



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

Victor Soares Lustosa

**ONDE CANTAM AS CIGARRAS: OS FESTIVAIS DE ARTE DE AREIA E A
PROBLEMÁTICA DA CULTURA BRASILEIRA NOS ANOS 1970**

RECIFE
2017

VICTOR SOARES LUSTOSA

**ONDE CANTAM AS CIGARRAS: OS FESTIVAIS DE ARTE DE AREIA E A
PROBLEMÁTICA DA CULTURA BRASILEIRA NOS ANOS 1970**

Dissertação apresentada ao **Programa de Pós-Graduação em História** da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em História**.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Bartira Ferraz Barbosa

RECIFE
2017

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

L972o Lustosa, Victor Soares.
Onde cantam as cigarras : os festivais de arte de Areia e a problemática da cultura brasileira nos anos 1970 / Victor Soares Lustosa. – 2017.
202 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Bartira Ferraz Barbosa.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-graduação em História, Recife, 2017.
Inclui referências, apêndices e anexos.

1. Brasil - História - 1964-1985. 2. Festivais de arte – Areia (PB). 3. Cultura na arte. 4. Cultura popular – Brasil, Nordeste. 5. Características nacionais. I. Barbosa, Bartira Ferraz (Orientadora). II. Título.

981 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2018-062)

VICTOR SOARES LUSTOSA

**ONDE CANTAM AS CIGARRAS: OS FESTIVAIS DE ARTE DE AREIA A
PROBLEMÁTICA DA CULTURA BRASILEIRA NOS ANOS 1970**

Dissertação apresentada ao **Programa de Pós-Graduação em História** da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em História**.

Aprovada em 18/08/2017

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a. Dr.^a. Bartira Ferraz Barbosa
Orientadora (Departamento de História/UFPE)

Membro Titular Interno (Departamento de História/UFPE)

Membro Titular Interno (Departamento de História/UFPE)

Membro Titular Externo (Departamento de História/UFPE)

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Bartira Ferraz, pela recepção e por toda confiança depositada em mim e na minha pesquisa.

Às professoras da banca, Joana Darc Lima e Regina Behar, grato pelo cuidado, apontamentos e sugestões na defesa, e, também fora dela;

Ao professor Antonio Paulo Rezende, por ter sido o responsável pelas leituras mais agradáveis e pelas aulas mais marcantes de todo esse período. Aos artistas que entrevistei sobre o Festival de Areia, Flavio Tavares, Buda Lira, Luiz Carlos Vasconcelos, Bruno Steinbach Silva, Francisco Espinola Jr., Zezita Matos, entre outros. Aos colegas, Arthur Victor, Rafael Santana Diego Andrev, Alexandre Caetano e o resto da turma, pela amizade e companheirismo.

À Ghita Galvão pelas conversas e pelo intermédio com a professora Joana para integrar a banca, à Juany Diegues e Edu Castro por se fazerem presentes no ritual da defesa, mas, não só, pelas conversas e andanças durante esse breve tempo. À Deise Albuquerque pela amizade; Minha vó, Gilca, meu irmão, Felipe, minha Mãe, Valéria, e minha irmã, Raissa, minha tia Eliane obrigado pelas ajudas, de todas as formas e valores; Tia Salette, pelo suporte e uma "casa" em Recife.

A Mateus Guimarães e Dmitri Bichara Sobreira pelos empréstimos e incentivo;

Às amigas maravilhosas e que geralmente desbravam o caminho a minha frente, e eu vou só seguindo, Leticia Carvalho, Giulia Melo, Henny Tavares, Gabriela Limeira, Inara Rosas, Eduarda Calado, e Moama Marques, por alimentar minha empolgação nas leituras de Agualusa, Mia Couto e Hugo Mãe.

Por fim, mas certamente não menos importante, na verdade é bem o contrário disso, à Bruna Belmont, pelo amor, companheirismo, paciência, cumplicidade e multiplicidade: de revisora de texto à fotografa na defesa, te amo, obrigado por tudo!

RESUMO

Entre 1976 e 1982 a pequena cidade de Areia, localizada do brejo paraibano, foi palco de um dos mais movimentados festivais de arte do Brasil. Inspirados nos festivais de inverno da UFMG, que ocorriam desde 1967 na cidade de Ouro Preto, os festivais de Areia se destacaram no cenário cultural daquele período por sua ênfase na Cultura Nordestina e na proposta de debates e seminários voltados para as mais variadas manifestações artísticas: cinema, teatro, música, literatura, folclore, artes plásticas e comunicação, atraindo jovens de quase todo o país. A intenção, segundo os organizadores do evento, era sensibilizar a juventude quanto ao fenômeno artístico e apresentar um panorama das artes brasileiras em um contexto de progressiva mundialização da cultura e hegemonia da indústria cultural. A presente dissertação é uma história desses festivais, a partir dos rastros deixados em jornais e documentos oficiais, mas também a partir dos ecos ainda presentes na memória de alguns de seus participantes. A proposta é realizar uma reconstrução de cena, no sentido *acontecimental* do conclave, inserido-o no contexto da ditadura militar brasileira durante os anos 1970; e da cena, no sentido artístico-cultural, identificando a rede de intelectuais e artistas envolvidos, bem como os problemas por eles levantados quanto ao lugar das artes na construção da identidade nacional brasileira.

Palavras-chave: Festival de Arte de Areia. Artistas e Intelectuais. Cultura Nordestina. Identidade Nacional. Ditadura Militar.

ABSTRACT

Between 1976 and 1982 the small town of Areia, situated in the wetlands of the state of Paraíba, was the stage of a bustling art festival in Brasil. Inspired by the Winter Festival of UFMG, that started in 1976 in the city of Ouro Preto, the Areia festivals were popular in Brazil's cultural scene of the time for its emphasis in Brazil's Northeastern culture and because of its debates and seminars aimed at the most varied forms of art manifestations: cinema, theater, music, literature, folklore, plastic arts and communication, attracting young students from all over the country. The intention, according to the festival's organizers was to sensitize its young audience to the artistic phenomenon and present a panorama of the arts in Brazil in a progressive globalization of culture and the hegemony of the artistic industry. The present dissertation is the history of these festivals, starting from evidence found in newspapers and official documents, but also from the echoes still remaining in some of its participants memories. It is intended to rebuild the scene, in the sense of how this conclave happened, inserting it in Brazil's military dictatorship period during the 1970s; and in the artistic and cultural sense, identifying the network of intellectuals and artists involved, as well as the problems raised by them regarding the place of the arts in the construction of the national identity of Brazil.

Keywords: Areia Art Festival. Artists and Intellectuals. Northeast Culture. National Identity. Military Dictatorship.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cartaz do Festival de 1973	36
Figura 2 - Cartaz do Festival de 1973	63
Figura 3 - Fotografia/ Festival de Verão de Areia em 1976.....	73
Figura 4 - "O Circo vem aí", de Flávio Tavares. Lançado no II Festival de Verão de Areia	82
Figura 5 - Fotografia/ Folguedo Popular	88
Figura 6 - Capa de livreto publicado na ocasião do VI Festival de arte de Areia	107

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	OS ANOS 1960 E 1970 E O ROMPIMENTO DAS TRADIÇÕES NO OCIDENTE: A REVOLUÇÃO CULTURAL DA JUVENTUDE	18
2.1	1967: O “Perigo” das guitarras elétricas para a música popular brasileira	22
2.2	A mãe dos festivais: o festival de inverno da UFMG	27
2.3	O festival de areia que não houve	29
3	O ESTADO BRASILEIRO E A POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA DO GOVERNO GEISEL	37
3.1	Interlúdio: “Não se separa o homem e o autor”: José Américo de Almeida e a <i>Bagaceira</i>	53
3.1.1	A formação na Faculdade de Direito do Recife: breve trajetória de José Américo de Almeida	54
3.1.2	A Bagaceira: confluência entre o modernismo e o regionalismo	57
4	OS FESTIVAIS DE AREIA	62
4.1	I Festival de Verão de Areia – 1 a 15 de Fevereiro de 1976	63
4.2	II Festival de Verão de Areia – 30 de Janeiro a 11 de Fevereiro de 1977	74
4.3	III Festival de Arte de Areia – 19 a 23 de Abril de 1978	79
4.4	IV Festival de Arte de Areia- 11 a 17 de Fevereiro de 1979	88
4.5	V Festival de Arte de Areia – 01 a 08 de Março de 1980	95
4.6	VI Festival de Arte de Areia – 14 a 21 de Fevereiro de 1981	106
4.7	VII Festival de Arte de Areia – 07 a 14 de Fevereiro de 1982	113
4.8	Um novo silêncio e o último ato	115
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
	REFERÊNCIAS	120
	APÊNDICE A - Entrevista 01	127
	APÊNDICE B - Entrevista 02	129
	APÊNDICE C - Entrevista 03	138
	APÊNDICE D - Entrevista 04	145

APÊNDICE E - Entrevista 05	150
APÊNDICE F - Entrevista 06	153
APÊNDICE G - Entrevista 07	155
APÊNDICE H - Entrevista 08	163
APÊNDICE I - Entrevista 09	165
APÊNDICE J - Entrevista 10	167
ANEXO A - Programação do II Festival de Arte de Areia (1977)	169
ANEXO B - Programação do IV Festival de Arte de Areia (1979)	179
ANEXO C - Programação do VII Festival de Arte de Areia (1982)	183

1 INTRODUÇÃO

Areia, pequena cidade do brejo da Paraíba, terra do pintor Pedro Américo, palco das revoluções liberais de 1817 e 1824, cenário da narrativa de *A Bagaceira*, do também areense José Américo de Almeida, ali, em meio aos engenhos e alambiques de cachaça, teve lugar um dos mais significativos festivais de artes da Paraíba no século XX e um dos mais importantes do país na década de 1970 – o Festival de Verão de Areia.

Sob influência do Festival de Inverno da UFMG, que acontecia em Ouro Preto desde 1967, o Festival de Verão de Areia começou a ser idealizado e organizado em 1972 pelo músico, maestro e na época diretor do setor de Artes da UFPB, José Alberto Kaplan. Após ter alcançado recursos, definido a programação e ser divulgada em jornais pelo Brasil e em universidades no exterior, o Festival de Verão de Areia, que seria realizado em janeiro de 1973 pela Universidade Federal da Paraíba foi cancelado por ação do SNI. Com as mudanças que se operaram dentro do Estado brasileiro como a reorientação estratégica da Doutrina de Segurança Nacional a partir do governo Ernesto Geisel em 1974, através da chamada distensão política, com vistas a uma abertura "lenta, gradual e segura" e na qual se verificou uma Política Nacional de Cultura (1975) tal como não se via no país desde da Era Vargas, o Governo do Estado da Paraíba, através de seu Departamento de Assuntos Culturais (DAC), assume a tarefa de realizar o festival.

Entre 1976 e 1982, jovens estudantes de artes plásticas, música, cinema, teatro e literatura da Paraíba e de boa parte do país, subiram a serra da Borborema para participarem das oficinas, cursos e assistirem às palestras de intelectuais e artistas já consagrados no cenário artístico brasileiro, tais como: Ivan Cavalcanti Proença, Paulo Pontes, Walter Lima Junior, Jorge Amado, Vladimir Carvalho, Ipojuca Pontes, Fernando Peixoto, Clyde Morgan, Lygia Pape, Jean Claude Bernardet e Antônio Houaiss.

Esta dissertação é uma história desses festivais, a história que foi possível narrar a partir dos rastros deixados nos jornais e na memória de alguns de seus participantes. O gesto inicial, considerando a prática histórica nos termos de Certeau (1979), foi o de selecionar esses rastros (documentos) e produzir outros, no caso dos depoimentos orais através das entrevistas. A figura de inspiração ou a musa inspiradora, para assumir desde já a concepção de história enquanto narração e produtora de "artefatos literários" (WHITE, 1978) foi a imagem dos três irmãos caçadores de uma fábula oriental trazida por Ginzburg (1989). Os irmãos se viram triunfantes por conseguirem reconstruir, através de pequenos indícios, o

aspecto de um animal sem nunca tê-lo visto, o que caracterizaria o saber do tipo venatório. Como elucida o historiador italiano: "O que caracteriza esse saber é a capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente" (GINZBURG, 1989, p. 152). Assim, dentro da hipótese levantada por Ginzburg, a narração pode ter nascido pela primeira vez numa sociedade de caçadores, a partir da observação das pistas, cujo caçador era o único capaz de decifrá-las e pô-las em uma narrativa a partir de uma série coerente de eventos. É o que aqui me proponho a fazer, a partir das pistas e dos rastros do festival, decifrá-lo em seus múltiplos significados.

O Festival de Verão de Areia foi realizado de forma ininterrupta, e anualmente, entre 1976 e 1982. A partir de sua terceira edição passou a se chamar Festival de Arte de Areia, mas em alguns matérias e colunas, ele é referido simplesmente por Festival de Areia. Em 1983 ele é interrompido, e em 1984, não mais em Areia, mas em João Pessoa, tenta-se dar continuidade ao evento, contudo, o intento chega ao fim.

A partir dos anos 1990 ocorreram mais duas edições do festival, em 1998 e 1998; nos anos 2000, duas em 2005 e 2008; e nos últimos anos, a partir de 2011, o festival foi retomado e tem acontecido anualmente, mas ainda houve algumas interrupções. Para efeito do que propomos para este trabalho, nos concentraremos apenas nos festivais da década de 1970 até os primeiros anos da década de 1980. A menção a essas outras edições, bem como suas interrupções, servem para trazer uma reflexão sobre a "coisa cultural" na Paraíba.

Daí constatamos como a "coisa cultural" é periférica na Paraíba. Utilizo esta expressão porque não é possível vislumbrar algo como uma política cultural enquanto plano de Estado na Paraíba. Talvez seja possível perceber políticas culturais específicas de cada governo ao longo das últimas décadas, alinhadas com o gosto pessoal de um governador ou de um prefeito ou simplesmente relegadas à categoria de moeda de troca no estabelecimento de alianças político-partidárias, quando, ao fim do pleito, reúnem-se os vencedores para o rateio das secretarias e instituições de Estado. Não é o objetivo deste trabalho adensar uma investigação sobre o que chamo de "coisa cultural" na Paraíba nas últimas décadas, mas é inevitável mencionar impressões que suscitam questionamentos, uma vez que eles aparecem com frequência nas entrevistas que realizei.

Como escolhi entrevistar intelectuais e artistas que participaram de algumas das edições passadas do festival e que continuam, até hoje, atuantes dentro da esfera cultural na Paraíba e no Brasil, foi inevitável que, a partir das entrevistas e mesmo das conversas informais travadas nos últimos meses, tenhamos lembrado de outros festivais, oficinas,

mostras, circuitos de concertos, entre outras atividades artísticas e culturais que foram, à semelhança do Festival de Areia, ou interrompidas ou definitivamente abortadas ao longo dos últimos anos. Alguns desses eventos são alcançados por minha memória sem muito esforço, pois participei diretamente, como, por exemplo, o FENART e o Centro em Cena. Outros foram lembrados por aqueles que entrevistei, alguns dos quais, nestes quarenta anos, foram protagonistas de algumas dessas iniciativas, na qualidade de produtores culturais independentes ou vinculados a alguma instituição de cultura do Estado.¹

Os entrevistados foram: Flávio Tavares, artista plástico paraibano que participou de algumas edições do festival; José Octávio de Arruda Mello, historiador e jornalista, coordenador geral do festival em 1980; Buda Lira, ator, produtor cultural e um dos membros fundadores do Centro Cultural Piollin², que participou, como estudante, de algumas edições do festival; Luiz Carlos Vasconcelos, ator, palhaço e diretor teatral, co-fundador, tal como Buda, do Centro Cultural Piollin, esteve presente em algumas edições do festival; Bruno Steinbach, artista plástico, presente em várias edições do evento; Márcia Kaplan, umas das idealizadoras do festival e secretária executiva das duas primeiras edições; Vladimir Carvalho, cineasta e documentarista, presente em várias edições do evento; Zezita Matos, atriz, esteve na coordenação da parte de teatro em algumas edições; Francisco Espínola Junior, músico, também presente em algumas edições; e Ivan Cavalcanti Proença, escritor e crítico literário, presente em todas as edições do evento, como coordenador e conferencista da parte de literatura.³

Sabemos que todo passado tem o seu presente, no sentido de que toda investigação histórica, mesmo de acontecimento remotos, não está livre do presente de onde partem os questionamentos. Dessa forma, quando inclinamo-nos para os anos 1970 na Paraíba, e ao olharmos para os festivais de Arte de Areia, essas lentes do presente, em retrospecto, nos fazem enxergar um quadro cujos traços são descontinuados, interrompidos, abortados. Basta citar exemplos de outros festivais que surgiram mais ou menos no mesmo período no Brasil (fim dos anos 1960 e anos 1970) e que continuam até hoje, como o Festival de Inverno de Ouro Preto e o Festival de Cinema de Gramado. Este último se encontra no ano de 2016 em sua 44ª edição.

¹ Quando me refiro à instituições de cultura do Estado, não me limito apenas às de esfera estadual, mas também às instituições municipais ou mesmo nacionais que tinham (ou têm) atuação na Paraíba, incluindo também a Universidade Federal da Paraíba.

² Ver sítio do Centro Cultural Piollin, <http://piollin.org.br>.

³ Essas entrevistas se encontram, completas, no apêndice.

Mas voltemos aos entrevistados para uma reflexão sobre o tratamento do testemunho oral para nós historiadores, e do que ele evidencia: a proximidade com passado, isto é, um passado recente ou um *passado-presente*. María Inés Mudrovicic (2009) entende que a história do passado recente ou a história do presente tem por objeto "acontecimentos ou fenômenos sociais que constituem memórias de pelo menos umas das três gerações que compartilham um mesmo presente histórico" (MUDROVICIC, 2009, p.106), o qual delimita-se pelo "marco temporal de sentido determinado pela interseção dos espaços de experiências das gerações que se sobrepõem"(idem). O passado recente (ou *passado-presente*) é um tecido social formado, não pela sucessão simples de gerações, mas pela sobreposição sucessiva dessas gerações, uma vez que sempre há duas gerações atuando no encadeamento de transmissão de experiências de um mesmo presente.

Poucos acontecimentos condensam em si uma possibilidade tão grande de percepção do amálgama de diferentes gerações como um festival de artes, uma vez que é comum aos artistas e intelectuais se agruparem e se reconhecerem enquanto pertencentes a uma mesma geração ou a um mesmo movimento. Em Areia é possível perceber essa confluência de artistas de diferentes gerações e de diferentes grupos, como os cineastas do cinema novo, os escritores da geração regionalista de 1930, os artistas plásticos ligados ao movimento concretista, além dos jovens artistas estudantes e outros, já consagrados, na qualidade de professores e palestrantes.

A diferença dos depoimentos, quanto à precisão memória, significado dado ao evento, demonstra bem essa diferença geracional. Enquanto os depoimentos do artista plástico Flávio Tavares e da atriz Zezita Matos, já consolidados em suas carreiras artísticas durante o festival, são pouco precisos quanto à clareza dos eventos, os depoimentos do pintor Bruno Steinbach e do ator Buda Lira, ambos jovens com menos de 20 anos na época, são mais claros e dão detalhes de eventos por eles testemunhados durante os festivais. A variedade dos entrevistados quanto à relação deles com o acontecimento permitiu enxergá-lo sob múltiplos significados. A importância dada ao evento, no entanto, é unânime. O que será confirmado, também, pelos artigos e matérias nos jornais que pesquisamos, como o jornal *A União*, da Paraíba, *Diário de Pernambuco*, *Diário do Paraná*, e *Jornal do Brasil*. De acordo com a crítica elaborada pelo antropólogo Marshall Sahlins em relação ao conceito de valor de uso e valor de troca no debate econômico marxista, que diz que "Nenhum objeto, nenhuma coisa é ou tem movimento na sociedade humana, exceto pela significação que os homens lhe atribuem" (SAHLINS, 2003), refletimos sobre a importância dos festivais de Areia, no contexto paraibano, nordestino e brasileiro.

Considerando assim, a dimensão *acontecimental* do conclave, a sua história traz, inevitavelmente, os debates mais presentes sobre o momento da arte e da cultura no Nordeste e no Brasil, imagem panorâmica que nos chega a partir dos contrastes verificados entre o quadros das artes no eixo Rio-São Paulo e nas áreas periféricas, como a Paraíba, que serão expostas nas conferências e nos seminários em Areia. Assim, o festival, enquanto acontecimento, contem e entrecruza-se naquilo que Pierre Nora (1979) define como duplo sistema, o sistema formal e o sistema de significação: "O acontecimento testemunha menos pelo que traduz do que pelo que revela, menos pelo que é do que pelo que provoca. Sua significação é absorvida na sua ressonância; ele não é senão um eco, um espelho da sociedade, uma abertura."(NORA, 1979, p. 188). O alcance do festival, sua ressonância, se percebe nos lugares de memória, nos jornais e na memória viva de suas testemunhas, sua razão história decorre daí.

Mais uma vez Nora (1979):

[...] O acontecimento pertence por natureza a uma categoria bem catalogada da razão histórica: acontecimento político ou social, literário ou científico, local o nacional, seu lugar se inscreve nas rubricas dos jornais. Mas no interior de sua categoria bem marcada, o acontecimento se faz assinalar por sua importância, a novidade da mensagem, tanto menos indiscreto quanto menos banal (NORA, 1979, p. 184).

O traçado da narrativa utiliza-se assim dessas duas fontes, os jornais e os testemunhos orais, que são tratados de modo a completar-se. O cuidado com a utilização dos testemunhos orais enquanto evidência histórica me chegou através de Paul Thompson (1998) que faz a provocação precisa:

Quão fidedigna é a evidência da história oral? Essa pergunta há de ser familiar a todo historiador oral atuante. Nossa principal tarefa aqui será tomá-la em seu sentido literal e verificar como se sustenta a evidência oral quando 'apreciada e avaliada exatamente do mesmo modo como se avaliam todos os outros tipos de evidência histórica' (THOMPSON, 1998, p. 138).

Por outro lado, reduzir a relevância das fontes orais apenas para a categoria de mais um tipo de fonte a ser trabalhada pelo historiador, incorre no risco de cair numa falsa escolha, como adverte o teórico: "Se as fontes orais podem de fato transmitir informação 'fidedigna', tratá-las simplesmente 'como um documento a mais' é ignorar o valor extraordinário que possuem como testemunho subjetivo, falado" (THOMPSON, p.138, 1998).

É exatamente na dimensão subjetiva que reside a primazia do testemunho oral e nada mais poderoso do que os silêncios, a minúcia de um relato, de um detalhe absolutamente trivial, as pausas, as retomadas da narrativa de algum evento que marcou os entrevistados, enfim, todas as nuances do espírito que escapa pelo olhar de quem é instigado a voltar

quarenta anos no tempo, procurando nas gavetas empoeiradas de suas memórias uma ou outra lembrança há muito tempo não visitadas.

Foi a partir das entrevistas de alguns artistas que participaram dos festivais que pude perceber aquilo o qual os jornais não são capazes de transmitir: os detalhes, as trivialidades, sensações, o clima do festival, que de alguma forma, perduraram em suas memórias. Mesmo me contando alguma banalidade, os depoentes se desculpavam comigo por julgarem que não seriam importantes aquelas informações que me foram contadas tão logo vieram à tona em suas memórias. Essas informações aparentemente sem importância, são, na verdade, elementos preciosos para preencher as lacunas que as outras fontes – ou mesmo as histórias selecionadas pelos entrevistados como dignas de serem contadas – deixavam, pois permitem uma imersão e percepção do movimento humano no festival, além de testemunhar a imprevisibilidade e a variedade da apreensão da memória pelo homem.

É importante lembrar que o estudo de intelectuais e artistas requer um cuidado teórico vigilante, uma vez que, por serem eles o objeto de estudo, não é difícil cair no charme de suas ideias e de suas leituras de mundo sem problematizar as relações sociais que eles estabelecem ao longo de suas vidas. Gramsci (1995) indaga quais seriam os limites máximos da aceção de intelectual e, ainda, se seria possível encontrar um critério unitário para caracterizar igualmente todas as diversas atividades intelectuais e para distingui-las, ao mesmo tempo e de modo essencial, dos outros agrupamentos sociais. Ele discorre sobre determinados tipos de formação dos intelectuais, como, por exemplo, o intelectual do empresariado ou o intelectual orgânico de cada classe. É interessante assinalar a sua observação quanto ao erro metodológico que ele enxergava de modo corrente em seu tempo:

O erro metodológico mais difundido, ao que me parece, consiste em se ter buscado este critério de distinção [dos intelectuais de outros agrupamentos sociais] no que é intrínseco às atividades intelectuais, ao invés de buscá-lo no conjunto do sistema de relações no qual estas atividades (e, portanto, os grupos que as personificam) se encontram, no conjunto geral das relações sociais (GRAMSCI, 1995, p. 6-7).

É preciso, portanto, considerar as relações de vínculo que os intelectuais estabelecem entre si dentro das mais variadas possibilidades, não se limitando apenas a um aspecto estético, político-ideológico, econômico ou afetivo, mas ao conjunto de todas as possibilidades de estabelecimento desses laços. Isto é particularmente importante de ser frisado, uma vez que esses aconteceram durante o período da ditadura militar brasileira e, sem essas percepções, de como as relações sociais entre os artistas e intelectuais se dão, não será possível entender como tantos intelectuais e artistas tidos como comunistas e inimigos do regime estiveram presentes em várias edições do evento em Areia. Por que em Areia? Este

será um ponto constantemente levantado nos discursos oficiais do evento. Antes de deixá-los falar creio ser necessário algumas palavras sobre Areia, e de sua aura.

Localizada no ponto mais alto da serra da Borborema, a 622 metros de altitude, Areia não é hoje, e nem nos anos que aconteceram os festivais, mais do que uma pequena cidade do interior da Paraíba, com uma população em torno de 25 e 30 mil habitantes. No entanto, paira sobre essa pequena cidade o orgulho de um passado glorioso, quando era uma das cidades mais prósperas da Paraíba, tendo participado ativamente de importantes movimentos cívicos do século XIX, como a Confederação do Equador (1824) e a Insurreição Praieira (1848-1849), e ter sido a primeira cidade da Paraíba a erguer um teatro⁴, quase 30 anos antes do primeiro teatro da capital paraibana, o Teatro Santa Roza.

O historiador paraibano Horácio de Almeida (1980), autor da obra *Brejo de Areia – Memórias de um Município*, lançada em 1957, e que logrou do historiador pernambucano José Antônio Gonsalves de Mello (1980) os elogios de melhor monografia sobre um município brasileiro, assim inicia sua obra:

Há cidades que não têm história, cidades humildes, onde nada acontece digno de menção. Nasceram e vivem como indivíduos que apenas aspiram um lugar ao sol. Outras há que tiveram fastígio e depois agonizam. A este grupo pertence Areia, ao grupo das cidades que se exauriram num passado de lutas e glórias, sem mais forças no presente para deixar tradição ao futuro (ALMEIDA, 1980, p. 01).

A Vila Real do Brejo de Areia, como foi nomeada por alvará régio de 18 de maio de 1815 era um antigo pouso de gente e gado que por ali passavam nas viagens entre o sertão e o litoral.⁵ Até a década de 1760 consta, segundo as cartas de Sesmaria o nome de Sertão de Bruxaxá (ALMEIDA, 1980, p.7). *Bruxaxá* é um nome de origem Cariri (os índios que ocupavam aquela região) e significa "Terra onde canta a cigarra". Fica, portanto, explicado a referência para o título desta dissertação. No século XIX, Areia se torna uma das três freguesias do Estado da Paraíba, e em fins do século XIX, o breve ciclo do Algodão será responsável pela *monumentalização* da cidade. Segundo Horácio de Almeida (1980) a feira de Areia chegou a ser a mais importante do Nordeste e as suas escolas eram o destino

⁴ Inaugurada em 1859, o Teatro Recreio Dramático (hoje Teatro Minerva) é o teatro mais antigo da Paraíba. "Não sonhava a capital da Província de possuir uma casa de espetáculo digna desse nome e já Areia contava tinha o seu Teatro Recreativo Dramático, obra de iniciativa particular, construído sem ajuda do governo, graças ao idealismo de Joaquim da Silva e José Evaristo, duas personalidades marcantes na segunda metade do século passado. Para realização do empreendimento organizou-se uma sociedade, em 1857, composta de 60 membros, com a contribuição mensal de cinco mil réis cada um" (ALMEIDA, 1980, p.128).

⁵ O historiador paraibano Horácio de Almeida considera a tese de ocupação do território da Paraíba a partir do litoral e a partir do sertão. Estima-se que os dois núcleos de colonização da Paraíba, o do litoral e o do sertão tenha se encontrado por volta de 1695. "Pode-se dizer da Paraíba que o povoamento do seu território tanto se processou do litoral para o centro como do centro para o litoral" (ALMEIDA, 1980, p. 4).

preferencial para as filhas das oligarquias agrárias nordestinas. Por causa de sua importância econômica, política e cultural, saíram de Areia nomes importantes da política paraibana e, mais ainda, nomes importantes da política e da cultura brasileira, como o pintor Pedro Américo e o escritor e político José Américo de Almeida.

A restauração de Areia, por ocasião de seu patrimônio arquitetônico colonial e pela sua história é, talvez, um dos motivos mais decisivos para a realização de um evento desse tipo na Paraíba, nesse período. Os intelectuais e artistas paraibanos souberam convergir seus interesses no sentido de seduzir o então governador do Estado da Paraíba, Ivan Bichara, e também José Américo de Almeida, para a realização do Festival. "Fazer o festival em Areia é prestigiar a terra de José Américo de Almeida", isso se repetirá em vários discursos e justificativas políticas para a realização do evento.

Após essas breves considerações introdutórias, vamos ao trabalho. O primeiro capítulo traz reflexões sobre a revolução cultural da juventude no ocidente a partir dos anos 1960, com protagonismo do rock enquanto trilha da hegemonia do *American Way of Life*, o que, em fins dos anos 1960, chega ao Brasil provocando o tropicalismo na música popular brasileira. Nesse contexto, surge em Ouro Preto o Festival de Inverno da UFMG, o qual seria de grande influência para quase todos os festivais do Brasil dos anos 1970, inclusive o de Areia, que teria acontecido logo no início da década, mas terminou sendo cancelado por ação do SNI. O segundo capítulo versa sobre a Política de Cultura do Governo Geisel, marcando a inserção do Estado na esfera cultural. Tal postura não se verificava com a mesma intensidade desde da política cultural do Estado Novo. O terceiro, e último capítulo se debruça sobre o festival em si, com alguns desvios essenciais para a compreensão de seus significados e dos termos do debate sobre cultura e arte no Brasil dos anos 1970 e início dos anos 1980.

2 OS ANOS 1960 E 1970 E O ROMPIMENTO DAS TRADIÇÕES NO OCIDENTE: A REVOLUÇÃO CULTURAL DA JUVENTUDE

Come mothers and fathers, throughout the land, and don't criticize what you can't understand, your sons and your daughters are beyond your command, your old road is rapidly aging⁶

Bob Dylan

Os versos de Bob Dylan, sobretudo das canções dos primeiros discos, lançados entre 1962 e 1964, cujo momento era de pleno engajamento político do compositor, sintetiza bem o momento dramático e inédito que se passava no Ocidente: a tomada de consciência e de poder da juventude. O choque das civilizações e dos interesses conflitantes dos grandes impérios colonizadores mundiais, que havia gerado duas guerras totais em menos de trinta anos, gestava nos órfãos da guerra, um novo embate de interesses. As diferenças entre as gerações e a busca da liberdade dos jovens foram crescendo junto a um mundo em reconstrução. Ídolos da juventude dos anos 1960 e 1970, tais como os artistas John Lennon e Bob Marley também jovens, cantavam sobre guerra tanto quanto sobre amor. "Make Love, Not War" e "Peace and Love" serão os grandes lemas do movimento *hippie* e, de certa maneira, da década de 1960.

Os anos 1960 foram anos conturbados, apesar da situação da classe média – em termos econômicos, para os países europeus que reviram suas políticas econômicas liberais e passaram a incluir o Estado na condução e planejamento da economia após o trauma de 1929 e da segunda guerra – ter se estabilizado como há muito não ocorria. O historiador inglês Tony Judt (2010) destaca o consenso em torno da adoção de impostos no pós-45 e a associação das classes médias à democracia, o que foi conseguido graças ao universalismo dos benefícios e programas sociais que antes eram vinculados à renda e destinados apenas aos mais pobres. Passaram a ser oferecidos também às classes médias programas e serviços públicos essenciais como educação gratuita, seguro desemprego e tratamento médico gratuito. Assim, "como consequência, agora que grande parte das necessidades da vida eram cobertas pelos impostos, a classe média europeia se viu nos anos 1960 com mais recursos disponíveis do que em qualquer outra época desde de 1914 "(JUDT, 2010, p. 58).

Nos Estados Unidos a situação econômica das classes médias era ainda mais estável que as dos países europeus, uma vez que, na Europa, os países mal haviam se recuperado da crise de 1929 e já se bombardeavam outra vez na segunda guerra. Os ajustes e os efeitos da

⁶Trecho da música The Times They Are A-Changin, que abre o álbum de mesmo nome de Bob Dylan, lançado em 1964. Ver [http:// www.bobdylan.com](http://www.bobdylan.com).

política econômica do New Deal já davam resultados. O foco de tensão, no entanto, estava no *Apartheid* social entre os direitos civis dos brancos e dos negros, que culminou nos movimentos civis (*Civil Rights Movement*), com amplo engajamento de artistas, intelectuais e grupos de classe média, sobretudo, e principalmente, dos jovens. A juventude, enquanto grupo, protagonizará nos anos 1960 e 1970 a chamada Revolução Cultural.

O historiador Eric Hobsbawn (2008) indica que a melhor abordagem para a compreensão da revolução cultural que desponta na década de 1960 e cujo protagonismo é indiscutivelmente da juventude, um grupo inédito e autônomo de consciência própria, se dá "através da estrutura de relações entre os sexos e as gerações" (HOBSBAWN, 2008, p.314), em outras palavras, nas mudanças que se verificaram com grande rapidez nos arranjos da família nuclear ocidental.

Entre os anos 1960 e 1980, aponta Hobsbawn (2008) o número de divórcios e de famílias chefiadas por apenas um dos entes (por mulheres na maioria dos casos) aumentara significativamente em quase todos os países da Europa Ocidental, com exceção dos países da península Ibérica e da Itália⁷. Na América, tal fenômeno também pode ser observado nos Estados Unidos e no Canadá, mas não nos países da América Latina. Além disso, o número de pessoas vivendo sós, ou seja, não como membro de uma família maior, também crescera exponencialmente neste mesmo período. A família ocidental clássica estava em crise.

Nos diz Hobsbawn (2008, p. 316):

A crise da família estava relacionada com mudanças bastante dramáticas nos padrões públicos que governam a conduta sexual, a parceria e a procriação. Eram tanto oficiais quanto não oficiais, e a grande mudança em ambas está datada, coincidindo com as décadas de 1960 e 1970. Oficialmente, essa foi uma era de extraordinária liberalização tanto para heterossexuais (isto é, sobretudo para as mulheres, que gozavam de muito menos liberdade que os homens) quanto para os homossexuais, além de outras formas de dissidência cultural-sexual.

Ele ainda destaca três dimensões dessa nova cultura juvenil e justifica o porquê isto era novidade na cultura burguesa ocidental. A primeira era que a "juventude" passara de uma fase de estágio preparatório da vida adulta para o estágio final do pleno desenvolvimento humano e, ainda que até a década de 1970 o mundo fosse governado por uma gerontocracia, tanto no ocidente como no oriente, "concessões silenciosas e talvez nem sempre conscientes ao juvenescimento da sociedade foram feitas pelo *establishment* dos velhos" (HOBSBAWN,

⁷ No fim da década de 1970, houve mais de dez divórcios para cada mil casais casados na Inglaterra e Gales, ou cinco vezes mais que em 1961(...) Na França, Bélgica e Países Baixos, o índice bruto de divórcios (número anual de divórcios por mil habitantes) praticamente triplicou entre 1970 e 1985... [Na] Dinamarca e Noruega, esse índice dobrou ou quase no período (HOBSBAWN, 2008, p.315).

2008, p.319); a segunda novidade, decorrente da primeira, foi o fato da cultura juvenil ter se tornado dominante nas economias de mercado desenvolvidas, uma vez que representava uma massa concentrada de poder de compra, mas também porque cada nova geração de adultos havia sido socializada como integrante de uma cultura juvenil específica, trazendo consigo as marcas dessa experiência, e, não menos importante, por causa da acelerada mudança tecnológica, que dava aos jovens uma vantagem considerável sobre os grupos etários mais conservadores e menos adaptáveis ao manuseio dessas novas tecnologias (HOBSBAWN, 2008, p.320); por fim, a terceira peculiaridade dessa nova cultura jovem das sociedades urbanas é a que mais atinge o Brasil, diz respeito ao seu internacionalismo:

O blue jeans e o rock tornaram-se marcas da juventude "moderna", das minorias destinadas a tornar-se maiorias, em todo país onde eram oficialmente tolerados e em alguns onde não eram, como na URSS a partir da década de 1960 (...) Isso refletia a esmagadora hegemonia cultural dos EUA na cultura popular e nos estilos de vida (HOBSBAWN, 2008, p. 320).

A hegemonia cultural norte-americana, materializada na exportação de elementos e bens culturais do *American Way of Life* era difundida por todo o globo, através do cinema, das rádios e dos discos, ainda que, no caso do *rock*, a Grã-Bretanha fizesse frente ao mercado norte-americano, movimento que ficou conhecido como *British Invasion*⁸, termo cunhado por jornalistas culturais da época para se referir às bandas de rock britânico que, influenciadas pelos artistas norte-americanos dos anos 1950, como Buddy Holly, Elvis Presley e Chuck Berry, inundaram o mercado dos Estados Unidos, como, por exemplo o quarteto de Liverpool, os Beatles, e também os Rolling Stones e The Who (a partir de 1964), Led Zeppelin, Deep Purple e Black Sabbath, a partir de 1969. A *British Invasion não era*, no entanto, uma ameaça aos artistas ou ao mercado cultural norte-americanos, havia uma relação de complementariedade cultural, uma "espécie de osmose informal" – nas palavras de Hobsbawn (2008) – entre a Grã-Bretanha e os Estados Unidos. O antigo império britânico amplificava os sinais enviados de suas antigas colônias e, juntas, difundiam por todo a nova cultura juvenil, a moda, o comportamento e sua trilha sonora, o *rock and roll*.⁹

⁸ Em 1964, a Revista Life colocou da seguinte forma para os seus leitores o fenômeno dos Beatles nos Estados Unidos naqueles anos: "In [1776] England lost her American colonies. Lastweek The Beatles took them back." Ver PUTERBAUGH, Peter. The British Invasion: From the Beatles to the Stones, The Sixties Belonged to Britain. July 14, 1988. In Rolling Stone Magazine, acesso no site www.rollingstone.com, em janeiro de 2017.

⁹ Analisando a perda de mercado do jazz nos anos 1960 e 1970 e ascensão do rock, Hobsbawn observar que não havia mercado para ele. De acordo com o Billboard International Music Directory, de 1972, apenas 1,3% dos discos e fitas vendidas nos EUA eram de jazz, contra 6,1% de música clássica e 75% de rock e gêneros semelhantes (HOBSBAWN, 2014, p.15).

Quase que imediatamente, portanto, o rock se tornou o meio universal de expressão de desejos, instintos, sentimentos e aspirações do público entre a adolescência e aquele momento em que as pessoas se estabelecem em termos convencionais dentro de uma sociedade, família ou carreira: a voz e a linguagem de uma "juventude" e de uma "cultura jovem" conscientes de seu lugar dentro de sociedades industriais modernas (HOBSBAWN, 2014, p.18).

A complementariedade cultural entre os Estados Unidos e a Grã-Bretanha não se limita a moda ou aos lançamentos do mercado fonográfico, mas, também, e aqui completamos a tríade imagética dos anos 1960 e 1970, as drogas. *Sexo, drogas e rock and roll* é um bom slogan para sintetizar esses anos, contudo, não deve ser visto como três palavras independentes que conferem apenas um bom resumo do que foi essa revolução cultural, mas essas palavras existem em conjunto, complementando-se. Na segunda ida dos Beatles aos Estados Unidos, em 1965, relata Bob Spitz (2007), em sua biografia do grupo:

Assim que pousaram em Nova York, a mudança no ambiente ficou evidente para os Beatles. A música estava por toda parte; ela parecia ter dominado as ruas. Eles podiam não apenas ouvir o novo ritmo no rádio, mas também vê-lo nos estilos e no modo como os jovens se comportavam. Havia sinais de revolução cultural por todos os lados. As ondas de rádio estava tomada pelo pop tocado por artistas e grupos como The Byrds, Sonny and Cher, Jody Miller, The Turtles, The Dixie Cups e Bob Dylan (SPITZ, 2007, p. 567).

Não fazia um ano que os Beatles tinham estado nos Estados Unidos pela primeira vez e sido apresentados a Bob Dylan e à maconha na mesma ocasião.¹⁰ Entre a primeira e a segunda ida do grupo aos Estados Unidos, em 1965, John Lennon e George Harrison haviam ido a um jantar na casa de um proeminente dentista chamado Edgware Road e experimentado uma nova droga, o LSD, que naquele momento era pouco conhecida, mas que iria ter um grande impacto não apenas sobre os Beatles, mas sobre quase toda a música *pop* da segunda metade da década de 1960. Sobre esta ocasião, conta Spitz (2007):

Praticamente nada havia sido escrito sobre essa droga de nome enigmático; não se falava sobre ela nas ruas. Na verdade, sabia-se tão pouco sobre o LSD que ele nem era ilegal. O ácido, no entanto, viera de longe, tendo sido fornecido ao dentista pelo diretor do Playboy Club, que por sua vez o havia conseguido com Michael Hollingshead, o mesmo fornecedor de Timothy Leary. O que significava que era puro – e potente (SPITZ, 2007, p558).

O LSD pode ser considerado, sem exageros, o maior catalisador da simbiose entre as artes sonoras e visuais, na *psicodelia*. O cinema também não ficará incólume aos efeitos alucinógenos do movimento psicodélico, a exemplo do filme *Blow-up*¹¹, de Michelangelo Antonioni, que constitui um excelente retrato da efervescência cultural de uma Londres não

¹⁰ O episódio é relatado no documentário *The Beatles Anthology*. Dir.: Kevin Godley; Bob Smeaton; Geoff Wontor. Prod. Reino Unido/Eua, 1995

¹¹ *Blow-Up*. Dir. Michelangelo Antonioni. Prod. Reino Unido/Itália/EUA. No Brasil, foi lançado sob o título *Depois daquele Beijo*.

apenas cinza e chuvosa, mas colorida e musical. O ano de 1967 será o ponto de culminância do movimento psicodélico, simbolizado e estampado na capa do disco *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, lançado em 1º de Junho e rapidamente alçado pela crítica e pelos jornalistas de música como um disco revolucionário. Os críticos e jornalistas que não haviam sido embalados pela *beatlemania*¹² e que, diante do sucesso estrondoso do grupo, diziam que faltavam-lhes consistência musical autêntica, se renderam. As músicas foram efusivamente analisadas por intelectuais, críticos, pelos fãs e não demorou para que as músicas fossem interpretadas sob o signo alucinógeno, entre elas, a mais clara, *Lucy in the Sky with Diamonds*, que traria as iniciais LSD. Sobre isso, elucida Bob Spitz (2007):

Os eruditos buscaram e extrapolaram o significado arcano de praticamente cada palavra, cada *efeito*, de "A Day in the Life". Ensaístas e críticos dedicaram colunas e até palestras a tratar do significado cultural da banda. Jornais sensacionalistas referiam-se aos Beatles como "missionários". Outros os chamava de "mensageiros do pós-rock", "genitores da vanguarda pop", avatares. Timothy Leary os chamava de "agentes evolucionistas enviados por Deus, dotados de poderes misteriosos para criar uma nova espécie humana" (SPITZ, 2007, p. 692).

O reconhecimento dos críticos de que os Beatles tinham consistência artístico-musical e não apenas sucesso comercial já se esboçava desde o lançamento do *Rubber Soul*, lançado em 1965, e do *Revolver*, de 1966, mas com o *Sgt Peppers*, em 1967, viria a consagração definitiva. A icônica capa do disco, a qualidade das canções e os bem elaborados arranjos de cordas, escritos por George Martin, explicam essa consagração e, como era de se esperar, as vendas foram estrondosas, superando todos os discos anteriores do grupo, com mais de dois milhões e meio de cópias vendidas nos primeiros três meses após o lançamento (SPITZ, 2007, p. 692). O impacto do *Sgt Peppers* não ficaria restrito apenas ao mercado do Reino Unido, da Europa ou dos Estados Unidos. No Brasil, as novidades estilísticas dos arranjos contrapontísticos e a utilização de instrumentações não convencionais da música *pop* presentes no *Sgt Peppers* influenciará, ainda no mesmo ano, artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil que viriam a capitanear o movimento *tropicalista* na Música Popular Brasileira

2.1 1967: O "Perigo" das guitarras elétricas para a música popular brasileira

Em consequência da perda de ibope do programa *O fino da Bossa* da TV Record e do sucesso do iê-iê-iê de Roberto Carlos e seu programa *Jovem Guarda* na mesma emissora, Elis Regina – cantora que comandava o programa – organizou com os demais artistas envolvidos

¹²Termo criado para se referir ao público adolescente, predominantemente feminino, que lotavam os shows dos Beatles no Reino Unido e nos Estados Unidos. Ver Spitz, 2007.

no *O Fino da Bossa* um movimento de protesto contra a invasão da música estrangeira, segundo os proponentes do ato. O episódio, no entanto, ficaria conhecido como "a passeata contra as guitarras". Assim, no dia 17 de Julho, pelo centro de São Paulo, marcharam ao lado de Elis, músicos como Geraldo Vandré, Edu Lobo, Jair Rodrigues, os integrantes do MPB-4 e também fãs apoiadores da causa *emepebista*, além dos constrangidos Chico Buarque e Gilberto Gil, que participaram, muito embora não estivessem confortáveis na passeata. (CALADO, 1997, p.108). Dentre os artistas ligados à vertente MPB dentro da Record, em oposição aos roqueiros iê-iê-iê da Jovem Guarda, apenas Caetano Veloso e Nara Leão não participaram da passeata. Gilberto Gil se sentira impelido a participar porque não queria entrar em confronto com Elis, mas tanto ele quanto Caetano, ainda que não fizessem parte da Jovem Guarda, não nutriam, como os demais, o sentimento de repulsa nacionalista dos colegas diante da importação do rock, que, naquele momento, em meio a ferida aberta de 1964, representava o imperialismo norte-americano, ou seja, os patrocinadores da ditadura.

O fato é que Caetano Veloso e Gilberto Gil ouviam os Beatles tanto quanto Roberto e Erasmo Carlos, mas isso não os influenciava e nem transparecia em suas músicas e composições, como acontecia com os rapazes da Jovem Guarda, ao menos até a chegada do *Sgt Peppers*.

A sonoridade, a instrumentação e os arranjos de cordas elaborados por George Martin¹³ dialogando com a banda, era exatamente o que os baianos queriam fazer com suas músicas classificadas para a eliminatória do festival – Gilberto Gil com "Domingo no Parque", e Caetano Veloso com "Alegria, Alegria". Era preciso ir atrás de um George Martin brasileiro, encontraram: Rogério Duprat. Era preciso ir atrás de uma banda com guitarras elétricas, encontraram: Os Mutantes.

Ambas as músicas chegaram à final do Festival, que aconteceu no dia 21 de Outubro. A reação do público, principalmente dos universitários e das pessoas de esquerda, diante de "Domingo no Parque", já era prevista por Gilberto Gil e pelos Mutantes: vaias. Alguns dias antes da final, em meio a um clima tenso nos bastidores do festival, Gilberto Gil havia dado uma entrevista ao *Jornal da Tarde*, um desabafo sobre aquela introdução das guitarras elétricas em um palco de um festival de MPB:

¹³ Produtor e arranjador, era considerado o "quinto Beatle" pela constante colaboração nos arranjos das músicas do quarteto de Liverpool.

Sinto-me hoje como num tribunal, onde sou acusado de trair a verdadeira música popular brasileira(...) Na música pop de hoje, os Beatles passaram a utilizar todos os tipos de música e instrumentação eruditas que não pertenciam ao que chamavam iê-iê-iê. Estão evoluindo sempre, enquanto no Brasil a própria chamada música jovem se torna conservadora. E na música popular brasileira o conservadorismo é muito pior. Se pensássemos sempre assim, estaríamos tocando nossas músicas com instrumentos indígenas. É preciso pensarmos em termos universais. O mundo hoje é muito pequeno, não há razão para regionalismos (GIL apud CALADO, 2007, p.131).

O conceito de globalização ainda não havia se popularizado naquele momento, mas a problemática já estava clara, o mundo se apequenava, a capilaridade da indústria cultural hegemônica deixava isso claro, os artistas sabiam disso, mas divergiam quanto à absorção ou repulsa do que chegava do estrangeiro. A clivagem já estava estabelecida, a jovem guarda era representada pelos que tinham se rendido à comercialização, à mundialização e aos imperialistas, enquanto na MPB estava a resistência, os nacionalistas. Aquele movimento de Gilberto Gil e Caetano Veloso foi interpretado dessa forma, como traição.

Essa problemática – *nacionalismo versus invasão estrangeira* – não era novidade no debate sobre a arte brasileira e, especificamente, sobre a música. Entre os modernistas ligados à semana de 22, Mário de Andrade colocara este problema, advertindo constantemente os compositores brasileiros de música erudita não se "contaminarem" com as vanguardas musicais europeias a ponto de perderem de vista a matriz musical genuinamente brasileira, a música popular. Ainda que o contexto dos anos 1960 fosse diverso da década de 1920 (em relação ao volume e alcance do mercado), a tônica se mantinha e a questão continuava sobre qual seria a verdadeira música brasileira. Para Mário de Andrade (1989) o nacionalismo na música erudita brasileira era uma necessidade daquele momento, mas que, assim que fosse estabelecido uma tradição musical consistente, tal qual se encontrava a Literatura e as Artes Plásticas nos anos 1920, os compositores estariam livres desse fardo nacionalista. Um dos principais articuladores da semana de arte moderna de 1922 e figura central da vanguarda intelectual paulista, Mário de Andrade, que atuava em quase todas áreas do movimento modernista, como poeta, ensaísta, músico, esteta e romancista, inquietava-se também pela forma como o intelectual e o artista deveria se inserir no Estado e na política. Ele procurou deixar claro que o nacionalismo necessário por se construir deveria estar restrito aos aspectos estéticos e artísticos, mas não políticos.¹⁴ O personagem *Janjão* em *O banquete* fala por Mário, nele estão as suas inquietações, as suas críticas e os seus apelos aos talentosos

¹⁴Através da fala do compositor fictício Janjão, personagem central de sua obra-diálogo *O Banquete*, ele explica "... não sou nacionalista, Pastor Fido, sou simplesmente nacional. Nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa em arte, precária como inteligência..." in ANDRADE, Mário de. **O banquete**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

compositores brasileiros daquela nova geração, como Heitor Villa Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Em poucas palavras, para Mário, era preciso que os compositores e artistas sacrificassem a sua vaidade artística e se empenhassem na causa nacionalista de criar a Música Brasileira. A operação consistia em utilizar a música popular de todos recantos do país como matéria prima para criação e composição da Música Erudita Brasileira, uma vez que era nas matrizes populares indígenas e negras que estaria o nosso *ethos* específico, a nossa especificidade, e a partir desse *ethos* nasceria o *pathos*, de valor universal.

O modernismo de Mário difere daqueles dos países da Europa ocidental, que buscavam romper com a tradição. Aqui era necessário criar primeiro essa tradição. Algo semelhante ocorria na Hungria com Bela Bártok, que temia que as vanguardas musicais francesas e alemãs invadissem a música húngara de tal forma que ela se descaracterizasse e se perdesse diante das novas invenções nos países cuja tradição musical já estava consolidada. Na década de 1960, se Mário de Andrade ainda estivesse vivo, creio que se daria por satisfeito quanto à consolidação da tradição na música erudita brasileira.

O debate em torno da mpb e do *rock (pop)*, cuja superação dialética viria a ser o tropicalismo, se insere em outro contexto, no entanto, Gilberto Gil e Caetano Veloso incorporavam, ainda sem o saber, o primitivismo antropofágico modernista oswaldiano. Favaretto (1979) não desconsidera a distância histórica¹⁵ entre o primitivismo antropofágico modernista e o tropicalismo, no entanto, aponta os elementos convergentes entre ambos, segundo ele:

De início, é preciso lembrar que representam os momentos terminais de inserção dos imperativos básicos da arte moderna: experimentalismo (ênfase no processo produtivo, espírito de paródia, alegorização, visão grotesca e carnavalesca do mundo); conflito entre a exigência de nacionalização estética e o cosmopolitismo da prática artística; explicitação da arte (FAVARETTO, 1979, p. 36).

Há, nos dois casos, uma absorção da tensão entre os elementos locais e os elementos importados, a diferença recai sobre a maneira e a importância atribuída à assimilação das técnicas de vanguarda e na pretensão de seus líderes. Enquanto que na concepção modernista, do Manifesto Pau-Brasil ao Manifesto Antropofágico, há uma construção teórico-filosófica utópica de base antropológico-metafísica, no sentido de instaurar uma sociedade matriarcal tecnicista (FAVARETTO, 1979, p.36), no tropicalismo, não houve uma teorização consciente prévia do que deveria ser o tropicalismo e o que deveria ser protegido como genuinamente

¹⁵ A distância entre as duas antropofagias é histórica; correspondeu ao processo de instauração no Brasil das propostas do modernismo e ao de revisão e crítica de suas formulações estéticas e culturais. O interesse pelo tema da originalidade da cultura brasileira foram deslocadas pelo ebate sobre a indústria cultural, transferindo-se o enfoque dos aspectos étnicos para os político-econômicos (FAVARETTO, 1979, p.37) .

brasileiro, o que houve foi uma adequação entre o material inventariado brasileiro e sua estetização. Ainda, Favaretto (1979):

O fundo étnico valorizado pela antropofagia aparece, aqui, [no tropicalismo] sob a forma de valores da sociedade industrial, reduzido a emblemas. As contradições culturais expostas pela justaposição do arcaico e do moderno e do moderno, segundo um tratamento artístico que faz brilhar as indeterminações históricas, ressaltar os recalques sociais e o sincretismo cultural, montando uma cena fantasmagórica toda feita de cacos (FAVARETTO, 1979, p. 37).

Essa cena feita de cacos, cafona, arcaica e moderna, não foi previamente teorizada pelos baianos, essa consciência (e teorização) foi sendo adquirida nos meses posteriores ao festival. No dia do festival, em que Gilberto Gil e Caetano Veloso apresentaram, "Domingo no Parque", e "Alegria, alegria", as vaías terminaram sendo superadas por efusivos aplausos, mas a canção vencedora fora Ponteio, de Edu Lobo.¹⁶ O germe da tropicália, no entanto, estava posto. "Alegria, Alegria", transformado em *single*, foi um sucesso de vendas e Caetano Veloso virou um *popstar*. Em poucos meses, já morando no Rio de Janeiro, ambos, Caetano e Gil, em contato com o pessoal do Cinema Novo – *Terra em transe* havia se libertado da censura e fora exibido naquele ano de 1967– como Helio Oiticica, José Celso Martinez, entre outros, viriam a lançar o movimento que ficou conhecido como *Tropicalismo*.

Entender o significado social e o efeito do *Tropicalismo* naquele instante deve passar pela compreensão política daquele primeiro momento da ditadura, entre a deposição de Goulart e a radicalização com o Ai-5. A chave está no binômio de longa duração da cultura política brasileira, o *moderno* e o *antigo*. O antropólogo Roberto Schwarz (2009) é preciso em identificar o caráter sistemático dessa coexistência e como ela varia em momentos de crise, quando pontua que o golpe de 1964 havia sido a interrupção de um processo de modernização que passava pelas relações de propriedade, de poder e ideologia dos grupos dominantes, que deveria ceder às massas em prol do desenvolvimento nacional. A derrota desse projeto, através das alianças entre setores arcaicos, tradicionalistas e localistas de poder, só seria possível com uma aliança (ou subserviência) aos centros imperialistas capitalistas. "Assim, a integração imperialista, que em seguida modernizou para os seus propósitos a economia do país, revive e tonifica parte do arcaísmo ideológico de que necessita para a sua estabilidade"(SCHWARZ, 2009, p. 28). O arcaísmo passa então de obstáculo à modernização libertadora e nacional a um instrumento intencional de opressão moderna, porém submissa. O tropicalismo será o primeiro amálgama de intelectuais e artistas que reflete sobre essa

¹⁶ Ver Documentário. Uma Noite em 1967. Dir: Ricardo Terra e Renato Kalil. Prod. Brasil, 2010. Disponível no sítio <http://www.umanoiteem67.com.br/>. Acesso em: 10 setembro 2017.

experiência recente e demarca uma nova situação intelectual artística e de classe. Diz Schwarz (2009, p.28):

(...) o efeito básico do Tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos desse tipo, grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria de Brasil. A reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano, é exposta à forma e técnica mais avançada ou na moda mundial – música eletrônica, montagem *eisensteiniana*, cores e montagem do *pop*, prosa de Finnegans Wake, cena ao mesmo tempo crua e alegórica, atacando fisicamente a plateia. É nesta diferença interna que está o brilho peculiar, a marca e o registro da imagem tropicalista. O resultado da combinação é estridente como um segredo familiar trazido à rua, como uma traição de classe.

Traídos, era assim que se sentiam os artistas, universitários e demais setores de uma esquerda ainda absorta no tocante ao golpe de 1964, em relação aos tropicalistas, a quem acusavam de terem se rendido à comercialização da arte. As tensões e ambiguidades não eram poucas e o *Tropicalismo* foi tomando forma em meio a elas. "O veículo é moderno e o conteúdo é arcaico, mas o passado é nobre e o presente é comercial; por outro lado, o passado é iníquo e o presente é autêntico" (SCHWARZ, 2009, p. 29).

Enquanto isso, fora do eixo Rio-São Paulo, artistas, intelectuais e setores universitários de outros estados também reagiam a essas tensões e passaram a se organizar dentro dos arcabouços institucionais das Universidades. Assim, ainda em 1967, enquanto os participantes do Festival da Canção da Record se digladiavam e a *Tropicália* estava sendo gestada, ocorria em Ouro Preto a primeira edição do Festival de Inverno da UFMG que não era voltado apenas para uma manifestação artística, mas que viria a contemplar outras áreas como Cinema, Artes plásticas e Teatro, e que servirá de modelo para quase todos festivais da década seguinte, inclusive o Festival de Verão de Areia. E, diferente dos festivais de canções promovidos pela TV Record (e posteriormente pela TV Globo), em que a ênfase estava na competição entre os participantes, no intuito de promover audiência para as Tv's e onde orbitavam empresários de grandes gravadoras ávidos por novos artistas e novos sucessos comerciais, os festivais como os de Ouro Preto e Areia darão ênfase ao aspecto formativo, educacional e reflexivo, com oficinas, cursos, debates, exposições coletivas e apresentações.

2.2 A mãe dos festivais: o festival de inverno da UFMG

Um festival de artes é uma confluência de vontades, individuais e institucionais. Ainda que parta de uma ou duas pessoas a ideia de se realizar um festival, essa ideia não culminará na realização e êxito de tal acontecimento sem que haja uma compatibilidade de interesses e

vontades. Além disso, uma vez realizado, um festival funciona como uma caixa de ressonância, cujo eco se espalha através dos participantes, culminando na ideia e realização de outros festivais.

No caso do Festival de inverno da UFMG, a ideia partiu da pianista e professora da Fundação de Educação Artística (FEA)¹⁷, Berenice Menegale quando, que após dar um curso de música em Belo Horizonte durante as férias de 1965, pensou na possibilidade de levá-lo a Ouro Preto. De início, a intenção era apenas promover atividades e oficinas artísticas durante as férias, entretanto, a forma final veio a ser o festival. O pesquisador Fabrício José Fernandino (2011) que analisou em sua tese de doutorado os primeiros 20 anos do Festival de Inverno da UFMG traz os meandros desses primeiros movimentos, analisando como, a partir da ideia de um curso de férias, se chegou a realização de um festival de artes.

Intencionada a fazer um curso de férias em Ouro Preto, a professora Berenice Menegale procurou o então diretor da Escola de Farmácia da UFOP, o professor Vicente Trópia, para externar sua ideia. Vicente Trópia, além de colocar as instalações da Escola de Farmácia à disposição para a realização de seu projeto, lhe informara que havia alguns professores da UFMG interessados em algo similar. A pianista, através do professor Haroldo Matos, que viria a ser o diretor do festival, toma a iniciativa de procurar esses professores para se articularem conjuntamente na promoção de "uma atividade artística de ensino em Ouro Preto no mês de Julho, período de férias escolares e propício à atividades dessa natureza"(FERNANDINO, 2011, p.33).

Promovido pela UFMG, a primeira edição do Festival de Inverno aconteceu em Ouro Preto em 1967. Segundo FERNANDINO (2011), dentre os artistas e professores fundadores do festival, se além da professora e pianista Berenice Menegale, o professor Vicente Tropicia e o professor Haroldo Matos (diretor do festival), estiveram envolvidos na realização do evento a diretora da Fundação de Educação Artística (FEA), a professora Maria Clara Dias Paes Leme; os artistas plásticos e professores da Faculdade de Artes Visuais da UFMG, Álvaro Apocalypse e Yara Tupinambá; o professor José Tavares de Barro, responsável pela Mostra de Cinema organizada em parceria com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; o produtor cultural da UFMG, Júlio Varella (secretário do Festival); o educador artístico José Adolfo Moura;

¹⁷A Fundação de Educação Artística (FEA) foi formada em 1963 por um grupo de pessoas ligadas às artes e por músicos que estavam descontentes com o ambiente musical tradicionalista de Belo Horizonte. Atuam até hoje promovendo atividades de aprimoramento do ensino das artes, em particular, de música. Disponível em: sítio da fundação em <http://www.feabh.org.br/>. Acesso em: 15 setembro 2017.

