Música, resistência e ditadura: A atuação de Terezinha Dora e o Festival de Verão (1971)

Music, resistance and dictatorship: Terezinha Dora's role and The Summer Festival (1971)

Gabriel Guerra de Azevedo
Mestrando em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo, https://orcid.org/0009-0003-7520-2168, gabrielguerradeazevedo@gmail.com
Alexandre Siqueira de Freitas
Doutor em Artes e Musicologia pela Universidade de São Paulo, https://orcid.org/ 0000-0002-1970-6412, alexandre_sfreitas@yahoo.com.br

Recebido em: 21/09/2024 / **Aceito em:** 16/12/2024
DOI: 10.12660/rm.v16n26.2024.92107

Resumo

Este trabalho examina iniciativas de fomento musical capixabas durante a ditadura militar brasileira. Primeiro, refletimos sobre o conceito de censura e sua articulação com a cultura, de maneira geral. Em seguida, analisamos duas ações de resistência: a criação do primeiro Programa de Música da Ufes por Terezinha Dora Abreu de Carvalho – constatado em matérias de jornal dispostas no Arquivo Público do estado; e o Festival de Verão de Guarapari de 1971 – conforme relato de Antonio Alaerte (2001). Para tanto, discutimos autores que corroboram a compreensão da música como forma de resistência, articulando-os a tais iniciativas. Assim, cremos ter sido possível identificar e discutir algumas das posturas adotadas pelos agentes da música local durante a ditadura, seus impactos e consequências.

Palavras-chave: Música; Resistência; Ditadura militar; Censura; Espírito Santo.

Abstract

This work examines musical promotion initiatives in Espírito Santo during the Brazilian military dictatorship. First, we reflect on the concept of censorship and its relation to culture in general. Then, we analyze two acts of resistance: the creation of the first Music Program at Ufes by Terezinha Dora Abreu de Carvalho – as documented in newspaper articles found in the Public Archive of the state; and the 1971 Guarapari Summer Festival – as reported by Antonio Alaerte (2001). To do so, we discuss authors who support the understanding of music as a form of resistance, linking them to these initiatives. Thus, we believe it was possible to identify and discuss some of the stances adopted by local music agents during the dictatorship, as well as their impacts and consequences.

Keywords: Music; Resistance; Military dictatorship; Censorship; Espírito Santo.

Introdução

É notória a importância dos agentes da música brasileira no que tange ao enfrentamento de políticas de violência instituídas em nosso país, produzidas pelo próprio Estado brasileiro. Trabalhos como os de José Roberto Zan (2001) evidenciam a relevância do papel desses sujeitos músicos cujas vidas e obras questionam, provocam e perturbam a arbitrariedade dos sistemas autoritários de suas épocas. Segundo o autor:

> A MPB consolidou-se como segmento legítimo e hegemônico no mercado. Ligada a uma tradição de engajamento vinda da década anterior [dos anos 1960], manteve a aura de segmento crítico e intelectualizado no contexto da ditadura militar. Os compositores Chico Buarque, Gonzaguinha, João Bosco, Aldir Blanc e Milton Nascimento produziram um amplo repertório em que se pode identificar traços do 'romantismo revolucionário', por exemplo, o reconhecimento do povo como elemento de resistência ao regime ditatorial (Zan, 2001, p. 116).

Tratando da repressão dos artistas pela ditadura militar brasileira, constata-se que "muitos dos seus compositores foram alvos da censura que se tornou mais intensa após a decretação do AI-5" em 13 de dezembro de 1968 e que, com efeito, "calcula-se que ao longo de dez anos foram vetadas pela censura mais de mil canções" (Maklouf, 1984 *apud* Zan, 2001, p. 116).

Desse modo, cabe refletir sobre o papel da música na cultura em contextos como o da repressão ditatorial. Diversos autores e autoras[1] sugerem que esta extrapola em muito o lugar do mero entretenimento, podendo ser compreendida como potencial dispositivo voltado à transformação social.

Sem que adentremos em uma discussão mais profunda acerca dos aspectos sociológicos desse fenômeno, faz-se importante destacar seus desdobramentos em duas instâncias: primeiramente, a nível individual, quando a música pode operar como ferramenta de produção de dignidade, a partir dos múltiplos caminhos possíveis pelos quais viabiliza a expressão das subjetividades particulares; e, ainda, no nível da coletividade, ao considerarmos que a música vem sendo historicamente empregada no sentido da denúncia das condições de precariedade humana, dando voz a grupos marginalizados, permitindo que entremos em contato com seus anseios e descontentamentos.

[1] A exemplo da discussão de Jusamara Souza (2004), acerca da música como *fato social*.

Ainda que atualmente tenhamos ciência de diversas das violências cometidas pelo Estado brasileiro durante esse período relativamente recente de nossa história, faz-se importante observar que o reconhecimento de seus danos – físicos e psicológicos – foram tardiamente reconhecidos e amplamente anistiados, regional e nacionalmente. Quanto à realidade espírito-santense, constata-se que foi apenas no ano de 1998 que a Assembleia Legislativa do Estado viera a aprovar a Lei 5751/98, "cujo texto reconhece a responsabilidade do Estado do Espírito Santo em casos de coação e danos psicológicos causados a pessoas presas legal e ilegalmente de 2 de setembro de 1961 a 1979, tendo estas direito a indenização" (Vereza, 2005, p. 13).

Tais omissões e dificuldades – a bem dizer, deliberadamente produzidas – em esclarecer a realidade factual dos acontecimentos desse período se fizeram sentir também pela repressão às múltiplas manifestações socioculturais brasileiras, com desdobramentos sobre as diferentes linguagens artísticas – grande parte delas, reprimidas pela censura ditatorial. Intensificando o desafio da construção de uma possível narrativa que venha a compor a historiografia musical local, esse fator apenas serve para complexificar a compreensão da natureza e da dimensão dos fazeres musicais contemporâneos à ditadura brasileira.

Considerando que a quase totalidade das pesquisas visando à construção de uma historiografia própria da música capixaba[2] está temporalmente situada nas últimas duas décadas, ainda é de se constatar um número consideravelmente pequeno de trabalhos acadêmicos dedicados à sua investigação de forma específica. O estágio preliminar das pesquisas nesse campo se evidencia mais intensamente quando verificamos uma escassez ainda maior de trabalhos acadêmicos que tratem, de maneira específica, das complexidades da música capixaba e do papel de seus agentes no contexto da ditadura militar.

Nessa direção, uma importante formulação institucional e política – bastante esquecida pelos próprios capixabas – diz respeito à criação do primeiro Programa de Música da Universidade Federal do Espírito Santo por Terezinha Dora Abreu de Carvalho no ano de 1976 – em meio ao governo de Ernesto Geisel. Entendendo que tal programa teve como desdobramento a elaboração de múltiplas iniciativas direcionadas à produção de dignidade dos músicos locais no período que concerne

[2] Entendemos por "música capixaba" aquela que é produzida por músicos e musicistas naturais ou radicados no estado do Espírito Santo.

às nossas discussões, evidencia-se aqui um potencial ponto de resistência por atividades de incentivo à música.

