



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO**

MILENA DOS ANJOS SILVA

**DITADURA CIVIL MILITAR: SERÁ QUE HOUE
RESISTÊNCIA CULTURAL NAS ESCOLAS DE ARTES DA
UFBA?**

Salvador
2014

MILENA DOS ANJOS SILVA

**DITADURA CIVIL MILITAR: SERÁ QUE HOUE
RESISTÊNCIA CULTURAL NAS ESCOLAS DE ARTES DA
UFBA?**

Monografia apresentada ao Curso de graduação em Comunicação – Produção em Comunicação e Cultura, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Severino

Salvador
2014

AGRADECIMENTOS

“Sonho que se sonha só. É só um sonho que se sonha só, mas sonho que se sonha junto é realidade.” Este *Prelúdio* criado e interpretado por Raul Seixas, faz total sentido em minha vida. Me encontro agora finalizando um importante ciclo. Mas se aqui estou foi porque inúmeras pessoas sonharam junto comigo. Por tanto, tenho muito a agradecer.

Agradeço antes de tudo ao Senhor meu Deus, a quem sou digna de toda honra e toda glória, por ter sempre me protegido e mantido minha fé inabalável. Agradeço aos meus pais Luzia dos Anjos e Meures Santana que nem sempre puderam me colocar na escola mais bem estrutura e mais cara da cidade, mas estavam ao meu lado me apoiando, incentivando e inspirando. Grata sou a toda a minha família: avós, tios, tias, primos e primas que durante minha jornada sempre tiveram uma palavra de carinho e incentivo que enchiam meu coração de alegria. Muito tenho agradecer ao CEFET– atual IFBA, local onde conclui meu ensino médio, mas para mim ele foi mais que isso. Lá eu aprendi a ter sonhos grandes e acreditar que era possível realiza-los, tive Professores exemplares que cada qual a sua maneira me passaram ensinamentos que iam além dos livros didáticos e o mais importante, fiz grandes amigos os quais levarei para todo sempre em meu coração, destaque para Ludimila Fernandes, Mariana Guimarães e Thamires Soares, amigas que aqui em Salvador além de dividirem comigo o mesmo apartamento, dividiram tristezas, alegrias, perrengues, conquistas e muitas histórias hilárias!

Ao ingressar na Faculdade pensei que não fosse encontrar amigos como os do CEFET e criar laços tão fortes quanto. Engano meu! A turma 2009.2 da Facom parece ter sido escolhida a dedo. Tive a imensa alegria de ter me tornado amiga de Jordana, Italo, Elba, Lorena, Daniele, Aline e Susana. Além destes, durante minha trajetória faconiana, tive o prazer de me aproximar e me tornar amiga de Adriana, Leandro, Caio, Mariana, Marília, Raulino e Ailton.

Grata sou a Agência Experimental em Comunicação e Cultura, instância da Faculdade de Comunicação que me proporcionou dois anos de intensas e gratificantes descobertas. Agradeço aos mestres Roberto Severino, por ter acreditado em meu projeto e pela paciência durante o período de orientação; a Daniele Canedo, foi na disciplina ministrada por ela – Políticas da Cultura e da Comunicação – que despertei o interesse pelo meu tema de pesquisa; a Fernando Conceição e a José Eduardo por terem se tornado minhas referências.

SILVA, Milena dos Anjos. *Ditadura Civil Militar: Será que Houve Resistência Cultural nas Escolas de Artes da UFBA?* 92 f. il. 2014. Monografia – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

RESUMO

O presente trabalho analisa o período da criação das Escolas de Artes da Universidade Federal da Bahia pelo Reitor Edgard Santos, apontando quais foram suas contribuições para o contexto político e cultural da sociedade baiana, e de que forma estas Escolas viveram o momento de repressão ocasionada pela ditadura civil militar.

A análise será feita através dos relatos de pessoas que presenciaram todo esse período. Para isso, entrevistei ex-alunos e artistas da época, que através de suas memórias informaram como se articularam para ir de encontro a repressão sofrida no momento e como as Escolas contribuíram para sua formação político e cultural. Por fim, o trabalho discuti de que forma a universidade tem cuidado da memória deste período.

Palavras-chave: Edgard Santos; Escolas de Artes; Ditadura Civil Militar; Resistência Cultural; Políticas Culturais; Memória.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
2. CRIAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA	10
2.1 CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL	10
2.2 O REITOR.....	14
2.3 CRIAÇÃO DA UNIVERSIDADE DA BAHIA	15
2.4 CRIAÇÃO DAS ESCOLAS DE ARTES.....	18
2.4.1 Escola de Música.....	20
2.4.2 Escola de Teatro.....	21
2.4.3 Escola de Dança.....	22
3. DITADURA CIVIL MILITAR.....	24
3.1 O GOLPE.....	24
3.2 DITADURA CIVIL MILITAR NA BAHIA.....	31
3.3 POLÍTICAS CULTURAIS E DITADURA MILITAR.....	37
3.4 O ICBA.....	48
4. A MEMÓRIA	51
4.1 OS ENTREVISTADOS.....	52
4.1.1. Dulce Aquino.....	52
4.1.2. Lia de Carvalho Robatto.....	53
4.1.3. Paulo César Miguez de Oliveira.....	54
4.1.4. Renato da Silveira.....	54
4.1.5. Lídia Brandão Toutain.....	55
4.2. A ENTREVISTA.....	56
4.2.1. Resultados das Entrevistas.....	57
4.2.1.1 Questões Semelhantes.....	57
4.2.1.2 Questões Específicas.....	60

4.3. O SITE.....	63
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
REFERÊNCIAS	69
APÊNDICES.....	72

1. INTRODUÇÃO

No ano de 1964 explode a ditadura civil militar no Brasil, período da política brasileira em que o militares governaram. Esta época vai de 1964 a 1985 e caracteriza-se pela falta de democracia, supressão de direitos constitucionais, censura, perseguição política e repressão aos que eram contra o regime. Mas neste mesmo período a produção cultural brasileira se intensifica e aflora, tanto na música, como no cinema e no teatro. O desejo de transformação social era traduzido em arte que conseqüentemente faziam denúncias a situação do país, tentando resisti-la.

Aqui na Bahia não foi diferente, com a deflagração do golpe a expansão artística foi comprometida. As Escolas de Artes da Universidade Federal da Bahia criadas pelo reitor Edgard Santos com os cursos de dança, música e teatro, e que propiciou a Salvador, principalmente, um contexto cultural substancial, também se viu atingida. Elas foram forçadas a se integrarem transformando-se em pequenos departamentos, seu orçamento foi reduzido prejudicando as produções das Escolas e de muitos artistas que se apoiavam nelas. Mas isso não impediu que os grupos artísticos de cada escola produzissem com qualidade. Foi este contexto que me chamou atenção para uma pesquisa mais aprofundada, de como as Escolas de Artes da UFBA, se articularam na época da ditadura e o que elas produziram para ir de encontro à repressão sofrida no momento.

Após o governo de Juscelino Kubitschek nos anos 50, o Brasil mostrava-se caminhando para um novo rumo, principalmente no contexto cultural. Acreditava-se que nunca se havia produzido tanto no país, em termos industriais, econômicos e culturais. Em Pernambuco, o governo de Esquerda de Miguel Arraes cria o Movimento de Cultura Popular em 1960, que teve como objetivo básico difundir as manifestações da arte popular regional e desenvolver um trabalho de alfabetização de crianças e adultos. Em São Paulo o Teatro de Arena revelava nomes como Augusto Boal, Oduvaldo, Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, que tinham a preocupação de expandir a arte teatral para as ruas, fugindo do sistema burguês de espetáculos fechados. No Rio de Janeiro, a movimentação em torno da MPB e da Bossa Nova e experimentações cinematográficas de jovens universitários indicavam novos caminhos de uma arte preocupada com a questão do “povo”. A Bahia

passava por um grande momento de articulação nos movimentos culturais, nesta época é criado o Clube do Cinema da Bahia, um dos cineclubes mais importantes do Brasil dirigido pelo advogado e crítico cinematográfico Walter da Silveira, cria-se em Salvador a Iemanjá Filmes, cooperativa de cultura cinematográfica integrada por Glauber Rocha, Paulo Gil Soares e Fernando Rocha Peres, entre outros e no fim dos anos 50 Edgard Santos cria as Escolas de Artes, primeira do Brasil em nível superior, integrando os cursos de Teatro, Música e Dança.

A cultura passava por um momento bastante substancial de grande diversidade artística e liberdade criativa, segundo Heloísa Buarque de Hollanda, “a efervescência política e o intenso clima de mobilização que experimentávamos no dia-a-dia favoreciam a adesão dos artistas e intelectuais ao projeto revolucionário”. (HOLLANDA, 1980, p. 15.)

Porém no ano 1964, com a explosão da ditadura civil militar, a progressiva expansão artística em voga, viu-se completamente prejudicada. Instala-se no país uma moral conservadora sustentada pelo zelo cívico-religioso, a vigilância moral e o ufanismo patriótico, que, através da censura sobre a produção cultural nacional, irão estabelecer novos paradigmas para a criação artística no país. Segundo Renato Ortiz, durante a ditadura militar a censura não se definia tanto pelo veto a qualquer produto cultural, mas como uma repressão seletiva que impossibilitava a manifestação de determinados pensamentos ou obras artísticas; se por um lado nesse período foi quando mais se produziu bens culturais no país, por outro lado, ele foi caracterizado por uma repressão ideológica e política intensa (ORTIZ, 1985, p. 89). Na Bahia a cultura também sofreu um processo de desarticulação:

As artes, assim como os meios de comunicação, por exemplo, que vinham experimentando seu momento mais articulado e comprometido com a qualidade estética e seriedade de seus produtos, sofreram restrições e tiveram seus eixos norteadores transfigurados pela censura. (VIRALONGA, 2010, p.2).

As Escolas de Artes da Universidade Federal da Bahia, criadas no fim dos anos 50, e que trouxeram grandes contribuições para o cenário da cultura baiana, perderam espaço e autonomia. O que não impediu que alunos e professores se articulassem a fim de produzir para ir de encontro à repressão sofrida no momento. Compreender a questão da resistência aos efeitos provocados pela ditadura civil militar é algo inesgotável. Nesta época o país passou tanto por uma transformação política quanto cultural, as artes que eram completamente

controladas, não deixavam de aflorar, pelo contrário se produzia mais e mais conteúdos de qualidade a fim de denunciar as mazelas existentes naquele período na sociedade.

Abordar esse tema possibilita desencadear uma discussão em torno de uma época que por muitas vezes é esquecida por quem não sofreu diretamente. Foi um momento em que uma grande parcela da sociedade brasileira que não comungava do mesmo pensamento dos militares, que governavam na época, sofria repressão sendo passíveis de ser enquadradas e consideradas inimigas do Estado. Essa situação, por sua vez, gerou inúmeras resistências por parte de uma população que era completamente contra ao sistema imposto e a produção cultural passou por um período de grande efervescência, pois que não pegava em armas transportava para a música, pintura, teatro e afins sua revolta.

Analisar este contexto a partir das Escolas de Artes da UFBA, que teve e tem sua importância no contexto cultural baiano possibilita apresentar tanto para a comunidade acadêmica quanto para a sociedade em geral, a importância que esta instituição teve dentro da arte baiana e brasileira, naquele período. Para tanto faço isso a partir da história oral de pessoas que viveram de perto esse período – ex- alunos da universidade e artistas baianos que foram vítimas da repressão – por meio de entrevista, baseando-me pela metodologia proposta por Paul Thompson (THOMPSON,1935), busco informações detalhadas sobre o período para enriquecer a pesquisa.

No primeiro capítulo traço em linhas gerais o período da criação da Universidade da Bahia pelo Reitor Edgard Santos, através do contexto histórico- político cultural local até a instalação das Escolas de Artes pelo mesmo Reitor. Caracterizando cada uma delas e destacando suas principais contribuições para o cenário cultural baiano.

No capítulo seguinte rememoro o período da ditadura civil militar, desde a deflagração do golpe no governo João Goulart, passando por todos os presidentes que governaram destacando as principais atividades de cada um, e de como a população reagiam a cada uma delas, até o seu ultimo presidente. Neste capítulo também, observo como foi a instalação deste golpe na Bahia e como a população, principalmente a classe artística, agiu para ir de encontro a repressão. E por fim, traço um panorama das políticas culturais neste período analisando as primeiras formas de organização da cultura pelo Estado.

O ultimo capítulo é o da memória onde faço a análise destes períodos citados, através do depoimento de alunos e artistas que acompanharam a instalação das Escolas de Artes pelo

Reitor até o momento que elas foram atingidas pelo golpe. Neste capítulo explico como se deu a escolha de cada entrevistado apresentando todos eles; de que forma estruturei as entrevistas e enfim faço a análise de cada uma delas. Destacando os pontos em comum e os que se divergem em cada relato.

2. CRIAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

2.1 CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

A década de 1930 no Brasil é marcada pela Revolução de 1930, época em que os tenentes chegam ao poder através do governo de Getúlio Vargas – que mais tarde tratou de afastá-los do centro da cena. Nesse período, o país é caracterizado por uma onda de modernização urbano-industrial, nacionalismo e reivindicação social, estes dois últimos característicos do discurso tenentista. Segundo afirma Risério (1995), a Bahia não se engajou nesse processo revolucionário. A elite política baiana ficou, em sua maioria, contra Getúlio Vargas, com destaque para os políticos Octávio Mangabeira, Simões Filho e J.J. Seabra, que lutaram pela devolução da Bahia aos baianos, após a nomeação do cearense Juracy Magalhães como interventor do Estado por Vargas. A luta não obteve êxito, tornando-se esse governador constitucional, pela Assembleia Legislativa, em 1935. Além da elite contrária ao governo de Vargas, a Bahia não teve lugar dentro da onda de modernização que tomava conta do país por conta da sua estrutura econômica que permaneceu essencialmente agromercantil.

A política de Vargas elegeu prioridades que se encontravam fora do raio de atuação da classe dominante baiana, economicamente voltada mais para o jogo do comércio do que para produção. Desse modo, a região se viu condenada a velhas rotinas e atividades produtivas, ao mormaço econômico, sendo-lhe ainda destinado o papel de financiar o desenvolvimento centro-sulista, com seus recursos drenados pela arrecadação federal. (RISÉRIO, 1995, p. 36)

Ao final da década de 1940, o Brasil passa a vivenciar um período de retomada da democracia, após a extinção do Estado Novo, em 29 de outubro de 1945. Deste período até o início dos anos 60, momento em que os militares tomam o poder no país, o Brasil é marcado por uma expansão econômica, política e, sobretudo, cultural. É característico dessa época o aumento da população urbana e economicamente ativa, que por sua vez criou condições para o desenvolvimento comercial do teatro, do cinema e da música; o avanço dos meios de comunicação e da literatura nacional e o crescimento das atividades de pesquisa como consequência da formação de mão de obra qualificada nas universidades.

A Bahia, que não teve lugar na primeira onda de modernização urbano-industrial na década de 1930, não pretendia, desta vez, ficar de fora desse circuito e então começa a reivindicar um papel mais ativo na vida política, cultural e econômica do país. Seu objetivo

era sair da condição de capital provinciana e se igualar aos grandes centros brasileiros, notadamente Rio de Janeiro e São Paulo. Quem assume o governo do estado é Otávio Mangabeira, representando a retomada do poder pela antiga geração política baiana derrotada por Vargas. O seu discurso é voltado para a modernização socioeconômica e artística e junto a Anísio Teixeira, secretário de Saúde e Educação, o apoio às artes toma grandes proporções.

A economia, após muito tempo estagnada, volta com impulso devido a descoberta de petróleo em solos baianos – tornando a Bahia o primeiro estado brasileiro a produzir petróleo, produzindo até 25% da demanda nacional – e pelo avanço da economia agrícola no sul do estado, graças ao cultivo de cacau. Estas mudanças, que por sua vez criaram condições para o aumento do poder aquisitivo de uma parte da camada social, aumentaram o fluxo da população. Houve uma grande onda de emigração do interior do estado em busca de oportunidades de emprego na capital. Tal fator contribuiu para a movimentação do mercado imobiliário e arquitetônico baiano e, principalmente, para o surgimento das primeiras invasões e periferias, já que grande parte da população, principalmente aquela que migrava, não tinha condições de viver no Centro e nos bairros já existentes.

A vida cultural e boêmia da capital encontrava grande fervor no Centro: a Rua Chile concentrava os cafés, bares, restaurantes, sorveteria, cabarés e livrarias, sendo estes os pontos de encontro das principais classes intelectuais da cidade. É através destes encontros, desta relação de vida noturna e intelectual, que surge em 1948 a revista cultural *Cadernos da Bahia*, organizada por Vasconcelos Maia, Wilson Rocha, Pedro Moacir Maia, Walter da Silveira, Mario Cravo e Carlos Bastos, entre outros. Esse grupo de artistas e intelectuais não encontrou espaço na imprensa conservadora da época e criou a revista com o objetivo de valorizar a cultura popular baiana.

Os poetas e escritores, assim como os artistas plásticos, tinham em comum a temática popular afro-baiana, temática esta que formará um visível ideário em torno do periódico. [...] *Caderno da Bahia* não apresentou editoriais e tampouco manifestos artísticos. Em cada número publicado havia um artigo de abertura, que podia ser lido como um texto de opinião, de posicionamento do grupo. (GROBA, 2012, p. 92-93)

Além da revista, o grupo realizava conferências, exposições, concertos e leilões de obras de artes, causando uma grande movimentação na cidade. O ateliê de Mario Cravo, montado no ano de 1949 no Porto da Barra, foi também um importante ponto de encontro da elite intelectual e um espaço de grande experimentação das artes plásticas. Neste mesmo ano,

acontecia em Salvador o *I Salão Baiano de Belas Artes*, de responsabilidade de Anísio Teixeira. Segundo afirma Groba (2012), o evento levou ao *hall* do Hotel da Bahia 148 obras de pinturas, 43 de desenhos e gravuras, 12 esculturas e uma obra de arquitetura. Participaram 156 artistas, sendo que, destes, 55 residiam em Salvador. A presença da população durante os dias de exposição foi bastante intensa. Este evento foi um marco na virada modernista e despontou a Bahia para um cenário nacional. Sua segunda edição aconteceu já no ano seguinte, em 1950, no mesmo local e contando ainda com o patrocínio da Secretaria de Saúde e Educação, porém o evento não conseguiu atingir a proporção do primeiro. O fluxo de visitantes foi menor e a quantidade de obras expostas não atingiu a metade da primeira edição. Isso se deve a dois fatores: a ausência de alguns artistas na cidade e o fato de a divulgação ter sido mais tímida, já que grande parte do investimento do estado estava voltado para a construção do Centro Educacional Carneiro Ribeiro.

O *III Salão Baiano* ocorreu em 1951, época em que já havia acontecido a separação da Secretaria de Saúde e Educação e no governo estava Salvador Régis. Até a sua realização, pairava a dúvida quanto à terceira edição do *Salão*, afinal, a cultura já não tinha a mesma atenção concedida pelo governo anterior. Mas o evento aconteceu e foi marcado por uma grande polêmica em sua premiação. Os critérios de avaliação adotados pelos jurados foram bastante criticados e, como consequência, o evento passou dois anos sem ser produzido, voltando a acontecer apenas em 1954. Em 1950, é criado também o *Clube de Cinema da Bahia (CCB)*, por Walter da Silveira. O *Cineclube*, como era chamado, contribuiu para a formação de uma geração de cinéfilos através da exibição de filmes de representatividade mundial, como as obras do cinema soviético, do neorrealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa. Com menos de um ano de funcionamento, o *CCB* realizava um festival internacional com a participação de filmes de 12 países. A sua criação contribuiu muito para a produção cinematográfica baiana no final dos anos 50.

Na área da Educação, o ensino público da Bahia ganha impulso devido à atuação do então secretário Anísio Teixeira. Destaque para a criação do Centro Educacional Carneiro Ribeiro, mais conhecido como Escola Parque, que se tornou referência com seu modelo de educação profissionalizante e em tempo integral, voltado para a população carente, e por abrir as portas para os trabalhos dos artistas modernos, consolidando-se como o maior conjunto de

arte muralista¹ moderna da Bahia. É destaque nesta época também o Colégio Central², disputado por estudantes de todas as classes sociais, devido a sua excelência no ensino. No entanto, a fundação da Universidade da Bahia por Edgard Santos, em 1946, é o grande marco nesta área. Sua criação permitiu um grande fluxo migratório para o estado, tanto de brasileiros de diversas partes do país quanto de estrangeiros, o que possibilitou enriquecimento e mais vigor à realidade cultural baiana. “Edgard, médico de formação, sentiu a possibilidade de recolocar a Cidade da Bahia no mapa do Brasil. Seu cacife: cultura. Era preciso que o poder econômico e o poder cultural convergissem para a superação do atraso”. (RISÉRIO, 1995, p. 22). A universidade trouxe para seus estudantes novas perspectivas em áreas como a Música, Teatro, Dança, Filosofia, História e as artes em geral. Desta forma, Edgard conseguiu articular diferentes pensamentos e ação cultural da cidade ao redor da instituição. E ele não estava só, dentre os colaboradores e professores da universidade, destacam-se alguns artistas e pensadores internacionais, como a arquiteta e designer italiana Lina Bo Bardi, que mais tarde vai ser a responsável pela criação do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM); Martim Gonçalves, futuro diretor da Escola de Teatro; o músico e artista plástico suíço Walter Smetak; o maestro alemão Hans J. Koellreuter; o historiador português Agostinho Silva e a polonesa professora de dança contemporânea Yanka Rudzka.

¹ A arte muralista, ou o muralismo (pintura mural ou parietal) é uma arte realizada sobre a parede ou sobre um painel permanente. É uma arte pública, feita em público e para o público, falando aos sentidos daqueles que transitam pelo local.

² O Colégio Estadual da Bahia, ou simplesmente Colégio Central, foi criado pelo decreto Imperial n.33, de março de 1836, sancionado pelo desembargador Joaquim Marcelino de Brito. No entanto, somente em setembro do ano seguinte o colégio foi instalado sendo um dos primeiros no Estado e no Brasil. No seu primeiro ano foi denominado de Lyceu Provincial da Bahia, mais tarde Gymnásio da Bahia e só em 1942 passou a ter o atual nome. (BENEVIDES,2009, p. 116)

2.2 O REITOR

Edgard Rego Santos nasceu em 8 de janeiro de 1894 na cidade de Salvador. Seus pais, João Pedro Santos e Amélia Rego Santos, viviam na cidade de Nazaré das Farinhas, interior da Bahia, devido ao trabalho de promotor público do patriarca, mas mudaram-se para Salvador antes do nascimento do filho. Na capital, a família residiu em uma casa no Largo do Pelourinho até a adolescência de Edgard. (RISÉRIO, 2013).

O futuro Reitor iniciou sua vida escolar no Colégio Americano, situado no Centro Histórico, onde cursou o primário. Em 1911, concluiu no Ginásio São Salvador seus estudos preparatórios para o vestibular de Direito, Medicina ou Engenharia. Vindo de uma família de advogados renomados, Edgard abandona a ideia de ingressar na Faculdade de Direito para cursar Medicina. Ainda na faculdade, deu início a uma atividade de servidor público federal com a nomeação para interno da cadeira de Clínica Psiquiátrica e, em 1917, mesmo ano de sua formatura, Edgard foi nomeado interno da 4ª cadeira de Clínica Médica. Após a conclusão do curso, mudou-se para São Paulo, onde deu início a sua carreira de médico, permanecendo lá até 1922. Em 1936, após voltar da Europa, onde passou lua de mel com a esposa Carmem Figueira e, ao mesmo tempo, realizou cursos de aperfeiçoamento para a profissão, ele assume a função de diretor da Faculdade de Medicina da Bahia. Permaneceu no cargo até 1946, juntamente com a direção do Hospital Pronto-Socorro de Salvador, que ele assume em 1937. Risério (2013, p. 25) afirma que “Edgard fazia parte de uma elite modernizante que pretendia promover a Bahia. Potencializá-la.”. Isto é comprovado em 1946, quando ele cria a Universidade da Bahia, mudando o cenário econômico e cultural do estado, ao inserir no plano da nova universidade os cursos existentes, bem como os que estavam sendo criados.

Edgard foi escolhido como o primeiro Reitor da Universidade da Bahia em 1946, sendo reconduzido ao cargo por cinco vezes consecutivas até 1961, por eleição em lista tríplice. Paralelo a essa função, em julho de 1954 o presidente Getúlio Vargas o convida para assumir o Ministério da Educação e Cultura, onde permanece até setembro do mesmo ano, após o suicídio do presidente. Em 1959, é nomeado membro da Academia de Letras da Bahia e, em 1961 torna-se presidente do Conselho Federal de Educação.

Em 3 de junho de 1962, no Hospital São José, no Rio de Janeiro, Edgard Santos falece por embolia pulmonar, após complicações em uma cirurgia, deixando um grande legado para a história da Bahia.

2.3 CRIAÇÃO DA UNIVERSIDADE DA BAHIA

A criação de universidades no país foi uma conquista que remonta a uma “necessidade” identificada desde a época do Brasil Colônia. A produção econômica do Brasil colonial era baseada na exportação de suas especiarias e na importação de produtos manufaturados que atendiam às necessidades internas. Todo o movimento mercantil do país era monopolizado pela metrópole. E, para garantir que tais regras fossem cumpridas pela colônia, a metrópole valia-se da sua política de protecionismo, por ações de natureza militar. Porém, não era essa a única maneira de domínio. Impedir que o conhecimento intelectual chegasse ao Brasil também era uma forma que Portugal encontrava para evitar que ideias contrárias à dominação fossem disseminadas. Para conquistar uma formação universitária, os brasileiros deviam deslocar-se a Portugal, desta forma, a elite intelectual brasileira estava presa à metrópole.

O programa português de controle da vida mental brasileira no eixo Estado-Igreja foi uma característica central da cultura no Brasil Colônia. Práticas inquisitoriais, censura, proibição do funcionamento de tipografias e inexistência de escolas de nível superior são as manifestações mais ostensivas dessa, digamos, política cultural portuguesa para o Brasil. (RISÉRIO, 2013, p. 91).

Em meados do século XVIII, é imposta a *Reforma Pombalina*, pelo Marquês de Pombal, e um de seus feitos é a expulsão dos jesuítas do Brasil. Na época, estes não se dedicavam apenas à catequese, mas eram os principais responsáveis pela educação no país, sendo responsáveis pela criação de dezenove colégios. Após a saída dos jesuítas, Pombal não conseguiu pôr em prática seu plano de escolarizar a população e, assim, a educação pública brasileira degradingou. A esta altura, a preocupação da Corte era a de que os pensamentos iluministas “contaminassem” a colônia, desta forma o controle sob o pensamento intelectual era cada vez mais rigoroso. Na Bahia, “os senhores de engenho, uma pequena elite comercial administrativa, e a nobreza mantinham a aspiração da criação de uma Universidade local” (RISÉRIO, 2013, p. 93).