Podemos perceber, portanto, que três instituições cooperaram entre si para a realização do Festival: a Fundação de Educação Artística, a Faculdade de Artes Visuais da UFMG (hoje Escola de Belas Artes da UFMG), e a Escola de Farmácia da UFOP. A realização da primeira edição foi um sucesso, e o Festival de Inverno da UFMG se consolidaria como o grande festival de artes do país. Apenas em Minas Gerais, segundo um levantamento da Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais feito em 2002, foram catalogados 35 festivais com mais de três anos de continuidade.¹⁸ No circuito cultural do Estado de Minas Gerais, o festival recebeu o título de "Mãe dos Festivais".

Dentre os filhos do Festival de Inverno da UFMG, o primeiro foi o Festival de Verão de Areia, ou teria sido, se a sua primeira edição, em 1973, não tivesse sido impedida pelo SNI. O professor do setor de artes da UFPB, José Alberto Kaplan, que havia sido convidado por Berenice Menegale para compor o quadro de professores em uma das edições do Festival de Inverno da UFMG em Ouro Preto, após uma visita a cidade de Areia em 1972 com o objetivo de promover uma apresentação do Coral Universitário no município, tivera a ideia de realizar um festival nos moldes do de Ouro Preto, nas férias. No entanto, Kaplan não tinha interesse em fazer um evento que competisse o da UFMG, assim, não coincidiria com as férias de inverno, daí o Festival de Verão de Areia.

2.3 O festival de areia que não houve

Tão importante para o historiador quanto ao que aconteceu é que não aconteceu, tal como em música, em que tão importante quanto as notas são as pausas e os silêncios, ou na psicanálise em que o não dito muitas vezes acaba por dizer mais do que aquilo que é dito. O festival de 1973 foi um silêncio, não existiu, foi interrompido. Esta interrupção, no entanto, tem algo a nos dizer.

Em junho de 1972 o diretor do Setor de Artes da UFPB, o maestro José Alberto Kaplan e o pró-reitor de graduação da UFPB, o professor Celso de Paiva Leite, iniciaram um projeto de interiorização das atividades do Coral Universitário na Paraíba. A cidade escolhida para a experiência-piloto do projeto havia sido a cidade de Areia, pela forte tradição cultural da cidade que, embora naquele momento não vivesse os tempos áureos do século anterior, era a cidade da qual havia saído importantes nomes da cultura nacional, como o pintor Pedro Américo e José Américo de Almeida. Kaplan, em "*Caso me esqueçam*", escreve:

¹⁸STOCKLER, Sérgio. Circuito Minas dos Festivais, Secretaria Estadual de Cultura, Belo Horizonte. 2002. Apud FERNANDINO, Fabrício José. 20 anos do Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais: 1967-1986, p. 253. Tese de Doutorado. UFMG, Belo Horizonte: 20 de Dezembro de 2011.

A escolha da cidade deu-se porque possuía forte tradição cultural e ali haviam florescido movimentos cívicos de ampla repercussão. De lá tinham saído Pedro Américo, Aurélio de Figueiredo, Abdon Milanez, José Américo de Almeida, Simeão Leal e muitos outros que brilharam no cenário político e artístico nacional, quando os areienses estavam a par dos movimentos filosóficos, discutiam literatura e assistiam a concertos e peças teatrais (...) Se bem que não mantendo o brilho dessa época, cultivava-se ainda o gosto pelas coisas do espírito. O número de colégios, centros de estudos e a Escola de Agronomia da UFPB, atestavam essa índole (KAPLAN, 1999, p. 135).

De forma semelhante ao ocorrido em Ouro Preto, a ideia inicial não era um festival, neste caso, não era nem um curso de férias, mas apenas uma apresentação do Coral Universitário. Tão logo chegava na desconhecida Areia, apenas vista nas descrições presentes em *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, Kaplan se encanta pela cidade:

Viajamos em companhia de Márcia [Márcia Kaplan, sua esposa] e Arlindo [Arlindo Teixeira, regente do Coral Universitário]. Eu não conhecia a cidade, que me encantou em todos os sentidos. Circundada por uma natureza rica, onde o verde se fragmenta em inúmeros matizes, seus velhos e coloridos casarões resplandeciam ao sol. Lembrei-me de como José Américo a descreve n' "*A Bagaceira*": "Nos acidentes do caminho, Areia aparecia como encaçada nos astros e desaparecia num desmaio. Entremostrava-se, feita uma nuvem pousada na verdura" (KAPLAN, 1999, p. 135).

Assim que chegaram em Areia, a comitiva foi recepcionada pelo cônego Rui Viera e pela Irmã Jacinta. Tão logo o pró-reitor, Celso de Paiva Leite, comunica-lhes o motivo da visita, o padre Rui e a irmã Jacinta se prontificaram a dar apoio à iniciativa. Visitaram então a Escola de Agronomia, o Colégio Santa Rita¹⁹ – educandário administrado pelas Irmãs Franciscanas da ordem de Dillingen – e alguns pontos turísticos da cidade. Kaplan relata que as instalações do Colégio Santa Rita eram excelentes para a apresentação do Coral, tanto pelos alojamentos – o pensionato havia sido em décadas anteriores o internato mais famoso do Nordeste, mas naquele momento, por razões econômicas, estavam desativados – como, e principalmente, pelo auditório, que tinha uma ótima acústica e uma capacidade maior do que o auditório da Reitoria de João Pessoa, onde o Coral se apresentava. Terminada a visita e voltando à capital, Kaplan, em meio ao vislumbre da natureza no descendo da serra relata:

Os raios de sol davam brilho quase mágico aos canaviais. Olhando para essa maravilha, tive uma ideia que, no início, me pareceu bizarra, mas depois, rapidamente, tomou corpo: por que não organizar um Festival de Artes em Areia, sob o patrocínio da UFPB? As condições de infraestrutura eram esplêndidas. Além dos alojamentos no Colégio, existiam os da Escola de Agronomia, que também possuía um bom restaurante. A congregação contava com vários pianos (...) Diante dessas possibilidades, achei que poderíamos organizar um Festival nos moldes do de Inverno, em Ouro Preto (MG), do qual eu já participara como professor, em 1968, a convite de Berenice Menegale, uma das diretoras do evento (KAPLAN, 1999, p.136).

¹⁹Sobre a ordem Franciscana de Dillingen no Brasil ver o sítio <http://franciscanasdedillingen.org.br/>, e sobre as irmãs que se instalaram em Areia para administrar o Colégio Santa Rita a partir da década de 1940 ver o ótimo documentário IRMÃS (Sisters) [Doc, 14'54'', Cor, 16:9, Areia/João Pessoa, Brasil, 2011. Dir.: Gian Orsini.].

Entusiasmado com a ideia que acabara de ter, Kaplan, naquele mesmo momento externa-a aos demais, a Arlindo Teixeira, a Márcia, sua esposa, e ao pró-reitor de graduação, Celso de Paiva Leite, que, ponderado, pediu-lhe um anteprojeto com uma estimativa de custos para encaminhar ao Reitor, o senhor Humberto Nóbrega. "Logo que cheguei a João Pessoa, trabalhei, com Márcia, até a madrugada – tanta era minha impaciência e meu entusiasmo" (KAPLAN, 1999, p.137). Após terminado o projeto, Kaplan leva-o e discute alguns pormenores com Celso de Paiva Leite, que, por sua vez, lhe dissera que logo encaminharia a proposta ao Reitor. Havia apenas alguns ajustes de orçamento, mas nada que comprometesse os objetivos que se pretendiam atingir com o evento. E quais seriam esses objetivos, diz Kaplan:

(...) cabe esclarecer que a proposta principal do projeto era oferecer, aos jovens artistas e educadores do Estado e da Região, a oportunidade de aperfeiçoar seus conhecimentos, obter novas informações e tomar contato com outras orientações no seu campo profissional, sem necessidade de ter de se deslocar para o Sul. Anualmente, nas férias de verão e inverno, dezenas de nordestinos acorriam aos Festivais de Teresópolis, Curitiba e Ouro Preto. Infelizmente, esses eventos não estavam ao alcance de todos, pois os gastos com inscrição, viagem, hospedagem e alimentação eram elevados. Assim, muitos ficavam só na vontade (KAPLAN, 1999, p. 137).

Procurava-se, assim, suprir uma lacuna a nível regional, pois não havia um evento equivalente aos festivais citados acima na região Norte-Nordeste. Além disso, a realização de um evento desse porte, relata Kaplan, "daria à Universidade Federal da Paraíba uma posição de destaque entre suas congêneres da região" (KAPLAN, 1999, p.137).²⁰Três dias depois, Kaplan se reúne com o reitor, "o Dr. Humberto [que] havia não só aprovado como "comprado" a ideia, - Kaplan [lhe dissera o Reitor], 'pode ter certeza, se a comunidade de Areia concordar e nos ajudar, em janeiro do próximo ano realizaremos o I Festival" (KAPLAN, 1999, p.137).

Foi marcada uma reunião em Areia, a ser realizada no auditório do Colégio Santa Rita, onde estariam presentes "o Prefeito Municipal, o padre Rui, a Irmã Jacinta, o Dr. Thales de Almeida, José Rufino, o Dr. Manuel Gouveia e o tabelião José Henrique." (KAPLAN, 1999, p.138). A exceção do Dr. Celso que havia marcado a reunião, por telefone, e, quando indagado, comenta Kaplan "se limitou a comentar que se tratava de algo que beneficiaria, de maneira decisiva, a cidade" (KAPLAN, 1999, p.138). Sobre a reunião:

²⁰ No Nordeste havia apenas o Festival de São Cristovão, em Sergipe, mas também estava em seus primeiros anos.

Fui para Areia, calculando chegar em cima da hora para evitar perguntas indiscretas antes da exposição. Quando entrei na sala, todos os convidados – e outras pessoas que não conhecia – já me esperavam. Relatei detalhadamente o que a UFPB pretendia realizar. Procurei mostrar as vantagens que o evento poderia trazer para a cidade em termos econômicos e de projeto nacional. Lembrando um velho ditado argentino: "*lo bueno cuando corto, dos veces bueno*" ["o bom quando curto, duas vezes bom"], tratei de ser o mais sucinto possível. Quando acabei, absoluto silêncio. Acredito que estavam profundamente surpresos (KAPLAN, 1999, p.138).

Kaplan relata que houve algumas resistências por parte da cidade de Areia, pois parte da elite local estava receosa pela invasão de pessoas de fora e a consequente perturbação da ordem da pequena e tradicional cidade, no entanto, essas vozes foram dissuadidas. Entre as vozes favoráveis ao Festival, a do Padre Rui foi a mais destacada por Márcia Kaplan. Em entrevista a mim, ela conta um pouco sobre o padre:

Padre Ruy era um padre louco por cultura, o museu que ele fundou ainda tá lá, o museu, de Areia. É uma coisa fantástica. Ele criou na casa dele, a casa quase toda depois era o museu... porque quem mantinha era ele, com o dinheiro dele e da igreja. As empregadas dele que cuidavam, a prefeitura não dava nada. As pessoas doavam objetos, ele pedia também, chegava numa casa, via uma coisa antiga que era representativo de uma época, e de uma fase da história de Areia. Aí ele dizia que tal coisa tava cheio de poeira, sem uso e pedia pra compor o museu, e as pessoas davam. Ele assim foi fazendo o museu, era fantástico o padre Rui. Ele foi uma figura fundamental para o apoio da comunidade ao Festival de Verão, porque era uma sociedade muito aristocrática, preconceituosa, assim, conservadora (KAPLAN, 2017).

Após a comunidade de Areia ter autorizado a realização do evento, os organizadores trataram de encaminhar os preparativos para atingir o objetivo proposto, de se realizar um festival de formação à altura do que era feito em Ouro Preto. Para tanto, era necessário convidar os melhores quadros do Estado, e um grupo de professores, intelectuais e artistas de excelência do resto país para colaborar com o evento. A maior parte desses professores viriam do sudeste e do sul do país.

Pela rapidez com que percebemos o caminhar dos passos burocráticos dentro da UFPB, a garantia de recursos e a confirmação das autoridades locais de Areia, o desenho que vai se formando a partir dessa confluência de vontades, a possibilidade da não realização do evento era ínfima. O festival iria acontecer no verão do ano seguinte...não fosse o contexto político e a radicalização repressiva do regime após o Ai-5, os chamados "Anos de Chumbo".

O SNI tinha diversos órgãos de informação dentro de todas as instituições do país, fosse ela privada ou pública.

Dentro nas universidades esses órgãos eram chamados ASI ou AESI [Assessorias Especiais de Segurança e Informação].²¹ Na UFPB, o chefe dessa assessoria se chamava Ediláudio Luna de Carvalho que, ao saber do festival, "aconselha" as autoridades da UFPB a suspendê-lo, pois assim havia sido "orientado" pelos seus superiores, tendo em vista que a cidade escolhida não oferecia condições adequadas de segurança para um acontecimento desse porte (KAPLAN, 1999, p.137). O historiador José Octávio de Arruda Mello, que foi diretor da edição de 1980 do Festival de Areia, em entrevista concedida a mim, dá mais detalhes sobre a interdição do cancelamento da edição de 1973. Ele conta que à medida que o festival foi sendo organizado, José Alberto Kaplan, que era músico, convidou professores de outras áreas para se juntar a ele na organização da programação, entre eles, para a parte de Literatura, o poeta Virgínius da Gama e Melo, que era tido como alguém de esquerda, tal como Kaplan, apenas por ser da área cultural. Diz José Octávio:

Quando surgiu a ideia do festival, Ediláudio[Ediláudio Luna de Carvalho], absurdamente disse que a Universidade não podia bancar o festival porque ele, como chefe do setor de segurança – era ASI, Assessoria de Segurança e Informação – tinha um órgão desse em todas as repartições federais, sobretudo universidades do país naquele momento, lembre-se que os tempos era de repressão – então quando Kaplan[José Alberto Kaplan], marcado, vem com esse negócio de festival, e Celso [Celso Leite] de uma banda, Virgínius [Virgínius da Gama e Melo], que era um homem da área cultural...a área cultural era sempre mal vista pela repressão, né? aí Ediláudio foi logo em cima: não, num pode não porque eu já detectei e a situação e os terroristas só tão esperando o Reitor ir pra lá pra sequestra-lo. Isso Celso me contou várias vezes. Daí doutor Humberto – doutor Humberto era muito receoso de qualquer situação na área de segurança... aí tirou logo o time de campo e desautorizou qualquer iniciativa da Universidade nesse particular (MELLO, 2016).

"Olhe, foi uma pancada de água gelada", disse-me Márcia Kaplan (2017) em entrevista, "Kaplan pediu demissão da Universidade, doutor Celso e doutor Humberto não deixaram, falaram pra ele tirar férias...mas todos ficamos frustradíssimos, e Kaplan passou um bom tempo deprimido". O cancelamento viera em um momento em que quase todos preparativos estavam concluídos, notícias do festival já se espalhavam pelo país, a lista de professores convidados já estava fechada e algumas inscrições já haviam sido realizadas. O grau de avanço dos preparativos do festival podem ser percebidos nesse relato de Márcia, quando lembra que, apesar da boa infraestrutura dos alojamentos, do auditório do Colégio Santa Rita e do Teatro Minerva, Areia não tinha bons restaurantes, daí ela ter se encarregado de treinar os donos de bares e restaurantes para receber os participantes, diz ela:

²¹ Eram órgãos instalados dentro de autarquias e federais no contexto da ditadura. Institucionalmente, eram subordinadas às DSI (Divisões de Segurança Nacional) criadas pelo Decreto Nº 60.940, de 4 de julho de 1967. As DSI atuavam em duas frentes, Segurança Nacional e Informações, por isso, respondiam tecnicamente tanto ao Conselho de Segurança Nacional (CSN) como ao Serviço Nacional de Informação. Ver sítio do Mercosur: Derechos Humanos. Disponível em: <http://atom.ipdh.mercosur.int>. Acesso em: 18 setembro 2017.

(...) Não tinha um restaurante em Areia nessa época, tinha muito barzinho, mercearia, tinha uma farmácia bem precária, tipo assim, de ter só remédio de emergência... Foi até um trabalho, que esse trabalho quem fez foi eu, com algumas senhoras de Areia, a gente começou a mostrar a eles, aqueles donos dos bares, que eles podiam melhorar e se transformar em pequenos restaurantes, fazendo a comida típica que eles faziam na casa deles, o rubacão, a carne de sol, a caipirinha com as frutas locais, cajá, umbu, não só de limão, aperfeiçoar a forma de apresentar, eu dei aulas a eles. Juntava um grupo, era tudo lá no colégio das freiras, a gente orientava a limpeza, não fazer aqueles balcões sujos, derramavam cachaça e ficava por isso mesmo, não, a gente treinou o pessoal, e eles ganhavam dinheiro, aí se entusiasmaram. A cidade inteira a gente envolveu, fez um trabalho envolvendo toda a cidade, foi uma pena quando o SNI arrebentou. Eles...eu vi gente chorando... Porque teve inclusive alguns proprietários desses restaurantes, que como o barzinho era na frente de casa, aumentaram pra botar mesinha, tá entendendo? Investiram...tava tudo pronto, já tinha vindo inscrições (....) (KAPLAN, 2017).

Entre os jornais de outros estados, O Diário de Pernambuco (edição de 18 de Outubro), traz na coluna *Música* informações de Cleofas sobre o festival que aconteceria em Janeiro do ano seguinte:

[...] Os organizadores do festival paraibano – que unirá artistas daquele Estado e de Pernambuco, Rio Grande do Norte e Ceará – mostram algumas razões por que foi a cidade de Areia a escolhida para a festa artística; referem-se ao seu passado histórico cultural, inclusive como berço de grandes nomes das artes brasileiras, como, por exemplo, o pintor Pedro Américo; lembram seu clima ameno, pois a cidade se localiza a mais de 600 metros de altitude; apontam a proximidade da capital e de importantes cidades do Estado e a facilidade de ser proporcionada alimentação adequada aos participantes, por meio do restaurante da Escola de Agronomia. Também a existência de grande número de dependências para a realização dos cursos foi outro ponto a pesar na escolha (REIS, 1972).

Pouco mais de dois meses, no mesmo jornal (edição de 03 de dezembro) Cleofas Reis, informa o adiamento do festival para 1974, assim escreve o jornalista:

Festival Adiado. Notícias de João Pessoa indicam que foi adiado para o ano de 1974 a realização do Festival de Areia, que estava programado para os meses de janeiro e fevereiro próximo pela Universidade Federal da Paraíba. A razão do adiamento não foi explicada, sabendo-se apenas por "motivos superiores" determinaram a decisão do reitor daquele órgão de ensino federal, prof. Humberto Nóbrega. Sobre o Festival que seria realizado dentro em pouco na cidade paraibana de Areia, demos algumas informações através desta coluna, em domingos anteriores. Seja qual for o motivo do adiamento, é lamentável que ele tenha ocorrido, quando estava sendo visto como uma espécie de oásis no deserto de grandes promoções artísticas que domina o Nordeste (REIS, 1972).

É interessante notar a sagacidade do jornalista em comentar a decisão de cancelamento por "motivos superiores", sem que criticasse abertamente o regime, emulando um desconhecimento de onde partira tal ordem – “Seja qual for o motivo do adiamento, é lamentável que ele tenha ocorrido”. Quando perguntei a Márcia se não tinha nada que pudesse ter sido feito – ou alguém a se recorrer – para remediar a situação, ela, que também estava nos preparativos, foi enfática:

Quem? Quem? O reitor não teve coragem, como é que pode? Você não sabe o que foi a ditadura meu filho, você nasceu pós ditadura muitos anos. Qual é tua idade?[29, lhe respondi]A ditadura tirava gente da sua idade de dentro da cama sem você nem saber porque tava sendo levado. Tem amigos meus que até hoje a família não sabe se tá vivo ou morto, que fim levou. [Geraldo] Vandrê era meu amigo de infância, filho de doutor Vandregiso, companheiro de papai na Universidade, só tinha esse filho, um menino talentosíssimo, ficou perturbado de tanto choque que deram na cabeça dele... aí realmente não teve, não teve como fazer o festival, porque a Universidade era o único órgão, ainda se foi falar, doutor Humberto foi falar com José Américo, que era pai do General Reynaldo [Reynaldo Melo de Almeida, comandante do 1º Exército], pra tentar com ele, ver se...mas José Américo disse que nem falava porque conhecia o filho, e ele era da ditadura mesmo, e muito amigo do General Bandeira [Antônio Bandeira, comandante do 3ºExército], que era outro fascistão de marca maior.

Não havia jeito, se a Universidade estava impedida e se nem José Américo de Almeida – o homem que se dizia que não caía um fio de cabelo na Paraíba sem sua permissão²² – nada podia fazer a respeito, o festival estava cancelado. Finalizando a história do festival que não houve, vejamos a lista de professores e colaboradores que já estavam confirmados para dar os cursos e oficinas no evento, nas suas respectivas áreas de atuação, quais eram, Música, Artes Plásticas, Teatro e Literatura.

Nos traz José Alberto Kaplan (1999, p.138-139):

Música: Helder Parente (Rio de Janeiro), para o curso de Iniciação Musical; Clarice Diniz Ferreira (Salvador), para Didática da Teoria e Solfejo; Dalva Stella Nogueira Freire (Fortaleza), para Apreciação Musical e História da Música; Berenice Menegale (Belo Horizonte) e Gerardo Parente (João Pessoa), para o curso de Piano.

Artes Plásticas: Roberto Lúcio de Oliveira e Ismael Caldas (Recife), para o curso de Desenho; Gilvan Samico e Theresa Carmem Diniz (Recife), para Xilogravura; Baldini (Recife), para o curso de Pintura; e José Luiz Menezes e Marcelo Santos (Recife), para o curso de História da Arte.

Teatro: Maria José Campos (Recife), para Dicção e Impostação de voz; Milton Baccarelli (Recife), para Direção Teatral; e Hermilo Borba Filho (Recife) - História do Espetáculo.

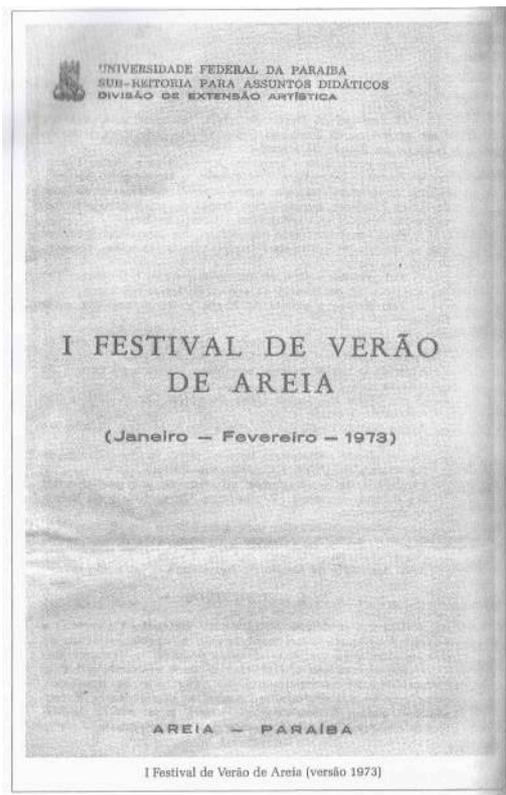
Literatura: Ariano Suassuna (Recife) - Literatura de Cordel; Juarez da Gama Batista (João Pessoa) e Helmuth Feldman (Alemanha), para o curso "Romancistas do Nordeste"; Virginius da Gama e Melo (João Pessoa), para "Poetas do Nordeste; e Joel Pontes (Recife), para o curso "Dramaturgos Nordestinos".

²² Este ditado é comentado pelo próprio José Américo no filme de Vladimir Carvalho, "O Homem de Areia". Doc. Dir. Vladimir Carvalho, 1981.

No Jornal Diário do Paraná, em Novembro de 1972, a jornalista Marisa Ferraro Sampaio (1972) havia informado exatamente esse quadro de professores, e ainda detalhado a quantidade de vagas para cada um desses cursos. Para o curso de Música, 70 vagas, para o de Artes Plásticas, 60, para o de Teatro, 40, e para curso de Literatura, 80 vagas.²³

Alguns desses professores serão novamente convidados e virão para as edições posteriores, as que aconteceram a partir de 1976. Durante esses três anos, entre 1973 e 1976, a conjuntura do Estado brasileiro mudou significativamente, tanto dentro do aparelho repressivo, como em relação à cultura. Pela primeira vez, desde a Política de Cultura do Estado Novo, se traçava novamente uma Política Nacional de Cultura com larga abrangência a partir de órgãos, instituições e fundos que serão criados, sobretudo, a partir do governo Geisel. Antes de retomar a história do Festival de Verão de Areia, é imprescindível iluminar esses eventos.

Figura 1 - Cartaz do Festival de 1973



Fonte: Kaplan, 1999, p.144

²³ SAMPAIO, Marisa. Música. Diário do Paraná, 3º Caderno, p.2, Curitiba, 12 de Novembro de 1972. Consulta: Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, no sítio www.memoria.bn.br. Acesso em: 22 abril 2017.

3 O ESTADO BRASILEIRO E A POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA DO GOVERNO GEISEL

O êxito do aparelho repressivo do Estado brasileiro durante a ditadura militar pôde passar a falsa imagem de que, após instalado o golpe em 31 de março de 1964, a aliança dos grupos civis e militares que tomaram o poder formaram um bloco coeso, unidos no propósito de combater todos aqueles que se opunham ao novo regime, principalmente os comunistas. Os trabalhos que se dedicaram, no seio da tradição marxista, a estudar os movimentos de resistência à ditadura – dos guerrilheiros e comunistas aos setores mais moderados do MDB – também, ainda que não intencionalmente, podem reforçar essa imagem de um Estado enquanto bloco coeso, implacável em perseguir os seus opositores. Somem-se a estes estudos, aqueles que procuraram compreender o processo de tomada do poder em 1964 e que se apoiam nos conceitos gramscianos de *hegemonia* e *bloco de poder* para explicar o processo de alianças entre setores civis e militares durante os anos 1950, a culminar na formação de um bloco que têm êxito na tomada do poder, isto é, do aparelho do Estado.²⁴

De fato, o processo de tomada de poder do Estado, resultante da aliança de grupos da burguesia brasileira com grupos do exército são bem compreendidos quando analisados através dos mecanismos teóricos marxistas, que enxergam uma sociedade a partir da composição de suas instâncias ou *estruturas* e de suas relações entre si – o que Marx chama de *superestrutura*. As *estruturas* – econômica, política, ideológica – que compõem uma sociedade de modo de produção predominantemente capitalista, adquirem mais ou menos importância ante as outras na medida em que conseguem atribuir e determinar as funções das demais.²⁵ Como o processo de tomada de poder do aparelho do Estado e a consequente ruptura institucional indica um rearranjo abrupto da predominância de uma instância sobre outra – no caso do golpe militar é a instância política que adquire essa predominância –, as análises marxistas são, certamente, mais apropriadas para a compreensão do momento histórico. No entanto, se arrastadas para a compreensão de todo o período do regime militar,

²⁴ Sobre o processo de conquista do estado e tomada de poder, ver DREIFUSS, René Armand. 1964: **A conquista do Estado - ação política, poder e golpe de classe**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2006.

²⁵ Na análise de Poulantzas (1977) a estrutura com determinação sobre o todo comanda a constituição das estruturas regionais, atribuindo-lhes o lugar respectivo e distribuindo-lhes funções. As relações que constituem cada instância são sobre determinadas pelas relações dos outros. A determinação, em última instância, da estrutura do todo pelo econômico não significa que econômico aí detenha sempre o papel dominante [...] o econômico só é determinante na medida em que atribui a esta ou aquela instância o papel dominante, isto é, na medida em que regula o deslocamento de dominância devido a descentralização das instâncias. (POULANTZAS, 1977, p.14).

isto é, de 1964 a 1985, elas podem perder de vista as nuances e as particularidades que o Estado assume ao longo do processo.

No excelente "Estado e Oposição no Brasil", a cientista política Maria Helena Moreira Alves (2005) faz uma análise da relação dialética entre o Estado e oposição, detalhando o processo de formação e institucionalização do Estado de Segurança Nacional. Ela divide em três fases o período do regime militar brasileiro. A primeira fase abrange os governos Castelo Branco e Costa e Silva e o lançamento das bases do Estado de Segurança Nacional, resultando na constituição autoritária de 1967. A segunda fase, de 1969 a 1973, foi o período de desenvolvimento econômico e do aparato repressivo, na qual foram ampliados o quadro legal da repressão e a engrenagem da coerção. Ao fim do chamado Milagre econômico, e após a crise do petróleo de 1973, têm-se o início da terceira fase do Estado de Exceção, que se caracteriza pela expansão do Estado através da criação de instituições flexíveis²⁶ e a promessa da abertura política. A chamada política de *distensão*, inaugurada no governo Geisel, objetivava diminuir as tensões sócio-políticas ampliando a participação política da população, daí a criação de mecanismos representativos elásticos que pudessem cooptar setores da oposição (ALVES, 2005, p. 223).

É exatamente no contexto dessa terceira fase institucional da ditadura que tem lugar a Política Nacional de Cultural, lançada em 1975 no Governo Geisel.²⁷ Não se chega uma compreensão clara desse contexto quando pensamos o Estado enquanto *bloco*, seguindo a tradição teórica marxista. Quando nos debruçamos sobre a Política de Cultura de 1975, enxergamos múltiplas disputas de poder entre os grupos que compunham os diferentes órgãos, departamentos, conselhos e instituições de cultura do Estado.

Pierre Bourdieu (2015) identifica essas insuficiências da tradição marxista para a compreensão do Estado. Ele observa que a teoria marxista não se debruça, de fato, sobre o problema da existência do Estado, tratando-o apenas a partir das funções que ele preenche, assim o diz:

²⁶ Quanto maior o número de instituições e órgãos de Estado, tanto mais flexível se tornara o Estado, em virtude a descentralização do poder. "As diversas instituições sociais e, particularmente, do Estado não possuem propriamente o poder. As instituições, consideradas sob o ponto de vista do poder, não podem ser relacionadas senão às classes que detêm o poder. Este poder das classes sociais está organizado, no seu exercício, em instituições específicas, em centros de poder, sendo o Estado, neste contexto, o centro do exercício do poder político. Isto não quer dizer, contudo, que os centros de poder, as diversas instituições de caráter econômico, político, militar, cultural, etc., sejam simplesmente instrumentos, órgãos ou apêndices do poder das classes sociais. Elas possuem a sua autonomia e especificidades estrutural que, enquanto tal, não pode ser imediatamente redutível a uma análise em termo de poder" (POULANTZAS, 1977, p.111).

²⁷ Para Renato Ortiz "[...] o interesse do Estado pela cultura [em 1975] derivaria de um desgaste político; ao adotar uma estratégia cultural o Estado estaria se aproximando mais das classes médias e consolidando uma nova base de apoio" (ORTIZ 1975, p.85).

[...] de Marx a Gramsci e a Althusser, e mesmo além, todos sempre insistem em caracterizar o Estado pelo que ele faz e pelas pessoas para as quais ele faz o que faz, mas sem se interrogar sobre a própria estrutura dos mecanismos que supostamente produzem aquilo que o fundamenta (BOURDIEU, 2015, p. 32).

Tal postura de análise deixa de perceber o Estado a partir de sua estrutura e pelo que ele é, e resolve o problema caracterizando-o pelo que ele faz. Na pesquisa que faz na França sobre as disputas internas entre os ministérios financiadores e os ministérios gastadores (sociais) do Estado francês, Bourdieu confirmará sua tese de que o Estado não seria um bloco, mas um *campo*:

O campo administrativo, como setor particular do campo de poder, é um campo, isto é, um espaço estruturado segundo oposições ligadas a formas de capital específicas. Esses antagonismos, cujo lugar é esse espaço, têm a ver com a divisão das funções organizacionais associadas aos diferentes corpos correspondentes (BOURDIEU, 2015, p. 50).

Ainda que ele se utilize do exemplo dos antagonismos entre ministérios na França sob um regime democrático, em ambos os casos, no Estado democrático francês e no Estado de Segurança Nacional Brasileiro, temos em comum a presença do Estado exercendo a sua prerrogativa de *monopólio da violência legítima*, na clássica definição weberiana, a que acrescenta Bourdieu, dizendo: "*monopólio da violência simbólica legítima*, na medida em que o monopólio da violência simbólica é a condição da posse do exercício do monopólio da própria violência física" (BOURDIEU, 2015, p. 30).

Sabemos que no caso da ditadura militar brasileira, a tomada do poder e a montagem do Estado buscou legitimar-se a partir da doutrina de segurança nacional, daí o chamado Estado de Segurança Nacional, no qual, a suspensão temporária do regime democrático se fazia necessário diante da ameaça comunista que tomava conta do país. Quando afirmo que a tradição marxista dos trabalhos sobre a ditadura civil-militar no Brasil reforça, sem intenção, a imagem de que o Estado era um bloco coeso, ela o faz porque não é do seu interesse estudar o Estado em si, mas os movimentos de resistência a ele, privilegiando assim as evidências das *lutas de classe*, uma vez que é característico dos regimes totalitários mascarar-las a partir de mecanismo de emulação e criação da ideia de *povo-nação* – daí a ênfase no Estado em desenvolver o sentimento de patriotismo.²⁸

Se inclinarmos o olhar para a formação do Estado a partir de 1964, é possível perceber como os diferentes grupos de poder se digladiam, disputando espaços. A edição dos atos

²⁸ Poulantzas (1977) observa que “O que ideologicamente é considerado como caráter “totalitário” do Estado em relação às massas diz efetivamente respeito à concentração e à unidade específica do poder político, a um reforço particular do poder político exclusivo e unívoco de classe no Estado capitalista, isto é, Estado-popular-de-classe, que representa a unidade do povo-nação [...] o que é descrito como a relação entre o fenômeno totalitário e a ausência da *luta de classe*, não é senão a relação particular do Estado capitalista com a organização política de classe nas formações capitalistas” (p. 291).

institucionais, entre 1964 e 1969, demonstram não apenas um movimento dos militares em direção aos setores civis da sociedade que ofereciam resistência ao governo, mas uma luta dentro do próprio corpo militar de assegurar a coesão entre eles. O AI-17, editado em outubro de 1969, por exemplo, autorizava a junta militar a colocar na reserva os militares que "[...] tivessem atentado ou viessem a atentar, comprovadamente, contra a coesão das forças armadas [...]" (CHAGAS, 1979 apud ALVES, 2005, p.175).

O AI-17 ilustra bem essa dimensão das relações dentro da estrutura do estado, pois sua publicação, em outubro de 1969, foi a resolução encontrada pelo Estado, enquanto estrutura (centro de poder máximo) para o problema de sucessão de Costa e Silva, que, em agosto do mesmo ano, sofrera um forte ataque cardíaco, impedindo-o de continuar no poder. Pela constituição de 1967, então em vigência, o vice-presidente Pedro Aleixo deveria assumir o cargo, entretanto, pesando o fato dele ter sido abertamente contra o AI-5, esta não parecia ser uma boa alternativa das forças militares que controlavam o Estado, e que foram surpreendidos com o infarto do presidente. Estava impossibilitada, portanto, a solução constitucional que, vale lembrar, fora a constituição já elaborada pelos militares. Dessa forma, a partir de uma reunião secreta do alto comando do exército, decidiu-se que uma junta militar assumiria de forma temporária o poder. O objetivo era na verdade prolongar a luta pelo poder que acontecia dentro do estado. Seguiu-se assim uma crise sucessória que deu origem a um processo informal de transferência de poder, como discorre Carlos Chagas (1979):

Para a seleção entre os muitos candidatos militares em potencial, um “colégio eleitoral” não oficial, composto de 104 generais, responsabilizava-se pela coleta de sugestões junto a oficiais das forças armadas. Os nomes apresentados eram então examinados por um colégio eleitoral menor, composto de dez outros generais, que reduzia a três os candidatos. A escolha final do Presidente da República era feita por um grupo de sete generais (CHAGAS, 1979 apud ALVES, 2005, p.175).

O processo que culminou com a escolha do general Emilio Garrastazu Médici foi, como descrito acima, relativamente complexo e longamente burocrático. É curiosa a ânsia de formalidade e engenhosidade do rito dos militares para legitimarem suas ações, mesmo em um processo inaugurado com ares de improviso, dado o acaso do infarto de Costa e Silva e a recusa em prosseguir com a constituição.

O Governo Geisel e a proposta de abertura *lenta, gradual e segura* não foi aceita facilmente pelos militares da linha dura, isto é, pelos setores que controlavam os aparatos repressivos e de informação – principalmente os DOI-CODI.²⁹ Esses militares ainda insistiam

²⁹A prisão e morte do jornalista Vladimir Herzog, em 26 de outubro de 1975, o que culminou com a rápida ação de Geisel em demitir o general do II Exército Ednardo d'Ávila Melo é um bom exemplo dessa disputa de poder no interior dentro do Estado, como também, a tentativa de golpe contra Geisel promovida pelo ministro do exército, Sylvio Frota (DA SILVA, 2003).

no discurso de que era preciso combater os comunistas e os subversivos. Geisel acreditava que a ameaça dos comunistas era superestimada pelos militares da linha dura e que a derrota do foco guerrilheiro no Araguaia acabara com o potencial subversivo da esquerda. Entretanto, tanto ele quanto Golbery acreditavam que havia ameaças e que deveriam agir para contê-las. Nas palavras do próprio Geisel, alguns anos depois: “eu tinha que lutar em duas frentes, contra os comunistas e contra os que combatiam os comunistas” (D’ARAÚJO; CASTRO, 1997, apud DA SILVA, p 75).

É, portanto, no contexto de um governo que, ao menos no discurso, se propunha a promover a abertura política, ainda que de forma lenta e segura, que têm lugar a criação e expansão dos diversos órgãos, conselhos e instituições culturais. A presença do senador Ney Braga a frente do MEC foi decisiva para garantir o protagonismo da cultura dentro das metas políticas de desenvolvimento social do governo Geisel. Em sua gestão, já em 1975, destacam-se: o lançamento da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB); a criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC); a criação da Fundação Nacional de Arte (Funarte); a extinção do Instituto Nacional de Cinema (INC) e a ampliação da Embrafilme; e a aprovação da Política Nacional de Cultura (PNC). Tal celeridade pode ser explicada pela convergência da importância que a política cultural adquiria dentro da estratégia política do governo Geisel e da capacidade de pressão que o ministro Ney Braga detinha para conseguir extrair recursos para o MEC.

Sobre o *neísmo*, vejamos o que diz Sérgio Miceli (1984):

O 'neísmo' designava em meados da década de 70 o que era então considerado um dos clãs civis politicamente mais fortes do país, integrado entre outros, por figuras-chave do primeiro escalão federal, entre as quais Karlos Rischbieter, ex-presidente da Caixa Econômica Federal e então presidente do Banco do Brasil, Reinhold Stephanes, diretor do Instituto Nacional de Previdência Social, Maurício Schulmann, diretor do Banco Nacional da Habitação, Rui Ribas, sobrinho de Ney Braga e presidente da Companhia Brasileira de Armazenagem (Cibrazem). A imprensa dizia na época que o clã controlava praticamente metade do orçamento da União. (MICELI, 1984, p. 64, nota 21).

Mesmo se consideramos o caráter sensacionalista característico dos meios de comunicação ao dizer que o clã civil do "neísmo" controlava quase metade do orçamento da União, não resta dúvidas a sua força política e econômica. A "construção institucional" durante a sua gestão, entre 1974 e 1978, atingiu dimensões consideráveis. Além da criação dos órgãos citados acima, outros departamentos e conselhos que haviam sido criados anos antes, na gestão de Jarbas Passarinho (1969-1974), foram expandidos e efetivados durante a

sua gestão.³⁰ Sua gestão a frente do MEC garantiu à cultura uma importância que não se via no Estado desde a longa gestão de Gustavo Capanema na era Vargas.

Façamos uma breve retomada do contexto político cultural varguista, pois ela guarda algumas semelhanças com a política cultural dos anos 1970, sobretudo no tocante a concepção de *brasilidade* – a "essência da brasilidade"– que deveria ser protegida pelo Estado, o que também pode ser verificado no PNC de 1975, vejamos esse trecho do documento: "Deseja-se preservar a identidade e originalidade [da cultura] fundadas nos genuínos valores histórico-sociais e espirituais, donde decorre a feição peculiar do homem brasileiro" (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1975).

Na composição dos intelectuais no projeto cultural do Estado Novo, houve um amálgama entre os intelectuais modernistas ligados à semana e os intelectuais da geração regionalista do Nordeste. Os termos do debate, que na década de 1920 se restringiam ao plano estético, se tornam mecanismos discursivos para disputa de poder dentro do Estado. Havia, no entanto, um objetivo comum: estabelecer critérios para a criação e preservação da *identidade nacional*. Esse quadro atuará, dentro do Estado, através de órgãos e instituições vinculadas ao Ministério de Educação e Cultura, sob batuta de Gustavo Capanema, e irão se cristalizar como os legítimos representantes da cultura brasileira, aqueles cujas vozes irão conduzir o devir da formação da *identidade nacional* e influenciar, e definir a atuação do Estado na cultura brasileira até os anos 1970.

É importante destacar a eficácia do Estado Novo em conseguir aglutinar dentro do Estado duas frentes de atuação, uma destinada às elites culturais, vinculadas diretamente ao Ministério da Educação e Cultura, e a outra, destinada a formação educativa e cultural do povo e das massas, através do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) que buscava orientar as manifestações de cultura popular, através do controle das comunicações. É dentro do DIP, por exemplo, que se opera a bem sucedida operação de educar o samba, antes música de vagabundo e das ditas classes perigosas, para se tornar, a partir da ação do Estado, a música do trabalhador (SOIHET, 2011).

Tal engenharia política não destoa dos demais processos de formação das nações e dos nacionalismos “modernos” desde fins do século XVIII, no qual os componentes culturais se tornaram fundamentais para o êxito da criação dessa enorme comunidade imaginada de iguais, pertencentes a uma mesma cultura, mesmo se tal cultura ainda não estivesse

³⁰O Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), por exemplo, foi criado pela Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973, mas só veio a operar efetivamente em meados de 1975 (MICELI, 1984, p.56, nota 5).

totalmente delimitada. Em outras palavras, criava-se a nação para depois criar o povo, como diz Benedict Anderson (2008). Lembremos que aquilo que já naturalizamos como elementos tradicionais do povo brasileiro, como a paixão ao futebol, as músicas populares, como o samba ou o forró e as manifestações culturais como o carnaval ainda estavam em processo de formação. A ideia de sociedade brasileira enquanto um todo plural organizado era, naquele momento, uma busca. Daí, os interesses e os anseios dos intelectuais coincidirem com o do Estado, na medida em que percebem a sociedade como um corpo fragmentado e conflituoso, sendo, necessário, portanto, a instauração de uma organização e uma ordem que conferisse uma unidade ao país. Para esses intelectuais, o fulcro da nacionalidade brasileira viria através do Estado (VELLOSO, 2011).

Esse grupo, composto por escritores, historiadores, ensaístas, sociólogos e artistas irão atuar de dentro do Estado e suas formulações sobre as especificidades culturais brasileiras, as definições do que seria regional, tradicional, moderno e genuinamente brasileiro, bem como a explicação sobre a formação histórica do Brasil, serão hegemônicas durante as quatro décadas seguintes. Advém dessa rede de intelectuais as obras de alta interpretação do Brasil, a maior parte escrita sob o viés ensaístico, sendo a mais difundida dentro e fora do país, *Casa Grande e Senzala*, do pernambucano Gilberto Freyre. Essas grandes obras de pretensão totalizante sobre a formação histórica brasileira se utilizará de fórmulas "regionalistas" e "universalistas" para, na verdade, encobrir o problema real que é o das relações de dominação no Brasil, como observa Carlos Guilherme Mota no seu célebre *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*.³¹ As formulações teóricas sobre a noção de cultura brasileira desenvolvidas por esses intelectuais revelam o caráter conservador do pensamento brasileiro do século XX, na medida em que tergiversam sobre os problemas reais da sociedade brasileira ao criar categorias interpretativas abstratas que serviram para perpetuar as enormes desigualdade no país, como o mito da *democracia racial* e do *lusotropicalismo*.

Embora heterogêneo em sua formação, essa rede de intelectuais irá atuar sobretudo dentro de dois espaços privilegiados, o próprio Ministério da Educação e Cultura

³¹ "O ensaísmo de Freyre chegou a ofuscar um crítico do porte de F. Braudel, que o considerava 'de todos os ensaístas brasileiros o mais lúcido'. Não se trata de saber até que ponto atinge status internacional e dimensões universais reconhecidos pelos "mestres da Sorbonne" e pelas traduções sempre (provincianamente) mencionadas pelos autores (nesse tópico pode-se dizer que Freyre é insuperável) ou pelos editores. O que está em pauta, antes de tudo é saber até que ponto fórmulas regionalistas estreitas ou em contrapartida, universais demasiado genéricas, encobrem a história das relações de dominação, em que mitos como o da democracia racial e do lusotropicalismo servem ao fortalecimento de um *sistema ideológico* no qual se perpetua a noção de *cultura brasileira*" (MOTA, 2014. p. 98).

(principalmente a partir de 1934 com Gustavo Capanema a frente do ministério) e a Academia Brasileira de Letras. Esse grupo será chamado por Gilberto Freyre de "cardeais" da cultura brasileira e, durante quatro décadas, estarão unidos seja por cargos exercidos em órgãos e instituições como as academias de letras e os institutos históricos e geográficos, seja pela participação em movimentos culturais e políticos (modernismo e regionalismo), seja pela colaboração em periódicos e até mesmo pela ocupação de reitorias das universidades e mandatos no legislativo. Seu poder de influência se estenderá até a ditadura civil militar, quando boa parte desse grupo irá compor o Conselho Federal de Cultura, que, entre 1967 e 1975, definirá as diretrizes da política cultural do Estado, ainda sob o signo da *identidade nacional* da cultura brasileira. Dentre os 24 membros fundadores desse conselho, destacamos Pedro Calmon, Gilberto Freyre, Djacir Menezes, Guimarães Rosa, Rachel de Queiroz, Ariano Suassuna, Roberto Burle Marx, Afonso Arinos de Melo Franco e Hélio Vianna, todos com longa atuação dentro do Estado e unidos por laços de movimentos culturais, literários e políticos desde os anos 20.³²

Esses intelectuais, que irão eleger a si próprios o papel de intérpretes da nação e de construtores da cultura brasileira serão hegemônicos e atuarão dentro do Estado até meados dos anos 1970, quando aparecem outras interpretações mais críticas e plurais como as formuladas por Caio Prado Jr, Florestan Fernandes, Antônio Cândido, Raymundo Faoro, Roberto Schwarz e Carlos Guilherme Mota, enfim, pela nova geração de intelectuais formados nas recentes universidades criadas no país nas décadas anteriores. Estas discussões trazidas por esses intelectuais e outros grupos organizados da sociedade brasileira nos anos 1970 e 1980, só terão suas ideias contempladas de uma forma mais concreta, no entanto, na Constituição de 1988. A historiadora Cláudia Cury (2013) observa que entre as inovações trazidas no texto constitucional de 1988 houve a inclusão de *formas de expressão e memória de grupos* como categorias integrantes do patrimônio cultural brasileiro, indicando assim uma redefinição das categorias de *identidade e memória nacional*. No Título VII - Da Ordem Social, da Constituição de 1988, precisamente no Art. 216³³, há a introdução da terminologia *patrimônio cultural*, ampliando a concepção de patrimônio histórico e artístico, vigente desde 1937, que se concentrava principalmente sobre o patrimônio edificado (CURY, 2013, p. 103).

³² Sobre o Conselho Federal de Cultura da Ditadura Militar e a composição dessa rede de intelectuais, Ver (MAIA, 2012).

³³ Art. 216. da CF de 1988: Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios e valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

Vemos que há uma manutenção de concepções teóricas como a de *brasilidade* e da definição de patrimônio histórico e artístico entre os anos 1930 e 1970. A área de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, por exemplo, permaneceu, de um período para outro, hegemônica no interior das práticas de políticas culturais, tanto com relação à alocação de recursos quanto à importância na constituição da *brasilidade* (CURY, 2013, p.91).

A diferença entre os dois períodos se concentra, sobretudo, na questão das verbas e da operacionalização da política cultural do Estado. Enquanto que a lei de 1937 não explica a procedência e o destino de recursos para o tombamento do patrimônio histórico e artístico o Plano Nacional de Cultura (de 1967 e 1975) são mais claros e detalhados quanto à procedência e destinos destes recursos³⁴ (CURY, 2013, p.89).

A tabela a seguir demonstra a política cultural da ditadura a partir 1969. Podemos perceber que a partir de 1973 a inserção do Estado ganha um novo fôlego, mas o ano de 1975 ainda vem a ser mais marcante para a política governamental na área da cultura, em virtude da criação da FUNARTE, da aprovação do PNC e da ampliação da EMBRAFILME.

³⁴ O Decreto-Lei nº 242, de 28 de fevereiro de 1967, que trata dos recursos para o custeio do Plano Nacional de Cultura tem no Art. 1º Dos recursos que a União destinar à manutenção e desenvolvimento do ensino, nos termos do artigo 92 da Lei nº4024, de 20 de Dezembro de 1961, será destacada uma parcela de dez por cento (10%) para custeio do Plano Nacional de Cultura, a que se refere o artigo 2º, letra 'm'. do Decreto-lei nº 74, de 21 de novembro de 1966.

Tabela 1 - Política Cultural do Estado nos Anos 1970

1969	Início da gestão de Jarbas Passarinho - MEC Criação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) - MEC
1970	Transformação da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em Instituto (IPHAN) - MEC
1973	Criação do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) - MEC
	Lançamento do Programa de Reconstrução de Cidades Históricas (PCH) - Seplan
	Lançamento do Programa de Ação Cultural (PAC) - MEC
	Criação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) - MEC
1974	Início da gestão de Ney Braga/Euro Brandão - MEC
1975	Lançamento da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) -DAC-MEC
	Criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) - MIC/Governo do Distrito Federal
	Criação da Fundação Nacional de Arte (Funarte) - MEC
	Aprovação da Política Nacional de Cultura (PNC) - MEC
	Extinção do Instituto Nacional de do Cinema (INC) e ampliação da Embrafilme
	I Encontro Nacional de Dirigentes de Museus
1976	Criação do Conselho Nacional de Cinema (Concine) - MEC
	Aprovação do Regimento Interno do IPHAN - MEC
	I Encontro de Secretários Estaduais de Cultura - Brasília
1978	Criação da Secretaria de Assuntos Culturais (SEAC) - MEC
1979	Início da gestão Eduardo Portella
	Transferência do PCH para o IPHAN - MEC
	Criação da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) – MEC
	Criação da Fundação Nacional Pró-Memória (Pró-Memória) - MEC
	Transformação do Instituto Joaquim Nabuco de Ciências Sociais em Fundação - Recife/PE - MEC
	I Seminário Nacional de Artes Cênicas
	I Encontro Nacional dos Artistas Plásticos Profissionais
1980	Início da gestão Rubem Ludwig - MEC

Fonte: Sérgio Miceli (MICELI, 1984, p. 58).

Sobre o ano 1975, Renato Ortiz (1994) considera plausível a interpretação de que esse protagonismo da ação do estado na cultura a partir de 1975 era decorrente de um cálculo político dos militares, nesse caso do grupo em torno de Geisel e Golbery, em consequência da crise do petróleo de 1973, e, que portanto, era necessário uma reaproximação com os artistas e setores antes críticos ao regime. No entanto, ele se ancora na interpretação de Carlos Lessa sobre o II PND (1974-76), que o considerava um produto da "euforia" do milagre econômico para lançar um outro olhar interpretativo, vejamos:

Os planos dos governos anteriores enfatizavam sobretudo a dimensão econômica do desenvolvimento. Costa e Silva já havia introduzido no discurso do planejamento o tema da "humanização do desenvolvimento", e Médici falava em desenvolvimento psicossocial. Porém, esses elementos são puramente discursivos: Geisel procura concretizá-los ao introduzir um dado novo: a distribuição da renda e das oportunidades (...) Acredito que a área de cultura se beneficia justamente desse incentivo financeiro que tem origem no otimismo econômico do II PND. É significativo que o Plano Nacional de Cultura só seja elaborado em 1975, quando já estava em discussão desde a criação do Conselho Federal de Cultura (ORTIZ, 1994, p.87).

A onda da crise do petróleo de 1973 era, nesse momento, não mais que uma "marolinha". Essa distribuição de renda e de oportunidades não era uma dádiva, havia uma disputa por esses subsídios estatais. A Embrafilme, por exemplo, que foi ampliada em 1975, era um dos órgãos onde mais se verificava essa disputa entre os interessados (diretores e produtores) nesses subsídios. (CURY, 2013, p.91).

Tais disputas, no entanto, adquirem uma coloração específica numa ditadura, como aponta Oliveira (2007):

É preciso lembrar que, durante a ditadura, a cultura, assim como os demais campos da vida social, era menos permeada por múltiplas demandas. Há mais conflitos intramuros do que no espaço público. Na democracia as demandas ou as barganhas se tornam explícitas, públicas, colocando em tela o problema de qualificá-las, de lidar com legítimos interesses regionais, locais ou setoriais, de artistas, promotores, empresários, etc. (OLIVEIRA, 2005 apud OLIVEIRA, 2007, p. 146-147).

Podemos observar, ainda, a quantidade de remanejamentos dos órgãos de cúpula do MEC, órgãos estes que tinham a função de direcionar a forma como deveria ser a intervenção governamental na área cultural. Estes remanejamentos expressam, no entendimento de Sérgio Miceli (1984), tanto a disputa de interesses entre as vertentes 'patrimonial' e 'executiva' dentro do Estado, como também a progressiva especialização e diferenciação organizacional, política e doutrinária da vertente 'cultural' dentro do próprio MEC, como também ao nível dos governos estaduais, municipais e da iniciativa privada. Ele ainda destaca o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), a Secretaria de Assuntos Culturais (Seac) e a Secretaria de Cultura do MEC como os órgãos decisivos para o fortalecimento institucional da cultura dentro do Estado.

Quem eram, afinal de contas, esses grupos e quais eram os principais pontos de disputa entre eles? A análise do Plano Nacional de Cultura (PNC) permite responder parte dessas questões e entender o impasse da cultura brasileira naquele momento: como garantir que a cultura genuinamente brasileira não se perdesse na esteira do processo de globalização, mas, ao mesmo tempo, permitir que ela se desenvolvesse enquanto indústria, dentro da lógica de mercado capitalista globalizada?

A Política Nacional de Cultura visava delimitar como deveria ser a atuação e a não-atuação do Estado brasileiro na esfera cultural, em quais áreas deveria atuar e em quais áreas a responsabilidade caberia a iniciativa privada. Segundo Sérgio Miceli (1984), o texto foi elaborado por um trabalho coletivo que reunia dirigentes culturais do MEC, como o Prof. Manuel Diegues Jr – diretor do Departamento de Assuntos culturais (DAC), Roberto Parreira – gestor do Programa de Ação Cultural (PAC); e também intelectuais tradicionais que integravam o Conselho Federal de Cultura (CFC), dentre eles, Josué Montello, Artur César Ferreira Reis, Afonso Arinos de Melo Franco e Gilberto Freyre.³⁵

Estes intelectuais tradicionais, que compunham do CFC, eram as vozes renascentes dos formuladores da ideologia da cultura brasileira do Estado Novo que ainda traziam para problemática da cultura brasileira a eterna busca pela *identidade nacional* e a manutenção da arte e da cultura genuinamente brasileira. O Conselho Federal de Cultura havia sido criado em 1966³⁶ por Castelo Branco e ainda que não fosse um órgão executivo, tinha função de coordenar as atividades culturais do Estado. Naquele momento, o Estado precisava formular um projeto cultural brasileiro e o caminho natural era se voltar para aqueles intelectuais que, desde o início, haviam sido favoráveis ao golpe militar. Quem são essas figuras? Aqueles intelectuais tradicionais e conservadores recrutados dos Institutos Históricos e Geográficos e da Academia Brasileira de Letras, os intelectuais “altamente representativos da cultura brasileira no campo das artes, letras e das ciências humanas”, no dizer do próprio Conselho. Nomes como Pedro Calmon, Josué Montello, Miguel Reale, Hélio Viana, Rachel de Queiroz, entre outros. A inserção desses intelectuais ao Estado serviu bem ao propósito dos militares de construir uma narrativa na qual na área cultural não houvera ruptura em 1964, mas continuação, uma vez que esses intelectuais tinham forjado entre si a identidade da elite cultural, os verdadeiros artífices da cultura brasileira desde os anos 1920-1945.³⁷

Por outro lado, novos nomes como Roberto Parreira e Aloísio Magalhães, adquirem maior importância dentro do Estado, congregando setores modernos para compor os novos órgãos, conselhos e instituições de cultura que irão formular as ações do Estado orientadas para o consumo de *massa*. É nesse contexto que é criado o CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural – grupo composto, entre outros, pelo ministro Severo Gomes, pela socióloga Barbara Freitag Rouanet, o embaixador Wladimir Murtinho e sob a direção de

³⁵Também fazem parte do grupo que elaborou o documento do PNC, o Prof. Carlos Alberto Direito – chefe do gabinete do MEC, e Mônica Rector, Arnaldo Mendes, Amália Lucy Geisel, Vicente Salles e Fernando Bueno – técnicos do ministério. (MICELI, 1984, p. 57, nota 11).

³⁶ Decreto-Lei nº 74, de 21.11.66 (Diário Oficial, 22.11.66, p. 13529).

³⁷Ver: ORTIZ, 1994, p. 91; e MAIA, 2012, p.55.

Aloísio Magalhães. Esse grupo não tinha uma estrutura burocrática, era interdisciplinar, e foi responsável por formular a nova face para a política de cultura, tendo encontrado forte resistência dentro do Estado, como aponta Oliveira (2007).

Essa resistência era exatamente a oposição dos intelectuais tradicionais do CFC. Esse embate³⁸ é possível de ser verificado no próprio documento do PNC, pois o texto fora elaborado de forma coletiva, reunindo os dirigentes culturais do diversos órgãos culturais. O documento inicia enumerando os seus pressupostos básicos:

O primeiro deles [dos pressupostos] é o de que uma política de cultura não significa intervenção na atividade cultural espontânea, nem sua orientação segundo formulações ideológicas violentadoras da liberdade de criação que a atividade cultural supõe. O governo brasileiro não pretende, direta ou indiretamente, substituir a participação dos indivíduos nem cercear as manifestações culturais que compõem a marca própria do nosso povo. Uma pequena elite intelectual, política e econômica pode conduzir, durante algum tempo, o processo do desenvolvimento. Mas será impossível a permanência prolongada de tal situação. É preciso que todos se beneficiem dos resultados alcançados. E para esse efeito é necessário que todos, igualmente, participem da cultura nacional. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1975, p. 8-9).

Esses trechos demonstram com precisão a postura de um Estado que procurava em seu discurso se aproximar dos grupos de oposição que ansiavam pela restauração da democracia. "É preciso que todos se beneficiem dos resultados alcançados. E para esse efeito é necessário que todos, igualmente, participem da cultura nacional". É uma espécie de chamado a reconciliação entre os artistas e o Estado. O texto não se detém tanto no tempo no presente, geralmente evoca o futuro, o que está por vir:

Uma política de cultura situa-se, pois, na dimensão ao mesmo tempo ideal e real que existe entre dois momentos históricos, um presente e outro futuro, de qualquer forma extensão do passado, e tem a consciência de contribuir para a criação do que há de vir (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1975, p.12).

Por ter sido fruto de um trabalho coletivo, que congregou diversos intelectuais de concepções de cultura diferentes, o texto vai por caminhos claramente contraditórios. Ora traçando para o Estado uma ação que estabeleça como prioridade o consumo, ora rejeitando os males que a *cultura de massa* poderia causar ao país, descaracterizando assim a identidade cultural e tradicional brasileira.

Como elucidada Ortiz (1994):

³⁸ Se, no período dos anos 1920-45, o maior embate na busca pela hegemonia da ideologia de cultura brasileira ocorria entre os intelectuais modernistas e os regionalistas, nos anos 1970 essa luta se dá entre os intelectuais tradicionais – que integravam o Conselho Federal de Cultura (CFC) e os tecnocratas que dirigiam os órgãos e instituições de cultura do Estado orientado para o consumo da *massa*.

O discurso do CFC deixava praticamente de lado o aspecto da distribuição e do consumo dos bens culturais. Isto se deve sobretudo a uma concepção que associa a noção de cultura à de qualidade, atribuindo-se o domínio da quantidade ao reino do "tecnicismo". Os intelectuais tradicionais, ao discutirem, um projeto de política de cultura, colocam invariavelmente a ênfase na preservação do patrimônio (ORTIZ, 1994, p. 115).

Nos anos 70, em virtude da fase em que se apresentava o capitalismo no Brasil, a afirmação da identidade cultural diante dos "estrangeirismos" tornara-se um dogma que precisava ser rompido ou, na melhor das hipóteses, interpretado de forma mais flexível. Na segunda seção do PNC – Política: concepção básica– o texto parece mesmo ter sido escrito para contemplar os dois discursos, o tradicional e tecnocrático:

O papel do Estado na formulação de uma política para a cultura não pode ser absorvente. Se a cultura é elemento de identidade nacional, primeiro, e, depois, é o elemento criador de civilização, o Estado deve atuar no sentido de incentivar a produção e generalizar ao máximo o consumo. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1975, p.12).