Ainda se tratando do fomento às atividades musicais no Espírito Santo durante esse período, outra rara exceção consta no relato de Antonio Alaerte (2001) – que servirá às discussões que aqui pretendemos propor. Em seu texto, o jornalista testemunha acerca de um episódio que materializa concretamente a violência do regime militar cometida contra os músicos em território capixaba: o Festival de Verão de Guarapari de 1971 – realizado nos chamados "anos de chumbo", do governo do general Emílio Garrastazu Médici. A fim de colocar luz sobre esse evento, elencamos matérias de jornais e revistas da época que corroboram o texto-relato de Alaerte, atestando verbal e imageticamente a dimensão tomada pelo evento.

Dessa forma, elencando elementos que demonstram o posicionamento dos músicos capixabas da época frente ao regime militar e, evidenciando sua atuação pública e notória, o presente trabalho intenta sublinhar alguns dos importantes movimentos de resistência realizados pelos agentes da música regional no contexto ditatorial brasileiro.

Música, Censura e Resistência

Antes de nos aprofundarmos na questão da música enquanto fator importante para as transformações sociais vivenciadas no contexto brasileiro das últimas décadas, buscaremos propor – sinteticamente – uma visão acerca da complexa dimensão socio-histórico-política dos fazeres musicais que vieram a se constituir como forma de resistência. Remontando-nos à gênese da construção da ideia de música como resistência, verifica-se que esta não se configura como uma novidade em absoluto, já estando presente em reflexões próprias dos esquemas ontológicos clássicos[3].

Por múltiplas razões, compreende-se que a construção do pensamento ocidental veio a refletir – em diversas instâncias – crenças e valores próprios da chamada Antiguidade Clássica. Como efeito desse pensamento, um certo caráter prescricional das manifestações musicais pôde ser observado ao longo de toda a história da música ocidental (Portugal; Corrêa, 2017, p. 223).

[3] Referente a produção material e intelectual própria dos territórios da Grécia e Roma antigas, historicamente situadas entre os séculos VIII a.C. e V d.C.

Assim, faz-se notar que, mesmo transcorridos cerca de 2.300 anos, a noção de uma suposta influência da música no caráter dos indivíduos ainda reverbera nas discussões atuais acerca de seu papel social. Um exemplo disso são os discursos criminalizantes produzidos pela censura ditatorial brasileira, sob o argumento de potenciais "perigos" de determinadas manifestações musicais.

Dentro desse quadro, constata-se que – por um lado – uma grande parcela das pessoas parece hoje compreender os efeitos nocivos da tirania cerceadora dos militares sobre as artes. Na contramão disso, porém, cabe a verificação da insistência de certos grupos – sobretudo de setores mais conservadores da extrema direita – que nutrem nostalgia a essas práticas, de forma mais ou menos discreta. No Brasil, não sendo essa uma pauta superada em definitivo, olhares vigilantes seguem incidindo sobre as atividades dos artistas. Maria Angélica Melendi e Lais Myrrha (2018) refletem que:

> [Na última década] a mira desses grupos fixou-se na arte contemporânea. As imagens passaram a ser duramente atacadas, e não somente as imagens. Algumas exposições foram fechadas e artistas e curadores interrogados pela polícia sob acusações de pedofilia, bestialismo e blasfêmia. Grupos integrados, na sua maior parte, por simpatizantes do Movimento Brasil Livre, evangélicos e católicos carismáticos, incitados por seus líderes, protestaram agressivamente pedindo o fechamento de algumas exposições como Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, no espaço Santander Cultural de Porto Alegre, e Faça Você Mesmo Sua Capela Sistina, do artista Pedro Moraleida, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Também interferiram na performance *La Bête* [O bicho], do performer e coreógrafo brasileiro Wagner Schwartz, na abertura da exposição do 35º Panorama da Arte Brasileira, no Museu da Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) (Melendi; Myrrha, 2018, p. 117-118).

A fim de melhor abarcar os efeitos dessas censuras, faz-se pertinente que compreendamos algumas de suas acepções. Buscando recuperar as origens etimológicas, dispõe-se que:

> A palavra "censura" provém do latim *censere*¸ no sentido de contar avaliar, julgar. Na antiga Roma, o censor era o magistrado eleito que recenseava a população, cuidava das finanças e era responsável pela manutenção dos bons costumes. Apesar da vulgarização do termo censurar, cujo significado hoje parece mais próximo de repreender, criticar ou avaliar negativamente e até proibir, consideramos a censura uma ação exercida sobre o cidadão comum pelos magistrados que exercem o poder (Melendi; Myrrha, 2018, p. 115-116).

Conforme sabemos, as justificativas para que tal censura operasse sobre os artistas contemporâneos a ditadura brasileira são tão diversas quanto frágeis. Dentre elas, possíveis pistas se encontram nos escritos de Talitha Moreira (2013). Retomando a noção de "perigo" supracitada, e tratando sobre os papeis desempenhados pela música nas sociedades contemporâneas, depreende que:

> A música [...] não está dotada apenas de uma dimensão expressiva relativa a seres perfeitamente estáveis, do contrário não representaria algo a ser evitado ou temido. Essa música que é temida, sua escuta sendo entendida como perigosa ou problemática, é uma música com o potencial de afetar, de movimentar, de causar desestabilizações, modificações (Moreira, 2013, p. 76).

Desse modo, ficam evidentes as razões pelas quais a música, enquanto forma engajada de manifestação cultural e social, manteve seu caráter revolucionário e de resistência às tiranias vigentes, mesmo – e, potencialmente, sobretudo – no contexto de maior recrudescimento do período ditatorial brasileiro. Objetivamente figuradas em trajetórias de célebres músicos brasileiros da época, essas perseguições e enfrentamentos foram realizadas a olhos vistos. A título de exemplificação, nomes como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Geraldo Vandré – dentre tantos e tantas outras – têm, em suas biografias, relatos materiais desse jogo de forças.

Tal percepção do fazer musical como um fazer crítico e político no Brasil consta também nos escritos de Silvano Fernandes Baia (2010), ao ponderar que:

> [Após a edição do AI-5 em dezembro de 1968] a canção popular emergia [...] com status privilegiado na cultura nacional, a MPB estava institucionalizada e existia um "acordo" numa parcela do campo de produção em torná-la peça de resistência política e cultural a ditadura, o que contribuía para diluir diferenças estéticas (Baia, 2010, p. 16).

Assim, se por um lado a "ameaça" contida nessas obras musicais não passou desapercebida pelo regime – que as censurou veementemente –, por outro, elas seguiram operando como potencial forma de enfrentamento às opressões impostas. Se a brutalidade, a tortura e o exílio foram as armas militares de contenção dos "danos" da música de protesto, sugere-se que o apreço e adesão política das massas à música – de forma mais ou menos consciente –, veio a operar como potencial via de resistência à ditadura no Brasil.

Ditadura e Arte No Espírito Santo

Como um reflexo do que ocorria em grande parte do território brasileiro, o Espírito Santo também sofreu com os impactos da censura e da repressão militar nos anos de chumbo. A truculência e perseguição dos agentes do Estado foi sentida por um grande número de capixabas, pertencentes a diferentes classes de profissionais: do direito – como o advogado Chico Celso, severamente torturado; do jornalismo – a exemplo do notório caso da jornalista Miriam Leitão, também torturada no ano de 1972, e do jornalista Orlando Silva Rosa Bonfim Júnior, morto envenenado por militares; dos professores – como Lincoln Bicalho, assassinado à tiros por oficiais; dentre muitos outros e outras, que constituem uma longa lista de vidas capixabas que ousaram, de alguma forma, questionar a arbitrariedade e as brutalidades dos militares[4].