O cenário apresentado começa a mudar no século XIX, com a vinda da família real para o Brasil – mais precisamente para Salvador, capital do país na época. Duas exigências imediatas foram feitas ao D. João VI: a abertura dos portos às nações amigas e a implantação

do ensino superior no país. O Brasil tornara-se centro do reino, logo, desenvolver conhecimento e formar profissionais que pudessem atender à demanda da população fazia-se necessário. Porém, o governo não estava interessado em criar universidades. Ele limitou-se a fundar escolas que formassem profissionais especializados, a fim de satisfazer de forma rápida e com menos despesa as necessidades, principalmente, da Corte. Em 1808 é criada a Academia de Marinha e, ainda no mesmo ano, pela necessidade de médicos e cirurgiões para os oficiais, criou-se o curso de Cirurgia na Bahia, precedido dos cursos de Anatomia e de Cirurgia no Rio de Janeiro, abertos no ano seguinte. Ainda em 1808, é criada na Bahia a cadeira de Economia, o curso de Agricultura em 1812, o de Química – abrangendo Química Industrial, Geologia e Mineralogia – em 1817 e o de Desenho Técnico em 1818. No Rio de Janeiro, fundou-se o Laboratório de Química em 1812 e o curso de Agricultura em 1814.

A Proclamação da Independência, em 1822, pareceu para os baianos, defensores da implantação da universidade, como uma possibilidade concreta para tal realização. Mas nada foi alterado, tornando ainda mais difícil o feito, por conta da mudança da capital para o Rio de Janeiro. Mas no governo de D. Pedro II obtivemos, enfim, as primeiras instituições de ensino superior. A Escola de Medicina da Bahia ganha o título de faculdade em 1832, cria-se a Escola de Agronomia em 1877, a Faculdade de Direito em 1891 e, por fim, a Escola Politécnica em 1897. Porém, o projeto único e geral de uma universidade permaneceu inalterado na Primeira República.

É na década de 1930 que surgem as primeiras universidades brasileiras. São Paulo – que já era a cidade mais poderosa economicamente no país – funda, no governo de Armando Sales de Oliveira, através de um decreto datado de 25 de janeiro de 1934, a Universidade de São Paulo (USP). O baiano Anísio Teixeira cria, no ano seguinte, no Rio de Janeiro, a Universidade do Distrito Federal, que em 1938 é assimilada à Universidade do Brasil. Na Bahia, ainda havia um empecilho para a criação da universidade, pois o Decreto-Lei de número 1.190/1939 afirmava que a constituição de uma universidade dependia da criação anterior do Instituto ou Faculdade de Filosofia, fato que só veio se tornar realidade na Bahia no ano de 1941.

A Universidade da Bahia se torna real após a ditadura do Estado Novo imposta por Getúlio Vargas. Em 1945, após constantes movimentos que lutavam em favor da democracia, Vargas, que já vinha adotando medidas liberalizantes, é deposto. Quem assume a presidência

é o general Eurico Gaspar Dutra, iniciando no país um período de redemocratização. Dutra nomeia para o Ministério de Educação e Saúde o Professor Ernesto de Souza Campos, amigo de longa data de Edgard Santos. Aproveitando-se desta abertura, Edgard procura o ministro para tentar viabilizar a implantação da universidade. Assim, em 8 de abril de 1946, pelo Decreto-Lei de número 9.155, é instituída a Universidade da Bahia. A sua instalação aconteceu no mesmo ano, no dia 2 de julho, não coincidentemente data da Independência da Bahia. O Conselho Universitário, por votação unânime, indica o Professor Edgard Santos como Reitor. Para compor a universidade, ele reuniu inicialmente a Faculdade de Medicina, a Faculdade de Filosofia, as escolas de Odontologia e Farmácia, a Faculdade de Direito, a Escola Politécnica da Bahia e a Faculdade de Ciências Econômicas. Porém, o Reitor enfrentou muitos opositores que eram contrários à implantação da universidade. As escolas superiores já existentes, principalmente as mais tradicionais – Medicina, Direito e a Politécnica – estavam habituadas a decidir internamente todos seus problemas, então não estavam de acordo com o projeto. Mas, segundo Risério (2013), Edgard conseguiu contornar os obstáculos e atrair as pessoas através de sua habilidade política.

“Escolas de larga tradição de isolamento, passaram a conviver, a ter de adaptar-se umas às outras, a decidir conjuntamente, a adotar normas comuns de gestão, resolver solidariamente problemas disciplinares e assuntos relativos ao pessoal, à aquisição de equipamentos de maior porte, aos processos de admissão de alunos e de formação e seleção de professores, à ênfase na pesquisa e na extensão.” (RISÉRIO, 2013, p. 107)

Em 4 de dezembro de 1950, através da Lei nº 1.254, institui-se no Brasil o Sistema Federal de Ensino Superior e a Universidade da Bahia passa a ser denominada Universidade Federal da Bahia – UFBA.

2.4 CRIAÇÃO DAS ESCOLAS DE ARTES

Entre as décadas de 50 e 60, a Bahia oferecia um terreno cultural bastante fértil, como já foi exemplificado. Edgard aproveitou-se desse momento para criar um vínculo ainda maior entre a sociedade e a universidade: deu origem às Escolas de Artes, primeiras do Brasil ligadas a uma instituição de ensino superior. Lia Robatto (informação verbal)³ afirma que

A criação das Escolas de Artes foi uma ideia genial do Edgard Santos. Mesmo sendo da área de Medicina, o Reitor compreendeu que a Bahia dificilmente iria poder competir em termos nacionais nas áreas de exatas e jurídicas, pois, mesmo sendo cursos tradicionais, não havia dinheiro para modernizá-los. Ele percebeu que a arte, sobretudo a contemporânea, seria o diferencial.

Segundo afirma Risério (2013, p. 182), “A ideia de permeabilidade entre cultura intra e extrauniversitária parece ter sido forte elemento na criação das Escolas de Arte da Universidade Federal da Bahia no período 1954 a 1956.”. Ao investir na formação profissional e produção de arte e cultura, a UFBA criou na Bahia um terreno estimulante de grande efervescência cultural, como que antevendo profundas transformações que ocorreriam no cenário brasileiro na década seguinte. Dulce Aquino (informação verbal)⁴ afirma:

Foi um feito extraordinário, em termos de uma cidade fora do eixo das grandes capitais como Rio e São Paulo ser um oásis da cultura e da arte! Inclusive porque não foi apenas a criação das Escolas de Artes, ele trouxe o que tinha de mais inovador no mundo. A gente virou o centro de referência. Havia muitos artistas fugindo da Europa por conta da II Guerra Mundial, artistas excelentes como o Koellreutter, que veio para criar a Escola de Música e trouxe para o Brasil a música dodecafônica, que nunca ninguém tinha ouvido falar. Trouxe a Yanka Rudzka, que estava passando por São Paulo e veio com a dança de expressionismo alemão, a coisa mais inovadora e contemporânea na época [...]. Para a Escola de Teatro, vieram pessoas de ponta, grandes diretores e cenógrafos, como o Martim Gonçalves [...]. O que é interessante é que Edgard abriu escolas de linguagens específicas, de Dança, Teatro e Música. Isso foi muito importante.

Ao mesmo tempo, a universidade não deixava de ter sua característica elitista. “Edgard acreditava que o ensino superior não era para as massas, mas para os que possuem talento superior. Esse talento, no entanto, nada tem a ver com a classe social em que o indivíduo

³ Entrevista concedida por ROBATTO, Lia. **Lia Robatto: entrevista** [out 2013]. Entrevistador: Milena dos Anjos Silva. Salvador, 2013. 1 arquivo .mp3 (29 min 37seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta monografia.

⁴ Entrevista concedida por AQUINO, Dulce. **Dulce Aquino: entrevista** [dez. 2013]. Entrevistador: Milena dos Anjos Silva. Salvador, 2013. 1 arquivo .mp3 (39 min 49 seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta monografia

nasceu. O que se tem de fazer é investir no talento.” (RISÉRIO, 2013, p. 165). E nas Escolas de Artes não era diferente, como aponta Lia Robatto:

No fundo era elitista. Isso porque os meninos não conseguiam passar no vestibular, assim como hoje. As escolas não ofereciam uma boa base – não que não existissem boas escolas na época. Mas qual era a família que podia bancar a incerteza de uma profissão artística em uma terra que não tinha mercado nenhum? Então esses cursos acabavam sendo um luxo ou para pessoas muito loucas. Então era assim, ou tinha esses que eram abnegados totais, que sem um tostão se viravam pra sobreviver, estudar e arranjar um trabalho, ou eram aqueles que tinham pais que compreendiam e aceitavam, pois a sociedade naquela época era muito careta na Bahia.

Durante o regime militar, as Escolas de Arte sofreram interferência tanto na sua estrutura física quanto em suas produções. Dulce Aquino afirma que “Na ditadura uma das coisas que a gente sofreu foi a junção obrigatória dessas escolas, para conter os gastos. Então diminuimos o número de diretores, departamento e chefe de departamento. Nós levamos vinte anos na ditadura lutando para voltar a ser novamente escolas.”. Lia Robatto completa: “A Ditadura foi terrível! Começou a censura, a falta de apoio, o corte de tudo que era projeto e programa. A censura é algo terrível, ela é castradora, porque ela mata a ideia no ovo, antes dela nascer, porque daí a pessoa fica com medo e não produz.”. Mas, ainda assim, as Escolas de Arte resistiam. Seminários de dança e grupos experimentais foram criados como uma forma de subverter a situação. Lia Robatto completa:

Para mim, a repressão foi um desafio e um estímulo. Isso porque eu usava uma linguagem que o censor não compreendia. Pelo fato da dança não ser explícita, não usar palavras, eu podia fazer as coisas mais revolucionárias em termos de ir contra a ordem estabelecida que eles não entendiam direito. Eles só censuravam o que fosse moral porque o político eles não entendiam.

Edgar Santos compreendeu que, através da criação das Escolas de Artes, a universidade produziria um novo dinamismo cultural que teria como consequência profundas repercussões políticas e econômicas para a sociedade baiana. Como indica Risério (2013, p. 215),

Prepararam-se quadros profissionais qualificados para atuar na arquitetura e na música. Formaram-se dançarinos. E, para além da renda que essas pessoas poderiam gerar para si mesmas, no sentido da sobrevivência, tudo convergiria para chamar atenção para a Cidade do Salvador, não como cidade rica ou afluyente, mas como raiz e alma de uma nação.

2.4.1 Escola de Música

Em 1938 chega ao Brasil um jovem músico europeu, Hans Joachim Koellreutter. Nesta época, o país vivia a era do Estado Novo, com seu nacionalismo exacerbado chegando ao xenofobismo. Na música, Vila-Lobos destacava-se como um dos principais compositores patriotas. Era grande a recusa ao internacionalismo. Koellreutter, discípulo de Arnold Schoenberg, chegou em um contexto completamente adverso. Em 1953, ele vai pela primeira vez à Bahia proferir palestras sobre estética musical no Salão Nobre da Reitoria. Um ano depois é convidado por Edgard Santos para fundar os Seminários Livres de Músicas. Abertos tanto para o meio universitário quanto para o público em geral, os cursos tinham como objetivo dar início a um processo que conduzisse a uma nova visão e a uma nova prática de música erudita na Bahia. Os Seminários começaram a ocorrer com certa regularidade a partir do mês de julho e, em outubro, foram registrados oficialmente, transformando-se em uma unidade de ensino (RISÉRIO, 2013).

Destacavam-se na Escola de Música na época os *Seminários Internacionais de Música*, espaço voltado para produção artístico-intelectual, como centro de estudos e pesquisa, que levava a Salvador artistas de toda parte do mundo. Destaque para Ernst Widmer e Aton Walter Smetak, que chegaram à cidade entre 1956 e 1957 e mais tarde se tornaram professores da Escola. O trabalho realizado na unidade tornou-se referência tanto pela qualidade, quanto pela inovação técnica trazida pelos professores. Segundo Lia Robatto,

Antes de criar a Escola de Música daqui, existiam dois conservatórios de música na cidade, mas eram muito tradicionais e amadores, com alunos que aprendiam para tocar em recitais em casa, que só tocavam repertório muito antigo e restrito a determinado período. Koellreutter veio quebrando com tudo isso. Ele e Widmer criaram um grupo de compositores de música erudita contemporânea fantástico.

2.4.2 Escola de Teatro

A Escola de Teatro foi fundada em 1956, tornando a UFBA a primeira instituição de ensino superior do Brasil a abrigar tal curso. Ela teve como primeiro diretor Eros Martim Gonçalves, médico de formação, porém entusiasta das artes e artista plástico. Em 1955, Martim Gonçalves é convidado por Edgard a realizar Cursos Livres de Teatro em Salvador, nesta ocasião fica sabendo da intenção do Reitor de criar a Escola e é convidado pelo mesmo a ser o diretor, permanecendo até 1961.

Entre 1956 a 1958, as aulas do curso ocorriam na Escola de Enfermagem, no subsolo da Reitoria ou na residência universitária. Mais tarde, com o apoio de algumas instituições, em especial a Fundação Rockefeller, o curso ganha sua própria sede, com um teatro anexo para suas produções, no bairro do Canela. Como afirma Risério (2013), a Escola teve entre seus professores Adolfo Casais Monteiro, George Agostinho da Silva, Yanka Rudzka, Luciana Petrucelli, Lina Bo Bardi, dentre outros. Entre seus primeiros formandos estão Nilda Spencer, Carlos Petrovich, Mario Gusmão, Helena Ignez, Mario Gardelha etc.

A Escola produzia e recebia diversas montagens. No mesmo ano de sua fundação, promoveu o I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, proporcionando aos alunos aulas-base de corpo, voz e improviso. Promovia ainda seminários que levavam diversos profissionais da área para palestrar e recebiam peças produzidas por Ariano Suassuna, Johan August Strindberg, Gil Vicente, Edward Albee, Bertold Brecht e outros (RISÉRIO, 2013). Clássicos e contemporâneos se misturavam nas produções da Escola, além disso, ela se transformou em um ponto de encontro da elite baiana e referência para produções importantes, não só no teatro, como no futuro Cinema Novo e Tropicália. “Basta dizer que, talvez, a Escola de Teatro tenha centralizado nossa visão – de Bethânia e minha – do impulso modernizante da época. E Glauber repetiu inúmeras vezes que a montagem da Ópera de Brecht tinha lhe dado tudo.” Afirma Caetano Veloso em *Avant-Garde na Bahia*.

Após a saída de Martim Gonçalves em 1961, Nilda Spencer, que havia sido aluna da Escola, se torna a nova diretora da instituição até 1965, retornando mais tarde nos anos 80. Ela foi a primeira mulher a ter esse cargo numa Escola de Teatro, superando os preconceitos de uma Salvador ainda provinciana. Por consequência do golpe militar, a Escola é obrigada a vincular-se à Escola de Música e à Escola de Dança, entre 1969 a 1988, formando a EMAC –

Escola de Música e Artes Cênicas e transformando as três unidades em departamentos. Mas isso não impediu sua movimentação, como afirma Paulo Miguez (informação verbal)⁵:

Já na metade dos anos 70, havia uma grande efervescência na Escola de Teatro, inclusive por conta de presença de nomes importantes do teatro baiano e de pessoas de fora, como Possi Neto, que na época era o diretor. Muitas pessoas se interessavam pela linguagem teatral, se aproximaram da Escola, se formaram e se tornaram grandes nomes do teatro baiano. A efervescência era tão grande que influenciou até a mim, que fiz por dois anos o curso de formação de ator.

2.4.3 Escola de Dança

Em 1º de agosto 1956, mesmo ano da criação da Escola de Teatro, Edgard criou a primeira Escola de Dança de nível superior no Brasil, atitude pioneira diante do contexto da sociedade. Até essa época, a dança no Brasil era quase completamente dominada pelo balé clássico e, ao contrário do que se esperava, o Reitor não convidou uma professora de balé para lecionar na faculdade, ele trouxe para a Bahia uma das pioneiras em dança moderna no Brasil: a polonesa Yanka Rudzka (RISÉRIO, 2013). A dançarina veio pela primeira vez à Bahia para fazer uma pesquisa folclórica e não voltou. Mais tarde é indicada pelo amigo Koellreutter para assumir a diretoria da Escola de Dança e aceita o convite do Reitor. Em 1958, o alemão Rolf Gelewisk se torna o novo diretor da Escola e, com influências ligadas à contemporaneidade nas artes, dá prosseguimento às ações inovadoras de Yanka. Uma de suas importantes contribuições foi a criação do Grupo de Dança Contemporânea (GDC), na década de 1960, que contribuiu tanto para a formação profissional dos alunos, quanto para a criação de um movimento nacional de dança, através de apresentações que circulavam o Brasil. Desta forma, a Escola de Dança atuava como um importante centro produtor de arte e conhecimento, tendo como marca inovadora a dança moderna. Segundo Dulce Aquino,

Nós tínhamos um formação muito ampla, inclusive com música através de Koellreutter e Widmer. Nós trabalhávamos de modo integrado e isso era muito importante. E na dança o que era inusitado é que nós tínhamos uma linguagem artística extremamente tradicional e velha no Sul e Sudeste do país. Eles trabalhavam com o balé clássico do século XIX nos teatros mais tradicionais, possuíam boa técnica, mas a linguagem era *démodé*. E a Escola de Dança criada por Edgard trouxe profissionais que pensavam e configuravam a dança de outra maneira, dentro de um ideário revolucionário da linguagem.

⁵ Entrevista concedida por MIGUEZ, Paulo. **Paulo Miguez: entrevista** [nov. 2013]. Entrevistador: Milena dos Anjos Silva. Salvador, 2013. 1 arquivo .mp3 (17 min 36 seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta monografia.

Durante o regime militar, os artistas da Escola sentiram de perto a censura. Eram obrigados a apresentar os espetáculos na véspera da estreia para os fiscais da censura, suscetíveis a serem proibidos de estrear a produção ou de apresentá-la com cortes. Como chefe de departamento, quando a Escola de Dança já havia se vinculado às outras, estava a ex-aluna Dulce Aquino. Ela cria o Concurso Nacional de Dança Contemporânea, que mais tarde se transforma em Oficina Nacional de Dança Contemporânea, como uma forma de agregar os profissionais de dança do país para resistirem à repressão. Já o Grupo Experimental de Dança (GED), criado por Lia Robatto em 1965, caracterizou-se por um movimento artístico vanguardista, sobre o qual Lia afirma:

Criei o grupo em 1965, um ano após o golpe militar, mas jamais irei dizer que a ditadura me ajudou a criá-lo [...]. Então não é que eu criei para lutar contra a ditadura, mas sim para me expressar como artista. Acontece que a artista não está desligada da vida, então eu como artista tinha que representar o que a vida estava me proporcionando. A vida estava me reprimindo como cidadã, então isso saía de forma natural.

3. DITADURA CIVIL MILITAR

3.1. O GOLPE

Em 31 de março de 1964, o governo de João Goulart sofre o golpe civil militar. Jango, como era conhecido, assumiu a presidência em 1961, em um período de intensa crise econômica e política no país. O projeto de governo era baseado nas reformas de base, que previam reformas em diversos setores, como o fiscal, bancário, na educação e no campo, sendo a reforma agrária seu foco principal. Jango tinha o apoio de movimentos populares como o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), as Ligas Camponesas, a União Nacional dos Estudantes (UNE) e o Partido Comunista Brasileiro (PCB), mas também atraiu alguns opositores de direita e os setores mais conservadores da igreja que, além de serem contra o seu projeto de governo, o acusavam de disseminar o comunismo no país (BANDEIRA, 1978).

Os Estados Unidos, temendo que mais um país latino-americano, assim como Cuba, fosse “contaminado” pelo comunismo, passa a apoiar os militares em favor à deposição de Goulart. Uma de suas ações, intermediada pelo embaixador americano no Brasil Lincoln Gordon⁶, foi o envio de recursos, sobretudo aos governos opositores, a fim de financiar uma campanha de desestabilização do governo de João Goulart, como afirma o historiador Carlos Fico (DIA, 2012). A partir desse apoio financeiro, foi criado no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, em 1961, o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES). Segundo afirma Denise Assis no documentário *O dia que durou 21 anos*⁷,

Ele tinha como função criar propaganda política para que a população aceitasse o golpe de 64. Os filmes passavam na sessão de cinema, eram veiculados nas empresas na hora do almoço para o operariado e eram levados também para as praças nos interiores de cidades de vários estados. Eles foram exaustivamente disseminados. (DIA, 2012).

Em 13 de março de 1964, João Goulart realiza um comício na Central do Brasil no Rio de Janeiro, próximo ao Ministério dos Exércitos, para reforçar seus projetos políticos a fim de

⁶ Foi embaixador dos Estados Unidos no Brasil entre 1961 a 1966, exercendo papel importante no apoio às articulações da oposição ao Presidente João Goulart, que resultariam no Golpe Militar de 1964. Ajudou a desenvolver a Aliança para o Progresso, um programa do governo estadunidense de assistência à América Latina feita com o propósito de evitar que os países da região aderissem a revoluções e ao socialismo como alternativa para o progresso socioeconômico, como havia ocorrido em Cuba.

⁷ O documentário dirigido por Camilo Tavares e lançado em 2012 mostra a influência do governo dos Estados Unidos no Golpe de Estado no Brasil em 1964.

acelerar a realização dos mesmos. Esse ato provocou ainda mais a fúria da oposição, que caracterizou o ato como uma ofensa e organizou diversas manifestações contrárias a sua atitude. Uma delas foi realizada pela Igreja Católica e a classe média: as Marchas da Família com Deus pela Liberdade, que levaram milhares de manifestantes às ruas de todo o país, todos contra o comunismo, instaurando um novo vigor aos conspiradores militares. Em 25 de março do mesmo ano, outro fato contribuiu para o enfraquecimento do governo de Goulart e para o sucesso do futuro golpe militar: a rebelião dos marinheiros. Os marinheiros reivindicavam o direito ao casamento civil e ao não uso de fardamento fora do serviço, mas acabaram sendo presos. Dias depois, Goulart concedeu anistia aos presos, contrariando à alta oficialidade da marinha e fortalecendo a crise na área militar (BANDEIRA, 1978). No dia 31 de março, levantes organizados por grupos de militares ocorreram em várias partes do país. Eles alegavam diversas falhas no governo de Goulart: incompetência administrativa, perigo comunista, estagnação econômica, interferência do governo na disciplina dos militares e redução do orçamento militar. Nem mesmo com a colaboração dos movimentos que o apoiavam, Jango conseguiu controlar a situação, sendo deposto no dia 1º de abril de 1964 (COUTO, 1999).

O Regime Militar “É marcado pelo autoritarismo militar, redução ou supressão de direitos constitucionais, repressão policial, censura à imprensa, controle casuístico do processo político, esvaziamento do poder legislativo, limitação do judiciário e domínio arbitrário do Poder Executivo.” (COUTO, 1999, p.41). Tendo como principal objetivo suprimir a ameaça comunista e restabelecer a ordem em todas as esferas da sociedade, o regime é conduzido por atos, denominados Atos Institucionais⁸. O primeiro deles foi decretado em 9 de abril de 1964 pelos militares general Arthur da Costa e Silva, almirante Augusto Rademaker e brigadeiro Francisco de Assis Correia de Melo. Nesse decreto, os militares concediam os seguintes poderes ao presidente: apresentar emendas constitucionais ao Congresso, apresentar projetos de lei sobre o orçamento do governo, suspender o direito político de qualquer cidadão e cancelar mandatos de legisladores federais, estaduais e municipais (SKIDMORE, 1988). No dia 15 de abril, o general Castelo Branco (1964-1967)⁹,

⁸ Entre 1964 a 1969 foram decretados 17 atos institucionais, regulamentados por 104 atos complementares.

⁹ De forma didática, será apresentado entre parênteses, ao longo do texto, o período em que cada militar assumiu o governo brasileiro.

eleito pelo Congresso Nacional, toma posse da Presidência da República, com o compromisso de colocar “ordem” no país. Ficou acordado que, após dezoito meses de governo, ele o devolveria ao regime constitucional, porém, pressões internas alegaram que este tempo não seria suficiente para realizar todas as reformas previstas, o que fez com que seu mandato fosse prorrogado para março de 1967 (SKIDMORE, 1988). A esta altura, setores que foram favoráveis à deposição de Goulart, como a imprensa, começaram a fazer críticas ao governo militar. Artistas, intelectuais e outros ativistas de esquerda iniciaram ondas de protestos contra as torturas, prisões e cassações. Políticos de oposição começaram a lançar-se como candidatos. Para evitar futuras derrotas eleitorais os militares lançaram, no governo de Castelo Branco, o segundo Ato Institucional. Ele dava direito ao governo de abolir os partidos políticos existentes, cassar mandatos e direitos políticos e implantar eleições indiretas para presidente e vice-presidente. Desta forma, o pluripartidarismo teve fim no país, possibilitando a criação de apenas dois partidos: a Aliança Renovadora Nacional (Arena), partido governista, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), partido de oposição (SKIDMORE, 1988).

No seu governo, Castelo Branco reprimiu a linha de militares mais radicais que se excediam na repressão, regulamentou uma lei que limitava a permanência de oficiais no serviço para evitar que os mesmos formassem bases de influências na política e determinou a cassação de alguns deputados do MDB (SKIDMORE, 1988). Suas ações se distanciavam cada vez mais da volta à democracia. As ondas de manifestações cresciam, parte da Igreja Católica começou a demonstrar insatisfação com o governo, assim como os empresários que se viam prejudicados pelas medidas anti-inflacionárias. Parte da base aliada ao governo também estava revoltada, pois perdia cada vez mais espaço nas decisões governamentais. Para exaltar ainda mais os ânimos, Castelo Branco promulga em janeiro de 1967 uma nova constituição incorporando medidas do Ato Institucional. Nela, ele impunha restrições ao Judiciário, diminuía o poder do Legislativo, concentrava grande parte do poder no Executivo e permitia eleições indiretas para presidente (SKIDMORE, 1988). Por outro lado, Castelo Branco finalizava seu governo concretizando algumas ações pretendidas pelos militares. Como aponta Skidmore (1988, p. 136), “os subversivos e populistas haviam sido derrotados, desacreditados e expurgados. A economia se achava estabilizada, o sistema financeiro reorganizado e a dívida externa renegociada”.