Há um cuidado constante em destacar o caráter flexível que orientará as ações do MEC, no intuito de estimular as mais variadas atividades de criação cultural. Nos parágrafos finais desta segunda seção, fica bem claro o embate entre as duas visões principais de cultura brasileira:

O problema da qualidade é prioritário por ser responsável pelo próprio nível do desenvolvimento. Cabe ao Estado estimular as concorrências qualitativas entre as fontes de produção. Mas para que haja qualidade é necessário precaver-se contra certos males, como o culto à novidade. Característica de país em desenvolvimento, devido à comunicação de massa e à imitação dos povos desenvolvidos, a qualidade é frequentemente desvirtuada pela vontade de inovar; o que, por sua vez, também leva a um excesso de produção. Para que a quantidade não consuma a qualidade, alteração que seria um retrocesso, torna-se necessário o processo de maturação daquilo que se está implantando (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1975, p. 12).

O embate qualidade *versus* quantidade representa o conflito entre os intelectuais tradicionais do CFC e os intelectuais tecnocratas, que pensavam a cultura orientada para o consumo de *massa*. Note-se que esse trecho demonstra claramente uma vontade de restringir o "excesso de produção", algo praticamente impossível em um Estado cujo momento era de notória expansão do mercado de *bens culturais*. Tomemos como exemplo o Cinema. Segundo Renato Ortiz (1988), o cinema brasileiro conhecia uma fase de crescimento até então jamais vista país, atingindo o pico de expectadores entre 1975 e 1976. Algo que nos Estado Unidos acontecera em 1946, na Itália em 1955 e na França em 1956, só ocorre no Brasil na década de 1970. Diz ele:

Com a criação do Instituto Nacional do Cinema, em 1966, e posteriormente da Embrafilme, a produção cinematográfica conhece sem dúvida um momento de expansão. No período de 1957 a 1966, a produção de longa-metragem atingia uma média de 32 filmes por ano; nos anos 1967-1969, quando o INC começa a atuar, ela passa para 50 filmes. Com o surgimento da Embrafilme, a política se torna agressiva, aumentando as medidas de proteção do mercado, e dando um maior incentivo à produção. Em 1975 são produzidos 89 filmes, e em 1980, 103 películas. Não devemos, porém, nos entusiasmar muito com a qualidade desta indústria brasileira; a maior parte dos filmes são pornográficos ou pornochanchadas. Em 1979 eles totalizavam apenas 8% da produção, mas em 1984, com o crescimento do mercado, chegou a compor 71% do que é produzido. (ORTIZ, 1988, p. 124).

Na disputa entre essas duas visões de cultura – a tradicional (qualidade) e a tecnicista (quantidade) – dentro da política cultural do Estado, terminará por vencer a tecnicista. Através dos documentos do DAC e da Secretaria de Assuntos Culturais, é possível ver claramente como a dimensão do consumo e da distribuição passa a ser valorizada. O discurso do CFC passava distante do aspecto da distribuição e do consumo de bens culturais e davam ênfase quase que totalmente no aspecto da preservação do patrimônio. Órgãos como o DAC, a SEAC e a FUNARTE, ainda que não excluam a questão do patrimônio, priorizarão três aspectos: o incentivo da produção, a dinamização dos circuitos e distribuição dos bens culturais. (ORTIZ, 1994, p. 115).

Cumprе assinalar também, além do embate entre os intelectuais tradicionais do CFC e os tecnocratas, o espaço que o governo Geisel deu aos intelectuais e artistas de oposição – inclusive os elementos considerados mais subversivos ao regime – nomeando-os para cargos diversos nos variados órgãos, instituições e departamentos ou permitindo o emprego destes artistas em empresas privadas. Esta inserção de artistas e intelectuais merece uma análise mais detalhada.

Considerando que a política cultural do Estado envolve a delimitação da atuação e não-atuação do Estado na área cultural, a inserção de artistas e intelectuais na nova ordem estabelecida se dá de duas formas: de forma indireta, em áreas onde o Estado destinava à iniciativa privada, como era indústria televisiva, fonográfica, editorial e as agências de publicidade; e de forma direta, na nomeação desses artistas e intelectuais em cargos das instituições estatais, como a Embrafilme, o Instituto Nacional de Teatro e a Funarte. Marcelo Ridenti (2003) chama esse processo de inserção de intelectuais e artistas de esquerda na nova ordem estabelecida a partir do processo de abertura política promovida por Geisel de *anos pragmáticos*, diz ele:

Tornou-se comum, por exemplo, o emprego de artistas (cineastas, poetas, músicos, atores, artistas gráficos e plásticos) e intelectuais (sociólogos, psicólogos e outros cientistas sociais) nas agências de publicidade, que cresceram em ritmo alucinante a partir dos anos 1970, quando o governo também passou a ser um dos principais anunciantes na florescente indústria dos meios de comunicação de massa (RIDENTI, 2003, p.155).

Tomando mais uma vez o exemplo do cinema, foi sintomático o espaço que os cineastas egressos do Cinema Novo adquiriram dentro da Embrafilme, desde que abandonassem o ideal revolucionário romântico presente no movimento antes de 1964.

Mais uma vez, Ridenti (2003):

Se, na primeira década do movimento de 1964, os herdeiros do Cinema Novo estranharam-se com a ditadura, a situação mudou com a abertura política promovida pelo presidente Geisel e a reorganização estatal da Embrafilme, com a qual passaram a colaborar, em sua maioria, na gestão à frente da empresa do cineasta Roberto Farias, entre 1974 e 1979. Mas isso não impedia que a censura do governo por vezes não proibisse a veiculação de filmes que ele mesmo financiara por intermédio da Embrafilme (RIDENTI, 2003, p. 155).

Como se pôde ver, a política cultural do governo Geisel foi bastante complexa, repleta de tensões, disputas de poder e de situações aparentemente paradoxais, como é o caso desta inserção dos artistas e intelectuais. Não fosse o *zoom* no interior dessas instituições, não seria possível perceber com clareza as nuances do Estado e da política cultural. O depoimento de Roberto Parreira, diretor da Funarte em 1975, ilustra bem o tom da relação dos formuladores da cultura como o poder central, isto é, com presidente Geisel:

Não podíamos fazer uma política de cultura que criasse um constrangimento ao presidente da República. Então, nós tínhamos que explicar, mas não demais. Nós tínhamos que abrir, mas sem dizer que estávamos abrindo. Não queríamos fazer uma política de cultura com um texto-base para um governo de exceção. Queríamos uma política de cultura para um país (OLIVEIRA, 2005 apud OLIVEIRA, 2007, p.144).

Nesse contexto de abertura política e com a importância cada vez maior que a dimensão cultural alcança a partir da formulação de uma Política Nacional de Cultura, as iniciativas locais ou estaduais para a "coisa cultural" se tornava mais favorável. A Política Nacional de Cultura proporcionava uma efetiva atuação do Estado no apoio e patrocínio das manifestações artísticas e culturais, através da expansão e criação de diversas instituições e órgãos culturais.

Nessa nova conjuntura favorável às iniciativas culturais, alguns intelectuais paraibanos que estiveram em contato com a primeira tentativa de realização do festival retomaram-na, e insistiram novamente pela escolha de Areia. Intelectuais como Tarcísio Burity (secretário de educação e cultura da Paraíba), Paulo Melo (diretor do DAC), e José Kaplan (professor da UFPB) sabiam, talvez de forma tácita, que qualquer iniciativa cultural na Paraíba que não

orbitasse em torno da figura e do capital simbólico de José Américo de Almeida, teria mais obstáculos.

O primeiro festival trará estampada, em seu cartaz e livreto, a foto do ministro, como fora chamado, até o fim, o escritor de *A bagaceira*. Antes de irmos às edições do festival de Areia que efetivamente aconteceram, creio ser importante um breve interlúdio sobre o paraibano, e areiense, José Américo de Almeida.

3.1 Interlúdio: "Não se separa o homem e o autor": José Américo de Almeida e *A Bagaceira*

A bagaceira, publicado em 1928, é saudado por um dos principais críticos literários da época, Tristão de Athayde, como o romance que o Modernismo não havia ainda conseguido escrever. “Qualquer coisa de definitivo”, dissera o primeiro grande crítico do Modernismo sobre a obra do paraibano José Américo de Almeida em seu artigo “Uma Revelação” (ATHAYDE, 1978). Para Alfredo Bosi (1984), a obra passou a marco da literatura social nordestina menos por seus méritos intrínsecos do que por ter definido uma direção formal realista e uma diretriz temática: a vida nos engenhos, a seca, o retirante, o jagunço (BOSI, 1984, p. 444). De fato, as obras marcantes do Romance de 30, como *Fogo Morto*, do também paraibano José Lins do Rêgo, *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, seguirão na trilha apontada por José Américo de Almeida, não apenas quanto à temática, mas na própria estilística, com um tratamento mais coerente da linguagem coloquial e utilização das técnicas impressionistas na descrição e no nível dos significados.

Nesse contexto do fim da década de 1920, quando *A bagaceira* é publicado, o grupo dos regionalistas do Recife que se reuniam em torno de Gilberto Freyre, egresso dos Estados Unidos, eram resistentes em assumir possíveis influências dos modernistas anteriores ou paralelas ao movimento regionalista de 1926³⁹. No entanto, como aponta Alfredo Bosi (1984, p.344)., houve "(...) um contato com o grupo de São Paulo, servindo de mediador Joaquim Inojosa, pelo Recife, e Guilherme de Almeida, em conferências lá feitas em 1925". Em 1925 já é possível perceber a absorção das liberdades modernistas na poesia de Jorge de Lima e em

³⁹Há uma querela em sobre o movimento regionalista do Recife, mais precisamente em torno do manifesto Regionalista de 1926, que fora lido por Gilberto Freyre na década de 1950, em ocasião de comemoração de aniversário do manifesto. Alguns intelectuais lançaram dúvidas sobre a veracidade da data de elaboração do documento. Sobre isso ver a obra **Modernismo e Regionalismo** (os anos 20 em Pernambuco), de Neroaldo Pontes de Azevedo (AZEVEDO, 1984, p. 141).

1928, as liberdades e as novidades estilísticas trazidas pelos intelectuais do eixo São Paulo-Rio de Janeiro ligados ao modernismo podem ser percebidas na prosa social de José Américo de Almeida em *A bagaceira*.

Antes de irmos à obra é necessário nos determos na trajetória da formação intelectual do escritor, desde sua formação na faculdade de Direito do Recife, o grande centro de difusão de conhecimento e debate das ideias dos estados do nordeste do país, até o contexto em que ele publica seu romance de estreia no fim dos anos 1920.

3.1.1 A formação na Faculdade de Direito do Recife: breve trajetória de José Américo de Almeida

A Faculdade de Direito do Recife tem sua origem durante o Império. Ao lado da Faculdade de Direito de São Paulo, representou o movimento do Império brasileiro de romper com a tradição de formação das elites brasileiras em Coimbra, no sentido de adquirir independência intelectual em relação à antiga metrópole. Durante o século XIX, e entrando no século XX, esses dois ambientes acadêmicos irão se desenvolver de formas distintas, criando duas *intelligentsia*⁴⁰ autônomas, reflexo das diferenças econômicas e sócio-políticas entre os dois centros, um em declínio e o outro em ascensão.

Schwarzc (1993, p. 187):

Em Recife um público mais desvinculado do domínio oligárquico rural passava a dominar as fileiras dessa faculdade, por oposição a uma clientela paulista caracterizada pelo pertencimento a uma elite econômica de ascensão recente. De Recife partiam mais claramente os gritos de descontentamento (respaldados pela clara mudança do eixo político-econômico), enquanto São Paulo passava aos poucos de contestador a defensor e responsável por uma fala oficial.

Ingressando na Faculdade de Direito do Recife no início do século XX, bacharelando-se em 1908, José Américo de Almeida estudou no ambiente acadêmico pós-geração de 1870, a qual introduzira no Brasil as teorias científicas que rompiam com o pensamento religioso em prol de uma visão laica de mundo. No Recife, a introdução simultânea dos modelos evolucionistas e social-darwinistas adquiriu um desenho próprio, na medida em que se tentava adaptar o amálgama dessas teorias ao direito na tentativa de entender e propor soluções para a realidade do país. Como esses intelectuais estavam cada vez mais distantes do centro das decisões políticas mais significativas, eles acreditavam ao menos representarem a vanguarda

⁴⁰O uso do termo *intelligentsia* designa um grupo de intelectuais que tomam para si a missão de guiar o desenvolvimento de uma nação, no âmbito político, artístico e social. Sobre a origem e os sentidos do uso do termo, ver *Intelligentsia e Intelectuais* (VIEIRA, 2008).

científica do Brasil, o que explica o apego radical às doutrinas deterministas e naturalistas (SCHWARCZ, 1993, p. 150).

É nesse contexto, em fins do século XIX, que as “leis naturais” assumem o posto dogmático incontestável que antes cabia ao pensamento religioso. Os contos e os romances realistas se revestirão, portanto, da tintura naturalista “sempre que fizer[em] personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das `leis naturais`”(BOSI, 1984, p.187). É o caso da prosa de Raul Pompeia, Aluísio Azevedo e Adolfo Caminha.

A especificidade dos estados do norte do país diante da adaptação das ideias científicas naturalistas tinha um problema, especialmente no que diz respeito às teorias raciais. Diferentemente dos estados do sul e sudeste, que receberam os imigrantes europeus com ares de salvação, dado que a doxa era que o progresso estava intimamente ligado às raças brancas superiores e não mestiças, os estados do nordeste não passaram pelo *embranquecimento*, daí que as teorias raciais deveriam ser adaptadas à situação do norte. Essa operação coube a Silvio Romero, um dos intelectuais mais enérgicos e radicais do Recife. Romero rejeita o positivismo francês e vai buscar em Haeckel, Darwin e Spencer a construção intelectual que constituía a solução para o problema da homogeneidade nacional, isto é, a mestiçagem, que, para ele, seria o resultado da luta pela sobrevivência das espécies, de acordo com as teorias deterministas da época. (SCHWARCZ, 1993, p.154). Silvio Romero era uma espécie de “pai fundador” do Direito enquanto ciência maior para resolver os problemas da nação. Explica Lilia Schwarcz (1993, p.155):

É na predileção do tema; no apego aos modelos deterministas biológicos e etnográficos; na fala radical e cientificista, que vemos a força desse mestre que elabora a teoria e cria um grupo. A partir de Romero, o direito ganha um estatuto diferente no Brasil. Passa a combinar com antropologia, se elege como “sciencia” nos moldes deterministas da época e se dá o direito de falar e determinar os destinos e os problemas da nação.

É, portanto, nesse novo status do Direito que se forma José Américo de Almeida, em 1908. Tão logo conclui o bacharelado, retorna à Paraíba, assume o cargo de promotor na comarca de Souza, sertão paraibano, e já se filia ao partido de oposição ao governador do Estado, Monsenhor Walfredo Leal, seu tio.⁴¹ Em 1911, assume o cargo de procurador do Estado, cargo que ocupa por 11 anos. Faço esse breve relato da trajetória de José Américo

⁴¹ O corpo de estudantes da Faculdade de Direito de Recife não era composto apenas pelos filhos das elites pernambucanas, mas também dos estados vizinhos como Paraíba, Alagoas e Rio Grande do Norte, e de estados mais distantes no norte, como Piauí, Ceará, Maranhão e mesmo de estados mais próximos a São Paulo, como Minas Gerais e Rio de Janeiro. Alguns desses estudantes, ao terminarem o curso, iriam assumir cargos ou exercer a advocacia em outros estados, mas a maioria retornavam ao seu estado de origem para assumir cargos públicos ou mesmo entrar para a política. (BEVILAQUA, 1977).

logo após findar sua formação em Direito no Recife pois foi com a experiência e a vivência adquirida nos cargos públicos que ocupou no pobre estado da Paraíba durante esses anos que o futuro Ministro de Viação e Obras Públicas do governo Vargas se revestiu da propriedade de testemunha, além da já conquistada legitimidade de homem do direito (portanto, homem da ciência), para escrever não ainda *A bagaceira*, mas seu vasto e minucioso ensaio *A Paraíba e seus problemas*, em 1923. Esta obra congrega um conjunto de conhecimentos e informações bem detalhadas sobre a Paraíba, em seu aspecto climático, geográfico, antropológico, histórico e político, em suma, total, pois era apenas na totalidade que um ensaio daquele período adquiria o status de excelência.

A Paraíba e seus problemas foi uma espécie de grito racional e erudito da Paraíba diante de federação, tal qual *A bagaceira* será considerado também um grito, um romance de denúncia. Igualmente revestido da legitimidade de testemunha do romancista (que também estará presente nos romancistas da geração de 1930), o testemunho do ensaísta Américo será o testemunho de um bacharel em direito, erudito, e, ainda que pertencente à elite decadente, que coloca o Estado e as inovações técnicas modernas como a saída para o atraso econômico de sua região. O ensaio, publicado em 1923, foi realizado durante o período em que o também paraibano e bacharel em direito pela Faculdade de Direito do Recife, Epiácio Pessoa, ocupava o cargo de presidente da República, entre 1919 e 1922. Eis o início do prefácio da primeira edição:

O presidente Sólton de Lucena achou que o meio mais sensível de expressar ao Sr. Epiácio Pessoa o reconhecimento da Paraíba pelos benefícios outorgados, como solução do problema das secas, seria perpetuar num livro a história desse esforço redentor (...) A história das secas e do combate aos seus efeitos não é a mesma para o Ceará, o Rio Grande do Norte e a Paraíba: cada uma dessas unidades tem sua situação, à parte (ALMEIDA, 1994, p. 25-26).

Vê-se, portanto, a necessidade de esmiuçar as especificidades da Paraíba, o que é percebido durante todo o ensaio, no qual detalha desde as características geológicas e mineralógicas de cada região do estado como da recuperação dos debates na Câmara e no Senado por parte dos políticos paraibanos durante o século XIX, que já procuravam chamar a atenção da corte para os problemas da província. O ensaio de 1923 configura um pedido de socorro, pois, para José Américo, as dores, como também o potencial da Paraíba, eram desconhecidos do resto do país. No primeiro capítulo, “Terra Ignota”, ele adverte que a Paraíba nunca havia sido estudada e faz um relato minucioso das riquezas minerais do estado.

Não nos alonguemos muito aqui, apenas é preciso dizer que o objetivo do livro é claro, trata-se de demonstrar o esquecimento com que sempre fora tratado o seu Estado e de como a federação tinha o dever de assumir o protagonismo no combate às situações extremas de

causas desconhecidas, a saber, a seca. Ele, entretanto, não isenta os próprios políticos e a elite paraibana da culpa por tal esquecimento, aliás, pelo contrário, sua atuação política, tão logo retorna do Recife, já se filia ao partido de oposição aos antigos e estáticos coronéis, que, para ele, seriam os maiores culpados pela situação calamitosa da Paraíba.

Atento às teorias deterministas e evolucionistas que conhecia bem, José Américo enxerga na ação modernizadora do Estado a solução para os problemas da seca. É, portanto, essa a acepção do sentido de modernidade que interessa ao paraibano e é dentro desse arcabouço teórico definido, legitimado pela qualidade de testemunha e fundamentado no conhecimento sociológico da época, que elabora o ensaio. Cinco anos mais tarde, lega ao seu romance de estreia, *A bagaceira*, a mesma autoridade dos argumentos científicos e sociológicos com que construíra o ensaio, facilmente percebido na voz do narrador.

3.1.2 A Bagaceira: confluência entre o modernismo e o regionalismo

O sucesso de *A bagaceira* foi imediato; tão logo lançado, o livro obteve quatro edições no mesmo ano e logrou do principal crítico da época, Tristão de Athayde, elogios que alçaram o livro ao posto de marco divisor da literatura brasileira. “Qualquer coisa de definitivo”, afirmara o crítico, dizendo que a literatura brasileira já não podia viver sem ele e que nele estavam a terra e a alma do Nordeste, a síntese entre a natureza e a cultura. “Ora culto, ora bárbaro, mas sempre em brasileiro, sem transição brusca e artificial entre a linguagem dos que sabem e a dos que não sabem. Uma língua só e nova, em todas suas gradações” (LIMA, 1930 apud TELES, 1983, p.55).

O romance se passa entre 1898 e 1915, os dois períodos da seca, e narra a história dos retirantes Valentim Pereira, sua filha Soledade e a filha do Pirunga, que abandonam a fazenda Bondó, no sertão da Paraíba, e se encaminham para o brejo, região dos engenhos, onde se estabelecem no engenho Marzagão, de propriedade de Dagoberto Marçau, viúvo, pai de Lúcio, jovem e idealista, advogado.

Tal como no ensaio, legitimado pela ciência do ensaísta, no romance, o escritor é legitimado pelo testemunho de ter nascido e crescido na região do brejo, na cidade de Areia, e de ter presenciado os retirantes famintos do sertão em busca de melhores condições no brejo, região mais alta no relevo paraibano, região em que a altitude corrigia o fatalismo e a deficiência da latitude. A narrativa testemunha o encontro de dois mundos físicos e espirituais, o sertão e o brejo, duas realidades distintas, mas vítimas do mesmo descaso e mesquinhez, ancoradas no tempo frente aos avanços da sociedade moderna.

Os sertanejos, vítimas maiores por causa da seca, no impasse entre a vida e a morte, fogem do inferno que outrora era paraíso, e andam sem rumo, guiados pelo instinto de vida que lhes sobrara, o instinto quase selvagem de apenas sobreviver.

Andavam devagar, olhando para trás, como quem quer voltar. Não tinham pressa em chegar, porque não sabiam aonde iam. Expulsos do seu paraíso por espadas de fogo, iam, ao acaso, em descaminhos, no arrastão dos maus fados(...) Fugiam do sol e o sol guiava-os nesse forçado nomadismo (...) Mais mortos do que vivos. Vivos, vivíssimos só no olhar. Pupilas do sol da seca(...) Fariscavam o cheiro enjoativo do melado que lhes exacerbava os estômagos jejunos. E, em vez de comerem, eram comidos pela própria fome numa autofagia erosiva (ALMEIDA, 1997, p.08).

O olhar do narrador não é, no entanto, fruto de imaginação, mas o olhar de quem testemunhou os repetitivos afluxos de sertanejos nômades nas terras brejeiras paraibanas em que fora criado, o olhar de quem testemunhara o encontro entre os dois mundos. “Párias da bagaceira, vítimas de uma emperrada organização do trabalho e de uma dependência que os desumanizava, eram os mais insensíveis ao martírio das retiradas” (ALMEIDA, 1997, p.08). Seu impulso de ensaísta ganha espaço em sua narrativa, mas diferente do romance naturalista, que dava voz às leis naturalistas estrangeiras de forma dogmática, o narrador de *A bagaceira* fala com sua própria voz, na autoridade de homem de ciência, é verdade, mas de um homem que conhecia bem aquela realidade que romanceava: aquele encontro de dois mundos. “A colisão dos meios pronunciava-se no contato das migrações periódicas. Os sertanejos eram malvistos nos brejos. E o nome de brejeiro cruelmente pejorativo” (ALMEIDA, 1997, p.08).

José Américo de Almeida (1997, p.03) jamais negou sua intenção na obra. Ficaria conhecida sua frase, ao se referir ao romance, expressão artística de quase mentira, quase verdade: “Há muitas formas de se dizer a verdade. Talvez a mais persuasiva seja a que tem a aparência de mentira”. Já no prefácio deixa claro que é um livro engajado, uma denúncia, que só tomou a forma de romance para, através da aparência de mentira, tornar a verdade mais persuasiva. No seu ensaio de 1923, ele dedica numerosas páginas recuperando o debate dos senadores e deputados paraibanos durante o século XIX e acusa a imprensa e a elite de terem sido letárgicas, não tornando sabido o sofrimento da seca na Paraíba, diferente dos políticos e da imprensa do Ceará, que haviam somado forças para tornar conhecido ao poder central os males que sofriam com a seca. Escreve no ensaio de 1923: “A história político administrativa da Paraíba, nas suas relações com os poderes centrais, desde o tempo da conquista até 1919, é um documento de preterições e de abandono” (ALMEIDA, 1994, p. 225). E ainda, “O maior mal, porém, foi a falta de atuação política da Paraíba, de um prestígio que se impusesse nos conselhos do império como patrono dos nossos reclamos” (ALMEIDA, 1994, p. 265).

No ensaio de 1923 quem fala é o José Américo intelectual, político, homem de ciência. Essa dimensão acusatória – não utilizara eufemismos para se referir aos políticos tradicionais paraibanos, a quem chamava de desvalidos crônicos – continua presente no romance de 1928; as inúmeras páginas de relatos minuciosos dão lugar a frases que saltam no meio da estrutura narrativa, entre as roupagens mentirosas da criação ficcional, aparecem as denúncias. “A história das secas era uma história de passividades” (ALMEIDA, 1997, p.09). Mas é através do jovem e idealista advogado Lúcio, o seu disfarce dentro de sua criação, que o autor consegue falar livremente. Como escreve Manuel Cavalcanti Proença (1968, p. 62):

Então, disfarçou-se de Lúcio, o estudante, o único que tinha olhos abertos, naquele mundo de miséria, e sabia que a técnica e a justiça social poderiam transfigurar-lhe a torva fisionomia. Por isso, como o autor “Lúcio responsabilizava a fisiografia paraibana por esses choques rivais” entre brejo e sertão. Como o autor, ele se compadecia da terra, tratada a enxada e coivara, *deformando-se em culturas mesquinhas*, quando as máquinas poderiam rasgar-lhe “as entranhas para as fecundações mais profundas” (...) Era uma denúncia. E só o desmedido talento do romancista poderia ter conseguido fazê-lo, antes de tudo, um verdadeiro, um grande romance, que, na época, foi impacto violento na literatura brasileira, ainda engatinhando nos caminhos do modernismo.

Fica evidente, portanto, a maior preocupação do autor, que seria tornar público, para todo o país, o martírio da seca na Paraíba, nos dizeres do autor: “Há uma miséria maior do que morrer de fome no deserto: é não ter o que comer na terra de Canã”.⁴² Entretanto, reduzir a obra a um mero caráter de denúncia panfletária disfarçada de romance não faz sentido, dado a importância que a obra adquiriu e o elogio arrancado dos críticos literários e dos escritores ligados ao modernismo. Sobre o sucesso da obra entre os modernistas, apesar do pouco modernismo, escreve Wilson Martins (1978, p. 434):

A *Bagaceira* (...), apesar do estilo claramente pouco modernista, lançava desde logo os grandes temas que o romance brasileiro ia explorar na década seguinte: a terra, o regionalismo, a decadência da sociedade patriarcal, a luta de classes, os problemas sociais e doutrinários. Era um romance telúrico, sociológico e político – exatamente a fórmula de ficção que o Modernismo andava procurando e que ia se realizar plenamente no chamado “Romance do Nordeste”.

Ele lembra ainda que esses temas não eram novidades e que já existiam na literatura da época, mas como fatos isolados, sem perspectiva, e que fora José Américo o responsável por aglutinar esses temas em *A bagaceira*, conferindo-lhes um significado novo, isto é, apontando o caminho para o moderno romance brasileiro (MARTINS, 1978, p 434). Para

⁴² No ensaio de 1923, “A Paraíba e seus problemas”, José Américo tenta desconstruir a ideia de que não a Paraíba, mas também os outros estados que sofriam com a seca no norte, não eram um o “Saara” brasileiro, ou seja, um deserto impossível de gerar riqueza. Essa falsa ideia, fruto de desconhecimento, impedia um pensamento de ação política fora da natureza de esmola; daí que seu empenho estava em demonstrar que a terra era boa e que a ação do Estado e da ciência deveria ser a de conhecer os extremos da natureza, principalmente a seca, e domá-la, através das novas técnicas de açudamento.

Josué Montello, o romance brasileiro após Machado de Assis ensaia vários caminhos, com Lima Barreto, Afrânio Peixoto, Benjamin Costallat, Theo Filho, mas foi apenas a partir de *A bagaceira* que ele se estabeleceu enquanto caminho convergente, em torno de um mesmo propósito, de denúncia, num amálgama de todos esses temas tratados por José Américo de Almeida. Para ele, o romance de 30 seria a “expressão do neorrealismo brasileiro, com uma fisionomia própria, ligada à tradição romanesca do século XIX, notadamente a que vinha de Aluísio Azevedo” (MONTELLO, 1983, p. 28-29).

A década de 20, marcada pelas tensões e conspirações políticas e militares que irão culminar na insurreição de 1930, é marcada também pelas rebeliões estéticas literárias e artísticas, que tem marco na Semana de 22. O que é preciso ter em mente é que a atmosfera de rebelião/inação/construção artística e cultural não é exclusiva de São Paulo e do Rio de Janeiro. Em diversos pontos do país temos movimentos semelhantes. Lembremos que da Faculdade de Direito do Recife emanavam redes de relações acadêmicas, políticas e intelectuais que, ainda que estivessem atentas aos passos dos modernistas do sudeste, tinham sua autonomia intelectual e suas próprias preocupações políticas e estéticas. Em São Paulo e no Rio de Janeiro, os centros urbanos economicamente mais avançados do país, o movimento dos artistas e intelectuais ligados à Semana de 1922 assumiam uma série de inovações estéticas em consonância com as vanguardas europeias.

O primeiro fôlego desses artistas era de natureza cosmopolita, o objetivo era alcançar os passos dos países mais civilizados. Talvez Mário de Andrade tenha sido uma das poucas vozes dissonantes dentro daquele grupo, no sentido de que via como temerária a absorção dos ideais de vanguarda que estavam em ebulição na Europa, sobretudo no campo musical. Para ele não havia ainda uma tradição na música brasileira, como já havia na literatura, daí que, antes de seguir o caminho dos escritores e poetas nessa antropofagia dos elementos estéticos e estilísticos estrangeiros, os músicos e compositores brasileiros deviam consolidar a música brasileira, para que ela não se descaracterizasse ante as influências externas. "A literatura brasileira já tomou corpo. A música brasileira ainda não" (ANDRADE, 1989, p. 149), dirá Mário de Andrade através do compositor Janjão, um dos personagens de sua obra-diálogo de modelo platônico, *O banquete*. É preciso lembrar ainda que, mesmo entre os modernistas de São Paulo, as inovações literárias estavam restritas à poesia, a prosa ainda estava à deriva, esperando uma direção. Daí que Tristão de Athayde afirmará que *A bagaceira* surgirá como o romance que o modernismo não conseguira escrever. Diante do modernismo estilístico dos modernistas de São Paulo, o regionalismo que surgirá como movimento no romance na

década de 1930 é gestado ainda nos anos 1920 no Recife, entre aqueles intelectuais egressos da Faculdade de Direito do Recife, como Gilberto Freyre, José Lins do Rêgo e José Américo de Almeida.

José Américo reelabora as acepções de moderno em *A bagaceira*, conferindo-lhe uma coloração própria, regionalista e ensaística. É, portanto, uma obra de transição entre dois movimentos, entre duas estéticas: a naturalista e a modernista, repleta de dicotomias, o sertão e o brejo, a sociedade patriarcal e a burguesa. O historiador Durval Muniz de Albuquerque a situa num “impasse entre um passado escravista, que [o autor] condena, e as novas relações burguesas que ele teme” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 158). O modernismo que mais interessava para o escritor paraibano era o modernismo da ação do Estado para contornar os problemas dos extremos da natureza, da seca. Daí que em 1930 protagonizará a insurreição no norte (nordeste) e ocupará, no governo Vargas, não um cargo junto aos órgãos de cultura, como alguns de seus colegas escritores, mas no Ministério de Viação e Obras Públicas, para seguir com as obras de combate a seca que foram abandonadas durante os anos anteriores.

O capital político que José Américo de Almeida alcançou ao longo de sua trajetória não o separava do capital simbólico e cultural adquirido com *A Bagaceira*, na verdade, as duas coisas se relacionavam, nesse aspecto é preciso considerar a cultura política brasileira no século XX (após os anos 1920), na qual os políticos, principalmente os de orientação nacionalista, se colocavam como intelectuais, como interpretes e construtores da Nação, daí assumirem o compromisso de defensores das artes e da cultura brasileira, os elementos formadores, por excelência, da identidade nacional.

4 OS FESTIVAIS DE AREIA

A partir da conjuntura durante o Governo Geisel, já em 1975, o secretário de cultura do Estado da Paraíba, Tarcísio Burity, que estivera a par da tentativa de realização do Festival de Verão em Areia dois anos antes pela Universidade Federal da Paraíba, propõe a José Alberto Kaplan, retomada do evento, com o patrocínio e realização através do Governo do Estado da Paraíba. Sobre isso, mais uma vez, nos conta Márcia Kaplan (2017):

(...) Nós tínhamos um grupo que se reunia todo sábado na casa de Paulo Maia pra ouvir música, Tarcísio[Burity] fazia parte desse grupo, aí um dia lá no grupo, ele pergunta a Kaplan, –Kaplan, tu ainda faria o festival de Areia? Ele respondeu, – olhe, pra dar com os burros n'água como aconteceu da ultima vez eu não me meto de novo não, agora se for pra fazer mesmo, eu topo. Mas eu não sou do Estado e nem Márcia, eu só faço com Márcia do meu lado, porque eu só confio nela.– tudo bem, a gente consegue que vocês fiquem à disposição do Estado pra fazer. Aí pronto, nós fomos, e montou-se a equipe. Paulo [Paulo Melo] era o diretor do departamento de cultura [DAC - Departamento de Assuntos Culturais] e ficou como coordenador do Festival, Kaplan ficou como diretor artístico, eu fiquei como Secretária Executiva (KAPLAN, 2017).

Com a equipe formada, realiza-se, enfim, o I Festival de Verão de Areia em 1976. Esse ciclo de festivais se estenderá até 1982, porém, com algumas mudanças de formato, de concepção e de coordenação. Houve uma tentativa de retomada do Festival, não em Areia, mas em João Pessoa, em 1984, sob o nome de Festival de Artes da Paraíba, mas também não prosperou além dessa solitária tentativa. Como foi dito na introdução, os dois primeiros festivais, assim como o que havia sido cancelado em 1973, se chamaram Festival de Verão de Areia; do terceiro em diante o evento passou a se chamar Festival de Artes de Areia. Todas essas edições, mesmo levando em conta as mudanças de coordenação e a reorientação da concepção do evento, fazem parte de um mesmo movimento, em virtude do contexto político, do ente realizador ser o mesmo – o Governo do Estado da Paraíba –, dos professores convidados terem sido, em certam medida, os mesmos, e também pela percepção das pessoas que participaram como alunos, que diferenciam esses festivais das tentativas de retomada nos anos 1990 e nos anos 2000, já sob outra concepção, outros realizadores, e em outro contexto. Dito isto, vamos aos Festivais.

4.1 I Festival de Verão de Areia – 1 a 15 de Fevereiro de 1976

Figura 2 - Cartaz do Festival de 1973



Fonte: Kaplan, 1999, p.145.

Como já apontamos, na década de 1970, principalmente após a política de cultura implementada no governo Geisel, há uma onda de festivais pelo país promovidos ou apoiados por órgãos e instituições de cultura de estado, seja de âmbito municipal, estadual ou federal. O Festival de Verão de Areia ao lado do Festival de Inverno de Campina Grande – ambos tiveram suas primeiras edições realizadas no mesmo ano, 1976 – despontam como os dois grandes acontecimentos culturais da Paraíba naquela década. No Nordeste, além desses dois festivais na Paraíba, havia apenas o Festival de Arte de São Cristóvão, no Sergipe, que naquele momento já contava com mais de cinco edições realizadas.

Sob a coordenação de Paulo Melo, da Departamento de Assuntos Culturais, vinculada à SEC do Estado da Paraíba; Direção Artística de José Alberto Kaplan e tendo como secretária executiva Márcia Kaplan, realiza-se, entre 1 e 15 de Fevereiro o I Festival de Verão de Areia, com o seguinte quadro de professores, para darem cursos, oficinas e promoverem debates e palestras no alto da serra de Areia, são eles: Jackson Ribeiro, para Escultura; Lígia Pape, para Panorama das Artes Plásticas no Brasil; Noêmia Varela, para Teoria e Prática para

professores de educação artística; Tereza Carmem Diniz, para Xilogravura; Clyde Morgan, para Dança; Ronaldo Monteiro e Jean-Claude Bernadet, para cursos sobre a história do Cinema Brasileiro.⁴³

Os filmes que fizeram parte da programação do festival, entre curtas e longas-metragens, foram: "Ganga Bruta", de Humberto Mauro; "Aruanda", de Linduarte Noronha; "Alô, Alô, Carnaval", de Adhemar Gonzaga; "Cajueiro Nordestino", de Linduarte Noronha; "Rio Zona Norte", de Nelson Pereira dos Santos; "Os Romeiros da Guia", de Vladimir Carvalho e João Ramiro Melo; "Vidas Secas", de Nelson Pereira dos Santos; "A cabra da Região Semi-Árida", de Rucker Vieira; "Terra em transe", de Glauber Rocha; "Os homens do Caranguejo", de Ipojuca Pontes; "Menino de Engenho", de Walter Lima Júnior; e "Poeta Popular", de Ipojuca Pontes.⁴⁴

Ainda que tivesse programações festivas, exibição de filmes e apresentações musicais, o Festival de Verão de Areia se destacará rapidamente no cenário nacional de festivais pela ênfase no seu caráter formativo e reflexivo acerca dos problemas da arte e da cultura brasileira. Na verdade, isto será motivo de crítica para alguns, que diziam que o nome mais apropriado para o evento deveria ser seminário de areia ou curso de férias de Areia, uma vez que, em nada, o festival parecia ser um festival. Nos arquivos da secretaria da Cultura do Ministério da Educação e Cultura⁴⁵, de fato, o Festival de Areia é o único, entre os inúmeros festivais registrados década de 70 – com apoio do DAC-MEC ou da FUNARTE– que se localiza na seção *Congressos, Seminários e Encontros*, ao invés de se localizar nas seções de eventos e festividades.

Entre alguns dos participantes, o artista plástico paraibano Bruno Steinbach que à época era um jovem de 18 anos, tendo a pintura apenas como um *hobby*, lembra bem das primeiras edições. Em entrevista concedida a mim, em seu apartamento em João Pessoa, conta um pouco do festival, dos professores e de como era organizado o evento:

⁴³Informações extraídas dos jornais O Norte e A União, entre os dias 31 de Janeiro de 1976 e 15 de fevereiro de 1976.

⁴⁴Idem

⁴⁵Fundo: Secretaria da Cultura do Ministério da Educação e Cultura (U2): inventário provisório dos documentos textuais - Equipe de Documentos do Poder Executivo e Legislativo; Sátiro Ferreira Nunes. 1a. ed. rev. - Rio de Janeiro: o Arquivo, 2013.

Eu não gosto muito de criticar as coisas pelo lado lógico não, sabe? Eu gosto sempre de olhar pelo meu envolvimento, então eu vou olhar pela ótica romântica e sentimental... mas pelo lado racional, vamos dizer assim, era a nata dos intelectuais e dos artistas brasileiros que tavam lá...não falo de globais não, se bem que José Wilker foi, então também tinha os chamados globais...mas tinha Paulo Pontes, Jackson Ribeiro, no primeiro eu fiz um curso de escultura com ele, com sucata de ferro, Lygia Clark,... era 15 dias, o primeiro e o segundo eram 15 dias, eu não conhecia Areia, aí já fiquei deslumbrado logo daí, na subida da Serra....chamava-se Festival de Verão de Areia, nada a ver com essas versões de cachaça, num sei o que, que tem agora. Era didático, era durante o dia, de manhã e à tarde, tinha cursos, a gente fazia cursos, eram 15 dias, os alunos se inscreviam. Aí à noite tinha ou peça ou filme, ou apresentação musical ou palestras com debates. Daí como não podia deixar de ser na época dos militares, havia também aquele clima de pecado, de coisa escondida, aquele clima de SNI lá no meio, infiltrado, porque tinha mesmo, o pessoal da repressão política, então tudo era na base da metáfora(...) (STEINBACH, 2016).

O Festival foi assim noticiado no *Jornal do Brasil*, no seu 1º caderno, sob o título, *Paraíba faz festival em Areia*:

João Pessoa – o 1º Festival de Verão de Areia, sob o patrocínio do Governo da Paraíba, começa na primeira quinzena de fevereiro com a presença de escritores e artistas de todo o país, e tem por finalidade "sensibilizar" a juventude para o fenômeno artístico em suas diversas manifestações e para a importância no desenvolvimento integral das potencialidades do ser humano". O festival no Município de Areia, a 127 quilômetros da Capital, pretende seguir a mesma linha dos que se realizaram em Ouro Preto, com a diferença "de que dará maior ênfase à cultura e aos valores nordestinos."⁴⁶

Na Paraíba, o *Jornal O Norte* dedicou algum espaço, mas era principalmente o *jornal A União* que cobria o evento, trazendo a programação, cobrindo as solenidades e fazendo entrevistas com os professores convidados para o festival. Assim, noticia *A União* em 31 de janeiro, um dia antes da aguardada abertura:

O diretor-adjunto do Departamento de Assuntos Culturais [DAC] do Ministério da Educação e Cultura, Joaquim da Costa Pinto Neto, será o representante do Ministro Ney Braga na solenidade de abertura do I Festival de Verão de Areia, programada para às 20h30 de amanhã no auditório do Colégio Santa Rita. Além do Sr. Joaquim da Costa Pinto Neto, chegam hoje a João Pessoa quatorze artistas, intelectuais e personalidades convidadas para o festival, que é promovido pela Secretaria da Educação e Cultura, através do seu Departamento de Assuntos Culturais. Os participantes vindos do Sul desembarcam às 10 horas no Aeroporto dos Guararapes, no Recife, seguindo para João Pessoa em ônibus especial.⁴⁷

Na solenidade naturalmente discursam as autoridades políticas, o governador do Estado, Ivan Bichara e o secretário de cultura, Tarcísio Burity. Não percamos de vista jamais o personalismo típico da cultura política brasileira, sobretudo na área cultural, onde iniciativas deste tipo geralmente são empreendidas enquanto políticas de governo, a critério e gosto pessoal dos governantes, e não enquanto política de Estado. Este é um problema estrutural da

⁴⁶ *Jornal do Brasil*, de 30 de janeiro de 1976

⁴⁷ *Jornal A União*, de 31 de janeiro.

república brasileira, mas na área cultural é mais fácil de ser percebido, em virtude das sucessivas interrupções de eventos e programas culturais, o que não será diferente com o caso do festival de Areia.

Além dos discursos do Governador e do Secretário, houve o discurso do patrono do festival, o Ministro José Américo de Almeida, que, na Paraíba, desde a época em que fora ministro de Viação e Obras Públicas no Governo de Getúlio Vargas, jamais deixou de ser chamado de Ministro antes do Estado Novo. A importância de José Américo para qualquer atividade cultural na Paraíba era inquestionável, como na ocasião de 1973, a sua impossibilidade de remediar a situação demonstra exatamente o peso que tinha sua influência, ou seja, acima de José Américo de Almeida, na Paraíba, apenas o SNI. Nesse caso, a situação era ainda mais propícia, pelo fato dele ser natural de Areia. Até mesmo o espaço que o jornal *A União* destina à transcrição dos discursos da solenidade da abertura deixa claro o peso da figura do ministro, pois, enquanto para os discursos do Governador e do Secretário, o jornal reserva apenas alguns trechos, o discurso do escritor de *A Bagaceira* está na íntegra. Vejamos, no entanto, apenas um trecho, que se inicia com loas a sua terra natal:

Então ainda meu hino à terra natal. Aqui abri os olhos para o mundo. Minha primeira sensação partiu da serra saudável que inventou um clima europeu em pleno verão tropical. Tudo pode desfazer-se, menos os elos nativos. O homem será sempre prisioneiro de sua origem. Aspirando este ar reverto à infância com uma emoção ingênua. Devo a esta paisagem o colorido que me retocou a imaginação de escritor, comunicando mais vivacidade ao meu estilo. Devo-lhe a inspiração das grandes perspectivas que me ensinaram a olhar do alto. Devo a esses contrastes naturais o convite para lances mais ousados. Desfilam-me na memória sombras familiares e ouço passos extintos. A história desta terra de surtos e de abismos reflete as alternativas de sua própria natureza. Exibe uma imagem de voos e de quedas em seu destino inconstante (ALMEIDA, 1976).⁴⁸

Ao longo do discurso faz um verdadeiro resumo da história de Areia, seu protagonismo nas Revoluções Liberais de 1817, 1824 e 1848, sua antecipação em relação a Lei Áurea na emancipação dos escravos, e traz à luz alguns nomes de célebres areienses, dentre eles, o pintor Pedro Américo. Quando trata do festival, menciona a presença de Paulo Pontes, que lançava a Gota d'Água no evento, além do curso de teatro que iria dar, e menciona também o lançamento do livro *Vítima Geral*, do paraibano Virgínius da Gama e Melo, que falecera pouco tempo antes. Destaca a presença do Madrigal Paraíba e da Orquestra Armorial na programação do festival, sintetizando bem o *but* do movimento armorial: "A Orquestra Armorial populariza a música erudita e estiliza a música popular."

⁴⁸ ALMEIDA, José Américo. Discurso pronunciado na solenidade de abertura do I Festival de Verão de Areia. Jornal *A União*, de 03 de fevereiro, de 1976.

Aponta o significado daquele evento: "Este Festival é um tipo de turismo repassado de imaginação. Tem uma dupla significação, traduzindo um sentimento de unidade nacional e um momento de extensão cultural."⁴⁹ Por fim, confluí o discurso naturalmente rendendo elogios ao governador Ivan Bichara, dizendo-o ser o agente de um governo que "intelectualiza a Paraíba", ao secretário de Educação e Cultura Tarcísio Burity – que será o Governador da Paraíba em 1979 – e aos organizadores do Festival, Paulo Melo, Eílzo Matos e José Alberto Kaplan.

O discurso de Burity, que naquele momento era Secretário de Educação e Cultura, traz elementos essenciais sobre a problemática da cultura brasileira, daquele período:

Viestes, daqui e de longe, ao Nordeste Brasileiro, para o reencontro rejuvenescedor com as fontes de nossas ações liberais, que, um dia, iniciaram os movimentos consolidadores do espírito nacional. Encontrarás, sem dúvida, a manifestação mais pura de brasilidade, a jorrar da alma de nosso povo (...) Encontramo-nos como Nação, na pujança sadia de nossa juventude. De norte a sul, sentimos um crescer de forças, um ferver e energias criadoras que alimentam as aspirações de nossa gente, dotada, em mundo de tantos ódios e preconceitos, das mais bela democracia racional (...) Hoje, partimos para a análise objetiva de nossos problemas e de nossas possibilidades como País, política, econômica, social e culturalmente independente. É a nação toda em anseio de autoconsciência espiritual. Plenamente sabedora de que não é objeto, mas sujeito da História, senhora de seus destinos, no pleno exercício de suas prerrogativas políticas relativamente ao quadro interno, e de sua soberania na comunidade internacional (...) Voltemo-nos, neste particular, para as raízes de nosso povo, procurando encontrar o veio de nossas tradições culturais mais sadias e autênticas. As tradições para os povos são como a memória para o indivíduo: o elemento catalizador por excelência, que lhe identifica o perfil e consolida a personalidade. E o que é tudo isso senão a fisionomia da Pátria? A cultura será tanto mais autêntica e original quanto mais rica e substancial for a seiva que subir de suas raízes mergulhadas no húmus nacional, desabrochando, ao mesmo, com uma verdadeira flor de civilização, abrindo-se, na plenitude de sua força, para todos os tempos e para todos os povos: Não esqueçamos de que os transplantes em geral, provocam rejeição, inclusive os transplantes culturais (BURITY, 1976).⁵⁰

Neste belo discurso podemos perceber como a sua concepção de Cultura está imbricada à concepção de Nação. As tradições culturais estão para formação da personalidade da Nação, da pátria brasileira, como a memória para a constituição do indivíduo. Traz também uma exortação ao perigo do que ele chama de "transplantes culturais" que, provavelmente, dever ser uma referência ao impacto do *Tropicalismo* ou apenas ao consumo da cultura de massa, do *rock* e da *música* pop americana.

A presença ativa do governador Ivan Bichara e de Tarcísio Burity no evento, sobretudo a de Burity, deram um colorido especial ao festival, no sentido de liberdade.

⁴⁹ALMEIDA, José Américo. Discurso pronunciado na solenidade de abertura do I Festival de Verão de Areia. Jornal A união, de 03 de fevereiro, de 1976.

⁵⁰BURITY, Tarcísio. Discurso pronunciado na solenidade de abertura do I Festival de Verão de Areia. Jornal A união, de 03 de fevereiro, de 1976.

Ambos eram intelectuais, e gozavam do convívio de muitos artistas arredios ao regime militar, talvez por isso souberam conduzir com tato um evento desses em plena ditadura. O escritor Ivan Cavalcanti Proença, que foi convidado para coordenar a parte de Literatura em quase todas as edições do festival, lembra do receio que normalmente tinha quando participava de festivais de arte no Brasil na década de 1970, pois ele havia sido cassado e preso após a eclosão do golpe de 1964. Em entrevista a mim ele relata o clima democrático e livre do festival, e atribui isso à participação ativa dos representantes do Estado no evento:

Eu fui convidado pelo Governo da Paraíba, através de Paulo Melo, que era ligado ao cinema, era um intelectual, agora os próprios governadores também participavam do festival, eu lembro de Ivan bichara, que aliás escreveu um livro sobre Augusto dos Anjos, mas principalmente [Tarcísio] Burity, o governador Burity foi quem mais participou, foi quem mais teve assim, atuante em relação aos festivais, de modo que havia um interesse evidente dos governos na realização dos festivais (...) na época eu era perseguido político, tinha sido cassado e estado preso, mas havia ganhado um prêmio Esso por um livro que eu escrevi sobre Augusto dos Anjos, e eu já me debruçava sobre outros autores paraibanos, José Américo de Almeida e José Lins do Rêgo, talvez por isso, pela minha aproximação com a Literatura paraibana, eu tenha sido convidado.... mas não houve, pelo menos não me lembro, de qualquer confronto de ordem ideológica ou política, o festival ganhou um caráter democrático e libertário muito nítido, não teve interferência, e isso se deve também aos governos, ao próprio governo, Burity era um liberal, não tinha problemas dessa natureza, e foi uma surpresa pra mim o festival ocorrer num clima democrático, essa liberdade total que nós tínhamos de conduzir o festival, de palestras, debates, coisas assim, notáveis, que demonstra coragem dos organizadores e também a não influência do governo local, a não repressão, foi muito assim, olha, foi, na minha opinião, o que melhor aconteceu em termos de festivais durante a ditadura (PROENÇA, 2017).

Ele menciona no final a "não influência do governo local", pois havia me relatado antes um episódio que acontecera durante o festival, de alguns jovens músicos que foram impedidos de se apresentar no evento, não por motivos políticos e nem pelos organizadores, mas por um grupo local da cidade, eis o fato:

(...) naquela época havia um certo preconceito da sociedade local em relação aos jovens cabeludos, jovens assim mais soltos, jovens que eram assim libertários, jovens, digamos assim, que não estavam dentro do padrão social local...então aconteceu, era o Lenine, o Lula Queiroga, o Firmino e o Ivan Santos, que era da Paraíba, eles foram discriminados no festival quando foram se apresentar, por um grupo local, conservador e reacionário, e eu insisti que eles se apresentassem, e o Paulo Melo me apoiou, contrariando esse grupo... e eu me lembro desse episódio, que foi curioso, porque não havia censura no festival, era muito solto, mas havia uma má vontade em relação a esses jovens (PROENÇA, 2017).

Assim, a repressão no festival vinha pelo confronto com os grupos locais, de natureza social e comportamental, e não política pelo aparato repressivo do Estado. Ivan Cavalcanti Proença me relatou com saudosismo as experiências do festival de Areia, que, para ele, foi o melhor dos festivais do Brasil durante a ditadura:

Foi o festival mais livre que eu já vi, e vou dizer uma coisa, de todos os festivais dos quais eu participei pelo Brasil todo, inclusive muitos aqui no sul, no sudeste (que existe muitos festivais por aqui), mas mesmo do nordeste, em Pernambuco, eu acho que os festivais de Areia foram os mais abrangentes e os que mais trabalharam a identidade cultural brasileira, e isso é muito importante, a nossa identidade cultural ficou muito bem solucionada...porque era debatido a mais autêntica cultura brasileira, que era a cultura popular...e foi a coisa mais importante em termos de festivais que eu já vi em todos os anos de minhas participações em festivais, de modo que eu fico muito feliz de ter participado desses encontros lá em Areia... (PROENÇA, 2017).

Como compreender a presença de alguém que, na década anterior, havia sido preso e cassado pelo regime militar e que agora era figura de destaque de um festival de cultura bancado pelo Estado? Tal situação pode ser explicada pelo contexto de abertura política promovida por Geisel e o consequente rearranjo pragmático e pelo perdão dos artistas e intelectuais que haviam sido contrários ao regime na eclosão do golpe. No entanto, isso é parte da resposta. Não é possível se pautar apenas em termos políticos a forma como artistas e intelectuais se ligam uns aos outros. José Américo de Almeida, intelectual da UDN, que, desde o início, apoiara o movimento de 1964, se encontra neste momento enaltecendo a presença de Ivan Cavalcanti Proença, que naquele momento estava do outro lado da trincheira. A forma como artistas e intelectuais estabelecem laços pode ocorrer de diversas formas: a partir da identificação estética e estilística; pertencimento a uma mesma geração ou a um mesmo movimento artístico; laços estabelecidos pela colaboração a um mesmo periódico ou revista; laços de parentesco ou de origem, de uma mesma cidade ou região, entre outros. São variadas as possibilidades de aproximação dos artistas, contudo, creio que prevalece a paixão em comum pela manifestação artística. Em entrevista a Márcia Kaplan, que era de esquerda, assim como seu marido, José Alberto Kaplan, a indaguei sobre essas diferenças entre os artistas e intelectuais que estiveram em lados opostos ideológicos durante a ditadura e como era essa relação, "se dava pelo lado cultural e humano". O cineasta e documentarista Vladimir Carvalho, que também era de esquerda e esteve em algumas edições do festival, respondeu de forma semelhante à mesma indagação, sobre essa relação entre aqueles que estavam em lados ideológicos opostos: "Sem nenhum vestígio de confronto, pelo contrário mantendo-se o respeito mútuo nas discussões em que por motivos óbvios transparecesse alguma divergência ideológica. O enfoque se dava principalmente nos temas que interessavam pelo seu teor cultural" (CARVALHO, 2017).

É importante lembrar que o pai de Ivan Cavalcanti Proença, o crítico e ensaísta Manuel Cavalcanti Proença, prefaciara algumas das edições de *A bagaceira* e era amigo pessoal de José Américo de Almeida. O próprio Ivan Proença já tinha estado antes do festival, em João Pessoa, quando escrevia o glossário de vocábulos de *A bagaceira*, que em algumas

edições, vem incorporado no texto. Na mesma entrevista ele menciona o fato: "O glossário de A bagaceira eu escrevi aí em João Pessoa, sentado na varanda da casa de José Américo, em Tambaú, conferindo com ele vocábulo por vocábulo". A presença de comunistas, portanto, será numerosa no festival de Areia, e isso não era, como vimos, contradição alguma. A presença de Paulo Pontes é mais um exemplo. Infelizmente sua morte prematura, em dezembro de 1976, só permitiu que estivesse presente na primeira edição.

O curso de teatro que ministrou em 1976 foi bastante comentado pelos participantes e é lembrado até hoje como um dos pontos altos do festival. Buda Lira, ator e co-fundador da Escola Piollin⁵¹ não participara da primeira edição, mas conta um pouco sobre a presença de Paulo Pontes no ano anterior:

Eu participei do segundo festival, eu tinha acabado de chegar de Cajazeiras [em João Pessoa], eu já era ator, e quando cheguei aqui eu aderi ao movimento do teatro, foi quando soube que o pessoal quis invadir a oficina de Paulo Pontes, falaram muito, de uma palestra de Paulo Pontes, que eu acho que foi o último festival que ele veio, parece (LIRA, 2016).⁵²

Infelizmente não encontrei nenhuma transcrição de palestras nos arquivos históricos da Paraíba, mas a partir de uma entrevista concedida ao jornalista Alarico Correia Neto, do *Jornal A União*⁵³, na ocasião do festival, o dramaturgo informa o curso que iria dar sobre Dramaturgia Brasileira, comenta a proposta do festival, de reunir pessoas de diversas partes do país para ficar 15 dias tendo aulas, discutindo e pensando sobre os problemas de cultura do país. Quando perguntado sobre o momento que atravessava a cultura brasileira, e o teatro especialmente, Paulo Pontes inicia sua resposta trazendo um breve panorama sobre a história do teatro brasileiro, dividindo-a em três fases; a primeira fase, de Martins Penna até a década de 40, na qual prevalecia "[...]o teatro de costumes, muito crítico, embora pouco profundo, todo cheio de realidade. Tava lá a crítica ao custo de vida, à moralidade estreita da pequena burguesia, os ritos populares" . Para ele, nessa fase, o teatro estaria em uma relação paralela à sociedade uma vez que "não aprofundava a consciência, mas fazia o espetáculo da vida do público[...] Não estaria ninguém a frente do outro." A segunda fase começara depois de 50, "com a mais brilhante geração de dramaturgos que este país já teve" (PONTES, 1976). Destaca ele Jorge Andrade, Plínio Marcos, Vianinha, Guarnieri, Millôr e Boal. Nesta fase, o teatro se encontrava à frente da sociedade, pois continuava a fazer da realidade sua matéria prima, aprofundando a consciência crítica. A terceira fase, que ele situa tendo começado em

⁵¹ Hoje Centro Cultural Piollin, com sede em João Pessoa.

⁵² Entrevista concedida a mim em 12 de agosto de 2016

⁵³ PONTES, Paulo. Entrevista. in NETO, Alarico Corrêa. **Paulo Pontes diz o que pensa** in *Jornal A união*, de 31 de janeiro de 1976.

1968, seria, pra ele, o período mais pobre, pois corresponderia à saída da realidade brasileiras dos palcos. Evidente que ele reconhece como a causa fundamental disso a censura do aparato repressivo do Estado, mas afirma também, que naquele momento – em 1975/1976 – isso não era fundamentalmente o problema:

Realmente hoje a sociedade está lá na frente e o teatro está aqui, o teatro não está refletindo o que é a sociedade. A causa fundamental disso, foi o excessivo rigor da censura a partir de 68, mas no momento atual, a censura já vai pra segundo plano, e o problema fundamental, o centro da crise da cultura e, particularmente, do teatro brasileiro, é a incapacidade real que os artistas e os homens da cultura estão tendo para entender a complexidade dessa realidade que está aí (PONTES, 1976).

O dramaturgo continua propondo soluções, possíveis caminhos para o Teatro brasileiro, falando da importância de se dedicar ao estudo da realidade brasileira:

O ponto de partida inicial é retomar o vínculo que o teatro brasileiro sempre teve com o povo brasileiro, que está evadido dos palcos. Há muito tempo que o povo brasileiro está fora, o povo brasileiro passou a ser notícia de jornal de crimes ou então como estatística de Ibope. Como categoria política, o povo brasileiro está fora. Então, o teatro brasileiro tem de fazer um esforço para retomar o seu contato com o povo e, a partir daí começar a pensar a sociedade brasileira com ela é hoje (PONTES, 1976).

Arremata dizendo que para melhorar o Teatro brasileiro, era preciso adotar como método, a volta do povo no palco e na cultura brasileira, e como princípio: "ver hoje o país como um país complexo que pra ser compreendido e formulado com clareza, tem que ser estudado sem nenhum preconceito" (PONTES, 1976).

A presença de Paulo Pontes no festival nos permite fazer algumas reflexões sobre o momento artístico do teatro no Brasil. Sua atuação como dramaturgo na década de 1970 é um exemplo de como os artistas de esquerda encontraram espaços de atuação dentro da ordem estabelecida. Sua peça *Gota d'Água*, escrita em parceria com Chico Buarque de Holanda, alcançara grande sucesso no Rio de Janeiro em 1975, tendo sido estreada com consagrada atriz Bibi Ferreira.⁵⁴ Além do sucesso no teatro com a *Gota d'Água*, com a qual ganhara o prêmio Molière de melhor autor, era também um dos roteiristas de *A Grande Família*, série da TV Globo que alcançara enorme sucesso entre 1972 e 1975. Paulo Pontes condensava em si a dupla-atuação do artista, inserido nas duas dimensões do fazer artístico, aquele destinado à cultura de massa, ao grande público, e aquele destinado a um público mais restrito.