Ainda que não faltem exemplos da violência e perseguição vivenciadas no estado do Espírito Santo durante a ditadura, trabalhos como os de Pedro Fagundes e Vitor Ângelo (2014) revelam uma forte tendência ao esquecimento de seus fatos por uma parcela significativa do povo capixaba. Junto ao oblívio, observa-se a produção deliberada de uma memória otimista e seletiva por parte de agentes do próprio Estado:

> Tendo como base uma grande quantidade de análises documentais, os autores apresentaram os órgãos ligados à repressão no Espírito Santo e como suas ramificações estavam muito além do conhecido DOPS/ES (Departamento de Ordem Política e Social do Espírito Santo). Através de Assessorias de Segurança e Informações (ASI) e Assessorias Especiais de Segurança e Informações (AESI), que atuaram em vários locais, como em empresas, universidade, órgãos do governo do estado e federal, constituíram um aparato repressivo que levantava informação e promovia contra-informação. [...] O objetivo desses órgãos de estado era a identificação dos chamados "subversivos" e, pela sua estrutura, acabaram por construir uma rede de controle social. O que incluiu a observação do cidadão comum que não era vinculado a partido ou ideologia política, mas que sofria as consequências dessa perseguição e não poderia buscar ou mesmo reivindicar seus direitos sem ser vigiado (Fagundes; Ângelo, 2014 *apud* Pagatini, 2022, p. 168-169).

[4] Algumas propostas artísticas contemporâneas intentam a conservação da memória dessas vítimas, como a obra *Pessoas Imprescindíveis* (2012), uma escultura memorial que se encontra exposta na Praça Costa Pereira, localizada no Bairro Centro da cidade de Vitória – ES. Trata-se de uma estrutura construída na forma de blocos estruturados sobre uma placa de metal, que homenageia militantes capixabas mortos e desaparecidos durante o regime militar.

Assim, demarca-se de forma clara a perseguição – real, organizada e vigilante – dos agentes do poder local exercida sobre tais sujeitos "subversivos". Dentre artistas visuais e plásticos que vieram a integrar essa geração, a historiadora Almerinda Lopes (2011) destaca: Paulo Herkenhoff, Alberto Harrigan, Carmen Có, Pedro José Rodrigues Filho, Atílio Gomes – mais conhecido como "Nenna" – e Hilal Sami Hilal. Sobre o caráter questionador do trabalho desses artistas, Lopes (2011) escreve:

> Atuando em Vitória, ou no Rio de Janeiro – para onde alguns se transferiram temporária ou definitivamente, em busca de melhores condições para produzir e angariar reconhecimento – aqueles jovens artistas buscaram imprimir novos rumos à arte, negando os paradigmas e os modelos herdados do passado. Promoveram desde o final dos anos 60, proposições criativas (intervenções públicas, happenings, performances, instalações, mail-art, vídeotapes), ironizando ou criticando a realidade local, a censura e a tortura política. Para tanto, os jovens artistas recorreram à associação insólita de objetos e materiais, como a textos de jornais que se referiam a prisões políticas, tortura, violência e morte. Questionaram o poder instituído e o significado dos espaços culturais como veículos de difusão e de legitimação da arte, transformando ruas, praças e outros espaços públicos em locais privilegiados para a realização de eventos conceituais de natureza individual. Propunham-se transformar o mundo num museu aberto, sem limites, livre de convenções e sem fronteiras à interatividade e à participação do interlocutor. Tais jovens admitiam a necessidade de formação de um novo público, disposto a deixar a posição passiva ou contemplativa, para tornar-se agente participativo e criativo, o que não deixava de ter um sentido transformador ou político (Lopes, 2011, p. 614-615).

Personagens artistas próprios do campo da música também atuaram nesse sentido de enfrentamento ao regime. Ocorre, contudo, que as formas de invisibilização supracitadas – pelas vias do esquecimento ou do apagamento deliberado – parecem ter operado de maneira tão intensa que se tornou ainda mais dificultosa a tarefa de elencar exemplos desse tipo de produção no campo da música – sobretudo se a comparamos com a produção conhecida dos artistas capixabas visuais e plásticos da época.

Tal dificuldade é agravada pelo número consideravelmente restrito de trabalhos dedicados à elaboração de uma historiografia musical capixaba, de forma geral. Acerca da música presentificada nas tradições populares capixabas, destacam-se algumas poucas pesquisas – como a de Guilherme Neves (2008) – que se debruçam sobre a manifestação cultural do Congo Capixaba. Já no âmbito das biografias, verificamos alguns exames recentes sobre a vida e obra de alguns compositores e compositoras locais atuantes na cena capixaba no século XX. Dentre

elas, cabe citar: a do compositor Jaceguay Lins – por Paula Gálama (1999); a do compositor Alceu Camargo – por Cláudio Thompson (2010); a da compositora Lycia De Biase Bidart – por Nicole Garcia (2018) e Tayná Lorenção (2020); e, mais recentemente, a da compositora Terezinha Dora Abreu de Carvalho – por Gabriel Guerra (2022).

Dessa forma, no ímpeto de dar seguimento a essa tarefa, e entendendo a urgência de que não perpetuemos as lacunas produzidas na história da música capixaba durante o período da ditadura, buscamos – nas páginas que se seguem – tratar de dois exemplos que, embora distintos, figuram sobre o mesmo enquadramento. Entendemos que assim o fazem não apenas por compartilhar o mesmo contexto – político, espacial e temporal –, mas, sobretudo, por transportarem em si um fundamental caráter de resistência. Assim, prosseguiremos discutindo a criação do primeiro Programa de Música da Universidade Federal do Espírito Santo em 1976 por Terezinha Dora Abreu de Carvalho, e, na sequência, abordaremos o Festival de Verão de Guarapari de 1971.

Terezinha Dora: Música e Democracia

Ao contexto cultural da ditadura somam-se as dificuldades próprias do machismo, ainda hoje tão forte. No entanto, são notórias as contribuições das mulheres neste período. A fim de contemplar a importância da atuação política das mulheres capixabas, trabalhos como os de Ingrid Nascimento (2006) discutem as transformações sociais observadas no Espírito Santo no contexto da ditadura militar. Intentando elucidar o panorama local próprio desse contexto e enfatizando o marcador de gênero em sua pesquisa, constata que:

> [No Espírito Santo] percebemos diversos avanços na militância feminina. Com a conquista de diversos direitos na atuação pública e política, esses avanços se consolidam na trajetória política das mulheres até a atualidade, embora a igualdade ainda permaneça como um desafio. Os papéis femininos mudaram e essa mudança se deu não apenas em função do processo de democratização da sociedade brasileira, [...] principalmente devido ao fato da mulher ter alcançado uma série de conquistas nos mundos público e privado. [...] Elas romperam com a possibilidade de um único modelo feminino, o tradicional, no qual a mulher abdica de sua individualidade e projetos pessoais para investir nos do marido (Nascimento, 2006, p. 265).