O general Costa e Silva (1967-1969), representante dos militares de linha dura, sucedeu Castelo Branco. Ele foi eleito pelos oficiais em outubro de 1966 e tomou posse em

15 de março do ano seguinte. No seu governo, o país viveu uma fase denominada “milagre econômico”, que se caracteriza pelo avanço econômico proporcionado por ações do governo, como os novos empréstimos externos, estímulo às exportações tendo como consequência a entrada de capitais no país, incentivos aos investimentos privados e controle dos salários. O número de empresas estatais criadas nesse governo também foi um destaque (COUTO, 1999). Por outro lado, a onda de revolta contra o regime militar crescia no país. No ano de 1968, as manifestações tomaram grandes proporções. Em abril, ocorreu a greve operária dos metalúrgicos de Contagem, Minas Gerais, que reivindicavam contra o governo que proibia reuniões dos operários. Em junho, ocorreu uma das maiores manifestações daquele momento: a passeata dos 100 mil, organizada pela Igreja Católica, entidades civis e estudantis, artistas e intelectuais que levaram milhares de pessoas, contrárias ao governo, às ruas de todo o país. Já em julho foi a vez dos metalúrgicos de Osasco, São Paulo, entrarem em greve (SKIDMORE, 1988). O governo respondeu, mais uma vez, de forma violenta às manifestações. Nesta mesma época foi criado, por organizações de direita, o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), que invadia teatros, interrompia apresentações, perseguia e espancava artistas e universitários que, segundo o grupo, seriam uma ameaça de disseminação do comunismo no país. Como consequência, grupos de guerrilheiros esquerdistas como a Aliança Libertadora Nacional (ALN) e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), que agiam na clandestinidade desde a explosão do Golpe em 1964, passaram a intensificar suas ações contra o governo, a partir de saques a bancos e ataques a bomba em importantes centros do país, entre outros atentados (COUTO, 1999). Em meio a tantas manifestações contrárias ao regime, em 13 de dezembro de 1968 o governo edita o Ato Institucional de nº 5, que garantia os seguintes direitos para o presidente: suspender mandatos e direitos políticos, dispensar e aposentar servidores públicos, cancelar *habeas-corpus*, censurar a imprensa, suspender direitos e garantias de magistrados, intervir nos estados e municípios e decretar recesso parlamentar do Congresso Nacional, das assembleias estaduais e das câmaras municipais (COUTO, 1999). Newton Cruz, aliado aos militares de linha dura, afirma que “A revolução acabou com o AI-5, pois virou uma revolução dentro da revolução.” (DIA, 2012). A justificativa para o golpe era manter a segurança nacional e defender a democracia, porém, o AI-5 “escancarou” a condição de ditadura militar que vivia o país.

Em agosto de 1969, Costa e Silva sofre um acidente vascular cerebral e é obrigado a deixar a presidência do país. O alto comando das Forças Armadas inicia o processo de escolha

do seu sucessor e, após as indicações da alta oficialidade, o general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), oficial ligado à linha dura, é eleito o novo presidente (SKIDMORE, 1988). No mesmo dia de sua posse entrou em vigor a primeira emenda à Constituição de 1967, em que alguns artigos foram substituídos e outros acrescentados. As principais mudanças implementadas foram a determinação de mandato presidencial de cinco anos, pena de morte para casos de guerra revolucionária ou subversão, eleições indiretas para governador, confirmação de todos os Atos Institucionais, só suspensos por decreto presidencial, dentre outras medidas. Esse novo texto passou a ser a Constituição de 1969 (COUTO, 1999). A administração do seu governo foi organizada em três áreas: militar, comandada pelo general e ministro do Exército Orlando Geisel, econômica, sob o comando do ministro da Fazenda Delfim Netto e, por fim, a área política, de responsabilidade do chefe da Casa Civil, Leitão de Abreu. Além dessas áreas, o governo era composto ainda pelo Conselho de Segurança Nacional, comandado pelo presidente, todos os ministros de Estado, o alto comando das Forças Armadas e pelo chefe do Gabinete Civil (SKIDMORE, 1988).

O período governado por Médici foi caracterizado por um rápido crescimento econômico e ampliação do mercado de trabalho. Por conta disso, o presidente conquistou tanto a classe alta e média, os mais beneficiados com o crescimento econômico do país, quanto as camadas populares, que começaram a ter as primeiras oportunidades de emprego (COUTO, 1999). Ao mesmo tempo, Médici fazia uso massivo dos meios de comunicação para instituir uma visão positiva sobre o governo militar. A campanha publicitária oficial espalhava adesivos e cartazes defendendo o ufanismo nacionalista. Palavras de ordem e cooperação como “Brasil, ame ou deixe-o” integravam o discurso político da época (SKIDMORE, 1988). Por outro lado, com a nova Constituição e o AI-5 ainda em vigor, a repressão e a censura alcançavam o auge. Foram instaurados os porões da ditadura onde eram promovidos torturas e assassinatos nos interiores das delegacias e presídios, a repressão aos órgãos de imprensa também foi intensa, impossibilitando a denúncia das arbitrariedades que se espalhavam pelo país. Em seu governo, os grupos de guerrilhas foram quase todos aniquilados. Sendo em sua maioria grupos formados por jovens sem experiência com a luta armada, os guerrilheiros não tiveram força para lutar contra os métodos sofisticados de tortura implantados pelos militares (SKIDMORE, 1988). Desta maneira, os oficiais de linha dura encontraram estabilidade, já que a esta altura não existiam fortes intervenções contrárias ao governo.

O mandato de Médici, porém, estava chegando ao final e os militares moderados já tinham seu candidato à presidência: Ernesto Geisel, que enfrentava dois concorrentes militares da linha dura, João Baptista de Figueiredo e Orlando Geisel. Segundo afirma Couto (1999), Ernesto se torna o escolhido de Médici. O partido de oposição, MDB, também lançou o candidato Ulysses Guimarães para enfrentar Geisel, mas, em 15 de janeiro de 1974, o Congresso Nacional elege Ernesto Geisel (1974-1979) o novo presidente da República. O seu governo é caracterizado pelo fim do período mais duro que havia sido promovido por Médici. Segundo Skidmore (1988), o general Geisel possuía uma grande experiência administrativa por ter passado por diversos setores públicos e acompanhado de perto todas as crises políticas e militares que ocorreram no país desde a década de 30. Porém, o presidente e seu ministério assumiram o país em um momento de mudanças na economia mundial. A crise do petróleo atingiu bruscamente o país que importava a maior parte que consumia. O governo tinha duas alternativas: ajustar a economia às novas condições, o que resultaria em uma profunda desaceleração, ou rever o modelo do “milagre econômico”. Geisel decidiu-se pela segunda opção (COUTO, 1999). Em setembro de 1974, ele criou o II Plano Nacional de Desenvolvimento¹⁰ (II PND), que tinha como objetivo

Acelerar o processo de substituição de importação de produtos intermediários e de bens de capital, potencializar as áreas de telecomunicações, transportes e infraestrutura econômica, aumentar as exportações, ampliar o mercado interno e, para isso, melhorar a distribuição de renda [...]. Propõe, sobretudo, um grande programa de investimentos nas áreas de siderurgia, papel e celulose, petroquímica etc. Os setores de produção de energia também merecem destaque no Plano. Além dos investimentos da Petrobrás, que expandiu seu programa de pesquisa e exploração de petróleo, na plataforma submarina, e na construção da hidrelétrica de Itaipu, iniciou-se a busca por novas fontes de energia. O II PND previa investimentos na produção de energia nuclear e na pesquisa e produção do álcool como combustível. (SILVA, 2001, p. 71).

Para que o Plano pudesse entrar em ação, o governo decidiu usar as reservas cambiais e pedir empréstimo ao exterior e, mesmo com o aumento da dívida externa, o desempenho do II PND foi positivo (SKIDMORE, 1988). Para Couto (1999), o grande saldo do Plano foi ter definido os rumos da economia, que deixava de ser um projeto rápido de desenvolvimento

¹⁰ O I Plano Nacional de Desenvolvimento (I PND) foi instituído pela Lei 5.727 em 1971, no governo de Médici. Seu principal objetivo era preparar a infraestrutura necessária para o desenvolvimento do Brasil nas décadas seguintes, com ênfase em setores como transporte e telecomunicação, além de prever investimentos em ciência e tecnologia e a expansão das indústrias naval, siderúrgica e petroquímica.

implantado pelos militares. No governo, se estabeleceu também a política de abertura, que visava a retomada da democracia¹¹, afinal, o país já tinha alcançado o objetivo do movimento de 1964: o afastamento da ameaça comunista, focos de guerrilhas praticamente exterminados, economia e política estabilizadas. Geisel passou, então, a reprimir e proibir as práticas de tortura aos presos políticos, mas sua ordem foi desobedecida por duas vezes, quando forças militares assassinaram o jornalista Vladimir Herzog e o operário Manuel Fiel Filho. Por consequência, o presidente exonerou o cargo do general Ednardo D'Ávila, que estava vinculado às duas mortes, causando o descontentamento de parte do Exército, principalmente dos militares de linha dura (SKIDMORE, 1988).

Couto (1999) afirma que o projeto de abertura só veio a ser concretizado em 1977, quando o general Sylvio Frota foi exonerado e os militares de linha dura se submeteram ao projeto de Geisel. Mas a proposta de distensão não foi o suficiente para atrair a simpatia da população e, em eleições parlamentares, o partido de oposição (MDB) começou a se tornar maioria no Congresso. “A ARENA teve sua bancada reduzida de 59 para 46 senadores. Na Câmara dos Deputados, o MDB saltou de 87 para 165 cadeiras, enquanto a ARENA caiu de 223 para 199.” (SKIDMORE, 1988, p. 337). O Partido Comunista Brasileiro (PCB) sofreu repressões violentas, sendo acusado de estar por trás da vitória do partido de oposição. Além disso, Geisel decidiu rever sua decisão de permitir que os candidatos de oposição fizessem campanha nos meios de comunicação, temendo que os mesmos voltassem a ganhar as próximas eleições. Assim, em julho de 1976, o Congresso aprova a Lei nº 6.339 (Lei Falcão)¹², que restringia o acesso à propaganda eleitoral, permitindo que no rádio e na televisão fossem lidos apenas o nome, número e legenda dos candidatos e proibindo também uso de cartazes em locais públicos (COUTO, 1999). O partido governista ganhou as eleições de 1976, mas não impediu que o desempenho do partido de oposição fosse melhor em algumas regiões. Desta vez, para impedir o fortalecimento do MDB no Congresso Nacional, Geisel recorre ao AI-5 e fecha o Congresso em 1º de abril de 1977, reabrindo apenas em 15 de abril do mesmo ano, e anuncia diversas medidas constitucionais denominadas “pacotes de abril”.

¹¹ Tal democracia refere-se ao processo de abertura política através de um processo de distensão lenta, gradual e segura. Ainda sobre o controle do governo.

¹² Uma homenagem a Armando Falcão, ministro da Justiça na época.

Este “pacote” incluiu a emenda constitucional de reforma do Judiciário que fora rejeitada pelo Congresso. Mas as medidas mais importantes para garantir a manutenção do controle sob o processo de abertura foram as que alteraram o sistema eleitoral. As eleições para governadores passaram a ser indiretas [...], os novos senadores passaram a ser eleitos da seguinte forma: um pelo voto direto e outro pelo colégio eleitoral do estado [...], a representação de cada estado na Câmara de Deputados deixou de ser proporcional ao eleitorado e passou a ser proporcional à população [...], o mandato presidencial do sucessor de Geisel passou a ser de 6 anos [...]. A Lei Falcão passou a valer para todas as eleições, municipais, estaduais e federais. (SILVA, 2001, p. 88).

A população não ficou alheia à situação: instituições importantes como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e a Associação Brasileira de Imprensa (ABI) combatiam e denunciavam o regime promovendo mobilização da sociedade, enquanto o movimento estudantil ressurgiu promovendo protestos e manifestações, assim como o movimento dos sindicalistas (COUTO, 1999). Geisel toma algumas medidas, referentes à política de abertura, para tentar amenizar a situação. Em outubro de 1978, através da Emenda Constitucional nº 11, o governo marcou a data para o fim do AI-5: 1º de janeiro de 1979. Em dezembro de 1978, propôs uma nova lei de Segurança Nacional, reduzindo o número de crimes contra a segurança do estado e atenuando as penas. Revogou ainda o decreto que baniu mais de 120 exilados políticos e promoveu uma revisão na legislação partidária, reduzindo e simplificando as exigências para formação dos partidos políticos, incentivando, desta forma, o fim do bipartidarismo. (SKIDMORE, 1988).

Em março de 1979, o general João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979-1985) toma posse da presidência, se tornando o último a governar o país sob o regime militar. O governo é marcado por uma intensa crise econômica e pela política de abertura iniciada por Geisel. Para tentar controlar a crise na economia, Figueiredo convoca Delfim Neto para ministro da Fazenda e lança o III Plano Nacional de Desenvolvimento. O pacote econômico acabou não surtindo efeito, pois, nesse período, a recessão da economia mundial barrava a obtenção de novos empréstimos. Na política, uma grande reforma resultou na criação de diversos partidos políticos. O Arena, partido dos militares, transformou-se no Partido Democrático Social (PDS), que abrigava os conservadores e beneficiários da ditadura, e o MDB transformou-se no Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB). Novos partidos também apareceram: o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), Partido Democrático Trabalhista (PDT), Partido dos Trabalhadores (PT) e Partido Popular (PP). O país experimentava um novo momento por consequência da política de abertura proposta por Geisel. Por fim, após vinte

anos de ditadura, em 1985, Tancredo Neves é eleito presidente do Brasil, dando início ao retorno da democracia em curso até hoje no país.

3.2 DITADURA CIVIL MILITAR NA BAHIA

A Bahia não ficou imune perante os conflitos políticos que ocorriam no país desde 1964. Quando houve a explosão do golpe militar, a Bahia tinha como governador Lomanto Junior¹³ (1963-1967), que até o momento apoiava o presidente João Goulart e as suas reformas. Ferreira (2004, p. 5) afirma que

O próprio governador Lomanto Júnior, que chegou a se reunir com sindicalistas na sede do Jornal da Bahia na suposta expectativa de organização de um movimento de defesa do mandato do presidente Goulart, acabaria tendo de se conformar ao novo estado de coisas nos dias que se seguiram. Como estímulo a esta decisão, foi despojado, pelo comando militar, do controle sobre a Polícia Militar baiana e visitado no Palácio da Aclamação pelo general de Brigada Manoel Mendes Pereira, que muito provavelmente o confrontou com duas alternativas: a adesão ao golpe ou sua destituição.

No dia 2 de abril, o governador lançava seu apoio ao regime. Sua decisão surpreendeu alguns políticos que não aceitaram sua decisão e tiveram seu mandato cassado, a exemplo de Francisco Pinto, prefeito da cidade de Feira de Santana, Pedral Sampaio, prefeito de Vitória da Conquista, e Virgildásio Sena, prefeito de Salvador (BRITO, 2008). Mas não foram apenas políticos os perseguidos, os jornais que se mostraram contrários ao golpe tiveram suas redações invadidas por militares armados e seus exemplares censurados, o movimento sindical também foi perseguido e muitos sindicatos sofreram repressão, a exemplo do Sindicato dos Petroleiros (Sindipetro), que teve sua sede invadida e seu presidente preso.

Mesmo para os operários menos envolvidos com as questões sindicais aqueles dias foram marcantes. As cenas presenciadas por muitos deles, nas quais sedes dos sindicatos eram invadidas, seus arquivos e jornais eram expostos como troféus, colegas eram presos e interrogados, não saíram de suas memórias. Muitos deles certamente sequer sabiam o que era o tal do comunismo, que tanto se falava na época. (IVO, 2009, p. 56).

É instaurada no estado a “operação limpeza”, que tinha por objetivo expurgar de cargos públicos cidadãos que estivessem envolvidos em atividades consideradas subversivas. Muitos políticos, intelectuais, jornalistas e dirigentes estudantis foram presos e torturados.

¹³ O candidato do partido UDN-PTB venceu as eleições estaduais de 1962, contra o candidato Waldir Pires, do PSD, com o apoio do então governador Juracy Magalhães.

Contudo, os militares encontraram muitos favoráveis ao seu governo. Setores da elite política, das classes dirigentes baianas e a Igreja Católica acreditavam que o regime garantiria a legalidade da democracia e baniria a ameaça comunista que assolava o país (FERREIRA, 2004).

Em 1967, o ex-chefe da Casa Civil do presidente Castelo Branco, Luiz Viana Filho, é nomeado de forma indireta pela Assembleia Legislativa a governador da Bahia (1967-1971). No seu governo, o estado inicia um processo de industrialização, com construções de estradas e centros industriais, como o de Aratu. Porém, com a instituição do AI-5, as repressões e a “caça” aos subversivos se tornavam cada vez mais intensas: agora não eram apenas os políticos e sindicalistas os perseguidos, a classe artística também se tornou alvo dos militares. Renato da Silveira¹⁴ afirma:

Depois do Golpe de 64, o único âmbito em que era possível exercer alguma atividade livre era o das artes: teatro, música e as artes plásticas. Isso porque o Golpe de 64 atingiu mais o sindicalismo e os políticos, então havia muita agitação nesse campo. Foi para onde se concentrou todas as atividades de contestação, rebelião e insatisfação contra o regime que os militares implantaram. [...] quando teve o segundo Golpe Militar (1968), então os militares queriam em cada grande cidade brasileira criar um evento de impacto, como se tivesse dando um murro na mesa e dizendo “Olhe, chegamos! E essa folga vai acabar.” Aqui na Bahia, o que eles escolheram foi o fechamento da II Bienal Nacional de Artes Plásticas.¹⁵

Em 1971, Antonio Carlos Magalhães (1971-1975), prefeito de Salvador no governo de Luiz Viana Filho, é nomeado governador do estado pelo presidente Médici. Por consequência do “milagre econômico” que tomava conta do país, seu governo foi marcado pela implantação do Polo Petroquímico de Camaçari e expansão das vias públicas, mas a onda de terror e perseguição continuava. Renato da Silveira afirma que “começaram a invadir teatro, prender e torturar artistas [...] criou-se um ambiente de terror, a repressão ficou extremamente mais violenta.”. Mas, segundo afirma Ferreira (2004, p. 10), “Por outro lado e conquanto fortemente golpeada e paralisada em um primeiro momento, a consciência democrática baiana

¹⁴ Entrevista concedida por SILVEIRA, Renato. **Renato da Silveira: entrevista** [nov. 2013]. Entrevistador: Milena dos Anjos Silva. Salvador, 2013. 1 arquivo .mp3 (48 min 12 seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta monografia.

¹⁵ A Bienal Nacional de Artes Plásticas foi um importante acontecimento para o estado, pois integrou a Bahia no circuito nacional das artes. Sua primeira edição aconteceu em dezembro de 1966, no Convento do Carmo, em Salvador, com o apoio do governador e de artistas locais, como Juarez Paraiso e Chico Liberato. Sua segunda edição, em 1968, estava ocorrendo no Convento Lapa, quando foi fechada pelo militares e seus organizadores foram presos.

jamais permitiu que se extinguísse no estado a chama da resistência.”. O movimento dos estudantes teve grande importância no processo de resistência à ditadura na Bahia. Benevides (2009) afirma que, no primeiro momento em que o golpe foi instalado, a atuação do movimento estava contida por consequência da “operação de limpeza”, mas ele volta a se reorganizar no final do primeiro mandato de Castelo Branco, através do movimento secundarista do Colégio Central, importante ponto de mobilização estudantil, tanto por sua ordem acadêmica quanto por sua vida política agitada. Além de lutar contra a política imposta no momento, os estudantes reivindicavam por melhorias na educação pública e mudança no modelo pedagógico. Em 1966, realizaram uma greve contra a proibição da montagem da peça *Aventuras e desventuras de um estudante*, escrita pelo aluno Carlos Sarno, que narra a história de um estudante do interior em busca de estudos em Salvador.

A greve dos estudantes do Central, em junho de 1966, se constituiu, em Salvador, na primeira grande manifestação estudantil contra o governo [...] e acabou desencadeando em outros estabelecimentos de ensino secundário e universitário, a exemplo da Escola Eletromecânica e do Colégio Aplicação, Escolas de Geologia, Teatro, Música e Filosofia da UFBA, [...] uma série de protestos em solidariedade aos estudantes grevistas e contra a intransigência da direção da instituição. (BENEVIDES, 2009, p. 124).

Os representantes das forças armadas urbanas também não ficaram alheios à situação vivida no período: a Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), o Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR) e o Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8) protagonizaram diversos momentos de confrontação através das lutas armadas. A imposição do AI-5 foi a razão pela qual os grupos optaram pela luta armada (SOUZA, 2009). Renato da Silveira afirma:

Não tinha mais nada para fazer como artista, todos os espaços estavam fechados. As pessoas que organizavam e dirigiam os espaços culturais estavam muito amedrontadas, então eu acabei entrando no MR-8, que era uma organização clandestina de jovens – a maioria formada por meninos, eu era o mais velho e tinha 21 anos.

Havia também uma grande movimentação da classe artística, que estava vivendo um dos melhores momentos de efervescência da cultura baiana proporcionado pela criação das Escolas de Artes da UFBA, criação do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), do Teatro Castro Alves (TCA) e do Teatro Vila Velha, instalação dos Centros Populares de Cultura (CCPs) e do Grupo Experimental de Cinema (GEC). Este último foi criado por Walter da Silveira e Guido Araújo, com o objetivo de qualificar as produções cinematográficas da Bahia

através de cursos e Jornadas de Cinema¹⁶, que aconteceram entre 1972 a 1978 e movimentaram a cidade (MELO, 2009).

Nas artes plásticas, Renato da Silveira afirma que

Criamos um Circuito Alternativo de Artes, pois a gente não gostava do tipo de trabalho que havia nas galerias comerciais. Era um trabalho meramente decorativo e nós estávamos muito mobilizados em torno do que se chamava na época Arte Engajada. Ao criar o circuito, nós fazíamos exposições em faculdades, sindicatos, praças públicas e cidades do interior [...] tudo isso para levar para outro público (eventualmente mais “antenado” e mais interessado) esse tipo de arte de cunho social.

Na música, o movimento Tropicália, criado entre 1967 e 1968 por um coletivo de músicos formado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e os Mutantes, se manifestou contra o autoritarismo e a desigualdade social, propondo a internacionalização da cultura e uma nova expressão estética, não restrita ao discurso político. O Tropicalismo, na verdade, se tornou um movimento cultural que não se restringiu à música. Ele foi apropriado por outros campos da arte, como as artes plásticas, através das obras de Hélio Oiticica, e do cinema, com as produções de Glauber Rocha, que também enxergavam a arte como uma forma de manifesto (COELHO, 2002).

Se pensarmos que o nome *Tropicália* vem da obra do artista plástico Hélio Oiticica e que, assim como o filme de Glauber Rocha, ele é fruto de uma maturação e reflexão intelectual anterior ao ano de 1967, podemos questionar se o desdobramento desse radicalismo cultural na música popular não foi, nas palavras de um dos seus formuladores (Rogério Duarte), um dos seus principais momentos, mas não o único nem o definitivo momento de transformação desse movimento na cultura brasileira desse período. (COELHO, 2002, p. 144).

Seguindo a trajetória da política baiana na ditadura, lembramos que, em 1975, Roberto Santos (1975-1979) é indicado a governador e o seu mandato é marcado por diversos cortes orçamentários decorrentes das sucessivas crises financeiras do período. Contudo, Roberto Santos implantou os chamados CSUs (Centros Sociais Urbanos), de cunho declaradamente assistencialista, que objetivavam atender às populações de baixa-renda em todo estado. Em Salvador, implantou o projeto *URBIS*, voltado para a construção de casas populares, e

¹⁶ As Jornadas consistiam, inicialmente, segundo seus organizadores, num evento em que ocorria diversas atividades relacionadas com a prática cinematográfica no Brasil e na Bahia e suas diversas implicações culturais, sociais e políticas, especialmente ligadas à produção do curta-metragem. Iniciou-se como a I Jornada Baiana de Curta Metragem, em 1972; em 1973, acontece a II Jornada Nordestina de Curta Metragem; em 1973 e 1974, passa a ser a III Jornada Brasileira de Curta Metragem. Desde a década de 80, ela se tornou conhecida como Jornada Internacional de Cinema da Bahia (MELO, 2009, p. 194).

construiu o Centro de Convenções da Bahia, dando à cidade um importante espaço para eventos. A política de abertura instalada pelo Presidente Geisel torna-se uma característica do seu governo. Renato da Silveira afirma que “entre 1973 e 1974, quando entrou outro grupo de militares no poder, liderados por Geisel, que era um grupo mais moderado, começou a política de abertura, na verdade, a ditadura continuou, mas não vivíamos aqueles tempos sanguinários”. Em novembro de 1979, meses após a Lei de Anistia (Lei 6.683) ser sancionada pelo presidente Figueiredo, Salvador recebe o *II Congresso Nacional pela Anistia*, evento organizado pelo Comitê Brasileiro pela Anistia – Núcleo da Bahia (CBA-BA), que tinha como objetivo principal “discutir as novas características e estratégia da luta pela Anistia, pelas liberdades democráticas e também contra a repressão aos movimentos reivindicatórios de operários e lavradores brasileiros”. (NETO, 2009, p. 278). O Congresso teve suas reivindicações aprovadas e “Esta foi a chave para que, no Brasil, a partir de 1979, se mudasse o significado etimológico da palavra Anistia que, ao invés de esquecimento, assumiu o de memória e julgamento da ditadura militar.” (NETO, 2009, p. 283).

3.3. POLÍTICA CULTURAL NA DITADURA MILITAR

Política cultural é entendida por Teixeira Coelho como um

Programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. (COELHO, 1997, p.292)

Durante o Regime Militar, o Estado não apenas controlava a produção cultural realizada pelos artistas de esquerda, mas também tentava promover um sentimento nacionalista e de fortalecimento da identidade nacional. Para tanto, o governo federal implementou ações a fim de estruturar uma política no setor cultural, que vinha sofrendo com a falta de investimentos.

As políticas culturais empreendidas ao longo do período do governo militar podem ser divididas em três momentos: 1. de 1966 a 1973, com forte presença do Conselho Federal de Cultura; 2. de 1974 a 1979, com criação e reformulação da estrutura pública contribuindo para a institucionalização da área; 3. de 1979 até o fim do governo Figueiredo, com efetiva presença em escala nacional das instituições criadas nos períodos anteriores. (CALABRE, 2009, p. 11-12).