Quando perguntado pelo jornalista Alarico Corrêa Neto sobre o caráter elitista do teatro, uma vez que não era uma arte destinada ao grande público, a resposta do dramaturgo

⁵⁴ Marcelo Ridenti situa *Gota d'Água* entre as peças mais expressivas do Brasil em 1975, do ponto de vista estético e de mercado. Outras que gozaram de prestígio semelhante naquele ano foram: *Porandubas populares*, *Muro de arrimo* e *O processo de Joana D'Arc*, ambas de Carlos Queiroz Telles; e *O porco ensanguentado*, de Consuelo de Castro (RIDENTI, 2014, p378).

campinense demonstra a visão que tinha sobre a importância do papel do teatro para a sociedade e das artes destinadas ao grande público, através dos mecanismos de longo alcance de difusão:

Mas o teatro não é o instrumento de percepção da realidade acessível às grandes multidões. E isso não é um erro, não. É preciso se compreender qual é a natureza do teatro. A função do teatro é a percepção do novo. Os veículos que irradiam, são veículos de longo alcance, têm uma capacidade de penetração muito grande, como por exemplo a televisão. Mas exatamente porque são veículos extraordinariamente democráticos, quer dizer, de longo alcance, que atingem milhões de pessoas, são veículos que só transmitem informações de corrente, né? Você não pode perceber e inventar uma coisa nova e pôr na televisão, que ninguém assiste. Existem veículos experimentais, de atelier, e existem veículos irradiadores. Os experimentais são aqueles laboratórios das relações novas que a sociedade a cada instante vai criando. É uma sensibilidade individual voltada para a experiência que percebe essa coisa nova que está dentro da sociedade, mas que ninguém viu ainda. Então isso faz num laboratório chamado teatro, para 500 pessoas, 400, e em cima de uma sensibilidade individual poderosa do artista, do escritor que está com todas as suas antenas ligadas para o interior da sociedade a que ninguém vê. A televisão, ao contrário, é o veículo que você liga na sua casa e milhões de pessoas estão recebendo informações que são informações correntes. Então, compreender o teatro como percepção do novo é de repente você se tranquilizar com esse negócio de que um veículo é importante porque não atinge milhões⁵⁵ (PONTES, 1976).

O dramaturgo enxerga o teatro, portanto, como um espaço de experimentação, um laboratório onde é possível perceber, a partir de sua relação com um público reduzido, os próximos passos que a sociedade como um todo dará. Por outro lado, destaca o aspecto democrático da televisão em virtude de sua capacidade de alcançar milhões de pessoas, o que ele chama de *informações de corrente*. Há um tipo de otimismo do dramaturgo paraibano em relação a televisão, e, de certa maneira, como se o teatro estivesse à serviço dela. O filósofo alemão Theodor Adorno (2011) interpreta, ao contrário, de forma bastante pessimista a absorção do que ele chama de arte "séria" – na qual podemos incluir o teatro – pela arte "leve", e vice-versa, dentro da indústria cultural. Esta fusão, de elementos aparentemente inconciliáveis como a arte, a cultura e o divertimento (*amusement*), é comprimida dentro de um mesmo denominador comum, a indústria cultural. A consequência final desse movimento é, segundo Adorno, o esvaziamento do conteúdo da arte "séria" em favor da técnica, voltada principalmente para o consumo de massa.

Voltando a Areia, na área de cinema, os cineastas Vladimir Carvalho e Ipojuca Pontes, também presentes na primeira edição, comentam a importância do festival. Um dia antes de terminar o evento, segundo o jornal *A União*⁵⁶, Vladimir Carvalho, fala da importância do evento para a cultura nordestina, mas também que representava “no computo geral da cultura

⁵⁵ Paulo Pontes in NETO, Alarico Corrêa. **Paulo Pontes diz o que pensa** in Jornal A união, de 31 de janeiro de 1976.

⁵⁶ Jornal *A União*, João Pessoa, 13 de fevereiro de 1976

brasileira, um exemplo digno a ser seguido, no que diz respeito ao esforço de descentralização no nosso processo de produção e criação cultural". Ipojuca Pontes, que participara dos festivais de cinema de Lajes, Brasília e Gramado, comenta que estes eventos terminavam se diluindo somente em apresentação de filmes e festividades, ao passo que em Areia era exatamente o oposto: "Os professores se empenham, os alunos aprendem, existe um esforço em se fazer do festival um núcleo de aprendizado". Continua: "o esforço dos alunos está bem acima da perspectiva comum", daí, conclui que o festival resultava em êxito "mais para os que desejam aprender e viver a cultura, do que para quem fica circunscrito à superficialidade dos noticiários e do evento".

Figura 3- Fotografia/ Festival de Verão de Areia em 1976⁵⁷



Fonte: TAVARES, Flávio. Arquivo Pessoal.

No penúltimo dia do festival, o Jornal A União de 14 de fevereiro, destaca a exposição de 80 trabalhos dos alunos do curso de Artes Plásticas e de Escultura, dos alunos do professor Jackson Ribeiro; de Colagem, da professora Lígia Pape; de Criatividade, da professora Noêmia Varela; e de Xilogravura, da professora Tereza Carmem Diniz. Destaca também o recital dos alunos do curso de Flauta doce e de Regência Coral, ministrados pelo professor Helder Parente, e finaliza informando a apresentação do Madrigal Paraíba, regido pelo maestro Pedro Santos, na cerimônia de encerramento. Tão logo acaba o festival, já se começaram os preparativos para o próximo, sobre isso, relata Márcia Kaplan:

⁵⁷Da esquerda para direita: Vanildo Brito, Archidy Picado, Luís Carlos Cavalcanti, Flávio Tavares, Hermano José e Iremar Bronzeado.

(...) o Festival foi um su-ce-sso! Estrondoso. Aí, já quando terminou o primeiro, já começamos, vamos fazer o segundo, aí a gente continuou a disposição do Estado. Tinha um andar...no começo eram três salas que tinham dado a gente, já pro segundo já era o andar todinho da secretaria lá no centro administrativo, do Festival de verão de Areia, e aí Elpídio [Elpídio Navarro] se engajou na equipe pra cuidar da parte de teatro e dança, os contatos e tal, porque a coisa ficou muito grande, certo? Foi crescendo, cresceu muito (KAPLAN, 2017).

4.2 II Festival de Verão de Areia - 30 de Janeiro a 11 de Fevereiro de 1977

Tamanho o êxito da experiência do primeiro festival, o segundo já começa a ser anunciado em jornais pelo país ainda em 1976. No Diário do Paraná, na coluna A, de Marílu Silveira:

Festival de Areia. Já está quase pronto o calendário de atividades do II Festival de Verão da cidade de Areia, na Paraíba. Exposições, espetáculos, de dança e de teatro, concertos, recitais e lançamentos de livros compõem a agenda. De 30 de Janeiro a 12 de fevereiro Areia se reveste de cor e de muita animação. A margem do Festival, espetáculos folclóricos são apresentados por grupos locais. A promoção é do Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação com o apoio da Universidade Federal da Paraíba⁵⁸ (SILVEIRA, 1976).

Em janeiro do ano seguinte, alguns dias antes de começar o festival, a mesma colunista anuncia desta forma o evento: "De tudo um pouco no Festival de Areia. Um dos mais movimentados festival de arte do País terá início dia 30. É o Festival de Verão de Areia, na Paraíba, que apresenta de tudo um pouco".⁵⁹ A segunda edição segue a mesma toada do anterior, porém com mais atividades, mais convidados e participantes. Vejamos a apresentação do evento, como consta no Caderno de Programação:

A realização do I Festival de Verão de Areia, em Fevereiro de 1978, permitiu que se desenvolvesse uma experiência renovadora no panorama cultural do Nordeste. Durante 15 dias, cerca de 200 pessoas, entre alunos, professores e críticos, analisaram e debateram amplamente, através de vários cursos, aspectos da problemática artística brasileira, num ambiente de seriedade e de interesse geral. O resultado favorável excedeu as expectativas e possibilitou a oferta de sugestões para uma continuidade mais rica e mais fecunda (...) [DO OBJETIVO GERAL] O Festival de Verão de Areia tem como objetivo tornar-se um instrumento útil e eficaz para sensibilizar, sobretudo a juventude, para fenômeno artístico - em suas diversas manifestações - e para sua importância no desenvolvimento integral das potencialidades do ser humano. [DO OBJETIVO ESPECÍFICO] Oferecer, através de seus diversos Cursos e Seminários, todos eles a serem ministrados por professores, artistas de reconhecida capacidade no âmbito nacional, uma visão panorâmica da Cultura Brasileira atual, através de suas manifestações artísticas.

A programação se dividia em cursos pela manhã e seminários à tarde. Durante a noite, eram exibidos filmes, documentários, ou apresentações teatrais, recitais, concertos,

⁵⁸ SILVEIRA, Marílu. Coluna A, In Diário do Paraná, 22 de Outubro de 1976, p.1

⁵⁹ Ibidem, 16 de Janeiro de 1977, p.1.

espetáculos de dança e folclore, exposições coletivas e lançamento de livros. Impressiona o caráter acadêmico. No caderno de programação⁶⁰ tem detalhado a quantidade de horas de cada curso, com a emissão dos certificados condicionado à presença obrigatória dos alunos nos seminários. A realização era novamente da Secretaria de Educação e Cultura, através do DAC, com o apoio do MEC-DAC-FUNARTE, do SNT, da UFPB, da EMBRAFILME e da Cinemateca do MAM.

Os cursos oferecidos foram de Artes Plásticas, "A Arte no Processo Educativo-Cultural", pelas professoras Noêmia Varela (Rio de Janeiro), Maria do Socorro Carvalho (Brasília) e Helder Parente (Rio de Janeiro); de Cinema, o curso "Revisão crítica do Cinema Novo", pelos professores Jean-Claude Bernardet (Rio de Janeiro) e José Carlos Avelar (Rio de Janeiro); de Dança, o curso "Dança Moderna", pelo professor Clyde Morgan (Bahia); de Literatura, o curso "Literatura Brasileira", pelo professor Ivan Cavalcanti Proença (Rio de Janeiro); Música, os cursos de "Introdução à Análise Musical", pelos professores Pedro Santos (Paraíba) e Ricardo Cravo Albim (Rio de Janeiro), de "Gêneros na Música Popular Brasileira", pelos professores Marcus Vinicius de Andrade (Rio de Janeiro) e Ricardo Cravo Albim (Rio de Janeiro); e de Teatro, o curso "Teoria da Interpretação e da Direção Teatral", pelo professor João das Neves. A inscrição para participar do evento custava 700 cruzeiros e pelo que podemos ver, todos os cursos tinha pré-requisitos e duração, tais quais seminários e eventos acadêmicos promovidos pelas Universidades, com as programações características de seminários, mesa redonda e minicursos.

Dentro desta dinâmica acadêmica, na parte da tarde, os seminários foram: "Teatro Popular, Interpretações", com os convidados Altimar Pimentel, Ariano Suassuna, Luis Mendonça e Paulo Pontes (que não compareceu porque havia falecido dois meses antes); "Atualidade e Perspectiva da Arte no Nordeste", com os convidados João Câmara, Frederico de Moraes, Miguel dos Santos, Roberto Lúcio de Oliveira, Flávio Tavares e Raul Córdoba; "A Música Brasileira (Popular e Erudita) - seus problemas e perspectivas, com os palestrantes Aylton Escobar, Edino Krieger, Guerra Peixe, Marcus Vinicius de Andrade, Marlos Nobre e Ricardo Cravo Albim; "Metodologia e Teoria literária na Presença de uma Realidade Brasileira", com os professores Ivan Cavalcanti Proença, Juarez da Gama Batista e Pedro Paulo Sena Madureira; e, por fim, "O Documentário Brasileiro", com os convidados Geraldo Sarno, Guido Araújo, Ipojuca Pontes, Linduarte Noronha, Osvaldo Caldeira e Vladimir Carvalho.

⁶⁰ Ver Apêndice, a partir da p. 44.

No jornal *A União*, de 31 de Janeiro de 1977, é detalhado o custo do evento – Cr\$ 682 cruzeiros. O conclave ainda contava com o apoio da Embrafilme, que cedeu gratuitamente a exibição de alguns de seus filmes; o financiamento de duas peças teatrais pelo SNT, "O Auto da Compadecida" de Ariano Suassuna, pelo Grupo de Teatro da UFPB, e "Viva o Cordão Encantado", de Luiz Marinho. A abertura do conclave ficou a cargo do pianista brasileiro, Nelson Freire, que interpretou obras Villa Lobos, Liszt, Ravel e Chopin. Ainda informa a exposição coletiva dos pintores paraibanos Flávio Tavares, José Altino, José Lucena, Antônio Pascoal e Bruno Steinbach e gaúchos, Arlinda Nunes, Aurys Prestes, Delfina Renk e Rachel Roca.⁶¹

Impressiona a qualidade dos convidados, artistas já consagrados no país e no mundo, como Nelson Freire, o que explica participantes vindos das mais diversas partes do país. No entanto, a concepção acadêmica do evento acabou nesta edição. O ator Buda Lira e o pintor Bruno Steinbach convergem no lamento dessa mudança após a realização da segunda edição. Diz Buda Lira:

Eu lembro porque tinha um pessoal de dança, mas tinha o pessoal de São Paulo também, enfim, de todos os lugares. Na verdade, não se fez mais o festival como o primeiro e o segundo. E nem se seguiu aquela linha que Ouro Preto conseguiu, que era de ser...você ter um público que está estudando, não se conseguiu fazer isso aqui. Houve um problema sério no segundo festival, pelas forças políticas, a sociedade rejeitou o festival e chegou a ter um meio termo ao reduzir, passou a ser em 5 dias, 4 dias. E não foi a mesma coisa. Não tinha a concepção que o primeiro e o segundo festival teve, o conceito. Você tem espetáculos, mas você tem uma base muito forte de formação, isso que eu percebi. E o festival lógico foi caindo, inclusive na estrutura. Porque depois eu fui aos outros e a gente ficava hospedado precariamente. Então assim, não teve o que seria essa aposta que hoje é um... que seria um Ouro Preto (LIRA, 2016).

Essa rejeição da sociedade de Areia não era política, mas local e social. Vimos que na tentativa de realizar o primeiro, em 1973, José Alberto Kaplan menciona que havia alguns grupos da cidade, grupos tradicionais de poder, que estavam reticentes quanto à iniciativa, pelo choque de comportamento entre as pessoas de fora e a sociedade de Areia, como, de fato, se verificou pelo relato de Ivan Cavalcanti envolvendo Lenine e outros jovens artistas "cabeludos". Não é difícil imaginar confrontos desta natureza se levarmos em conta que durante 15 dias aportavam na pequena cidade de 30 mil habitantes, quase 300 pessoas vindas de diversos lugares do Brasil. Este relato do pintor Bruno Steinbach dá um contorno mais nítido a essa imagem:

⁶¹Segundo o jornal *A União*, João Pessoa 31 de Janeiro de 1977, p.01.

Mas foi maravilhoso, abriu muito a cabeça de muita gente...agora havia alguns conflitos, o pessoal, os filhos dos fazendeiros, havia uma enciumada com o pessoal de fora, então faltou um pouco, talvez agregar mais com a comunidade local, apesar de ser aberto, as peças, os filmes e os seminários eram abertos ao público, menos as oficinas, que era para os alunos inscritos antes. Mas a programação noturna era aberta à comunidade, justamente pra isso, mas como toda cidade no interior, principalmente naquela época, sempre tem aqueles marmanjos, então...teve uns problemazinhos em alguns bares, mas coisa dava pra administrar, acho que hoje em dia tem muito mais, né? (STEINBACH, 2017).

Essa interação com a comunidade local será a linha principal da crítica dos intelectuais e artistas paraibanos que se sentiam excluídos da organização do evento por Paulo Melo, que foi responsável pela coordenação dos quatro primeiros conclaves. O jornalista Wills Leal (1981), em artigo para a revista do sexto festival, que analisaremos mais adiante, questionará "Festival De Areia ou Festival Em Areia?", em alusão à falta de integração tanto com a população de Areia, como a do entorno – Campina Grande e Alagoa Grande. Se observarmos a lista de professores, podemos perceber que, à exceção da área de Música, quase todos os professores eram vindos de outros lugares, Recife e Rio de Janeiro, principalmente. O historiador e jornalista José Octávio, que coordenou a edição de 1980, relata a condução do evento por Paulo Melo:

Agora quando o festival era coordenado por Paulo Melo eu não tive chance não...com Paulo Melo o pessoal daqui não teve a menor chance...eu, Wilton Veloso, o próprio Linduarte Noronha...só o pessoal de Música tinha chance por causa de Kaplan, Pedro Santos tinha... A gente quando muito ia lá olhar, mas eles não davam bola não. Eu tive lá uma vez, indo pra Fortaleza, eu passei no Festival, Paulo Melo tava lá com o pessoal dele, limitou-se a um cumprimento, pronto... Agora faziam muitos cursos, de Música, curso de flauta, veio José Siqueira, era Kaplan que trazia. Agora o pessoal daqui fora, esse pessoal só vai entrar comigo, eu vou reorientar o festival todinho e vou colocar maciçamente o pessoal daqui. Com Paulo era o pessoal de fora, maciçamente de fora. Fernando Peixoto que era uma figura muito boa, Ivan Cavalcanti Proença, Nélida Pinon, e o pessoal que contestava o sistema, do Pasquim, era Ziraldo, Jaguar, aquele pessoal veio todo (MELLO, 2016).

José Alberto Kaplan ficará como diretor artístico do evento até esta edição, a de 1977, e a sua saída pesará bastante sobre a redução da quantidade de dias do evento e a ausência de cursos de formação nos moldes acadêmicos, com pré-requisitos como a presença obrigatória. Sua saída foi decorrente de um problema pessoal com o secretário de cultura, Tarcísio Burity. O caso é relatado por Márcia Kaplan e se encontra na íntegra de seu depoimento oral.⁶²No entanto, sobre a redução da quantidade de dias pesa também um evento ocorrido nesse segundo festival, durante o curso de teatro. Sobre isso, lembra com clareza e alguns detalhes, o ator Buda Lira:

⁶²Ver Apêndice, a partir da p. 29.

Porque no segundo festival aconteceu o seguinte. Teve na área de teatro, umas 50, quase 60 inscrições e o que é que eles fizeram...nessa época veio uma figura que é muito legal, chamado Luís Marinho, que era diretor de Teatro...ele fez muito sucesso com "Viva o Cordão Encarnado", ele montava uns textos do pessoal da dramaturgia de Pernambuco, nessa pegada de Ariano, das coisas populares. Ele chegou até a fazer um espetáculo que tinha Cátia de França tocando acordeon, Elba Ramalho... eu infelizmente perdi esse espetáculo, mas eu tô dizendo isso porque ele veio coordenar a oficina e ele acabou trazendo mais pessoas e ele dividiu três grupos. Eu lembro que a gente pegou um grupo que tinha o Navarro [Elpídio Navarro] que ficou como sub-coordenação, coordenando nosso grupo, e claro ele se reuniu com a gente, tem Marcos Vinícius, um cara que é músico(...) tem esse núcleo aí. Teve um grupo que escolheu não sei o que foi, o meu grupo, nós escolhemos o Paraibeaba, que é um texto de Paulo Pontes, a gente adaptou, etc.... E teve um grupo que resolveu fazer uma pesquisa na cidade e esse foi um grande barato. Porque os caras entraram no tecido social, nas relações políticas, etc. e os caras fizeram uma sátira tremenda da política da época. Então assim, eu lembro de cenas muito claramente, de uma que o cara fazia o papel de uma chefe política, de umas figuras proeminentes, de uma mulher que era a que dava as cartas, tinha uma força muito grande e que é quem mandava no prefeito. Eles pesquisaram muito nas esquinas, nas farmácias, nos botecos. **Trouxe a cidade para dentro do Festival?** Trouxe a cidade para dentro do festival, então a reação foi muito forte né, além de que, de noite a gente enchia a lata, então era tudo o que acontecia, imagina na década de 70 né. Eu acredito que isso aí houve uma reação forte (...) Inclusive tem o Luis Carlos [Luis Carlos Vasconcelos], que era desse grupo, ele deve lembrar disso, como é que o grupo se organizou(...) (LIRA, 2016).

Posteriormente, durante a entrevista com o ator Luiz Carlos Vasconcelos, mencionei o caso relatado por Buda Lira. Enquanto buscava na memória, ele me relata:

(...) essa cena que eu nem me lembrava, essa esquete que Buda mencionou aí...mas foi isso, eram três grupos, e a gente se dividiu e cada um montou um trabalho e o nosso foi sobre a interferência do festival de Areia na cidade de Areia, e tinha essa personagem que a gente descobriu, quase um personagem folclórico e político de uma mulher, que era um agente político da cidade, que era extremamente conservadora, reacionária, e que na pesquisa que a gente foi fazendo na cidade, vimos que a mulher era um terror, e a gente materializou essa mulher como personagem dessa esquete...ela falava mal porque tava se usando o convento das Carmelitas, não lembro se era Carmelitas [o Colégio Santa Rita], eu não sei mais os motivos, nem a ação dessa mulher, o que era exatamente, mas que a gente caiu de pau em cima, mostrando o que era e como era, e tinha parentes dela vendo essas cenas, e saíram revoltados do teatro, que era evidente que era dela que a gente tava falando, e o que eu sei, na verdade o que eu ouvi falar, não posso afirmar nada disso, é que houve represálias e atitudes contra o festival depois disso. Era uma família conservadora e de chefes políticos da cidade, e que depois que foram ironizadas, reveladas as ações conservadoras dessa mulher, começaram as portas a se fechar. Não dá pra dizer que isso foi um aniquilador do festival, mas sem dúvida criou uma indisposição coma a família poderosa da cidade. **[Vocês tinham ideia que iria causar esse rebuliço todo?]** a gente era muito novo, aquele coisa, jovem muito aguerridos, e vamos que vamos, e denuncia e....**[Já que entramos nesse aspecto, como era a censura no festival?]** Não tinha, tanto é que a gente falava de pessoas poderosas da cidade, e que gerou muita controvérsia e reclamação e coisa, mas a gente não...não havia, imagina, uma oficina de criação teatral, não tinha isso de censura, e tamo na época da repressão, né? Mas não havia...talvez eles tenham até ficado ofendidos por conta disso, né? Como é que se atrevem...mas imagina, dentro de uma oficina de criação, não havia não (VASCONCELOS, 2016).

Fica cada vez mais claro que a liberdade política, no contexto da Ditadura, garantida pela vontade política dos promotores do evento, o Governo do Estado, conferia ao festival

uma liberdade de criação significativa naquele contexto. No entanto, é visível, e os depoimentos convergem nesse sentido, a resistência conservadora de parte da elite da cidade.

O depoimento de José Octávio elucidava ainda mais esse fato:

A cidade de Areia, parte dela [da elite política], era muito fechada, até hostil. Teve esse caso, da secretária... Violeta o nome dela, Violeta de Brito Lira, secretária de Serviço Social, ela era de lá, o marido dela, Getúlio tinha sido promotor, e tinha liderança política em Areia, pois não chamaram a mulher pro festival, pra você ver como era Paulo Melo. A Secretaria dela era fraca, a de Serviço Social, mas ela pessoalmente tinha influência por causa de José Américo. Pois não convidaram ela, não a chamaram, daí ela começou a fazer fuxico e o pessoal foi e montou um esquete contra ela lá em Areia, sob o comando de Fernando Peixoto, eu acho [Havia sido no curso ministrado por Luís Marinho]. Ela danou-se com essa esquete. Fez uma onda aqui pelos jornais, o festival não acabou no segundo por causa do peso de José Américo. O pessoal tinha as costas quentes, Paulo Melo, Burity tinha o respaldo de José Américo, senão tinha acabado. Violeta pressionou pra acabar, foi a Burity 'Não é possível o que tão fazendo lá, são os comunistas?' Comunismo servia pra tudo nessa época...'Tão comprometendo seu governo, atacando os auxiliares do seu governo', nesses termos, mas Paulo [Paulo Melo] sustentou a barra. Quando eu fui fazer o festival eu encontrei vestígios disso (...) (MELLO, 2016).

Enquanto o Festival se notabiliza pelo país, entre setores intelectuais e artísticos, forças políticas da cidade passam a rejeitá-lo. O êxito dos organizadores, Paulo Melo, José Alberto Kaplan e Tarcísio Burity em incluir José Américo de Almeida na organização do Festival, unindo-se à maior liderança política do Estado por liames culturais e artísticos foi, sem dúvida, a chave dessa autonomia e liberdade criativa do festival e garantiu a consolidação do evento na cidade de Areia. A saída de José Alberto Kaplan talvez tenha pesado mais sobre a diminuição da quantidade de dias e a consequente retirada dos cursos de aperfeiçoamento, do que a indisposição acentuada da elite local, mesmo após o episódio da esquete. No entanto, o evento continuou a ganhar destaque no cenário de festivais pelo país.

4.3 III Festival de Arte de Areia - 19 a 23 de Abril de 1978

A terceira edição do evento, como podemos perceber, tem seu nome mudado para Festival de Artes de Areia e teve sua duração reduzida. Os realizadores e patrocinadores continuam os mesmos da edição anterior: a SEC do Governo do Estado da Paraíba, através do DAC (Paulo Melo) continua como a promotora do evento, que tinha como patrocinadores da UFPB, a EMBRAFILME, a Prefeitura Municipal de Areia, a Cinemateca do MAM e a FUNARTE, atuando de forma semelhante à edição anterior. A comissão executiva do evento era constituída por Elpidio Navarro, Mariza de Araújo, Ana Adelaide Tavares, Ana Maria Toscano Trigueiro, Eliana Lúcia da Costa, Alírio de Albuquerque e Zezita Matos, além da comissão da cidade de Areia, constituída por Lívio de Azevedo Maia, Normando Melquíades,

Irmã Jacinta, Manuel Gouveia, Padre Ruy Vieira, Cristina Bezerra, José Soares, José Henrique e Marileide Araújo. O custo da inscrição era de 400 cruzeiros.⁶³ *O Jornal do Brasil*, em 15 de Abril de 1977, assim noticia o evento:

FESTIVAL DE AREIA. Numa iniciativa da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Paraíba, realiza-se de 19 a 23 do corrente – com uma programação intensiva de conferências, debates, e diversas atrações – manifestações de música, folclore, teatro, cinema e literatura. A parte musical inclui, entre outras atividades, apresentações do Collegium Pro-Música e da Orquestra de Câmara do Estado da Paraíba, sob a regência do maestro Carlos Veiga, bem como do Quinteto de Sopros, do Madrigal e da Camerata Universidade Federal da Paraíba.⁶⁴

Nesta edição de 1978 os cursos deixam de ser ofertados e a ênfase recai sobre os seminários, debates e as atrações artísticas. Sobre essa renovação na programação, em matéria do jornal *A União*, em 19 de Abril de 1978 temos a justificativa:

A realização do II Festival de Areia, na Paraíba, em fevereiro do ano passado, permitiu que se desenvolvesse uma experiência renovadora no panorama cultural do Nordeste. Durante 15 dias, cerca de 300 pessoas – entre alunos, professores, artistas e intelectuais – analisaram e debateram amplamente, através de cursos e seminários, aspectos da problemática artística brasileira, num ambiente de seriedade e de interesse geral. O resultado favorável excedeu as expectativas e possibilitou a oferta de sugestões para uma continuidade mais rica e mais fecunda. Com efeito, a perspectiva de manter o festival como um permanente centro de estudos implica torná-lo um organismo vivo e dinâmico e à altura das exigências que a realidade impõe a cada dia. O III Festival continua comprometido com esse espírito, apesar de este ano, com seu período de realização reduzido para cinco dias, não manter a estrutura, em sua totalidade, já consagrada anteriormente. Limitado no tempo e excluindo os cursos (de provável improdutividade em face da pouca disponibilidade de horas-aula), o festival, no entanto, movimentando-se a partir de seminários e espetáculos artísticos interrelacionados, mantém a sua base de motivação geral, na medida em que os temas em discussão e as obras em apresentação traçam, com linhas bem claras e definidas, o atual momento da vida artística nacional.⁶⁵

A programação dos seminários – Literatura, Cinema, Teatro, Música e Folclore – viria a ocupar as manhãs e tardes do evento. As apresentações artísticas, preenchendo as noites do evento, serviam como "componente ilustrativo às matérias em estudo e análise nos seminários."⁶⁶ Os seminários e apresentações foram encadeados da seguinte forma⁶⁷:

⁶³ Assim nos traz o jornal *A União*, 1º Caderno, João Pessoa, de 01 de Abril de 1978, p. 5.

⁶⁴ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de Abril de 1977.

⁶⁵ Segundo noticia o jornal *A União*, João Pessoa, 19 de Abril de 1978.

⁶⁶ A reconstituição do programa do 3º Festival se deu a partir das informações contidas no jornal *A União*, de 19 de Abril de 1978; no jornal *do Brasil*, Caderno B de 22 de Abril de 1978, p.3, e na coluna do crítico de música erudita do jornal *do Brasil*, Ronaldo Miranda, que esteve presente no festival, presidindo o debate sobre Os problemas atuais da música no Brasil. Foi de sua coluna: **Sopros e Vozes entre os Debates de Areia**, do dia 02 de Maio de 1978 in *Jornal Do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 02 de Maio de 1978, p.39, que recolhi as informações sobre o repertório executado pelo Quinteto de Sopros da UFPB e pelo Collegium Pro-Música, cujas apresentações foram bastante elogiadas pelo crítico.

Dia 20 de Abril - Literatura

Expositores: Francisco de Assis Barbosa e Cecília de Lara, sobre "A Bagaceira e o ano de 1928", e Ivan Cavalcanti Proença, sobre "A estrutura dramática de A Bagaceira"; Debate: Tema: "O Momento Literário Nacional", com a participação de Flávio Loureiro Chaves, Juarez da Gama Batista, Waldemar Solha, Sérgio de Castro Pinto, Francisco de Assis Barbosa, Cecília de Lara, Ivan Cavalcanti Proença, Edilberto Coutinho e Luiz Augusto Crispim; Apresentação, à noite, da Camerata da Universidade Federal da Paraíba, regido pelo maestro José Alberto Kaplan, e do Madrigal Paraíba, regido pelo maestro Pedro Santos.

Dia 21 de Abril - Teatro

Apresentação do Espetáculo "Tempo de Espera" de Aldo Leite, pelo Grupo Multirão (São Luiz - Maranhão); Exposição: "A Ideologia do Teatro Brasileiro" por Fernando Peixoto; Apresentação da peça "Rua do Lixo 24", de Vital Santos; Exposição: "A dramaturgia Nordestina e a TV", por José Wilker, com participação de Vital Santos, Severino Marcos Tavares e Alberto Guzik; Apresentação da peça "Coiteros" pelo Grupo Oficial do Teatro Santa Roza (João Pessoa).

Dia 22 de Abril - Cinema

Exibição de "Morte e Vida Severina", de Zelito Viana, e "Joana Francesa", de Cacá Diegues, seguida de debate com Cacá Diegues e o crítico Fernando Ferreira, dirigido pelo crítico de cinema do Jornal do Brasil José Carlos Avellar; Exibição dos documentários "Casa Grande e Senzala", de Geraldo Sarno, "Conversa com Cascudo", de Walter Lima Júnior, "Laços de Fita", de Paulo César Sarraceni, e Diamante Bruto, de Orlando Senna; Coronel Delmiro Gouveia, de Geraldo Sarno.

Dia 23 de Abril - Música e Folclore

Música

Exposição sobre "Os problemas atuais da música no Brasil", pelo crítico de Música Erudita do Jornal do Brasil, Ronaldo Miranda, comentado pelos maestros Pedro Santos, Marcus Vinícius, José Alberto Kaplan e Gerardo Parente; Apresentação do Quinteto de Sopros da UFPB, com a execução do Quinteto Op.79 em Dó Maior, de Klughardt e Três

Peças Breves, de Jacques Ibert; e a apresentação do Collegium Pró-Música, grupo de Câmara formado por um quarteto de flautas-doces e um madrigal de nove vozes, regido pelo maestro Carlos Veiga, com o seguinte programa: Matona Mia Cara e Canção do Eco, de Orlando de Lassus; Ave Maria, de Victoria; Wenn Ich Einmall Soll Scheiden, de J.S Bach; e Pater Noster de Heitor Villa Lobos.

Folclore

Exposição sobre o "Problema da Pesquisa, do Estudo e da Defesa do Folclore Brasileiro", por Bráulio Nascimento, comentado por Altimar Pimentel e Waldemar Valente; Encerramento do Festival com as apresentações da Banda de Pifanos de Alagoa Grande, do Cavalo Marinho de Bayeux e da dupla dos violeiros e cantadores Otacílio Batista de Oliveira de Panelas.

Figura 4 - "O Circo vem aí", de Flávio Tavares. Lançado no II Festival de Verão de Areia



Fonte: ROCHA, 2005, p.60

Da coluna "Sopros e Vozes entre os Debates de Areia"⁶⁸, de Ronaldo Miranda (1978), temos informações importantes. Sua impressão geral sobre o evento foi bastante positiva:

⁶⁸Em: MIRANDA, Ronaldo. **Sopros e Vozes entre os Debates de Areia**. Jornal do Brasil, caderno B, Rio de Janeiro, 1978, p. 10,

"Encontro intensivo, onde se debateu e se assistiu a diversas manifestações culturais, com total liberdade e franco posicionamento crítico". Após trazer, entre comentários críticos elogiosos, o repertório executado pelo Quinteto de Sopros da UFPB e pelo Collegium Pró-Música, escreve sobre experiência do debate que havia dirigido, dos problemas levantados pelos demais comentadores, desenhado um retrato da Música no Brasil e pautando as diferenças e semelhanças entre a situação nordestina e a situação no sudeste:

As apresentações do Quinteto e do Collegium Pro-Música precederam uma palestra que me foi confiada e cujo tema – Problemas Atuais da Música no Brasil – despertou vigorosamente as inquietações que a plateia e os debatedores sentiam a respeito da atividade musical em nosso país. Pedro Santos, Marcus Vinícius de Andrade, José Alberto Kaplan e Geraldo Parente formaram o grupo de comentadores que comigo expuseram os diversos aspectos dessa arte tão vulnerável e ainda tão pouco comunicativa entre nós, quando assume o caráter e o antipático rótulo de *erudita*, que (apesar dos pareceres contrários) infelizmente existe e gera grandes barreiras entre compositores, intérpretes e público. Constatou-se mais uma vez a deficiência do ensino musical (do primeiro grau à universidade), o desaparecimento dos músicos de orquestra, as lacunas na documentação da atividade (edição e gravação), a ineficácia do direito autoral e muitos outros pontos. O incremento do mercado para solistas e cameristas – que, no eixo Rio-São Paulo, pude felizmente fornecer como um dado positivo – parece estar ausente da realidade nordestina, segundo depoimento das sociedades artísticas locais, ocasionando uma conseqüente diminuição no movimento de concertos da região (MIRANDA, 1978).

O "antipático rótulo de *erudita*", mencionado pelo colunista, demonstra como a oposição entre "música erudita" e "música popular" já causava incômodo naquele momento. Hoje, esse debate ainda está presente entre os músicos paraibanos e brasileiros, assim como o que ele gera (va), "grandes barreiras entre compositores, intérpretes e público".⁶⁹ Quando comenta a deficiência do ensino musical e demais problemas, como o desaparecimento dos músicos de orquestra, fornece também, a partir do que foi comentado em Areia pelos comentadores locais, a falta de mercado para músicos solistas e cameristas no nordeste, em contraste com o que acontecia no eixo Rio-São Paulo. Continua o colunista:

A falta de consciência de classe e de um posicionamento mais objetivo dos músicos, em geral de todo o Brasil, foram outros fatores levantados no Seminário, fatores esses que, no decorrer dos debates, consubstanciaram-se em duas observações: 1, a ausência quase total dos músicos do Quinteto de Sopros e do Collegium Pró-Música na conferência e discussão que se seguiram às suas apresentações, dizendo respeito especificamente a sua atividade; 2, a ausência de obras nacionais nos concertos do dia, que, de música nossa, trouxeram apenas o pequeno *Pater Noster*, de Villa-Lobos, pouco representativo do autor e da criação brasileira. No primeiro caso, não há muito o que se discutir: a atitude dos músicos revela bem o individualismo que predomina entre nós nesse setor, onde inexistem o interesse e o hábito de debater objetivamente os problemas conjuntos. Assim, não foi surpresa o fato de que a maior parte do público que comparecesse ao Seminário de Música fosse formada por pessoas interessadas em outras áreas (MIRANDA, 1978).

⁶⁹Quando cursei o Bacharelado em Violão na UFPB, entre 2006 e 2010, pude constatar essa oposição e classificação entre as peças "eruditas" e "populares", as primeiras para designar o canônico repertório do "Violão Clássico" e as segundas para se referir ao repertório do "Violão Popular".

Ronaldo Miranda (1978) aponta a questão de "falta de consciência de classe", e afirma ser um problema dos músicos de todo Brasil, apesar de ilustrar esse aspecto a partir da postura dos músicos no evento em Areia, por não terem participado do debate que a eles deveria interessar, mais do que interessava às pessoas que estavam presentes na conferência – “interessadas em outras áreas”, como nos relata o colunista. Este diagnóstico da falta de consciência de *classe* dos músicos nos permite uma reflexão sobre o conceito de *classe* em si, mas também, sobre o uso do conceito de *classe* associado à artistas, que resultaria em *classe artística*.⁷⁰

O historiador inglês E.P Thompson (2004) busca superar a interpretação que via corrente nos anos 1950 e 1960 a respeito do conceito de *classe* entre os marxistas daquele período, que via *classe* enquanto coisa. Eis o problema apontado por ele:

(...) a classe operária é tomada como tendo uma existência real, capaz de ser definida quase matematicamente – uma quantidade de homens que se encontra numa certa proporção com os meios de produção. Uma vez isso assumido, torna-se possível deduzir a consciência de classe que ela [a classe operária] deveria ter (mas raramente tem), se estivesse adequadamente consciente de sua própria posição e interesse reais (THOMPSON, 2004, p. 10).

Thompson ressalta que era necessário compreender *classe*, não como uma "coisa" ou "estrutura", mas como uma relação, "um fenômeno histórico, que unifica uma série de acontecimentos díspares e aparentemente desconectados, tanto na matéria-prima da experiência como na consciência" (THOMPSON, 2004, p.09). E, como relação, traz consigo a noção de relação histórica, isto é, ela precisa estar encarnada em situações reais, com pessoas e contextos reais, como assinala a seguir:

A classe acontece quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra outros homens cujos interesses diferem (e geralmente opõem) dos seus. A experiência de classe é determinada, em grande medida, pelas relações de produção em que os homens nasceram – ou entraram involuntariamente. A consciência de classe é a forma como essas experiências são tratadas em termos culturais: encarnadas em tradições, sistemas de valores, ideias e formas institucionais (THOMPSON, 2004, p.10).

A noção de *classe* em Thompson adquire um aspecto de fluidez, ela pode existir ou não, e, ainda que haja uma experiência de *classe* verificada em um dado contexto, essa experiência pode não resultar em uma consciência de *classe*. Há uma lógica nas reações e experiências de grupos de pessoas que vivem situações semelhantes, mas não é possível estabelecer uma lei de como isso ocorre.

⁷⁰ A reflexão sobre o conceito de classe nessa dissertação não tem o objetivo desautorizar a utilização do termo pelo crítico Ronaldo Miranda ou o uso corrente que se faz entre os trabalhadores (artistas). O intuito aqui é *descoisificar* o conceito enquanto estrutura rígida, tal como ocorre por vezes em interpretações marxistas ortodoxas.

Esse problema da existência ou não existência das classes é analisado por Pierre Bourdieu (2011), que propõe a resolução do problema a partir do conceito de *diferenciação social*, que ocorre dentro do *espaço social*.

Marx, sábio e homem de ação, propôs soluções teóricas falsas – como a existência real das classes – para um problema prático verdadeiro: a necessidade de toda a ação política, de reivindicar a capacidade, real ou suposta, em todo caso crível, de exprimir os interesses de um grupo (...) podemos negar a existência de classes sem negar o essencial do que os defensores da noção acreditam afirmar através dela, isto é, a *diferenciação social*, que pode gerar antagonismos individuais e, às vezes, enfrentamentos coletivos entre os agentes situados em posições diferentes no espaço social (BOURDIEU, 2011, p.49).

Por *espaço social*, entende Bourdieu (2011) ser um espaço de relações, onde os indivíduos ou grupos, que nele se encontram, ocupam posições diferentes. É a partir dessas posições relativas que percebemos "a realidade mais real e o princípio real dos comportamentos dos indivíduos e dos grupos" (BOURDIEU, 2011, p. 49).

Voltemos agora para a observação feita pelo colunista e crítico de música do Jornal do Brasil e do problema observado por ele a respeito da falta de consciência de classe dos músicos brasileiros. Quando ele coloca que "a atitude dos músicos revela bem o individualismo que predomina entre nós nesse setor, onde inexistem o interesse e o hábito de debater objetivamente os problemas conjuntos", conseguimos compreender o *individualismo* e a ausência de consciência de *classe* dos músicos à luz da *diferenciação social* dentro de um *espaço social* observada por Bourdieu (2011). Se, no *espaço social*, os colocarmos enquanto *artistas*, devemos considerar a posição relativa deles nesse espaço enquanto *músicos*, mas, ainda assim é possível ampliar o *zoom* de observação, se considerarmos as diferenças entre eles, que podem ser intérpretes, compositores, empregados de uma orquestra, autônomos, contratados de uma rádio, professores da universidade ou, ainda, se a atividade musical for uma atividade secundária. Mas, voltemos a coluna de Ronaldo Miranda (1978), que levanta uma questão ainda presente no debate em torno da música "erudita" no Brasil, vejamos:

Na segunda observação[sobre a ausência de peças brasileiras] que justificaram em parte a omissão do repertório brasileiro: 1, o Quinteto de Sopros é formado por um português e quatro argentinos (não houve músico brasileiro que aceitasse o convite da Universidade Federal da Paraíba para integrá-lo), que estão trabalhando juntos há apenas dois meses e, desse modo, teriam tido dificuldade em estudar de imediato uma obra nossa para apresentar no Festival; 2, a formação vocal e instrumental do Collegium Pro-Música destina-se basicamente ao repertório renascentista e barroco; 3 obras de compositores brasileiros foram apresentadas em outros concertos do Festival, realizados em dias anteriores pelo Madrigal Paraíba e pela Orquestra de Câmara do Estado. A discussão de tais fatores serviu, por um lado, para que se abrandasse o excesso de ufanismo e se abordasse a necessidade continuarmos contando com a contribuição de todo um inestimável passado histórico da música ocidental, não desprezando os valores indiscutíveis da produção europeia, mas sabendo aliá-lo, fundi-los e reestudá-los em função de uma realidade nossa, ou mesmo eventualmente, aboli-los (se essa for uma decisão consciente), sem, porém, desconhece-los ou subestimá-los (MIRANDA, 1978).

A possibilidade de abolição do repertório europeu, levantado pelo colunista, se relaciona com o que hoje verificamos engatinhando dentro das ciências humanas e sociais a respeito do revisionismo eurocêntrico. No entanto, esse passo, na música e na formação musical das universidades e conservatórios brasileiros, jamais foi dado, bastando observar qualquer programa de concertos e recitais executado pelas orquestras e grupos de câmara do país pra que se confirme essa constatação.

Além do profícuo debate em torno dos problemas da Música no Brasil, o Festival deste ano de 1978 se destacou por duas presenças que notórias também na imprensa carioca: o ator José Wilker e o escritor Jorge Amado. Em coluna do Jornal do Brasil de 22 de abril de 1978, sobre o Festival de Areia, têm-se:

Areia, Paraíba – O romancista baiano Jorge Amado e o galã José Wilker, o Valdinho de Dona flor e Seus Dois Maridos, são as duas maiores atrações do 3ª Festival de Arte desta pequena cidade do Brejo da Paraíba, iniciado há dois dias, em abertura solene no Teatro Minerva.⁷¹

O Jornal A União, por sua vez, no primeiro dia de abril já anunciara a vinda de José Wilker ao Festival:

Para fazer a exposição sobre "A Dramaturgia Nordestina e a Televisão", no dia 21 de abril próximo, a partir das 14 horas, estará participando do III Festival de Arte, na cidade de Areia, neste Estado, o ator-autor-diretor José Wilker, uma das mais famosas personalidades do teatro e do cinema brasileiro (...) é a primeira vez que Valdinho, no filme Dona flor e seus dois Maridos, de Bruno Barreto, vem a Paraíba. José Wilker, que é detentor de dois Prêmios Molière (1970 e 1976), já trabalhou como ator, no sul do país, em mais de trintas espetáculos teatrais (...)⁷²

A matéria continua listando as peças que o ator cearense havia feito, como "Eles não usam Black-tie", de Gianfrancesco Guarnieri, "Morte e Vida Severina", de João Cabral de Melo Neto, "Álbum de Família", de Nelson Rodrigues, entre outras. A exposição do já consagrado ator terá como comentadores, o professor Alberto Guzik, de São Paulo, e o dramaturgo paraibano Severino Marcus Tavares.

A presença do escritor Jorge Amado se deu na cerimônia de abertura, que celebrava 50 anos do romance "A Bagaceira", de José Américo de Almeida. Na ocasião, discursou, além de Jorge Amado, o governador do Estado, Ivan Bichara, e o secretário de Educação e Cultura, Tarcísio Burity. O Jornal A União, de 21 de Abril de 1978, traz trechos editados destes discursos, inclusive o de Jorge Amado, que tentarei reconstituir a seguir, sem a intervenção do editor:

⁷¹Autor Desconhecido. **Os 50 anos de A Bagaceira**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, caderno B, 22 de abril de 1978.

⁷²Autor Desconhecido. **Wilker participará de Festival dia 21**. Jornal A União, João Pessoa, 1 de Abril de 1978.

Se *A Bagaceira* não tivesse sido escrita, não existiria a minha obra, nem a de José Lins do Rego, Graciliano, Raul Bopp, Raquel de Queiroz e tantos outros, notadamente chamados 'escritores de trinta'(...) o Romance dos anos trinta nasceu com *A Bagaceira*, e vou mais além, pois o mais importante desse livro de Zé Américo é que ele não foi fruto de nenhum movimento literário, mas sim de uma época, de um estado de coisas que caracterizavam e que caracterizam ainda Nordeste Brasileiro. José Américo é um exemplo para todos os brasileiros, pelo seu alto senso de administração e justiça, e pelo papel importante que desempenhou à frente de importantes cargos públicos, quando o conheci, passei a entender mais o seu romance principal e o restante de sua obra. Vi mais ainda: vi que é impossível separar o homem e o autor, pois eles se confundem num todo. Só ele e mais ninguém, José Américo é o maior símbolo vivo da cultura, liberdade e democracia brasileira (AMADO, 1978).⁷³

Esse discurso foi proferido na presença de José Américo. Vemos mais uma vez, o prestígio – para usar um termo mais corrente naquele período – de José Américo de Almeida, a carga simbólica não apenas da sua obra, mas de sua biografia. Aqueles intelectuais mais jovens que encamparam o festival, Paulo Melo, José Alberto Kaplan, e, mesmo Tarcísio Burity, souberam canalizar esse poder simbólico de José Américo através de um festival de artes em sua cidade, e, com isso, lograram atingir essa ilha de liberdade em plena ditadura, ainda que o aparato repressivo, a nível nacional, tenha se afrouxado a partir de Geisel. Mas, mais do que isso, conseguiram tornar inférteis as tentativas de sabotagem do festival por parte de algumas forças políticas locais, uma vez que essa força estava também ancorada em José Américo de Almeida, que certamente estava em júbilo com o evento. Dada a importância da figura de José Américo de Almeida, e de *A Bagaceira*, que completava 50 anos em 1978, é imprescindível um breve desvio no decurso da narrativa sobre os festivais, para que possamos entender melhor o poder simbólico que carregava o quase nonagenário escritor, político e ministro paraibano.

O que unia Jorge Amado, comunista (ex-integrante do PCB), a José Américo de Almeida, udenista, não eram, certamente, a orientação e as tomadas de posições políticas, mas a convergência de posições e interesses dentro do microcosmo literário brasileiro, expresso no *Romance de Trinta*.

O Festival de 1978, que se iniciara como discurso de Jorge Amado homenageando *A bagaceira*, se encerra com as apresentações da banda de Pifanos de Alagoa Grande, do Cavalinho de Bayeux e da dupla de cantadores, Otacílio Batista e Oliveira de Pannels.⁷⁴

⁷³AMADO, Jorge. Jornal A União, João Pessoa, de 21 de Abril de 1978.

⁷⁴Não fosse por Ronaldo Monteiro não saberíamos, pelos jornais da Paraíba, quem eram esses cantadores, pois se limitaram a noticiar "uma dupla de violeiros". Sobre o encerramento, assim informa A União, em 25 de Abril de 1978: "A seguir, com o auditório do Colégio Santa Rita inteiramente lotado, foram feitas apresentações da Banda de Pifanos da cidade de Alagoa Grande, do Cavalinho e Boi de Reis de Bayeux, e de uma dupla de violeiros" (Jornal *A União*, João Pessoa, 25 de Abril de 1978).

Recorremos novamente a Ronaldo Monteiro (1978) do Jornal do Brasil para uma descrição da festa:

A Banda de Pifanos de Alagoa Grande, o Cavalo Marinho de Bayeux e especialmente a criativa dupla de cantadores formada por Otacílio Batista e Oliveira de Pannels integraram habitantes da cidade e participantes do festival numa alegre festa popular, norteadas pelo vigor e espontaneidade que adquirem as danças, cantos e versos expressos autenticamente (MONTEIRO, 1978).

A autenticidade fora também mencionada no discurso de encerramento proferido pelo secretário de educação e cultura, Tarcísio Burity:

(...) Salientou que o que ali havia se realizado [o Festival] não se tratava de nenhuma cultura oficial, pois a seu ver isso simplesmente não existe, existindo simplesmente cultura, coisa que não faltou na promoção realizada naquela cidade com todos os presentes debatendo, participando, se interessando enfim pelo que do mais autêntico existe em matéria de cultura nacional (Jornal A União, 25 de Abril de 1978 - Ano LXXXIX, nº66).

Vemos como a autenticidade ainda permanecia recorrente no vocabulário daqueles intelectuais. Sobre a problematização a respeito da *cultura oficial* levanta por Burity, voltaremos a ela.

Figura 5 - Fotografia/ Folgado Popular



O folgado popular foi mostrado na última noite do III Festival de Arte

Fonte: Jornal *A União*, João Pessoa, 25 de Abril de 1978 - Capa

4.4 IV Festival de Arte de Areia- 11 a 17 de Fevereiro de 1979

A edição deste ano de 1979 fora dedicada à memória do escritor paraibano Virgínius da Gama e Melo, que havia falecido pouco antes (1 de agosto de 1975) do primeiro Festival verão de Areia de 1976. Seguindo o mesmo modelo da edição anterior, isto é, sem os cursos, mas com oficinas, debates, exibição de filmes, peças teatrais e apresentações musicais. Os órgãos e instituições realizadoras e patrocinadoras do evento também continuavam da mesma

forma que a edição de 1978. Esta edição foi a última coordenada por Paulo Melo. O valor da inscrição subira de patamar passando para Cr\$ 700. Não é nosso foco analisar aqui a dimensão econômica, mas chama atenção essa elevação no valor da inscrição, pois na edição de 1977, que teve duração de 14 dias, como oferecimento de cursos de aperfeiçoamento, o valor havia sido de Cr\$ 683, ou seja, inferior ao valor da inscrição neste ano de 1979.

As áreas de concentração dos seminários e debates foram Cinema, Teatro, Música Literatura, Comunicação e Humor. Vemos que a temática do Folclore se ausenta da programação, e duas novas dimensões são inseridas, Comunicação e Humor. Para a primeira, coube a Moniz Sodré, Moacy Cirno, José Nêumane Pinto e Edson Afonso conduzirem o seminário "Meios de Comunicação e Sociedade Brasileira". Para a segunda, e um dos grandes destaques desta edição, foram as presenças dos cartunistas do Pasquim, Ziraldo e Henfil, que, ao lado do carioca Carlos Eduardo Novaes e do paraibano Flávio Tavares, conduziram o seminário sobre a "Atualidade do Humor" no Brasil. A edição de 1979 teve uma conotação bastante política, refletindo a situação e a tensão do país naquele momento. A lei de anistia⁷⁵ seria assinada em agosto do mesmo ano. Eram muitos os pontos de convergência em torno da dimensão política, e, se lembrarmos que o festival de Areia objetiva refletir e avaliar a realidade da arte no Brasil, com ênfase da coloração nordestina, isto se deu com a escolha do homenageado, o mais político dos escritores paraibanos – Virgínius da Gama e Melo. O historiador e jornalista José Octávio, comenta sobre Virgínius, no contexto dos anos 1960:

[Virgínius da Gama e Mello] ...era um intelectual boêmio, que fazia ponto tanto na Canadá – Canadá era uma sorveteria que existia no Ponto de Cem Réis, embaixo do Paraíba Hotel - Virgínius fazia ponto ali, com um grupo do qual fazia parte uma figura muito curiosa que era Manuel Caixa d'água, você já deve ter ouvido falar, um poeta popular, ainda recentemente homenageado pelo pôr do sol literário, [sobre Manuel Caixa d'água] era um sujeito que só andava de branco, sujo que só! se dizia intelectual, era semianalfabeto, mas botou na cabeça que era intelectual e ficava circulando, Virgínius dava muita corda a ele, Virgínius gostava de doido. Virgínius era um tipo muito brincalhão e boêmio (...)[Sobre a sorveteria Canadá] ficava embaixo do Paraíba Hotel, era o *point* aqui dos intelectuais e das moças mais avançadas, que nesse tempo se vinculavam ao teatro, aos corais de canto orfeônico e outras entidades assim. Virgínius, da Canadá, passou-se para a Bambu, foi o tempo que criaram uma churrascaria que marcou época aqui como reduto dos intelectuais, que era a Bambu - embaixo dos bambus, ali perto daquela estátua de Augusto dos Anjos, na Lagoa(...)Ele escrevia todo dia, escrevia e dava aula, todo dia, e bebia também todo dia, e era doente, Virgínius era tuberculoso, tinha vindo pra cá, tinha vindo de Campina pra cá - ele era de Campina Grande, ele é da família Gama e Melo (...) ele veio pra cá desenganado, e aqui enfiou-se na boêmia e viveu muito tempo, porque ele era tuberculoso, farrava muito, e ele chegava assim, tanto na Canadá quanto na churrascaria Bambu, de onze horas da manhã e ia até nove, dez horas da noite, às vezes mais, às vezes meia-noite (...) (MELLO, 2016).

⁷⁵ Lei 6.683, de 28 de Agosto de 1979.

A homenagem ao escritor Virgínius da Gama e Melo, nesta edição do festival, ilumina um aspecto de pouco interesse da historiografia paraibana, que era a vida cultural da capital paraibana entre os anos 1960 e 1970, pois a biografia deste intelectual paraibano, que é comentada durante o festival, se confunde com a vida cultural pessoense. O correspondente do *Jornal do Brasil*, Erialdo Pereira, após escrever sobre o dia-a-dia do escritor boêmio que ocupava uma mesa cativa no bar Canadá todos os dias a partir das 11 horas, tal como nos relatou José Octávio, informa que, por causa do freguês, o bar logo foi apelidado de "Universidade do Canadá". Em seguida, nos traz mais detalhes sobre o escritor de *Tempo de Vingança*, romance que conquistara o prêmio José Lins do Rêgo em 1968 pelo Instituto Nacional do Livro:

Mas Virgínius não se limitava a beber, falar dos cravos de que tanto gostava e conversar sobre literatura. Como diz o escritor paraibano Luis Augusto Crispim, "a Universidade do Canadá e, posteriormente, o Bambu, bar do Parque Solón de Lucena, antes de serem uma fuga, eram para Virgínius, a fixação do ponto demarcatório de sua argúcia de observador. De lá ele extraía a essência da vida circundante: tipos e situações que infelizmente não puderam compor todo o seu mundo ficcional." Pouco antes de morrer, Virgínius dava a impressão de que se preparava para um vôo mais alto. O crítico implacável, mas amigo dos que tinham talento, estava dando lugar ao ficcionista de sensibilidade (...) A homenagem que o Festival de Areia prestará a Virgínius deixa os intelectuais paraibanos exultantes, pois permitirá que o escritor alcance a projeção nacional que bem merece⁷⁶ (PEREIRA, 1979).

O mais boêmio dos intelectuais paraibanos, e também o mais crítico, recebia justa homenagem, não apenas pelo seu legado enquanto escritor e professor de Literatura, mas porque, após o cancelamento da edição do festival de 1973, fora Virgínius quem articulara a criação de uma fundação cultural em Areia para dar apoio à realização do festival. Em artigo de Erialdo Pereira no *Jornal do Brasil*, em Janeiro de 1979, temos um balanço das quatro edições realizadas até ali, a partir de uma entrevista que o jornalista fizera com Paulo Melo. Após comentar a interdição da edição que seria patrocinada pela Universidade, em 1973, comenta Paulo Melo, através de Erialdo Pereira (1979):

A instituição – diz Paulo Melo - ao que consta, teve receio de reunir tanta gente num Festival. A conjuntura política da época não permitia, era o argumento apresentado a quem se atrevesse a insistir. Mas Virgínius da Gama e Melo insistiu, sugerindo a criação da Fundação Cultural de Areia, que daria apoio necessário a realização do Festival. De fato, a Funculare foi criada. Quando o professor Tarcísio de Miranda Burity assumiu a Secretaria de Educação e Cultura, em 1976, empolgou-se com a idéia e deu sinal verde aos deus organizadores (...) (PEREIRA, Erialdo. **Festival de Areia - Artistas e pensadores discutem na Paraíba a Realidade Brasileira** *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 de Fevereiro de 1979, p. 5).

⁷⁶PEREIRA, Erialdo. **Virgínius**: O Romancista que preferiu o ar da cidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 de Fevereiro de 1979, p.35.

A participação de Virgínius na articulação do Festival também foi lembrada por José Octávio (2016), mais uma vez, temos um vislumbre da vida cultural de João Pessoa à época:

Virgínius, professor da Universidade, nesse tempo ele era professor da Faculdade de Filosofia, ficava ali junto ao Lyceu, perto da Bambu; Ele ia dar aula, dava aula cedo, 07 horas. 09 horas, 09h30 ele já estava na bambu, já tava em ação, já tava instalando os trabalhos, e a turma em torno, ele pagava, né?! E Kaplan. Nesse tempo a Universidade realizava muitas atividades culturais, no prédio dela, que era ali na lagoa, que foi Guilardo [Guilardo Martins, reitor da UFPB entre 1964 e 1971] que construiu...embaixo tinha um Auditório que era centro das atividades, sobretudo, de Corais. Aquele prédio foi construído pela reitoria, para a reitoria. A reitoria era ali, embaixo tinha atividade, a atividade mais forte da universidade, era, toda semana tinha, duas ou três vezes. Faziam uma palestra em cima (a palestra havia meia-dúzia de gatos pingados), mas a parte de baixo era muito animadora, que era de noite, dava muita moça, o pessoal ia pra lá, e juntava a faculdade de filosofia que ali perto, o Lyceu, a Bambu, tudo ali era lugar estratégico, na Lagoa, então o pessoal ia pra lá. Kaplan era exatamente o mentor disso, isso explica a participação de Kaplan, que era pianista e era mentor dos corais, ele com a mulher dele, que é Márcia. Márcia é uma mulher muito ativa, muito ativa, figura boa, do nosso grupo também. Kaplan muito atencioso e tal.... muito ativo. Aí começaram os três a se articular. Agora, eles tinham ramificações, né?! Virgínius tinha uma figura chave no esquema dele, que era Paulo Melo, que ia diariamente à casa dele e era diretor de cultura da secretária de educação (MELLO, 2016).

A participação de Virgínius, como podemos observar, foi fundamental para a realização do festival. O intento de projeção nacional do escritor enquanto romancista, que os intelectuais paraibanos esperavam acontecer após a homenagem desta edição, não teve o resultado esperado, basta compararmos a dimensão de penetração de José Américo de Almeida, ou, ainda mais, a de José Lins do Rêgo. A explicação se dá pela diferença na temática e pela forma de inserção enquanto escritor. Enquanto a geração do "romance de trinta" – à qual pertenciam José Américo e José Lins, elegeu o ambiente rural, as secas, as migrações, o patriarcalismo e a crise da elite canavieira no centro temático de suas narrativas, Virgínius se concentrava na temática urbana. Seu romance era um tipo de romance político e urbano nordestino, que escrutinava os acordos e barganhas políticas, comuns em todo o país, daí que não gerava interesse enquanto construção imagética do Nordeste, pois não era um elemento autêntico do espaço social nordestino que viesse a compor o quadro da identidade nacional baseada na pluralidade, segundo o cânone estabelecido desde os anos 1920. Ainda que haja diferenças entre os escritores da geração de trinta, o eixo central do movimento literário era a crise da sociedade patriarcal tradicional e sua superação pela sociedade urbano-industrial, no entanto, os espaços das narrativas se concentram principalmente no sertão, como afirma Durval Muniz (2011): "o espaço tradicional por excelência e aquele que dá originalidade ao Nordeste" (ALBUQUERQUE JR, 2011, p. 128).

A diferença de inserção entre Virgínius e os paraibanos vinculados ao romance de trinta se dá pelo fato do escritor não ter se deslocado para o eixo Rio-São Paulo como estes o

fizeram. Sobre o alcance e o sucesso dos romancistas da geração de trinta, novamente Durval Muniz (2011):

O sucesso dos romancistas, na década de trinta, se deve também a uma significativa extensão do mercado editorial do país e da comercialização de livros. Esta produção estava concentrada o eixo Rio de Janeiro - São Paulo, para onde tinha de se deslocar os romancistas nordestinos, em busca da proximidade com o centro econômico e político do país. Esses romances terão como principais leitores toda uma camada média urbana que vinha se ampliando neste momento, e neles o enunciado nacionalista da "necessidade de se conhecer os problemas do país" encontrava enorme ressonância. Aquela camada, considerando-se "moderna, culta, urbanizada, civilizada", tem enorme curiosidade em relação "ao exótico, ao rústico", até como forma de marcar sua diferença, além de se interessar pelo conhecimento de "nossos problemas, de nossas angústias, de nossas misérias, de nossas tradições" (ALBUQUERQUE JR, 2011, p. 126).

