

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA — UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

ISIS CONRADO HAUN

**À SOMBRA DO CACAUEIRO E A LUZ DA RESISTÊNCIA: A TRANSIÇÃO DA
DITADURA À NOVA REPÚBLICA NA MEMÓRIA DE ARTISTAS EM ITABUNA –
BA (1978–1985)**

**VITÓRIA DA CONQUISTA — BA
ABRIL DE 2023**

ISIS CONRADO HAUN

**À SOMBRA DO CACAUEIRO E A LUZ DA RESISTÊNCIA: A TRANSIÇÃO DA
DITADURA À NOVA REPÚBLICA NA MEMÓRIA DE ARTISTAS EM ITABUNA –
BA (1978–1985)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade — PPGMLS, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de doutora em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de Concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Linha de Pesquisa: Memória, Cultura e Educação

Projeto Temático: Memória e História das Ideias Pedagógicas Contra-Hegemônicas no Brasil

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Eduardo Félix dos Santos

**VITÓRIA DA CONQUISTA - BA
ABRIL DE 2023**

H31s

Haun, Isis Conrado.

À sombra do cacauzeiro e a luz da resistência: a transição da ditadura à nova república na memória de artistas em Itabuna - Ba (1978 - 1985). / Isis Conrado Haun, 2023.

152f.

Orientador (a): Dr. Cláudio Eduardo Félix dos Santos.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista, 2023. Inclui referência F. 144 – 152.

1. Memória - Arte. 2. Redemocratização. 3. Ditadura militar - Movimento artístico. I. Santos, Cláudio Eduardo Félix dos. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. III. T.

CDD: 700.98142

*Catálogo na fonte: **Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/1890***

UESB – Campus Vitória da Conquista – BA

Título em inglês: In the shadow of the cocoa tree and the light of resistance: the transition from dictatorship to the new republic in the memory of artists in Itabuna – BA (1978–1985)

Palavras-chaves em Inglês: memory; art; redemocratization.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade

Banca Examinadora: Prof. Dr. Cláudio Eduardo Félix dos Santos (Presidente), Prof. Dr. Felipe Eduardo Ferreira Marta, Prof. Dr. Fábio Mansano de Mello, Profa. Dra. Lucileide Costa Cardoso, Prof. Dr. José Eudes Baima Bezerra.

Data da Defesa: 25 de abril de 2023

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

FOLHA DE APROVAÇÃO

ISIS CONRADO HAUN

A SOMBRA DO CACAUEIRO E A LUZ DA RESISTÊNCIA: A TRANSIÇÃO DA DITADURA À NOVA REPÚBLICA NA MEMÓRIA DE ARTISTAS EM ITABUNA – BA (1978–1985)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade

Local e Data da defesa: Vitória da Conquista/BA, 25 de abril de 2023.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Cláudio Eduardo Félix dos Santos –
Presidente
Instituição: UESB

Ass.: 

Prof. Dr. Felipe Eduardo Ferreira Marta
Instituição: UESB

Ass.: 

Prof. Dr. Fábio Mansano de Mello
Instituição: UESB

Ass.: 

Profa. Dra. Lucileide Costa Cardoso
Instituição: UFBA

Ass: 
Documento assinado digitalmente
LUCILEIDE COSTA CARDOSO
Data: 28/09/2023 16:38:15-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. José Eudes Baima Bezerra
Instituição: UECE

Ass.: 

DEDICATÓRIA

A Ricardo Dantas e Nilton Lavigne (*in memoriam*), amigos queridos, apaixonados pela vida e pela arte.

AGRADECIMENTOS

Cursar um doutorado não é uma tarefa fácil. É uma estrada longa e muitas vezes solitária. Foram quatro anos difíceis me reinventando em muitos altos e baixos, mas poder escrever essas palavras de agradecimentos é o sinal de que essa missão está chegando ao final. Houve lutas, vitórias e derrotas ao longo do caminho, mas também muitos aprendizados.

Agradeço ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, pelos ensinamentos e compreensão nos nossos momentos difíceis.