No governo de Castelo Branco, em 1966, foi instituída uma comissão para sugerir uma reformulação no setor cultural do país. Foi criado, então, em 24 de novembro de 1966, através do Decreto-Lei nº 74, o Conselho Federal de Cultura (CFC)¹⁷, que teve sua instalação e início das atividades em fevereiro de 1967 pelo decreto de nº 60. 237. Segundo afirma Calabre (2009, p. 69), “o Conselho era dividido em quatro câmaras: artes, letras, ciências humanas, patrimônio histórico e artístico nacional, possuindo também uma comissão de legislação e normas que funcionavam como uma quinta câmara.”. O objetivo principal do CFC era a formulação de uma política cultural no país e a elaboração do Plano Nacional de Cultura. Calabre continua:

Ao iniciar os trabalhos o CFC estabelece como prioridade a recuperação das instituições de cultura de caráter nacional – Biblioteca Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Arquivo Nacional. [...] O projeto era o de fornecer efetivo alcance nacional, possibilitando que tais instituições se tornassem coordenadoras do processo de crescimento de instituições congêneres. Uma

¹⁷ Antes do CFC, existiu o Conselho Nacional de Cultura (CNC), criado em 1938 no governo de Getúlio Vargas, porém, esse Conselho limitava-se a ações pontuais, de pouca abrangência. Eram suas atribuições: estabelecer a política cultural do governo; estudar e opinar sobre assuntos de natureza cultural; realizar balanços e apresentar relatórios das atividades culturais; estudar e desenvolver medidas de popularização da cultura etc. (CALABRE, 2009).

outra atribuição do Conselho era a de articular-se com os órgãos estaduais e federais, da área da cultura e da educação, de maneira a assegurar a coordenação e a execução de programas culturais. [...] Nas ações em parceria com estados e municípios, cabia ao CFC apoiar o processo de institucionalização do campo da cultura, colocando-se, entre outras posições, como um órgão intermediador entre as demandas locais, que chegavam dos conselhos, e as ações nacionais. (CALABRE, 2009, p. 63-64)

Desta forma, a política cultural estava sendo compreendida “como um dos principais recursos de que se serve o Estado contemporâneo para garantir sua legitimação como entidade que cuida de todos e em nome de todos fala.” (COELHO, 1997, p. 293). Considerando que à época do Conselho Nacional de Cultura as questões relativas à área cultural estavam vinculadas ao Ministério da Educação e Saúde pública¹⁸, sem que houvesse um mediador ligado diretamente à área para pensar diretrizes e metas para política cultural, a criação do CFC demonstrou um reconhecimento da importância da cultura e das diferenças e especificidades existentes entre ela e outros setores. Segundo afirma Calabre (2009, p. 71), “o órgão tinha caráter normativo e de assessoramento de Estado. Os pareceres votados pelo CFC serviam como recomendações a serem executadas pelo ministério. Diferentemente dos conselhos anteriores, o CFC teve existência e atuação afetivas.”.

Na década de 1970, Calabre afirma que o país vivia um processo de crescimento no campo da indústria fonográfica, televisiva e editorial. Como consequência, as investidas do capital estrangeiro, principalmente na área da industrial cultural, se tornava cada vez mais presente no país. Isso fez com que o governo se voltasse ainda mais para a questão cultural (CALABRE, 2009). Em julho de 1970, através do decreto nº 66.967, a estrutura administrativa do Ministério da Educação e Cultura (MEC) é reformulada.

Os conselhos federais de educação, de cultura e o nacional de moral e civismo integraram o corpo de órgãos normativos do ministério. No conjunto das instituições centrais de direção superior [...] foi criado o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), que contava com uma assessoria técnica e uma divisão de atividades auxiliares. [...] Ficava garantida a manutenção da autonomia administrativa e financeira da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que passou a ser denominado Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Com a estruturação do DAC, o Conselho Federal de Cultura passou a cumprir mais o papel de instância consultiva e normativa, ficando a parte executiva sob responsabilidade do Departamento (CALABRE, 2009, p. 76-77).

¹⁸ O Ministério da Educação e Saúde Pública foi criado pelo Decreto nº 19.402, de 14 de novembro de 1930, tendo sua denominação alterada para Ministério da Educação e Cultura pela Lei nº 1.920, de 25 de julho de 1953, por ocasião da implantação do Ministério da Saúde.

Para Cohn,

A busca de uma política nacional de cultura realmente existe nessa fase crucial dos anos 70, e seu objetivo era bem definido: a codificação do controle sobre o processo cultural. Tudo isso tem a ver, sem dúvida, com a posição de desvantagem em que o regime se encontrava nesse terreno, visto que as posições mais importantes ainda estavam ocupadas pelos “adversários”. (COHN, 1984, p.88).

Em 1973, na gestão de Jarbas Passarinho no MEC, foi lançado o Programa de Ação Cultural (PAC), iniciativa do Departamento de Assuntos Culturais, que abrangia o setor de patrimônio, as atividades artísticas e culturais, prevendo ainda a capacitação de pessoal. O programa tinha como objetivo dialogar com as diversas linguagens artísticas através de investimentos financeiros para execução de um calendário de eventos culturais (CALABRE, 2009). Não era sua função formular uma política cultural e nem possuir característica de órgão administrativo como o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), “o PAC estaria centrado na difusão das manifestações do âmbito cultural, no incentivo à criatividade artística brasileira e na preservação e defesa dos bens culturais.” (CALABRE, 2009, p. 78).

Entre 1974 e 1978, durante o governo de Geisel, quem assume o Ministério da Educação e Cultura é Ney Braga. Em sua gestão, o trabalho de construção institucional alcançou dimensões consideráveis, com a implantação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CND), o Conselho Nacional de Cinema (CNC), o lançamento da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a reformulação de Empresa Brasileira de Filmes e a criação da Fundação Nacional de Arte (Funarte) (MICELI, 1984). Mas o destaque dessa gestão é a implantação do primeiro plano oficial com condições de nortear o governo para ações voltadas à área cultural: a Política Nacional de Cultura (PNC), em 1975.

A importância político-institucional desse “ideário de uma conduta” consistiu sobretudo no fato de haver logrado inserir o domínio da cultura entre as metas da política de desenvolvimento social do governo Geisel. Foi a única vez na história republicana que o governo formalizou um conjunto de diretrizes para orientar suas atividades na área cultural [...] a ideia de uma política nacional de cultura remonta aos tempos pioneiros do antigo Ministério da Educação e Saúde Pública, tendo sido retomada no âmbito do Conselho Federal de Cultura (CFC) no governo Castello Branco. (MICELI, 1984, p. 57).

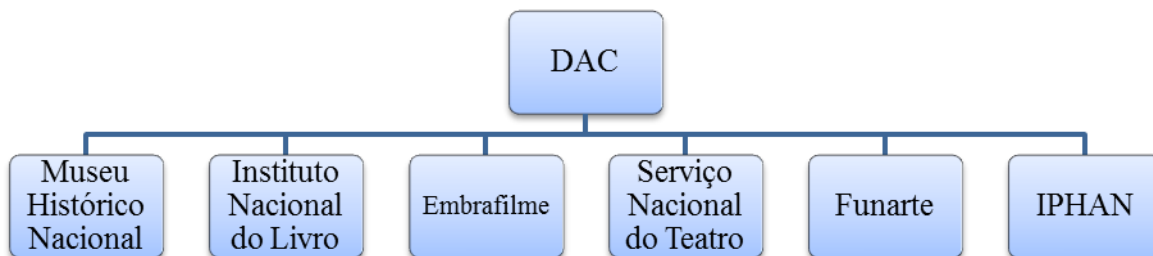
A criação do PNC reafirmou a proposta do governo de incluir a cultura nos planos de desenvolvimento do país. O Plano tinha como objetivos principais: gerar conhecimento sobre a cultura brasileira, preservar os bens culturais, incentivar a criatividade, difundir as criações e manifestações culturais e contribuir para o processo de integração nacional (CALABRE,

2009). Para Cohn (1984, p. 87), “a Política Nacional de Cultura foi o ponto culminante em 1975 de um processo que percorreu toda a primeira metade da década, de busca de um equacionamento da cultura adequado ao regime político que se procurava consolidar.”. A implantação da PNC ocorreu em um período em que o governo enfrentava diversos problemas, como crise na economia, crescimento das manifestações contrárias ao regime e desgaste político diante da sociedade em geral, ameaçando desta forma sua estabilidade. É nesse contexto que Geisel instituiu o processo de abertura política que se estende até a área cultural, coincidindo com o lançamento da então Política Nacional de Cultura, que conta com o apoio da classe intelectual artística (SILVA, 2001).

A principal razão para o clima otimista (e por vezes triunfalista) que tomou conta da área cultural oficial foi, sem sombra de dúvida, a decisão governamental de permitir que as ‘classes’ teatral e cinematográfica fizessem a indicação de seus representantes para os cargos de direção de alguns órgãos oficiais. O sentimento de poderem enfim não apenas expressar suas reivindicações, mas inclusive contribuir diretamente para a fixação de diretrizes da política governamental em suas áreas de atuação contribuiu, por exemplo, para a adesão ostensiva do pessoal do ‘cinema novo’ ao projeto geiselista de ‘abertura’. (MICELI, 1984, p. 65-66).

Ainda no ministério de Ney Braga, são criados mais três órgãos, que “alteraram significativamente o perfil da vertente patrimonial.” (MICELI, 1984, p. 59). Foram eles: o Programa de Reconstrução de Cidades Históricas, originário da Secretaria de Planejamento da Presidência da República (Seplan), o Centro Nacional de Referência Cultural, que iniciou suas atividades em junho de 1975, em decorrência do contrato firmado entre o Ministério da Indústria e Comércio e o Governo Federal, e, por fim, a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, subordinada ao MEC, sendo instituída em novembro de 1979.

Figura 1 – Estrutura do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) no governo de Ney Braga

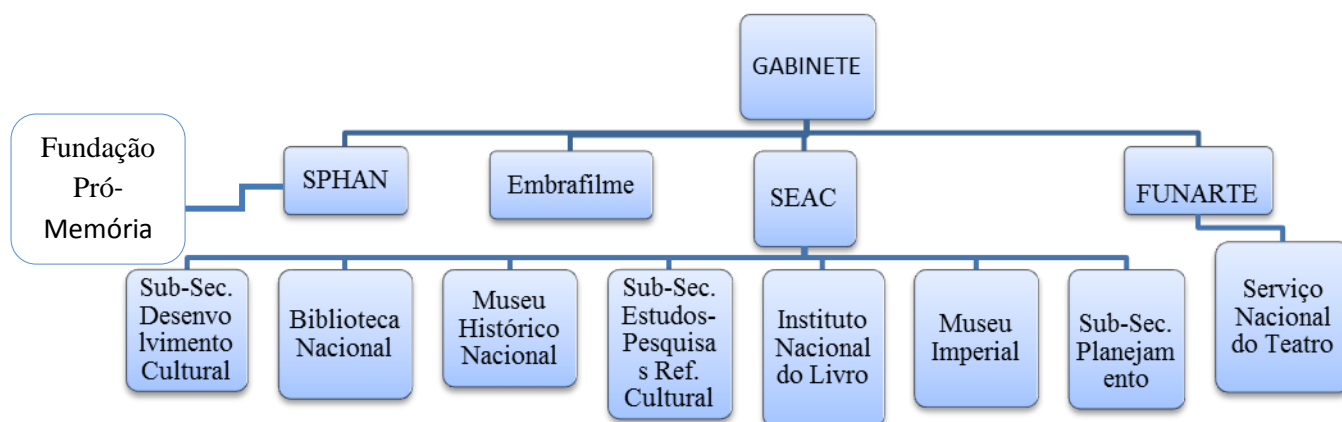


Fonte: Miceli (1984, p. 61)

Em 1979, Eduardo Portela¹⁹ assume o Ministério da Educação e Cultura, gestão marcada pela criação da Secretaria de Assuntos Culturais (Seac), que “tinha como atribuições planejar, coordenar e supervisionar a execução da política cultural e realizar as atividades relativas à cultura em âmbito nacional, prestando cooperação técnica e financeira a instituições públicas e privadas de modo a estimular as iniciativas culturais.” (CALABRE, 2009, p. 92). Outra característica marcante deste ministério é o estímulo à criação de programas voltados para as demandas das populações de baixa renda. “As ações a serem implementadas deveriam ter como objetivo a incorporação das práticas culturais do conjunto da população e, em especial as dos grupos periféricos, às políticas públicas de cultura.” (CALABRE, 2009, p. 95). Portela aponta diversas falhas na distribuição e consumo dos bens culturais por falta da democratização da cultura e, para tentar solucionar esse quadro, o ministro apresenta algumas propostas de ações: fazer com que a política nacional de cultura, por meio dos seus mecanismos revisados ou reestruturados, esteja concretamente a serviço da produção, distribuição e consumo de bens culturais; aperfeiçoar os instrumentos de política educativo-cultural; atualizar os planos nacionais de cultura e aperfeiçoar os Conselhos Federal e Estaduais de Educação e Cultura. Na sua gestão, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional foi transformado em Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), tornando-se um dos órgãos centrais do MEC. Em dezembro de 1979, é criada a Fundação Nacional Pró-Memória, destinada a contribuir para a classificação, conservação, proteção, restauração e revitalização dos bens de valor cultural. Desta forma, Portela colocava em prática um dos objetivos propostos pela Política Nacional de Cultura, o de preservação do patrimônio histórico da nação.

¹⁹ Professor universitário, escritor, crítico literário e editor.

Figura 2 – Estrutura do MEC na gestão de Eduardo Portella



Fonte: Miceli (1984, p. 61)

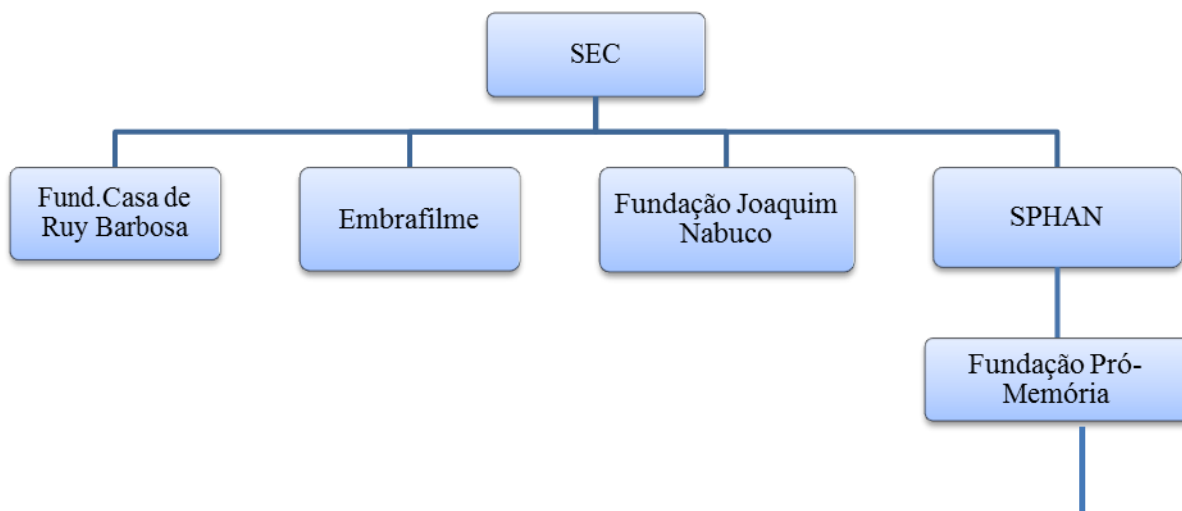
No final de 1980, o general Rubem Ludwing assume o MEC. O ministro nomeou Aloísio Magalhães para assumir a Secretaria de Assuntos Culturais, com a incumbência de fundir a Seac e a SPHAN para criar a Secretaria de Cultura (SEC), que foi instalada em 1981, através da Portaria Ministerial nº 276. No mesmo ano, foram vinculadas à SEC as subsecretarias do Patrimônio Histórico e Artístico e de Assuntos Culturais (CALABRE, 2009).

Ainda em 10 de abril de 1981, a partir da Portaria nº 276, passaram a ser vinculadas à Fundação Nacional Pró-Memória: a Biblioteca Nacional, o Instituto Nacional do Livro, o Museu Histórico Nacional do Teatro. O regimento interno da SEC previa no artigo 21 um papel destacado para a FUNARTE e para a Pró-memória: ambas deveriam apoiar as ações da secretaria por meio da formulação de projetos e atividades. (CALABRE, 2009, p. 97).

Em 1982, após a morte do então secretário, Marcos Vilaça assume a SEC. Uma de suas primeiras observações refere-se ao baixo orçamento destinado à cultura. Para escapar dessa realidade, em sua gestão, a SEC iniciou uma busca por fontes alternativas de investimentos, incentivando as secretarias e subsecretarias de Estado a agirem da mesma forma (CALABRE, 2009). Entre 1983 e 1984, a pauta cultura ia tomando grandes proporções através dos fóruns e encontros para discutir propostas de melhorias no setor, como “maior atenção à área do patrimônio, inclusive com a integração das comunidades locais; maior

participação da cultura nos orçamentos [...] a criação de um fundo federal de cultura [...] e a criação do Ministério da Cultura” (CALABRE, 2009, p.99).

Figura 3 – SEC na gestão de Rubem Ludwing: vertente patrimonial

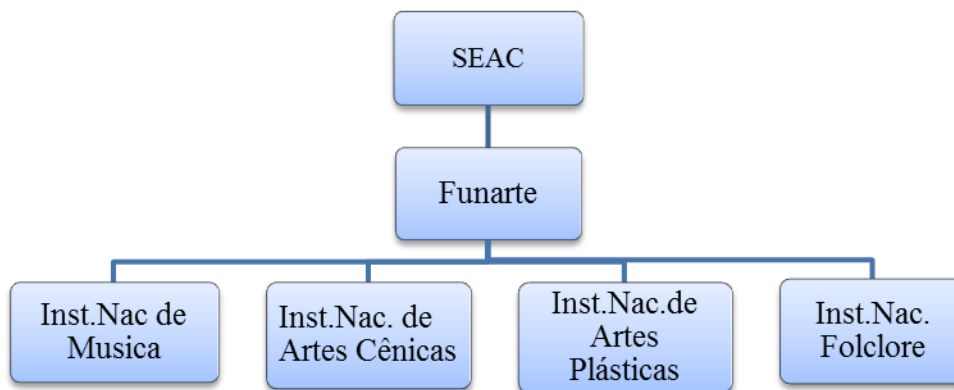


Fonte: Miceli (1984, p. 62)

Museus – Biblioteca Nacional

INL – Casas Históricas

Figura 4 - SEC na gestão de Rubem Ludwing: vertente executiva



Fonte: Miceli (1984. P. 62)

Em 1985, com o fim do regime militar, José Sarney torna-se presidente da República em substituição a Tancredo Neves, que havia sido indicado por eleição indireta, mas acabou falecendo antes de tomar posse. É na gestão de Sarney que, em março de 1985, é criado o Ministério da Cultura, por meio do Decreto nº 91.144. Uma das principais justificativas para

tal ação era a de que os assuntos da cultura nunca haviam sido objetos de uma política consistente, já que a área de educação dominava a atenção do ministério, além da necessidade de criação de uma política nacional de cultura rompendo com a herança do período da ditadura. (CALABRE, 2009).

O novo ministério foi composto pelos seguintes órgãos: o Conselho Federal de Cultura (CFC), o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), o Conselho Nacional de Cinema (Concine), a Secretaria da Cultura, a Empresa Brasileira de Filme (Embrafilme), a Fundação Nacional da Arte (Funarte), a Fundação Nacional Pró-Memória (Pró-Memória), a Fundação Casa de Ruy Barbosa e Fundação Joaquim de Nabuco. (CALABRE, 2009, p. 100).

Um dos principais problemas enfrentados por Sarney e o então ministro da Cultura em 1986, Celso Furtado, foi a falta de recursos destinados ao ministério, impossibilitando o fomento das produções culturais. O presidente, então, buscou meios para aprovar uma modalidade de incentivo à cultura por meio da renúncia fiscal. Assim, em julho de 1986, através da Lei nº 7.505, é instaurada a Lei Sarney, que concedia benefícios fiscais no imposto de renda para operações de caráter cultural ou artístico. “Sarney ainda afirma que o projeto de lei iria colocar a cultura dentro da sociedade industrial que estava sendo construída. O desejo era mudar a ideia de que “é o Estado, e o Estado apenas, que deve sustentar a arte e a cultura”.” (CALABRE, 2009, p. 102). Porém, durante seu tempo de vigência, a Lei Sarney recebeu duras críticas, devido a um sistema de fraudes que concedia privilégios a determinadas empresas. A sua gestão também foi marcada por uma instabilidade na administração interna, devido às mudanças constantes de ministros, dando um caráter de descontinuidade aos projetos. Segundo Sarkovas (2005), em março de 1990 o então presidente da República, Fernando Collor, extingue de maneira autoritária e sem planejamento a Lei Sarney, promovendo um desmantelamento do sistema público de cultura.

No que se refere ao contexto baiano, com a deflagração do golpe, além dos focos de resistência apresentados por alguns espaços, poucas foram as investidas do estado na área da cultura. Os equipamentos culturais – museus, teatros, bibliotecas etc. – funcionavam de forma estanque e sem alinhamento com uma política comum. Como consequência, muitos artistas acabavam migrando para a região Sudeste em busca de apoio (UCHÔA, 2006). O governador Luis Viana Filho promove, então, uma reforma na Secretaria de Educação e Cultura, criando em 1967 o Conselho Estadual de Cultura (CEC), primeira instituição criada na Bahia para gerenciar especificamente a área da cultura no estado.

O CEC tinha por finalidade exercer as funções consultivas e normativas sobre as Artes, Ciências e Letras e o Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural, ele previa uma Câmara de Artes e Patrimônio Histórico e conferia ao Conselho formular a política cultural do estado, cooperar para a defesa de conservação do patrimônio histórico e artístico nacional, estadual e municipal e aprovar o Plano Estadual de Cultura. (UCHÔA, 2006, p. 6).

Ainda em 1967, foi criada a Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural²⁰, órgão responsável pela preservação do patrimônio histórico-cultural do estado, que até então estava sob responsabilidade do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Segundo Uchôa (2006, p. 7), “essa medida foi importante por reconhecer a concentração patrimonial na região de Salvador e facilitar transferência de recursos financeiros para as obras de conservação.”. Para dar aporte às atividades da Fundação, foram criadas duas coordenações: a Coordenação de Conservação e Restauração (CCR), composta por um setor de estudos e projetos e por um setor de obras, e a Coordenação de Planejamento e Pesquisa Social (Coplan), encarregada de realizar levantamentos e análises das condições sociais da área. Em 1978, por meio da Lei nº 3.660, é atribuído ao órgão o poder de tombear bens materiais em nível estadual (UCHÔA, 2006).

Em 1972, Antonio Carlos Magalhães assume o governo da Bahia. A contribuição deste governo para a política cultural do estado, que ainda encontrava-se em consolidação, é a instituição da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FCEBa), pela Lei Estadual nº 3.095, de 26 de dezembro de 1972, sendo efetivada em 1974.

Ela tinha por finalidade preservar o acervo cultural constituído; promover a dinamização e criação da cultura; difundir e possibilitar a participação da comunidade no processo de produção cultural. Inicialmente a FCEBa possuía a Diretoria Executiva e o Conselho Deliberativo, além delas foi incorporado à sua estrutura as bibliotecas, os museus (Museu de Arte da Bahia (MAB) e Museu de Arte Moderna (MAM), o Museu de Arte Popular era apenas uma referência) e o Teatro Castro Alves. (UCHÔA, 2006, p. 10).

A base da política cultural baiana estava criada, a partir de então. Ao CEC, cabia formular a política cultural do estado e aprovar o Plano Estadual de Cultura; o IPAC ficou responsável pela preservação do patrimônio cultural e a FCEBa pela dinamização e criação da cultura.

Roberto Santos assume o governo do estado em 1976, período em que a CEC passa por algumas reformas:

²⁰ A Fundação também era conhecida como “Fundação Pelourinho”, insinuando a intenção de delimitar, inicialmente, as ações da instituição à região entre a Antiga Sé e o Santo Antônio Além do Carmo, Centro Histórico de Salvador (UCHÔA, 2006).

[...] d) cria a Câmara de Patrimônio, separando esse segmento da Câmara de Artes; e) altera a competência do CEC no tocante ao plano estadual de cultura, no qual, ao invés de *aprovação*, passa a *dar parecer*; f) determina emissão de parecer sobre: 1) aplicação dos 12 fundos dos planos de cultura; 2) pedidos de publicação; 3) desapropriação e tombamento de bens culturais; 4) medidas de estímulo e amparo, valorização e difusão da cultura e sobre a instituição de prêmios de estímulo a atividades culturais; g) institui uma estrutura de serviços técnico-administrativos para a Secretaria Geral criando, pela primeira vez, uma estrutura de cargos em comissão, dando ao CEC uma base logística de funcionamento incorporada à estrutura da então Secretaria da Educação e Cultura do Estado da Bahia. (UCHÔA, 2006, p. 11-12)

Nessa gestão, a política cultural do estado estabelece uma meta para fruição da cultura. Era papel do Estado incentivar as produções do grupo criador, contribuir para o crescimento do grupo consumidor, abrindo, desta forma, caminho para o surgimento de uma indústria cultural. Partindo dessa política, a Fundação Cultural, objetivando incentivar o grupo criador, promove as seguintes ações: projeto *Carros-Biblioteca*, que atuava nos bairros de Salvador e em cidades do interior, distribuindo livros de autores baianos; criação dos projetos *Teatro Escola I e II*, difundindo o teatro no interior através de palestras e aulas; exibição de filmes em escolas do 1º e 2º grau das redes municipais, estaduais e particulares de ensino. Quanto ao grupo criador, o Serviço de Difusão Cultural promove cursos e conferências abordando momentos do teatro na Bahia; foi implementado também uma política no Teatro Castro Alves, baseada no incentivo a produções próprias, visando criar um movimento permanente de peças teatrais e de dança (UCHÔA, 2006).

Em 1979, Antonio Carlos Magalhães assume novamente o governo do estado. Desta vez, suas ações voltadas para a cultura eram todas baseadas na valorização da identidade baiana. Tais ações, “foram divididas em duas linhas de atuação, uma privilegiando a dinamização das ações culturais e outra estimulando o processo de preservação do patrimônio cultural.” (UCHÔA, 2006, p. 14). Para dinamizar as ações culturais, o estado promovia cursos, concursos, seminários, oficinas, estudos, pesquisas, dentre outras atividades, a fim de garantir uma base para as futuras produções. Além das ações de bases, outra forma de dinamizar a cultura era através de ações de animação, com realização de espetáculos, lançamentos, feiras, exposições e encontros, entre outros eventos. No que se refere à conservação do patrimônio histórico, o estado promoveu a restauração física do Pelourinho, atividade coordenada pelo IPAC, e conservação do arquivo documental histórico e cultural baiano, através da criação do Arquivo do Estado da Bahia.

Em 1983, período que se aproxima do fim da ditadura, João Durval Carneiro assume o governo do estado. A Fundação Cultural promove neste período a instalação de diversos centros culturais no interior da Bahia, visando a formação de um circuito cultural no estado. O CEC criou as comissões para elaboração do Dicionário dos Autores Baianos; elaboração de um projeto visando a criação de Prêmios Culturais a serem indicados ao Governo do Estado; dentre outras ações. E, por fim, é nesta gestão que se estabelece o grupo de trabalho para estudar e propor recomendações objetivando a estruturação de uma Secretaria de Estado da Cultura (UCHÔA, 2006).