Dessa forma, podemos depreender como os impactos dessas transformações – no nível da micro e macropolítica – refletem-se em histórias coletivas e individuais. Compreendendo este grupo de mulheres capixabas cuja vida privada veio a realizar um entrelaçamento com o referido "mundo público", sobretudo via enfrentamento das arbitrariedades do regime militar, podemos também citar contribuições de Terezinha Dora Abreu de Carvalho.

Compositora capixaba, pianista e professora, Terezinha Dora nasceu na cidade de Vitória, Espírito Santo, no ano de 1936. Formou-se na Escola de Música da Universidade do Brasil[5] e especializou-se em Harmonia e Morfologia no Conservatório Brasileiro de Música. Retornando ao Espírito Santo, lecionou na antiga Escola Estadual de Música do Espírito Santo (EMES)[6] – Figura 1 – e, posteriormente, na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).



Figura 1 – Terezinha Dora lecionando na Escola de Música do Espírito Santo (EMES).
Fonte: Espírito Santo (2020).

Na Ufes, foi responsável pela criação do primeiro Programa de Música da universidade no ano de 1976, quando passou a ocupar o cargo de Coordenadora de

[5] Atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
[6] Atual Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES).

Assuntos Musicais da antiga Sub-reitoria Comunitária[7]. O programa criado trazia a música para a instituição que, à época, ainda não possuía um curso de Graduação em Música.

O Programa de Música viabilizou projetos musicais de grande relevância para a universidade e seu entorno – alguns deles, ainda em exercício nos dias de hoje –, dentre os quais pode-se citar: o Coral da Ufes; o Grupo dos Chorões (Figura 2); o Conjunto Regional Universitário; a Bandinha Rítmica Infantil; e o Salão do Compositor Capixaba – todas essas iniciativas também elaboradas sob coordenação de Terezinha Dora.



Figura 2 – Terezinha Dora junto ao grupo dos Chorões.
Fonte: Silva (1977).

A promoção e realização desses diversos projetos nos direcionam a verificá-la como agente dedicada à promoção de espaços democráticos em que a música poderia existir, figurando como plataformas participativas para o fazer artístico dos músicos capixabas – sobretudo nos anos 1970 e 1980. Dessa forma, ratificando o momento em que foi criado – período da ditadura no Brasil –, em que a música poderia ser vista como uma atividade potencialmente subversiva pelos militares, sujeita a

[7] Nos dias de hoje a Universidade Federal do Espírito Santo não dispõe mais de nenhuma de suas antigas sub-reitorias, as quais tiveram suas atribuições incorporadas pelas atuais pró-reitorias nas últimas décadas. A Sub-Reitoria Comunitária teve suas funções designadas majoritariamente à Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis e Cidadania (PROAECI) e à Pró-Reitoria de Extensão (PROEX).

represálias e punições, a organização do Programa de Música a nível institucional apresenta-se como uma ação virtualmente ousada.

Para além disso, não se crê precipitado supor que, conjuntamente ao farto número de projetos viabilizados por tal programa, a criação posterior dos cursos superiores de música que hoje existem na universidade tem como gérmen esse mesmo programa, que remotamente abriu a possibilidade da existência de espaços formais envolvendo práticas musicais na única universidade pública do Espírito Santo. Sobre a criação desse programa por Terezinha Dora, escreve Bruno Zanetti (2006):

> Tendo a sensibilidade de perceber o que estava acontecendo política e culturalmente no país naquele momento e, com o intuito de atender a essa demanda cultural, Terezinha, por iniciativa própria, formulou e apresentou um Programa de Música a ser instaurado na Universidade. O Programa de Música veio atender os anseios dos alunos por atividades coletivas em torno da arte, neste caso expresso pela música. Era um programa que tinha em sua base uma estrutura consciente, ou seja, que abordava temas como a preservação da música folclórica do Estado, incentivando a criação local e a divulgação do artista capixaba, dentre outros. Os objetivos iniciais eram estimular a pesquisa e a preservação do patrimônio tradicional do Estado, criando condições para que a cultura capixaba se desenvolvesse a partir de suas próprias fontes criadoras, e realizar na comunidade capixaba um trabalho que neutralizasse a massificação cultural. Além disso, pretendia possibilitar o intercâmbio entre os diferentes valores em arte, [...] e tinha como função: divulgar a obra de artistas capixabas, valorizando sua arte dentro da própria comunidade; oferecer cursos que propiciassem aos artistas locais uma abertura de visão e convívio com grupos musicais diversos; dar apoio e fazer acompanhamento do trabalho artístico dos grupos e pessoas que neles se inserirem (Zanetti, 2006, p. 42-43).

A partir disso, percebe-se que Terezinha Dora, no lugar de pensar a arte como forma de produção de alienação ou mero entretenimento, enfatizava seu papel como via de produção de liberdade, expressão e garantia de direitos. Dessa forma, ainda que não possamos afirmar se ela própria houvesse sido vítima imediata da censura ditatorial, vislumbramos sua atuação pública como aquela politicamente situada na contramão da repressão militar.

Nesse sentido, reconhecendo a importância de criar espaços democráticos que servissem como palco para os eventos musicais de sua época e buscando garantir o protagonismo de compositores e compositoras no Espírito Santo, Terezinha Dora organizou diversas atividades públicas para atender a essas demandas. Esse

elemento aparece bem ilustrado no desenvolvimento do Salão do Compositor Capixaba, evento que oportunizava a apresentação e gravação de trabalhos de músicos capixabas. O jornalista Osmar Silva, em uma entrevista feita com Terezinha Dora, publicada na edição de 22 de abril de 1977 do jornal *A Gazeta*, relata que:

> A ideia segundo a Coordenadora de Assuntos Musicais, Teresinha [*sic*] Dora Abreu de Carvalho, é tornar o Salão um evento permanente, promovido anualmente. Dentre os objetivos do Salão, os mais importantes são os de divulgar o compositor do Espírito Santo, lançar no mercado suas composições, incentivar a criação livre nos setores popular e erudito e criar um local para o convívio de músicos, compositores e cantores, onde eles pudessem trocar ideias e conhecimentos (Silva, 1977).

Assim, o projeto do Salão do Compositor Capixaba destaca-se como um exemplo de como as atividades do Programa de Música se tornariam uma importante ferramenta para valorizar e promover a cidadania entre os músicos e artistas locais. Ainda sobre tal excerto, ressalta-nos que a ideia de falar sobre a possibilidade de políticas que viabilizassem tal "criação livre" poderia ser vista, por si, como maneira de desafiar as instituições vigentes.

Adicionalmente, para além da visível noção da importância de eventos permanentes que garantissem palcos disponíveis à exposição de trabalhos dos músicos locais – hoje ainda escassos –, fica evidente um entendimento por parte de Terezinha Dora acerca da relevância de que fossem criados espaços de convivência entre músicos de diferentes repertórios que, em posse de conhecimentos distintos – eruditos e populares, formais e informais –, poderiam se fortalecer em sua pluralidade musical. Nesse sentido, ela própria destaca que um dos objetivos era "criar um clima musical dentro da própria Universidade, pelo qual os alunos das mais variadas áreas possam extravasar suas tendências musicais, bem como dialogar com as pessoas da comunidade em geral" (Silva, 1977).