Não ter se deslocado para o eixo Rio-São Paulo e não ter em sua obra o "exótico", enquanto elemento de contraste em relação ao centro econômico do país, explica, assim, o "desinteresse" em relação a esse escritor paraibano. No festival de Areia, através de Erialdo Pereira, ficamos sabendo que, entre seus ex-alunos da Faculdade de Filosofia, figuram Paulo Pontes, o também teatrólogo Altimar Pimentel e o cineasta Ipojuca Pontes, que, sempre lembravam as qualidades marcantes de Virgínius: "despreocupado com o formalismo, preocupado acima de tudo com o conteúdo das coisas" (PEREIRA, 1979).

Ainda através de Erialdo Pereira, nos chega um importante ponto de discussão levantado por Ivan Cavalcanti Proença no debate sobre Literatura e Sociedade Brasileira daquele ano. O crítico e escritor elogia a postura de Virgínius, sempre preocupado com a realidade brasileira, comenta o êxito de seu romances, *Tempo de Vingança* e *A Vítima Geral*, em fornecer excelentes críticas à vida política brasileira, mas faz uma crítica (Ivan Cavalcanti) aos intelectuais que não procuravam enfatizar as funções sociais das manifestações artísticas.

Ivan Cavalcanti Proença, através de Erialdo Pereira:

Há muitos escritores que quando falam em liberdade estão pensando apenas em seus próprios livros. Que só se interessam pela simulação dos direitos autorais quando estão em causa os seus. Há muito de simulação nessa batalha de cineastas em torno do cinema brasileiro, puro pretexto para disputa de grupos. E que dizer do grande número de Faculdade de Letras, que nada mais fazem do que espalhar estruturalismos entre os jovens que estão querendo saber alguma coisa de literatura? (PROENÇA apud PEREIRA, 1979).

Ivan Proença traz à tona as relações de disputas de poder entres os grupos dos cineastas, mas também não poupa de suas críticas as Faculdades de Letras do país. Entre os cineastas presente no festival, o destaque dado pela imprensa paraibana foi para Vladimir Carvalho, por duas razões. A primeira se dava pelo término das gravações de cenas do documentário sobre a vida de José Américo de Almeida, cujo título, naquele momento era *Sem me Rir, Sem Chorar*, baseado em uma coluna de José Américo numa revista chamada *O*

*Cruzeiro*⁷⁷, mas que viria a se chamar *O Homem de Areia*.⁷⁸ A segunda razão era pela liberação da censura de seu filme País de São Saruê, que, em 1971, havia sido retirado drasticamente do Festival de Brasília, depois de ter sido selecionado⁷⁹, e que encerraria a programação do IV Festival de Arte de Areia.

Ainda sobre o festival de 1979, há um relato importante do ator Luiz Carlos Vasconcelos, que era, pra ele, uma das lembranças mais fortes do festival: a apresentação de uma peça escrita e dirigida por ele chamada *Os Pirralhos*, que não estava na programação do Festival, mas por ter sido muito bem recebida em João Pessoa, algumas pessoas se organizaram para levar a peça para Areia. A peça, segundo o jornal *A União*⁸⁰, seria apresentada na Piollin, em João Pessoa, nos dias 09 e 10 de fevereiro, ou seja, um dia antes da abertura do festival. Apesar de não precisar bem o ano, apenas que tinha sido logo após a fundação da Piollin, que se deu em 1977, ele relata o episódio:

Eu me lembro que a gente montou um espetáculo que teve muito sucesso aqui na Piollin com as crianças do interior, que faziam o teatro no interior, Pombal, Cajazeiras, Sousa, onde tava aí, crianças ainda, Nanêgo Lira, Marcélia Cartaxo, Soya Lira, Eliézer Rolim, que faziam essa peça que eu dirigi, do começo da Piollin, "Os Pirralhos". Essa peça ela teve uma repercussão crítica muito importante de Solha, Paulo Vieira, que colocavam Os Pirralhos num nível muito de excelência. E eu considero Os Pirralhos uma das coisas mais importante que eu fiz na minha vida como diretor. Era a história desses pirralhos, crianças do interior, filhos de prostitutas e de operários. Era uma alegoria sobre a diferença de classes [*Foi apresentado no festival?*] Aí é que tá, não foi colocado na programação, foi discriminado, aliás, nem sei se eles sabiam que existia a peça. Pois bem, o pessoal da universidade, da UFPB, me lembro de Carol, que era mulher de um reitor, Álvaro, acho que da área de Ciência, tô chutando, não lembro direito, e hoje vivem, se radicaram em Vitória, no Espírito Santo. Eu sei que ela, os filhos dela faziam a oficina na Piollin, numa busca de interação com aquelas crianças pobres da comunidade que estudavam de graça na escola, era um trabalho de educação muito pioneiro... e esse pessoal sabendo "Os Pirralhos" não tava na programação do festival se cotizaram pra pagar uma Kombi, pra trazer essas crianças do interior da Paraíba, do Sertão, de Cajazeiras, Sousa, pra se apresentar *off off* dentro do festival, e isso bancado pelos participantes do festival, estudantes, professores da universidade e tal. Isso foi uma ação de guerrilha cultural, e eu me lembro que a gente conseguiu então o auditório do colégio Santa Rita pra apresentar no fim de tarde, que não tinha programação, e que aí tava nesse ano Fernando Peixoto, a mulher do grande amigo de Ariano Suassuna, de Pernambuco, do escritor, pesquisador de cultura popular...(não lembrou), Lêda Alves. E Lêda tava nessa comissão julgadora junto com os ilustres todos, e Fernando Peixoto, e que foram ver Os Pirralhos, e que foi uma revolução, porque tinha uma menina abastada, filha de um casal que tava assistindo a peça, e essa menina chorava copiosamente depois do espetáculo, revoltada, que ela se identificou com a personagem da Ritinha, que era filha do dono da fábrica, que era meio louca, que ela tinha no quarto dos brinquedos dela os bonecos dos personagens, filhos de prostitutas e de operários, pendurados como bonecos que ela ia mantendo um a um, e aquilo foi um golpe pra ela, ela dizia

⁷⁷ Em **Terminam Filmagens Sobre José Américo**. Jornal *A União*, João Pessoa, 8 de Fevereiro de 1979, p.5.

⁷⁸ Em entrevista realizada por email, indaguei a Vladimir Carvalho se a suas idas ao Festival tinham tido algum impacto na elaboração do filme, sobre isso ver apêndice, a partir da p. 38.

⁷⁹ Ver: (VLADIMIR 70, 2005).

⁸⁰ **Grupo apresenta peça infantil "Os Pirralhos"**. Jornal *A União*, João Pessoa, 8 de Fevereiro de 1979, p.5.

que -"não, não é assim, só porque uma menina é rica ela não é assim...." e Fernando Peixoto faria um comentário muito incrível, principalmente sobre Nanêgo [Nanêgo Lira]– além de ter adorado a fusão de três espaços que a peça trazia, uma coisa extremamente revolucionária –, ele se referiu a Nanêgo dizendo que poucas vezes na vida dele ele viu um ator com um tempo dramático, cômico, tão aguçado quanto o daquele menino (VASCONCELOS, 2016).

Esse relato de Luiz Carlos Vasconcelos é valioso, pois ilustra bem a importância da fonte oral a ser trabalhada pelo historiador. De que outra forma tomaríamos conhecimento desse acontecimento dentro de outro acontecimento? Os espaços institucionalizados de guardiães da memória, como os jornais, não deram atenção para tal fato, a importância do ocorrido ficaria, no entanto, guardada na memória de um daqueles participantes.

Tabela 2

Festivais apoiados pela Funarte em 1979	Áreas de Abrangência
IV Festival de Verão de Areia	Música Artes Plásticas Cinema Dança Folclore Teatro Artesanato Fotografia Educação Artística
VI Festival de Inverno de Petrópolis	
XIII Festival de Inverno de Ouro Preto	
IV Festival de Inverno de Campina Grande	
VII Festival de Inverno de Itajaí	
Festival de Arte da Bahia	
II Festival de Inverno da UNICAP	
Semana de Arte de Santa Tereza	
X Festival de São Cristóvão	
II Festival de Uberlândia	
VIII Festival de Goiás	
VI Semana de Arte de São Mateus	
IX Festival de Verão de Petrópolis	

Fonte: FUNARTE, Relatório de Atividades, 1979-1980. Consultado em CEDOC, Funarte

4.5 V Festival de Arte de Areia - 01 a 08 de Março de 1980

A quinta edição do Festival de Areia teve como patrono o escritor paraibano José Lins do Rêgo. Os órgãos realizadores seguem os mesmos, no entanto, a coordenação do Festival ficou a cargo do professor José Octávio de Arruda Mello e não mais de Paulo Melo. Já vimos em trechos do depoimento oral de José Octávio alguns aspectos da condução do evento por Paulo Melo, que, segundo José Octávio, privilegiava "maciçamente o pessoal de fora", e que o pessoal de João Pessoa "não tinha a menor chance". Antes de situar e entender melhor o sentido desse "privilégio" do "pessoal de fora", presente do discurso de José Octávio, vejamos o que ele disse sobre o momento e a orientação dada por ele ao festival neste ano em que ele assume a coordenação do evento:

Eu sei que quando Burity assumiu [O Governo do Estado da Paraíba, em 1980], Giselda me chamou logo na Faculdade de Filosofia e disse "olha, que eu queria que você fosse o Diretor Geral de Cultura" [DGC], eu trabalhava com Paulo, aí eu disse "Mas e Paulo Melo?" eu perguntei, daí ela "olhe, não pergunte, Burity quer saber se você pode assumir, agora essas questões não me dizem respeito, eu quero saber se você pode. Eu disse "Bem, posso". Aí fui, e eles gostaram muito da orientação que eu dei de reorientar o festival, de assegurar a participação maciça do pessoal daqui. Aí entra Raimundo Nonato, entra Urquiza, Wilton Veloso... Pelo Cinema vai entrar Alex Santos. Antes era o pessoal de fora, vinha Ipojuca Pontes até então, que era irmão de Paulo Pontes, daí Ipojuca não veio mais. Eu limitei ao máximo o pessoal de fora. Porque o pessoal que veio de fora não era assim de nível muito alto, exemplo, eu trouxe Houaiss, trouxe João Ubaldo Ribeiro. Eu me liguei a um camarada do Rio de Janeiro chamado João da Penha, que era muito ligado aquela revista de Civilização Brasileira, e eu conheci o pessoal da Civilização por causa de José Honório, por causa de Cleanto [Cleanto Paiva Leite], aí eu procurei começar a forçar esse pessoal, José Siqueira, José Siqueira não veio antes não, veio comigo. O Festival passou a ter a seguinte orientação: pessoal daqui, a base tida daqui, agora pessoas de fora de altíssimo nível. E dos antigos só ficou Ivan Proença, que não gostou, ficou aqui todo cheio de dedo, porque eu fui ao Rio e não o procurei. Paulo Melo o procurava, Paulo discutia com ele a programação do festival. Eu não discutia com ninguém, eu discutia com o secretário, que era Burity, aliás, ele já era governador, quem era a secretária era Giselda[Giselda de Navarro Dutra], cunhada dele (MELLO, 2016).

Vemos que a posição de José Octávio, enquanto depoente, foi a de alguém que assumiu a coordenação do evento em 1980, mas que se sentia excluído da programação das edições anteriores. Essa exclusão se dava em relação a sua participação enquanto intelectual, seja como organizador ou como convidado a integrar o quadro dos palestrantes das outras edições, o que não aconteceu. Com esse episódio podemos perceber pela primeira vez, a partir dessa mudança na coordenação, uma clivagem em relação aos grupos de intelectuais e artistas que faziam parte da organização do conclave. No entanto, uma outra rivalidade, de cunho territorial, é possível de perceber a partir do depoimento de José Octávio, na tensão entre a capital, João Pessoa, e Campina Grande. Quando fala de sua reorientação ao festival, José Octávio a justifica a partir de aspectos geográficos e regionais:

O pessoal de Campina Grande não era chamado, Areia pertence ao compartimento da Borborema, Areia é cidade caudatária de Campina, pois não chamavam o pessoal de Campina. Eu acabei com isso. No meu ano a base do festival foi Campina (...) O Festival era todo montado aqui, em João Pessoa, todo desenvolvido aqui, montado aqui, daí chegava na semana, faltando três dias o pessoal ia pra lá e colocava aquele esquema de paraquedas, o esquema era esse. Eu acabei com isso, comigo a base do festival era Campina Grande, que tinha uma espécie de Espaço Cultural, que aquele prefeito Veneziano transformou no terminal dos ônibus de Campina. O Espaço Assis Chateaubriand, era ótimo aquele espaço, eu passava o dia lá, ia de manhã de ônibus e voltava de noite, passava o dia lá, montando as coisas lá, em Campina. "Porquê Campina?" o pessoal me perguntava, porque Areia pertence à jurisdição de Campina Grande e não de João Pessoa. Areia é do compartimento da Borborema, então vamos levar o pessoal de Campina. Tanto é assim, que nessa época aí Elisabeth Marinheiro criou o Congresso Brasileiro Crítica Literária, que é a replica de Elisabeth ao Festival de Areia. Como o pessoal de Campina não era convidado pra Areia, Elisabeth montou o Festival dela, o Seminário dela (...) (MELLO, 2016).

Não nos deteremos na rivalidade entre João Pessoa e Campina Grande, o que nos interessa nesse trecho do depoimento é perceber como as iniciativas culturais da Paraíba assumem um aspecto personalista a partir de seus criadores, "Elisabeth montou o Festival dela, o seminário dela", ao passo que o Festival de Areia era o Festival de Paulo Melo e do grupo a ele ligado, de João Pessoa e "de fora". Além de Campina Grande, relata José Octávio, que procurou integrar também os outros municípios das cercanias de Areia, isto é, da serra da Borborema, como comenta a seguir:

Aqueles municípios vizinhos não iam, Bananeiras, Esperança, Remígio. Remígio é antigo distrito de Areia! Modéstia parte, quem acabou com isso foi eu, porque eu botei esse pessoal todinho pra participar do festival. Procurei colocar o pessoal de Sapé. Eu procurei, na parte de música, focalizar as Bandas de Música, a gente colocou os maestros de Bandas de Música lá. José Siqueira foi, deu curso pra eles. Foram uns oito maestros. O pessoal dizia "Leva as bandas", daí eu dizia que as bandas não era possível porque Areia não comportava. Mas levei os maestros, de Sapé, de Alagoa Grande, de Remígio, de Bananeiras. O objetivo, o meu objetivo era fazer com que o festival fosse um festival do compartimento da Borborema, com base no pessoal de Campina Grande, o pessoal de Campina Grande ficou muito satisfeito. Mas eu não fazia pra agradar ninguém, na verdade era até mais barato (MELLO, 2016).

As decisões de dimensão geográfica, apresentam de forma derivada, razões de ordem econômicas, "era mais barato". Na edição de 1980 temos, assim, uma presença maior de participantes de Campina Grande, e de outros municípios da Paraíba, como noticia o jornal *A União*:

V Festival de Areia tem seu início hoje. (...) Tido como o mais importante acontecimento cultural da Paraíba e um dos mais reconhecidos de todo o país, o quinto Festival de Arte deverá, no corrente ano, reeditar o êxito de suas edições anteriores, quando se converteu em importante mecanismo de avaliação da cultura brasileira. Este ano, e dentro das recomendações do Governador Tarcísio Burity e Secretária de Educação e Cultura, profa. Giselda Navarro Dutra, o Festival de Areia, tal como é mais conhecido acentuará seu relacionamento com a cultura regional e paraibana, d'onde o curso de Cultura Paraibana nele incluído, e a ativa mobilização procedida pela Diretoria Geral de Cultura junto a municípios paraibanos dos quais farão se representar, além de João Pessoa e Campina Grande, Sapé, Itabaiana, Santa Rita, Sousa, Cajazeiras, Manaíra, Nova Palmeira, Alagoa Grande, Guarabira, Antenor Navarro, Pombal e Santa Luzia, afora Areia, todos através, sobretudo, de estudantes universitários e de segundo grau e professores de educação artística.⁸¹

Houve um número maior de participantes. Nas edições anteriores, os jornais mensuravam em torno de 200 participantes, entre alunos e professores. Neste ano, o *Jornal do Brasil* apontava "cerca de 300 escritores, professores, jornalistas e artistas"⁸² Dentre os convidados para as atividades artísticas, seminários e debates, destacam-se as presenças do músico e maestro paraibano José Siqueira, que conduziu a Orquestra de Câmara do Estado da Paraíba (OCEP) na cerimônia de abertura; do cineasta Ruy Guerra, que proferiu a palestra "O Nordeste como Opção para o Cinema Brasileiro"; do ensaísta Antônio Houaiss, que apresentou a conferência "Cultura e Colonização do Brasil"; do poeta, pensador e cineasta pernambucano Jomard Muniz de Britto, que proferiu, dentro da programação de Cinema, o seminário e debate "Cinema e Regionalismo Literário. Também estiveram presentes em Areia, o escritor João Ubaldo Ribeiro, o poeta e jornalista Lêdo Ivo, e o artista plástico José Jesus dos Santos, que fora convidado pelo coordenador do curso de Artes Plásticas do Festival, Raul Córdula Filho. Além destes, alguns participantes de outras edições vieram novamente ao Festival, a exemplo de Edilberto Coutinho, Fernando Peixoto, Ivan Cavalcanti Proença, e o dramaturgo pernambucano Luiz Marinho."⁸³

O perfil do evento, que contemplava as mais variadas manifestações artísticas foi mantido, embora podemos inferir, a partir da cobertura da imprensa, que as áreas de Literatura e Cinema lograram maior destaque dentre as demais. A primeira deve-se a duas razões, pela homenagem ao escritor José Lins do Rêgo, e pela presença de Antônio Houaiss no conclave. O destaque dado ao Cinema, no entanto, não foi algo específico desta edição. De um modo geral, este destaque foi uma constante nas primeiras edições como foi em 1980, isto deve-se à participação de cineastas já consagrados do país e ao patrocínio da Embrafilme, que

⁸¹V Festival de Areia tem seu início hoje, em A União, João Pessoa, 01 de Março de 1980.

⁸²José Lins é Patrono do Festival de Areia. Caderno B. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 1º de Março de 1980, p. 37.

⁸³Essas informações foram tiradas dos Jornais Diário de Pernambuco e A União, respectivamente em: SPENCER, Fernando. V Festival de Arte de Areia. Imagem & Som. Diário de Pernambuco, Recife, 5 de Março de 1980; e V Festival de Arte de Areia, A União, João Pessoa, 1 de Março de 1980.

cedia gratuitamente os filmes de seu catálogo para exibições. Nesta edição, foi a presença do jornalista Fernando Spencer, do Diário de Pernambuco, que nos permitiu saber com detalhes a programação de Cinema.

É dele a coluna Imagem & Som, na qual escreve em 5 de março:

V Festival de Areia. Na programação de cinema o crítico Alex Santos abriu o curso de cinema no Colégio Santa Cecília [Era o Colégio Santa Rita] com o tema "História do Cinema Paraibano – Síntese". No Cinema Municipal de Areia exibição dos filmes "Aruanda" e "O Salário da Morte", de Linduarte Noronha que encerra o programa com a palestra e debate sobre "Evolução do Cinema na Paraíba". Ontem o crítico Celso Marconi falou sobre "O Cinema como Veículo de Comunicação: e em seguida exibição dos filmes de curta-metragem "A Bolandeira", de Vladimir Carvalho e "Campina Grande, da Prensa de Algodão à Prensa de Gutemberg", de Machado Bitencourt. A programação culmina com a palestra e debate sobre "Cinema e Regionalismo Literário" pelo professor Jomard Munis de Britto. Hoje pela manhã, no Colégio Santa Cecília [Colégio Santa Rita], em continuação ao curso de cinema, "Criação na Realização Cinematográfica", a cargo de Fernando Spencer. Completa o programa a palestra do cineasta Ruy Guerra sob o tema "O Nordeste como Opção para o Cinema Brasileiro", seguida de debate. Amanhã o professor e cineasta Machado Bitencourt falará sobre "A Fotografia no Cinema" (relevo, cor, noções técnicas de câmara). Em seguida, exibição dos filmes "Teares de São Bento", de Machado Bitencourt e "Do Sertão o que eu Conto é Isso", de José Umbelino, e palestra do cineasta Miguel Borges sobre "O Cinema como Produto de Comunicação de Massa", seguindo-se de debate. Na sexta-feira, continuação do curso de cinema pelo prof. Machado Bitencourt, com o tema "A Realização Fílmica – Uma Experiência Universitária na Paraíba e a seguir, "Crônica de Campina grande" e "Maria Coragem", ambos de Machado Bitencourt. No mesmo dia o prof. Paulo Melo falará sobre "Polo Cinematográfico e a Nova Política para o Cinema Brasileiro"(...) (SPENCE, 1980).⁸⁴

Se os equívocos cometidos pelo colunista se resumirem tão só ao Colégio Santa Rita, em que insiste escrever "Colégio Santa Cecília", esta foi a programação de Cinema do Festival em 1980. Dois aspectos chamam a atenção, o primeiro é a presença de Paulo Melo, que havia sido coordenador das edições anteriores, mas, nesta edição, se fez presente apenas como conferencista, e o segundo diz respeito à volta dos cursos, que voltaram a ocorrer na parte da manhã. Além de cinema, foram ministrados cursos de música, artes plásticas, literatura, cultura paraibana, teatro e folclore. Temos a inclusão, como podemos ver, da "Cultura Paraibana" entre as temáticas oferecidas no evento, como também, o retorno do Folclore, que havia estado ausente na edição anterior.

Coube ao antropólogo Veríssimo de Melo, discípulo de Câmara Cascudo, conduzir o seminário "Os Vários Nordeste na Literatura de Cordel", que contou com a presença dos professores Osvaldo Meira Trigueiro, José Jesus dos Santos e do escritor Ivan Cavalcanti

⁸⁴ SPENCER, Fernando. V Festival de Arte de Areia. Imagem & Som. Diário de Pernambuco, Recife, 5 de Março de 1980; e V Festival de Arte de Areia, A União, João Pessoa, 1 de Março de 1980.

Proença.⁸⁵ Sobre a conferência de Antônio Houaiss, "Cultura e Colonização interna do Brasil" o Jornal *A União* traz, entre explicações do editor, alguns trechos do discurso, que traremos aqui:

"Nós temos uma diversidade cultural extremamente expressiva, e, essa diversidade, em lugar de ser combatida, deve ser estudada, amparada e alçada a condição de componente da unidade, e a nossa unidade, pobre de recursos materiais e físicos, deve ser esquecida desse alçamento, de tal maneira que possamos ter uma unidade futura muito mais rica do que o presente". A afirmação é do professor Antônio Houaiss, membro da Academia Brasileira de Letras (...). O acadêmico fez extenso relato do desenvolvimento linguístico da humanidade, discorrendo sobre o relacionamento da cultura de cada um dos povos com as formas de produção atinentes a cada época "o homem não pode ser homem sem trabalho – disse ele – sem economia, e a economia não pode existir em condições de vitória da espécie, sem linguagem. E, das linguagens, a única que pode ser eficaz para a memória da espécie é a língua, pelo menos nos estágios mais primitivos" (**Houaiss debate em Areia Colonização do Brasil** em *A União*, João Pessoa, 2 de Março de 1980).

Houaiss fala ainda sobre a Literatura, enquanto "componente cultural primacial de um povo", definindo-a não pelo que é, mas pela sua função, enquanto "capacidade de, ordenadamente, transmitir-se de hoje para amanhã o que foi concebido ontem, que todo o conjunto de tradições, de ideias, de mitos, de convicções e de práticas que essa espécie adquiriu dentro de seu campo cultural". Encerra a conferência, que considerara "caótica", com considerações sobre o conceito de cultura, atribuindo fundamental importância à economia e a reflexão como antídoto contra ao que ele de "embrulhamento por outras culturas mais eficazes":

A cultura como uma questão crítica que temos que reavaliar constantemente, o próprio conceito que é exatamente controverso, deve ser repensado por todos nós, num ponto tal, em que a hipótese de Aristóteles de que cultura se opõe à natureza, na linguagem de Cícero (*Cultura in natura*) continua a ser o eixo fundamental de todas as definições e conceituações de cultura. Nós não acrescentamos nada a mais, a não ser uma 200 ou 400 definições de cultura em que um dado momento, eu não sei bem porque, separou-se a produção de bens espirituais, quando a cultura, visivelmente, é esse todo global em que o homem se cria a si mesmo para sobreviver. Sem a própria economia, sem todas as considerações deste aspecto, nós estaríamos sendo embrulhados por outras culturas mais eficazes.

Essa gama de definições de cultura é um problema verificado em todas as línguas que operaram a separação do conceito de "cultura" ao de "natureza" tal qual aponta Houaiss desde Aristóteles.

⁸⁵Informações tiradas da coluna **Houaiss debate em Areia Colonização do Brasil** em *A União*, João Pessoa, 2 de Março de 1980. e do Diário de Natal, em coluna de Paulo Macedo, de 14 de Março de 1980, na qual, escreve o colunista: **Presença Potiguar no Festival de Areia**. Nos anais do recente festival de arte e cultura de Areia, que foi um sucesso, ficou registrado, com ênfase, o comparecimento do Rio Grande do Norte. Vejamos o que foi escrito [por Altimar Pimentel]: "Melhor não havia de ser a decisão da coordenação de folclore do Festival de Areia que convidar Veríssimo de Melo para expositor de painel sobre assunto de que ele é mestre incontestável neste País. Tanto por sua obra variada e rica, de estudioso obstinado, abordando temas que vão deste tipos e aspectos do folclore potiguar até a vida de Albert Einstein, Veríssimo de Melo impõe-se como um intelectual consciente e dedicado, fiel a uma vocação claramente definida (...)" (MACEDO, Paulo, **Presença Potiguar no Festival de Areia**. Diário de Natal, 14 de Março de 1980, Natal, 1980).

Terry Eagleton (2000) observa que à despeito da moda corrente de atribuir o significado de natureza como um derivado de conceito cultura, a verdade é que, do ponto de vista etimológico, seria exatamente o contrário, o conceito de cultura como derivado do de natureza. Ainda que traga exemplos da língua inglesa, as reflexões nos servem, uma vez que alguns desses cognatos têm origem latina, como a palavra inglesa *coulter*, derivada do latim, *culter*, que significa "relha de arado". Eagleton (2009) evoca Francis Bacon, na frase "o cultivo e adubação de mentes", escrita pelo filósofo inglês do século XVI para demonstrar como o conceito de cultura se relacionava com o de natureza, e como a palavra designava uma atividade, e não uma entidade, como se verifica nesse nosso momento histórico. A mudança de cultura enquanto *atividade* para *entidade*, observada por Eagleton, é o mesmo questionamento levantado por Houaiss em Areia, quando afirma que em um dado momento histórico do ocidente (assumo ocidente, uma vez que ele situa Aristóteles como pedra angular deste debate) houve essa separação de *bens espirituais* do "todo global em que o homem se cria a si mesmo para sobreviver", ou seja, a ação do homem sobre a natureza.⁸⁶

Eagleton (2009) responde Houaiss apontando uma tautologia presente na expressão "materialismo cultural", ao considerar, do ponto de vista etimológico, que "Cultura", denotava de início um processo completamente material, mas que foi adquirindo de forma metafórica essa dimensão de questões do espírito. "A palavra, assim, mapeia em seu desdobramento semântico, a mudança histórica da própria humanidade da existência rural para a urbana, da criação de porcos a Picasso, do lavrar à divisão do átomo". (EAGLETON, 2000, p.10). O momento da separação dos bens espirituais do todo, isto é, da vida do homem na natureza seria a mudança da vida rural para a urbana. Terry Eagleton (2000) adverte o paradoxo existente nessa mudança semântica, "são os habitantes urbanos que são "cultos", e aqueles que realmente cultivam a solo não o são. Aqueles que cultivam a terra são menos capazes de cultivar a si mesmos". (EAGLETON, p10). Assim, é possível compreender a oposição entre "cultura" e "natureza" empreendida por Aristóteles, se considerarmos que na polis ateniense o ócio dos cidadãos, e o tempo dedicado às questões políticas e filosóficas, era garantido pelo trabalho empreendido no cultivo da terra pelos escravos.

Na coluna em que o jornal *A União* traz esses trechos da palestra de Antônio Houaiss, o colunista escreve que o ensaísta havia considerado a sua conferência "caótica", porém não

⁸⁶ Esse é o primeiro pressuposto da filosofia da história elaborada por Marx em sua crítica aos ideólogos alemães, herdeiros do pensamento hegeliano, quando elabora que "O primeiro pressuposto de toda história humana é, naturalmente, a existência de indivíduos humanos vivos". O primeiro fato a constatar é, pois, a organização corporal desses indivíduos e, por meio dela, sua relação dada com o restante da natureza (MARX, ENGELS, 2007, p.87).

dá mais detalhes. Um dia após o término do evento, novamente no jornal *A União* de 09 de março, o jornalista Jânio Rego (1980) publica uma entrevista que havia realizado com João Ubaldo Ribeiro, Edilberto Coutinho e Ivan Cavalcanti Proença, e destaca de forma sintética a opinião dos três escritores sobre o evento que haviam acabado de participar:

O V Festival de Arte de Areia não rendeu o suficiente para a maioria dos conferencistas e debatedores, a exemplo de João Ubaldo Ribeiro, Ivan Cavalcanti Proença e o escritor paraibano Edilberto Coutinho. Embora ressaltem a importância do festival no contexto geral da cultura nordestina e brasileira, os entrevistados lamentaram a presença de três policiais nos debates, e em outros locais do evento que, segundo Ivan Proença, "isso não acontece mais em São Paulo e Rio de Janeiro". Nesta entrevista os três escritores fazem uma avaliação dos trabalhos desenvolvidos no festival e também sugerem algumas modificações para próximo. (REGO, Jânio. **João Ubaldo, Proença e Edilberto Coutinho explicam o V Festival de Arte de Areia.** Jornal *A União*, João Pessoa, 09 de Março de 1980, p.5).

O Festival de Areia tinha se notabilizado, em suas primeiras edições, por três razões: a ênfase na cultura nordestina, a seriedade dos cursos, seminários e o aproveitamento e seriedade dos participantes, e, pela liberdade de pensamento e "ausência de censura", o que podemos perceber a partir da montagem da esquete realizada pelos alunos da oficina de Teatro na edição de 1978, tal qual o ator Luiz Carlos Vasconcelos relatou. Nesta entrevista ao jornalista Jânio Rego, Ivan Cavalcanti Proença, João Ubaldo Ribeiro, e até a Irmã Jacinta, de Areia, fazem severas críticas ao quinto festival, desde a presença policial à falta de organização dos seminários. Ivan Proença, que tinha participado de todas as edições do evento, critica a programação do Cinema, que constava uma mostra paralela com filmes de Bergman e Stanley Kubrick. No seu entendimento, o momento deveria ser aproveitado para se mostrar mais uma vez o cinema brasileiro atuante e não trazer as "maravilhas". "A gente tendo toda uma produção precisando ser mostrada, essa atitude é uma alienação" (PROENÇA, 1980). Ele continua relatando que tiveram que tolerar a presença policial desde a primeira edição, no entanto, não esperavam que naquele ano isso iria se repetir, e pior, ao invés de um, eram três policiais. Ele alega que em São Paulo e no Rio de Janeiro já não havia mais a presença de policiais em eventos culturais. "É o mesmo que convidar Tiradentes para ir comprar corda para se enforcar...estão insinuando que os espetáculos que vão passar aqui, de teatro, talvez não possam ser passados aqui e querem levar para o Teatro. Fazendo uma censura curiosíssima, pós-abertura" (PROENÇA, 1980)⁸⁷. Em seguida, levanta um ponto sobre alguns convidados para aquela edição, criticando certas escolhas pela posição destes em relação à ditadura.

⁸⁷PROENÇA, Ivan Cavalcanti. **João Ubaldo, Proença e Edilberto Coutinho explicam o V Festival de Arte de Areia.** Entrevista a Jânio Rêgo Jornal. *A União*, João Pessoa, 09 de Março de 1980.

Pela primeira vez nós estamos convivendo com intelectuais – convidados até, para serem grandes figuras aqui – que o Brasil inteiro sabe, compuseram com o sistema, com muito perigo para todos nós. Intelectuais que estiveram aliados com a Ditadura, e de repente são pessoas que passam a fazer no Festival de Areia o mesmo papel que fazem noutros festivais, pois são verdadeiros colibris das letras. É preciso então, que o Festival não os assuma porque eles vão engolir o Festival (...) Então, depois de 15 anos, quando se tem a chance de ouvir as pessoas que se mantiveram caladas, que foram sufocadas esse tempo todo, se prolonga – em nome de que? do liberalismo democratizante – o convívio com essa gente...? Não se pense que a intelectualidade, as classes pensantes brasileira não sejam mais ou menos engajadas. Não, esses de quem falo compõem o intimismo à sombra do Poder (PROENÇA, 1980).

Ivan Proença se diz constrangido do convívio "com essas pessoas que estão numa postura mordômica e intelectualizada". Em seguida, se refere ao público que havia comparecido ao seminário com João Ubaldo Ribeiro, como "melancólico". O próprio João Ubaldo Ribeiro toma a palavra na entrevista, e suas críticas são mais severas. Ivan Proença, pela relação que tinha com o evento, pois estava em todas as edições, se refere ao Festival como alguém de dentro, sendo assim, soube dosar em seu discurso, críticas e loas ao evento.

Mas vejamos o que diz João Ubaldo Ribeiro:

Eu concordo muito com o que Ivan disse, inclusive eu não conheço bem o Festival pois foi a primeira vez que vim. Mas, fiquei extremamente, ex-tre-ma-men-te decepcionado hoje [Quarta-Feira, 5 de março de 1980]. Claro que fui protagonista e tem muito a ver com o envolvimento pessoal que tive com o fato. Eu pensei fazer um debate com o estudante, com participantes daqui. Em primeiro lugar acho justíssimo que a filha de José Lins do Rêgo venha homenagear seu pai, que a Paraíba o homenageie, mas acho descabido que se meta num debate sobre "Cultura Nordestina" – e que já entrei meio de improviso o que já foi meio de esculhambação – se reverta o assunto e eu acabei dizendo uma série de besteiras elementares que ficaram jogadas fora (RIBEIRO, 1980).⁸⁸

O fato, elucida o jornalista, havia sido o pouco tempo entre o fim da conferência de João Ubaldo Ribeiro e conferência da filha de José Lins do Rêgo, Elisabeth Lins do Rêgo, sobre o seu pai, o que impossibilitou o debate entre João Ubaldo e o seu público após a sua palestra.

Continua João Ubaldo:

E não é uma questão de vaidade. É uma questão de reversão de expectativa. Eu fui falar para estudante, eu queria jogar problemas que terminei não jogando... Falei alguma generalidades sobre Cultura Brasileira e acabou. E se alguém queria falar não falou, porque passou-se a venerar a figura venerabilíssima – repito – de José Lins do Rêgo, mudou-se o clima, quando não era o caso de juntar as duas coisas, uma em cima da outra. E digo mais, se eu soubesse que tinha policiais aqui dentro eu não tinha vindo. Não vinha porque eu não estou aqui pra estar com policial (RIBEIRO, 1980).

⁸⁸RIBEIRO, João Ubaldo. **João Ubaldo, Proença e Edilberto Coutinho explicam o V Festival de Arte de Areia**. Entrevista a Jânio Rêgo Jornal. *A União*, João Pessoa, 09 de Março de 1980.

Pelo relato de João Ubaldo, vamos percebendo um grande desconforto com o festival, não apenas pela presença dos policiais, mas pela escolha da temática que a ele tinham sido direcionada, como relata e exemplifica:

Amanhã (quinta-feira) vai ter uma aulinha que inclusive eu desconheço o assunto. Querem ver o exemplo: aqui do meu lado está Edilberto Coutinho, contista premiado, conhecido no Brasil inteiro e cada vez mais laureado como contista, sou romancista, mas o assunto de Edilberto para a conferência é "O romance nordestino" enquanto o meu é "O conto brasileiro". Então vou dizer amanhã: pessoal eu não entendo de conto. E vou bater um papo com quem aparecer, e além de tudo não sou crítico literário, sou escritor, eu não entendo nada de literatura, eu escrevo (...) Eu estive no Festival de Natal, que foi ridículo também, é a mesma coisa, e aqui não me apareceu melhor não. Eu esperava que fosse. Quando fui para o bar, tomar uma cachacinha, eu preparei um esquema, que já joguei fora, para discutir, não fui expor pra ninguém, fui querer provocar. Comecei a dizer algumas coisas para poucas pessoas, com vergonha de estar dando aula para Ivan Proença sobre cultura, e terminei não fazendo nada. Ou seja, gastaram 6 mil cruzeiros para me trazer da Bahia até aqui para eu falar, hoje, quinze minutos de besteira e amanhã falar sobre aquilo que eu não sei (...) (RIBEIRO, 1980).

Vemos um panorama caótico do festival, o que se revela, entre outras coisas, na quebra de expectativa como relata o escritor baiano, esperando que a experiência em Areia fosse melhor que a de Natal.

João Ubaldo ainda comenta:

(...) Quer dizer é uma coisa profundamente reacionária, por exemplo, eu sempre brinco que não tenho cara de escritor, vivo todo esculhambado, etc., o que é o escritor para o estudante? – é uma figura que diz coisas, sabe coisas que ele não sabe. Então, qual é a chance de conversar com o estudante, no mesmo pé? Então eu venho pra cá para bancar o discursador" Eu não conversei com nenhum estudante, a não ser no bar, não conversei com uma pessoa da cidade a não ser no barbeiro e na sinuca. Ou seja, continuo escritor, ou melhor, escrevo coisas enigmáticas para serem lidas e aporriharem os estudantes em época de vestibular. Eu fico muito chateado com isso, porque isso é um vezo elitista e burro. E, com toda razão não tinha ninguém na minha sala hoje, com toda razão (...) (RIBEIRO, 1980).

O escritor Edilberto Coutinho toma a palavra, após os desabafos de João Ubaldo, comenta que em 1979 um grupo de estudantes de Aracaju o havia procurado no Rio de Janeiro para fazer um festival em Aracaju, e ele tinha sugerido o Festival de Areia como modelo, pois havia participado da edição de 1978. O festival de fato realizou-se, como afirma o escritor, e ainda cita a participação de Henfil e Ziraldo no evento em Aracaju.

Lamenta o ocorrido com João Ubaldo a respeito de sua sessão espremida com a homenagem a José Lins, e diz que a questão da presença dos policiais, ele não havia notado, ficara sabendo naquele momento, quando Ivan Proença havia relatado.

sobre a presença dos policiais e eventuais censores, eu também estou tomando conhecimento agora. Mas isso é uma coisa que faz descumprir a prova palavra – não nos cabe duvidar dela – do próprio Governador do Estado [Tarcísio Burity], quando disse textualmente, no ato de Abertura desse festival – deve haver gravação disso – quando o próprio Governador abrindo esse congresso, disse que "o espírito não se censura", e que aqui seria uma espaço para se falar com total liberdade de expressão. Então, realmente isso é uma coisa que deve ser denunciada e repudiada (COUTINHO, 1980).⁸⁹

Após a menção sobre a presença dos policiais, João Ubaldo Ribeiro retoma a palavra e comenta o significado da presença policial no evento e de outros aspectos sobre o festival:

O mais grave não é isso. O mais grave é que eles não censuraram nem a mim, nem a você, nem a Ivan nem a ninguém, ou seja, nós contamos com a chancela dos "tiras". Eu gostaria de saber que estavam aí, para eu xingar um ou dois que estivessem na plateia. Xingar amistosamente, bom dia senhor policial, etc. Mas não ser chancelado, o selo, o carimbo da censura no que falei, no que você falou, no que nós fizemos, o que é desagradável, é caso de protesto. Mesmo porque é dessa masturbação intelectual que o Brasil se ressent e que não pode mais admitir. É verdade, agora nós podemos falar, escrever e publicar, mas porque continuamos a fazer as mesmas besteiras, a sermos os mesmos impotentes de sempre? Meu negócio não [é] sair de porreta, de ótimo, meu negócio é ser lido, que eu não sou. No Brasil eu vendo 5 mil exemplares e sou "best-seller". Eu quero é que o povo leia, não para me admirar, mas se estou escrevendo é para ser lido. E nós estamos reproduzindo, exatamente, a mesma babaquice anterior, ou seja, aparece um , se pavoneia, batem palmas, o sujeito mostra que leu Bretch, etc (RIBEIRO, 1980).

Entre os entrevistados pelo jornalista Jânio Rêgo, apenas o artista plástico Cláudio Tozzi dá uma declaração positiva, em relação à programação de Artes Plásticas. Ele fala do curso de serigrafia, que estava sendo bem aproveitado pelos inscritos, e que culminaria com a exposição dos trabalhos desenvolvidos ao final do Festival. A Irmã Jacinta toma a palavra, e endossa as falas dos escritores a respeito da falta de organização do Festival, mas vai mais além e direciona as críticas ao coordenador:

Eu tenho um protesto muito forte contra quem organizou o festival. À Coordenação eu dou nota Zero. E interrogo, profundamente, quem escolheu a Coordenação com que intenções se fez isso (...) Certos cursos estão funcionando muito bem, como música, artes plásticas, mas outros é de se lamentar. Teatro, por exemplo, é de se lamentar profundamente. Falta administração total, gerando concomitância de atividades importantes, como se se quisesse dar uma justificativa, mas ao mesmo tempo desviar as pessoas disso. João Ubaldo, por exemplo, teve licença, mas e o público? A filha de Zé Lins, não estava prevista, muita gente queria assistir aquele depoimento muito rico que ela deu do pai, mas estavam desinformados. Eu lamentei profundamente. Então foi escolhido um Coordenador que desconhece, por completo, a dinâmica e a personalidade do Festival. Nota zero a quem escolheu e a ele próprio – não à pessoa dele, porque como pessoa pode ser muito bom, mas como Coordenador não deu (IRMÃ JACINTA, 1980).⁹⁰

⁸⁹COUTINHO, Edilberto. **João Ubaldo, Proença e Edilberto Coutinho explicam o V Festival de Arte de Areia**. Entrevista a Jânio Rêgo Jornal. *A União*, João Pessoa, 09 de Março de 1980.

⁹⁰IRMÃ JACINTA in **João Ubaldo, Proença e Edilberto Coutinho explicam o V Festival de Arte de Areia**. Entrevista a Jânio Rêgo Jornal. *A União*, João Pessoa, 09 de Março de 1980.

De fato, a coordenação do Festival a cargo de José Octávio ficou restrita a esse ano, não sabemos dizer se a secretaria atendeu às reclamações da Irmã Jacinta e de outros insatisfeitos, mas as duas edições subsequentes ficariam a cargo de Raimundo Nonato, que assume a Diretoria Geral de Cultura (DGC), órgão vinculado à Secretaria de Educação e Cultura. É possível perceber que a partir de 1980, as críticas ao festival se tornam mais recorrentes, e começam a ultrapassar as fronteiras da imprensa paraibana. O Diário de Pernambuco, em coluna de Paulo Fernando Cabreiro (1980), traz dois breves comentários, ambos desfavoráveis à imagem do evento:

Paradoxo. Coisas paradoxais ocorreram no festival de Areia. A peça Cartaz de Cinema, escrita por Paulo Vieira e dirigida por Antônio Candengue, foi encenada num colégio, a portas abertas, e assistida por crianças, apesar de censurada para 18 anos; **Sonora e desagradável.** A explosão sonora de gases odoríficos desagradáveis, ao final de uma composição musical coletiva dos alunos Carlinho Galvão, marcou uma fase do Festival de Areia, encerrado recentemente na Paraíba. Metacrítica do festival ou sintoma de degenerescência cultural?⁹¹ (CABREIRO, 1980).

Apesar de todos os problemas desta edição, um dos segmentos artísticos, sempre presente no evento, ecoava de forma positiva, e mais longe: O Núcleo de Arte Contemporânea (NAC) da Universidade Federal da Paraíba, coordenado pelo pintor Raul Córdula Filho. Na coluna Artes Plásticas do Jornal do Brasil, Roberto Pontual (1980) destacam as ações do NAC-UFPB e as do Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal de Mato Grosso, se referindo a ambos como "geradores de uma intensa e importante atividade bem longe do triângulo hegemônico que Rio, São Paulo e Belo Horizonte perfazem" (PONTUAL, 1980). O colunista aponta que as atividades do Museu mato-grossense e a do núcleo paraibano eram intensas, o que obrigavam-no a serem mencionados e analisados. As figuras-chave apontadas pelo jornalista eram os artistas Aline Figueiredo, do Museu mato-grossense, e o pintor paraibano Raul Córdula Filho, coordenador do Núcleo de Arte Contemporânea da UFPB. Relata o colunista, a partir de uma carta escrita por Raul Córdula Filho, o intercâmbio entre esses dois centros:

(...) uma carta do pintor Raul Córdula Filho, coordenador do Núcleo, me informa sobre o andamento de uma série de medidas destinadas a estabelecer a ponte que faltava entre os dois centros de ativação. O intercâmbio prevê, em princípio, uma palestra de Aline no Festival de Areia e a assinatura de um convênio entre ambas as entidades. Mesmo antes disto, o NAC já está começando a preparar a produção para levá-las a Cuiabá, de julho a outubro vindouros. O mais instigante nesse primeiro contato – diz Raul na sua carta – foi verificar a coincidência de pontos-de-vista unindo museu e o Núcleo (PONTUAL, Roberto. João Pessoa e Cuiabá editam seus acervos. Artes Plásticas. Jornal do Brasil, Caderno B, p.2, Rio de Janeiro, 18 de Abril de 1980).

⁹¹CABREIRO, Paulo Fernando. Diário de Pernambuco, Recife, A-6, 14 de Março de 1980.

É preciso ressaltar que as atividades do NAC eram independentes do Festival de Areia, mas não resta dúvida que era um importante evento para o núcleo porque era o momento em que jovens artistas de outros lugares do país travavam contato com os artistas paraibanos e nordestinos, como também, tinham a oportunidade de expor seu trabalho nas exposições coletivas que sempre aconteciam durante o evento. Na edição seguinte do Festival, em 1981, a exposição dos artistas paraibanos será considerada pelos participantes a melhor das atrações do evento.

4.6 VI Festival de Arte de Areia - 14 a 21 de Fevereiro de 1981

A sexta edição do Festival de Arte homenageou, como patrono do conclave, o paraibano Augusto dos Anjos. As áreas de atuação, com seus respectivos coordenadores foram: Literatura, Sérgio de Castro Pinto; Teatro, Ednaldo do Egípto; Música, Pedro Santos; Cinema, Alex Santos; Artes Plásticas, Raul Córdula Filho; e Folclore, Silvino Espíndola. O Diretor Geral de Cultura do Estado era Raimundo Nonato Batista, que liderou a comissão executiva do conclave ao lado de Juca Pontes, Edvanda C. De Oliveira, Eliana Lúcia Alvez da Costa e Walmar Pereira da Costa.⁹² Dentre os convidados para as exposições, debates e cursos na área de Literatura, destacam-se as presenças inéditas de Gilberto Mendonça Teles e Josué Montello. Em virtude da homenagem a Augusto dos Anjos, boa parte dos temas, seminários, painéis, e até livretos produzidos com recursos destinados ao evento, se concentraram na figura do poeta paraibano. Na ocasião desta edição foi publicada também uma revista, contendo artigos, críticas, cartas, e até poesias em homenagem a Areia, ao Festival e a Augusto dos Anjos. Por conter artigos que traçam um panorama do evento, desde sua primeira edição até a edição corrente, traremos alguns destes artigos, privilegiando as querelas em torno do festival, bem como os significados e interpretações daqueles artistas e intelectuais envolvidos no acontecimento.

⁹²Informações obtidas a partir da Revista do VI Festival de Arte. Secretaria de Educação e Cultura - Diretoria Geral de Cultura. A União cia. Editora, Paraíba, 1981.

Figura 6 - Capa de livreto publicado na ocasião do VI Festival de arte de Areia



Fonte: Arquivo Pessoal de José Octávio

É do jornalista e membro do Conselho Estadual de Cultura, Wills Leal (1981), o artigo mais abrangente e crítico sobre o festival. Intitulado "Festival (DE) Areia e/ou Festival (EM) Areia"⁹³, o conselheiro ressalta que o festival em Areia nascera da intenção de ser uma "cópia servil" do festival realizado em Ouro Preto e atribui um certo romantismo aos idealizadores do evento. "A nossa cidade-história, Areia – se pensava na época – poderia atingir o mesmo clima, as mesmas possibilidades, aqui no Nordeste, para abrigar uma promoção ao nível do Festival da cidade-monumento internacional"(LEAL, 1981, p.4).]Após enumerar brevemente os idealizadores do festival e de como os interesses se convergiram para a sua realização, ele contrapõe duas imagens, a intenção que se tinha na instalação do festival e o que se verificou, de fato, em sua visão:

Ao menos nos seus desejos antecipadores, o Festival procuraria constituir-se em valioso instrumento de pressão para se fazer renascer a "cidade relíquia", exaltar a cidade berço de "A Bagaceira", explorando seu patrimônio arquitetônico, seu clima de montanha, mostrando seus ricos traços culturais, bem vivos nos casarões, nas peças dos museus, no traço dos artesãos e na alma do seu povo, um povo de linhagem nobre, com ar senhoril e amante das "coisas do espírito" (...) O Festival buscava, portanto, aproveitar a cidade, seus heróis, sua história tão rica, seu patrimônio artístico/cultural, sua potencialidade turística. Areia estaria assim inscrita, profundamente, na vida do Estado, do país, numa promoção moderna, viva, cultural (LEAL, 1981, p. 4).

⁹³ LEAL, Wills. Festival (DE) Areia e/ou Festival (EM) Areia in Revista do VI Festival de Arte in . Secretaria de Educação e Cultura - Diretoria Geral de Cultura. A União cia. Editora, Paraíba, 1981.

De fato, nos discursos das solenidades de abertura sempre aludia-se a Areia como um personagem, ou melhor, como o berço de grandes personagens e palco dos importantes acontecimentos inscritos no pergaminho da história nacional, como as revoluções liberais de 1817 e 1824. O jornalista traz essa imagem em seu discurso para, logo em seguida, fazer o contraponto:

Na ordem prática, o Festival não passou, no entanto, da realização de uma série de cursos, em nível acadêmico, tratando de assuntos bem distantes da cultura do meio. Até mesmo no belo concerto de abertura, com repertório internacional, o mesmo distanciamento cultural, o choque com os puros e simples poetas populares que, nos dias seguintes, em apresentações públicas, mostraram a nossa verdadeira arte, a arte-folclórica do nosso povo (LEAL, 1981, p.4).

Há um incômodo nítido em relação ao caráter acadêmico do Festival, principalmente em relação aos cursos, que, em sua ótica, se opunham à cultura local paraibana, o que pode ser evidenciado quando escreve: "em vez da valorização de uma cultura regional/paraibana, ainda perdurou o teorismo voltado para o ballet clássico, a música de técnica difícil, as formas estruturais da literatura, e outros temas mais avançados" (LEAL, 1981, p.5). Após a realização da primeira edição em 1976, o conselheiro comenta as primeiras críticas, tanto em relação à realização (o que, como vimos, está presente em quase todas as edições), quanto à concepção filosófica e seus aspectos didáticos, as condensando em três níveis. Primeiro, os lamentos da sociedade local por "não terem sido suficientemente ouvidas e o Festival ser um mero transplante cultural, pois apresentava uma cultura totalmente extrínseca ao meio areiense" (LEAL, 1981, p. 4). Segundo, a resistência de parte da classe política e conservadora de Areia, que consideravam aquela promoção uma afronta à boa moral e a tradição da terra de José Américo de Almeida, porque permitia "a presença, sem qualquer proibição policial, de homossexuais, maconheiros e subversivos" (LEAL, 1981, p. 4). E, por fim, pelos protestos de intelectuais paraibanos, principalmente de João Pessoa e Campina Grande, por terem ficado à margem do evento "alguns tendo, inclusive, sido vetados de assistir/participar/olhar as aulas que eram dadas." (LEAL, 1981, p. 4).

O jornalista paraibano se refere nas críticas às primeiras quatro edições do evento, o que interpreta como "transplante cultural", um "bloco cultural fechado de traços da cultura brasileira, em seu dimensionamento sulista, para um Nordeste ávido de conhecimentos novos, mais adiantados" (LEAL, 1981, p. 5). Há uma certa contradição no discurso, uma vez que ele reconhece que havia um interesse no Nordeste, "de conhecimentos novos, mais adiantados", mas ao mesmo tempo uma resistência, quase uma recusa em travar contato com os conhecimentos e técnicas "mais difíceis", como aponta o conselheiro. Por concentrar as

críticas em relação às primeiras quatro edições, não têm como se esquivar, portanto, o conselheiro Wills Leal, de se referir a Paulo Melo:

Paulo Melo, escritor, cineasta e a quem muito deve a cultura do Estado, foi sempre o alvo dessas críticas. Dizia-se que ele, como coordenador do Festival jamais quis democratizá-lo, apresentar a cultura em concepções diversas, em correntes até antagônicas. Para muitos, ele exibia eternamente um conjunto de elementos de uma idêntica linha filosófica, de um mesmo modo de pensar e fazer a cultura, a arte, a própria (LEAL, 1981, p. 5).

Vemos que ele se oculta enquanto o sujeito das críticas, direcionando-as um coletivo, "dizia-se", "para muitos". Apesar dessas críticas, reconhece o conselheiro, a importância do Festival como uma realização cultura séria "sem bajulações político-partidárias", e que, mesmo diante das limitações administrativas, estruturais e culturais, não sucumbira às maledicências de alguns e aos propósitos personalísticos/eleitoreiros de outros. E atribui esse mérito a Paulo Melo e aos demais que, com ele, foram responsáveis pelos primeiros festivais. Após críticas e loas aos realizadores das primeiras edições, Wills Leal (1981) comenta sobre a reorientação feita a partir da quinta edição, cuja principal mudança refere-se "a valorização da clientela local (a maioria dos estudantes é da Paraíba) e sente-se uma decisiva participação dos intelectuais do Estado, mesclando-se com os 'experts' sulistas" (LEAL, p. 5).

Ao final do artigo, enumera alguns pontos positivos como consequência da realização dos seis festivais em Areia:

a- deu oportunidade a que livros (e homenagens especiais) fossem feitos sobre nomes altamente representativos de nossa cultura, como: José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Augusto dos Anjos, Paulo Pontes, Virgínius da Gama e Melo; b- propiciou o encontro em nosso Estado, ao menos uma vez por ano, de um conjunto de nomes da maior expressão na cultura nacional (...) c- chamou atenção para as autoridades para o excepcional patrimônio arquitetônico de Areia, contribuindo para que se tornassem realidade a restauração do seu secular teatro [Teatro Minerva], a implantação do Museu da Rapadura, a melhoria em seus museus e, por consequência, a instalação de uma embrionária rede de equipamentos turísticos, inclusive com a construção de um hotel de nível. d- foi a um só tempo um laboratório de arte e político. Mais político, mais discussão política(...) (LEAL, 1981, p. 6).

Podemos perceber, pelo que afirma o conselheiro Wills Leal, que a ênfase na discussão política prevaleceu sobre o aspecto artístico. É exatamente nesse aspecto que na visão do pintor Bruno Steinbach e do ator Buda Lira, através dos depoimentos a mim relatados em entrevista, revelam a decadência do festival.

O relato do Bruno Steinbach atribui essa decadência à saída de Paulo Melo, e de Kaplan:

Então quando eles saíram [Kaplan e Paulo Melo] entrou um povo meio esquisito, sabe? Perdeu...o charme, pronto, o que caiu foi o charme, não vou dizer que caiu a qualidade, o que caiu foi o charme (...) o charme, é como se charme fosse proibido, o bonito é proibido, tem que ser feio, tem que ser rasteiro pra ser popular, eu não concordo com isso não, com essa estética...então o charme, o elã foi embora, virou como se você tivesse numa faculdade, fazendo um curso normal, uma classe de gente, cada um pensando de um jeito, arengando e debatendo, ninguém concordava com nada, os espirito de porcos iam pra ali só pra contestar, então não teve harmonia mais, começou a degradingolar daí, a qualidade diminuiu, o charme deixou de existir, gente que às vezes não tinha nada a ver com arte ia lá só pra curtir, e pra debater, política, só política, era um festival de arte, não um festival de política...aí foi degradingolando, falta de dinheiro, o pessoal do sul, as cabeças não se interessaram de vir, aí ficou aquela coisa local, os donos da verdade locais, eles mesmos se auto ajudando, "vamos botar fulano, beltrano e cicrano", que é tudo da mesma panela, virou coisa de panelinha, e depois virou turismo e cachaça (...) (STEINBACH, 2016).

A questão que se coloca, a respeito do pessoal do sul, dos "cabeças", como diz Bruno Steinbach, é se eles pararam de vir, porque deixaram de ser convidados, ou se continuaram a ser convidados, mas deixaram de vir. Creio que as duas coisas. Em artigo de Ignácio de Loyola Brandão, sobre a sexta edição do Festival de Areia, o escritor elogia o evento, destaca o clima de descontração em detrimento da erudição, o que encara como um de forma positiva, situa como uma importante iniciativa no sentido de quebrar o monopólio do eixo Rio-São Paulo como detentores e porta-vozes da cultura nacional, e critica aqueles que não compareceram, mesmo tendo sido convidados:

Havia uma juventude nordestina inquieta, questionadora e curiosa. Em todo país tenho observado isto. E é preciso alimentar essa fome de informação. Por isso não concordo com a atitude de alguns grandes nomes, que foram convidados, aceitaram e simplesmente não apareceram. Quem produz arte no Brasil não pode mais ficar encerrado em seu Olimpo. Tem que partir para o sacrifício e comparecer a todas as Areias que existem nesse país (...) (BRANDÃO, 1981)⁹⁴ [Areia, Alegria e Ânsia de Cultura. Revista do VI Festival de Arte. Secretaria de Educação e Cultura - Diretoria Geral de Cultura. A União cia. Editora, Paraíba, 198, p. 6].

Além dos elogios à Areia e das críticas aos faltosos, Ignácio de Loyola Brandão nos informa o número de participantes inscritos para os cursos e presentes nos debates: 500. É impressionante o aumento exponencial do número de inscritos, o que, infelizmente, confirma a dualidade quantidade versus qualidade. "Planejaram um festival, mas aconteceu outro" assim escreve o jornalista Paulo Santos para o jornal *A União*⁹⁵. Em sua coluna ele faz coro as críticas feitas por Raul Córdula e Vladimir Carvalho quanto à (des)organização e a estrutura elitista do acontecimento, cujo valor da inscrição tinha saltado para Cr\$ 1.5000,00 cruzeiros, e, ainda assim, problemas de ordem prática como alimentação e transporte deixavam muito a

⁹⁴ BRANDÃO, Ignácio Loyola. **Areia, Alegria e Ânsia de Cultura**. Revista do VI Festival de Arte. Secretaria de Educação e Cultura - Diretoria Geral de Cultura. A União cia. Editora, Paraíba, 198, p.6.

⁹⁵ SANTOS, Paulo. **Planejaram um festival, mas aconteceu outro**. A União, Especial, João Pessoa, 19 de Fevereiro de 1981, p.7.

desejar. Paulo Santos (1981), aponta a simultaneidade e distância dos acontecimentos como um dos pontos mais condenados pelos participantes e pela imprensa. "Enquanto, no Campus Universitário, se realizam os debates, na cidade são apresentadas as peças teatrais e outras atividades. O corre-corre é geral, mas alguns membros da comissão organizadora se aferram com unhas e dentes para atingir especificamente os inscritos", escreve o jornalista. Ele diz que os participantes consideraram a alimentação daquele ano como a pior de todos os anos, e detalha as reclamações, como por exemplo, sobre o almoço: "feijão, carne (geralmente mal passado, decorado com peles), arroz de 2ª categoria, uma "salada" de tomate com pimentão, aguado suco...quem não levou facas e colheres de casa até hoje está fazendo esforço para cortar a carne que comeu no primeiro dia" (idem) Sobre os alojamentos, as condições também não era das mais favoráveis:

Vidraças quebradas (dizem que os estudantes de agronomia despedaçaram algumas à bala), banheiros com chuveiros quentes desativados, beliches que não oferecem segurança e vigias que já perseguiram participantes com foice, por encontrar os jovens namorando no escuro. O "segurança" ganhou apenas uma repreensão dos organizadores. A comissão organizadora não revelou, mas sabe-se que um convidado chegou bêbado à casa de hóspedes da Universidade Federal da Paraíba e rasgou vários lençóis. No Colégio Santa Rita, outra personalidade foi expulsa pelas freiras, por se encontrar "bagunçando o coreto" e sem atender o apelo de paz das religiosas. As freiras do colégio Santa Rira, inclusive, são acusadas publicamente como responsáveis pelo fato do festival estar tão desorganizado. Elas- sob alegação de que os participantes do festival estavam depredando o edifício - cederam alojamentos apenas para os convidados de outros Estados, obrigando a SEC a voltar olhares para o Campus. Caso contrário, não haveria festival em Areia, este ano (SANTOS, 1981).

É visível que à medida que o festival se alonga (esta é a sexta edição) e se firma inclusive no calendário cultural do país, a sociedade de Areia continuava alheia ao festival, e mais, passa a rejeitá-lo e a boicotá-lo. O jornalista Paulo Santos (1981) diz que a comunidade areiense observa o festival como se os participantes estivessem "envolvidos por uma redoma de vidro".

O crítico de teatro, Jefferson Del Rios (1981), também presente no evento, aponta, da mesma forma, como o maior – e persistente – problema do festival "o abismo existente entre o festival e a cidade que o acolhe" (DEL RIOS, 1981, p.7).