3.4. O ICBA

A criação dos Institutos Goethe faz parte do processo de desenvolvimento da política cultural da Alemanha pós-guerra e do seu período de reconstrução nos anos 50, tendo sedes espalhadas por várias partes do mundo, como Hong Kong, Bogotá, Lisboa, Nova York e Amsterdam, entre outras. O Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA), o único do Nordeste, foi instalado em Salvador em 1962, com o apoio do governador Lomanto Junior e da Universidade da Bahia, sendo dirigido por Hans- Joachim Schwierskott. Sua sede foi instalada no Corredor da Vitória, onde funciona até hoje. Essa parceria foi possível graças ao momento de abertura para intercâmbio com outros povos e culturas em que a Bahia se encontrava (BRICHTA, 2012).

É preciso que se entenda que o ICBA foi instalado em Salvador quando mais era necessário, em plena efervescência de transformações culturais e ideologias artísticas. É justamente quando definhava a estética dos artistas acadêmicos realistas pela ação das mudanças pedagógicas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e quando, na arte moderna, as fronteiras do regionalismo artístico baiano sofriam o impacto da “internacionalização da arte moderna”, provocada pelo surgimento do Museu de Arte Moderna de Lina Bo Bardi, pelo acontecimento das duas Bienais da Bahia e, principalmente, pela ação criativa dos artistas da segunda geração de modernistas baianos. (PARAISO, 2012, p. 68).

É importante considerar também o período político em que surge o Instituto, momento de forte repressão às ações artísticas e de retraimento dos órgãos de cultura do estado. A sua instalação se deu em um momento mais que oportuno tanto pela qualidade das suas atividades quanto por sua independência política, pois, em se tratando de uma instituição com caráter internacional, qualquer acontecimento interno no país e no ICBA teria repercussão imediata no exterior, situação que os militares evitavam. No seu período de adaptação e consolidação das atividades, o Instituto recebeu o apoio da Universidade da Bahia que, através do seu corpo docente e discente, mantinha o espaço bastante movimentado, local este que tinha em sua programação palestras, conferências, simpósios, seminários, lançamento de livros e revistas com a presença de intelectuais e artistas de todas as partes do mundo (LEÃO, 2009).

Durante seus anos de existência o ICBA foi dirigido com devida competência e dedicação dos seus diretores:

Hans-Joachim Schwiorskott (1962-1968), Heiz Hugo Becker (1968-1970), Roland Schaffner (1970-1977), Franz Buchetmann (1978-1985), Gerrit Bretzler (1985-1986), Walter Schorlies (1986-1992), Roland Schaffner (1992-1999), Peter Anders (1999-2003), Elisabeth Lattaro (2003-2007) e, desde 2007, Ulrich Gmunder. (PARAISO, 2012, p. 77).

Destaque para Roland Schaffner, que esteve à frente do Instituto por um tempo superior a todos os outros diretores. A sua gestão foi responsável pelo período mais intenso de atividades realizadas. Schaffner tinha o projeto de transformar o ICBA num lugar aglutinador, atraindo os mais dinâmicos criadores baianos das mais diversas áreas artísticas. Tal proposta democrática entre os centros promotores da cultura dos países ricos instalados no Brasil encontrou um campo fértil em território baiano, sobretudo em tal época de obscurantismo político e intelectual que o Brasil vivia mergulhado (LEÃO, 2009).

Na década de 1960, com a deflagração do regime militar, o ICBA se tornou um espaço de liberdade, de produção e experimentação. Renato da Silveira afirma:

O ICBA virou um centro de todas as artes. Alguns grupos de artistas encorajados por Schaffner, o diretor, criaram uma cooperarte (cooperativa de artistas), do qual participava eu, Juarez Paraiso, Jamson Pedra, Sonia Rangel, Cosme Gumas e Rino Marcone, que era fotógrafo. Essa cooperativa organizou algumas exposições no ICBA, criamos álbuns de serigrafia, lá era um centro de atividade. Ao mesmo tempo, tinha espaço para a música, dança e teatro.

O ICBA cumpriu um papel transformador na vida artística da cidade no período ditatorial. O Instituto proporcionou a realização de novas estéticas nas áreas teatral, literária, cenográfica, das artes plásticas, cinematográfica etc. A Bahia contava pela primeira vez com um espaço de encontros e experimentações artísticas, sendo conhecido nacionalmente como um ambiente de livre expressão, resistindo à censura e repressão (PARAISO, 2012). Sobre esse período, Renato da Silveira complementa:

Depois de 68, começou um período de marasmo onde não aconteceu nada na cidade, a não ser no ICBA, e depois começa o período da distensão de Geisel, em que as atividades começam a retomar novamente. [...] No ICBA, tinha também o Cineclube da Bahia, lá a gente via todos os filmes que eram proibidos de passar. Filmes dos países socialistas, filmes russos, tchecos, poloneses, iugoslavos. Todos esses países tinham escolas de cinema importantes com filmes famosos que nós éramos apaixonados. A maioria desses filmes não passava nos cinemas comerciais e passavam no ICBA. Tive a oportunidade de ver uma exposição de cartazes cubanos nesse espaço. O país era considerado amaldiçoado na época, mas Schaffner nos proporcionou isso. O ICBA era o lugar onde a gente respirava.

Na década de 1970, o espaço acolheu a *Jornada Internacional de Cinema*, coordenada por Guido Araújo, o Festival e os *Seminários de Dança Contemporânea*, sob a coordenação

de Dulce Aquino, eventos que ocorriam na Universidade da Bahia, mas foram inibidos pela repressão. Neste mesmo período, Schaffner passou a apoiar os artistas plásticos da cidade, promovendo no ICBA inúmeras exposições, cursos e oficinas (PARAISO, 2012). Com relação ao teatro, o ICBA criou o grupo *Cooperativa* em 1972, que levava para o Teatro Vila Velha inúmeras montagens. O Instituto estabelece também uma relação com a Escola de Música e Artes Cênicas e cria o primeiro espetáculo Interarte, que envolve a interdisciplinaridade da dança, música e artes plásticas.

4. A MEMÓRIA

Para Halbwachs (2004, p. 29), nós “Fazemos apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma, embora muitas circunstâncias nos permaneçam obscuras”. Partindo deste conceito, analisamos o período de criação da Universidade da Bahia até o momento de repressão sofrida pelo golpe militar. A escolha da pesquisa é pela utilização do retrospecto da memória através da história oral de pessoas que presenciaram esse período. Sabemos que “a história oral no Brasil em geral consiste em gravar entrevista e editar depoimentos sem explorá-los suficientemente [...] sem envolver qualquer tipo de discussão acerca da natureza das fontes ou de seus problemas.” (AMADO, 2006, p. xi), mas o objetivo aqui é trabalhar com a metodologia a fim de “mostrar sua riqueza, suas dificuldades e seus desafios.” (AMADO, 2006, p.xi).

Apoiando-se em um dos procedimentos da história oral, a pesquisa com fontes orais através das entrevistas, em que os pontos de vista individuais do entrevistado têm valor informativo e simbólico com subjetividades e emoções únicas, analisamos a importância da criação da UFBA para o contexto cultural baiano. Destacamos a criação das Escolas de Artes pelo Reitor Edgard Santos e apresentamos como o corpo discente e docente dessas Escolas se comportaram no período de repressão militar. Temos como referência a discussão proposta por Portelli (2013) sobre a natureza da memória dividida – lembranças de determinado grupo, materializando o controle social. A partir de relatos de sobreviventes de um massacre em *Civitella Val di Chiana*, cidade de Toscana, Itália, onde centenas de pessoas inocentes foram brutalmente assassinadas após um grupo de resistentes ser acusado da morte de soldados alemães, o autor analisa o ocorrido através das memórias de cada um – memórias estas que se contrapõem. Para os favoráveis aos grupos dos resistentes, tal fato foi considerado uma brutalidade, consequência do regime desumano, o nazismo. Para os contrários aos resistentes, o fato ocorrido foi a consequência de uma ação desnecessária do grupo de resistentes. O autor observou que a história ia tomando diferentes rumos a depender das fontes de cada relato. Mas, segundo o autor, isso não diminui a autenticidade e a força das histórias e sentimentos dos narradores.

Se toda memória fosse coletiva, bastaria uma testemunha para uma cultura inteira; sabemos que não é assim. Cada indivíduo, particularmente nos

tempos e sociedades modernos, extrai memórias de uma variedade de grupos e as organiza de forma idiossincrática. Como todas as atividades humanas, a memória é social e pode ser compartilhada. (PORTELLI, 2013, p. 127).

A partir dessas definições, analisamos e confrontamos as memórias dos entrevistados nesta pesquisa. As entrevistas são disponibilizadas na íntegra como apêndices da monografia, pois, como afirma Grele (2006, p. 269), “entrevistar é apenas o primeiro passo. É necessário processar e tornar disponíveis os depoimentos através da organização e da catalogação, e por fim avaliar a qualidade e o interesse dos acervos produzidos.”.

4.1 OS ENTREVISTADOS

Para a escolha dos entrevistados, partimos do princípio de que deveriam ser pessoas que acompanharam de perto a instalação das Escolas de Artes da UFBA, o seu desenvolvimento e legado para a sociedade baiana, assim como a deflagração do golpe militar e seus impactos tanto para a universidade quanto para a cultura baiana. Fomos levamos a ex-alunos e professores da universidade, assim como a artistas baianos que foram reprimidos pelo golpe. Eram muitas as opções, já que nas Escolas de Dança, Música e Teatro poderíamos encontrar diversas fontes. Dentre as fontes, optamos por personalidades que, através do seu trabalho, contribuem até hoje para o cenário cultural local. Abaixo, identificamos os entrevistados nesta pesquisa.

4.1.1 Dulce Aquino

Pró-Reitora de Ações Afirmativas e Assistência Estudantil da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Possui Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1999). Membro do Conselho Nacional de Políticas Culturais CNPC/MINC, como representante da Associação Nacional de Dirigentes de Instituições Federais de Ensino Superior (ANDIFES). Desde a década de 1960, tem uma trajetória como liderança estudantil na UFBA e, até hoje, continua a se colocar como ativista nas lutas pelas políticas públicas em defesa da cidadania. Ela é professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Dança da Escola de Dança da UFBA; membro do Grupo de Pesquisa DC3 - Dança, Ciência, Comunicação e Cultura; membro fundador da Associação de Pesquisadores em Dança (ANDA); membro da diretoria do Fórum Nacional de Dança e membro do Conselho Editorial da Enciclopédia de Dança do Itaú Cultural. Dulce Aquino possui pela

Escola de Dança da UFBA graduação em Licenciatura em Dança (1963), graduação em Dançarino Profissional (1962) e Especialização em Rítmica (1965), com forte atuação em atividades artísticas e acadêmicas como coreógrafa, professora e diretora da Escola de Dança. Dulce Aquino viveu a universidade em dois períodos diferentes: como aluna, no grupo dos primeiros formandos, e como chefe de departamento, no período do regime militar. O seu relato trouxe o panorama que se desejava traçar: da consolidação das Escolas até o momento de repressão imposto pelo regime militar.

4.1.2 Lia de Carvalho Robatto

A paulistana Lia Robatto é dançarina, coreógrafa e professora, tendo iniciado seus estudos de dança no Balé Clássico pela Escola Municipal de Balé de São Paulo e na Academia de Ballet Alina Biernarka. Entre 1952 e 1956, foi aluna da polonesa Yanka Rudzka na Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e Museu de Arte de São Paulo. Nesse período, foi solista dos trabalhos de Rudzka e tornou sua discípula. Chegou a Salvador em 1957 com a proposta de apresentar seus trabalhos coreográficos pelo período de três meses e aqui consolidou sua carreira. Após integrar o Conjunto de Dança Contemporânea da Escola de Dança da UFBA, formou-se como dançarina pela mesma escola. Lia foi professora das escolas de Dança e de Teatro da UFBA, exercendo atividades acadêmicas, com destaque para criação do Grupo Experimental de Dança na década de 1970. Implantou ainda a Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado (Funceb) e Balé do Teatro Castro Alves. Implantou também atividades relacionadas à dança em instituições como a Escola Parque, Escola Técnica Federal da Bahia, Escola de Arte Integrada, Instituto Casa Via Magia, além de ter sido curadora de Dança do evento *Mercado Cultural* entre 1999 e 2004. Ela é autora do livro *Dança em processo: a linguagem do indizível* (EDUFBA, 1994) e co-autora do livro *Passos da Dança Bahia* (Casa de Jorge Amado, 2001). Lia, assim como Dulce Aquino, acompanhou as duas fases das Escolas. Além de passar pelas escolas de Dança e de Teatro, ela também participou dos *Seminários de Música*, realizados pela Escola de Música. Assim, seu relato trouxe um panorama das três escolas.

4.1.3 Paulo César Miguez de Oliveira

Na UFBA, graduou-se em Ciências Econômicas (1979), se tornou mestre em Administração (1995) e doutor em Comunicação e Culturas Contemporâneas (2002). Atualmente é professor do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC/UFBA) e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura/UFBA), do qual foi coordenador entre 2010 e 2012, e pesquisador do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT/UFBA). Foi assessor especial do ministro Gilberto Gil e secretário de Políticas Culturais do Ministério da Cultura, de 2003 a 2005, e membro do Conselho Estadual de Cultura da Bahia, entre 2009 e 2011. Entre as principais áreas de interesse de pesquisa estão os estudos socioeconômicos da cultura, políticas culturais e estudos da festa, com ênfase no Carnaval. Paulo Miguez não foi aluno de nenhuma das Escolas de Artes, assim, pudemos saber como uma pessoa sem vínculos com estas instituições avalia a importância delas para o contexto social baiano e analisa o momento de repressão que a universidade viveu.

4.1.4 Renato da Silveira

Mestre (1980) e doutor (1986) em Antropologia pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales*/França (1980), atualmente é professor da UFBA. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Comunicação Visual, atuando principalmente com os seguintes temas: cultura afro-brasileira, comunicação visual, cultura de massas, história e orientações em andamento. Renato da Silveira foi militante político, fazendo parte do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR8), foi perseguido pela ditadura militar e permaneceu detido na Penitenciária Lemos Brito. Buscamos, através do seu relato, compreender de que forma os artistas da época se relacionavam com as Escolas e como esses mesmos artistas reagiram perante à repressão desencadeada pelos militares.

4.1.5 Lidia Brandão Toutain

Graduada em Biblioteconomia e Documentação pela UFBA, é mestre em Metodologia do Ensino Superior pela PUCCAMP (PUC-Campinas) e UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas) (1986), especialista em Direito às tecnologias de informação e comunicação pelo Foro Europeo de Desarrollo Empresarial da Espanha (2003), e doutora em Filosofia (2003) pela Universidad de León, na Espanha. Também é especialista em Conservação Aplicada da Documentação do Patrimônio Cultural, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Cultural da Espanha (1999), e em Serviços Automatizados em Ciência e Tecnologia, pela Universidade Federal de Pernambuco (1994). Atualmente é professora do Instituto de Ciência da Informação (ICI/UFBA), presidente e coordenadora da Comissão Permanente de Arquivo da UFBA. Atua no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UFBA e é representante da universidade no Sistema de Gestão de Documentos de Arquivo (SIGA). Tem experiência na área de Ciência da Informação, com ênfase em Teoria da Informação, atuando principalmente com os seguintes temas: epistemologia da comunicação, informação e imagem, representação e informação, semiótica da imagem, semiótica da cor. Coordena o Grupo Interinstitucional de Processos Semiótico e de Design (GIPSD), cadastrado no CNPq, e possui o título de Cavaleiro da Ordem do Mérito do Estado da Bahia. Sendo ela uma das responsáveis pela criação do site para consulta à memória da ditadura, realizamos entrevista com ela em busca de informações sobre o cuidado com a memória da universidade.

4.2 A ENTREVISTA

Thompson (1992) afirma que o primeiro passo para uma entrevista é a preparação de informações básicas por meio de leituras ou de outras maneiras. Para estruturar o roteiro das entrevistas, o dividimos da seguinte forma: questões gerais sobre a criação da UFBA e das Escolas de Artes e o impacto do golpe militar na estrutura das mesmas – perguntas feitas para todos os entrevistados – e questões individuais, que variavam de acordo com a trajetória de cada um. Para isso, buscamos informações específicas sobre cada entrevistado, para que a entrevista pudesse ser conduzida da melhor forma. O roteiro estava aberto à mudança, pois, durante a entrevista, poderiam surgir novas questões a partir dos relatos de cada um. Ainda de acordo com Thompson (1992), a entrevista não deve seguir um roteiro completamente fechado e controlado pelo entrevistador, impassível às mudanças, pois isso pode gerar muitas vezes respostas curtas e óbvias. O interessante é descobrir novas questões no decorrer dos relatos. Por outro lado, a entrevista não pode ser completamente livre: é importante estabelecer ao menos um contexto e um objetivo para dar início a uma conversa.

Para evitar respostas curtas, não foram feitas questões diretas, como, por exemplo: “a criação das Escolas de Artes foi importante para o contexto cultural baiano?” Optamos por questões abertas, em que o entrevistado pudesse desenvolver respostas mais completas, como: “de que forma você avalia a criação das Escolas de Artes pelo Reitor Edgard Santos?”. A pesquisadora evitou ainda expressar sua opinião sobre determinada questão ou fato, para não obter a resposta que gostaria de ouvir, ao invés de dados reais. No roteiro, preferimos seguir uma ordem cronológica de questões, que iniciava com questões sobre a criação das Escolas → sua importância para o contexto cultural baiano → o impacto do golpe na sua estrutura → os movimentos de resistência → e o cuidado com essa memória atualmente. Desta forma, evitava que a entrevista perdesse a direção e, o mais importante, através desta linearidade os entrevistados poderiam dar respostas com maior riqueza de detalhes. Roteiro elaborado, passamos para a fase de contato com os futuros entrevistados. Este contato se estabeleceu através de e-mail, no qual eram identificados a pesquisadora e o orientador, juntamente com o resumo do projeto a ser desenvolvido, especificando por que se fazia necessário ouvir o relato da pessoa abordada. Todos os entrevistados responderam positivamente, evitando maiores problemas

4.2.1 Resultados das Entrevistas

4.2.1.1 Questões Semelhantes

Como já citado, três questões se mantiveram presente em quatro das cinco entrevistas. Foram elas: “Como você compreende a criação das Escolas de Arte da UFBA pelo Reitor Edgard Santos?”; “Como as Escolas contribuíram para o cenário cultural local?”; “Qual foi o impacto do Golpe Militar de 1964 nas Escolas de Artes?”. A partir delas, fizemos duas tabelas analisando comparativamente as respostas:

Tabela 1 – Análise das respostas dos entrevistados

Questão	Lia Robatto	Dulce Aquino	Paulo Miguez	Renato da Silveira
<p>Como você compreende a criação das Escolas de Arte da universidade pelo Reitor Edgard Santos? E como as Escolas contribuíram para o cenário cultural local?</p>	<p>- Foi uma ideia genial do Edgard Santos. Ele percebeu que a arte, sobretudo a contemporânea, seria o diferencial na Universidade.</p> <p>- Ele chamou quem era ponta de lança na arte no Brasil, que foi Koellreutter, Martim Gonçalves, Yanka Rudzka.</p> <p>- A produção local no momento dependia muito da universidade. Esse é o grande mérito do Edgard. Ele conseguia dinheiro e colocava verba para as produções que as Escolas promoviam</p>	<p>- Foi algo extraordinário, em termos de uma cidade fora do eixo Rio-São Paulo se tornar um oásis da cultura e da arte.</p> <p>- a gente virou um centro de referência. O Koellreutter veio para criar a Escola de Música e trouxe a música dodecafônica, que ninguém nunca tinha ouvido falar no Brasil. Yanka Rudzka, com a dança de expressionismo alemão, a coisa mais inovadora e contemporânea na época. Na Escola de Teatro nomes importante como o de Martim</p>	<p>- Foi fundamental, um gesto pelo qual seremos aqui na Bahia eternamente devedores e gratos ao professor Edgard Santos. Eu penso que isso foi fundamental para dar uma cara à Universidade Federal da Bahia, para colocá-la em um lugar importante no cenário das universidades brasileiras.</p> <p>- é um período muito rico que nos explica em larga medida o conjunto de produções no campo da arte e da cultura que vão sair daqui da Bahia: o Cinema Novo com Glauber, Caetano, Gil, Tom Zé,</p>	<p>-. Quando eu entrei em cena, elas já estavam instaladas. Então o que eu posso dizer é que essas Escolas eram muito voltadas para uma cultura de cunho europeu. A Escola de Dança era voltada para o balé clássico, a de Música, voltada para música erudita, oriental ou música experimental e a de Teatro voltada para o teatro clássico com textos clássicos do teatro europeu e americano.</p> <p>- Por outro lado, Isso foi considerado um grande avanço na época, pois elas foram as primeiras Escolas de Dança, Teatro e Música</p>

		Gonçalves.	Capinam... Esses são todos netos ou filhos desse período de Edgar Santos. O Tropicalismo é resultado desse movimento	fundadas no meio universitário brasileiro e isso provoca até hoje uma grande admiração e comemoração.
--	--	------------	--	---

Fonte: Milena dos Anjos Silva

Tabela 2 – Análise complementar das respostas dos entrevistados

Questão	Lia Robatto	Dulce Aquino	Paulo Miguez	Renato da Silveira
Qual foi o impacto do Golpe Militar de 1964 nas Escolas de Artes?	<p>- Foi terrível! Começou a censura, a falta de apoio, o corte de tudo que era projeto e programa. E a censura é algo terrível, ela é castradora, porque ela mata a ideia no ovo, antes dela nascer, porque daí a pessoa fica com medo e não produz.</p> <p>- Só que a mim pessoalmente deu-se o contrário, foi um desafio e um estímulo. Isso porque eu usava uma linguagem que o censor não compreendia. Pelo fato da dança não ser explícita, não usar palavras, eu podia fazer as coisas mais revolucionárias em termos de ir contra a ordem estabelecida que eles não</p>	<p>- Quando a ditadura surge, essas escolas sofrem muito, pouco a pouco foram diminuindo as condições de criação. O reitor em 1970 foi obrigado a juntar a Escola de Música, Dança e Teatro, cada escola virou um departamento, o que permaneceu por quase 20 anos. Os diretórios acadêmicos foram fechados durante a ditadura, invadidos e saqueados.</p> <p>- Nos primeiros anos da década de 70, começamos a fazer seminários de artes, em que discutíamos questões da linguagem artística como ação libertadora. Esse era o foco, mas os “milicos” estavam sempre de olho, a gente sofreu uma censura fortíssima. Em 1977,</p>	<p>- meu tempo na UFBA, na graduação, foi de 74 a 79, em um período intenso de lutas estudantis. Pelo restabelecimento da democracia no país.</p> <p>- Historicamente, a universidade sempre teve um papel destacado na questão da produção artística e na relação dessa produção artístico-cultural com o ambiente político. Eu não era aluno dos cursos de artes da universidade, mas eu lembro perfeitamente da grande efervescência da Escola de Teatro, na metade da década de 70, eram duas manifestações muito fortes no ambiente universitário, o teatro e a música. A questão do enfrentamento do regime militar nos ocupava muito e às vezes havia numa composição musical, ou numa montagem teatral, o limite entre a arte</p>	<p>- As Escolas foram separadas, isso na verdade era um truque que os sistemas totalitários usavam para evitar que as pessoas se familiarizassem umas com as outras. Eles fizeram isso com a universidade toda.</p> <p>- Não me lembro de nenhuma atividade das Escolas de Artes para ir de encontro à repressão. Eu me lembro do Instituto dos Arquitetos, que era muito ativo, que organizava exposições, criaram um circuito alternativo. As Escolas de Artes e Ciências Humanas foram muito depreciadas. A ditadura retirou todas as verbas, privilegiou as “ciências duras”: Engenharia, Química, Matemática.</p>

	entendiam direito.	fizemos um festival de artes importantíssimo aqui na Bahia, com a oficina nacional de dança contemporânea, que foi um ponto de referência. Tivemos também nesse período, no final dos anos 70, o primeiro concurso nacional de dança contemporânea. Esse movimento, assim como os citados anteriormente, não surge por acaso, tem a ver com a criação da Funarte.	engajada e o mero simples protesto.	
--	--------------------	---	-------------------------------------	--

Fonte: Milena dos Anjos Silva

Sobre a questão da criação das Escolas de Artes pelo Reitor Edgard Santos, todos os entrevistados afirmaram que foi um avanço dentro do contexto baiano, afinal, foram as primeiras Escolas de Artes do Brasil dentro de um conceito de ensino superior. Porém, há mais pontos em comum nos relatos de Lia Robatto, Dulce Aquino e Paulo Miguez. Os três destacaram que as Escolas foram cruciais para despontar tanto a universidade quanto a Bahia para um contexto nacional. Miguez vai além, afirmando que as Escolas influenciaram a formação de artistas e o surgimento de movimentos artísticos importantes, a exemplo do Tropicalismo, que tomaram proporção mundial. Para Lia e Dulce, o mais interessante na criação das Escolas foi Edgard ter convidado artistas que trouxeram o que havia de mais inovador na arte da época. Enquanto em várias partes do país se conservava a arte tradicional e clássica, a Bahia despontava com a arte contemporânea. Neste ponto, Renato da Silveira discorda. Ele, que não acompanhou a criação das Escolas e nem seu desenvolvimento, como mesmo afirma, considera que a arte proposta nas Escolas tinha características clássicas com cunho europeu. Não podemos negar os depoimentos de quem acompanhou de perto a criação das Escolas, neste caso, de Lia e Dulce, portanto, através do relato de Renato da Silveira, podemos fazer a seguinte observação: o projeto proposto por Edgard não foi compreendido por parte da população que não acompanhou de perto a criação das Escolas, não havendo neste caso um diálogo entre universidade e população.

Sobre o impacto do golpe, todos destacaram que foi um momento terrível. Renato reforça que não apenas as Escolas de Artes, mas toda a universidade sofreu, principalmente as faculdades da área de Humanas. Segundo o entrevistado, elas eram consideradas um perigo, pois eram locais que promoviam a reflexão social. Pensando nisso, os militares separaram tais unidades, evitando que grupos de resistentes se formassem. Miguez destaca a atuação dos movimentos estudantis, que foram um destaque dentro das lutas contra a repressão. Lia e Dulce destacam a presença da censura, controlando e reprimindo tudo que estava sendo produzido, castrando as ideias mesmo antes de elas serem postas em prática. Lembramos que as Escolas não ficaram alheias diante do que estava ocorrendo no país. Diferentemente do que pensa Renato da Silveira, Dulce e Lia afirmam que alguns grupos, tanto de música, quanto de teatro e dança, foram criados para agirem contra a repressão desencadeada no momento, através de uma linguagem muitas vezes incompreensível por parte dos militares.