Ofertar palcos para músicos com poucas oportunidades de expor seus trabalhos – como ocorrido nas doze edições anuais do Salão do Compositor Capixaba – evidencia como a práxis de Terezinha Dora buscava dar visibilidade a indivíduos socialmente negligenciados. Um vídeo-registro evidencia esse interesse materialmente, em oportunidade em que fora homenageada no evento de comemoração do aniversário 30 anos do Coral da Ufes (Registro..., 2006).

Convidada a subir ao palco, Terezinha Dora agradeceu, dizendo que via no Coral um "espelho da necessidade da arte em todos nós". Após descrever o trabalho

que realizava na antiga Sub-Reitoria Comunitária, relatou um dos episódios que considerava de maior importância nos anos em que serviu à universidade:

> Durante a execução de um dos Salões do Compositor, [Terezinha Dora] havia recebido uma carta de um músico presidiário que manifestava interesse em participar do evento. Sobre isso, falava: "[...] [o músico presidiário] tinha que apresentar, lógico! Se a proposta era para todo mundo, tinha que ser para todo mundo!". Explicava que havia passado a situação ao então reitor da UFES – Rômulo Augusto Penina –, que depois disso conseguiu garantir a participação do músico em questão no evento. Terezinha continuou seu relato dizendo como havia ficado emocionada ao ver tal músico chegando ao Teatro Carlos Gomes[8] de terno, escoltado pelo carro da polícia. Apontava a comoção geral após a apresentação do rapaz, que também chorou bastante depois de tocar. Após tal relato, falava que este havia sido um dos mais marcantes para ela porque – ainda em suas palavras: "[...] é uma responsabilidade da gente dar a mão àquele que tá [sic] precisando, não àquele que não precisa" (Guerra, 2022, p. 92-93).

Essa característica – da observação das necessidades de grupos marginalizados – atravessa diversas das contribuições de Terezinha Dora. Para além do inusitado feito de garantir que um detento músico pudesse se apresentar no principal teatro da capital – ainda nos anos finais da ditadura militar[9] –, emerge como reveladora a sua escolha por narrar este momento como o "de maior emoção" dentre tantos os vivenciados por ela em seus mais de vinte anos atuando na universidade.

Em sentido semelhante a tal ocasião, sua visão sobre o imperativo de liberdade como elemento inerente à música fica bastante evidente em outra entrevista concedida ao jornal *A Tribuna*, em 1982, falando sobre uma oficina experimental de música:

> Cabe-nos detectar as necessidades da comunidade, sendo o espaço aqui aberto à criação, sem limite ou restrição. Desde o momento em que há a tentativa de criação, entendo que os rumos devem ser abertos. [...] Nosso ponto de partida é a liberdade de criação. [...] O artista está sempre em ebulição; ele pensa, cria e, por conseguinte, pensa. É um trabalho contínuo que precisa ser revisto; todos os artistas têm um trabalho intelectual ininterrupto. Se é pra criar, ótimo: estamos de portas abertas (Dora *apud* Nunes, 1982).

[8] Um dos principais teatros da cidade de Vitória, o Teatro Carlos Gomes segue ativo atualmente. É o mais antigo teatro do Espírito Santo, tombado pelo Conselho Estadual de Cultura (CEC) no ano de 1983.

[9] Apesar de Terezinha Dora não precisar em sua narrativa o ano do fato descrito, sabemos que certamente aconteceu entre 1980 e 1984, tendo em vista ser este o período da gestão do reitor Rômulo Augusto Penina na Universidade Federal do Espírito Santo.

De forma constante, percebe-se que a importância da noção de liberdade criativa no discurso de Terezinha Dora seguia presente. Ainda que no momento da publicação de tal reportagem o Brasil vivenciasse os anos finais de sua ditadura, observamos na consistência dessas falas de Terezinha um comprometimento – longitudinalmente preservado – com tais convicções.

Diante disso, elencando reflexões para apenas uma parcela de suas diversas contribuições – as quais consideramos as mais pertinentes ao presente trabalho –, crê-se que tenha sido possível constatar a maneira pela qual seu trabalho veio a gerar impactos significativos na criação de oportunidades e na viabilização de ambientes democráticos, abertos à produção musical capixaba. Acerca de sua atuação constatada no período da ditadura militar, faz-se relevante enfatizá-la como aquela orientada por tentativas de construção de espaços de fomento à cultura e à liberdade expressiva – sobretudo, considerando tal momento como de forte repressão.

No entanto, faz-se importante salientar que Terezinha Dora não se constitui como o único exemplo de agente cujas iniciativas refletem a concepção da difusão musical como ferramenta de transformação social no Espírito Santo durante o regime ditatorial brasileiro. Trazidos à tona alguns dos aspectos que nos permitem refletir sobre sua atuação, há ainda outro caso que consideramos que seja relevante lançar um novo olhar, mais atento. Orientado por princípios semelhantes – sobretudo pela possibilidade de resistência através da arte – o Festival de Guarapari de 1971 também integra o debate sobre a criação de espaços de liberdade em meio à censura ditatorial no Brasil. Esse episódio será abordado a seguir.

O Festival de Verão de Guarapari de 1971

Antonio Alaerte (1946-2002), jornalista e produtor cultural espírito-santense, discorre em seu texto “Breve história da contracultura no Espírito Santo” – publicado um ano após seu falecimento – sobre o Festival de Verão de Guarapari de 1971. Como um evento musical capixaba que acabou sendo percebido como um episódio de enfrentamento a censura ditatorial de Emílio Garrastazu Médici, trataremos, neste ponto, de algumas de suas vicissitudes e desdobramentos.

Aqui, remontamos às considerações de Almerinda Lopes (2011) – anteriormente abordadas – de que não faltaram exemplos de artistas capixabas a se insurgirem contra as arbitrariedades da censura ditatorial. Entendemos, assim, a

relevância da construção de uma historiografia que pode – inclusive – partir dos relatos produzidos pelos próprios personagens que compuseram essa história. Dessa forma, sugere-se termos, no presente exemplo, uma boa oportunidade de verificação desses aspectos.

Ressalta-se que, no período em que se sucederam os eventos a serem descritos, Antonio Alaerte ocupava o cargo de diretor do Serviço de Turismo da Prefeitura Municipal de Vitória, ficando responsável pela organização do festival junto ao jornalista Rubens Gomes e Gilberto Tristão – que atuou como diretor financeiro do evento. O evento teve o apoio inicial do governador do Espírito Santo na época, Christiano Dias, e do então prefeito de Guarapari, Pedro Ramos – embora ambas as parcerias tenham sido rompidas posteriormente.

Em síntese, esse episódio – acontecido nos anos de maior repressão do regime militar – tratava-se de uma tentativa de reprodução do recém-ocorrido Festival de *Woodstock*[10]. Destaca-se que este seria o primeiro evento do gênero realizado na América Latina, em uma versão "à brasileira", realizada na região das Três Praias – localizada no município de Guarapari (ES).