Começo agradecendo ao meu orientador, Prof. Dr. Cláudio Eduardo Félix dos Santos. Sempre humano e compreensivo, me deu a luz e a mão quando precisei. Uma trajetória que iniciou em 2015, com o mestrado, e juntos estamos concluindo mais uma etapa dessa parceria.

Agradeço à banca de qualificação: Prof. Dr. Cláudio Eduardo Félix dos Santos, Prof. Dr. Fábio Mansano de Mello e Prof. Dr. Felipe Eduardo Ferreira Marta, que abriram horizontes para a pesquisa seguir em frente e trouxeram as palavras certas no momento certo.

Agradeço aos artistas que se colocaram à disposição para entrevista, com os quais vivi momentos únicos de aprendizados e reconstrução das memórias de Itabuna: Fernando Caldas, Marcos Cristiano, Lulinha e Zenrique.

Agradeço à Ricardo Dantas e Nilton Lavigne (*in memoriam*), os primeiros com quem dividi a concepção inicial do meu projeto e troquei ideias. Nilton partiu desse mundo sem nem poder dar a entrevista, mas deixou seu legado. Rick seguiu comigo em muitas conversas inspiradoras, com indicações de obras de artes, artistas e direcionando caminhos.

Agradeço a atenção de Stela Dalva Teixeira Silva e da equipe do Centro de Documentação e Memória Regional da Universidade Estadual de Santa Cruz (CEDOC/UESC) pela acolhida no processo de coleta de dados em seu acervo.

Agradeço a colegas especiais que também estiveram nessa trajetória desde 2015: Elaine dos Santos Santana e Fábio Mansano de Mello, amigos queridos que estiveram presentes em todos os momentos desses longos anos. Muitas vezes encontrei em vocês o apoio necessário pra continuar.

Agradeço às pessoas que, no momento inicial da pesquisa, foram me dando as pistas para encontrar as fontes e dicas valiosas.

Agradeço à minha mãe Tereza e ao meu pai Miled (*in memoriam*), que sempre foram o apoio para tudo que faço, o sustentáculo das minhas conquistas.

Agradeço a minha filha Yasmin e seu pai Uallace Xavier, pelo apoio e por entenderem minhas ausências e isolamentos para concluir essa missão.

Agradeço a Suel, pessoa que sempre me disse: “Você vai conseguir!” Uma frase simples, mas que sempre foi a força no momento certo que eu precisava.

Por fim, agradeço aos colegas de trabalho por onde passei, que sempre deram força e entenderam os momentos de afastamento.

RESUMO

O objeto de estudo desta pesquisa é o movimento artístico durante a transição da ditadura militar à Nova República no Brasil (1978–1985), analisando esse processo a partir da memória de artistas de Itabuna. É a resistência da classe artística o foco desta pesquisa. O debate sobre a arte irá nortear o enredo da discussão, mas serão convidados para compor o palco e o cenário elementos marcantes de um contexto histórico do país que reverberou em toda a sociedade grapiúna, envolvendo diferentes atores sociais. O problema de pesquisa se expressa no seguinte questionamento: a partir das memórias e das experiências de artistas e seus grupos culturais ligados à música, ao teatro e à poesia em Itabuna e região que concepções artísticas, políticas e ideológicas se expressavam entre os artistas durante o período de abertura política e quais foram a influência e o impacto desta arte na sociedade da época? O objetivo central diz respeito ao registro das memórias e análise das experiências artísticas de resistência à ditadura militar durante o período de redemocratização na cidade de Itabuna — Bahia (1978–1985). No que tange à edificação teórico-metodológica, o materialismo histórico-dialético foi a orientação para nossas leituras e análises dos depoimentos e das fontes escritas. A tese aqui defendida é a de que a resistência e luta dos movimentos, grupos e artistas grapiúnas não se apresentaram como enfrentamento político direto à ditadura. Existia uma luta pela liberdade de expressão. Consequentemente, existia o anseio pelo fim da ditadura, para que pudesse florescer a esperança de novos tempos, com menos medo e sem censura. Essa contribuição teve um papel e um peso importante na contestação das formas autoritárias numa região marcada por uma história de exploração, dominação e opressão, e foi ponto de apoio na luta pelo fim da ditadura militar no Brasil.