4.2.1.2 Questões específicas

Nas questões específicas, destacaremos alguns relatos importantes dos entrevistados. Lia Robatto foi a primeira dançarina do Conjunto de Dança Contemporânea de Yanka Rudska, mudou-se para Salvador e fez parte da primeira turma de formandos em Dança na UFBA. Na entrevista, ela afirmou que naquela época quem se formava era chamado de dançarino profissional, pois, na época de Yanka, os cursos ainda não haviam sido regulamentados – o que só ocorre na gestão de Holf Guelevisk. Após a saída de Yanka da direção, Lia não consegue trabalhar com Guelevisk (não informando o porquê) e pede para ser transferida para a Escola de Teatro, onde teve, segundo ela, um momento rico para sua carreira, pois pôde trabalhar com a integração das linguagens. Sobre a procura pelos cursos nas Escolas, Lia afirma que havia muito preconceito com as áreas das artes. As famílias, em sua maioria, preferiam que seus filhos optassem por cursos tradicionais, assim, os cursos de artes acabavam se tornando a escolha de pessoas que os pais poderiam bancar financeiramente no futuro. Sendo assim, as Escolas tinham um caráter elitista. Pensando nestas pessoas que não tinham acesso à universidade é que ela cria a Escola de Dança da Funceb, que hoje conta com aproximadamente 1.500 alunos.

Lia afirma ainda que, época da repressão militar, utilizava a dança como forma de protesto, pois os militares não compreendiam a linguagem. Em 1965, cria o Grupo

Experimental de Dança (GED), que, segundo ela, não foi uma ação militante política, não foi criado para lutar contra a ditadura, mas para se expressar como artista. Para ela, um dos piores reflexos da ditadura foi ter acabado com o movimento artístico e espontâneo, uma vez que os artistas que tinham o apoio da universidade, que passou por vários cortes em seu orçamento, começaram a ter dificuldades para produzir. É nesta época que o Instituto Cultural Brasil/Alemanha (ICBA) se destaca como um importante polo cultural, apoiando todas as linguagens. Só no final dos anos 70 há uma mudança desse quadro, quando são criados alguns movimentos artísticos – a exemplo da *Oficina Nacional de Dança*, criada por Dulce Aquino. A partir de então, outros grupos foram surgindo.

O artista plástico Renato da Silveira ingressou na Escola de Belas Artes em 1965, mas desistiu do curso por considerar as disciplinas frágeis, assim como o quadro de professores. Criou um atelier nas proximidades do Colégio Central que servia como ponto de encontro dos alunos para debates e discussões. No início dos anos 60, após o golpe militar, criou com um grupo de amigos o Circuito Alternativo de Artes, pois não estavam satisfeito com o tipo de arte que estava sendo produzida nas galerias – meramente ilustrativa, sem nenhum apelo às questões sociais. Através do Circuito, eles promoviam exposições em faculdades, sindicatos e praças públicas, a fim de mostrar seus trabalhos para um grupo de pessoas que estivessem preocupadas com as questões sociais do país. Em 1968, quando a repressão fica extremamente mais violenta, passando a perseguir também os artistas, Renato, que não tem mais como se expressar através das artes, entra para o Movimento Revolucionário 8 de outubro, movimento de força armada composto por jovens. Ele terminou sendo preso por três vezes, passando dois anos na cadeia. Tal situação só mudou entre 1973 e 1974, quando começou o período de abertura política “lenta e gradual” de Geisel. Quando outro golpe ameaça explodir dentro do golpe, Renato se refugia na França, permanecendo por lá até 1983. Quando, na entrevista, questionamos se, para ele, a UFBA criou uma política cultural através dos seus movimentos de resistência à ditadura, ele afirma que não, já que o grande destaque nesta época foi o ICBA, que se tornou o centro de todas as artes, cuja programação cultural de um mês era maior do que a programação cultural da universidade durante todo um ano. Ele ainda afirma que a ditadura foi um período de desestímulo completo da produção cultural, toda atividade cultural era suspeita, vigiada e as pessoas encarregadas corriam riscos.

Dulce Aquino ingressou na universidade em 1958, dois anos após a criação da Escola de Dança, terminou a graduação em 1963 e, em 1965, começou a lecionar. Dulce afirma que tanto os alunos quanto o público das Escolas faziam parte de uma elite. Buscando dialogar com a população que não tinha acesso ao que estava sendo produzido dentro da universidade, eles passaram a apresentar espetáculos em colégios públicos ou levar estudantes desses colégios para os teatros. Antes de as Escolas serem criadas, Dulce afirma que Salvador contava com alguns cursos pontuais voltados para a área artística, como os oferecidos pelo Instituto de Música, na Piedade, e por uma escola de música localizada na Av. Carlos, que formava pianistas. Em relação à dança, ela afirma haviam poucas iniciativas, como um “balé muito tradicional e muito frágil, criado por pessoas que tinham feito aulas no Rio de Janeiro”. Não havia escolas boas de balé, isso só vai surgir em 1965, com a Escola de Ballet do Teatro Castro Alves (Ebateca), que promove a cultura do balé na Bahia. Durante o regime militar, destaca dois importantes pontos de resistência cultural na Bahia: o ICBA e o Teatro Vila Velha. Quando questionamos sobre o cuidado da universidade com sua memória, ela afirma que mal existe esse cuidado. Muitos materiais e documentos das Escolas daquela época foram perdidos, por conta dessa falta de cuidado com a memória do lugar.

Paulo Miguez estudou Economia e diz que naquela época era grande a efervescência das Escolas de Artes. Muitas pessoas foram influenciadas pelas linguagens e acabavam se aproximando das Escolas. Ele afirma que ele próprio chegou a fazer um curso de formação de ator, por um ou dois anos. A Escola de Arquitetura era também um ponto de efervescência, com suas mostras de som. Quando questionamos se as Escolas criaram uma política cultural, ele afirma que as políticas culturais não podem ser remetidas como responsabilidade de unidades com essas. As políticas culturais dentro da universidade são uma responsabilidade do conjunto da instituição, é uma responsabilidade dos gestores, do reitor e pró-reitor, que, ao longo de vários momentos, respondem pela universidade. Logo, isso tende a variar, a depender dos gestores. Ele aponta que podemos ter desde, por exemplo, uma situação como aquela propiciada pelo reitorado de Edgar a momentos em que a reitoria não compreende essa dimensão cultural da universidade. Muitos se restringiam a uma visão meramente tecnicista do papel da universidade, da universidade que tem apenas o dever de formar pessoas para o mercado, critica Miguez. Porém, essa questão não é uma responsabilidade das Escolas de Arte, embora a existência dessas escolas favoreça a formação de políticas.

4.3 O SITE

Em maio de 2012, a Universidade Federal da Bahia lançou o site *Arquivos Permanentes*,²¹ para consulta à memória da ditadura. O projeto possibilita o acesso aos arquivos pertencentes à antiga Assessoria Especial de Segurança e Informação (AESI/UFBA.). Ele foi idealizado pela coordenadora da Comissão Permanente de Arquivos (CPARq) e professora do ICI/UFBA, Lídia Brandão Toutain, com o apoio do arquivista da CPARq e do SIBI/UFBA, Ricardo Sodré Andrade, também responsável pelo desenvolvimento do software específico para as consultas.

Figura 5– Apresentação do site



Para compreender melhor esse projeto, conversamos com a coordenadora Lídia Brandão²². Ela afirmou que, para o lançamento do site, primeiro foi criada na época do Reitor Naomar Almeida a Comissão Permanente de Arquivos (CPARq), coordenada pela própria Lídia. De início, foi feito um diagnóstico dos arquivos da universidade, até que foi

²¹ <http://www.arquivos.ufba.br/>

²² Entrevista concedida por BRANDÃO, Lidia. **Lidia Brandão entrevista** [jan. 2014]. Entrevistador: Milena dos Anjos Silva. Salvador, 2013. 1 arquivo .mp3 (21min.44 seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta monografia.

verificado o acervo da época da ditadura. Tendo como base a Lei nº 12 527 de Acesso à Informação²³, o grupo conclui que deveria começar o trabalho da CPARq pela organização desta documentação. Foi então que surgiu a ideia de fazer um projeto sobre este acervo. A partir do tratamento desse acervo, o grupo reuniu as informações e, depois de ter uma massa documental organizada, resolveu criar o site. Lídia afirmou que, por estar se criando em todo o Brasil a Comissão da Verdade, essa seria uma forma de a UFBA contribuir com os documentos para a memória histórica e social da universidade e do país.

Os trabalhos se iniciaram entre 2011 e 2012, contando com o apoio de um arquivista, quatro estagiários, três funcionários e um bibliotecário. Segundo Lídia, o trabalho se deu da seguinte forma:

O processo consiste na gestão e organização arquivística, a meta é organizar e conservar. Depois fazemos toda a parte de estudo do conteúdo, para então catalogar e classificar esses documentos. Resolvemos colocar no site porque nós também participamos do banco de dados do arquivo nacional, que é um banco de memórias reveladas. Para colocarmos nosso acervo neste banco, temos que organizar nossa documentação. Portanto, é um processo que está acontecendo em âmbito federal e que nós da UFBA também estamos acompanhando.

Os arquivos encontrados no site são em sua maioria documentos pessoais. Além destes, são encontrados também documentos sobre a Assessoria de Segurança e Informações (ASI) e sobre a universidade. Para conhecer algum arquivo no site, basta clicar no link da base de dados e digitar o nome do documento que deseja buscar.

²³ Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/112527.htm

Figura 6 – Página de busca do site



O site informa quais são os documentos existentes, mas não é possível acessá-los online. Para fazê-lo, qualquer pessoa, ligada à universidade ou não, pode recorrer aos documentos em formato físico, disponíveis na Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa (Biblioteca Central da UFBA). Só não é possível conhecer os documentos pessoais:

A única limitação que enfrentamos é a falta de acesso ao conteúdo de documentos sobre pessoas. Existe um documento sobre Dora Leal, por exemplo, mas o que está descrito lá só ela terá acesso. Uma lei recente, de novembro de 2012²⁴, criou parâmetros para identificar os documentos que podemos ter ou não acesso, mas a UFBA ainda não classificou o grau de sigilo dos documentos. Só quem pode definir quais são os documentos sigilosos e quais documentos são abertos é uma comissão formada pela reitora. Isso no caso da Bahia, da universidade. Em todos os órgãos federais vai ser assim: será criada uma comissão que, baseada na lei, determina o grau de sigilo de cada documento.

Para Lídia, a importância de um acervo histórico é a contribuição que a universidade dá na área da memória do país. A equipe está levantando também o patrimônio artístico da UFBA. Segundo Lídia, no Instituto de Ciência da Informação existem várias obras de artistas importantes que não estão registradas em lugar nenhum da UFBA. Na universidade, na reitoria, na Biblioteca Macedo Costa e em quase todas as unidades existe um patrimônio

²⁴ Lei nº 12.737, de 30 de novembro de 2012, disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112737.htm>.

artístico riquíssimo que não faz parte do patrimônio da UFBA. Atualmente, já existe uma equipe que está fazendo esse registro junto com a Escola de Belas Artes. Há um projeto também para levantar todo o patrimônio cultural, artístico-visual da UFBA, as esculturas, os azulejos que estão nos prédios universidade. Para Lídia, a história da instituição pode ser contada através dos seus acervos, tanto documental e artístico, como de todo o tipo.

Segundo Lídia, o cuidado com a memória na UFBA sempre existiu, mas só agora está institucionalizado. Desde 2010, o último regimento da UFBA conta com a Comissão Permanente de Arquivo, que tem a finalidade de criar normas e políticas para os arquivos e todo o patrimônio da UFBA. Essa comissão é formada por professores de Museologia, da área de Informação, de Administração, por conta da gestão documental, e da área de Direito, por conta do direito ao acesso à informação. Portanto, verifica-se que cresceu a preocupação da UFBA em relação à memória.

5- CONSIDERAÇÕES FINAIS

A criação da Universidade da Bahia pelo vanguardista, assim o considero, Edgard Santos mudou a característica provinciana a qual a Bahia estava submetida na década de 40. Salvador, uma capital que ainda vivia às bases de uma economia agromercantil jamais se imaginou sendo sede de uma das principais universidades do país. A criação da universidade possibilitou um avanço na vida política, cultural e conseqüentemente econômica do estado, sobretudo na Capital- Salvador. Que passou a receber pessoas de diversas partes do mundo criando uma agitação na cidade. Sua característica estrutural também mudou, por consequência da vida de pessoas de cidades do interior que enxergavam na capital uma maneira de crescer economicamente e desta forma criavam novos espaços de moradia.

A classe artística e intelectual agitavam cada vez mais a cena cultural baiana e isso ganhou mais força com a criação das primeiras Escolas de Artes do Brasil vinculadas a uma instituição de ensino superior. Edgard Santos que sempre teve um pensamento revolucionário e preocupado com a arte e cultura, não se conformou em apenas criar as Escolas, ele precisava revolucionar ainda mais. Para isso, convidou profissionais contemporâneos, para sua época, para ministrar as aulas. Dentre os nomes, se destacam Hans Joachim Koellreutter, que revolucionou o cenário musical brasileiro com sua música dodecafônica; Yanka Rudzka e sua dança de expressionismo alemão e Martim Gonçalves, o primeiro diretor da Escola de Teatro que proporcionou a sociedade baiana os melhores e mais inovadores espetáculos teatrais. Mas esta visão revolucionária de Edgard não era bem vista por todos. Dentro da própria universidade ele encontrou reacionários às suas propostas. A começar pelas escolas mais tradicionais (Medicina, Direito e Engenharia) que já não estavam contentes com a junção de suas escolas com a universidade. Edgard também sofreu bastante crítica de uma parte da classe estudantil que reivindicava por melhorias dentro da universidade como: construções de mais residências e restaurantes universitários e considerava seus gastos com arte desnecessário. O que eu posso aqui afirmar é que Escolas de Artes contribuíram de forma decisiva para o pensamento crítico e político de muitos artistas que mais tarde se tornariam figuras importantes para o novo cenário político que estava para se deflagrar.

Em 1964 explode no Brasil o golpe civil militar, que na teoria tinha como objetivo estabelecer a ordem no país que sofria das ameaças comunistas, mas se tornou um grande período de

terror que assolou o país por 21 anos. Os militares, dotados de poderes que eles mesmos estabeleciam, causou um verdadeiro estado de sitio no país. Pessoas que eles consideravam subversivas foram perseguidas, torturadas e mortas. O direito de “ir e vir” estabelecido pela constituição foi ceifado e substituído por atos institucionais . Políticos, operários, estudantes e artistas, todos eram perseguidos. E a Bahia obviamente, assim como todos os estados, sofreu as consequências do golpe. Mas os militares não ficaram sem resposta. A resistência, seja ela armada, cantada, dançada, poetizada, não deixou de aparecer. O país foi tomado por uma onda de protesto e a Bahia que também estava sofrendo não deixou a desejar. As Escolas de Artes nesse momento já haviam sido forçadamente unidas e todo e qualquer tipo de arte produzida ali tinha que passar pela censura. Através de relatos dos entrevistados, não podemos afirmar que as Escolas foi um espaço de resistência. O impacto do golpe dentro da instituição intimidou as mesmas a proporcionarem produções que reagissem diretamente às repressões, por outro lado sua criação permitiu a formação dos que vieram a reagir, os artistas que vivenciaram bons momentos naquele lugar. De acordo com os relatos, afirmo que o Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA) e o Teatro Vila Velha se tornaram importantes centros culturais. O ICBA, como um espaço de refúgio dos artistas que encontravam lá uma oportunidade de garantirem a permanência de suas produções e o Teatro Vila Velha, como espaço de experimentação dos novos artistas.

É importante ressaltar que as primeiras formas de organização da cultura pelo Estado, através do incentivo financeiro às produções artística, foi uma forma que o governo encontrou de controlar o que estava sendo produzido, mas por outro lado não se pode negar que a cultura passou a ter um destaque até então não visto em outros governos.

Através deste trabalho pude resgatar momentos únicos vividos por cada entrevistado. Estes alunos puderam rememorar os momentos de ascensão e repressão das Escolas, através de seus relatos. E eu pude compreender de que forma estas Escolas contribuíram para suas formações políticas. Concluo afirmando que a universidade como instituição federal, teve que se curvar perante as regras ditadas pelo governo militar, porém a formação que ela proporcionou aos seus estudantes fizeram com que os mesmos não se calassem e se tornassem grandes protagonistas na história do país. História esta que está se tornando cada vez mais pública através da Lei de Direito a Informação e as Comissões da Verdade que estão se espalhando por todo país.

REFERÊNCIAS

AMADO, J. ; FERREIRA, M.M. Apresentação. In: AMADO, J. ; FERREIRA, M.M. **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

ARAÚJO, G. Cinema e vídeo. In: GMUNDER, U. **Fausto visita os Orixás: 50 anos do Goethe-Institut/ICBA na Bahia**. Salvador: ESUFBA, 2012.

BANDEIRA, M. **O Governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil (1961-1964)**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BENEVIDES, S. Aventuras estudantis em tempos de opressão e fuzis. In: CARNEIRO, Z. G. **Ditadura Militar na Bahia: novos olhares, novos objetos, novos horizontes**. Salvador: EDUFBA, 2009.

BRANDÃO, L., ABREU, M., VARELA, A. **Reitores Ufba: de Edgard Santos a Naomar de Almeida Filho**. Salvador: EDUFBA, 2011.

BRICHTA, A. 50 anos de intensa atividade intelectual. In: GMUNDER, U. **Fausto visita os Orixás: 50 anos do Goethe-Institut/ICBA na Bahia**. Salvador: ESUFBA, 2012.

BRITO, A. **O golpe de 1964: o movimento Estudantil na UFBA e a Resistência à ditadura militar (1964-1968)**. 2008. 242 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

CALABRE, L. **Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009

COELHO, F. A formação de um Tropicalista: um breve estudo da coluna “Música Popular”, de Torquato Neto. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.30, p. 129-146, 2002.

COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

COHN, G. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELI, S. **Estado e Cultura**. São Paulo: Difel, 1984.

COUTO, R. **História Indiscreta da Ditadura e da Abertura: Brasil 1964-1985**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

DIA que durou 21 anos, O. Direção: Camilo Galli Tavares. Produção: Karla Ladeia. [S.l.]: Pequi Filmes, 2012. 1 DVD (77 min), widescreen, color.

FERREIRA, M. **O Golpe de Estado de 1964 na Bahia**. Salvador, 2004

GMUNDER, U. **Fausto visita os Orixás: 50 anos do Goethe-Institut/ICBA na Bahia.** Salvador: ESUFBA, 2012

GROBA, T. S. “**Um lugar ao sol**”: Caderno da Bahia e a virada modernista baiana (1948-1951). 2012. 180 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

HALBWACHS, M. **A memória Coletiva.** São Paulo: CENTAURO EDITORA, 2004

HOLLANDA, H. B.; PEREIRA, C. A.M. **Patrulhas ideológicas.** Rio de Janeiro: Brasiliense, 1980.

IVO, A. Uma “revolução” contra o comuno-peleguismo: o golpe de 1964 e o sindicalismo petrolero. In: CARNEIRO, Z. G. **Ditadura Militar na Bahia: novos olhares, novos objetos, novos horizontes.** Salvador: EDUFBA, 2009

LEÃO, R. **Transas na Cena em Transe: Teatro e Contracultura na Bahia.** Salvador: EDUFBA, 2009.

MICELI, S. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. In: MICELI, S. **Estado e Cultura.** São Paulo: DIFEL, 1984.

MICELI, S. O processo de “construção institucional” na área da cultura federal (anos 70). In: MICELI, S **Estado e Cultura.** São Paulo: DIFEL, 1984.

NETO, J. O II congresso da anistia: momento de resistência e definições. In: CARNEIRO, Z. G. **Ditadura Militar na Bahia: novos olhares, novos objetos, novos horizontes.** Salvador: EDUFBA, 2009

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

PARAISO, J, M, T, M. Artes Plásticas. In: GMUNDER, U. **Fausto visita os Orixás: 50 anos do Goethe-Institut/ICBA na Bahia.** Salvador: ESUFBA, 2012.

PORTELLI, A. O massacre de Civitella Val di Chian e pola (toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum. In: AMADO, J. ; FERREIRA, M,M. **Usos e Abusos da História Oral.** 8ª edição Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

RISÉRIO, A. **Avant-garde na Bahia.** São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

RISÉRIO, A. **Edgard Santos e a Reinvenção da Bahia.** Rio de Janeiro: Versal, 2013.

RUBIM, A., COUTINHO, S., ALCÂNTARA, P. H. Salvador nos anos 50 e 60: encontros e desencontros com a cultura. **Revista de Urbanismo e Arquitetura**, [S.l.], Vol. 3, set. 2008. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3104/2218>. Acesso em: 10 dez. 2013.

SANTA, J. **Martim Gonçalves**: uma escola de teatro contra a província. 2011. 526 f. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2011

SANTOS, J. **A Repressão ao Movimento Estudantil na Ditadura Militar**. Salvador: 2009

SARKOVAS, Y. O incentivo fiscal à cultura no Brasil. In: Disponível em > http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/ > . Acesso em 4. Fev. 2014.

SILVA, V. **A Construção da Política Cultural no regime militar**: Concepções, Diretrizes e Programas (1974-1978). 2001. 208 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

SKIDMORE, T. **Brasil**: de Castelo a Tancredo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SOUZA, S. R. Bandeira Vermelha: aspectos da resistência armada na Bahia. In: CARNEIRO, Z. G. **Ditadura Militar na Bahia**: novos olhares, novos objetos, novos horizontes. Salvador: EDUFBA, 2009

THOMPSON,P. A entrevista. In: THOMPSON,P. **A voz do passado**. Rio de Janeiro: Editora PAZ E TERRA S.A, 1935.

UCHÔA, S. Políticas Culturais na Bahia Disponível em <http://www.cult.ufba.br/arquivos/politicas_culturais_bahia_1964_1987.pdf> Acesso em: 4 fev. 2014.

VILARONGA, L. O Grupo Experimental de Dança e a ditadura militar em Salvador. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2010, Salvador. **Anais eletrônicos...** Salvador: UFBA, 2010. Disponível em: < <http://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Lauana%20Vilaronga%20Cunha%20de%20Araujo%20-%20O%20Grupo%20Experimental%20de%20Danca%20e%20a%20ditadura%20militar%20em%20Salvador.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Lia Robatto: entrevistada

Entrevistada: Lia de Carvalho Robatto

Idade: 73 anos

Profissão: professora e coreógrafa de dança

1. Gostaria que você falasse da sua trajetória nas Escolas de Arte da UFBA. Você começou pela Escola de Dança, depois foi para Teatro, em seguida ingressou em Música. Como aconteceram essas mudanças?

Eu sou paulista, cheguei à Bahia com 17 anos como dançarina. Eu era a primeira bailarina do Conjunto de Dança Contemporânea de Yanka Rudska, que foi a fundadora da Escola de Dança da UFBA. Eu vim apenas participar de um espetáculo como solista e acabei sendo convidada a ser instrutora de ensino superior. Mas eu não era formada e nem tinha terminado ainda o 2º grau – larguei o último ano lá em São Paulo, como meus pais eram da área de artes perceberam que valia a pena para mim. Assim, a Bahia acabou sendo um divisor de águas na minha vida. Ao mesmo tempo em que terminava o 2º grau, estudava na Escola de Dança como aluna e dava aula como professora. Na verdade, eu era assistente de uma professora e estava aprendendo.

Fiz parte da primeira turma que se formou na Escola, naquela época quem se formava era chamado de dançarino profissional. Em seguida, me formei em magistério superior, que hoje é licenciatura. Aqueles cursos não estavam devidamente regulamentados pelo Ministério de Educação, mas na época de Holf Guelevisk tudo foi regulamentado. Então eu já dava aula quando me formei. Depois a Yanka foi embora – minha grande mestra – e eu tentei trabalhar com o Holf, o diretor que veio substituir Yanka. Ele era coreógrafo também, mas não me dei bem, pedi para ser transferida para a Escola de Teatro. Foi uma experiência ótima, muito rica para mim, porque eu sempre fui interessada na integração das linguagens, sempre fui meio interdisciplinar. Lá em São Paulo, assistia a muitas peças de teatro, assim como ia a concertos, e isso não era mérito meu, meus pais que me levavam para tudo. Eu tinha uma formação mais geral em artes plásticas, já que minha mãe era artista plástica, então me senti muito bem e à vontade na Escola de Teatro e aprendi muito. Eu dava aula de expressão corporal e coreografava as peças. Depois veio uma época de integração, quando a ditadura criou a disciplina Educação Artística, mas criou arbitrariamente, sem ter os custos disso. E a Bahia foi o estado mais preparado para isso, pois já tinha as três Escolas de Artes, além da Escola de Belas Artes, que na época já era centenária. Daí eu participei da disciplina, que era uma integração para formar novos licenciados em Educação Artística e isso foi ótimo, pois a gente tinha uma articulação entre as linguagens. Fora que eu sempre participei também dos

Seminários Livres de Música, por vontade própria. Eu participava como aluna de todos os seminários que aconteciam entre junho e julho, era a parte mais criativa, uma época de vanguarda. Então eu tive esse trânsito assim dentro da universidade.

2. Como a senhora compreende a criação das Escolas de Arte da universidade pelo Reitor Edgard Santos? Como as Escolas contribuíram para o cenário cultural local?

A criação das Escolas de Artes foi uma ideia genial do Edgard Santos. Mesmo sendo da área de Medicina, o Reitor compreendeu que a Bahia dificilmente iria poder competir em termos nacionais nas áreas de exatas e jurídicas, pois, mesmo sendo cursos tradicionais, não havia dinheiro para modernizá-los. Ele percebeu que a arte, sobretudo a contemporânea, seria o diferencial. Ele chamou quem era ponta de lança na arte no Brasil, que foi Koellreutter, Martim Gonçalves, Yanka, fora que ele também chamou Augustinho para o Instituto Afro Asiático e a Arte Sacra. Enfim, não eram só as três escolas. A produção local no momento dependia muito da universidade. Esse é o grande mérito do Edgard. Ele conseguia dinheiro e colocava verba para as produções que as Escolas promoviam. Isso era muito gratificante, pois a gente conseguia realizar. A gente estudava, mas também produzia. Ele contratava pessoas do mais alto nível como professores. E de onde vinha o dinheiro? Martim Gonçalves tinha uma ligação com algumas fundações, como a Rockefeller Foundation, por exemplo, e o Edgard tinha uma forte ligação com o Ministério da Educação, que o apoiava muito e transferia verbas, além de todas outras conexões que existiam.