Conforme apontamos inicialmente, tais informações encontram-se dispostas no relato de Alaerte (2001), ratificadas por matérias de jornal encontradas no Arquivo Público do Estado. Um exemplo mais recentemente publicado consta em uma matéria de Sérgio Sarkis, veiculada no *Diário Digital Capixaba*, em uma "comemoração" do aniversário de 50 anos de realização do festival:

> O Festival de Verão de Guarapari foi o primeiro tributo a Woodstock realizado em fevereiro de 1971, nas Três Praias, na cidade de Guarapari, no Estado do Espírito Santo, no Brasil. Ele foi também, um ato político de enfrentamento à Ditadura Militar do general Emilio Garrastazu Médici e do seu representante aqui no Estado, o governador biônico Christiano Dias Lopes Filho. Em 1969 a cultura mundial se voltou para o Festival de Woodstock, em Nova York, nos Estados Unidos. [...] Aqui no Espírito Santo, um grupo de jovens formado por Rubens Manoel Câmara Gomes (Rubinho Gomes), Gilberto Tristão e Antônio Alaerte dos Santos, entendeu que se os Estados Unidos podiam celebrar o amor livre e a vida, por que os brasileiros não podiam? E foi daí que surgiu a idéia da realização do Festival de Verão de Guarapari, o Guaraparistock, como a versão brasileira de Woodstock, nos dias 11,12, 13 e 14 de fevereiro de 1971 (Sarkis, 2020).

[10] Ocorrido entre os dias 15 e 18 do mês de agosto no ano de 1969, o Festival de Woodstock veio a se tornar um dos principais símbolos do movimento de contracultura em todo o mundo. Realizado nos Estados Unidos, estima-se que contou com a presença de cerca de 500 mil pessoas.

A fim de esclarecer a dimensão tomada pelo Festival de Verão de Guarapari de 1971 – que, nas palavras de Alaerte (2001), acabou se tornando um terrível "massacre policial" – supõe-se que possamos fazê-lo a partir da presença de relevantes nomes da música nacional da época, os quais vieram a compor sua programação (Figura 3). Citando apenas algumas das atrações do evento: Milton Nascimento, Gal Costa, Naná Vasconcelos, Luiz Gonzaga, Tony Tornado e, de forma inusitada, até José Abelardo Barbosa – mais popularmente conhecido como "Chacrinha":

> Por pouco os Rolling Stones não vieram. Uma reunião nossa com Marcos Lázaro e o empresário do grupo inglês aconteceu no Hotel Copacabana Palace, com essa finalidade. Gilberto Gil e Caetano Veloso que estavam exilados em Londres chegaram a solicitar autorização dos militares para se apresentarem. A ditadura não permitiu a vinda dos dois para Guarapari, mas permitiu que eles voltassem ao país dois meses depois (Alaerte, 2001, p. 132).



Figura 3 – Cartaz de divulgação contendo a programação do Festival de Verão de Guarapari de 1971.
Fonte: Maffei (2021).

Além disso, músicos capixabas com bastante relevância naquele momento também participaram no evento. Foi o caso de Aprígio Lyrio e Cristina Portela, um duo de capixabas que conquistavam notoriedade a nível nacional, e que "faziam a cabeça

do burburinho de Ipanema e Leblon", contratados por grandes gravadoras – como a conhecida Philips – "com os mesmos privilégios de Gil e Caetano" (Alaerte, 2001, p. 120).

Para que isso fosse possível, o evento contaria com diversos patrocínios de peso na indústria musical da época: André Midani, então diretor da Philips; Marcos Lázaro, empresário de músicos brasileiros com grande projeção no período, como Elis Regina, Roberto Carlos e Simonal; Magaldi, então proprietário da empresa Shell; além da própria Rede Globo. Dessa forma, no que tange à proporção conquistada pelo evento, dispõe-se que:

> A imprensa nacional abriu as portas e, em poucas semanas, o Festival de Guarapari era o principal assunto cultural do país. [...] Todos os artistas, inclusive os mais importantes do país estavam devidamente contratados. As empresas patrocinadoras já estavam com os contratos firmados. A Globo, inclusive, resolveu utilizar o festival para testar, pela primeira vez, o equipamento externo do Jornal Nacional (Alaerte, 2001, p. 126-127).

E assim se sucederia, até que a Polícia Federal – segundo Alaerte (2001), "por ordem expressa do presidente da república" – anunciou o cancelamento do festival. Com essa ordem, a Globo e o governador retiraram seu apoio. Revoltados com essa situação e, diante do impasse dos trâmites já realizados, os organizadores do evento decidiram ignorar a ordem de cancelamento, tendo apoio dos artistas contratados. Em suas palavras:

> Era para reunir a imprensa e suspender o evento, deixando a culpa para a ditadura que abortou o Festival. Mas resolvemos fazer o evento, assim mesmo, achando que, com a vinda de diversos artistas que se manifestavam a favor de arriscar com a gente, na expectativa de um sucesso de bilheteria, o Festival tinha condições de acontecer. E assim, mesmo sabendo que o governo militar tinha cancelado o evento, setenta por cento dos artistas contratados resolveram vir pra Guarapari. Dessa forma, tivemos a presença de Chacrinha, Milton Nascimento, Gal Costa (que foi ao palco, não cantou porque a Federal[sic] não deixou), Naná Vasconcelos, que foi retirado do palco pela polícia federal, que alegou que estava fazendo bruxaria, os conjuntos A Bolha e Somma, do Rio, que acompanhavam Aprígio e Cristina, respectivamente. Outra atração foi Luiz Gonzaga, que tocou nos 4 dias de Festival (Alaerte, 2001, p. 128).

Tal imperativo de cancelamento do evento também é confirmado em entrevista realizada por Sérgio Sarkis com Rubens Gomes – apelidado de "Rubinho" –, outro organizador do evento:

> “Nós queríamos traçar o perfil da música brasileira na época, principalmente porque os grandes artistas estavam exilados", diz Rubinho. O grupo conseguiu a promessa de apoio do Estado e da Prefeitura de Guarapari para realizar o evento. Tudo foi organizado e o Festival passou a ser badalado no estado, no país e no mundo. “Ocorre que por causa das posições políticas contra a ditadura militar, o governador Christiano, que inicialmente havia prometido apoio através do Antonio Alaerte, no final de janeiro de 1971, 15 dias antes do início do festival, retirou qualquer apoio” [...], disse Rubinho (Sarkis, 2020).

A despeito disso, o festival de fato aconteceu. Com o evento já em curso, Milton Nascimento e outros artistas teriam – segundo Alaerte (2001) – tomado as dores da direção do festival, reunindo a imprensa nacional para pressionar o governador por uma mudança de posicionamento. Apesar dessa movimentação, constata-se que tanto o governador do estado, quanto a Globo mantiveram sua posição de acatar a determinação dos militares, prejudicando consideravelmente a execução do festival.

> Fato relevante foi o que a Globo fez com a gente. Antes parceira, quando chegou no Festival, quando a polícia baixou a porrada [sic], ela assumiu o lado da ditadura, e jogou no ar uma mensagem, recomendando que os pais não deixassem seus filhos vir pra Guarapari, porque o balneário tinha virado uma praça de guerra. [...] E realmente virou. A Polícia Federal alugou dezenas de caminhões para levar [os participantes do evento] de volta até as fronteiras do ES. [...] Enquanto a direção da Globo ficou com os militares, a equipe de reportagem ficou com a gente. O repórter Gaúcho foi espancado e teve várias partes do corpo quebradas, ficou todo engessado. O mesmo aconteceu com o fotógrafo Walter Firmo, da Manchete. Foi um massacre de hippies e de repórteres (Alaerte, 2001, p. 130).

