²⁵, Vicente Lopes afirmou 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 *Vivarento* 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.²⁶

Vicente Lopes fala do impacto do festival na cidade, de suas canções, que obtiveram vitória em dois dos festivais. Da juventude sobralense, de estudantes que participavam do evento. “Ao contar suas experiências, o entrevistado transforma aquilo que foi vivenciado em linguagem, selecionando e organizando os acontecimentos de acordo com determinado sentido”.²⁷ 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. Esses que estudavam em Fortaleza e deram uma dimensão maior para o evento, o que significa dizer que a narrativa de suas vidas, partindo de suas influências, do seu meio social, construíram esse festival, pois “a narrativa é sempre constituída de uma trama que constitui

²⁵ Professor Adjunto do Curso de História da Universidade Estadual Vale do Acaraú, pesquisador da história da cidade de Sobral. Autor do livro *Abrem-se as Cortinas: Histórias e Memórias do Teatro São João*.

²⁶ Vicente Lopes. Entrevista concedida ao historiador Francisco Dênis Melo, em 27 de outubro de 2007.

²⁷ ALBERTI, Verena. **Ouvi contar**: Textos em História Oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 77.

seus diversos episódios e, além de ligá-los entre si, os coloca em relação com o enredo mais amplo, daí resultando uma totalidade significativa”²⁸

A expressão musical em contestação ao regime autoritário era algo presente no país. Não foi diferente em Sobral. As músicas que eram inscritas no festival passavam por órgãos de censura, eram todas enviadas a Fortaleza, onde José Haroldo de Holanda e José Clodoveu de Arruda Coelho Neto faziam o pedido de liberação junto a Polícia Federal. Encontramos algumas letras de músicas com o carimbo da censura. Mesmo assim, ainda tinham letras que conseguiam a liberação e expressavam o que se passava naquele momento. Como é o caso da música *Viravento*, feita por Vicente Lopes, apresentada no III Festival:

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 sei 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 com seus amores noturnos
E serei mesmo um vagabundo
Seguindo as estrelas, vendo teu olhar
Sempre no peito à certeza
Daquela velha vontade de cantar.²⁹

A música fala sobre as incertezas, a agonia vivida durante aquele tempo, onde a vontade de cantar seria o refúgio em um momento de repressão, tortura, silêncio e medo. A cultura musical trazia à tona, através de seus festivais a luta e o protesto, em meio àquela época repressiva, onde a produção cultural mostrava-se como um meio de expressar os sentimentos dos artistas, o meio de escape em meio aquele cotidiano na qual estava inserido.

²⁸ BARROS, José D. Assunção. **Paul Ricoeur e a narrativa histórica**. História, imagem e narrativas, n. 12, p. 1-26, 2011. p. 6-7.

²⁹ Vicente Lopes. *Viravento*. Arquivo da Polícia Federal. Essa canção foi gravada no álbum *Massafeira Livre*, que foi fruto de um movimento artístico e cultural também chamado de “Massafeira Livre”, ocorrido no Ceará, especificamente no ano de 1979, em Fortaleza, no Theatro José de Alencar, onde mais de duas centenas de artistas se reuniram para uma confraternização musical. Cf.: Aires, op. cit.



Festival Musical do Mandacaru no Theatro São João de Sobral³⁰

ESTRATÉGIA E TÁTICA

Para Michel de Certeau “o cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão do presente”.³¹ O autor também traz o conceito de espaço e lugar, onde vai dizer 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.”³² E sobre o espaço, o autor 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.³³

³⁰ Arquivo da Secretaria da Cultura e do turismo de Sobral.

³¹ Cf.: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 1. Artes de fazer. 10ª ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

³² Idem, ibidem.

³³ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 1. Artes de fazer. 10ª ed. Petrópolis: Vozes, 2004. p. 203.

O autor, que tem como um de seus focos estudar o cotidiano das pessoas comuns, cotidiano por muitas vezes difícil, árduo, com as condições dadas a cada dia. Do mesmo modo, ele nos traz essas duas definições de espaço, que para o autor seria aquele que é modificado pelas transformações devido a proximidades sucessivas, como por exemplo uma rua, uma praça e e.t.c. Já o lugar, seria aquilo que está inerte, que não pode ser modificado, nesse sentido, o espaço seria o lugar praticado.