E antecipa, a partir do que também se verificara em Ouro Preto, o que iria acontecer em breve ao Festival:

A população acompanha, periférica e superficialmente, os eventos mais assimiláveis (cinema, sessões de música e teatro) sem tomar o devido conhecimento dos outros desdobramentos internos do encontro como os seminários, por exemplo. Não se nota realmente uma extensão do festival nas casas e nas conversas. É preciso plantá-lo definitivamente nas ruas e na praça central. É verdade que nem sempre se faz um encontro desse tipo com a adesão imediata da comunidade. A população de Ouro Preto, por exemplo, nitidamente conservadora, sempre resistiu aos jovens cabeludos, às roupas exóticas e aos casais de namorados, que enchiam suas ladeiras anualmente, durante o Festival de Inverno. A resistência foi suficiente para – ao lado de ausência de verbas – determinar a sua suspensão por um ano e, a partir de 1982, sua transferência para Diamantina. É provável que o mesmo ocorra em Areia. Caso se confirme, as opções são duas: ou se estuda um meio eficiente de ganhar as simpatias da cidade ou se transfere o festival para João Pessoa (DEL RIOS, 1981, p. 8).

As previsões do crítico paulistano se confirmaram. Areia ainda testemunharia mais uma edição em 1982, no entanto, em 1983, por motivos análogos ao que ele apresentou em relação a Ouro Preto – falta de verbas e rejeição da comunidade local aos "cabeludos" e "namorados" – o festival é cancelado e, em 1984, é transferido para João Pessoa. A ideia de *transplante cultural*, com a qual se refere Wills Leal é apropriada para interpretar a situação e, se pensarmos a cidade enquanto organismo, diríamos que transplante não se mostrou bem sucedido, e a cidade rejeitou o festival. O músico Francisco Espínola Júnior (2017), que considera o Festival de Areia o maior acontecimento cultural da Paraíba desses últimos 40 anos, dá um relato que amplia ainda mais a imagem do choque de comportamento referente aos participantes da comunidade areiense:

(...) o Festival de Areia começou...o primeiro ano pouca gente falou dele, o segundo ano já tinha um *pá* um *buxixo*, terceiro ano foi uma apoteose, e aí eu acho que no terceiro pro quarto, não me lembro qual, foi que veio o estrupício...no ultimo dia, aliás, nesse ultimo festival, já era todo mundo...aquela ânsia da liberdade, de sair dos poderes dos militares e poder pro povo, e tava um *boom* de liberdade muito grande, era todo mundo fumando maconha, todo mundo transando, era todo mundo fazendo o maior estrupício [Isso lá em Areia?] Isso, então uma galera no festival de Areia descobriu que cogumelo não faltava nos pastos dos campos de Areia, então foi uma galera fazer chá de cogumelo pra cá, chá de cogumelo pra lá, e nisso *neguinho* sem nem saber o que é que era isso, como é que era isso, começou a fazer "não isso dá um barato, vamo fazer..." e aí fizeram um bocado e saíram tomando, e ao mesmo tempo, distribuindo pra toda população de Areia, pra galera de Areia. Então tinha uma noite lá que você só via *zombie* na praça assim, e ao mesmo, nisso, era a explosão do sexo, então quando a noite caía, nos maiores escurinhos, tavam tudo comprometido com gente se agarrando, fazendo tudo, toda loucura, e a cidade foi, parecia o fim do filme "O Perfume", mas parecia muito, uma loucura coletiva, que parecia que a cidade...todo mundo fumando por todo canto, todo mundo bebendo em todo canto, e fazendo o estrupício tudinho, aí a galera disse que "desse jeito não dá pra continuar o festival de Areia", aí cancelaram o festival... (ESPINOLA JR, 2017).

Talvez os jovens que ofereceram chá de cogumelo para a população de Areia, pensaram ser esse o meio mais eficiente de ganhar a simpatia dos moradores da cidade, tal qual escrevera Jefferson Del Rios (1981), ou talvez não. O que podemos dizer é que, enquanto os intelectuais e artistas envolvidos na organização do festival travavam o embate arte (formação) versus política (debates) quanto à ênfase que deveria ser dada a concepção do

evento, os participantes encontraram, à sua maneira, o sentido primordial daquele acontecimento: a soltura das amarras repressoras e comportamentais da moral católica e conservadora brasileira como a única possibilidade encontrada de resistência e negação da realidade política repressiva instaurada pela aliança civil militar desde 1964.

Tal como o teatro funciona, também, como um laboratório de experimentos que são ali testados para um pequeno grupo e difundidos, sob outros formatos, para um maior número de pessoas, através de meios difusores de longo alcance, como o cinema e a televisão, assim foram os festivais de arte dos anos 1970, como o de Ouro Preto e o de Areia, que funcionaram como um laboratório de experiências, antecipando a negação de um sistema estabelecido. Negação esta que iria se difundir nos anos de 1980 nas capitais brasileiras. O “reino da experiência possível”, denominação de Herbert Marcuse para “um sistema de necessidades e de satisfações em que os instintos agressivos, repressivos, e de exploração sejam subjugados pela energia sensual e apaziguante dos instintos vitais” (MARCUSE, 2011, p.292). A revolução cultural e sexual da juventude chega, enfim, às areias brasílicas.

4.7 VII Festival de Arte de Areia - 07 a 14 de Fevereiro de 1982⁹⁶

"O objetivo do Festival é o diálogo e o compromisso com a verdade. O que importa é a participação da juventude. Temos que apoiar a juventude mesmo quando algumas vezes ela se excede."⁹⁷ Com essas palavras inicia o governador do Estado da Paraíba, Tarcísio Burity, o seu discurso de abertura no sétimo Festival de Arte de Areia. Na ocasião, o governador se referia a um protesto que havia ocorrido pouco antes de iniciar a cerimônia de abertura, em frente ao Colégio Santa Rita. A manifestação foi noticiada pelo jornal *A União* como um protesto contra os problemas fundiários do país e contra os últimos acontecimentos envolvendo agricultores paraibanos.⁹⁸ O Jornal Do Brasil também noticia a manifestação, apontando, no entanto, outros os motivos do protesto:

Manifestação. Ao presidir a abertura do Festival de Arte de Areia, na cidade onde nasceu José Américo de Almeida, o Governador da Paraíba, Tarcísio Burity, foi surpreendido com uma manifestação de estudantes que, ensaiando um coro de vaias, protestava contra a Lei de Segurança Nacional.⁹⁹

⁹⁶A programação completa se encontra no Apêndice, a partir da página 58.

⁹⁷BURITY, Tarcísio. **Burity abre festival de Areia convocando juventude ao diálogo**. Jornal A União, 9 de Fevereiro de 1982, p.3.

⁹⁸Jornal A União, 9 de Fevereiro de 1982, p.3.

⁹⁹Autor Desconhecido. Informe JB. Jornal Do Brasil, Rio de Janeiro, 22 de Fevereiro de 1982, 1º Caderno, p.6.

Pelos protestos verificados já na abertura do festival, é de se imaginar que a edição de 1982 se apresentaria tão problemática como a edição anterior, no entanto, ao menos pela imprensa, não houve menção à falta de organização, alimentação ou casos de excessos de álcool ou perseguição de namorados por vigias armados de foice, como havia sido noticiado em 1981. O homenageado desta edição de 1982 foi o pintor paraibano, e também areense, Pedro Américo. Seguindo a mesma toada das duas edições anteriores, que procurou balancear os conferencistas entre artistas e intelectuais paraibanos e convidados de outros Estados, o evento de 1982 traz uma novidade: a Fundação Roberto Marinho entre as instituições apoiadoras do conclave. Sintomático do poder que a Globo assume progressivamente nos circuitos culturais espalhados pelo Brasil.

Entre as atrações de fora do Estado, a imprensa paraibana destacou a presença dos músicos Arrigo Barnabé e Jards Makalé. Ambos falam, em Areia, da importância de festivais de música, pois colocava o músico, o compositor e o cantor em contato com o mercado. Arrigo Barnabé atribui ao festival da TV Cultura sua inserção no mercado musical e critica o festival da Rede Globo, dizendo que não era um festival de fato, pois não havia uma triagem verdadeira de artistas.¹⁰⁰

No debate realizado em Areia, a "A Arte Brasileira Pós-Pedro Américo", o escritor e crítico de arte Paulo Klein discorre sobre a situação da prática fotográfica no Brasil e às escassas publicações referentes à fotografia.¹⁰¹ Em relação à programação do Teatro, os comentários de Ednaldo do Egípto demonstram uma insatisfação em relação ao festival, e consideram, para o teatro paraibano, inócua a realização do conclave. Gutenberg Cardoso, que também participara do evento, elogia a programação e a organização daquele ano em relação aos dois anos anteriores, por contemplar a participação da Federação Paraibana de Teatro no festival, porém, ainda assim, diz que a programação deixava a desejar. "Não está havendo uma ligação entre os espetáculos apresentados e os debates, isto é, não se discute e não se analisa as peças. Esse fato não traz qualquer motivação, o que é uma grande falha."¹⁰²

Os trabalhos desenvolvidos pela programação de Artes Plásticas dentro do festival, ao contrário do que aconteceu no Teatro, tiveram êxito em dois aspectos: promover a exposição coletiva de artistas paraibanos e de outras cidades do Brasil, e integrar a comunidade de Areia

¹⁰⁰ Autor Desconhecido. **Barnabé defende em Areia Festivais de música.** Jornal *A União*, João Pessoa, 10 de Fevereiro de 1982.

¹⁰¹ Autor Desconhecido. **Klein fala sobre fotografia.** Jornal *A União*, João Pessoa, 10 de Fevereiro de 1982.

¹⁰² Autor Desconhecido. **Gutenberg vê vantagem em Festival.** Jornal *A União*, João Pessoa, 10 de Fevereiro de 1982.

ao evento, uma vez que, segundo nos informa o jornal *A União*, os trabalhos expostos na Igreja do Rosário receberam inúmeras visitas da população areense¹⁰³. Eram duas as exposições dentro da Igreja do Rosário, "Arte Correio no Brasil" que apresentou 150 Artes Postais de 72 artistas brasileiros, e a exposição "Arte Paraibana 82", com obras de trinta e dois artistas plásticos paraibanos, entre eles: Raul Córdula Filho, Gustavo Moura, Pedro Lyra, Telma Cartaxo, Marcos Pereira, Miguel dos Santos, Bruno Steinbach, Elpídio Dantas, Luiz Bronzeado.¹⁰⁴ Alguns dias após o final do festival, assim noticia o jornal *A União*:

Festival marca novo sucesso. Sob ponderada coordenação do teatrólogo Raimundo Nonato Batista, que teve ao lado competente equipe de assessores e culturólogos da melhor qualidade, o VII Festival de Arte resultou no mais completo êxito. Desenvolvendo o esquema adotado a partir de 1980, e vitoriosamente posto à prova em 1981, o Festival de Areia reuniu não apenas nome de peso da cultura nacional, mas a chamada prata de casa, onde se destacaram Políbio Alves, Juca Pontes, Sérgio Castro Pinto, Welington Aguiar, Humberto Melo, Tenente Lucena, Domingos Ribeiro, Humberto Nóbrega, Antônio Arcela, Pedro Marinho, Valdelia Barros, Walter Galvão, Eugênio Carvalho.¹⁰⁵

O festival, pelo que vemos na imprensa, parece ter sido bem sucedido, não restando dúvidas de sua realização no ano subsequente. Entretanto, como sabemos, não houve a promoção em 1983, e em 1984, tal qual renunciara o crítico paulistano Jefferson Del Rios, o festival foi transferido para João Pessoa, numa tentativa de último suspiro de sobrevivência.

4.8 Um novo silêncio e o último ato

Em março de 1984, o então Diretor Geral de Cultura do Estado da Paraíba, Raimundo Nonato Batista, escreve para o *Correio das Artes*¹⁰⁶ sobre o VIII Festival de Arte, que aconteceria ainda naquele mês, não em Areia, mas em João Pessoa. Informa o diretor sobre a solenidade de abertura, que aconteceria no dia 18 de Março daquele ano "em solenidade simples" no recém inaugurado Espaço Cultural,¹⁰⁷ com a presença do Governador Wilson Braga, do Prefeito de João Pessoa, Oswaldo Trigueiro e do secretário de Educação e Cultura José Jackson de Carvalho. No texto, Raimundo Nonato se explica quanto a escolha da cidade de João Pessoa e não Campina Grande, justificando a escolha por motivos logísticos e burocráticos, "uma questão de agilização, nunca de localização preferencial" diz o diretor.

¹⁰³ Autor desconhecido. **Terminam exposições em Areia**. *Jornal A União*, João Pessoa, 13 de Fevereiro de 1982.

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ BEZERRA. **Festival marca novo sucesso**. *A União*, João Pessoa, 18 de Fevereiro de 1982.

¹⁰⁶ BATISTA, Raimundo Nonato. **VIII Festival de Arte**. *Correio das Artes*, João Pessoa, 18 de Março de 1984.

¹⁰⁷ O Espaço Cultural José Lins do Rêgo foi inaugurado durante o Governo de Tarcísio Burity, em 1982. O projeto foi do arquiteto Sérgio Bernardes. Ver: GUEDES, Kaline Abrantes. **Espaço Cultural José Lins do Rêgo (1982)**. Disponível em: <http://www.lppm.com.br/> Acesso em: 10 setembro 2017.

Não se abstém de comentar também sobre as origens do festival, instituído no Governo Ivan Bichara, mas com a marca pessoal de Tarcísio Burity, secretário de Educação e Cultura à época, dizendo ser o maior entusiasta do festival, e que havia imprimido uma dinâmica evolutiva ao evento, por ter garantido sua continuidade e assim conquistando atenção e projeção nacional, e faz um breve balanço sobre essa evolução:

(...)a promoção [foi] conquistando atenções, alcançando uma projeção que atrai para a Paraíba as vistas nacionais, apesar de haver nascido sob o signo do elitismo, fechada que foi, na sua primeira fase, só permitida a uns poucos privilegiados da província, que iam a Areia ouvir e reverenciar alguns grandes nomes da intelectualidade brasileira. Entretanto, a força do evento foi se consolidando com a identificação dos seus itinerários, a revisão dos seus conceitos, a estruturação de uma proposta democraticamente voltada para os interesses regionais, sem prejuízo do auditório nacional que já formara (BATISTA, 1984).

Fica claro, mais uma vez, as duas concepções e fases do evento: a primeira, sob a coordenação de Paulo Melo (1976-79), e a segunda, a partir de 1980, que fora coordenado por José Octávio de Arruda Mello, e nas edições de 1981 e 1982, coordenados por uma comissão, na qual ele, Raimundo Nonato, enquanto Diretor Geral de Cultura, chefiava. Raimundo Nonato comenta que a renúncia de Tarcísio Burity ao Governo do Estado encerrava um ciclo da cultura paraibana e, também, do Festival de Arte, "tanto é assim que em 1983 a promoção não foi realizada", diz o diretor de cultura. Podemos perceber, nessa fala, o caráter pessoal daquilo que eu chamo de "coisa cultural" para me referir às iniciativas culturais por parte do Estado, na Paraíba. Raimundo Nonato não resume, entretanto, a não realização do evento em 1983 à saída de Burity, ele aponta algumas razões para isso, razões de ordem mais gerais, como a crise hídrica decorrente das estiagens e a recente – e acirrada – disputa eleitoral que culminou na vitória de Wilson Braga em 1983, mas também razões e motivos mais específicos, de ordem burocrática e logística, e justifica porque não foi possível realizar o Festival em Areia:

Motivos diferenciados impedem que o Festival de 1984 retornasse ao seu berço e melhor cena. Alguns, gerados por dificuldades de ordem estritamente burocrática, outros, impostos por circunstâncias que fugiam ao controle da Coordenação, tais como esse relacionado com o reinício das aulas na Universidade Federal, somado a crise da Fundação José Américo, órgãos que suprem a demanda de hospedagem e alimentação dos participantes dos Festival, além de outros provocados por resquícios de rejeição ainda detectados em alguns poucos segmentos da sociedade areense (BATISTA, 1984).

Evidente que não é possível saber a dimensão da rejeição da comunidade de Areia ao festival, o diretor de cultura fala em "resquícios", mas em outro momento do texto comenta que a não realização do evento em 1983 serviu para, entre outras coisas, uma análise mais detalhada das deficiências do festival, mas também para "uma reflexão da comunidade areense que, desde a sua instalação, vinha procurando ignorar aquela festa" (BATISTA,

1984). Essa dimensão da rejeição da comunidade de Areia seria melhor elucidada com uma pesquisa na cidade, a partir de entrevistas com os habitantes que foram testemunhas do evento. Infelizmente não foi possível fazê-la em virtude do recorte metodológico e do objetivo proposto, mas isso poderá ser feito em ocasiões futuras, com vistas a ampliar a área de observação desses acontecimentos.

Creio ser importante, por fim, uma elucidação das campanhas eleitorais de 1983 na Paraíba. Raimundo Nonato comenta, neste mesmo artigo, a expectativa em torno da posse do primeiro Governador eleito em virtude da posse representar o primeiro governador eleito sufrágio universal e direto desde 1965. A historiadora Monique Cittadino (1999) explica que, de fato, essas eleições representaram, do ponto de vista formal, um avanço no processo de democratização em curso no país, no entanto, adverte a historiadora que essas eleições "revestiram-se, na prática, por uma série de mecanismos garantidores de preservação da estrutura de poder vigente, impondo profundos limites ao processo de democratização. Além de vários artifícios jurídicos criados para dificultar o processo de organização das oposições" (CITTADINO, 1999, p.128). E, continua a historiadora:

(...) essas eleições foram marcadas, na Paraíba, pelo violento e abusivo uso da máquina estatal em apoio ao candidato e ao partido do governo. Nos meses que antecederam ao pleito foram realizadas pelo governo do estado inúmeras nomeações (cerca de 500 só no último dia). O controle exercido pelo executivo estadual sobre os municípios e suas lideranças foi ampliado e diversas repartições públicas transformaram-se em instrumentos de captação de votos para o PDS, de tal forma que, ao final das eleições, o Governo do Estado não podia pagar o funcionalismo público e em empresas como a CIDARGO, a União, CAGEPA e SAELPA encontravam-se falidas (CITTADINO, 199, p128 *Apud* MELLO, 1992).

Fica explicado assim, a "solenidade simples" da oitava edição do Festival de Arte, assim mencionada pelo Diretor Geral de Cultura, Raimundo Nonato Batista.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os festivais de Areia nos possibilitou um olhar em muitas direções, e sob diferentes prismas, são muitas as imagens que a história do festival nos permitiu observar. Quanto às artes paraibanas, as Artes Plásticas, através do NAC, e a Música, através da atuação de nomes como José Alberto Kaplan e Pedro Santos, constituem as áreas que melhor estavam organizadas, o que poder visto desde o início da promoção. A literatura e o cinema paraibanos só adquirem maior espaço apenas na segunda fase do evento, ainda que não seja possível perceber se o motivo era decorrente do hermetismo das primeiras edições, segundo irão reclamar alguns intelectuais paraibanos, ou se o festival catalisou essa organização. Quanto ao teatro não fica claro a contribuição do festival para organização enquanto grupo. Sabemos da importância do evento (por ocasião das entrevistas) para os atores Buda Lira e Luiz Carlos Vasconcelos, mas creio ter sido de razões mais pessoais do que enquanto catalizadores de uma mudança significativa em termos coletivos. Creio que para o teatro paraibano, a Piollin, fundada em 1977, por grupos de artistas de João Pessoa e Cajazeiras, entre eles, Buda Lira e Luiz Carlos Vasconcelos, tem mais importância para o fortalecimento dessa manifestação artística do que o festival de Areia.

A importância do festival no cenário nordestino e brasileiro nos anos 1970 é inquestionável, tanto em relação aos eventos da primeira fase (até 1979), como as edições do segundo momento (até 1982), a constante presença de intelectuais, críticos, e artistas já consagrados no país demonstram isso. Em termos institucionais, o Festival de Arte de Areia era um dos 13 festivais apoiados pela Funarte em 1979 (ver Tabela 2) e também estava incluído no calendário do cultural do país do Conselho Federal de Cultura.¹⁰⁸

Creio ser pertinente arriscar uma hipótese. A historiadora Cláudia Cury (2013), quando analisa o PNC de 1975 observa que o Plano menciona a colaboração de governos municipais e estaduais na implementação das políticas culturais, mas não deixa claro isso foi viabilizado. A hipótese que eu levanto, levando em consideração as instituições que estiveram em constante apoio à realização do festival – que era promovido pelo Governo do Estado da Paraíba – como a Embrafilme, o SNI, e a Funarte, é que a compreensão de como se processava essa colaboração passa pela realização desses festivais de arte, como foi o caso do Festival de Arte de Areia. Assim, a convergência das vontades de intelectuais e artistas

¹⁰⁸ Conselho Federal de Cultura. Boletim. MEC - Janeiro/Fevereiro - Março de 1983, Ano 13, Nº 50.

paraibanos com a vontade política de políticos como Tarcísio Burity e Ivan Bichara, em um contexto de efetivo investimento em cultura por parte do Estado, explicam o sucesso e a importância que o festival adquire naquele contexto. Em outras palavras, o PNC em 1975, a expansão da Embrafilme no mesmo ano, e o I Festival de Verão de Areia em 1976, não são eventos desconectados.

Nos discursos de abertura do festival, os oradores faziam questão de deixar claro que o intuito do evento era a sensibilização da juventude para o fenômeno artístico. Dessa forma, finalizo esse texto com um trecho do depoimento do pintor Bruno Steinbach sobre o festival:

Foi daí que eu mergulhei de cabeça nisso aí, que eu pintava, mas não levava muito a sério, aí foi quando eu bebi da fonte lá do pessoal que eu fiquei assim, virei artista, me lasquei...podia ter sido alguma coisa de futuro né...? Mas foi maravilhoso... (STEINBACH, 2016).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: O Iluminismo como Mistificação de Massa in In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- ALBUQUERQUE, Durval Muniz. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALMEIDA José Américo de. **A bagaceira**. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- _____. **A bagaceira**. 31.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- _____. **A Paraíba e seus problemas**. 4.ed. Brasília: Senado Federal, 1994.
- ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. Bauru, São Paulo: Edusc, 2005.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Trad.: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. **O banquete**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- ATHAYDE, Tristão de. Uma revelação. In: Almeida, José Américo de. **A bagaceira**. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p 40-45
- AZEVÊDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e regionalismo: Os anos 20 em Pernambuco**. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1984.
- BEVILAQUA, Clóvis. **História da Faculdade de Direito do Recife**. 2.ed. Brasília: INL, 1977.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.
- BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: Sobre a teoria da ação**. Trad. Marisa Corrêa. 11. ed. Campinas, SP: Papiurus, 2011.
- _____. **Sobre o Estado: Cursos no Collège de France (1989-92)**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BURKE, Peter. **História e teoria social**. Tradução de Klauss Brandini, Roneide Venâncio e Roberto Leal. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Ed.34, 1997.

CERTEAU, Michel De. **A Operação Histórica**. in LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (orgs.). História – v.1; novos problemas. Tradução de Théo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 19 - 48.

CURY, Cláudia Engler. **Abrindo o baú de memórias: políticas culturais no Brasil—subsídios para construções de *brasilidade* (1930-1990)**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

DA SILVA, Francisco Carlos Teixeira. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). **O Brasil republicano- O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XIX.(vol.4)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DA SILVA, Vanderli Maria. **A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

DREIFUSS, René Armand. **1964: A conquista do Estado - ação política, poder e golpe de classe**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2006.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: Alegoria, alegria**. São Paulo: Kairós, 1979.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GRAMSCI, Antônio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Trad.: Carlos Nelson Coutinho. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

HOBBSAWM, Eric J. **A Era dos extremos**. Tradução de Marco Santarrita. 8.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HOBBSAWM, Eric J. **História social do jazz**. Tradução de Angela Noronha. 11.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

JUDTM, Tony. **O mal ronda a terra**. Trad.: Celso Nogueira. Rio de Janeiro, Objetiva, 2011

KAPLAN, José Alberto. **Caso me esqueça(m) - Memórias Musicais**. In: Coleção Páginas Paraibanas. Departamento de Produção Gráfica da Secretaria da Educação e Cultura. João Pessoa, 1999.

MAGALHAES, Augusto. **Socialização do espaço urbano: Como um festival de artes interferiu na relação indivíduo/cotidiano na cidade de Areia, brejo paraibano, na década de 70**. 2009. Dissertação (Mestrado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009. Disponível em <http://bdtd.biblioteca.ufpb.br/>. Acesso em: 10 setembro 2018.

MAIA, Tatyana de Amaral. **Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)**. São Paulo: Itaú cultural: Iluminuras, 2012.

MARCUSE, Herbet. A arte na sociedade Unidimensional. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. São Paulo: Cultrix: ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B.Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846)**. Trad.: Rubens Enderle, Nélío Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

MICELI, Sérgio. O processo de construção institucional na área cultural federal (anos 70). In: _____. **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Plano Nacional de Cultura**. 1. ed. Brasília: Ministério da Cultura, Departamento de Documentação e divulgação, 1975.

MONTELLO, Josué. Revisão do romance Nordestino de 30. In: PORTELA, Eduardo. **O romance de 30 no Nordeste**. Fortaleza: UFC, 1983.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica**. São Paulo: Editora 34, 2014.

MUDROVCIC, María Inés. Por que Clio retornou a Mnemosine? In: AZEVEDO, Cecília (org.). **Cultura e Política, memória e historiografia memória e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

NORA, Pierre. **O retorno do fato**. In LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (orgs.). História – v.1; novos problemas. Trad. de Théo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

ORTIZ, Renato. Estado autoritário e cultura. In: **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Política Nacional de Cultura: dois momentos de análise – 1975 e 2005. In: GOMES, Ângela de Castro (Coord.). **Direitos e Cidadania: memória, política e cultura**. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2007.

POULANTZAS, Nicos. **Poder político e classes sociais**. Trad. Francisco Silva; São Paulo, Martins Fontes, 1977.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). **O Brasil republicano - O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XIX.(vol.4)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. 2. ed. São Paulo, 2014.

ROCHA, Eudes. (org.). **Flávio Tavares: obras escolhidas**. João Pessoa: Fundo de Incentivo à Cultura Augusto dos Anjos. Governo da Paraíba, 2005.

SAHLINS, Marshall. La Pensée Bourgeoise – a sociedade ocidental enquanto cultura. In: _____. **Cultura e Razão Prática**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. **Estrutura de poder na Paraíba**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 1999.

SOIHET, Rachel. O povo na rua: manifestações culturais como expressão de cidadania. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). **O Brasil republicano, vol. 2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SPLITZ, Bob. **The Beatles: a biografia**. São Paulo: Larousse do Brasil, 2007.

TELES, Gilberto Mendonça. **A Crítica e o romance de 30 no Nordeste**. In: PORTELA, Eduardo. O romance de 30 no Nordeste. Fortaleza: UFC, 1983.

THOMPSON, PAUL. **A voz do passado: história oral**. Trad.: Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartok**. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). O Brasil republicano, vol.2 .4º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VIEIRA, Carlos Eduardo. Intelligentsia e Intelectuais. **Revista Brasileira de História da Educação**. n. 16 - jan/abr. 2008.

VLADIMIR 70. **Mostra retrospectiva em homenagem aos 70 anos do cineasta**. Vladimir Carvalho. Centro Cultural Banco do Brasil: Brasília, Rio de Janeiro, 2005.

JORNAIS E PERIODICOS

- Consultados no IHGP e na Fundação Casa José Américo, em João Pessoa, entre março e agosto de 2016:

ALMEIDA, José Américo. Discurso pronunciado na solenidade de abertura do I Festival de Verão de Areia. **Jornal A união**, de 03 de fevereiro, de 1976.

AMADO, Jorge. **Jornal A União**, João Pessoa, de 21 de Abril de 1978.

BATISTA, Raimundo Nonato. **VIII Festival de Arte**. Correio das Artes, João Pessoa, 18 de Março de 1984.

BRANDÃO, Ignácio Loyola. **Areia, alegria e ânsia de cultura**. Revista do VI Festival de Arte. Secretaria de Educação e Cultura - Diretoria Geral de Cultura. A União Cia. Editora, Paraíba, 198, p. 6.

BURITY, Tarcísio. Discurso pronunciado na solenidade de abertura do I Festival de Verão de Areia. **Jornal A união**, de 03 de fevereiro, de 1976.

COUTINHO, Edilberto. **João Ubaldo, Proença e Edilberto Coutinho explicam o V Festival de Arte de Areia**. Entrevista a Jânio Rêgo Jornal. *A União*, João Pessoa, 09 de Março de 1980.

LEAL, Wills. **Festival (DE) Areia e/ou Festival (EM) Areia** in Revista do VI Festival de Arte in . Secretaria de Educação e Cultura - Diretoria Geral de Cultura. A União Cia. Editora, Paraíba, 1981.

PONTES, Paulo. Entrevista. in NETO, Alarico Corrêa. **Paulo Pontes diz o que pensa** in Jornal A união, de 31 de janeiro de 1976.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. **João Ubaldo, Proença e Edilberto Coutinho explicam o V Festival de Arte de Areia**. Entrevista a Jânio Rêgo Jornal. *A União*, João Pessoa, 09 de Março de 1980.

RIBEIRO, João Ubaldo. **João Ubaldo, Proença e Edilberto Coutinho explicam o V Festival de Arte de Areia**. Entrevista a Jânio Rêgo Jornal. *A União*, João Pessoa, 09 de Março de 1980.

SANTOS, Paulo. **Planejaram um festival, mas aconteceu outro**. *A União*, Especial, João Pessoa, 19 de Fevereiro de 1981, p.7.

IRMÃ JACINTA in **João Ubaldo, Proença e Edilberto Coutinho explicam o V Festival de Arte de Areia**. Entrevista a Jânio Rêgo Jornal. *A União*, João Pessoa, 09 de Março de 1980.

- Consultados acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, através do sítio eletrônico <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>, acesso entre setembro de 2016 e maio de 2017:

CABREIRO, Paulo Fernando. Diário de Pernambuco, Recife, A-6, 14 de Março de 1980.

MACEDO, Paulo, **Presença Potiguar no Festival de Areia**. Diário de Natal, 14 de Março de 1980, Natal, 1980.

MIRANDA, Ronaldo. **Sopros e Vozes entre os Debates de Areia**. Jornal do Brasil, caderno B, Rio de Janeiro, 1978.

PEREIRA, Erialdo. **Virgínius: O Romancista que preferiu o ar da cidade**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10 de Fevereiro de 1979, p.35.

SPENCER, Fernando. **V Festival de Arte de Areia. Imagem & Som**. Diário de Pernambuco, Recife, 5 de Março de 1980.

ENTREVISTAS

CARVALHO, Vladimir. **Onde cantam as cigarras**: depoimento. João Pessoa/Brasília, 2017. Entrevista concedida a Victor Soares Lustosa para o Projeto de Dissertação de Mestrado, **Onde cantam as cigarras: Os Festivais de Arte Areia (APÊNDICE H - Entrevista 08)**.

ESPÍNOLA, Francisco. **Onde cantam as cigarras**: depoimento. João Pessoa, 2017. Entrevista concedida a Victor Soares Lustosa para o Projeto de Dissertação de Mestrado, **Onde cantam as cigarras: Os Festivais de Arte Areia (APÊNDICE J - Entrevista 10)**.

KAPLAN, Márcia Steinbach Silva. **Onde cantam as cigarras**: depoimento. João Pessoa, 2017. Entrevista concedida a Victor Soares Lustosa para o Projeto de Dissertação de Mestrado, **Onde cantam as cigarras: Os Festivais de Arte Areia (APÊNDICE G - Entrevista 07)**.

LIRA, Buda. **Onde cantam as cigarras**: depoimento. João Pessoa, 2016. Entrevista a Victor Soares Lustosa para o Projeto de Dissertação de Mestrado, **Onde cantam as cigarras: Os Festivais de Arte Areia (APÊNDICE C - Entrevista 03)**.

MATOS, Severina Zezita Souza de. **Onde cantam as cigarras**: depoimento. João Pessoa, 2016. Entrevista a Victor Soares Lustosa para o Projeto de Dissertação de Mestrado, **Onde cantam as cigarras: Os Festivais de Arte Areia (APÊNDICE F - Entrevista 06)**.

MELLO, José Octávio de Arruda. **Onde cantam as cigarras**: depoimento. João Pessoa, 2016. Entrevista concedida a Victor Soares Lustosa para o Projeto de Dissertação de Mestrado, **Onde cantam as cigarras: Os Festivais de Arte Areia (APÊNDICE B - Entrevista 02)**.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. **Onde cantam as cigarras:** depoimento. João Pessoa/Rio de Janeiro, 2017. Entrevista concedida a Victor Soares Lustosa para o Projeto de Dissertação de Mestrado, **Onde cantam as cigarras: Os Festivais de Arte Areia (APÊNDICE I - Entrevista 09).**

SILVA, Bruno Steinbach. **Onde cantam as cigarras:** depoimento. João Pessoa, 2016. Entrevista a Victor Soares Lustosa para o Projeto de Dissertação de Mestrado, **Onde cantam as cigarras: Os Festivais de Arte Areia (APÊNDICE E - Entrevista 05).**

TAVARES, Flávio. **Onde cantam as cigarras:** depoimento. João Pessoa, 2016. Entrevista a Victor Soares Lustosa para o Projeto de Dissertação de Mestrado, **Onde cantam as cigarras: Os Festivais de Arte Areia (APÊNDICE A - Entrevista 01).**

VASCONCELOS, Luiz Carlos. **Onde cantam as cigarras:** depoimento. João Pessoa, 2016. Entrevista a Victor Soares Lustosa para o Projeto de Dissertação de Mestrado, **Onde cantam as cigarras: Os Festivais de Arte Areia (APÊNDICE D - Entrevista 04).**

APÊNDICE A - Entrevista 01

TAVARES, Flávio. **Onde cantam as cigarras:** depoimento. João Pessoa, 2016. Entrevistador: Victor Soares Lustosa: UFPE, 2017. Arquivo de áudio. Mp3. Entrevista concedida ao Projeto de Dissertação de Mestrado, **Onde cantam as cigarras: Os Festivais de Arte Areia.**

Entrevistador: **[Em negrito]**

Eu, na época eu fazia área 2 (Coex) na Universidade, e eu tenho uma vaga lembrança que eu fui mais com grupos ligados a Universidade, porque meu irmão era lá de Areia, da Universidade, e me hospedou. Mas eu me lembro vários, eu acho que Carmelio Reinaldo que estudava comigo deve ter ido...tem muita gente... Júlio César Ramalho, que mora fora, não sei se tá morando aqui, eu não o vejo. O pessoal da Universidade todinho tava lá, porque era uma espécie de efervescência que hoje eu posso fazer uma comparação, que eu nunca fui, mas assim em termos pra gente era como se fosse Paraty, **[A Flip?]** Isso, a Flip, era uma coisa assim (...).O festival de Areia se tornou uma coisa muito emblemática pelas figuras notórias que vinham, ídolos da gente, Henfil, Ziraldo... e Fernando Peixoto, que eu já tinha feito cenário pra ele, aí fiz Coiteros aqui, o cenário de Coiteros, que é fruto do festival de Areia. Vinha muita gente assim, Henfil, Ziraldo, Vladimir Carvalho (...) era esse pessoal de cinema, de ponta mesmo, Glauber Rocha eu acho que não veio não, não sei se ele já tinha morrido... e de música também acredito que vinha gente famosa também, na época. E de Arte, eu conheci pessoas, Luiz Carlos Ripper, que era o maior cenógrafo brasileiro, veio dar aula sobre iluminação, **[Isso, pro Festival?]** Isso, no festival, cor e iluminação cênica no teatro romano, eu não sabia nem o que era teatro de palco romano, que é esse teatro da gente. O de palco grego, ele é solto no meio, que é o que Niemeyer fez no memorial da América Latina, os músicos se apresentam de um lado, mas o palco...aí ele (Luiz Carlos) mostrou isso, eu passei a fazer cenário, ganhei um prêmio em Arcozelo, no Rio de Janeiro, no teatro com Pascoal Carlos Magno, na peça o Auto de Maria Mestra, de Altimar Pimentel. Ele deu uma aula que até hoje eu tenho influência, que é saber o que é iluminação, foi a primeira pessoa que falou que Rembrandt quando queria iluminar um tema, por exemplo, em A ronda noturna ou na Descida da Cruz, ele ilumina o cristo e ilumina no meio de várias mulheres e soldados, ele iluminava uma mulher, aquilo é uma típica luz cênica (...) Daí criou-se na cidade um rebuliço de ver ator, de ver atriz, e sem o estigma de televisão, ninguém tinha televisão naquela época, tava começando aquela novela, Gabriela(...) Mas eu acho que o mais forte do festival era cinema...cinema e teatro, e música, música por exemplo, o pessoal de vanguarda musical, de

teatro musical. Artes plásticas têm seu público, mas ela não é um público, vamos dizer, um público vibrante, é uma coisa mais intimista, não é tão popular como música, como teatro, como cinema.

APÊNDICE B - Entrevista 02

MELLO, José Octávio de Arruda. **Onde cantam as cigarras**: depoimento. João Pessoa, 2016
Entrevistador: Victor Soares Lustosa: UFPE, 2017. Arquivo de áudio. Mp3. Entrevista concedida ao Projeto de Dissertação de Mestrado, **Onde cantam as cigarras: Os Festivais de Arte Areia**

Entrevistador: **[Em negrito]**

"Tanto quanto eu sei, quem teve a ideia original desse festival foi Virgínius da Gama e Mello, que era um intelectual boêmio, que fazia ponto tanto na Canadá - Canadá era uma sorveteria que existia no ponto de cem réis, embaixo do Paraíba Hotel - Virgínius fazia ponto ali, com um grupo do qual fazia parte uma figura muito curiosa que era Manuel Caixa d'água - você já deve ter ouvido falar, um poeta popular, ainda recentemente homenageado pelo pôr do sol literário - , Virgínius fazia ponto lá, e simultaneamente...**[Manuel caixa d'água?]** era um sujeito que só andava de branco, sujo que só! se dizia intelectual, era semianalfabeto, mas botou na cabeça que era intelectual e ficava circulando, Virgínius dava muita corda a ele, Virgínius gostava de doido, Virgínius era um tipo muito brincalhão, num é?! e boêmio **[e esse grupo frequentava essa sorveteria Canadá?!]** isso, ficava embaixo do Paraíba Hotel, era o *point* aqui dos intelectuais e das moças mais avançadas, que nesse tempo se vinculavam ao teatro, aos corais de canto orfeônico e outras entidades assim. Virgínius, da Canadá, passou-se para a Bambu, foi o tempo que criaram uma churrascaria que marcou época aqui como reduto dos intelectuais, que era a Bambu - embaixo dos bambus, ali perto daquela estátua de Augusto dos Anjos, na lagoa...aquela lagoa ali...aquela lagoa ali é a lagoa norte, a sul é a do cassino, é a lagoa norte - então Virgínius misturava bem essa parte intelectual. Ele escrevia todo dia, escrevia e dava aula, todo dia, e bebia também todo dia, e era doente, Virgínius era tuberculoso, tinha vindo pra cá, tinha vindo de Campina pra cá - ele era de Campina [Campina Grande] ele é da família Gama e Melo, ele é contraparente de Argemiro de Figueiredo, parece que é sobrinho de Argemiro, uma coisa dessa - ele veio pra cá desenganado, e aqui enfiou-se na boêmia e viveu muito tempo, porque ele era tuberculoso, farrava muito, e ele chegava assim, tanto na Canadá quanto na churrascaria bambu, de onze horas da manhã e ia até nove, dez horas da noite, às vezes mais, às vezes meia-noite, num é?! Sempre pagando, ele era abonado, ele vivia...ele tinha um patrimônio de uma tias com quem ele morava, solteirão, morava no Roger, andava muito a pé, mas no final das farras ele pegava carro de praça. Pois bem, então Virgínius tendo essa ideia....**[carro de praça era o que? era tipo taxis?]** é, era tipo os taxis, não tínhamos taxis nessa época, era carro de aluguel, você

contava a corrida, o camarada fazia a corrida pra você...pois bem, Virgínius então fundindo a cultura de que ele era especialista, ele já chegou aqui com um certo prestígio, Virgínius era participante do melhor suplemento literário do nordeste, um dos melhores do Brasil, que era o do Jornal do Comércio de Recife, Recife ainda nessa época era um centro de polarização cultural [**ele escrevia pro Jornal então?**] escrevia todo domingo, críticas literárias, depois esses trabalhos dele...esses trabalhos dele tão juntados aí, esses trabalhos foram transformados em livro, você encontra esses livros dele, são três ou quatro livros volumes de ensaios, alguns são muito rápidos, de circunstância, mas alguns são muito bons, era da época do Jornal do Comércio. Ele parece que estudou em Recife, ele estudou em Recife sim, ele terminou direito em Recife, que tal a ideia do abonamento intelectual...financeiro dele, porque não era todo mundo que podia naquele tempo estudar em Recife [deve ter estudado nos anos 50?] É, por aí, ele chega aqui já é 57, 58. Ele passou um tempo em Campina, participou ativamente das campanhas políticas de Campina Grande, ele era uma espécie de intelectual orgânico do *argemirismo* - o *argemirismo* era exatamente a corrente política majoritária de Campina - o tio dele era Argemiro de Figueiredo, que tinha sido governador da Paraíba, interventor nos anos 30 e tava querendo voltar ao governo, mas não voltou não, queria voltar ao governo e à prefeitura, mas foi derrotado todas as duas vezes, tanto pra o governo como pra prefeitura de Campina, mas era a grande liderança da Paraíba, depois elegeu-se senador, dois mandatos de senador. Virgínius era um intelectual orgânico do *argemirismo*, você pega os livros sobre a política...sobre...sobre a imprensa, de Fátima Araújo, quem for, Josué Silvestre, Virgínius aparece como redator de todos os jornais do *argemirismo*...ele...os irmãos de Argemiro, Manuel e Acácio de Figueiredo, num é?! Pois bem, aí Virgínius, ele tinha essa capacidade de fundir cultura com boêmia, bebia muito, bebia, pagava bebida, era um sujeito alegre, descontraído, sempre, tava sempre muito composto, você num via Virgínius vomitar, você não via Virgínius de manga de camisa, paletó e gravata...paletó e gravata, bem composto, tipo bonitão, cercado...as moças...teve dificuldade por conta disso de entrar na universidade, ele entrou na universidade em 62, foram dois professores de letras que a universidade na época tentou barrar, Virgínius porque dizia que ele era boêmio...a faculdade de filosofia ainda era muito impregnada de clericalismo, muito cheia de padre, né?! aí Juarez Batista, que também queria entrar...os dois terminaram entrando. Juarez Batista, porque diziam que ele era comunista...nem era, mas diziam. Pois bem, Virgínius com essa capacidade...os dois inclusive eram primos. Juarez é Juarez da Gama Batista, Virgínius da Gama e Melo, e atuavam na mesma faixa que era a crítica literária, agora eram tipos muito diferentes, Juarez era um tipo muito sisudo, muito discreto, não frequentava bar, não fumava, num é?! Vivia de

casa para o trabalho e Virgínius era um homem rueiro, boêmio...aí bem, estoura o movimento de 64 e cria-se como elemento de resistência criam-se esses festivais, que vêm de Minas, a partir de Ouro Preto e Mariana, mas outras cidades tem festivais também. Paraty não tinha, o de Paraty é recente, o de Paraty num tinha não, agora tinha festivais no Rio Grande do Sul, havia em Santa Catarina, em Santa Catarina parece que era em Blumenau, Joinville...tinha um pra banda de Goiás, parece que Pirenópolis. Começaram a pipocar os festivais, aqui no Nordeste quem assumiu a liderança desses festivais foi Garanhuns. Garanhuns começou a realizar por inspiração do pessoal de Pernambuco, exatamente porque a cidade de um clima muito agradável, uma distância relativamente pequena do Recife, colégios que podia abrigar esse pessoal...Pois bem, aí Virgínius viu isso e imaginou que se podia realizar um festival aqui, um festival que consultava a vocação intelectual e também boemia dele. Aí procurou interessar à Universidade. Era o reitorado de Humberto Nóbrega...que a Universidade com o movimento de 64, entrou num dos períodos mais obscuros...entrou um camarada que era oficial médico, Guilardo Martins, major do exército, tinha um anticomunismo primário, no entanto, cercou-se de algumas pessoas de esquerda, inclusive Juarez Batista...Virgínius estava lá na Faculdade Filosofia... pra Guilardo, todo mundo era de esquerda.... terminou o reitorado de Guilardo, entrou Humberto Nóbrega, não tem as qualidades realizadoras de Guilardo...doutor Humberto era um homem fraco, um homem sem grande elã, mas era um intelectual, gostava, sobretudo, de patrimônio histórico. Todo domingo ele pegava um fotografo aqui chamado Arion Farias...e saía pela cidade aqui, pelos municípios próximos, tirando fotografia de prédio antigo pra conseguir a restauração. O movimento de 64 estava investindo nisso, criou-se a ideia da chamada memória arquitetônica. tudo para o movimento de 64 era memória, memória arquitetônica, memória literária, memoria histórica, tudo era memória...e Humberto Nóbrega entrou nisso...aí Virgínius...Bom, agora o assessoramento de Doutor Humberto era mais aberto do que o de Guilardo, ele levou Celso Leite, cuja esposa tinha sido perseguida no reitorado de Guilardo. Levou Celso pra lá, Celso era uma camarada aberto, era irmão de Cleanto Leite, que foi um dos grandes intelectuais do Brasil na época de Celso Furtado, a família dos Paiva Leite, a família toda muito bem situada, tinha irmão que era deputado federal, Cláudio, tinha outro que era assessor de alto nível do ministério da fazenda...e Celso mesmo tinha muita penetração, vinha dos sucessivos conselhos da Universidade, tinha sido interventor da Faculdade de Ciências Econômicas...Celso era pró-reitor de graduação no reitorado de Humberto Nóbrega, cuidava dessa parte de matrícula, dessa parte de cursos...Mas não deixava de ser um intelectual, e era do nosso grupo, ele dava muita cobertura ao nosso grupo. Nosso grupo era o grupo de José Honório, que procurava

uma nova vertente para a historiografia, e o pessoal que não gostava da gente dizia logo que o grupo era comunista. Mas a gente tinha ligações no sul, através do irmão de Celso, Cleanto...Virgínius procurou Celso, procurou Humberto Nóbrega também, começou a botar umas notas de jornal. Virgínius tinha uma coluna diária, começou a botar uma notas de jornal, que a Paraíba podia ter um Festival com essa coisa e tal...e a Universidade calçou o festival. Celso interessou-se. Celso tinha muito peso na universidade porque doutor Humberto, ao contrário de Guilhardo, doutor Humberto transferia muito prestígio para os auxiliares, já que não era muito de realização, era um meio indolente, aí transferia para os auxiliares. Celso tinha muito peso dentro da universidade, porque era pró-reitor e era também um intelectual...no tribunal de justiça tinha dado a mão a muita gente, tinha dado muito emprego no tribunal...e tinha Cleanto em cima, calçando. Tinha Cláudio que era deputado federal, tinha César, que era assessor no Ministério da Fazenda. Celso encampou a ideia do festival, achou a ideia muito boa, doutor Humberto também e disse vamos fazer! porque é uma maneira inclusive de agradar José Américo...aí já é numa fase do movimento de 64 em que tudo aqui passa pela casa de José Américo...porque José Américo, inclusive, vai indicar governadores. José Américo indica Burity duas vezes e indica Ivan Bichara, que é casado com a sobrinha dele, o general Reynaldo vinha muito aqui, o filho de José Américo se torna comandante do primeiro exército...eu sei porque eu frequentava muito a casa de José Américo, eu frequentava por outras razões, havia gente que frequentava por causa de emprego. José Américo, inclusive, me deu a mão. Eu era muito marcado e José Américo desbastou os problemas meus pra que eu pudesse entrar na Universidade. Eu terminei entrando em 76. Nem era com Galhardo, que eu não entrava nunca e nem com doutor Humberto, que era muito fraco e não queria conversa com quem fosse tido como elemento...assim de contestação...

Pois bem , aí Celso encampa o festival e a universidade começa a botar o festival pra frente, com o pessoal da universidade. É Celso, pró-reitor da universidade, Virgínius, professor da universidade, nesse tempo ele era professor da faculdade de filosofia, ficava ali junto ao Lyceu, perto da bambu; Ele ia dar aula, dava aula cedo, 07 horas. 09 horas, 09h30 ele já estava na bambu, já tava em ação, já tava instalando os trabalhos, e a turma em torno, ele pagava, né?! E Kaplan. Nesse tempo a universidade realizava muitas atividades culturais, no prédio dela, que era ali na lagoa, aquele prédio alto, aquele prédio comprido, que foi Guilhardo que construiu...embaixo tinha um auditório que era centro das atividades, sobretudo, de corais. Aquele prédio foi construído pela reitoria, para a reitoria. A reitoria era ali, embaixo tinha atividade, a atividade mais forte da universidade, era, toda semana tinha, duas ou três vezes. Faziam uma palestra em cima (a palestra havia meia-dúzia de gatos

pingados), mas a parte de baixo era muito animadora, que era de noite, dava muita moça, o pessoal ia pra lá, e juntava a faculdade de filosofia que ali perto, o Lyceu, a bambu, tudo ali era lugar estratégico, na lagoa, então o pessoal ia pra lá. Kaplan era exatamente o mentor disso, isso explica a participação de Kaplan, que era pianista e era mentor dos corais, ele com a mulher dele, que é Márcia. Márcia é uma mulher muito ativa, muito ativa, figura boa, do nosso grupo também. Kaplan muito atencioso e tal.... muito ativo. Aí começaram os três a se articular. Agora, eles tinham ramificações, né?! Virgínius tinha uma figura chave no esquema dele, que era Paulo Melo, que ia diariamente à casa dele e era diretor de cultura da secretária de educação. Não havia secretaria de cultura, o órgão cultural do Estado era a Diretoria Geral de Cultura, que funcionava no centro administrativo...aí já era governo de Ernani Sátyro...quando surgiu a ideia do festival, Ediláudio[Ediláudio Luna de Carvalho], absurdamente disse que a Universidade não podia bancar o festival porque ele, como chefe do setor de segurança – era ASis órgão, Assessoria de Segurança e Informação, tinha um órgão desse em todas as repartições federais, sobretudo universidades do país naquele momento, lembre-se que os tempos era de repressão – então quando Virgínius [Virgínius da Gama e Melo], marcado, vem com esse negócio de festival, e Celso [Celso Leite] de uma banda, e com Kaplan[José Alberto Kaplan], que era um homem da área cultural...a área cultural era sempre mal vista pela repressão, né? aí Ediláudio foi logo em cima: não, num pode não porque eu já detectei a situação e os terroristas só tão esperando o reitor ir pra lá pra sequestrar o reitor. Isso Celso me contou várias vezes. Daí doutor Humberto – doutor Humberto era muito receoso de qualquer situação na área de segurança e tal...aí tirou logo o time de campo e desautorizou qualquer iniciativa da universidade nesse particular...aí o pessoal se volta pra Burity – Burity era professor da Universidade – ele tava a par da situação, não tava por dentro da organização, mas era secretário da educação né? Já era o governo de Ivan Bichara, ele era secretário de educação...daí Burity diz: - então o Estado banca, daí determinou a Paulo Mello que articulasse a Diretoria Geral de Cultura pra implementar o festival...havia uma influência do festival de gramado, que também era na serra, o frio, aquela coisa, e lá o forte era cinema, aqui o forte vai ser música. O festival aqui tem um forte acento musical...e de teatro. Paulo Melo era muito ligado a Paulo Pontes. Paulo Pontes veio várias vezes, ele direcionou muito o festival. Tinha um pessoal que direcionava o festival, que dizia quem vinha e quem não vinha. Aí veio Ivan Cavalcanti Proença, esse ficou praticamente como mentor do festival, porque ele vinha pro festival, ficava aqui um mês, e vinha com a família todinha, mulher, filho papagaio, empregada....agora tudo era realmente barato...ele ficava hospedado...ele ficava hospedado no seminário do Miramar. Eu sei porque eu

coordenei um ano e fiquei agindo. Agora quando era Paulo Melo eu não tive chance não...com Paulo Melo o pessoal daqui não teve a menor chance....eu, Wilton Veloso, o próprio Linduarte [Noronha]...só o pessoal de Música tinha chance por causa de Kaplan, Pedro Santos tinha... A gente quando muito ia lá olhar, mas eles não davam bola não. Eu tive lá uma vez, indo pra fortaleza, eu passei no festival, Paulo Melo tava lá com o pessoal dele, limitou-se a um cumprimento, pronto...agora faziam muitos cursos, de Música, curso de Flauta, veio José Siqueira, era Kaplan que trazia. Agora o pessoal daqui fora, Wilton Veloso, aquele menino que era da universidade, da área de música...agora eu tô esquecido do nome dele, esse pessoal só vai entrar comigo, eu vou reorientar o festival todinho e vou colocar maciçamente o pessoal daqui. Com Paulo era o pessoal de fora, maciçamente de fora. Fernando Peixoto que era uma figura muito boa, Ivan Cavalcanti Proença, Nélida Pinon, era o pessoal...e o pessoal que contestava o sistema, do pasquim, era Ziraldo, Jaguar, aquele pessoal veio., que contestava o sistema. Aí o festival era um pouco isso, era o regime militar...agora um representante da polícia federal lá, e fiscalizando a programação, se montava a programação e entregava a ele, entregava a cópia a ele...ele olhava, nem sabia e não entendia nada, mas formalmente dava o aval. Pois bem, aí ficou o festival nesse esquema. Aí foi, 76,77,78 e 79 com Paulo (Melo), aí Burity, que era secretário passa a ser governador...Paulo parece que tivera um atrito com uma cunhada de Burity. Burity levou a cunhada pra ser primeiro chefe de gabinete, depois ela foi ser diretora do departamento mais importante da secretaria de educação, que era a de ensino médio (que era a maior soma de escolas) aí Paulo teve um problema, parece, com ela. Eu sei que quando Burity assumiu, Giselda me chamou logo na faculdade de filosofia e disse 'olha, que eu queria que você fosse o diretor geral de cultura'. (Eu trabalhava com Paulo), aí eu disse 'Mas e Paulo Melo?' eu perguntei, daí ela 'olhe, não pergunte, Burity quer saber se você pode assumir, agora essas questões não me dizem respeito, eu quero saber se você pode. Eu disse 'Bem, posso'. Aí fui, e eles gostaram muito da orientação que eu dei de reorientar o festival, de assegurar a participação maciça do pessoal daqui. Aí entra Raimundo Nonato, entra Urquiza, Wilton Veloso, Alex Santos. Pelo Cinema vai entrar Alex. Antes era o pessoal de fora, vinha Ipojuca Pontes (quer era irmão de Paulo Pontes), até então Ipojuca não veio mais. Eu limitei ao máximo o pessoal de fora. Porque o pessoal que veio de fora não era assim de nível muito alto, exemplo, eu trouxe Houaiss, trouxe João Ubaldo Ribeiro. Eu me liguei a um camarada do Rio chamado João da Penha, que era muito ligado aquela revista de Civilização Brasileira, e eu conheci o pessoal da Civilização por causa de José Honório, por causa de Cleanto, aí eu procurei começar a forçar esse pessoal, José Siqueira (José Siqueira não veio antes não, veio comigo). O Festival passou

a ter a seguinte orientação: pessoal daqui, a base tida daqui, agora pessoas de fora de altíssimo nível. E dos antigos só ficou Ivan Proença, que não gostou, ficou aqui todo cheio de dedo, porque eu fui ao Rio e não o procurei. Paulo Melo o procurava, Paulo discutia com ele a programação do festival. Eu não discutia com ninguém, eu discutia com o secretário, que era Burity, aliás, ele já era governador, quem era a secretária era Giselda, cunhada dele. Bem, essa em linhas gerais é a história do festival. **[Aí quando o senhor assume a de 1980, tem mais a de 198...]** Eu só tomei conta da edição de 1980 porque houve um problema aí comigo, acho era de acumulação, porque eu já era professor da universidade, eu tinha entrado em 1976, o reitor era Lynaldo...aí eu não podia ficar. Entrou daí um camarada que tinha me ajudado no festival em 1980, Raimundo Nonato, ele vai ficar toda gestão de Burity, até criar-se a secretaria de Cultura, ficou a Diretoria Geral de Cultura sob o comando de Raimundo Nonato, com muito peso e com muito espaço, e foi sabe pra onde? Pro grupo escolar Thomas Mindelo...mas a orientação permanece a mesma **[Aí vai até 1982 num é isso?]** Não, eu acho que vai até 1985 [1984], a última edição foi feita aqui em João Pessoa, O festival de Areia em João Pessoa, foi, terminou aqui, onde o pessoal de fora ficava hospedado no Seminário do Miramar, festival foi lá, foi um fracasso total...festival é feito pra cidade pequena, Areia era ótimo...Tinha um grupo que achava que tava dando muito peso a Areia e que era bom também levar pra Mamanguape, aí havia o chamado esquema Wills Leal, que não vigorou, mas era uma ideia boa. Porque Areia era uma cidade muito fechada, não atraía o pessoal dos municípios vizinhos, o pessoal dos distritos de Areia não iam pro festival, Areia tinha distritos com Colégios, mas ninguém ia.... Areia era uma cidade fechada e hostil ao pessoal de fora...Pois bem, aí Wills, com o rapaz que era do conselho de cultura, pesquisador aqui de alto nível chamado Eduardo Martins, veio com a ideia de se fazer o festival em Mamanguape, porque Mamanguape pegava Rio Tinto e Baía da Traição...Mamanguape com a parte histórica e cultural, Rio Tinto (nesse tempo a fábrica estava funcionando a pleno vapor) com a parte industrial, com a parte de serviço, e Baía da Traição com a praia. A ideia era muito boa, mas não vingou. Eu simpatizava muito com essa ideia, que era de Wills. Mas não vingou por causa de José Américo 'Não, Areia não pode sair' e Padre Ruy também "não, o Festival é aqui, o lugar é Areia, Areia, grande cidade, tradição" agora não chamavam o pessoal de Alagoa Grande, no pé da serra. Mas no meu ano eu chamei, eu procurei levar o pessoal de Remígio, o pessoal de Esperança. Mas a cidade era hostil...Interessante esse Festival ter ficado em Areia viu, porque Areia não tinha condições pro Festival, não tinha estrutura, não tinha hotel. O hotel vai ser implementado pra servir de base pra o festival de Areia, daí quando o hotel foi criado o Festival acabou...agora a cidade fechada, hostil...Eu já lhe contei o caso né? Da

secretaria... Violeta o nome dela, Violeta de Brito Lira, Secretária de Serviço Social, a mulher de lá, o marido dela, Getúlio tinha sido promotor lá e tinha liderança política lá. Não chamaram a mulher pro festival, pra você ver como era Paulo Melo, como era esse esquema. A secretaria dela era fraca a de serviço social, ela pessoalmente tinha influência por causa de José Américo, era de Areia, não chamaram. Não chamaram, daí ela começou a fazer fuxico e o pessoal foi e montou um sketch contra ela lá em Areia, sob o comando de Fernando Peixoto, ela danou-se com esse sketch. Fez uma onda aqui pelos jornais, o festival não acabou no primeiro por causa do peso de José Américo, o pessoal tinha as costas quentes, Paulo Melo, Burity tinha o respaldo de José Américo, se não tinha acabado. Violeta pressionou pra acabar, foi a Burity 'Não é possível o que tão fazendo lá, são os comunistas?' Comunismo servia pra tudo nessa época...'Tão comprometendo seu governo, atacando os auxiliares do seu governo' nesses termos, mas Paulo sustentou a barra. Quando eu fui fazer o festival eu encontrei vestígios disso...O pessoal de Campina Grande não era chamado, Areia pertence ao compartimento da Borborema, Areia é cidade caudatária de Campina, pois não chamavam o pessoal de Campina. Eu acabei com isso. No meu ano a base do festival foi Campina [**e quem ia pro festival? eram os estudantes de João Pessoa?**] Agora tinha uma coisa boa, eles colocavam os ônibus que levavam o pessoal durante o dia, ficava lá, farrava e de noite voltava. [**Mas a maioria dos participantes era daqui de João Pessoa?**] Sim, a maioria dos participantes era daqui de João Pessoa, porque o pessoal de Areia saía, o festival era feito nas férias, a escola de Agronomia também mantida à margem, e as instalações da escola de Agronomia servindo para hospedar o pessoal de fora. É o que Wills (Leal) disse no artigo dele, "é festival em Areia, não é festival de Areia". A cidade hostil, claro, pra complicar as coisas esse problema com Violeta, que era uma mulher de peso, Violeta era uma representante de Areia dentro do Governo. O marido dela tinha sido promotor, a família dela fazia política lá, a família Brito Lira, a família tinha representação, não sei se prefeito...mas tinha gente em cargos que podemos dizer, dominavam a cidade. O festival era todo montado aqui (João Pessoa), todo desenvolvido aqui, montado aqui, daí chegava na semana, faltando três dias o pessoal ia pra lá e colocava aquele esquema de paraquedas, o esquema era esse. Eu acabei com isso, comigo a base do festival era Campina Grande, que tinha uma espécie de Espaço Cultural, que aquele prefeito Veneziano transformou no terminal dos ônibus de Campina. O Espaço Assis Chateaubriand, era ótimo aquele espaço, eu passava o dia lá, ia de manhã de ônibus e voltava de noite, passava o dia lá, montando as coisas lá, em Campina. "Porquê Campina?" o pessoal me perguntava, porque Areia pertence à jurisdição de Campina Grande e não de João Pessoa. Areia é do compartimento da Borborema, então vamos levar o pessoal

de Campina. Tanto é assim, que nessa época aí Elisabeth Marinheiro criou o Congresso Brasileiro Crítica literária, que é a replica de Elisabeth ao festival de Areia. Como o pessoal de Campina não era convidado pra Areia, Elisabeth montou o festival dela, o seminário dela...Era muito bom, muita gente, ela era muito ativa, era do povão...era de Universidade...Era em três lugares, no Teatro, na Associação Comercial e em outro auditório. Enquanto que o festival de Areia dava 60,70 pessoas, esse dava umas 400,500 pessoas, com Elisabeth na frente. Foi uma réplica ao festival de Areia. **[Então o festival de Areia era uma espécie de Festival de João Pessoa que 'alugava' a cidade Areia pra realizar o festival?]** Exatamente, aí não chamava ninguém mais. Aqueles municípios vizinhos não iam, Bananeiras, Esperança, Remígio. Remígio é antigo distrito de Areia! Modéstia parte, quem acabou com isso foi eu, porque eu botei esse pessoal todinho pra participar do festival. Procurei colocar o pessoal de Sapé. Eu procurei, na parte de música, focalizar as Bandas de Música, a gente colocou os maestros de Bandas de Música lá. José Siqueira foi, deu curso pra eles. Foram uns oito maestros. O pessoal dizia "Leva as bandas", daí eu dizia que as bandas não era possível porque Areia não comportava. Mas levei os maestros, de Sapé, de Alagoa Grande, de Remígio, de Bananeiras. O objetivo, o meu objetivo era fazer com que o festival fosse um festival do compartimento da Borborema, com base no pessoal de Campina Grande, o pessoal de Campina Grande ficou muito satisfeito. Mas eu não fazia pra agradar ninguém, na verdade era até mais barato. **[Os recursos eram do Estado, ou tinham recursos federais também?]** Tinha sim, recursos federais, a base de recursos era do Minc, talvez. **[Da Funarte?]** Isso, da Funarte, o Minc é depois, bem depois. Vinha um repertório da Funarte, era um pessoal até bom o pessoal da Funarte. Uma das vezes me disseram que a filha de Geisel veio aqui, eu não me lembro dela aqui não. Eu participei de uma reunião lá em que ela estava, mas enquanto eu estava cuidando de algumas coisas, ela não se meteu em negócios do festival. Ela estava numa reunião em que eu estava, justamente discutindo o festival, tentando conseguir recursos, acho que ela era da parte administrativa...Amália Lucy, lembrei o nome dela. Pois bem, daí comigo o festival fica com essa nova orientação."