Assim, o Festival de Verão de Guarapari de 1971 tornou-se mais um episódio marcado pela truculência e violência dos militares contra artistas e civis. Como diretor geral do evento, o próprio Antonio Alaerte acabou sendo preso e levado à delegacia de Guarapari, onde também fora vítima de ameaças (Figura 4).



DIÁRIO DE NOTÍCIAS 16-2-1971, Têrça-Feira

Festival de Verão termina com prejuízo e organizadores presos

Depois de quatro dias que se caracterizaram pela mais completa desorganização, terminou domingo, o Festival de Verão de Guarapari, que deixou um prejuízo de Cr$ 600 mil para ser saldado por Gilberto Tristão, seu diretor administrativo além de que seus outros dois diretores, Antônio Alaerte e Rubinho Gomes foram presos.

Neste Festival, que estava para ser encerrado no primeiro dia e só continuou porque a Prefeitura de Guarapari responsabilizou-se pelas despesas com a estada de jornalistas e artistas nos hotéis da cidade, tudo aconteceu, culminando com o sensacional mergulho de Toni Tornado sôbre a platéia, o que resultou em sua imediata prisão e ferimentos leves em uma jovem.

DESORGANIZAÇÃO

O Festival de Verão de Guarapari custou Cr$ 1 milhão e 200 mil, ainda que a metade ainda não foi paga.

Seu fracasso deveu-se, principalmente, à retirada dos patrocinadores. Além disso, a culpa recai, também, sôbre seus três jovens organizadores que, sem contarem patrocínio nem auxílio do Govêrno do Espírito Santo, tentaram pagar tôdas as despesas apenas com o arrecadado na venda de ingressos. Como a venda de ingressos foi muito aquém do esperado — a maior renda dos quatro noites foi de Cr$ 25 mil — tudo foi por água abaixo.

Segundo Gilberto Tristão, diretor administrativo do Festival, o atraso na liberação da autorização por parte da Polícia Federal,

A apresentação de sábado, foi feita quase de graça. Apresentaram-se apenas conjuntos sem a menor expressão. Neste dia, se apresentou Cris Portela, cantora pouco conhecida, até mesmo em Vitória, mas que cinta, no entanto, um cachet avaliado de Cr$ 10 mil para um show de 30 minutos. Mas a explicação é simples: ela é casada com Antônio Alaerte.

PREFEITURA SALVOU O FESTIVAL

Após o fracasso do primeiro dia, a prefeitura de Guarapari resolveu entrar na festa. Aceitou pagar tôdas as despesas referentes a hotéis, enquanto que o restante permaneceu às custas de Gilberto Tristão, único dos três organizadores que entrou com grande soma de dinheiro para a realização do festival. Rubinho Gomes só participou com Cr$ 5 mil, tendo que vender para isso seu título de sócio proprietário de um clube de Vitória...

O Prefeito Benedito Lira, julgando-se dono do festival, tentou para coordenar a apresentação dos artistas. Carlos Imperial e Antônio Alaerte chegaram a trocar alguns empurrões em pleno palco. Tudo porque Alaerte se considerava humilhado com a atitude do prefeito apresentando o compositor para fazer um negócio que êle julgava estar sendo bem feito.

PRISÕES

Justamente por essas invasões de palco, sem que a Censura autorizasse, é que Antônio Alaerte e Rubinho Gomes foram presos

PRIMEIRO SACRIFÍCIO

Fila foi treino para quem vai ficar hora na Avenida

Venda de entradas para o desfile começa com grandes filas

Figura 4 – Organizadores do Festival de Verão de Guarapari são detidos pela polícia.
Fonte: *Diário de Notícias* (1971).

Sobre esse episódio, relata em primeira pessoa:

> Fui libertado de madrugada, sem saber quem mandou me prender. Os policiais me fizeram uma recomendação: “se eu fosse você, se mandava do Estado [sic]”. E foi o que fiz, pegando a estrada, e indo parar em Petrópolis, num sítio onde permaneci por quatro meses escondido. No outro dia, Rubinho Gomes também foi preso e solto. Rubinho preferiu ficar em Vitória, filho de família tradicional não corria tanto risco de vida. Eu corria, me disse o advogado (Alaerte, 2001, p. 129).

Tais prisões também são confirmadas por Sarkis (2020):

> Rubinho Gomes e [Antonio] Alaerte foram detidos por algumas horas no final do terceiro dia e não assistiram ao quarto dia do Festival. Foram destituídos da direção do Festival e impedidos de subir ao palco no último dia, como condições do acordo entre o diretor financeiro Gilberto Tristão e o prefeito de Guarapari, Benedito Lyra, que assumiu o pagamento dos hotéis, translados, dos artistas e organizadores, dentre outras coisas mais (Sarkis, 2020).

Consecutivamente, em função dos entraves decorrentes da perda de alguns dos apoios – como o da Rede Globo e do governo do estado –, somados à tentativa dos militares em impedir o festival – expressa na presença massiva de policiais que não hesitaram em fazer uso da força para tal –, o evento transcorreu repleto de problemas estruturais. Com a transmissão sonora precarizada pelas caixas de som que queimaram ao longo do festival, o evento não se pagou. Mesmo com cerca de

doze mil ingressos vendidos, o evento terminou em prejuízo financeiro. Por fim, cerca de quatro mil pessoas (Figura 5) compareceram efetivamente ao festival – questionando as recomendações da grande mídia e a “ordem expressa” de Médici.



Figura 5 – Fotografia de Erno Schneider para o jornal *O Globo,* com registro da presença do público no Festival de Verão de Guarapari de 1971.
Fonte: Maffei (2021).

Evidencia-se que essa experiência se configura como um registro importante na história da música capixaba. Mesmo com os problemas técnicos do festival, é de se constatar a insurgência dos sujeitos que dele participaram: tanto dos músicos, dos produtores do evento e do próprio público. Tal perspectiva também parece ser compartilhada por Sarkis (2020), quando escreve que:

> [...] o Festival [de Verão de Guarapari de 1971] acabou cumprindo o objetivo proposto pelo grupo: mostrar ao mundo que, numa democracia ou numa ditadura sanguinária como a do Brasil, era possível reunir a juventude (mesmo com vários presos e deportados para as divisas do Rio e Minas) em torno de quatro dias de música, paz, amor e alegria (Sarkis, 2020).

Assim, longe de podermos romantizar esse sombrio episódio da história musical capixaba – marcado pela repressão de agentes do Estado – cabe ponderar a importância dos elementos de resistência da cultura que nele se materializam. Examinando-o objetivamente é possível detectar que, apesar da falácia que suprime a atuação censória da ditadura em solo capixaba – aquela denunciada por Fagundes e Ângelo (2014) –, pudemos encontrar, na agência dos indivíduos que vieram a constituir parte desse enfrentamento, um importante testemunho: de uma parte, da violência ditatorial, de outra, da resistência civil.

Em síntese, parece-nos correto compreender que o Festival de Verão de Guarapari de 1971 representou um marco na história cultural e política do Espírito Santo, podendo ser percebido como um símbolo de resistência à censura imposta pela ditadura militar brasileira. Reunindo relevantes nomes da música nacional, o festival foi uma tentativa audaciosa de trazer para o Brasil aspectos fundamentais dos movimentos de contracultura que, à época, se estabeleciam. A despeito da forte repressão policial a realização do festival e a adesão de diversos artistas mostraram a coragem e a resistência cultural frente à opressão, convertendo-o em um marco significativo na defesa da liberdade de expressão na história recente da música brasileira.