O Michel de Certeau traz para nós também o conceito de estratégia e de tática, para a primeira ele vai afirmar que:

Chamo de estratégia o cálculo (ou manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolada. A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio a ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos da pesquisa etc.). Como na administração de empresas, toda racionalização 'estratégica' procura em primeiro lugar distinguir de um 'ambiente' um 'próprio', isto é, o lugar do poder e do querer próprios.³⁴

O autor vai colocar a estratégia como o poder hegemônico dominante, como forma de intimidação dos "fortes" sobre os "fracos", que dominam os lugares a partir da observação e medida para melhor controlar, prever. Já a tática, ele vai definir como:

Chamo de táticas a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio [...]. A tática não tem lugar senão a do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento 'dentro do campo de visão do inimigo', [...] e no espaço por ele controlado. Ela não tem, portanto, a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera, golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as 'ocasiões' e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas.³⁵

De acordou com Certeau, a tática é determinada pela ausência de poder, nela, quanto menor for o poder, maior a possibilidade de se cometer uma astúcia, aproveitando as ocasiões, prevendo saídas daquele cotidiano árduo.

O Roger Chartier vai dizer que para compreender a cultura popular, entende-se que por um lado existem mecanismos de dominação simbólica, que usam as representações que classificam ou desqualificam sua cultura como inferior. Sendo afirmado pelo autor que esses conceitos supracitados do Michel de Certeau, exemplificam bem essa questão.

³⁴ Idem, *ibidem*, p. 99.

³⁵ Idem, *ibidem*, p. 100.

Dessa forma, podemos dizer que as canções tocadas no festival são estabelecidas a maneira de táticas contra uma dominação vigente, que no caso, tratava-se da Ditadura-Militar e da repressão, muito embora, nem todas as canções tivesse como característica tratar de um protesto implícito, subjetivo, com o intuito de não ser percebido, o conceito de tática, tratado pelo Michel de Certeau, vem trazer uma referência a pequenas ações que vão de alguma forma tentar fazer com que o ser humano fuja daquele cotidiano, por muitas vezes árduo. Entendendo que estamos tratando de um período ditatorial, produzir arte, no caso música, organizar um festival, ter a influência de estudantes de outras cidades, são coisas que podem se encaixar perfeitamente nesse conceito, diante um governo autoritário que pode também representar essa estratégia. Perceba por exemplo a música “palmas do silêncio” feita por Jader de Menezes e Vicente Lopes, apresentada no III Festival:

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 ao menos
E não há um então
Pra dizer que o ontem
Foi atropelado entre
As palmas de nossas mãos.³⁶

Ao fazer uma análise subjetiva da canção e considerando o contexto histórico na qual ela está inserida, podemos dizer que seria o silêncio representado dentro de um contexto de ditadura? Já que o próprio autor, quando perguntado sobre o momento repressivo daquele período vai dizer que: “A gente sentia isso com certeza, só que como eu te falei, a gente fazia frente, através da expressão artística, através do manifesto”.³⁷ Evidente que não, como analisando pelo historiador José Geraldo Vinci de Moraes, para o uso da memória e sua relação com a história, é necessário criar uma operação historiográfica que venha a se livrar dos labirintos produzidos pela memória, apesar do seu papel crucial. Porém, em uma cidade que estavam aliançados com a ditadura e um grupo de artistas que estavam fazendo esse

³⁶ Jader de Menezes/ Vicente Lopes. Palmas de Silêncio. Arquivo da Polícia Federal.

³⁷ Vicente Lopes. Entrevista concedida ao historiador Francisco Dênis Melo, em 27 de outubro de 2007.

festival, podemos colocar o contexto assemelhado a estratégia e o festival e suas músicas como táticas, já que as táticas não se tratam necessariamente de um protesto direto, mas de uma ação para “fugir” de um cotidiano árduo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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.

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.

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.

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.

CHARTIER, Roger. **“Cultura popular”**: revisando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, nº16, p.179-192, 1995.

DE 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.

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.

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

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.

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.

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

REIS, José Carlos. O lugar da teoria-metodologia na cultura histórica. In: **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.

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.

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