APÊNDICE C - Entrevista 03

LIRA, Buda. **Onde cantam as cigarras:** depoimento. João Pessoa, 2016. Entrevistador: Victor Soares Lustosa: UFPE, 2017. Arquivo de áudio.Mp3. Entrevista concedida ao Projeto de Dissertação de Mestrado, **Onde cantam as cigarras: Os Festivais de Arte Areia**

Entrevistador:[**Em negrito**]

Eu participei do segundo festival, na verdade o primeiro era o que eu tava te falando...[**Por qual motivo que tu não participou do primeiro?**] É porque eu passei no vestibular né, pra Farmácia, Bioquímica. Eu vim do interior né, de Cajazeiras, a missão então é passar no vestibular, quando você sai disso... ai eu nem canalizei pra ir pro festival. [**Mas tu já era ator, né?**] Era, já trabalhava desde cajazeiras, ai vim pra cá, e nesse período eu aderi ao movimento de teatro, daí nesse momento eu não quis saber de nada, eu queria era praia, andar, não sei o que, eu não quis... o pessoal queria invadir oficina....depois eu soube, falaram muito, a moça do teatro falava muito de uma palestra do Paulo Pontes, que eu acho que foi o último festival que ele veio parece. [**Sim, ele morreu no mesmo ano [1976] no final do ano, em dezembro.**] Então ele tinha lá a visão dele daquele movimento, que era um movimento inclusive de um pouco de distensão política né, já iniciava uma luta para distensão política dentro do próprio regime. Agora eu assim, a origem do festival, eu tenho que informações de que assim foi inspirado no festival de Ouro Preto. Na época quem coordenava, quem era o diretor de cultura, porque não tinha secretaria do governo do Estado, era Paulo Melo. [**Ele é vivo, Paulo Melo?**] Eu acho que sim velho, isso ai você vai pegar com jornalistas antigos. Ele sabe de tudo, porque esse José Octávio participou...

Lembro desse segundo festival, teve até um episódio, depois eu conto pra você porque isso ai não vai servir pra você, fofoca, uma brigazinha que houve que foi muito engraçado.... Então, assim, era muito bom, era quinze dias de festival. Na verdade, era a pegada do festival de Ouro Preto. [**O Festival de Ouro Preto, ele nasce dentro da Universidade, né?!**] Dentro da Universidade. Essa que é a sorte do festival né, porque isso manteve mesmo com toda, é possível que tenha tido reações fortes lá né porque...[**E Ouro Preto não é uma cidade tão do interior assim né?!**] Não, não é. É que em Areia era mais a Universidade ligada a Agronomia, essas coisas assim. As outras não, você tinha uma diversidade de Ouro Preto, como ainda hoje tem. Então, já havia sinais de embate do que era conservador, coisa que possivelmente...ai eu não conheço muito a história de Areia ai eu não posso falar, mas assim

eu tô dando um palpite. **[E assim, aqui a Universidade quis fazer, mas inicialmente foi a secretaria de Estado que assumiu.]** O que eu sei é que foi a secretaria de cultura, de... de educação, no caso. Na época o governo era Burity, que tinha essa relação com a cultura, e aconteceu isso. Eu acho que o segundo festival já houve uma reação muito forte. Porque na verdade havia uma chegada, uma invasão, vamos dizer ai, doces bárbaros, usar o termo. Muitos costumes, muitas formas, gente de tudo que é canto do país, do Rio Grande do Sul ao Norte. Festival super divulgado, super estrutura. **[Eu achei um anúncio do festival lá no Rio Grande do Sul.]** Olha aí. Eu lembro porque tinha um pessoal de dança, mas tinha o pessoal de São Paulo também, enfim, de todos os lugares. Na verdade, não se fez mais o festival como o primeiro e o segundo festival. E nem se seguiu aquele linha que Ouro Preto conseguiu, que era de ser... você ter um público que está estudando, não se conseguiu fazer isso aqui. Houve um problema sério no segundo festival, pelas forças políticas, a sociedade rejeitou o festival e chegou a ter um meio termo ao reduzir, passou a ser em 5 dias, 4 dias. E não foi a mesma coisa. Não tinha a concepção que o primeiro e o segundo festival teve, o conceito. Você tem espetáculos, mas você tem uma base muito forte de formação, isso que eu percebi. E o festival lógico foi caindo, inclusive na estrutura. Porque depois eu fui aos outros e a gente ficava hospedado precariamente. Então assim, não teve o que seria essa aposta que hoje é um... que seria um Ouro Preto. Assim, eu não acompanho muito o de Ouro Preto, mas eu sei que permanece ainda né?! **[O de Ouro Preto se eu não me engano teve ao menos 40 edições.]** Exatamente, se teve algum problema ali, mas a Universidade manteve o festival, e um festival assim com 20, num sei quantos dias. Porque essa era a pegada, num período de férias você atrair as pessoas que estavam de férias, que combinavam o lazer com estudo. **[As pessoas que vinham de fora, vinham pessoas que ia participar como estudantes também, ou só pessoas para dar cursos?]** Vinha, também. As duas coisas. Tinha convidados especiais que eram pessoas pra oficinas, espetáculos, palestras, concertos, etc. entendeu? Então assim, eu acho que caiu. Houve um incentivo de a própria universidade de Areia fazer. Eu lembro que tinha um núcleo de cultura lá que tentou fazer um ano com muita dificuldade. Eu conheço Ana Maia que eu acho que era importante você conversar com ela. Eu acho que isso é uma trajetória do festival singular. O fato de a própria comunidade se organizar para fazer o festival. Por que eu acho que qualquer política de recuperação do festival passaria por isso, de não ficar numa gestão governamental porque a própria cidade de Areia... **[De a própria cidade de Areia fazer?]** Sim, a própria cidade. Areia é uma cidade que está recebendo investimentos de hotéis, etc. e tal. Esse mesmo fórum que busca fazer, que faz os caminhos do frio, o Festival seria, evidente dentro do período do caminhos do frio, seria uma outra pegada,

uma outra estrutura, buscando recuperar o que foi de positivo das outras edições. E a própria sociedade fazendo. Cabe ao papel do Estado, apoio, e não produzir o festival. É claro, to dizendo isso, e deixo claro, que foi importante o governo recentemente ter buscado recuperar, mas eu acho que recuperar nessa perspectiva. **[E Ana Maria, ela tava desde a época dos antigos?]** Não, não lembro dela não. Provavelmente sim, acho que ela é mais ou menos da minha geração. É provável que ela tenha participado, não sei se os dois primeiros, mas é possível que sim. **[É, teve até 82, ai parou em 83. Wilson Braga assumiu ai não teve, ai em 84 tentaram fazer em João Pessoa.]** Isso ai foi uma grande bobagem. Não tem nada a ver com o festival. Você quer fazer outro festival, faz. Mas Areia você não podia ter abandonado. Isso foi uma falta de noção. Festival de Areia era o Festival de Areia. Uma ideia importada, mas uma sacada muito boa. Tem muitas experiências ao longo....eu lembro que teve uma ação muito ligada a educação que se voltava para a própria escola entendeu. Na época em que o professor Everaldo Lucena coordenou essa área de educação teve resultados muito positivos e eu acho que isso é uma pegada também num é. No tempo que você faz isso, e convoca e mobiliza as forças vivas na área de produção de diversos pontos do país, você tem esse enraizamento do festival por meio da educação, por meio das escolas, trazendo o que há de melhor na experiência educativa em outros polos e pra lá pra dentro. Então eu acho que vale a pena retomar o festival, inclusive muito boa essa ideia desse estudo ai, caramba porque você tá vendo hoje, mas você precisava ver com tudo as reações, pegar pessoas da época, perguntar o que elas acharam do festival naquele período. Porque no segundo festival aconteceu o seguinte. Teve na área de teatro, umas 50, quase 60 inscrições e o que é que eles fizeram...nessa época veio uma figura que é muito legal, chamado Luís Mendonça[Marinho], que era diretor de teatro...ele fez muito sucesso com Viva o Cordão Encarnado, ele montava uns textos do pessoal da dramaturgia de Pernambuco, nessa pegada de Ariano, das coisas populares. Ele chegou até a fazer um espetáculo que tinha Cátia de França tocando acordeom, Elba Ramalho... eu infelizmente perdi esse espetáculo, mas eu tô dizendo isso porque ele veio coordenar a oficina e ele acabou trazendo mais pessoas e ele dividiu três grupos. Eu lembro que a gente pegou um grupo que tinha o [Elpídio]Navarro que ficou como sub-coordenação, coordenando nosso grupo e claro ele se reuniu, tem Marcos Vinícius, um cara que é músico(...) tem esse núcleo ai. Teve um grupo que escolheu não sei o que foi, o meu grupo, nós escolhemos o Paraibeaba, que é um texto de Paulo Pontes, a gente adaptou, etc.... E teve um grupo que resolveu fazer uma pesquisa na cidade e esse foi um grande barato. Porque os caras entraram no tecido social, nas relações políticas, etc. e os caras fizeram uma sátira tremenda da política da época. Então assim, eu lembro de cenas muito claramente, de uma

que o cara fazia o papel de uma chefe políticas, de umas figuras proeminentes, de uma mulher que era a que dava as cartas, tinha uma força muito grande e que é quem mandava no prefeito. Eles pesquisaram muito nas esquinas, nas farmácias, nos botecos. [**Trouxe a cidade para dentro do Festival?**] Trouxe a cidade para dentro do festival, então a reação foi muito forte né, além de que, de noite a gente enchia a lata, então era tudo o que acontecia, imagina na década de 70 né. Eu acredito que isso aí houve uma reação forte. Não sei se seguiu muito aí, se foi realizado o festival em 78, se você for olhar a versão, ele é reduzida. [**É, ele é realizado em menos dias, eram quinze dias, e depois cai pra cinco dias.**] Inclusive tem o Luis Carlos, que era desse grupo, ele pode dar, ele tem na memória viva, depoimento desse...como é que organizou...entendeu. ele era desse grupo que fez a história da pesquisa da cidade...[**Deixa eu te perguntar uma coisa assim, porque eu conversei com Flávio Tavares já, ele participou também né. Aí a gente conversando, e ele disse assim: “ é porque na Paraíba as coisas são assim, tem uma coisa e acaba, tem outra e acaba, tu consegue perceber assim também, como mais uma coisa que surge, mais uma tentativa e acabou....**]

Aí depende, aí você tem que contextualizar esse ponto de vista. Eu acho que tem coisas que é do próprio ciclo mesmo. Não era o caso do festival. O festival era uma ação governamental de um período político difícil e com todas as variações que tem as questões governamentais, assim muda o governo, então isso aí acontece. Aí tem que ver, tem coisas que tem dificuldade de se estabelecer e outras que tem vida longa. Eu não sou assim, nem La nem Ló, achar que não pode, que isso aqui se acaba logo, entendeu. Agora é preciso ter a crítica e a autocrítica. O investimento na área de música por meio da Universidade foi uma coisa que tem...quanto tempo tem o departamento de música e a reestruturação das universidades. Isso é um exemplo bom, tá entendendo? e tem a ver com o festival porque na universidade foi o festival de Ouro Preto, por exemplo, que se manteve, fazendo um paralelo, mas são coisas que enraizaram...eu acho que a própria universidade ela conseguiu por um certo tempo ter uma experiência nos chamados núcleos de teatro, núcleos culturais, núcleos de artes contemporâneas, que fez trabalho mais de dez anos, quinze anos vinte anos. Se você pegar a ação dos núcleos da Universidade a partir da própria reestruturação da Universidade com uma ação que a partir do reitorado de Lynaldo Cavalcanti, você vai perceber, por exemplo, uma ação nessa área dos núcleos de arte e cultura muito interessante. Na cultura popular, com pesquisas, com conquista de Macedo (??? 0:52) que ainda hoje tem lá, entendeu, de coisas muito importantes. O núcleo de teatro universitário conseguiu desenvolver, estabelecer num certo período, uma ação importantíssima, por exemplo, na formação de público e também na formação de novos atores. Teve uma movimentação a partir de 77/78, quando começou a retomar o teatro

universitário, que no período do regime militar foi suspenso e retomou com muita força e conseguiu. O fato de ser com universidade né, porque mesmo com eleições as pessoas não tinham aquele negócio né de eleição de destruir o que o outro fez, aquela coisa. Partia-se daquilo que tava lá, até porque também a Universidade tem outra composição, outra forma de criação. Então só pra pegar esse exemplo aqui na Paraíba. Eu compreendo o que Flávio tá dizendo porque tem isso. Tem experiências que são muito boas, o caso do festival de areia aconteceu isso né, não se teve a atenção né, aquilo que foi concebido no primeiro e no segundo festival, de ter tido continuidade. **[Tu acredita que o motivo de terem diminuído o Festival foi por conta dessa montagem?]** Rapaz, eu tenho quase certeza que junta não foi só isso, a montagem foi uma e o próprio comportamento de quem tava chegando, de quem vinha de João Pessoa, e não só de Areia, mas de vários estados, pra aquele período era muito difícil para a cidade assimilar. São várias situações...no período havia uma força libertária muito grande, de comportamento e tudo. Isso pode ter somado a isso, entendeu. “Isso aqui é perigoso, o pessoal tá falando das coisas da cidade e ao mesmo tempo tá trazendo novas referências”. Para aquele período era muito difícil isso, para a sociedade aceitar. Então, tô aí pegando esses dois aspectos né. E acho assim, só pra completar Victor, essa questão das coisas não terem sequências né, a gente tem que ver aonde é que tá o problema né. Fazer um levantamento dessas experiências pra gente pra saber se é uma máxima mesmo que as coisas não tem...que são prematuramente abortadas, vamos dizer, extintas. **[Eu fico pensando assim, minha memória, sei lá, tô quase com 30. Eu fico pensando no caso de João Pessoa, tinha coisas que eram interessantes, aí quando muda o prefeito, muda o governante assim, as coisas....Claro, cada um quer deixar sua marca pessoal naquilo né?!Por exemplo, na época de Cícero Lucena tinha o Centro em Cena, eu era jovem, eu tinha o quê? 17/18 anos, e eu achava uma coisa incrível, conheci o centro de João Pessoa por conta daquele festival, que eu ia para aquelas oficinas...aí pronto, acabou né? Aí foi Ricardo depois, que estabeleceu aqueles circuitos das praças...]**Que retomou também no verão, só pra complementar o que você tá dizendo, uma coisa próxima do centro em cena, mas muda o nome né, o Estação Nordeste, que acontecia no centro histórico também. Do ponto de vista governamental, eu acho o que Flávio tá dizendo tá correto, que as pessoas, que a razão é essa, muda o líder do governo, as pessoas fazem...pelo menos isso que aconteceu, não tudo bem, não vou botar centro em cena, mas vou continuar, batizar, e faço, tenho um novo conceito, um novo formato e permanece a ação no centro histórico. Eu acho inclusive que se deveria retomar uma ideia próxima ao centro em cena e estação nordeste, mas não o governo só fazendo isso, entendeu? Porque hoje você tem, só pra pegar esse exemplo do que

você tá dizendo. Ações governamentais, a tendência é serem extintas na mudança de governo, o que é ruim, isso é uma característica, um traço da disputa política local, muito ruim. E não acho que é só aqui não, em qualquer outro. Mas o que nós estamos falando é, por exemplo, as ações do centro histórico, ela não precisa ter esse caráter de que o governo é quem produz, porque você tem iniciativas lá, você tem pessoas, organizações, produtores estruturados. Sabe, o papel hoje é de estimular, de fazer isso numa parceria público-privada, vamos dizer assim. Você abre um edital, traça as características, discute com o movimento local: “como é que a gente quer, as casas, o que pode ser feito nas praças”, entendeu? É como tá tentando fazer o Circuito Varadouro, na marra, na tora. Que dizer, poderia ter um incremento se o governo chegasse, inclusive até mais barato, porque não precisa necessariamente ter aquele padrão, ahh..., vou ter aquele custo de atrações, etc. Eu acho que precisa ser pensado isso, mas eu tô fazendo uma variação desse tema, do que é extinto. Agora eu acho que do ponto de vista da sociedade, as coisas são mais perenes né. Eu queria trazer a experiência pro Piolin porque eu tô próximo ali, mas a coisa tem mais de 40 anos, aliás, vai fazer 40 anos, mas aí aos trancos e barrancos. **[Foi nessa época né, nos anos 70 né?]** Foi, foi em 77, logo depois do terceiro festival. **[Depois do segundo] [Tu já era da Piolin nessa época?]** Eu participei da fundação né. Foi uma iniciativa de Luís Carlos Vasconcelos, que por sorte, por sorte eu digo por que foi muito bom né eu ter presenciado aquele momento e foi muito bom pra mi né. Mas o que eu digo é o seguinte, nós estamos falando da perenidade disso. As escolas de samba por exemplo é uma coisa que tem mais de 100 anos, então tem altos e baixos, tem, mas tem essa tradição, as tribos indígenas, etc, etc. você também já pode citar, já seria até outro tema, de outro...As políticas públicas... esse seria um tema, mas não ficar restrito as ações governamentais. Como se resiste, vamos dizer, ao longo do tempo, as iniciativas da sociedade entrelaçadas aí, ou separadas ou onde se juntam com o governos e parara... uma história muito interessante, um tema muito interessante. Mas o que eu digo é isso, tem muita coisa que acontece, evidentemente, só pensar a Escola de samba, tem a nada ver com o tema central, mas eu digo o seguinte, é porque acaba se tendo uma relação com o governo, uma relação paternalista e vamos dizer imobilizadora. O que é que é isso: na escola de samba, inclusive o próprio folia de rua, as pessoas sabem que o governo a cada ano vai dar uma merreca, também as quadrilhas juninas, com algumas exceções. Eu tô aqui simplificando, é claro que eu vejo que as pessoas ensaiam, por exemplo, as quadrilhas juninas se movimentam, etc. não é só aquela ajuda, mas essa ajuda vem de uma forma muito paternalista, muito imobilizadora, que eu acho que é a forma correta, entendeu? Então você fica esperando ao invés de você ensinar a pescar e não tá dando o peixe. Vamos resumir aí. Mas o que me chamou atenção dessas

manifestações porque são perenes, tem décadas. Então não posso ter essa máxima de dizer que as coisas aqui.... entendeu? [**É, e também muda de geração....**]O próprio movimento de literatura, o movimento do cinema, fica ali meio que,...aí ressurgem com uma força tremenda porque as circunstâncias numa morrem ali totalmente. A música, pô, quantas movimentações independentem... é claro que tem influência forte como, acabei de mencionar, ao que se fez no departamento de música né. Isso deu uma, porra, hoje a moçada tá tocando aí com super propriedade porque a galera estudou pra caramba num é. Então, por isso que eu digo que há aquele entrelaçamento. Pô, olha a iniciativa como foi interessante, você tem na sociedade uma movimentação das bandas de música, os músicos, etc. e depois que se criou na Universidade, você tem muita gente que sai da música, numa formação, numa trajetória informal mesmo, e vai aprendendo, de pai pra filho, ou de amigo pra amigo, de irmão pra irmão, parara.... e acaba encontrando um abrigo lá no departamento da Universidade. Pronto!

APÊNDICE D - Entrevista 04

VASCONCELOS, Luiz Carlos. **Onde cantam as cigarras**: depoimento. João Pessoa, 2016
Entrevistador: Victor Soares Lustosa: UFPE, 2017. Arquivo de áudio.Mp3. Entrevista concedida ao Projeto de Dissertação de Mestrado, **Onde cantam as cigarras: Os Festivais de Arte Areia**

Entrevistador:[**Em negrito**]

Em 1977 Buda Lira contou sobre uma montagem de uma peça durante o festival que mexeu com as pessoas da cidade, pessoas influentes da cidade.... Eu não tinha ideia de que ano foi isso, o que posso adiantar antes de a gente chegar nesse evento, é sobre a qualidade festivais nessa fase inicial....Paulo Melo eu acho que é quem coordenava, ele era o diretor da DGC [Era o DAC, Departamento de Assuntos Culturais]. Havia um foco na qualidade, o pessoal que vinha, de todas as áreas. Se eu não me engando, e Buda talvez confirme isso, nesse ano de 1977 curiosamente é o ano que a gente fundou a Piollin, eu acho que quem tava dando a oficina era Paulo Pontes....[**Paulo pontes deu a oficina em 1976, na primeira edição, em fevereiro, ele morreu em dezembro desse mesmo ano**] Mas então, eu não tinha muita clareza disso, de qual tinha sido o ano exato, o que eu tenho muito nítido é de Paulo Pontes, e eu me lembro dele dando a oficina dele sobre dramaturgia e tomando na boca do vidrinho, leite de magnésia de Phillips, pra o câncer que ele tinha no estômago, e que viria a morrer disso no mesmo ano, como você bem lembrou, eu não lembrava que tinha sido no mesmo ano, mas eu me lembro disso, ele dando essas aula e tomando o leite de magnésio, e eu achei que a criação dessas cenas tinha sido nesse ano, e não me lembro bem quem foi nos anos seguintes, eu sei que nesses primeiros anos a qualidade era muito boa, mas depois houve um degradingolar....Mas sobre essa esquete que você se refere, e que Buda comentou com você. Havia um personagem folclórico e político de uma mulher [Violeta de Brito Lira], que era um agente político da cidade, que era extremamente conservadora, reacionária, e que a pesquisa que a gente foi fazendo na cidade, vimos que a mulher era um terror, e a gente materializou essa mulher como personagem dessa esquete...ela falava mal porque tava se usando o convento das Carmelitas, não lembro se era Carmelitas [Colégio Santa Rita], eu não sei mais os motivos, nem a ação dessa mulher, o que era exatamente, mas que a gente caiu de pau em cima, mostrando o que era e como era, e tinha parentes dela vendo essas cenas, e saíram revoltados do teatro, que era evidente que era dela que a gente tava falando, e o que eu sei (na

verdade o que eu ouvi falar, não posso afirmar nada disso) é que houve represálias e atitudes contra o festival depois disso. Era uma família conservadora e de chefes políticos da cidade, e que depois que foram ironizadas, reveladas as ações conservadoras dessa mulher, começaram as portas a se fechar. Não dá pra dizer que isso foi um aniquilador do festival, mas sem dúvida criou uma indisposição coma a família poderosa da cidade. Depois o nível mudou quando houve uma retomada dos festivais muitos anos depois, com Tarcísio Pereira, que eu acho que é de lá, liderando o que foi o Brega Areia, algo assim, uma coisa que não tinha nada a ver com a origem do festival, que era de um caráter de formação evidente, e as pessoas que vinham...cabeça....eram pessoas que tinham uma contribuição muito grande culturalmente na sua área artística, em teatro, música, o que fosse. E foi lamentável que isso tivesse tido uma derrocada no nível cultural da proposta inicial...

Um episódio que eu me lembro de Areia, não sei bem em que ano...se a gente fundou a Piollin em 1977, talvez tenha sido em 1978. Eu me lembro que a gente montou um espetáculo que teve muito sucesso aqui na Piollin com as crianças do interior, que faziam o teatro no interior, Pombal, Cajazeiras, Sousa, onde tava aí, crianças ainda, Nanêgo Lira, Marcélia Cartaxo, Soya Lira, Eliézer Rolim, que faziam essa peça que eu dirigi, do começo da Piollin, Os Pirralhos. Essa peça ela teve uma repercussão crítica muito importante de Solha, Paulo Vieira, que colocavam Os Pirralhos num nível muito de excelência. E eu considero Os Pirralhos uma das coisas mais importante que eu fiz na minha vida como diretor. Era a história desses pirralhos, crianças do interior, filhos de prostitutas e de operários. Era uma alegoria sobre a diferença de classes [Foi apresentado no festival?] Aí é que tá, não foi colocado na programação, foi discriminado, aliás, nem sei se eles sabiam que existia a peça. Pois bem, o pessoal da universidade, da UFPB, me lembro de Carol, que era mulher de um reitor, Álvaro, acho que da área de Ciência (tô chutando, não lembro direito) e hoje vivem, se radicaram em Vitória, no Espírito Santo. Eu sei que ela, os filhos dela faziam a oficina na Piollin, numa busca de interação com aquelas crianças pobres da comunidade que estudavam de graça na escola, era um trabalho de educação muito pioneiro, e tal...E esse pessoal sabendo Os Pirralhos não tava na programação do festival se cotizaram pra pagar uma Kombi, pra trazer essas crianças do interior da Paraíba, do Sertão, de Cajazeiras, Sousa, pra se apresentar off off dentro do festival, e isso bancado pelos participantes do festival, estudantes, professores da universidade e tal. Isso foi uma ação de guerrilha cultural, e eu me lembro que a gente conseguiu então o auditório do colégio Santa Rita pra apresentar no fim de tarde que não tinha programação, e que aí tava nesse ano Fernando Peixoto, a mulher do grande amigo de Ariano Suassuna, de Pernambuco, do escritor, pesquisador de cultura popular...(não

lembrou), Lêda Alves. E Lêda tava nessa comissão julgadora junto com os ilustres todos, e Fernando Peixoto, e que foram ver Os Pirralhos, e que foi uma revolução, porque tinha uma menina abastada, filha de um casal que tava assistindo a peça, e essa menina chorava copiosamente depois do espetáculo, revoltada, que ela se identificou com a personagem da Ritinha, que era filha do dono da fábrica, que era meio louca, que ela tinha no quarto dos brinquedos dela os bonecos dos personagens, filhos de prostitutas e de operários, pendurados como bonecos que ela ia mantendo um a um, e aquilo foi um golpe pra ela, ela dizia que - "não, não é assim, só porque uma menina é rica ela não é assim..." e Fernando Peixoto faria um comentário muito incrível, principalmente sobre Nanêgo – além de ter adorado a fusão de três espaços que a peça trazia, uma coisa extremamente revolucionária –, se referiu a Nanêgo dizendo que poucas vezes na vida dele ele viu um ator com um tempo dramático (cômico) tão aguçado quanto o daquele menino, que ele tinha uma cena "dramatíssima" com Marcélia, que fazia a Ritinha. Era uma cena de namoro, numa pilha de caixotes, o resumo era que esse grupo de crianças, que era perseguido pela polícia...construíram um avião de papel e palitos, que colocava sobre um muro uma pilha de lixo que havia no fundo do quintal do cabaré da cidade, e queriam voar nesse avião e junto com o sol, quando tá entrando na terra, eles contavam a descida do Sol, 1, 2...pro avião pousar sobre o sol e ir pra um território onde o mel corria das torneiras...era uma alegoria de um mundo melhor....e bom... e tem uma cena que ele tá nesse terreiro aí, e a filha do dono da fábrica entra e ele vai com a mão sob o vestido dela...uma cena ousadíssima, ele com 11 anos, Marcélia com 12, sei lá, Soya tinha 14, eu tinha 23....e, ela num momento empurra ele e cai no chão batendo, batendo nele...era uma cena de um nível psicológico muito alto pra ser feito por crianças, e um texto que não era escrito, eles improvisavam sobre um roteiro que tinha 10 cenas. Eles sabiam que informação que tinha ser dada em cada cena e improvisavam isso noite a noite [em cada uma das apresentações]. Era uma coisa muito arrojada, e tinha uma cena de Nu, os três meninos, Nanêgo, Teinha (que é músico hoje da orquestra) e Toka, que vende pipoca hoje na rua, casado, muitos filhos, avô...e que era um meninote aí, o mais velho, que tiravam um a roupa do outro e se jogavam numa banheira, que era uma carcaça, uma caçamba de geladeira, aquela carcaça de metal de geladeira antiga, com água dentro, e se atiravam dentro e ficavam tomando banho...hoje isso seria totalmente proibido por conta do caminho, pedofilia...mas naquela época era muito arrojado, e aconteceram muitos episódios. [**Tem algum registro dessas apresentações?**] Tem, tem fragmentos disso em Super 8, que tá guardado no Nudoc, na UFPB. Não é dessa apresentação no festival, mas das apresentações da Piollin....Bom, e é isso, e aí foi um estrondo essa coisa off off, patrocinados pelos participantes do festival de

Areia, não sei se em 1977, ou em 1978, 1980... São essas as lembranças que eu tenho de Areia, e essa cena que eu nem me lembrava, que Buda mencionou aí. **[Ele falou que eram três grupos, né?]** é, eu me lembro, se dividiu e cada um montou um trabalho e o nosso foi sobre a interferência do festival de Areia na cidade de Areia, e tinha esse personagem que a gente descobriu [Violeta] **[Vocês tinham ideia que iria causar esse rebuliço todo?]** a gente era muito novo, aquele coisa, jovem muito aguerridos, e vamos que vamos, e denuncia e...**[Já que entramos nesse aspecto, como era a censura no festival?]** Não tinha, tanto é que a gente falava de pessoas poderosas da cidade, e que gerou muita controvérsia e reclamação e coisa, mas a gente não...não havia, imagina, uma oficina de criação teatral, não tinha isso de censura, e tamo na época da repressão, né? Mas não havia...talvez eles tenham até ficado ofendidos por conta disso, né? Como é que se atrevem...Mas imagina, dentro de uma oficina de criação, não havia não. **[Quais são tuas lembranças de pessoas importantes ou que viriam a ser importantes depois, os que já eram consagrados na época?]** Os que eu lembrei eu fui falando, na área teatral eu me lembro de Paulo Pontes, tinha outra pessoa, era Antônio Mercado, me lembro de uma oficina já depois, não sei se foi numa outra fase depois, talvez mais recente, não consigo precisar o ano das coisas. Mas, Lêda Alves nesse ano, o próprio Fernando Peixoto....Na música tinha aquele menino paraibano, que viveu em São Paulo...**[E os demais festivais, além do festival de Areia, quais eram as outras possibilidades que estavam no horizonte pra vocês?]** Como festival tinha o de Campina Grande, o Festival de Inverno, Campina Grande eu cheguei a ir em 1975, ganhei o prêmio de ator da mão de Pascoal Carlos Magno...na área de formação, eu me lembro que lá se faziam oficinas interessantes...e oficinas avulsas mandadas pela antiga Funarte...novamente Fernando Peixoto, Fernando Peixoto também com Paulo Melo veio dirigir Coiteros pelo governo do Estado pra inaugurar eu acho o Teatro Santa Roza, ou não era inaugurar, ou era só uma montagem, uma adaptação em homenagem a Zé Lins, uma adaptação de Coiteros e ele veio dirigir, e a gente aproveitou...eu me lembro que a gente era contra isso, que era um dinheiro estadual pra montagem estatal com atores (renomados), e a gente achava que esse dinheiro tinha que ser revertido pra um movimento, pra formação....e não o Estado tá produzindo espetáculos, e eu Everaldo a noite chegamos a ir ao Teatro Santa Roza pra tentar alterar de Coiteros, uma placa de plástico escrito de preto "Coiteros" anunciando a peça, e a gente queria alterar pra "Coitados", um ato subversivo de revolta contra essa produção estatal, a gente já tinha a Piollin. E aí tivemos contato com Fernando Peixoto e isso a bola baixou um pouco, que ele tinha um discurso de que não era tanto assim, aí eu disse -ah, então vem dar uma oficina na Piollin, daí ele foi, foi falar sobre Brecht na Piollin, foi importantíssimo isso,

também uma ação por debaixo do pano, não debaixo do pano, mas off, ele estava recebendo pelo Estado pra dirigir Coiteros, e a gente o leva no horário da tarde pra dar uma oficina de três dias eu acho, sobre Bertold Brecht, que ele era especialista e traduziu os livros da peça de Brecht...então eram algumas ações assim, e outras pessoas que vinham pra dar oficina no Santa Roza, então a área de formação era mais ou menos essa, daí que o festival de Areia era muito importante, que era uma coisa meio solitária, né? Pontual aí nesses anos, nem sabia que tinha sido tantos, 1976 a 1982? [**Como era esse apoio da Funarte?**] Não era bem apoiando, ela mandava professores, eram oficinas, por exemplo, de voz, Tânia Pacheco foi dar uma oficina de teatro...Clóvis Levi de atuação, e a gente era muito novo...nessa área de formação o que foi muito importante foi na área de dança, aqui já não foi a Funarte, mas o governo do estado que trouxe um exímio professor de ballet clássico, um argentino, Alberto Ribbas...foi das ações mais importantes. Em vez de montar um espetáculo de dança, trazer uma coisa, não, ele montou uma residência. Alberto Ribbas ficou alguns anos morando aqui, e era um professor de ballet clássico, tanto é que eu, Everaldo, Buda, fomos fazer ballet, não pra ser bailarino clássico, a gente não queria isso, a gente queria ser ator, mas o ballet clássico enquanto preparador de corpo do ator, e eu fiz alguns anos, e chegava a dançar nos espetáculos finais, eu me lembro que Neide Mendonça (que já morreu) que era professora de ballet, e que fazia uma aula profissional com Ribbas. Ribbas dava aula pra alunos, e aí eu e Everaldo tava no meio, como alunos do curso regular, não precisava ter nenhuma habilidade, então eu ia lá fazer aquelas posições pro corpo ganhar elasticidade, alongamento e tal...e ele (Ribbas) dava aula pra Neide, pra os professores, gabaritando esse professores num nível técnico incrível, a decupagem dos movimentos de um simples arrastar da ponta do pé no chão, e ele mencionava cada parte dos ossos do dedo de pé que...nossa era uma de um requinte técnico, e levou o nível da dança clássica...ou seja, eu tô dizendo isso pra dizer que eram ações extremamente engajadas com o que havia de mais engajado na área de formação, que era a residência, trazer alguém pra morar aqui, pagando muito bem a Ribas pra ele sair do Rio ou de São Paulo, eu acho que ele veio do Rio (era um argentino radicado no Rio)...e veio sob críticas disso e daquilo, e fazia um trabalho de base, era incrível.

APÊNDICE E - Entrevista 05

SILVA, Bruno Steinbach. **Onde cantam as cigarras**: depoimento. João Pessoa, 2017
Entrevistador: Victor Soares Lustosa: UFPE, 2017. Arquivo de áudio.Mp3. Entrevista concedida ao Projeto de Dissertação de Mestrado, **Onde cantam as cigarras: Os Festivais de Arte Areia**

Entrevistador:[**Em negrito**]

Eu não gosto muito de criticar as coisas pelo lado lógico não, sabe? Eu gosto sempre de olhar pelo meu envolvimento, então eu vou olhar pela ótica romântica e sentimental... mas pelo lado racional, vamos dizer assim, era a nata dos intelectuais e dos artistas brasileiros tavam lá...não falo de globais não, se bem que José Wilker foi, então também tinha os chamados globais, mas tinha Paulo Pontes, Jackson Ribeiro, no primeiro eu fiz um curso de escultura com ele, com sucata de ferro, Lygia Clark,... era 15 dias, o primeiro e o segundo eram 15 dias, eu não conhecia Areia, aí já fiquei deslumbrado logo daí, na subida da Serra....chamava-se Festival de Verão de Areia, nada a ver com essas versões de Cachaça, num sei o que, que tem agora. Era didático, era durante o dia, de manhã e à tarde, tinha cursos, a gente fazia cursos, eram 15 dias, os alunos se inscreviam. Aí à noite tinha ou peça ou filme, ou apresentação musical ou palestras com debates. Daí como não podia deixar de ser na época dos militares, havia também aquele clima de pecado, de coisa escondida, aquele clima de SNI lá no meio, infiltrado, porque tinha mesmo, o pessoal da repressão política, então tudo era na base da metáfora...

Então a gente tinha aquela proximidade intensa porque quase todo mundo ficava na mesma casa. Quem era casado, e os professores, ficavam lá nas freiras [Colégio Santa Rita] e as mulheres, que era onde tinha as apresentações, fora o teatro minerva, quando era palestra ou qualquer coisa era no auditório do colégio Santa Rita. E o refeitório, então nós nos encontrávamos no café da manhã, no almoço e na janta, lá no Colégio das Freiras, então lá todo mundo se misturava. E à noite, depois das palestras, tinha dois ou três barzinhos, então era um intercâmbio muito interessante. [**As mulheres iam também para os bares?**] não, era liberado, não tinha esse negócio de castigo não. Quem era no castigo eram as alunas do colégio das freiras, mas essas tavam de férias, o contrato que a secretaria havia feito com o colégio das freiras era para o festival ser nas férias das meninas de lá...aí, eu fui no primeiro, no segundo, no terceiro...aí deu uma parada. Com Márcia e Kaplan foi o primeiro e no

segundo, eles saíram por algum motivo que eu não sei bem, acho que mudou a secretaria, mudou o governo, aí entrou outra turma...e eu não tô falando isso aqui porque eu sou irmão de Márcia e cunhado de Kaplan, mas depois que eles saíram caiu 100% a qualidade, virou uma esculhambação, vamos dizer assim. Porque antes tinha aquela coisa, aquele clima de entrosamento, depois virou só politicagem, perdeu o foco daquela história de festival de arte, virou uma coisa mais de debates e coisa política, e aí deixou de ser 15 dias, ficou uma semana só...e aí terminou ele se acabando, virou só debate, só palestra, antes era como o festival de ouro preto, porque ele foi espelhado no festival de ouro preto...aí acabou

Eu acho que é porque nos primeiros o pessoal que vinha era o pessoal mais ligado às artes mesmo, foi maravilhoso, foi daí que eu mergulhei de cabeça nisso aí, que eu pintava, mas não levava muito a sério, aí foi quando eu bebi da fonte lá do pessoal que eu fiquei assim, virei artista, me lasquei...(risos) podia ter sido alguma coisa de futuro né...? Mas foi maravilhoso, abriu muito a cabeça de muita gente, agora havia alguns conflitos, o pessoal, os filhos dos fazendeiros, havia uma enciumada com o pessoal de fora, então faltou um pouco, talvez agregar mais com a comunidade local, apesar de ser aberto, as peças, os filmes e os seminários eram abertos ao público, menos as oficinas, que era para os alunos inscritos antes. Mas a programação noturna era aberta à comunidade, justamente pra isso, mas como toda cidade no interior, principalmente naquela época, sempre tem aqueles marmanjos, então...teve uns problemazinhos em alguns bares, mas coisa dava pra administrar, acho que hoje em dia tem muito mais, né? [**E o público que participava do festival era de onde?**] Do Brasil inteiro, eu mesmo fiz uma exposição no teatro minerva, no primeiro ano ou no segundo, que tinha uma menina do Rio grande do Sul, Delfina Renck, certo? Era uma coletiva. Mas eu lembro de Francesco Guarnieri, Clyde Morgan, aquele americano de bem dois metros de altura, um negão, dançava pra cacete, ele morava na Bahia, era o número 1 da dança contemporânea; alguns atores da globo já de idade que eu não me lembro o nome, mas era fantástico. e esse pessoal todinho ia pros bares à noite, pros engenhos, tomavam cachaça....nota dez, mulheres lindas, povo interessante, e o momento era muito ímpar né, aquela história da ditadura militar, quer dizer, junta-se tudo isso, um ambiente bonito, gente bonita, gente inteligente, cabeças abertas e aquele clima de espionagem, de SNI, que tinha, tinha gente lá infiltrada, como tinha em todo ano na época...

Então é isso, depois ficou aquela coisa, deixa eu ver como é que eu lhe digo... vinha gente interessante, aquele escritor, Ignácio de Loyola Brandão, já nessas versões, não nas últimas, mas na sequência (após a saída de Kaplan). Porque o primeiro e o segundo era Kaplan que coordenava, porque Kaplan foi o criador disso, vão dizer que foi outro, mas não

foi não, e tem documento, quem criou e bolou o festival foi Kaplan, aí na politicagem botaram Paulo Melo pra ser o coordenador, porque era algo mais próximo de Burity...Então quando eles saíram entrou um povo meio esquisito, sabe? Perdeu...o charme, pronto, o que caiu foi o charme, não vou dizer que caiu a qualidade, o que caiu foi o charme. Como hoje, você vai nesses eventos culturais da secretaria, não tem charme, essa mania de querer fazer comunismo entre aspas de apadrinhamento, só vai as patotinhas deles, o charme...é como se charme fosse proibido, o bonito é proibido, tem que ser feio, tem que ser rasteiro pra ser popular, eu não concordo com isso não, com essa estética...então o charme, o elã foi embora, virou como se você tivesse numa faculdade, fazendo um curso normal, uma classe de gente, cada um pensando de um jeito, arengando e debatendo, ninguém concordava com nada, os espirito de porcos iam pra ali só pra contestar, então não teve harmonia mais, começou a degradingolar daí, a qualidade diminuiu, o charme deixou de existir, gente que às vezes não tinha nada a ver com arte ia lá só pra curtir, e pra debater, politica, só politica, era um festival de arte, não um festival de política...aí foi degradingolando, falta de dinheiro, o pessoal do sul, as cabeças não se interessaram de vir, aí ficou aquela coisa local, os donos da verdade locais, eles mesmos se auto ajudando, 'vamos botar fulano, beltrano e cicrano', que é tudo da mesma panela, virou coisa de panelinha, e depois virou turismo e cachaça...pronto, essa é a história do festival de areia, pela minha ótica... agora o lado positivo foi esse, o brasil conheceu um pouco da gente aqui, inclusive no jornal o globo, jornal do brasil saíram algumas matérias....pronto, foi isso, é isso que eu tinha pra dizer sobre o festival de Areia.

APÊNDICE F - Entrevista 06

MATOS, Severina Zezita Souza de. **Onde cantam as cigarras**: depoimento oral. João Pessoa, 2017. Entrevistador: Victor Soares Lustosa: UFPE, 2017. Arquivo de áudio.Mp3. Entrevista concedida ao Projeto de Dissertação de Mestrado, **Onde cantam as cigarras: Os Festivais de Arte Areia**

Entrevistador:[**Em negrito**]

A oficina lá em Areia era direcionada, pra artes plásticas, pra teatro, dependendo dos convidados... pra literatura, e nos festivais de teatro a gente tinha as discussões depois dos espetáculos, que era uma forma de aprendizado, que eu achava muito interessante...depois do espetáculo, no outro dia, lá em Areia mesmo a gente fazia essa discussão depois do espetáculo, pra comentá-lo...e aí as opiniões...era uma forma de formação, além das oficinas que realmente se fazia. A gente aproveitou muito quando veio Fernando Peixoto...O que também eu acho, e que alguém deve ter lhe dito, e pela programação você vai ver, o grande....que eu achava no festival de Areia era que era interdisciplinar, no sentido de ter cinema, artes plásticas, teatro, literatura, música...era de fato um festival....naquela época era um festival importante... e trazia pessoas que eram do cenário nacional, do Cinema...Manfredo, Vladimir, todo esse pessoa tava lá...[**Zezita, se era uma festival tão importante, porque tu acha que ele acabou?**] Acho que é por cauda dos governos, né? Quando muda de governo, se não é do feitio dele, ele não continua, não continua. E é cíclico, e na parte federal também, as articulações, quem tá no poder... e tem o bom governo, como o de Burity, que era muito bom no aspecto cultural, o de Wilson Braga eu não me lembro, mas eu acho que teve um festival de Areia com ele... Mas o festival de Areia era um festival de grande porte, mas acaba porque...na cultura, como na educação, a gente tá sempre a reboque dos governantes, a gente não tem uma continuidade histórica., fica muito a gosto pessoal dos governantes... a gente tinha, por exemplo, os festivais de teatro do Santa Roza, que eram muito bons... eu estreei no primeiro festival, em 1958, imagina?! Tinha os festivais de Pernambuco, do teatro estudante, então havia essa troca, hoje a gente vai assim...por exemplo, nós fomos agora abrir o festival de teatro do Recife, mas é uma vez ou outra, uma vez perdida que os espetáculos daqui vão pra Pernambuco, mas na década de 1970 tinha uma relação muito mais próxima. Eu fui com a Juteca, com o espetáculo de Ednaldo pra Recife, mas depois então acabou, os espetáculos veem, passam por Natal e pulam João Pessoa, vai pra Natal e

Recife e pulam aqui....mas um detalhe do festival de Areia, é que a gente tinha atividade de manhã, de tarde e noite, era muito interessante isso...a gente vivia durante o festival, a gente vivia aquele espírito de conagraçamento, de interdisciplinaridade no sentido das artes.. [**Qual era o foco de tensão no festival? Como era a questão da censura?**] não, não...se havia a censura, era muito diluída, porque eu não me lembro de nenhum movimento que foi impedido ou alguém que foi impedido de fazer alguma coisa, não...

APÊNDICE G - Entrevista 07

KAPLAN, Márcia Steinbach Silva. **Onde cantam as cigarras**: depoimento. João Pessoa, 2017. Entrevistador: Victor Soares Lustosa: UFPE, 2017. Arquivo de áudio.Mp3. Entrevista concedida ao Projeto de Dissertação de Mestrado, **Onde cantam as cigarras: Os Festivais de Arte Areia**

Entrevistador:[**Em negrito**]

Sobre o festival de verão... Kaplan teve uma ideia de... a Universidade vivia muito enquistada num gueto, sem muito contato com a sociedade. Os grupos artísticos não existiam, tanto é que a primeira galeria de arte de João Pessoa, pra exposições de pintura foi a galeria Pedro Américo, criada também e fundada por Kaplan quando ele era coordenador do departamento de artes [da UFPB], que fundou no antigo NAC, aquele prédio na praça...onde tem a receita federal... [**Praça Rio Branco?**] Isso, praça Rio Branco. Era ali que funcionava, no térreo, aquele prédio todinho era o departamento cultural da universidade. Embaixo, no térreo ele fundou...e tinha também uma pequena sala de espetáculo, que não dava assim pra grande obras, mas até seis e pequenos grupos apresentarem, quintetos, quartetos, etc. Não tinha Piano. Depois é que, quando fizeram o prédio da Reitoria, onde hoje é o INSS na Lagoa, é que fizeram um grande auditório, e aí sim. Compraram um Piano de calda, e aí tinha grandes recitais, concertos...As orquestras geralmente se apresentavam no Teatro Santa Roza. Kaplan teve a ideia de interiorizar a universidade nas suas manifestações artísticas, e ele sabia, porque era um home culto, e sabia da história de Areia, e a gente era amigo de José Américo, convivemos bastante. Portanto ele sabia da história de Areia, que Areia foi precursora inclusive da libertação dos escravos, e tinha a sua história cultural, porque ali concentrava-se também o poder econômico, dos grandes donos de engenho da época, famílias tradicionais, etc. E o primeiro teatro do Nordeste, por iniciativa particular inclusive, foi o Teatro Minerva de Areia. Ele é mais antigo do que o Teatro Santa Roza. Foi o primeiro teatro da Paraíba, e do Nordeste, foi o teatro Minerva. É uma joia. Eu não sei como é que ele tá, aquele teatro era todo de madeira dentro, mas foram pintando camadas e camadas de tinta...Antônio Almeida, que é arquiteto, ele, a mulher dele e eu, quando Kaplan era coordenador do departamento. Tem muita coisa que vem daí, pra dar a infraestrutura pra Kaplan chegar com o festival de verão. O Teatro tava todo desfigurado...pinturas e mais pinturas, até mesmo o frontispício do teatro que tem lá em cima a Minerva, que deu o nome ao teatro. Ela não apareceu mais, tinha

emassado lá, e era lisa a fachada do teatro. Aí Antônio disse, vamos restaurar aquilo ali. Nessa época eu era a secretária executiva da fundação cultural do Estado, não era do Espaço Cultural ainda não. Era a Fundação Cultural do Estado, Eílzo Matos era presidente, eu era a secretária executiva. A parte de representação da fundação era com ele, e eu fazia a parte administrativa. Então foi aí que Augusto disse, Márcia, vamos ver se a fundação consegue recursos com a secretaria de educação (nesse tempo, a fundação, como hoje, era subordinada à secretaria de educação e cultura) pra restaurar o Teatro Minerva, porque tá de fazer pena. Aí me mostrou fotos, aquelas fotos antigas do teatro, de fotógrafos ainda com aquelas máquinas do pano preto por cima.... a gente ficou encantado. Foi a primeira vez que nós fomos à Areia. Kaplan ficou impressionado, apaixonado por Areia, que é como se você estivesse voltando ao século XVIII. A cidade ficou conservada. E eles têm, o areense, não sei agora como é que tá, se desfiguraram, mas antigamente eles tinham amor à terra deles, e conservaram aqueles casarões, moravam e conservavam. Muito tinham por necessidade do trabalho e da vida moderna vir pra cá, mas conservavam suas casas lá feriadões, férias e etc. Depois José Américo criou a Escola de Agronomia da Universidade lá em Areia. Aí nós fomos ver o teatro, eu, ele (Antônio Almeida), Eílzo e Marlene. Marlene Almeida, pintora... Bom, nós fomos e você não acredita. Começamos com lixa e tal, sob orientação, claro (de Antônio Almeida). Padre Ruy ajudou muito. Padre Ruy era um padre louco por cultura, o museu que ele fundou ainda tá lá, o museu, de Areia. É uma coisa fantástica. Ele criou na casa dele, a casa quase toda depois era o museu. **[Qual o nome do museu?]** Eu acho que era Museu de Areia, ou agora depois que ele morreu, botaram padre Ruy, por certo, não sei. Porque quem mantinha era ele, com o dinheiro dele e da igreja. As empregadas dele que cuidavam, a prefeitura não dava nada. As pessoas doavam objetos, ele pedia também, chegava numa casa, via uma coisa antiga que era representativo de uma época, e de uma fase da história de Areia. Aí ele dizia que tal coisa tava cheio de poeira, sem uso e pedia pra compor o museu, e as pessoas davam. Ele assim foi fazendo o museu, era fantástico o padre Ruy. Ele foi uma figura fundamental pro apoio da comunidade ao festival de verão, porque era uma sociedade muito aristocrática, preconceituosa, assim, conservadora. Então o teatro a gente restaurou até com lixa de unha, aquelas curvinhas características do estilo rococó na madeira, aqueles detalhezinhos cheio de tinta, num sei quantas camadas. Tinha tinta azul, tinta bege, verde escuro, verde claro, e a gente foi descascar tudo aquilo até deixar na madeira. Depois a gente encerou com cera de abelha. **[Tu lembra o ano?]** Isso foi bem antes do festival, tava eu, Eílzo....eu não me lembro direito, eu fiz tanta coisa nessa Paraíba meu filho... essa reforma a gente pagava do bolso da gente, do padre Ruy, que pedia na Igreja, numa caixa assim, deem

um dinheirinho aí, tinha até alguém que dava o que hoje seria 10 centavos, mas todo mundo dava, todo domingo na missa ele pedia, e com aquele dinheiro a gente pagava os operários que nos ajudava. Agora o serviço mais delicado Antônio só deixava que eu, ele ou Marlene fizesse, porque tínhamos medo que eles botassem muita força e estragassem a madeira. **[Mas quando vocês fizeram essa reforma, vocês já pensavam no festival?]** Em nada, a gente pensava em reformar pra salvar uma coisa que era uma joia, certo? E daí pensar em como utilizar com grupos de arte de qualidade pra levar pra lá pra Areia e novamente movimentar culturalmente Areia, que teve seu ápice. Grandes atores e grandes músicos se apresentaram em Areia, nos tempos áureos, isso aí você pode pegar até no livro de Horácio de Almeida, eu acho que tem...Aí nós fizemos a restauração, foi quando Kaplan teve a ideia de interiorizar o coral da universidade, e pensou em Areia, que era a cidade de Pedro Américo, José Américo de Almeida, de Simeão Leal, com nomes representativos em todas as manifestações artísticas e hoje [à época] não tem nada lá? Aí falou com doutor Humberto Nóbrega, que era o Reitor da época, pra interiorizar o coral, começar pelo coral, que era fácil, que não dependia de levar instrumento, nem coisa nenhuma. Daí tinha um ônibus, na universidade, nesse tempo tinha um ônibus que era pra levar os alunos de medicina (era até pintado de verde o ônibus) pra o necrotério, era lá embaixo perto do cemitério, onde os meninos tinham aula de anatomia, pra escola de medicina, que na época era ali, onde hoje é o Clementino Fraga, as aulas eram ali. Bom, então a gente foi a Areia, doutor Celso de Paiva Leite, que era o pró-reitor de extensão, Kaplan e eu. Fomos à Areia, ver, conhecer Areia e ver as possibilidades, eu já conhecia e já tinha feito esse trabalho com Antônio, aí nós fomos...conversar com Padre Ruy, Irmã Jacinta, que era a supervisora do colégio das freiras, o Colégio Santa Rita, e outras pessoas (...) Kaplan ficou entusiasmado com teatro e com o auditório das freiras. O teatro cabe menos gente, porque é pequeno, e o auditório das freiras é enorme, porque aquele colégio foi o melhor colégio aqui da redondeza, da região, era onde as filhas das famílias importantes, estudavam internas lá, tinha música, tinha a irmã (Madre) Inviolata, que a gente conheceu já velhinha, mas ainda tocava violino, piano ela já não conseguia muito, ela tava com 80 anos eu acho, mas o violino ela tocava melhor do que o piano, e dava aula de música às alunas, tinha coral....ela era alemã, tinha várias freiras alemãs, elas eram uma congregação alemã, são as irmãs de Dillingen, que é do mesmo grupo do João XXIII. Aí, a irmã Jacinta tinha sido minha colega no curso de letras, ela tinha feito letras, na graduação, e ela era a superiora na época, isso foi em 1972. Aí Kaplan ficou entusiasmado, Celso também, e vamos trazer o coral. Aí já marcaram com as freiras e com o pessoal, aquela equipe representativa, o prefeito tava presente nessa primeira reunião. A ideia de trazer o coral depois levar o quarteto de cordas da

universidade, que era um quinteto, porque Kaplan tocava piano, no caso, não podia Kaplan ir, mas fizesse no colégio das Freiras, que podia porque tinha um piano, não era uma piano de calda, tinha um piano de armário... Então duas semanas depois dessa primeira visita o coral foi, com Arlindo [Arlindo Teixeira], que era o regente. Ele se apresentou, depois outros grupos ficaram se apresentando e Kaplan quando a gente vinha voltando pra João Pessoa, porque passamos só um dia lá, só pra ver e conversar com o pessoal. Ele teve a ideia e disse: – Celso, aqui dava um festival de verão. Porque o clima é ameno, Areia tá a mais de 600 metros de altura do nível do mar, não faz calor nunca em Areia. A noite, às vezes, durante os dois festivais, tinha noite que caía tanto a temperatura que tinha fog, que você tinha a impressão que tava em Londres, que você no lado da rua não via quem tava do outro lado, e lá esfriava mesmo, o pessoal levava casaco de lã, não um casacão pesado e tal, mas tinha que ter casaco de lã mesmo, se você levasse de malha de algodão, você não dormia não, pra dormir era com cobertor mesmo, de noite. A partir de quatro horas da tarde, o sol ia se pondo e ia esfriando muito, e ventava. Porque ela fica bem no topo mesmo, né?! da montanha. Bom, aí a conversa ficou nisso, Celso disse, "Kaplan faz um anteprojeto e leva pra gente discutir isso lá na reitoria. Leve, prepare que a gente começa, gostei da ideia". Porque Kaplan disse, "olha, infraestrutura pra gente hospedar os estudantes a gente tem. Tem os alojamentos da escola de agronomia, que durante as férias de verão os alojamentos ficam vazios, e tem um restaurante lá. Tem os alojamentos do internato, que as freiras não tinham mais internas, que tava tudo vazio, tudo desocupado lá em cima, bota os rapazes lá pra escola de Areia, e bota as moças no internato das freiras, e espaço a gente tem." Tinha o cinema, o cinema era particular, e bom, mas não tinha um restaurante em Areia nessa época, tinha muito barzinho, mercearia, tinha uma farmácia bem precária, tipo assim, de ter só remédio de emergência... Foi até um trabalho, que esse trabalho quem fez foi eu, com algumas senhoras de Areia, a gente começou a mostrar a eles, aqueles donos dos bares, que eles podiam melhorar e se transformar em pequenos restaurantes, fazendo a comida típica que eles faziam na casa deles, o rubacão, a carne de sol, a caipirinha com as frutas locais, cajá, umbu, não só de limão, aperfeiçoar a forma de apresentar, eu dei aulas a eles. Juntava um grupo, era tudo lá no colégio das freiras, a gente orientava a limpeza, não fazer aqueles balcões sujos, derramavam cachaça e ficava por isso mesmo, não, a gente treinou o pessoal e eles ganhavam dinheiro, aí se entusiasmaram. A cidade inteira a gente envolveu, fez um trabalho envolvendo toda a cidade, foi uma pena quando o SNI arrebentou. Eles...eu vi gente chorando. Porque teve inclusive alguns proprietários desses restaurantes, que como o barzinho era na frente de casa, aumentaram pra botar mesinha, tá entendendo? Investiram....tava tudo pronto, já tinha vindo

inscrições. **[Eu vi num jornal do Rio grande do sul, uma notícia sobre o festival de verão de Areia em 1972.]** Já tinha não sei quantas inscrições, todos os professores, no livro Kaplan cita os professores que vinham dar aula aqui, que tipo de curso, quais as disciplinas que iam lecionar. Tava tudo pronto, mas era só a Universidade, não tinha o Estado na história, tinha o apoio da prefeitura lá, pra limpar a cidade, pintar os meio fios, não deixar a cidade ficar suja, porque vinha gente de fora, e veio gente, teve inscrição inclusive do exterior no primeiro, que não houve, mas no segundo e no terceiro também, no final o segundo virou primeiro e o terceiro virou segundo. Mas o primeiro já tava todo montado, quando já.... **[Vocês tinham conhecimento do festival de Ouro Preto?]** Kaplan foi vários anos convidado, e ia como professor do festival de Ouro Preto e o de Teresópolis também....aí quando ele viu Areia ele disse, Márcia, isso tá parecendo com quê? Com a cidade de Ouro Preto, porque é mais ou menos da mesma época e o tipo de construção é a mesma, o colonial português... Sim, aí Antônio Almeida, que tinha o casarão da família, belíssimo, bem pertinho da igreja, fez a restauração todinha e transformou numa espécie de museu de como seria uma casa daqueles grandes senhores de engenho, e ele abriu pra exposição, a entrada era franca. O festival era todo franco, você pagava a inscrição e tudo mais gratuito, menos o que você consumisse nos bares, restaurantes, etc. Mas o café, almoço e jantar era no colégio das freiras. Porque pra ir todo mundo lá pra baixo, pro restaurante da escola de agronomia, tinha que ter ônibus, encarecia muito. E a turma tinha que subir de manhã, o ônibus trazia, os meninos, porque ficava todo mundo o dia todo, de manhã tinha aula, de tarde era um seminário, debates, cada dia de uma área, e de noite tinha uma manifestação artística. Um dia era uma vernissage de pintores, geralmente a gente fazia coletivo, pra não privilegiar um ou outro. Eram pintores paraibanos, de Recife também, dos daqui do nordeste. Mas Arthur, Samico, Raul, muitos, Cantalice....toda essa turma. Mas a gente não fazia individual, a gente fazia coletivo, porque o pessoal de fora tinha uma panorâmica de que a Paraíba não era o fim do mundo, não tinha só índio aqui não, que tinha gente culta e que tinha um nível cultural. **[Era uma forma de mostrar a Paraíba pro Brasil?]** Pro Brasil e pro mundo, porque veio muita gente de fora. No primeiro, o que foi realizado mesmo, veio muita gente do exterior. Gente dos Estados Unidos, da França, gente que tinha contatos aqui, e Kaplan mandou folhetos pra universidades do mundo todo, e muita gente tomou conhecimento através dos cartazes, e dos folders que ele mandava. Bom, aí o primeiro, doutor Celso chama Kaplan e disse, Kaplan, o SNI, ele cita inclusive o nome do cara que era o representante do SNI na Universidade, Ediláudio Luna de Carvalho. Daí ele diz pro SNI nacional que Kaplan estava organizando esse festival e que isso ia juntar muitos jovens....fazia quatro anos do Ai-5, então foi no auge mesmo da repressão...e

que isso ia juntar estudantes do Brasil inteiro, e do mundo, que ele sabia que tava chegando inscrição de fora também, e que a cidade não tinha condições, nem o Estado, de manter a segurança, que poderia redundar num caldeirão de pólvora, e aí proibiram....Aí doutor Humberto, que tava assim, um entusiasta, ele que era um homem cultíssimo, doutor Humberto, que era reitor, era muito culto....olhe, foi assim, uma pancada de água gelada, Kaplan pediu demissão, doutor Celso e doutor Humberto não deixaram, olhe Kaplan, você tá de folga 15 dias, vá pra casa, você tá estressado, repense...Nisso, doutor Celso ficou frustradíssimo também, aí chega pra lá, pra doutor Celso, uma papelada da OEA, com uma bolsa na área dele, que ele era economista, de mestrado na Espanha, e de doutorado no Chile, pela OEA, em Santiago, no Chile, de Música. Aí ele liga lá pra casa, –Márcia, achei um negócio pra Kaplan sair dessa depressão, esquecer esse festival, e vai pro Chile, e Kaplan não queria ir, e eu disse, você vai, ainda mais Allende lá, agora é que você vai mesmo. Aí Kaplan foi...