Considerações Finais

Com base nos eventos discutidos, pudemos constatar pelo menos dois exemplos de resiliência das práticas artísticas durante o regime militar, no contexto da música capixaba. Com ações engajadas mais ou menos discretas, sujeitos implicados com circulação de atividades musicais empregaram essa prática como um meio para assegurar a promoção da dignidade na coletividade. Cremos que seja precisamente este o caso de Terezinha Dora Abreu de Carvalho e dos artistas e realizadores do Festival de Verão de Guarapari de 1971.

Dito isso, compreende-se que pensar a música como forma de resistência no Espírito Santo tem múltiplos significados. Tanto pelas iniciativas de fomento à produção musical local advindas do programa elaborado por Terezinha Dora, quanto pela narrativa que descreve o Festival de Verão de Guarapari de 1971, pudemos verificar um breve vislumbre de posturas que concretizam esse entendimento. Confrontando as arbitrariedades de um governo truculento ou pensando caminhos democráticos de manutenção da dignidade dos sujeitos, dispomos de algumas das maneiras de confrontar a censura e o cerceamento da liberdade de expressão artística.

Por meio do exposto, acreditamos que tenha sido possível verificar a música como via para a produção de outros caminhos possíveis. Citando alguns deles: questionar a ordem da violência; difundir a noção de que a arte e a cultura têm um papel central na vida dos cidadãos; firmar um compromisso coletivo contra a censura imposta aos trabalhos de artistas; e, ainda, compreender a possibilidade de que

sujeitos negligenciados pudessem ser integrados à coletividade através da música, como forma de garantir sua dignidade.

Não pretendendo aqui esgotar as discussões que tratem do enfrentamento realizado pelos músicos capixabas frente à tirania do regime militar; enfatizamos, nesse ponto, a necessidade de outros trabalhos que versem sobre o tema. Por fim, trazendo à tona outras narrativas que nos ajudem a compreender esse complexo panorama, acreditamos que, ao mesmo tempo: podemos auxiliar na prevenção de seu apagamento, tornamos viável a construção de uma historiografia que faça melhor jus à realidade dos fatos, sem que negligenciemos a experiência de sujeitos subalternizados.

Referências

ALAERTE, Antonio. Breve história da contracultura no Espírito Santo. *In:* BITTENCOURT, Gabriel (org.). **Espírito Santo**: um painel da nossa história. Vitória: Edições ABIO, 2001. p. 119-132.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999).** 2010. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ESPÍRITO SANTO (Estado). Faculdade de Música do Espírito Santo. **Professores eméritos.** [*S.l.*]: Fames, 2020. Disponível em: https://fames.es.gov.br/professores-emeritos-2. Acesso em: 28 nov. 2024.

FAGUNDES, Pedro Ernesto; ANGELO, Vitor Amorim. Grandes projetos, grandes esquecimentos: o Espírito Santo entre a modernização conservadora e a repressão política. *In*: FAGUNDES, Pedro Ernesto; OLIVEIRA, Ueber (org.). **O estado do Espírito Santo e a ditadura.** Vitória: GM Editora, 2014. p. 147-171.

FESTIVAL termina com prejuízo e organizadores presos. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 16 fev. 1971.

GARCIA, Nicole Manzoni. **Os elementos interartísticos na obra da compositora brasileira Lycia de Biase Bidart (1910-1991)**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

GALAMA, Paula. ***Jaceguay Lins:*** *uma visão de sua obra e personalidade através de Lacrimabilis e Katemare.* 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

GUERRA, Gabriel. **Terezinha Dora Abreu de Carvalho:** levantamento preliminar de sua atuação como difusora da música capixaba. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2022.

LOPES, Almerinda. Arte conceitual: ativismo político e marginalidade. *In*: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (org.). **Revista do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.** São Paulo: CBHA / UEC, 2011.

LORENÇÃO, Tayná Batista. **Lycia De Biase Bidart:** pianista, compositora e regente do século XX. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2020.

MAFFEI, Evangelina. 1971*:* 1° FESTIVAL DE VERÃO DE GUARAPARI [ES]. **Caetano Veloso en detalle**, Buenos Aires, 6 jun. 2021. Disponível em: https://caetanoendetalle.blogspot.com/2021/06/1971-1-festival-de-verao-de-guarapari-es.html. Acesso em: 28 nov. 2024.

MELENDI, Maria Angélica; MYRRHA, Lais. Mensageiros do medo: atos iconoclastas no Brasil atual. *In*: DUARTE, Luisa (org.). **Arte, censura e liberdade**: reflexões à luz do presente. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, p.109-123.

MOREIRA, Talitha. Música, materialidade e relações de gênero: categorias transbordantes. *In*: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (org.). **Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas.** [*S.l*]: ANPPOM, 2013. p. 70 – 88.

NASCIMENTO, Ingrid Faria Gianordoli. **Mulheres e militância no Espírito Santo:** encontros e confrontos durante a ditadura militar. 2006. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2006.

NEVES, Guilherme Santos. **Coletânea de estudos e registros do folclore capixaba.** Vitória: Centro Cultural de Estudos e Pesquisas do Espírito Santo, 2008. Disponível em: https://estacaocapixaba.com.br/coletanea-de-estudos-e-registros-do/. Acesso em: 28 jul. 2024.

NUNES, Joaquim. Na Ufes, uma oficina de música para exercitar a sensibilidade. **A Tribuna**, Vitória, 15 mai. 1982, n.p.

PAGATINI, Rafael. As promessas vazias de futuro e a construção de um imaginário social: a ditadura militar e os grandes esquecimentos no Espírito Santo. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 12, n. 20, 2022.

PORTUGAL, Tales; CORREA, Antenor. O conceito de *ethos* na música da antiguidade clássica grega. **Orfeu**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 203-225, 2017.

REGISTRO do evento de aniversário de 30 anos do Coral da UFES. Vitória: [*s.n.*], 2006.1 fita de vídeo (45 min), VHS, son., color. Documento integrante do acervo particular de Ana Elisa Ferreira.

SARKIS, Sérgio. Os 50 Anos do Festival de Verão de Guarapari, 1º tributo a Woodstock. **Diário Digital Capixaba**, Vitória, 18 set. 2020. Disponível em: https://diariodigitalcapixaba.com.br/noticia/1160/os-50-anos-do-festival-de-verao-de-guarapari-1--tributo-a-woodstock. Acesso em: 15 set. 2024.

SILVA, Osmar. I Salão do Compositor Capixaba. **A Gazeta**, Vitória, 12 abr. 1977.

SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais**. Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 10, p. 7-11, 2004.

THOMPSON, Cláudio. **Alceu Camargo:** violinista profissional, compositor diletante: análise de sua obra completa para piano. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

VEREZA, Cláudio. Exemplo para o futuro. *In*: PEREIRA, Valter; MARAVILHA, Miguel (org.). **Ditaduras não são eternas:** memórias da resistência ao golpe de 1964 no Espírito Santo. Vitória: Flor e Cultura, 2005, p.13-15.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **EccoS Revista Científica**, UNINOVE, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 105-122, jun. 2001.

ZANETTI, Bruno. **Contos e contrapontos, 30 anos de Coral da Ufes**. Vitória: EDUFES, 2006.