3. Como estava o cenário cultural da cidade na época?

Quanto ao cenário da cidade, havia um movimento muito forte dos artistas plásticos, liderado por Caca Bastos e Mario Cravo – que chegou a ser professor de Belas Artes, mas não se enquadrou dentro do espírito acadêmico, era livre demais para isso. Logo depois veio uma nova geração: Calazans Neto e Santos Escaldaferri. Antes de criar a Escola de Música daqui, existiam dois conservatórios de música na cidade, mas eram muito tradicionais e amadores, com alunos que aprendiam para tocar em recitais em casa, que só tocavam repertório muito antigo e restrito a determinado período. Koellreutter veio quebrando com tudo isso. Ele e o Widner criaram um grupo de compositores de música erudita contemporânea fantástico. Mas tudo isso dentro da universidade. Eu ainda não morava aqui, mas recebia notícias de que, fora da universidade, a senhora Alexandrina Ramalho trazia os maiores espetáculos internacionais para a Bahia. Ela não produzia, mas criou público para vê-los. Isso era uma iniciativa da sociedade civil. As artes plásticas tinha a Galeria Oxumaré, que era muito importante. Mas muito do que acontecia era por iniciativa privada. Mario Cravo, por exemplo, era de família muito rica. Caso não desse certo como artista plástico, não seria um grande problema para ele. Era um dos artistas que podiam sobreviver por conta própria e que ajudavam os novos que não tinham condições de se manter.

No período da ditadura militar, e com a saída de Edgard, a universidade perdeu aquela força e influência que tinha e o ICBA se tornou um polo e um centro cultural muito importante. Havia também uma galeria de artes plásticas no Politeama de Cima, que não lembro o nome, que abrigava artistas muito bons, como Jamson Pedra. Na gestão de *Roland Schaffner*, o ICBA apoiava todas as linguagens. Paralelo a isso, tinha Walter da Silveira e a criação do Cineclube, voltado para o cinema de arte, e Lina Bo Bardi, que, com o apoio do Estado, criou o Museu de Arte Moderna (MAM). O teatro amador era muito forte por aqui também, mas quase tudo vinha da universidade. Ela tinha um peso muito forte.

4. Como era a estrutura da Escola na época? Falo do corpo docente e discente. Havia muita procura pelo curso?

No fundo era elitista. Isso porque os meninos não conseguiam passar no vestibular, assim como hoje. As escolas não ofereciam uma boa base – não que não existissem boas escolas na época. Mas qual era a família que podia bancar a incerteza de uma profissão artística em uma terra que não tinha mercado nenhum? Então esses cursos acabavam sendo um luxo ou para pessoas muito loucas (risos). Então era assim, ou tinha esses que eram abnegados totais, que sem um tostão se viravam pra sobreviver, estudar e arranjar um trabalho, ou eram aqueles que tinham pais que compreendiam e aceitavam, pois a sociedade naquela época era muito careta na Bahia. Quando eu cheguei aqui fiquei meio assustada, era uma sociedade cheia de preconceitos e moralismo, e isso para o artista era difícil. Mas na Escola isso se quebrava, pois os professores eram pessoas com vivência artística do interior, então não contaminava lá dentro. Ao contrário, a gente fazia a cabeça dos meninos quando chegavam e eles logo viravam liberais. O difícil era para as famílias bancarem, então às vezes tinham que romper com a família. Na área de dança, especificamente, a maioria dos alunos eram mulheres e de classe média. Tanto que quando eu pedi a minha aposentadoria criei a Escola de Dança do Estado da Bahia, que era pra atender meninos que não tinham acesso à universidade e daí popularizar essa arte. Hoje a Escola tem aproximadamente 1.500 alunos. A cidade queria, porque é uma cidade dançante.

5. Qual foi o impacto do Golpe Militar de 1964 nas Escolas de Artes?

Foi terrível! Começou a censura, a falta de apoio, o corte de tudo que era projeto e programa. E a censura é algo terrível, ela é castradora, porque ela mata a ideia no ovo, antes dela nascer, porque daí a pessoa fica com medo e não produz. Só que a mim pessoalmente deu-se o contrário, foi um desafio e um estímulo. Isso porque eu usava uma linguagem que o censor não compreendia. Pelo fato da dança não ser explícita, não usar palavras, eu podia fazer as coisas mais revolucionárias em termos de ir contra a ordem estabelecida que eles não entendiam direito. Eles só censuravam o que fosse moral porque o político eles não entendiam. Assim, eu montei o espetáculo *Antônio Conselheiro e a Guerra de Canudos*, com temas bem desafiadores.

6. O Grupo Experimental de Dança foi criado com que objetivo?

Criei o grupo em 1965, um ano após o Golpe, mas jamais irei dizer que a ditadura me ajudou a criá-lo, mas foi uma fase fertilíssima, pois eu estava amadurecida em termos artísticos. Eu fui uma coreógrafa muito intensa, montava dois ou três espetáculos por ano, apesar de não ter nenhum apoio, leis de incentivo à cultura, edital ou patrocínio. O Grupo não foi uma ação militante política, foi uma ação cidadã em geral. Como até hoje eu não sou militante de nenhum movimento específico, não sou de partido, eu questiono tudo. Eu sou pela cidadania, pela justiça, pelo compartilhamento dos bens. Então não é que eu criei para lutar contra a ditadura, mas sim para me expressar como artista. Acontece que a artista não está desligada da vida, então eu como artista tinha que representar o que a vida estava me proporcionando. A vida estava me reprimindo como cidadã, então isso saía de forma natural.

Um dos terrores da ditadura é que ela acabou com o movimento artístico e espontâneo. Esse movimento acontecia na universidade, pois tinha esse apoio institucional, mas os artistas estavam passando muitas dificuldades. No final dos anos 70 é que começou o movimento de dança, principalmente com a Oficina Nacional de Dança da universidade, que Dulce Aquino criou. Então começaram a surgir grupos e mais grupos. A década de 1980 inteira foi riquíssima em dança. Mas esse começo de 1965, época em que criei o grupo, até 1975, foi um período de vacas magras. Mas eu continuava produzindo muito. O Grupo era formado por alunos da universidade, mas houve vários problemas, por isso acabei me aposentando precocemente. Como exemplo, posso citar o caso em que eu consegui levar alunos de dança para apresentar um espetáculo no Rio e em São Paulo, viagem que durou no máximo uma semana, e professores de outras disciplinas não consideraram e acabaram dando falta aos meninos. Não consideravam que era um trabalho que acrescentava conhecimento a eles. Isso me magoava profundamente, ver que muitos professores eram contra. Havia naquela época uma incompatibilidade da liberdade do artista com as regras rígidas da Academia.

7. Recebia algum tipo de apoio financeiro e ou político?

Político nenhum. Recebia o apoio do Schaffner, a universidade às vezes conseguia o espaço físico. Eu comecei a montar espetáculo antes de o Teatro Castro Alves (TCA) ser reerguido, então eu tinha o apoio de espaços físicos, mas nem sempre. Quanto a dinheiro, eu ia bater na porta das empresas e do governador.

APÊNDICE B – Dulce Aquino: entrevista

Dulce Tamara da Rocha Lamedo da Silva

68 anos

Formada em dança

Pro-Reitora de Ações Afirmativas

1- Como a Senhora avalia a criação das Escolas de Artes pelo Reitor Edgard Santos?

Ah foi uma, veja bem, extraordinário em termos de uma cidade fora do eixo das grandes capitais do eixo Rio e São Paulo, ser um oásis da cultura, da arte, inclusive porque não foi assim, uma escola de arte, ele trouxe o que tinha de mais inovador no mundo, a gente virou um centro de referência mesmo, porque haviam muitos artistas fugindo da Europa por conta da segunda guerra, muitos artistas, excelentes artistas. O Koellreutter ele veio para criar a escola de música ele trouxe para o Brasil a música dodecafônica, nunca nem ninguém tinha ouvido falar no Brasil, não foi na Bahia, no Brasil. Trouxe a Yanka Rudzka que estava passando por São Paulo e veio com a dança de expressionismo Alemão que era a coisa mais inovadora e contemporânea na época e essas pessoas com uma formação também enorme.

Artes plásticas como era uma escola mais tradicional porque vem desde D. João então foi conservada a escola que já existia, mas porque tinha uma tradição muito forte, mas essas outras linguagens, mas o que é interessante é abrir escola de linguagens específicas, isso é muito importante, uma escola de dança, uma escola de teatro, uma escola de música. Na ditadura uma das coisas que a gente sofreu foi a junção obrigatória dessas escolas, por conta de fazer economia de diminuir número de diretor, diminuir número de departamento, chefe de departamento, então juntaram, nos levamos 20 anos na ditadura lutando para voltar a ser de novo escola de dança, escola de teatro, escola de música, artes plásticas já era separado mesmo. Então foi um projeto inovador, avançado, e trouxe inclusive na área de dança, eu me sinto mais a vontade falando de dança, teatro também é uma coisa importante que vieram os grandes diretores, cenógrafos para escola de teatro todas pessoas de ponta mesmo, Martin Gonçalves e tal. E para dança onde eu me sinto mais a vontade, veio essa linguagem contemporânea para época, contemporânea eu estou dando um contexto da época, da dança moderna, que era modernidade em dança, como em todas as outras linguagens, música e etc. Ele trouxe a professora Yanka Rudzka que vinham outros professores, nos tínhamos a formação muito ampla inclusive com música com Koellreutter, com Widmer, trabalhando integrado, isso era muito importante, mas na dança o que é inusitado é que nos tínhamos uma linguagem extremamente tradicional, a linguagem artística extremamente velha e tradicional no sul do país, as grandes, então era ainda o balé clássico do século 19, que era trabalhado no Municipal de São Paulo, no Municipal do Rio, com um bom nível performático, técnico

porém com uma linguagem démodé, uma linguagem velha. Então trouxe alguém, é pensar a dança de outra maneira, configurar essa dança de outra maneira, é dentro de um ideário revolucionário, isso é muito interessante porque, revolucionário porque da linguagem, só agora em plena democracia, porque acho que só agora a gente chega depois da ditadura, da ditadura vai ficando seus lixos, na ditadura que abundam na legislação nossa, a ditadura não é porque de repente entrou, acabou a ditadura “thum” muda tudo, a legislação é lenta e gradual como dizia o Golbery.

Então esse avanço, agora já me perdi nessa parte da ditadura mas só agora a gente, veja só a gente retoma aqueles ideários do experimentalismo das questões de conceituação da arte conceitual, a gente se sente se apropriando de certa forma daquele ideário que nos tínhamos no início do século 20 que era tão pujante nesse período aqui na Bahia. A Bahia se tornou, a Bahia me deu régua e compasso, a Bahia se tornou um guia de centro mesmo, quer dizer vinham o Carabicheves, esses artistas, esses músicos, maestros, vinham estudar aqui porque era o seminário livre de música com Claus Viana, uma figura extraordinária o Angeoviana que ainda está ai produzindo fazendo coisas fantástica com a faculdade no Rio, na faculdade de dança. Claus, Angel, Madalena Martins o pessoal de Minas, vinham para Bahia para estudar com a gente com nossos profissionais, nos éramos aquele centro de excelência, de novidade do frescor, do criativo, do avançado, do revolucionário, revolucionário na maneira de pensar, revolucionário na maneira de perceber o mundo de querer mudanças, por isso que hoje a gente se identifica tanto, a gente pode ter as comissões da verdade, hoje a gente pode lembrar o nosso passado com mais prazer ainda que tenhamos sofrido muito porque não é tão simples.

2- Como estava o cenário cultural na época da criação das escolas na cidade e como era a estrutura da escola se havia muita procura por parte da sociedade pelos cursos?

Havia sim, havia muita procura mas tínhamos, quer dizer muita procura para época, porque tinha o teste de aptidão, porque se selecionava as pessoas, isso claro que era uma certa burguesia. Quando começa as primeiras licenciaturas, primeiras formaturas em 65 não me desculpe, a escola foi criada e 56 eu entrei em 58 entrei e terminei a graduação em 63 porque foi continua, 64 eu estava estudando em 65 eu comecei a dá aula, então a primeira turma foi mais ou menos 63, que forma em dançarino profissional em 63, depois licenciatura, então quando a gente começa mais ou menos até 70 a produzir profissionais, essas pessoas começaram a atuar nas escolas, então com isso a gente começou a ter uma clientela muito interessante na década de 70 por conta desses alunos que estavam se formando, e nem todos abriam mais academia, porque no início muitos abriam escola de dança, estou falando de dança, abriam escolas de dança mas tinham que ir para o mercado, e o mercado que tinha era ensino e iam para as escolas públicas então a gente teve depois alunos que vieram da periferia por conta desses professores que foram. Não há nenhum estudo específico sobre isso, é uma

coisa que seria interessante ser feito, o que aconteceu na Bahia nisso, dos resultados dos professores de dança.

Na Bahia de dança, por exemplo, nós tínhamos uma professora na avenida sete tinha um casarão que dava umas aulas em uma sala lá em cima, isso quando eu tinha 8 para 9 anos eu lembro, ai depois o instituto de musica que tinha ali junto da piedade, junto da secretaria de polícia tinha um instituto de música ali. Tinha um instituto de música e uma escola de musica na Carlos Gomes que formava pianistas, etc, não era bem um curso superior, mas formava músicos e dança era muito pouco era um balé muito tradicional e muito frágil alguns que tinha feito algumas aulas no Rio de Janeiro e nos não tínhamos escolas boas aqui de academia de balé isso vai surgir em 65 com o teatro Castro Alves com a EBOTECA que ai vem uma certa cultura do balé para Bahia. Na Bahia a gente não teve essa cultura do balé, não tínhamos a cultura do balé quando a escola de dança veio, nos tínhamos mais a cultura com essa coisa da modernidade, naquele período, aqueles primeiro diretores Yanka Rudzka, o Rolf já pegavam os elementos populares para trabalho com o candomblé em lembro que eu dancei com Yanka Rudzka o candomblé, o Rolf trabalhou com as musicas da bossa nova com Edu Lobo, com Zumbi a história do negro, então nós tínhamos uma utilização disso mas dentro dos modos de uma outra configuração de movimento de percepção de criação, não do balé, não na técnica do balé, as coisas tinham esse aspecto inovador, então ai essas escolas, nós tínhamos espetáculos era muito em cima do fazer artístico. Nós tínhamos montagens de peças como Brecht, concerto na concha acústica onde nós ouvíamos músicas contemporânea, quer dizer modernas na época, mas stouk house ou Jonh Cage, que veio tocar aqui na Bahia e tinha um público enorme, tudo isso que a escola proporcionava, agora mais uma vez que eu digo, era uma elite, tantos os alunos tanto o público, era próprio da sociedade, essa coisa da exclusão, ainda que nós fizéssemos por exemplo, eu lembro que nós fazíamos muitos espetáculos e levávamos para colégios, para o teatro Vila Velha e trazia colégios públicos para assistir. Teatro era feito lá em praça pública, mas não era em praça aqui d centro não, lá em amaralina, no alto de amaralina onde era uma invasão, então nesse inicio havia muito essa interlocução com a comunidade, é aquela coisa, eu levo para eles a arte, algo que eu estou dando para um público rude, não existia troca, era como a escola levasse algo que eles não tinham acesso. Era interessante porque você estava dentro de concepções, questões coreográficas, sugestões, o coisa de Brecht é interessantíssimo, só estou dizendo que não havia essa volta que hoje se tem, não tinha esse retorno.

Era a necessidade de juntar e trazer algo novo e que questionasse esse estabelecido, havia um certo cuidado, porque tinha que mandar para censura, mas por exemplo, eu nunca fiz uma pré-censura resistir muito, eu mandava o release, porque havia muitas vezes nas organizações e até hoje quando se fala em fazer esses eventos em um certo controle de qualidade até para, achando que está fazendo um controle de qualidade mas também é uma forma de limitar, então eu nunca tive nenhuma forma dessa de censurar o trabalho, a gente tinha em termo da linguagem artística mas não com o que eu mas tinha que mandar porque era obrigado , você só mostrava no teatro que tivesse passado pela censura, agora como não dava tempo, era um

evento muito grande, mil e tantas pessoas dançando, não dava tempo deles verem antes, as pessoas checavam release e ficha técnica, era só o que enviava.

3- Qual foi o impacto do Golpe Militar nas Escolas de Artes?

Em 64 se sofre muito, quando vem a ditadura essas escolas sofrem muito, primeiro, foi pouco a pouco diminuindo as condições de criação, de criação eu digo é orquestras, ai a gente já começou as dificuldades que a gente teve de já começar um outro... ai já reuniu as escolas, o reitor em 70 foi obrigado a juntar a escola de música, dança e artes cênicas, escola de dança virou departamento, escola de teatro departamento e a escola de musica e artes cênicas e ficou quase 20 anos sobre a tutela de música por conta de uma orquestra sinfônica que tinham muitos professores e com isso eles sempre faziam os diretores, então politicamente, a gente conseguia dança interna como vice diretor, fui vive diretora, então a gente tinha uma atuação razoável dentro disso. Agora é interessante que a gente buscou sempre, quer dizer as escolas de artes buscou funcionar, tem um texto que não sei se você pode ainda encontrar vai ser muito difícil mas um texto, que eu lembro que na abertura política eu estava trabalhando na proext com o professor Piero Bastolene, professor widmer e Fernando Peles e o texto começava assim: “As escolas de artes sempre funcionaram, mais ou menos isso, como coisa de resistência, como espaço de resistência, alguma coisa assim..” quer dizer esse conceito de está resistindo ao que é imposto, a de ter uma certa liberdade artística foi muito forte isso, os diretórios acadêmicos, nos temos um diretório que era de muito movimento, foi fechado, o diretório da escola de dança foi fechado, invadiram, levaram coisas, as notas, música também a policia chegou, é nos tivemos já na década de 77, é nos fazíamos, é interessante isso porque nos fomos conseguindo ter atividades que depois dá um certo grau de liberdade ao sistema, possibilidade de dizer o que a gente queria, de alguma forma substancialmente e ai começaram na década de 70, mesmo na primeira parte de 70 que são os cinco anos mais fortes que chegam até a morte do Herzog em 75, então nesses 5 anos nos começamos a fazer uns seminários de festival de artes, uns seminários internos mas se trazia gente e discutíamos questões de linguagem, quer dizer, discutia a linguagem artística como ação libertadora, era um foco, mas os “milicos” sempre de olho né, a gente teve a censura fortíssima

A partir de 77 a gente faz um festival de artes importantíssimo aqui na Bahia com a oficina nacional de dança contemporânea, essa oficina foi um ponto de referencia. Eu coordenei essa oficina, eu criei essa oficina como possibilidade da gente retomar a importância da escola, da universidade, em termos de pesquisa de linguagem. A oficina a gente tinha que mandar todos os release de todos os espetáculos para censura para ter autorização da censura, então em dança era muito interessante, porque nos não tínhamos um texto como o teatro tem, então era difícil eles fazerem uma pré-censura porque o release sempre era muito assim, se fica muito nas fantasias, então nas metáforas o corpo é difícil dizer, só que ai teve coisas interessantíssimas, por exemplos, os nós eram as grandes formas de censura, então quando acabava o espetáculo é que dizia a policia vai fazer isso, vai fazer aquilo, teve uma dançarina que dançou, ela fazia um trabalho belíssimo que era uma, no teatro Castro Alves, uma bacia com agua lá na frente do palco e ela vinha rodando, rodando com muitos panos, panos leves,

tipo seda, toda coberta de panos, quase um omolu, mas só de pano, ela ia tirando esses véus, esses panos até ficar totalmente nua aí ela nua vinha até a frente se lavava naquela água, naquela bacia e saía, isso foi um escândalo e no outro dia a menina mandou um bilhete “Dulce eu sinto muito mas talvez tenha problema com a policia e prejudique a oficina mas não foi minha intenção”, alguém lá falou com ela que a policia iria está mas acabou não estando, mas de qualquer forma era essa a tensão. O que eu acho mais serio da ditadura, claro que as mortes é muito serio, eu digo no cotidiano das pessoas era a auto censura, o que para o artista é terrível isso, porque já sai com o pressuposto que lhe impede o artista de está aberto para sua criação, porque você já tem certo julgamento pré-estabelecidos para impedir que você avance nisso ou naquilo por conta de ter seu trabalho rejeitado ou não.

Outro fato assim inusitado muito importante que nós tivemos nesse período, aí já é na segunda parte de 75, a oficina em 77, o primeiro concurso nacional de dança contemporânea e vai até 80 e tantos, e de certa forma isso não surge por acaso, veja só, esses festivais na realidade se a gente não pensar no sistema em 76 se cria a FUNARTE. É a FUNARTE que é criada no governo basicamente para dá apoio as universidades por conta que o tecido social estava muito tenso e eles tinham interesse na tal abertura gradual, controlada, lenta, mas a FUNARTE por causa desses festivais, tinha o festival de Ouro Preto que também era muito nesse conceito revolucionário na linguagem artística o que incomodava o estabelecido. Com a Funarte se criar uma válvula de escape, dá dinheiro para um festival, faz isso, faz aquilo e fica menos denso para buscar abertura da tensão com isso se cria realmente a possibilidade de fazer algumas coisas, e que os artistas começam a fazer e incomodar mesmo.

4- Como era o cenário cultural local fora das Universidades na época da Ditadura?

O ICBA era o ponto de encontro na década de 70 foi o *Schaffner*, um trabalho extraordinário, foi uma coisa fantástica, por que era todo como Guido Araujo, Juarez Paraiso, eram pessoas também de outras áreas de cinema, de artes plásticas, também estava dentro desse espirito de produção e de satisfação.

Agora nós tínhamos assim, esses pontos, o Vila Velha, o João Augusto agregava muitos estudantes, a parte de criação, os estudantes estavam sendo massacrados, o movimento estudantil estava sendo massacrados. Uma coisa que eles conseguiram foi acabar, desqualificar a politica estudantil como algo que só atrapalhava os estudos, mas não como algo que constrói alguma coisa.

Eu tive uma formação com os meus, em 64, eu tinha 18 anos e minha formação toda foi na politica estudantil, de um lado dessa parte da questão politica mesmo, de cidadania, enquanto que depois foi proibido fazer reunião, e sem reunião o diretório acadêmico virou um clube de ping-pong, o diretório acadêmico não era o que representava os estudantes nos Departamento, para você ser representante, você precisava que ter nota boa. Então não era eleito pelo que você pensava, voto, pelo o que pode contribuir, quem era bom aluno, mas esse naturalmente, no geral, não estava fazendo politica.

5- A senhora acredita que as Universidades criaram alguma política cultural através destes movimentos?

Neste momento certamente, as produções artísticas era um ponto de efervescências voltado para a sociedade, o curso de arte não era voltado para si mesmo, a criação não era dentro de quatro paredes no máximo com meia dúzia de pessoas assistindo. Eu entrei em março, com 12 anos, e em outubro, nós dançamos no Guarani, um teatro que tinha onde é o “Glauber Rocha”, Cine-Teatro O Guarani, nós dançamos lá, com muita gente, um público enorme, claro que eu fazia um papel menos importante, com 12 anos, mas estava com as dançarinas que viam das companhias do Rio e São Paulo: Lia, Norma, Iolanda. Esse povo que eram mais “taludas”, com 18 e 19 anos e tinha a grupo mais jovem que se inicia no “fazimento” da arte que é muito importante, permita-me a liberdade do linguajar. Era muito focado para a sociedade.

Era uma sociedade de elite, Eu era uma pessoa de classe média, estudei no colégio de aplicação, depois no gala, mas meus colegas eram pessoas que eram muito ricas, classe média e poucos. As meninas casadeiras, era importante que lá dentro tínhamos outro desafio, outra visão, outra percepção de mundo. Uma oportunidade de estudar esses novos pensamentos.

6- De que forma a senhora acha que a universidade lida com essa memória, recentemente foi criado um acervo digital, ainda, com documentos da ditadura da UFBA, como a universidade lida com essa memória.

Muito mal, muito mal. Enquanto diretora de dança, eu criei um memorial na escola de dança. A gente perdeu muita coisa. Material físico mesmo, muita coisa perdia. Na época da junção das escolas principalmente.

APÊNDICE C – Paulo Miguez: entrevista

Paulo Miguez

59 anos

professor do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos (IHAC)

1. Como a senhor avalia a criação das Escolas de Artes pelo Reitor Edgard Santos? E de que forma as Escolas contribuíram para o cenário cultural local?

Foi fundamental, um gesto pelo qual seremos aqui na Bahia eternamente devedores e gratos ao professor Edgar Santos, que em meados dos anos 50 cria três Escolas de Artes, inaugurando essa perspectiva dentro da vida universitária brasileira, trazendo pra cá nomes importantíssimos da vanguarda europeia na música, na dança e teatro. Eu penso que isso foi fundamental para dar uma cara à Universidade Federal da Bahia, para colocá-la em um lugar importante no cenário das universidades brasileiras.

Quando você pega, por exemplo, o caso da Escola de Dança, vê que só muitos anos depois, nos anos 80, o Brasil passa a ter uma outra escola superior de dança. Isso fazia com que, enquanto em outras partes do Brasil se dançasse balé clássico, na Universidade Federal da Bahia se dançasse dança contemporânea. A universidade cumpriu um papel fundamental naquilo que alguns autores chamam de Renascimento Baiano dos anos 50, que é quando a Bahia definitivamente entra no século XX. Nessa época, tínhamos também figuras fantásticas como Anísio Teixeira, por exemplo, na área de Educação, não ligado diretamente à universidade, mas na área de Educação. Eu acho, então, que esse é um período muito rico que nos explica em larga medida o conjunto de produções no campo da arte e da cultura que vão sair daqui da Bahia: o Cinema Novo com Glauber [Rocha], Caetano [Veloso], [Gilberto] Gil, Tom Zé, Capinam... Esses são todos netos ou filhos desse período de Edgar Santos. O Tropicalismo é resultado desse movimento.

2. Qual foi o impacto do Golpe Militar nas Escolas de Artes?

Ingressei em 1974 na UFBA: fiquei na Escola de Direito por dois anos, abandonei e fui pra Economia, onde fiquei até 1979, até agosto. Portanto, meu tempo na UFBA, na graduação, foi de 74 a 79, em um período intenso de lutas estudantis, num momento importante de luta pelo restabelecimento da democracia no país, pelo restabelecimento das liberdades democráticas com o enfrentamento ao regime militar. Obviamente, a universidade e o movimento estudantil eram um território privilegiado desse enfrentamento, porque nos primeiros anos de 1970 o conjunto dos outros setores da vida social que se opunham ao regime militar, especialmente o setor das classes trabalhadoras e a classe operária, experimentavam um momento de grande repressão. Então o movimento estudantil, por ser formado, em sua maioria, por pessoas de classe média, gozava de um espaço em que o enfrentamento era mais possível. Evidentemente, isso decorre do papel que os trabalhadores têm na formação social, na

formação da sociedade. Mas esse foi um momento muito rico do enfrentamento político no campo artístico.

3. O senhor se recorda de alguns movimentos artísticos que foram criados pelos estudantes para ir de encontro à repressão sofrida no momento?