Quando foi em 1976, era governador do Estado, Ivan bichara Sobreira, que era casado com uma sobrinha de José Américo, muito amigo de Simeão Leal, e o secretário de educação era Tarcísio Burity, amigo nosso, que sabia de toda história do festival, do primeiro... aí disse Kaplan, e a gente tinha um grupo que se reunia todo sábado na casa de Paulo Maia pra ouvir música, Tarcísio fazia parte desse grupo, aí um dia lá no grupo, Kaplan tu ainda faria o festival de Areia? Ele disse, olhe, pra dar com os burros n'água (porque ainda tava na ditadura) eu não me meto de novo não, agora se for pra fazer mesmo, eu topo. Mas eu não sou do Estado e nem Márcia. Aí ele disse, não, a gente consegue que vocês fiquem à disposição do Estado pra fazer, daí ele (Kaplan) disse, porque eu só faço com Márcia do meu lado, porque eu só confio nela. Aí pronto, nós fomos, e montou-se a equipe. Paulo [Paulo Melo] era o diretor do Departamento de cultura [DAC] e ficou como coordenador do festival, Kaplan ficou como diretor artístico, eu fiquei como secretária executiva, que a parte administrativa todinha era eu quem organizava e comandava e a gente escolheu uma equipe pequena, era Alírio [Alírio Albuquerque], era Beatriz Nogueira, que a gente chamava de Tisinha, Ana Maria [Ana Maria Toscano Brito] e só. Aí Tarcísio [Burity], só essas pessoas?! Olha, com muita gente nada funciona, eu quero gente disposta, que trabalha, que arregança as mangas, até botar material, caixa na cabeça e botar nos caminhões pra mandar pra areia, máquina de escrever, etc. que não existia computador nesse tempo nem nada, eu as meninas a gente botava, ajudava Alírio, até isso a gente fazia, de tudo, aí dividimos as tarefas e foi um Sucesso! Estrondoso. Aí vamos fazer, já quando terminou o primeiro, já começamos, vamos fazer o segundo, aí já a gente continuou a disposição do Estado, tinha um andar...no começo eram

três salas que tinham dado a gente, já pro segundo já era o andar todinho da secretaria lá no centro administrativo, do festival de verão de Areia, e aí Elpídio [Elpídio Navarro] se engajou na equipe pra cuidar da parte de teatro e dança, os contatos e tal, porque a coisa ficou muito grande, certo? Foi crescendo, cresceu muito. Só que já, dois meses antes [do segundo festival], Kaplan conta no livro, mas não no capítulo de Areia, houve uma...Tarcísio fez uma sujeira com Kaplan...manda Kaplan...teve um encontro nacional de regentes de orquestra no Rio de Janeiro, Kaplan foi representando a Paraíba, e Tarcísio, nas costas dele, só que esqueceu que ia passar pela minha mão, nomeia Carlos Veiga regente da orquestra, sem avisar a Kaplan, era só dizer, Kaplan, você tá muito ocupado, vamos chamar outro regente da orquestra....mas não, fez tudo às escondidas. Eu liguei pra Kaplan no mesmo dia de noite e disse, Kaplan, tá se passando isso e isso... Aí eu pedi demissão e Kaplan. Ele, Tarcísio, ficou apavorado, botou Ivan Bichara, que mandou me chamar lá no palácio e pediu por tudo, porque já faltava menos de um mês pro segundo festival. aí nós dissemos a ele, bom, a gente executa esse em respeito ao senhor, porque doutor Ivan era muito amigo de meu pai, e me conhecia desde menina, e era muito amigo de Kaplan. Aí nós fizemos o segundo festival, mas já no dia que terminou nós voltamos no dia seguinte pra universidade...**[Quando foi cancelado o festival que iria acontecer em 1973, não havia ninguém ou nada que pudesse ter sido feito pra que o festival acontecesse?]** Quem? Quem? O reitor não teve coragem, como é que pode? Você não sabe o que foi a ditadura meu filho, você nasceu pós ditadura muitos anos. Qual é tua idade? [29]. A ditadura tirava gente da sua idade de dentro da cama sem você nem saber porque tava sendo levado. Tem amigos meus que até hoje a família não sabe se tá vivo ou morto, que fim levou. Vandrê era meu amigo de infância, filho de doutor Vandregíso, companheiro de papai, fundadores da universidade, certo? Só tinha esse filho, um menino talentosíssimo. Ficou perturbado de tanto choque que deram na cabeça dele. Eu me encontrei com ele porque ele foi trocado por aquele embaixador suíço (eu acho), que Gabeira e aqueles outros sequestraram, que para o resgate foi pedido, acho que uns 29, não lembro bem, isso você procura em jornais ou livros....e Vandrê foi pra lá. Depois conseguiram trazer Vandrê pra cá, não sei como Vandrê veio, e pegaram Vandrê. Lá ele ganhava festivais, eu fui a dois ou três festivais em Santiago, assisti Vandrê e ele ganhou prêmios lá, completamente lúcido. Aí trouxeram ele pra cá e tome choque, tome choque, tome choque. Não sei bem o motivo dele ter vindo, se não foi porque o pai tava doente... Eu não sei como foi o retorno dele ao Brasil, porque eu me encontrei com ele no Chile, ele voltou pro Brasil, pegaram ele e tome choque, tome choque. Vandrê hoje não sabe direito nem quem é... menino de um talento fora do comum... aí realmente não teve, não teve como fazer o festival, porque a universidade

era o único órgão, ainda se foi falar, doutor Humberto foi falar com José Américo, que era pai do general Reynaldo, pra tentar com ele, ver se....mas José Américo disse que nem falava porque conhecia o filho, e ele era da ditadura mesmo, e muito amigo do General Bandeira, que era outro fascistão de marca maior. **[Sobre essa relação com José Américo, como se dava isso, já que ele tinha apoiado a ditadura, como era a relação entre vocês?]** Não, então, era do lado cultural e humano só, político não se falava porque Kaplan era de esquerda, eu era de esquerda, e a gente tinha uma postura que, por exemplo, José Octávio nunca se meteu em movimento político nenhum, mas eu não, eu era ativista política, a gente escondeu muita gente lá em casa, com o apoio de Dom José. Eu ia a pé por dentro de Mandacaru, nós morávamos no Bairro dos Estados, por lá por dentro de Mandacaru até o fundo da casa de Dom José, que era aquela casinha pequenininha do lado da igreja são Francisco, sempre tinha um padre do lado de dentro esperando alguém bater, a senha era o primeiro compasso da quinta de Beethoveen, e ele abria o portão, e eu avisava que tinha gente escondido lá em casa, ele, Dom José ia no fusquinha dele, dois, três dias depois buscar de madrugada, levava hábito de freira, botava e levava pro convento das Carmelitas em Olinda e de lá eles iam embora pra Europa, salvamos muita gente assim. Dom José Maria Pires era o maior amigo da gente, de Kaplan inclusive, eles dois eram como irmãos, ele ainda, a gente se corresponde e tudo...

APÊNDICE H - Entrevista 08

CARVALHO, Vladimir. **Onde cantam as cigarras**: depoimento. João Pessoa/Brasília, 2016
 Entrevistador: Victor Soares Lustosa: UFPE, 2017. Correspondência eletrônica (email).
 Entrevista concedida ao Projeto de Dissertação de Mestrado, **Onde cantam as cigarras: Os Festivais de Arte Areia**

Entrevistador: **[Em negrito]**

[Como foi o convite para participar do festival, para quantas edições o senhor foi convidado e em quantas o senhor esteve presente?] Já não consigo lembrar-me de quantas edições do festival de Areia participei. Tenho como certo que estive presente desde a primeira de uma série que terminou em 1979. **[Como era o festival? A atmosfera, o público, como era a dinâmica do evento?]** A atmosfera era de total euforia tanto para os visitantes como para os acolhedores anfitriões incluindo-se aí a gente da agradável cidade serrana. Público curioso e interessado, participando de todas as sessões de cinema, de palestras e de aulas dos cursos oferecidos. **[Como se dava, no festival, a relação entre os intelectuais e artistas que se encontravam em campos políticos e ideológicos opostos no contexto da ditadura? Em outras palavras, como se dava a relação entre os artistas de esquerda e os artistas que apoiaram o regime militar?]** Sem nenhum vestígio de confronto, pelo contrário mantendo-se o respeito mútuo nas discussões em que por motivos óbvios transparecesse alguma divergência ideológica. Em foco principalmente os temas que interessavam pelo seu teor cultural. **[Qual o grupo de artistas e intelectuais paraibanos que o senhor matinha contato ou se vinculava na Paraíba?]** Como era natural a minha relação era com o pessoal ligado ao cinema, neste caso, especialmente com o coordenador do evento, Paulo Mello, intelectual com um pé no cinema e com incursão também pela crítica cinematográfica. **[O Festival de Areia teve algum impacto em sua relação com José Américo de Almeida, no sentido de contribuir para a elaboração de *O Homem de Areia*?]** Exatamente. Foi-me de grande valia ter ido tantas vezes ao Festival porque sendo Areia a terra natal de José Américo de Almeida facilitou-me enormemente o contato com o cenário de sua infância e adolescência ali. Visitei casas e engenhos que tinham muito a ver com a vida e a obra desta inolvidável personalidade da vida política e cultural brasileira que tentei retratar em meu filme justamente intitulado *O Homem de Areia*. **[Qual era a importância do festival de Areia no cenário nacional de festivais? Quais outros festivais que havia no país na década como opção**

para estudantes de artes ou pessoas interessadas na cultura brasileira? Havia alguma particularidade do Festival de Areia em relação aos demais festivais pelo país? E o quê, de comum, havia entre o Festival de Areia e os demais festivais do Brasil nesse período?]

Não me lembro de outros festivais do gênero, fora o de Ouro Preto, de grande importância, mas tenho a noção absolutamente positiva da importância do festival paraibano não só pela cor local, projetando-se os valores individuais da intelectualidade regional como pelo intercâmbio com importantes figuras da cultura nacional. Impossível aqui não mencionar o papel desempenhado por Paulo Melo, um dos criadores e mentores do conclave, que soube cativar e trazer à Paraíba nomes exponenciais da literatura e das artes brasileira estabelecendo de pronto extraordinário diálogo. Grande articulador, Paulo soube montar uma programação que no curso de quatro edições manteve o ritmo do interesse e do proveito para todos os interessados, fosse por parte de cada um como da população que acorreu ao chamado. Sua sensibilidade e condução juntamente com o então secretário de educação e cultura, Tarcísio Burity foram fundamentais para o êxito da iniciativa tanto que retomada por futuros governos.

APÊNDICE I - Entrevista 09

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. **Onde cantam as cigarras**: depoimento. João Pessoa/Rio de Janeiro, 2016 Entrevistador: Victor Soares Lustosa: UFPE, 2017. Entrevista via telefone. Arquivo de áudio.mp3. Entrevista concedida ao Projeto de Dissertação de Mestrado, **Onde cantam as cigarras: Os Festivais de Arte Areia**

Entrevistador:[**Em negrito**]

[Como foi o convite pra participar do festival?] O início de tudo foi através do Paulo Melo, que era o coordenador geral do festival, e os convites vinham do governo da Paraíba, através de Paulo Melo, que era ligado ao cinema, era um intelectual, agora os próprios governadores também participavam do festival, eu lembro de Ivan Bichara, que aliás escreveu um livro sobre Augusto dos Anjos... mas principalmente Burity, o governador Burity foi quem mais participou, foi quem mais teve assim, atuante em relação aos festivais, de modo que havia um interesse evidente dos governos na realização dos festivais, daí acho que os coordenadores tinham essa liberdade de convidar pessoas, e comigo o convite veio de Paulo Melo pra inicialmente coordenar a parte de literatura, que é minha especialidade, mas depois colaborando em outras áreas também, da cultura popular propriamente dita, do folclore, e foi assim que começou...**[O senhor tinha alguma relação com as pessoas antes do festival, ou essas relações foram feitas durante o evento?]** não tinha, foram feitas durante e depois do festival...tem uma história que eu vou lhe contar sobre o festival, que talvez você seja o primeiro a ouvi-la, naquela época havia um certo preconceito da sociedade local em relação aos jovens cabeludos, jovens assim mais soltos, jovens que eram assim libertários, jovens, digamos assim, que não estavam dentro do padrão social local...então aconteceu com o Lenine, o Lula Queiroga, o Firmino e o Ivan Santos, que era da Paraíba, eles foram discriminados no festival quando foram se apresentar, por um grupo local, conservador e reacionário, e eu insisti que eles se apresentassem, e o Paulo Melo me apoiou, contrariando esse grupo... e eu me lembro desse episódio, que foi curioso, porque não havia censura no festival muito solto, mas havia uma má vontade em relação a esses jovens...mas foi o festival mais livre que eu já vi, e vou dizer uma coisa, de todos os festivais dos quais eu participei pelo Brasil todo, inclusive muitos aqui no sul, no sudeste, que existe muito festivais, mas mesmo do nordeste, de Pernambuco, e eu acho que os festivais de Areia foram os mais abrangentes e os que mais trabalharam a identidade cultural brasileira, e isso é muito

importante, a nossa identidade cultural ficou muito bem solucionada...porque era debatido a mais autêntica cultura brasileira, que era a cultura popular...e foi mesmo, a coisa mais importante em termos de festivais que eu já vi em todos os anos de minhas participações em festivais, de modo que eu fico muito feliz de ter participado desses encontros lá em Areia...eu conhecia apenas João Pessoa, porque eu havia escrito um livro sobre Augusto dos Anjos que foi prêmio ESSO especial de literatura, e eu trabalhei muito em torno da obra do José Américo de Almeida, o glossário de A bagaceira eu escrevi aí em João Pessoa, sentado na varanda da casa de José Américo, em Tambaú, conferindo com ele vocábulo por vocábulo, e daí eu fiz o glossário, fiz um estudo longo que publiquei em meu livro sobre A Bagaceira, de modo que com José Américo eu tive vários contatos, mas também fiz muita pesquisa na Paraíba sobre José Lins do Rego, porque eu fiz muitos trabalhos introdutivos de vários livros de José Lins do Rego, então eu sempre fui muito a Paraíba, por essa minha relação com a literatura paraibana, primeiro Augusto dos Anjos, José Américo e José Lins do Rego, e também muito pelo cordel, pela literatura de cordel, em um livro que eu fiz sobre literatura de cordel, um dos principais autores que eu abordei foi o Mestre Azulão, que era paraibano...então minha relação com a paraíba, que antecede o festival, era uma relação cultural, talvez isso tenha influenciado o convite para participar do evento, porque eu já me debruçava sobre a cultura paraibana, inclusive eu já tinha recebido esse prêmio ESSO pelo meu livro de Augusto dos Anjos, e isso teve uma certa repercussão, na época eu era perseguido político, tinha sido cassado e estado preso, mas mesmo assim consegui ganhar esse prêmio, e eu já tinha escrito um livro síntese sobre Menino de Engenho pra ser usado nas escolas, enfim, eu acho que todo esse meu contato com a literatura paraibana deve ter influenciado o Paulo Melo para ele ter me convidado... **[Sobre esse período da ditadura, houve algum confronto no festival de ordem ideológica?]** não, não houve nenhum confronto dessa natureza, o festival ganhou um caráter democrático e libertário muito nítido, foi uma surpresa, o festival não teve interferência, e isso se deve também aos governos, ao próprio governo, Burity era um liberal, não tinha problemas dessa natureza, e foi uma surpresa pra mim o festival ocorrer num clima bastante democrático, à exceção desse episódio que eu lhe contei do Lenine, mas aí foi algo local, foi um episódio mais de conservadorismo social do que político, mas uma coisa que me surpreendeu muito em Areia foi isso, a liberdade total que nós tínhamos de conduzir o festival, de palestras, debates, coisas assim, notáveis, que demonstra coragem dos organizadores e também a não influência do governo local a não repressão, foi muito assim, olha, foi, na minha opinião, o que melhor aconteceu em termos de festivais durante a ditadura.

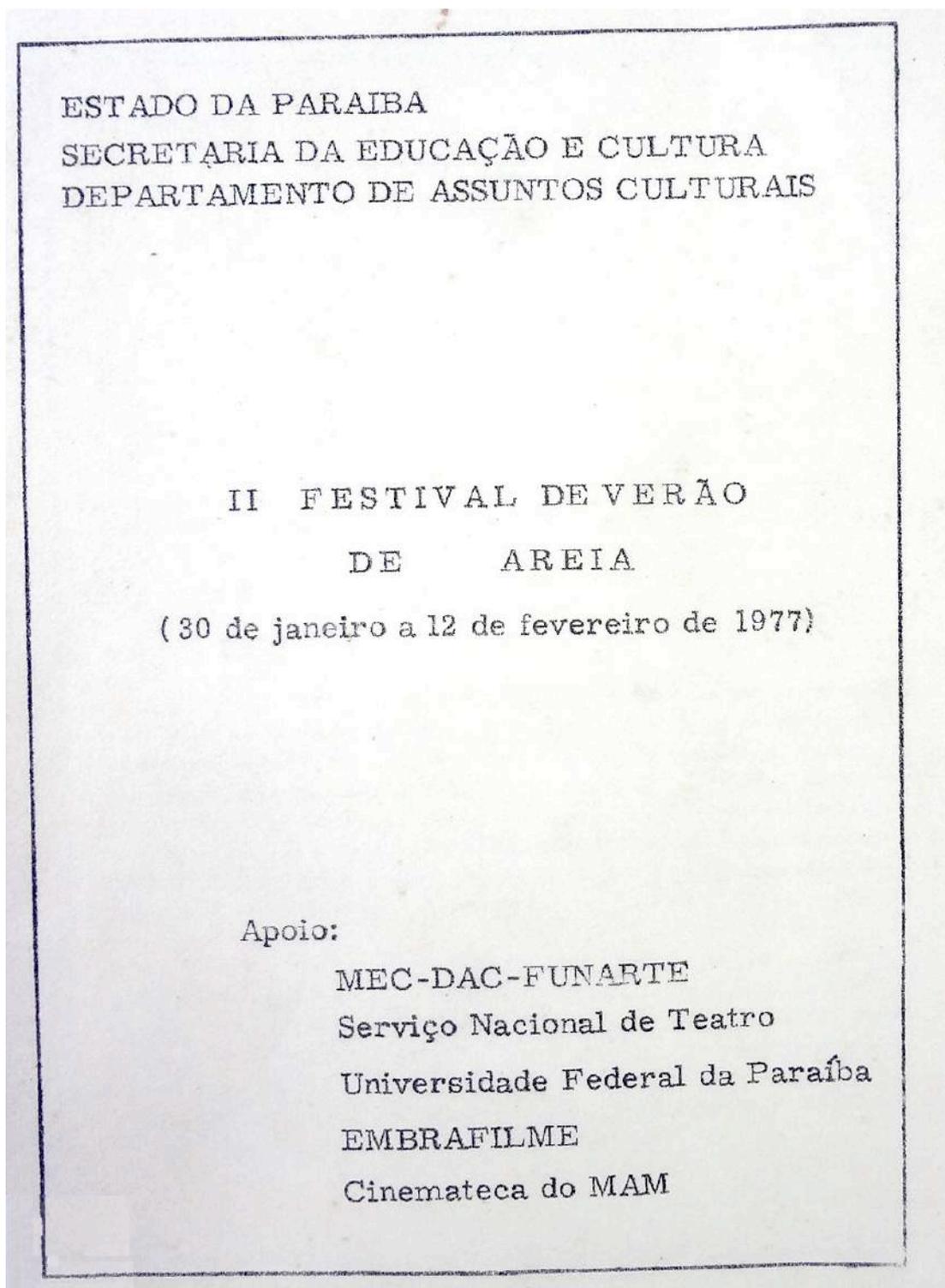
APÊNDICE J - Entrevista 10

ESPÍNOLA, Francisco. **Onde cantam as cigarras:** depoimento. João Pessoa, 2016. Entrevistador: Victor Soares Lustosa: UFPE, 2017. Arquivo de áudio.Mp3. Entrevista concedida ao Projeto de Dissertação de Mestrado, **Onde cantam as cigarras: Os Festivais de Arte Areia.**

Entrevistador:[**Em negrito**]

Então, é o seguinte, o festival de Areia começou, o primeiro ano pouca gente falou dele, o segundo ano já tinha um *pá* um *buxixo*, terceiro ano foi uma apoteose, e aí eu acho que no terceiro pro quarto, não me lembro qual, foi que veio o estrupício...no ultimo dia, aliás, nesse ultimo festival, já era todo mundo...aquela ânsia da liberdade, de sair dos poderes dos militares e poder pro povo, e tava um boom de liberdade muito grande, era todo mundo fumando maconha, todo mundo transando, era todo mundo fazendo o maior estrupício [**Isso lá em Areia?**] Isso, então uma galera no festival de Areia descobriu que cogumelo não faltava nos pastos dos campos de Areia, então foi uma galera fazer chá de cogumelo pra cá, chá de cogumelo pra lá, e nisso *neguinho* sem nem saber o que é que era isso, como é que era isso, começou a fazer "não isso dá um barato, vamo fazer..." e aí fizeram um bocado e saíram tomando, e ao mesmo tempo, distribuindo pra toda população de Areia, pra galera de Areia. Então tinha uma noite lá que você só via *zombie* na praça assim, e ao mesmo, nisso, era a explosão do sexo, então quando a noite caía, nos maiores escurinhos, tavam tudo comprometido com gente se agarrando, fazendo tudo, toda loucura, e a cidade foi, parecia o fim do filme O perfume, mas parecia muito, uma loucura coletiva, que parecia que a cidade...todo mundo fumando por todo canto, todo mundo bebendo em todo canto, e fazendo o estrupício tudinho, aí a galera disse que "desse jeito não dá pra continuar o festival de Areia", aí cancelaram o festival....foi por isso que acabaram, porque o festival era o maior sucesso, vinha Henfil...Arnaldo Jabor, todo esse pessoal, que eram cineastas importantes tavam por lá...depois você ia ver um show de Hermeto Pascoal na praça, ou coisa parecida...debate sobre cinema, teatro. [**Tu participou de alguma oficina que te marcou?**] Cara, eram tantas, participei de várias, a gente quando via alguma coisa de música, cinema, algo que nos interessasse, a gente entrava... [**Qual era tua idade?**] foi o fim da minha adolescência, eu tava com 18 pra 20 anos. Tu acha que o festival te influenciou na decisão de ser músico? cara, de certa forma, eu já tocava, mas no festival a gente viu um pessoal muito

bom, eu lembro de um grupo que tinha Firmino, que eles tocavam música instrumental moderna, numa pegada jazzística, coisa assim, de muita excelência...e eu lembro de uma peça, Os Pirralhos, essa peça gerou... saiu dessa peça Nanêgo Lira, Soya Lira, os Lira tudinho...Eliézer, que hoje é diretor de Teatro, caramba, foi muita gente, Dadá, se eu não me engano, não tenho certeza, se ela também tava, mas eu lembro que tinha um bocado de menino que vieram de Cajazeiras, administrado por Buda [Ronald Lira] e por Luiz Carlos Vasconcelos. **[Tu que já acompanha a cena cultural paraibana desde aquela época, algum outro evento se assemelhou ao festival de Areia?]** Não, jamais, nada se compara, de verdade, o Festival de Areia foi algo assim, incomparável, nada chegou perto do que foi aquilo ali aqui na Paraíba.

ANEXO A - PROGRAMAÇÃO DO II FESTIVAL DE ARTE DE AREIA (1977)¹⁰⁹

¹⁰⁹ Consultado no IHGP, na seção Folders: Caixa 3. Junho 2016.

I INTRODUÇÃO

A realização do I Festival de Verão de Areia, em fevereiro de 1976, permitiu que se desenvolvesse uma experiência renovadora no panorama cultural do Nordeste. Durante 15 dias, cerca de 200 pessoas, entre alunos, professores e críticos, analisaram e debateram amplamente, através dos vários cursos, aspectos da problemática artística brasileira, num ambiente de seriedade e de interesse geral. O resultado favorável excedeu as expectativas e possibilitou a oferta de sugestões para uma continuidade mais rica e mais fecunda.

Com efeito, a perspectiva de manter o Festival como um permanente centro de estudo, implica em torná-lo um organismo vivo e dinâmico e à altura das exigências que a realidade impõe a cada dia. Assim é que, o II Festival, previsto para o período de 30 de janeiro a 12 de fevereiro de 1977, de conformidade com as avaliações criteriosamente procedidas, se apresentará com uma estrutura modificada, objetivando uma maior necessidade de integração entre as suas atividades.

Os cursos de aperfeiçoamento (em artes plásticas, cinema, dança, literatura, música e teatro) serão ministrados no turno da manhã, ficando a parte da tarde dedicada a realização de seminários e debates, com a presença de todos os participantes do Festival. As noites serão preenchidas com uma programação artística que servirá também de base ilustrativa às matérias em estudo e análise nos cursos e seminários.

II - A CIDADE DE AREIA

Areia acha-se situada na encosta oriental da serra da Borborema, com 622 metros de altitude, distante 118Km da capital e com uma população de 30.000 habitantes. É servida pelo Anel do Brejo, rodovia pavimentada, e tem um campo para aviões de pequeno porte. Limita-se com os municípios de Alagoa Grande, Alagoa Nova, Arara, Pilões, Remígio e Serraria, compondo a região denominada de Brejo. Sua superfície é de 143 quilômetros quadrados.

Antes da conquista o território era ocupado pela tribo dos Bruxaxãs, tapuios catequizados pelos frades capuchinhos. Suas tabas localizavam-se nos sítios ainda chamadas de Queimadas, Vaca Brava, Gitô, Caxêxa e Jandaíra. Encontram-se vestígios de uma necrópole indígena na gruta do Caboclo, na serra do Algodão.

A 18 de maio de 1846 atingiu, enfim, a categoria de cidade.

Construiu-se o Teatro Minerva em 1859 por iniciativa particular de sessenta sócios e, entre outros prédios de beleza arquitetônica, destaca-se o sobrado de José Rufino de Almeida, recentemente restaurado e ponto de visitação obrigatória

No setor de educação arrolam-se a Escola de Agronomia do Nordeste (hoje integrada à UFPB), o Ginásio Coelho Lisboa, o Colégio Santa Rita, os grupos escolares Álvaro Machado e Carlota Barreiras, a Casa Pedro Américo, a Biblioteca José Américo de Almeida e o Artesanato Cônego Ruy Vieira. Areia nos seus dias áureos sempre teve boa imprensa.

Os areienses anteciparam a emancipação dos escravos para 3 de maio de 1888, graças a uma bela campanha conduzida pelo poeta Rodolfo Pires e por Manuel da Silva. Além desses dois, Areia deu grandes filhos: Joaquim da Silva, Pedro Américo, Aurélio de Figueiredo, Álvaro Machado, Coelho Lisboa, Dom

Adauto de Miranda Henriques, Simeão Leal, Walfredo Leal e Otacílio de Albuquerque. .

Participou das revoluções liberais que eclodiram em Pernambuco : 1817, 1822, 1824, e 1848, Em 1824 foi sede do governo provisório presidido pelo sargento-mor Félix Antonio. Na Revolução Praieira tornou-se a Paraíba o foco principal onde se feriu o último combate, sob o comando de Joaquim dos Santos Leal, chefe do Partido Liberal. A Revolução dos Quebra-Quilos em 1875, perturbou sua vida durante cerca de dois anos.

São bases da economia rural a cana-de-açúcar, o algodão e o sisal. Os engenhos produzem rapadura e aguardente, havendo uma usina : a Santa Maria. O terreno acidentado dificulta a cultura e não há terras devolutas. A caça cifra-se a uma fauna miúda: veado, paca, cotia, coelho, tatu e algumas aves. Os rios são pequenos; os maiores ficaram no município de Remígio. São os seguintes os riachos que banham seu território: Areia, Bananeiras, Jacaré e Riachão. Não há lagoas. Chove de março a agosto.

OSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA

III - OBJETIVO GERAL

O Festival de Verão de Areia tem como objetivo tornar-se um instrumento útil e eficaz para sensibilizar, sobretudo a juventude , para o fenômeno artístico - em suas diversas manifestações - e para sua importância no desenvolvimento integral das potencialidades do ser humano.

IV - OBJETIVO ESPECÍFICO

Oferecer, através de seus diversos Cursos e Seminários , todos eles a serem ministrados por professores e artistas de reconhecida capacidade no âmbito nacional, uma visão panorâmica da Cultura Brasileira atual, através de suas manifestações artísticas.

V - CURSOS DO II FESTIVAL DE VERÃO DE AREIA

1. ARTES PLÁSTICAS

1.1. Curso: "A Arte no Processo Educativo-Cultural"

Profs: NOEMIA DE ARAÚJO VARELA (Rio de Janeiro)

MARIA DO SOCORRO CARVALHO (Brasília)

HELDER PARENTE (Rio de Janeiro)

Número de vagas: 40 (quarenta)

Duração: 2 (duas) semanas

Carga horária: 48 (quarenta e oito) horas

Requisitos: O candidato deverá anexar à ficha de ins
crição:

a) Curriculum vitae

b) Declaração de órgão competente que a
teste estar exercendo o magistério na
disciplina " Educação Artística".

2. CINEMA

2.1. Curso: " Revisão crítica do Cinema Novo"

Profs: JEAN-CLAUDE BERNARDET (Rio de Janeiro)

JOSÉ CARLOS AVELAR (Rio de Janeiro)

Número de vagas : 40 (quarenta)

Duração : 2 (duas) semanas

Carga horária: 48 (quarenta e oito) horas

Requisito: O candidato deverá anexar à ficha de ins
crição:

a) Curriculum vitae

b) Declaração de órgão competente que a
teste que concluiu ou está cursando o
2º Grau.

3. DANÇA

3.1. Curso: " Dança Moderna"

Prof: CLYDE MORGAN (Bahia)

Número de vagas : 40 (quarenta)

Duração : 2 (duas) semanas

Carga horária: 48 (quarenta e oito) horas

Requisitos:

- a) ter cursado no mínimo 3 (tres) anos de Balé, comprovado através de documento.
- b) ser maior de 15 (quinze) anos.

4. LITERATURA

4.1. Curso: "Literatura Brasileira"

Prof: IVAN CAVALCANTI PROENÇA (Rio de Janeiro)

Disciplinas:

- a) "Machado de Assis e a Modernidade Antecipada"
- b) "Novos Caminhos e Impasses na Literatura de Hoje"

Número de vagas : 40 (quarenta)

Duração : 2 (duas) semanas

Carga horária : 48 (quarenta e oito) horas

Requisitos: O candidato deverá anexar à ficha de inscrição:

- a) declaração de órgão competente que ateste que é graduado em Letras ou que que está cursando Letras
- b) Curriculum vitae

5. MÚSICA

5.1. Curso: "Introdução à Análise Musical"

Profs: PEDRO PEREIRA DOS SANTOS (Paraíba)

RICARDO CRAVO ALBIM (Rio de Janeiro)

Disciplinas:

- a) "Introdução à análise musical"
- b) "História da música Brasileira"

Número de vagas : 20 (vinte)

Duração : 2 (duas) semanas

Carga horária : 48 (quarenta e oito) horas

5.2. Curso: "Gêneros na Música Popular Brasileira"

Profs: MARCUS VINICIUS DE ANDRADE (Rio de Janeiro)
RICARDO CRAVO ALBIM (Rio de Janeiro)

Disciplinas:

- a) "Gêneros na música Brasileira"
- b) "História da música popular Brasileira:
de Chiquinha Gonzaga a Paulinho da
Viola"

Número de vagas: 20 (vinte)

Duração: 2 (duas) semanas

Carga horária: 48 (quarenta e oito) horas

Requisitos para os dois Cursos de Música:

- a) curso completo de Teoria e Solfejo
- b) noções básicas de Harmonia

Obs: o candidato deverá anexar à ficha de inscrição documento que comprove que preenche os requisitos exigidos e seu curriculum vitae

6. TEATRO**6.1. Curso "Teoria da Interpretação e da Direção Teatral"**

Prof: JOÃO DAS NEVES

Número de vagas : 40 (quarenta)

Duração : 2 (duas) semanas

Carga horária: 48 (quarenta e oito) horas

Requisitos: O candidato deverá anexar à ficha de -
inscrição:

- a) curriculum vitae relatando a experiência teatral que possui;
- b) documento de órgão competente que ateste que concluiu ou está cursando o 2º Grau.

VI - SEMINÁRIOS

Paralelamente à realização dos cursos, serão levados a cabo, na parte da tarde, 5 (cinco) Seminários que obedecerão ao seguinte programa:

P R O G R A M A

SEMINÁRIOS	DATA HORA	CONVIDADOS
"TEATRO POPULAR ,INTERPRETAÇÕES"	31/01 14:00	Altimar Pimentel,
	01/02 14:00	Ariano Suassuna,Luis
	02/02 14:00	Mendonça,Paulo Pon - tes.
"ATUALIDADE E PERSPECTIVA DA ARTE NO NORDESTE"	03/02 14:00	João Câmara,Frederi-
	04/02 14:00	co de Moraes, Miguel dos Santos, Roberto Lúcio de Oliveira, Flávio Tavares e Raul Córdula.
"A MÚSICA BRASILEIRA (POPULAR E ERUDITA) - SEUS PROBLEMAS E PERSPECTIVAS"	05/02 14:00	Aylton Escobar, Edi-
	05/02 19:00	no Krieger, C.Guerra
	06/02 09:00	Peixe, Marcus Vini -
	06/02 16:00	cus de Andrade, Mar- los Nobre e Ricardo Cravo Albim.
"METODOLOGIA E TEORIA LITERÁRIA NA PRESENÇA DE UMA REALIDADE BRASILEIRA".	07/02 14:00	Galeno de Freitas, -
	08/02 14:00	Ivan Cavalcanti Pro-
	09/02 14:00	ença,Juarez da Gama Batista e Pedro - Paulo Sena Madureira
"O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO"	10/02 14:00	Geraldo Sarno, Guido
	11/02 14:00	Araújo,Ipojuca Pon - tes, Linduarte No - ronha, Osvaldo Cal - deira e Vladimir Car valho.

OBS: Será obrigatória a frequência dos participantes dos diversos Cursos do II FESTIVAL DE VERÃO DE AREIA a todos os Seminários.

VII - PROGRAMAÇÃO ARTÍSTICA

Diariamente, durante o II FESTIVAL, será oferecida aos participantes e ao público em geral, uma programação artística correlata aos temas tratados nos Seminários. Essa programação obedecerá ao seguinte cronograma:

PROGRAMAÇÃO ARTÍSTICA

DATA	ESPETÁCULO
30/01	Abertura - Espetáculo Teatral
31/01	Espetáculo Teatral
01/02	Espetáculo Teatral
02/02	Exposição de Artes Plásticas
03/02	Recital:Obras de Autores Brasileiros
04/02	Concerto:Músicas Brasileiras
05/02	Folclore
06/02	Concerto
07/02	Lançamento de Livros
08/02	Espetáculo de Dança Moderna
09/02	Exibição de Documentários
10/02	Exibição de Documentários
11/02	Lançamento de um filme de Longa-metragem
12/02	Encerramento - Concerto

VIII - INFORMAÇÕES DIVERSAS

Coordenação

O II FESTIVAL DE VERÃO DE AREIA será coordenado pela Secretaria da Educação e Cultura do Estado da Paraíba, através de seu Departamento de Assuntos Culturais

INSCRIÇÕES : Até 15/01/1977

Horários

Aulas: diariamente de segunda a sábado, de 7h 30m às 11h 30m.

Seminários : diariamente de 14h00 às 18h00
 Refeições: desjejum: 06h 30m às 07h 15m
 almoço : 12h 15m às 13h 15m
 jantar : 18h 15m às 19h 15m

Certificados

Será fornecido " Certificado de Aproveitamento" aos alunos com 80% de frequência aos Cursos e Seminários .

Taxas

Cada participante deverá pagar uma taxa de inscrição de CR\$ 700,00 (setecentos cruzeiros), de uma só vez , que lhe dará direito a :

- a) frequentar 1 (um) dos Cursos do II Festival
- b) participar de todos os Seminários
- c) Assistir à programação artística
- d) alimentação no período do II Festival, compreendendo desjejum, almoço e jantar
- e) alojamento (mulheres: Colégio Santa Rita
homens: Colégio Estadual de Areia)

OBS: Todos os inscritos deverão trazer consigo roupa de cama, toalha de banho e travesseiros com fronhas.

Os residentes na cidade de Areia, mediante "Atestado de Residência" fornecido por autoridade policial, pagarão uma taxa de CR\$ 300,00 (trezentos cruzeiros) correspondente apenas ao pagamento das aulas do curso para o qual tiveram sua inscrição aceita, aos seminários e às atividades artísticas programadas pelo Festival.

IX - PARA OUTRAS INFORMAÇÕES

Para maiores esclarecimentos:

II FESTIVAL DE VERÃO DE AREIA - Secretaria da
 Educação e Cultura do Estado - Departamento de Assuntos Culturais
 - Centro Administrativo Integrado - Bloco 1 - 3º andar - Jaguaribe
 - 58.000 - João Pessoa - PB - FONE: 3900 - Ramal 169 ou 176

ANEXO B - Programação do IV Festival de Arte de Areia (1979)¹¹⁰

Dia 11

20h30m – Instalação Oficial

Homenagem a Virgínius da Gama e Melo

Concerto do Madrigal Paraíba

Dia 12

08h30m – Coletiva de Artes Plásticas "A década de 1970"

Lançamento do Livro "O circo vem aí", de Flávio Tavares

A Inventividade Brasileira¹¹¹

Oscar Niemeyer

Mário Pedrosa

Aloísio Magalhães

Ferreira Gullar

-Debate com o público

14h00 - Meios de Comunicação e Sociedade Brasileira

Moniz Sodré

Moacy Cirno

José Nêumane Pinto

Edson Afonso

- Debate com o público

20h30m – Coletiva de Artes Plásticas (“a Década de 70”)

Dia 13

08h30m – Teatro e Sociedade Brasileira

Gianfrancesco Guarnieri

Fernando Peixoto

Nelson Xavier

- Debate com o público

¹¹⁰ Programação elaborada a partir das colunas "Livros&Autores. Jornal do Brasil, p.5, de 20 de Janeiro de 1979"; "Livros&Autores. Jornal do Brasil, p.5, de 27 de Janeiro de 1979"; e MAGALHÃES, 2009

¹¹¹ A palestra "A Inventividade Brasileira", bem como os debatedores apontados não estão detalhados no Jornal do Brasil, mas se encontram nos apêndices do trabalho da dissertação Socialização do Espaço Urbano (MAGALHÃES, 2009), embora ele não cite as fontes para a programação detalhada no texto.

14h00 - "Domingo Zeppelin", de M. Vinícius de Andrade

- Leitura Dramática

Teatro e Realidade Nordestina

Dias Gomes

Ariano Suassuna

M. Vinícius de Andrade

Leda Alves

Altimar Pimentel

-Debate com o público

21h00 -Espetáculo Teatral - Cemitério das Juremas, de Altimar Pimentel

Dia 14

08h30m – Artes Plásticas e Sociedade Brasileira ·

Mário Pedrosa

Ferreira Gullar

Alberto Beauttenmuller

João Câmara

Hermano José

Debate com o público

14h00 - Atualidade do Humor

Ziraldo

Carlos Eduardo Novaes

Henfil

Flávio Tavares

Debate com o público

20h30m - A Modelação, peça de Virgínius da Gama e Melo

Leitura Dramática

Dia 15

08h30m - Literatura e Sociedade Brasileira

Alfredo Bosi

Aguinaldo Silva

Márcio de Souza

Ivan Cavalcanti Proença

Debate com o público

14h00 - Virgínius da Gama e Melo e o Romance Político

Mário da Silva Brito
Ivan Cavalcanti Proença
Luiz Augusto Crispim

Debate com público

20h30m - Exibição do filme São Bernardo, de Leon Hirszman

Dia 16

08h30m – Cinema e Sociedade Brasileira

Exibição do filme "A Queda", de Ruy Guerra e Nelson Xavier

Leon Hirszman
Nelson Xavier
Rogério Costa Rodrigues

Debate com o público

14h00 - Atualidade de Produção Nacional

Exibição do filme "A Lira do Delírio", de Walter Lima Jr.

Leon Hirszman
Ipojuca Pontes
Walter Lima Jr
Rogério Costa Rodrigues

- Debate com o público

20h30m - Exibição de "A Volta do Filho Pródigo", de Ipojuca Pontes

Dia 17

08h30m – Música e Sociedade Brasileira

Luiz Paulo Horta
Maurício Kubrusly
M. Vinícius de Andrade

Debate com o público

14h00 - Espetáculo Musical “A Década de 70” - Compositores e Cantores da Paraíba

Nordeste Formação Musical

Marlos Nobre

Sérgio Cabral
Pedro Santos
Carlos Galvão

Debate com o público

20h30m - Encerramento, peça “A Donzela Joana”, de Hemildo Borba Filho

ANEXO C - Programação do VII Festival de Arte de Areia (1982)¹¹²

VII
FESTIVAL DE ARTE

AREIA-PB
07 A 14-02-1982

PATRONO
PEDRO AMÉRICO

TEATRO
CINEMA
MÚSICA
FOLCLORE
ARTES PLÁSTICAS
LITERATURA

PROGRAMAÇÃO

GOVERNO DO ESTADO DA PARAÍBA
Secretaria da Educação e Cultura

¹¹² Gentilmente cedido a mim pela atriz Zezita Matos.



ESTADO DA PARAÍBA

GOVERNADOR
Tarcísio de Miranda Burity

SECRETÁRIA DA EDUCAÇÃO E CULTURA
Giselda Navarro Dutra

DIRETOR GERAL DE CULTURA
Raimundo Nonato Batista

COORDENADOR EDITORIAL
Juca Pontes

VII FESTIVAL DE ARTE DE AREIA

Patrono:
PEDRO AMÉRICO

PROGRAMA

AREIA – 07 a 14 de fevereiro de 1982

Promoção:
Secretaria da Educação e Cultura do Estado da Paraíba

Apoio:
Fundação Roberto Marinho
UEPB – MEC/FUNARTE
Embrafilme
Prefeitura Municipal de Areia

APRESENTAÇÃO

Esta sétima versão do Festival de Arte, realizado anualmente na cidade de Areia, procura alcançar o plano onde as diversas tendências artísticas do Brasil, nos anos 80, buscam um encontro e uma definição para os rumos que levem à consolidação da nossa identidade cultural.

A proposta, entretanto, permanece a mesma: um espaço livre para o debate cultural, não havendo, em Areia, nesta semana de 7 a 14 de fevereiro, barreiras ou diques ideológicos, imposições doutrinárias ou cerceamento à liberdade de dizer e de discutir. Há sim, uma liberdade sem limites, de todos e para todos, em campo certamente fértil, pois Areia permanece um território para onde convergem a inquietação e as indagações de todos os que buscam os caminhos do futuro.

O Governador Tarcísio de Miranda Burity, ao abrir os trabalhos da programação do VI Festival de Arte, em 1981, definiu com exatidão e clarividência um conceito de liberdade e uma afirmação de direito. Conceito e afirmação estes que definem o espaço de Areia neste fevereiro de 1982: "A liberdade é um direito e um bem de todos".

Raimundo Nonato Batista
Diretor Geral de Cultura

PROGRAMAÇÃO



Dia 07 – Domingo

I – Abertura do Festival

- 20 h – Boas vindas aos participantes
 20h30 min – Apresentação do Grupo de chorinhos ALFA
 21 h – Composição da mesa dos trabalhos pela Exma. Sra. Secretária da Educação e Cultura
 21h10 min – Palestra do Prof^o Amauri Vasconcelos sobre o Patrono “Pedro Américo”.
 21h40 min – Encerramento pelo Excelentíssimo Senhor Governador do Estado.
 16h e 20h – *O Homem do Pau Brasil*

II – Painéis

Dia 08 - Segunda-feira

9 h TEATRO: – Tendências do atual Teatro Brasileiro

Expositor: João das Neves
 Animadores: João da Costa
 W. J. Solha
 Everáido Vasconcelos
 Alarico Correia Neto

LITERATURA: – O Novo Romance Brasileiro

Expositor: José Louzeiro
 Animadores: Nagib Jorge Neto
 Políbio Alves
 Ricardo Soares

ARTES PLÁSTICAS: – Arte Brasileira Após Pedro Américo

Expositor: Paulo Antonio Klein

FOLCLORE: – Folclore e Educação

Expositor: Maria Luíza Figueira de Melo

MÚSICA: – O Disco Independente no Brasil

Expositor: Jards Makalé
 Animadores: Arrigo Barnabé
 Guy Joseph
 Gilvan de Brito
 Bráulio Tavares

CINEMA: – Abertura das oficinas de Cinema I e II

Oficina I – Discussão e debate sobre:
“História, Linguagem e Técnica do Cinema”

Animadores: Celso Marconi
 Moacir Barbosa
 Pedro Nunes

Oficina II – Discussão e debates sobre *“Argu-*

mento, Roteiro e Realização" (proposta apresentada pelos participantes)

Animadores: Machado Bitencourt
Alex Santos
José Ramiro Melo

14h30 min LITERATURA: – **O Bom da Literatura nos anos 70**
Expositor: José Louzeiro
Animadores: Augusto Ferraz
Aldo Lopes

ARTES PLÁSTICAS: – **Arte Postal no Brasil**
Expositor: Paulo Antonio Klein

TEATRO: – **Cont. Tendências do atual Teatro Brasileiro**
Expositor: – João das Neves
Animadores: – João da Costa
W. J. Solha
Everaldo Vasconcelos
Alarico Correia Neto

CINEMA: – **Abertura da Mostra de Filmes Super 8**
Exibição e debates sobre "*O Novo Cinema na Paraíba*", com realizadores e participantes do evento.

Dia 09 – Terça-feira

9 h – TEATRO: – **Por uma Política de Produção**
Expositor: - Luiz Carlos Moreira
Animadores: - Ednaldo do Egípto
José Bezerra Filho
Fernando Abath
Gutemberg Cardoso

LITERATURA – **Grupo Sanhauá - 1ª Proposta Alternativa na Paraíba**

Expositor: Sérgio de Castro Pinto

Animadores: Anco Márcio
Marcus dos Anjos
Marcos Tavares
Jomard Muniz de Brito

FOLCLORE – **O Conto Popular na Formação da Personalidade da Criança.**

Expositor: Altimar de Alencar Pimentel

ARTES PLÁSTICAS: – **Videographics**
Expositor: Hans - Juger Donner

- MÚSICA:** – **Colocação da Produção Independente no Mercado**
 Expositor: Tereza Souza
 Animadores: Carlos Fernandes
 Gustavo Porto
 Vital Farias
 Guy Joseph
- 14h30 min **TEATRO** – **Cont. por uma Política de Produção**
 Expositor: Luiz Carlos Moreira
 Animadores: Ednaldo do Egípto
 José Bezerra Filho
 Fernando Abath
- ARTES PLÁSTICAS:** – **Arte na Educação**
 Expositora: - Heloiza Margarida Sales
 Animadores: - Fanny Abraniovich
 Geraldo Roberto da
 Silva
- FOLCLORE:** – **Folclore e Educação**
 Expositor: Aglaé Fontes de Alencar
- LITERATURA:** – **Geração Mimeógrafo**
 Expositora: Maria Amélia Melo
 Animadores: Paulo Antonio Klein
 Sérgio Castro Pinto
 Anco Márcio
- CINEMA:** – **Continuação da mostra de Super 8 com exibição e debates.**
- Dia 10 - Quarta-feira
 09 h **TEATRO:** – **Tema Livre**
 Participantes: João das Neves
 Luiz Carlos Moreira
 Alarico Correia Neto
 W. J. Solha
 Ednaldo do Egípto
 Antonio Carlos Nóbrega
 Antonio Carlos Cândido
- LITERATURA:** – **Imprensa Paraibana, Hoje**
 1ª Parte – “O Jornal”
 Apresentador: Gonzaga Rodrigues
 Presenças: Walter Galvão
 Alberto Arcela
 Oduvaldo Batista

Marcos Tavares
 Júlio Santana
 José Itamar
 Evandro Nóbrega
 Ana Luiza Rodrigues

ARTES PLÁSTICAS: – **Arte/Educação** – Oficina
 Coordenador: Heloiza Margarida Sales
 Animadores: Fanny, Geraldo Roberto e professores do Departamento de Comunicação da UFPb.

FOLCLORE: – **“O Mágico Nordestino”**
 Expositor: - Marcos Acioly

MÚSICA: – **As questões entre Disco Independente e Linguagem Independente**
 Expositor: Arrigo Barnabé
 Animadores: Walter Galvão
 Jards Makalé
 Andréa Mota Silveira
 Jomard Muniz de Brito

CINEMA: – **Atividades das Oficinas I e II**

14h30 min LITERATURA – Cont. **Imprensa Paraibana, Hoje**
 2ª Parte – “A Empresa”
 Apresentador: Severino Ramos
 Presenças: Petrônio Souto
 Teócrita Leal
 Adalberto Barreto
 Epitácio Soares
 Fernando Wallach
 Carlos Garcia

ARTES PLÁSTICAS: – Cont. **Arte/Educação**
 Coordenadora: Heloiza Margarida Sales

CINEMA: **II Encontro de Realizadores Paraibanos.**
“Cinema Paraibano - Por uma Política de Realização Filmica”
 Fundação da Associação de Cineastas da Paraíba.
 Participantes: Linduarte Noronha
 Wladimir Carvalho
 Paulo Melo
 João Ramiro

João Córdula
 Alex Santos
 Machado Bitencourt
 José Bezerra Filho
 W. J. Solha
 Manoel Clemente
 Manfredo Caldas
 Romero Azevedo
 Umbelino Brasil
 José Dumont
 Wills Leal
 Antonio Barreto Neto
 Pedro Nunes
 Celso Marconi
 Moacir Barbosa

Dia 11 - Quinta-feira

- 08 h CINEMA: – **Oficinas I e II**
Atividades Práticas de Filmagens
 Orientadores: Machado Bitencourt
 João Ramiro Melo
 Alex Santos
 Celso Marconi
 Moacir Barbosa
 Pedro Nunes
- 09 h: TEATRO – **Uma avaliação do Teatro Paraibano**
 Expositor: Eneida Agra Maracajá
 Animadores: Hermano José
 Gutemberg Cardoso
 Leonardo Nóbrega
 Anunciada Fernandes
- LITERATURA: – **Revisão Crítica do Modernismo Brasileiro**
 Expositor: Sonia Maria Van Dijk
 Animadores: Sérgio de Castro Pinto
 Hildeberto Barbosa Filho
 Ivan Cavalcanti Proença
- ARTES PLÁSTICAS: – **Arte/Educação**
 Coordenação : Fanny Abramovick
- FOLCLORE: – **Bonecas ou e Bruxas de Pano**
 Expositores: João Emídio de Lucena e Rosilda da Silva Araújo
- MÚSICA: – **Multinacionais e Produção Alternativa**
 Expositor: - Amilson Godoy

Animadores: Alberto Arcela
 Carlos Aranha
 Romero Azevedo
 Vital Farias

14h30 min LITERATURA: — **Leitura e interpretação dos manifestos Pau-Brasil e Antropofágico.**
 Coordenação: Antonio Arcela e Jomard Muniz de Brito

ARTES PLÁSTICAS: — **Cont. Arte/Educação**
 Coordenação: Fanny Abramovick

CINEMA: — **Conclusão das Filmagens e Atividades de Campo**

Dia 12 — **Sexta-feira**

09 h TEATRO: — **Teatro e Cultura Popular**
 Expositor: Antonio Carlos Nóbrega
 Animadores: Fernando Teixeira
 Oswaldo Travassos
 José Bezerra Filho
 Ubiratan de Assis

LITERATURA: — **Mercado Editorial**
 Expositor: Ivan Cavalcanti Proença
 Animadores: Maria Amélia de Melo
 Jaci Bezerra
 Juarez Soares

ARTES PLÁSTICAS: — **Encontro de Arte/Educação**
 Expositores: Heloiza Margarida Sales e
 Fanny Abramovick
 Participantes: Diretores de Instituições Educacionais e, professores, estudantes de Educação Artística e Artistas Plásticos
 (aberto ao público)

MÚSICA: — **Crítica e Autorial**
 Expositor: Carlos Antonio Aranha
 Animadores: Gustavo Porto
 Silvio Osias
 Walter Galvão

FOLCLORE: — **Folclore: Órgão de apoio**
 Expositora: Maria de Lourdes Borges

CINEMA: — **Visita aos Estúdios da Cinética, em Campina Grande, onde serão revelados e processadas às cenas do**

filme realizado pelos participantes das Oficinas I e II.

14h30 min TEATRO: — Cont. **Teatro e Cultura Popular**
 Expositor: Antonio Carlos Nóbrega
 Animadores: Fernando Teixeira
 Osvaldo Travassos
 José Bezerra Filho
 Ubiratan de Assis

LITERATURA: — **Alternativas Editoriais**
 Expositor: Leila Miccolis
 Animadores: Jaci Bezerra
 Juca Pontes
 Nagib Jorge Neto
 Paulo Klein

ARTES PLÁSTICAS: — Cont. **Encontro Arte/Educação**
 Coordenação: Heloiza Margarida Sales
 e Fanny Abramovick

CINEMA: — **Cinema Brasileiro**
 Expositor: João Batista de Andrade

Dia 13 - Sábado

09h LITERATURA: — **Laboratórios de Criatividades**
 Expositor: Ivan Cavalcanti Proença
 Animadores: Carlos Gurgel
 Elizabeth Marinheiro
 Ivaldo Bitencourt

MÚSICA: — **Os meios de Comunicação e a MPB**
 Expositor: Jomard Muniz de Brito
 Animadores: Carlos Galvão
 Paulo Klein
 Amilson Godoy
 Gilvan de Brito

CINEMA — Exibição do Filme realizado pelas oficinas I e II com avaliação deste trabalho pelos participantes e orientadores.

PROGRAMAÇÃO ARTÍSTICA

TEATRO

Dia 08		
15 h –	A bruxinha Dorotéia Grupo Cacilda Becker - C. Grande	Col. Santa Rita
20h30 min –	B. em Cadeira de Rodas Grupo Moca - João Pessoa	Col. Santa Rita
Dia 09		
15 h –	Um lobo muito doido Grupo Leandro Filho - Recife	Col. Santa Rita
20h30 min –	Guilmar sem rir sem chorar Grupo Feira - Campina Grande	Col. Santa Rita
21h30 min –	Vivência Trabalho coletivo dos alunos do Grupo Monsenhor Pedro Anísio - Mandacaru - João Pessoa	Auditório do Padre Rui
Dia 10		
9 h –	A menina que perdeu o gato Grupo Tenda - João Pessoa	Col. Santa Rita
20h30 min –	Se chovesse vocês estragavam tudo Grupo Boiada de Cajazeiras	Col. Santa Rita
21h15 min –	Pastoril do balanço coreto Criação coletiva - Recife	Praça Pública
Dia 11		
14h30 min –	O mágico de OZ Grupo Anunciada Fernandes - João Pessoa	Col. Santa Rita
20h30 min –	15 anos depois Grupo UFPb - Campus II - Campina Grande	Col. Santa Rita
21h15 min –	Beijo de estrada Grupo Terra - Cajazeiras	Teatro Minerva
Dia 12		
14h30 min –	O espelho mágico do bruxo Jurubeba Grupo 3 Prod. Artísticas - Recife	Col. Santa Rita
20h30 min –	Os cegos Grupo 3 Prod. Artísticas - Recife	Col. Santa Rita

21h30 min – Ficção
 Grupo de dança livre do Teatro Santa
 Roza
 Col. Santa Rita

MÚSICA

Dia 08

Retretas nas Praças da cidade
 Bandas de Música: Areia
 Prefeitura de Campina Grande
 Alagoa Grande
 Polícia Militar do Estado

Dia 09

19 h – Encontro de corais
 Escola Técnica
 Auditório do
 Padre Rui

Dia 10

20 h – Apresentação do Quarteto de cordas
 da Orquestra de Câmara do Estado
 Auditório do
 Padre Rui

Dia 11

20 h – Coral e Jogral de Silvia Perazzo
 (Areia)
 Auditório do
 Padre Rui

Dia 12

20 h – Conjunto de Metais da Orquestra de
 Câmara
 Auditório do
 Padre Rui

Dia 13

20 h – Coletiva de Música Popular
 Col. Santa Rita

FOLCLORE

Dia 07

19h – **Banda de Pifanos de Alagoa Grande**
Local: Auditório do Colégio Santa Rita

Dia 08

19h – **Zé da Gaita**
Local: palanque
20h – **Xaxado da Ilha do Bispo**
Local: palanque

Dia 09

16h30min – **Pastoril Infantil de Areia**
Local: palanque
19h - **Pastoril Adulto de Areia**
Local: Teatro Minerva
20h – **Pastoril Profano**
Grupo de Danças Folclóricas da UFPb.
Local: Teatro Minerva

Dia 10

14h30min – **Brincadeiras de Rua**
(quebra-panela, cantiga-de-roda, boca-de-forno)
Local: Praça
16h30min – **Três no Forró**
Local: palanque
21h – **Danças Afro-Brasileiras**
Grupo Terra Seca
Local: Auditório do Colégio Santa Rita

Dia 11

16h30min – **Mamulengo de Joaquim Guedes**
Local: Praça
19h30min – **Boi de Reis**
Grupo Folclórico de Areia
Local: palanque

Dia 12

16h30min – **Carnaval de Rua**
Grupo Índios Africanos
Local: Praça

CINEMA**MOSTRA DO FILME BRASILEIRO**

Local: Cinema Municipal de Areia
 Horário: 20 horas

Dia 07

O homem do pau brasil, de Joaquim Pedro de Andrade

Dia 08

O homem que virou suco, de João Batista de Andrade - com José Dumont

Dia 09

A queda, de Rui Guerra - com Nelson Xavier

Dia 10

Eles não usam black-tie, de Leon Hirshman, com Gianfrancesco Guarnieri

Dia 11

Anchieta, José do Brasil, de Paulo César Sarraceni - com Ney Latorraca

Dia 12

Ato de violência, de Eduardo Scorel

Dia 13

O caso de Carlota, de Machado Bittencourt

EXPOSIÇÕES**1. Pedro Américo**

Local: Casa de José Rufino
 Abertura: dia 08 às 20h

2. Arte Paraibana 82 (coletiva)

Local: Igreja N. S. do Rosário
 Abertura: dia 09 às 20h

3. Arte Correio Brasil

Local: Igreja N. S. do Rosário
 Abertura: dia 09 às 20h

4. Videographics

Mostra de tapes da TV Globo e de artistas
 Local: Museu do Padre Rui

5. Exposição Didática da História da Música Popular Paraibana

OFICINAS

1. **Oficina Literária**

Aberta diariamente a todos os participantes do Festival, nos horários de 09 h às 11h30 min e de 14h30 min às 17 h.

Coordenação: Antonio Arcela e Edilberto Coutinho

Orientação: Ivan Cavalcanti Proença - Ignácio de Loyola Brandão e Elizabeth Marinheiro.

2. **Arte/Educação**

Aberta nos dias 10 e 11, a todos os participantes, nos horários de 09 às 12 e de 14 às 18 h.

Coordenação: Francisco Pereira Junior e Breno Andrade Matos

Orientação: Heloisa Margarida Sales
Fanny Abramovick
Geraldo Roberto da Silva

3. **Oficina Folclórica.**

Aberta diariamente, das 14h30 min às 18 h.

Coordenação: Valdélia Barros

4. **Oficina de Teatro**

Aberta diariamente, das 14 h às 18 h.

Coordenação: Luiz Carlos Cândido e Lindaura Pedrosa

Orientação: - Zezita Matos, Anunciada Fernandes, Zett Farias, Leonardo Nóbrega.

5. **Oficina de Cinema I e II**

Coordenação: Alex Santos

Atividades Extras

A Comissão terá espaços reservados, à disposição dos diversos segmentos, para a realização de atividades não programadas.

Dia 10 - 15 h. – Mesa de Debates sobre a Fundação Casa de José Américo, sob a coordenação de José Octávio de Arruda Melo.

Dia 11 - 15 h. – Mesa de Debates sobre a Fundação Espaço Cultural - José Lins do Rego - Coordenação: Professor José Augusto Perez.

*Composto e impresso pela Divisão de Reprografia da SEC/PB
1982*