Historicamente, a universidade sempre teve um papel destacado na questão da produção artística e na relação dessa produção artístico-cultural com o ambiente político. Talvez um momento importante a ser destacado seja por volta dos anos 60, com a constituição dos CPCs (Centro Populares de Cultura) ligados à União Nacional das Estudantes (UNE). Esses espaços abrigaram um grande número de criadores que depois tiveram destaque na cena da cultura brasileira: cineastas, como Cacá Diegues; poetas, como Capinam; músicos, como Gilberto Gil e Tom Zé. Essas pessoas tiveram uma experiência de vida nos CPCs e em cada uma das suas universidades.

Na época em que eu estava na universidade, havia uma produção artística, especialmente no campo do teatro e da música, com altos e baixos do ponto de vista do que estava sendo produzido. Eu diria, a grosso modo, que todas as vezes que a compreensão da relação entre arte e política ultrapassava os limites mais saudáveis, a obra de arte que estava sendo produzida tendia a virar, exclusivamente, uma peça de protesto político e, evidentemente, perdia a qualidade. Quando o palco se transformava no palanque para o comício, empobrecia o trabalho dos atores e o próprio texto, principalmente em algumas apresentações dos textos de Brecht. Mas havia trabalhos de muita qualidade também, produzidos por alunos. E em alguns casos meu depoimento é mais acanhado, porque eu não era aluno dos cursos de artes da universidade, mas eu lembro perfeitamente da grande efervescência da Escola de Teatro, na metade da década de 70, inclusive, com a presença de nomes importantes – tanto do teatro baiano, como de gente de fora, como Possi Neto, que foi diretor da Escola por um tempo.

Foi um momento de efervescência onde muitas pessoas se interessaram pela linguagem teatral, se aproximaram da Escola e, assim, se formaram na Escola nomes importantes para o teatro baiano. A efervescência era muito grande, contaminou muita gente, inclusive a mim, que cheguei a fazer um curso de formação de ator, por um ou dois anos. Não levei o curso adiante, porque acabaram colocando algumas opções que eu preferi acolhê-las e não seguir com a carreira de teatro. Mas eram duas manifestações muito fortes no ambiente universitário, o teatro e a música. Eu lembro com saudosa alegria das mostras de som da Escola de Arquitetura, que receberam as primeiras apresentações de um cara que viria a ser um grande astro da Axé Music, Durval Lelis. Ele estudou na Escola de Arquitetura e não tocava, evidentemente, Axé, porque esse é um gênero que emerge nos anos 80. Ele fazia uma coisa meio cover de Bob Dylan, tocava violão com a gaita, era uma coisa sempre bacana, então ele abria as mostras de som. Havia figuras que apareceram na cena musical com uma força muito grande, como Carlinhos Cor das Águas e, no teatro, pessoas muito importantes que ainda hoje têm uma contribuição muito grande, como Luiz Marfuz, por exemplo. Márcio Meirelles

também passou pela universidade, não concluiu o curso, mas o espaço da universidade foi importante naquele momento de primeiras experimentações da linguagem do teatro.

Eu acho que esse período na vida da universidade teve essa riqueza com as incompreensões naturais de nós jovens naquele momento, fazendo arte, em um momento muito particular da vida brasileira. A questão do enfrentamento do regime militar nos ocupava muito e às vezes havia numa composição musical, ou numa montagem teatral, o limite entre a arte engajada e o mero simples protesto – o mero e simples panfleto se dissolvia e a gente não encontrava uma coisa bacana. Mas eu diria a você, de uma maneira geral, que essa produção foi muito importante para gente, seja como forma de expressão mais simbólica, seja do ponto de vista de nos remeter ao enfrentamento enquanto arte.

4. Você acredita que a universidade criou uma política cultural através desses movimentos?

Veja... As questões das políticas culturais não podem ser remetidas como responsabilidade de uma escola. A função de políticas culturais dentro da universidade é uma responsabilidade do conjunto da instituição, é uma responsabilidade dos gestores, do reitor e pró-reitor, que ao longo dos vários momentos respondem pela universidade. Então é evidente que isso vai variar. Você vai sair de uma situação como aquela que você teve um ambiente propiciado pelo reitorado de Edgar a momentos em que a reitoria não compreendia essa dimensão cultural da universidade, que é a dimensão mais importante que ela tem, pelo conhecimento que se restringia a uma visão meramente tecnicista do papel da universidade, da universidade que tem apenas o dever de formar pessoas para o mercado. Mas isso não é uma responsabilidade das Escolas de Arte, embora a existência dessas escolas favoreça a formação de políticas.

5. De que forma a universidade cuida da memória relativa a esse período? Existe algum cuidado?

A memória, de regra geral, é uma dimensão fundamental da vida em sociedade. Seja a memória mais visível, dos espaços urbanos maltratados, seja do ponto de vista da memória do intangível, do imaterial, os cuidados com isso são muito pequenos. Talvez a universidade não dedique à memória o espaço de importância que ela tem, que merece. Assim, por exemplo, nós temos alguns espaços de memória e, mais especificamente, alguns museus que a universidade construiu, mas, de maneira geral, a falta de recursos, a falta de compreensão de que esta é uma dimensão fundamental do caráter cultural da universidade certamente dificulta muito que essa ação possa ser levada a cabo de forma mais potente, mais positiva.

APÊNDICE D – Renato da Silveira: entrevista

Entrevistado: Renato da Silveira

Idade: 69 anos

Profissão: professor da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Já foi artista plástico e designer gráfico

1. Li no livro “A Ditadura Militar na Bahia - Novos Olhares, Novos Objetos, Novos Horizontes”, de Grimaldo Carneiro, que o senhor iniciou sua militância em 1966 como artista plástico, indo de encontro à arte decorativa que não se voltava para as questões sociais. Porém, com a instalação do AI-5 e, como consequência, a censura, o senhor viu-se obrigado a abandonar a militância pela arte e entrou para a Juventude do Partido Comunista da Bahia (posteriormente, o MR-8). O senhor poderia me falar um pouco dessa época? Como se deu essa mudança?

Na verdade, depois do Golpe de 64, o único âmbito em que era possível exercer alguma atividade livre era o das artes: teatro, música e as artes plásticas. Isso porque o Golpe de 64 atingiu mais o sindicalismo e os políticos, então havia muita agitação nesse campo. Foi para onde se concentrou todas as atividades de contestação, rebelião e insatisfação contra o regime que os militares implantaram. Aqui na Bahia, nós tínhamos uma galeria muito ativa chamada *Panorama*, de um senhor chamado Castro, que era comerciante e tinha uma sensibilidade artística. Ele investia na manutenção dessa galeria e tinha um grupo de artistas que usavam aquela área como ateliê, organizavam discussões e debates. Jamison Pedra e Carlos Estivaleta, por exemplo, eram artistas que se destacavam nesse espaço e chegaram até a participar da Bienal de São Paulo.

Eu tinha um ateliê na rua de trás do Gabinete Português de Leitura – hoje ele não existe mais – com o Luciano Figueredo. Era um lugar bastante frequentado pelos estudantes do Colégio Central, escola que tinha muita atividade naquela época – Gilberto Gil, Caetano Veloso e Glauber Rocha estudaram lá. O ateliê era um ponto de encontro dessa turma para debate, discussão de perplexidade e procura de rumo. Na Escola de Belas Artes, não havia muita movimentação, que eu saiba havia um paradeiro por lá. Agitação acontecia mais por conta desses grupos. Nós inclusive criamos um Circuito Alternativo de Artes, pois a gente não gostava do tipo de trabalho que havia nas galerias comerciais. Era um trabalho meramente decorativo e nós estávamos muito mobilizados em torno do que se chamava na época Arte Engajada. Ao criar o circuito, nós fazíamos exposições em faculdades, sindicatos, praças públicas e cidades do interior. Nós fazíamos tudo, de criar as obras até montar as estruturas da exposição, tudo isso para levar para outro público (eventualmente mais antenado e mais interessado nesse tipo de arte de cunho social). Nesse contexto, temos que lembrar das duas Bienais de Artes Plásticas que aconteceram. Fui monitor da primeira, em 1966, no Convento do Carmo. A segunda, em 1968, foi no Convento da Lapa e o governador da época era Luís

Viana Filho, o secretário de era o historiador Luis Henrique Dias Tavares e o coordenador da Bienal era Juarez Paraíso

Esses foram dois acontecimentos importantíssimos para as artes de Salvador porque integraram a Bahia no circuito nacional das artes novamente, pois a gente estava muito isolado aqui. E o que se tinha aqui de conexão internacional era o grupo de Mario Cravo, Caribé, Gener Augusto, esses artistas que eram os artistas oficiais. Eles recebiam grandes encomendas públicas, tinham algum prestígio internacional. Fora disso, não acontecia mais nada aqui na Bahia. Essas bienais vieram inserir a gente dentro do dinamismo artístico nacional e internacional, afinal, essa cidade vivia uma agitação durante dois meses de exposição. Na segunda bienal, eu já participei como artista. Essa exposição estava para inaugurar em dezembro de 1968, justamente quando teve o segundo Golpe Militar, então os militares queriam em cada grande cidade brasileira criar um evento de impacto, como se tivesse dando um murro na mesa e dizendo “Olhe, chegamos! E essa folga vai acabar.” Aqui na Bahia, o que eles escolheram foi o fechamento da Bienal. Fecharam a Bienal e Juarez Paraíso e Luis Henrique foram presos e, quando reabriram, havia o maior marasmo, porque daí já tinha começado a repressão às artes. Foi aí que começaram a invadir teatro, prender e torturar artistas, como Caetano e Gil, fecharam dois importantes teatros brasileiros, o *Opinião*, do Rio, e o *Teatro Arena*, em São Paulo. Então, criou-se um ambiente de terror, a repressão ficou extremamente mais violenta. A quantidade de gente torturada e desaparecida foi muito grande, então surgiu o período de marasmo total na cultura. Ninguém ousava fazer mais nada. Demorou um certo tempo para o ICBA [Instituto Cultural Brasil-Alemanha ou Goethe Institut] começar a ser um centro muito ativo.

Então, nesse período, eu acabei entrando para o MR-8, pois não tinha mais nada para fazer como artista, todos os espaços estavam fechados. As pessoas que organizavam e dirigiam os espaços culturais estavam muito amedrontadas, então eu acabei entrando no MR8, que era uma organização clandestina de jovens – a maioria formada por meninos, eu era o mais velho e tinha 21 anos. Assim, terminei sendo preso três vezes, passei dois anos na cadeia e esse período pior só começou a declinar em 1973 e 1974, quando entrou outro grupo de militares no poder, liderados por Geisel, que era um grupo mais moderado. Esse grupo começou a política de abertura, na verdade, a ditadura continuou, mas não vivíamos aqueles tempos sanguinários. Nesse momento de abertura de Geisel, há uma tentativa de outro golpe de Estado promovido por um grupo mais sanguinário ainda, dirigido por um general chamado Ednardo D’Ávila, que era o comandante militar da região de São Paulo. Esse cara matou muita gente, como o jornalista Vladimir Herzog e o operário Manoel Fiel Filho. Nessa época, eu saí do país, tentei fazer um passaporte falso, mas não consegui, tive que batalhar com uma advogada durante seis meses e só assim eu consegui sair como refugiado político para a França, onde eu vivi durante sete anos e só voltei depois que começou o período da anistia geral. Ela foi decretada em 1979, daí muitos exilados retornaram, eu demorei mais um pouco, só voltando no final de 1983.

Na França, foi um período muito duro no princípio, pois eu não tinha relações, todo mundo que chega em uma cidade grande tem que ralar e eu comecei a trabalhar no que pintasse para sobreviver. Eu ia fazendo contatos artísticos, mas meus trabalhos eram muito estranhos pra eles, eram trabalhos afro-brasileiros, tinham uma conotação forte demais pra eles que não gostavam daquilo, de modo que eu não tinha nenhum espaço durante dois anos vivendo lá. Trabalhei como porteiro de edifício, carregador de caminhão, tomando conta de criança, instalei carpete, enfim, eu pegava o que aparecia. Até que dois anos depois eu comecei a trabalhar com um artista gráfico, fiz amizades e alguns contatos e comecei a participar de algumas exposições e, partir daí, comecei a estabelecer minha vida. Meu estatuto lá era de artista plástico, então participava de exposições regularmente e fazia trabalho de ilustrações em jornais e revistas. Tive uma vida bastante legal depois desses dois anos iniciais.

2. Como o senhor compreende a criação das Escolas de Arte da UFBA pelo Reitor Edgard Santos? De que forma as Escolas contribuíram para o cenário cultural local?

Não vivi esse período pessoalmente. Quando eu entrei em cena, elas já estavam instaladas. Então o que eu posso dizer é que essas Escolas eram muito voltadas para uma cultura de cunho europeu. A Escola de Dança era voltada para o balé clássico, a Escola de Música era voltada para música erudita, oriental ou música experimental e a Escola de Teatro era voltada para o teatro clássico com textos clássicos do teatro europeu e americano. Isso foi considerado um grande avanço na época, pois elas foram as primeiras Escolas de Dança, Teatro e Música fundadas no meio universitário brasileiro e isso provoca até hoje uma grande admiração e comemoração, mas a música popular e a dança afro não tinham espaço. Hoje essas vertentes já existem, mas eu escuto queixas de estudantes afrodescendentes que ainda é uma coisa considerada secundária e depreciativa. E, para entrar, foi um verdadeiro sufoco.

O quadro da Escola de Teatro mudou mais rapidamente do que nas outras Escolas. Mas, de qualquer maneira, foi uma verdadeira batalha. Quando eu entrei em cena – minha primeira exposição foi em 1965 – eu encontrei esse quadro ainda bem convencional. A cultura universitária baiana era uma espécie de apêndice da cultura universitária erudita europeia e norte-americana. Nós erámos mais do que nunca colonizados culturalmente.

3. Qual foi o impacto do Golpe Militar de 1964 na produção cultural local e nas Escolas de Artes? De que forma as escolas de Arte da UFBA contribuíram para ir de encontro com a repressão sofrida no momento?

As Escolas foram separadas, isso na verdade era um truque que os sistemas totalitários usavam para evitar que as pessoas se familiarizassem umas com as outras. Se você está estudando sempre no mesmo lugar, você vai acabar criando amizades e cumplicidades. Uma maneira de romper com isso era fazer com que as pessoas se deslocassem o tempo todo de um lado para outro, sendo assim, você nunca iria adquirir confiança com ninguém. Eles fizeram isso com a universidade toda. E isso é um problema que tem consequências até hoje, porque, embora as administrações tenham tentado resolver isso, ainda hoje eu ouço queixa dos estudantes.

Não me lembro de nenhuma atividade das Escolas de Artes para ir de encontro à repressão. Eu me lembro do Instituto dos Arquitetos, que era muito ativo, que organizava exposições, criaram um circuito alternativo. Nós tínhamos algum acolhimento nessas Escolas, mas na verdade elas estavam na defensiva. As Escolas de Artes e Ciências Humanas foram muito depreciadas. A ditadura retirou todas as verbas, privilegiou as “ciências duras”: Engenharia, Química, Matemática. Todo aquele ambiente que tinha algum tipo de reflexão social, eles cortaram. Colocaram até militares como diretores da Editora da UFBA, inclusive. Enfim, esses espaços eram muitos vigiados e não tinham grandes possibilidades de fazer muita coisa. As pessoas poderiam ser inclusive presas, torturadas ou eventualmente desapareciam, como tantos.

4. Você acredita que a UFBA criou uma política cultural através desses movimentos?

Não! Até onde eu sei, não. Para se ter uma ideia, a programação cultural de um mês do ICBA era maior do que a programação cultural da universidade durante todo um ano. Foi um período de desestímulo completo de atividades culturais, toda atividade cultural era suspeita, vigiada e as pessoas encarregadas corriam riscos. Em termos de arte, quem prosperou na época da ditadura foram as galerias comerciais, a *Ledome* e a *Panorama*, que davam curso de artes para madames pintarem paisagens e, evidentemente, isso não produzia nenhum tipo de reflexão. Essas galerias prosperaram muito na época da ditadura e acabam por criar verdadeiras escolas de artes acadêmicas de péssima qualidade, o que virou uma verdadeira praga. Toda hora havia exposição das madames que faziam curso nessas galerias, essas eram as atividades em termo de artes plásticas que tivemos aqui no período mais duro da ditadura.

O ICBA virou um centro de todas as artes. Alguns grupos de artistas encorajados por Schaffner, o diretor, criaram uma copearte (cooperativa de artistas), do qual participava eu, Juarez Paraíso, Jamson Pedra, Sonia Rangel, Cosme Gumas e Rino Marcone, que era fotógrafo. Essa cooperativa organizou algumas exposições no ICBA, criamos álbuns de serigrafia, lá era um centro de atividade. Ao mesmo tempo, tinha espaço para a música, dança e teatro. Nesse período, um dançarino americano negro Clyde Morgan veio aqui para a Bahia e criou o Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, a coisa importante que aconteceu nesse período. Clyde valorizou muito a cultura afro-brasileira, criou algumas coreografias afros e uma delas eu fiz até o cartaz. Então havia alguma atividade, por exemplo, na Escola de Dança da UFBA, isso no período da política de distensão de Geisel. As pessoas foram tomando coragem e as atividades começaram a ser retomadas pouco a pouco.

Eu entrei na Escola de Belas Artes em 1965, mas fiquei só um ano e abandonei. O curso era muito ruim e fraco. Tinha poucos professores bons e eu fiquei com a sensação de que eu estava perdendo tempo, então saí e fui trabalhar. Nessa época, tinha um artista chamado Lenio Braga, paranaense, que tinha ganhado o grande prêmio da Bienal de 66 e ficou morando aqui em Salvador em um sítio. Nós, os monitores da Bienal, frequentávamos muito a casa dele e ali era nosso ponto de encontro para aprender. Essas nossas atividades foram mantidas até 68, que foi o período onde não teve repressão cultural. Depois de 68, começou um período de marasmo onde não aconteceu nada na cidade, a não ser no ICBA, e depois começa o período da distensão de Geisel, em que as atividades começam a retomar novamente. No ICBA, tinha também o Cineclub da Bahia, lá a gente via todos os filmes que eram proibidos de passar. Filmes dos países socialistas, filmes russos, tchecos, poloneses, iugoslavos. Todos esses países tinham escolas de cinema importantes com filmes famosos que nós éramos

apaixonados. A maioria desses filmes não passava nos cinemas comerciais e passavam no ICBA. Tive a oportunidade de ver uma exposição de cartazes cubanos nesse espaço. O país era considerado amaldiçoado na época, mas Schafnner nos proporcionou isso. O ICBA era o lugar onde a gente respirava.

APÊNDICE E- Lídia Brandão: entrevista

Entrevistada: Lídia Brandão Toutain

Profissão: coordenadora da Comissão Permanente de Arquivos (CPARq), professora do Instituto de Ciência da Informação (ICI/UFBA) e responsável pelo Sistema de Informação ao Cidadão (SIC) da UFBA.

1. Quando e como surgiu a ideia de criar o site e o acervo?

Primeiro foi criada a Comissão Permanente de Arquivos (CPARq), na época de Naomar [Reitor Naomar Almeida]. Essa comissão era responsável por todos os arquivos da UFBA, e eu sou a coordenadora do grupo. De início, fizemos um diagnóstico dos arquivos da UFBA e verificamos que havia esse acervo da época da ditadura. Então resolvemos, tendo como base a Lei de Acesso à Informação, que deveríamos começar o trabalho da CPARq pela organização dessa documentação. Foi aí que surgiu a ideia de fazermos um projeto sobre esse acervo, que é composto basicamente pela documentação do SNI (Sistema Nacional de Informação) para os reitores, um centro de comunicação entre o SNI e a UFBA. A partir desse acervo, do tratamento desse acervo, fomos reunindo as informações e, depois de ter uma massa documental organizada, resolvemos fazer o site, porque estava se criando em todo o Brasil a Comissão da Verdade. Essa seria uma forma de a UFBA contribuir com os documentos que nós temos para a memória histórica e social da universidade e do país.

2. O trabalho começou em que ano?

Esse trabalho começou entre 2011 e 2012.

3. Com qual objetivo o site foi criado?

O objetivo é colocar esse patrimônio e memória histórica para acesso da sociedade, para os pesquisadores e demais estudiosos da área.

4. A senhora falou que, quando começou a catalogar os arquivos da UFBA, percebeu a grande quantidade de documentos referentes à Ditadura Militar. Existiu outro motivo para que o site se voltasse somente para a ditadura ou o motivo específico foi esse, a existência de grande quantidade de documentos sobre o tema?

O motivo foi exatamente esse. Agora que estamos no período de abertura da Comissão da Verdade em todos os órgãos do estado e também no âmbito federal, priorizamos essa documentação para dar início aos trabalhos da Comissão Permanente de Arquivos.

5. Como se deu o processo de criação do site?

O processo consiste na gestão e organização arquivística, a meta é organizar e conservar. Depois fazemos toda a parte de estudo do conteúdo, para então catalogar e classificar esses documentos. Resolvemos colocar no site porque nós também participamos do banco de dados do arquivo nacional, que é um banco de memórias reveladas. Para colocarmos nosso acervo neste banco, temos que organizar nossa documentação. Portanto, é um processo que está acontecendo em âmbito federal e que nós da UFBA também estamos acompanhando.

6. Quantas pessoas foram envolvidas nesse processo?

Nós temos no projeto um arquivista, quatro estagiários, três funcionários e um bibliotecário.

7. Vocês encontraram algum tipo de impedimento no processo de criação do site? O fato de serem arquivos da ditadura resultou em algum tipo de repreensão por parte das autoridades?

A única limitação que enfrentamos é a falta de acesso ao conteúdo de documentos sobre pessoas. Existe um documento sobre Dora Leal, por exemplo, mas o que está descrito lá só ela terá acesso. Uma lei recente, de novembro de 2012, criou parâmetros para identificar os documentos que podemos ter ou não acesso, mas a UFBA ainda não classificou o grau de sigilo dos documentos. Só quem pode definir quais são os documentos sigilosos e quais documentos são abertos é uma comissão formada pela reitora. Isso no caso da Bahia, da universidade. Em todos os órgãos federais vai ser assim: será criada uma comissão que, baseada na lei, determina o grau de sigilo de cada documento.

8. Quando o site foi lançado oficialmente?

Foi no mês de maio, mas a data eu não me recordo.

9. Quais documentos, especificadamente, podemos encontrar no site?

Temos documentos sobre a criação da ASI [Assessoria de Segurança e Informações], documentos que não são sobre pessoas, são sobre a universidade... Mas a maioria dos documentos com que trabalhamos até hoje é sobre pessoas. A não ser esses da ASI, sobre algum concurso público que aconteceu na época ou sobre movimentos estudantis, como eram e qual a situação dos movimentos. Esses são os documentos aos quais o público pode ter acesso. A maioria das pessoas era relacionada à universidade, porque eram estudantes na época ou estavam se candidatando a professores. Às pessoas que estavam se candidatando ao concurso público, às vezes o SMI perguntava como era o trabalho delas, o que estavam fazendo, quem eram, qual a profissão, o que estava desenvolvendo, uma série de coisas nesse intuito.

10. Até hoje o site tem sido alimentado? Como é que se dá esse processo de catalogação?

Continua sendo alimentado. Agora mesmo saiu o rapaz que estava trabalhando no arquivo, ele é mestre em arquivologia e foi para fora do país fazer doutorado, mas já está vindo uma arquivista para ocupar o lugar dele. Todo o acervo se encontra no terceiro andar da Biblioteca Macedo Costa [Biblioteca Central da UFBA, em Ondina]. Os documentos são formados em blocos e cada bloco de documento tratado vai sendo lançado no site.

11. Como podemos ter acesso aos documentos? Podemos ter acesso aos registros físicos ou apenas no site?

É possível ter acesso aos documentos na biblioteca, não àqueles referentes às pessoas, como já disse. Mas alguns documentos estão muito frágeis, então alguns pesquisadores estão fazendo um estudo sobre eles, porque, na verdade, o que a gente está tentando fazer é digitalizar tudo para disponibilizar. Mas, por enquanto, nós temos ainda alguns cuidados, porque são documentos que eram antigamente batidos, datilografados, estavam naquele papel que hoje quase não dá pra ler mais, entendeu? Então estamos fazendo ao mesmo tempo um estudo para digitalização desse acervo.

12. Qual é a importância dessa memória institucional? Você acredita que a UFBA cuida da sua memória?

A importância de um acervo para a universidade, um acervo histórico, é a contribuição que a universidade dá na área da memória de um país. O patrimônio de um país é a sua memória. Uma documentação dessa é uma documentação que registra a história do seu país. A gente também está levantando o patrimônio artístico da UFBA. No ICI [Instituto de Ciência da Informação], nós temos várias obras de arte que não estão registradas em lugar nenhum da UFBA. São obras de artistas importantes. Na universidade, na reitoria, na Biblioteca Macedo Costa, em quase todas as unidades existe um patrimônio artístico riquíssimo que não faz parte do patrimônio da UFBA. Nós temos obras de Caribé que não estão registradas, por exemplo. Você sabe quem fez, por exemplo, aquela circunferência que representa o mundo na entrada do portal do Campus de Ondina? Quem sabe quem fez, não é? Daqui a alguns dias, se acontecer alguma coisa e aquilo for destruído por algum motivo, alguma intempérie da própria natureza, ficaremos sem saber. Portanto, tem que ter o registro, tem que ter uma foto. Hoje a gente está fazendo isso junto com a Escola de Belas Artes. Já temos um projeto também para levantar todo o patrimônio cultural, artístico-visual da UFBA, as esculturas, os azulejos que estão no prédio da UFBA. Temos paredes de azulejos antigos na UFBA que ninguém sabe quem fez, como fez, e é o patrimônio da universidade. Se por acaso aquele prédio for destruído, não tem nada registrado sobre isso. É um patrimônio da UFBA que está ali e também conta a história de uma época. Como era, na época, a arquitetura, o que se usava, como se construía os prédios... A história da instituição pode ser contada através dos seus acervos, tanto documental e artístico, como todo o tipo de acervo.

O cuidado com a memória na UFBA sempre existiu, mas só agora está institucionalizado. Por que eu estou dizendo que sempre teve? Porque já existia aqui microfilmagens de documentos, já existia o setor de arquivo. Já foram feitos vários trabalhos na época em que o reitor era o professor Felipe Sepa. Aqui mesmo no Instituto de Ciência da Informação, várias vezes fomos consultados para fazer um levantamento do patrimônio artístico-cultural da UFBA, mas nunca se teve um trabalho efetivo e que fizesse parte do Regimento Geral da UFBA. Agora, desde 2010, o último regimento da UFBA conta com a Comissão Permanente de Arquivo que tem essa finalidade de criar normas e políticas para todos os arquivos, para todo o patrimônio da UFBA. Essa comissão é formada por professores da área de Museologia, da área de Informação, da área de Administração, por conta da gestão documental, da área de Direito, por conta do direito ao acesso à informação. Então temos professores de várias áreas, inclusive da área artística e arquivistas, e nós podemos incluir novos profissionais que acharmos necessário. Portanto, a preocupação da UFBA em relação à memória está grande agora.