Palavras-chave: Memória; arte; redemocratização.

ABSTRACT

The object of study of this research is the artistic movement during the transition from the civil-military dictatorship to the New Republic in Brazil (1978–1985), analyzing this process from the memory of artists from Itabuna. It is the resistance of the artistic class that is the focus of this research. The debate on art will guide the plot of the discussion, but striking elements of a historical context of the country that reverberated throughout Grapiúna society, involving different social actors, will be invited to compose the stage and scenery. The research problem is expressed in the following question: from the memories and experiences of artists and their cultural groups linked to music, theater and poetry in Itabuna and region what artistic, political and ideological conceptions were expressed among artists during the period of political openness and what was the influence and impact of this art in society at the time? The central objective concerns the recording of memories and analysis of artistic experiences of resistance to the military dictatorship during the period of redemocratization in the city of Itabuna — Bahia (1978–1985). Regarding the theoretical-methodological construction, historical-dialectical materialism was the guideline for our readings and analyzes of testimonies and written sources. The thesis defended here is that the resistance and struggle of Grapiúna movements, groups and artists did not present themselves as a direct political confrontation with the dictatorship. There was a fight for freedom of expression. Consequently, there was a yearning for the end of the dictatorship, so that the hope of new times could flourish, with less fear and without censorship. This contribution played an important role and weight in contesting authoritarian forms in a region marked by a history of exploitation, domination and oppression, and was a fulcrum in the struggle to end the civil-military dictatorship in Brazil.

Keywords: Memory; art; redemocratization.

LISTA DE ABREVIações E SIGLAS

ABI	Associação Brasileira de Imprensa
AI	Ato Institucional
ARENA	Aliança Renovadora Nacional
CBA	Comitê Brasileiro pela Anistia
CCPC	Conselho Consultivo dos Produtores de Cacau
CEDOC	Centro de Documentação e Memória Regional
CEPLAC	Comissão Executiva do Plano da Lavoura Cacaueira
CNPC	Conselho Nacional dos Produtores de Cacau
CNV	Comissão Nacional da Verdade
DNS	Doutrina de Segurança Nacional
DOI-CODI	Destacamento de Operações de Informação — Centro de Operações de Defesa Interna
ESG	Escola Superior de Guerra
FICC	Fundação Itabunense de Cultura e Cidadania
FMI	Fundo Monetário Internacional
GEMHEC	Estudos Marxistas em Memória e História da Educação e da Cultura
ICB	Instituto de Cacau da Bahia
IPES	Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MPB	Música Popular Brasileira
OAB	Ordem dos Advogados do Brasil
ONG	Organização Não Governamental
PACCE	Projeto Artístico Cultural Cacau Europa
PC	Partido Comunista
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PDS	Partido Democrático Social
PDT	Partido Democrático Trabalhista
PEC	Proposta de Emenda à Constituição
PIB	Produto Interno Bruto
PMDB	Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PP	Partido Popular

PSD	Partido Social Democrático
PT	Partido dos Trabalhadores
PTB	Partido Trabalhista Brasileiro
SIC	Sociedade Itabunense de Cultura
UDN	União Democrática Nacional
UESC	Universidade Estadual de Santa Cruz
USP	Universidade de São Paulo

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Jornal Diário de Itabuna (28 de novembro de 1979)	35
Figura 2 — Jornal Diário de Itabuna (28 de novembro de 1979)	36
Figura 3 — Jornal Diário de Itabuna (13 de novembro de 1978)	39
Figura 4 — Recortes de reportagens sobre as diretas já em Itabuna.....	44
Figura 5 — Notícia da eleição de Tancredo Neves	45
Figura 6 — Notícia do jornal Diário de Itabuna (16 de março de 1978).....	47
Figura 7 — Colunas de edições do jornal <i>Diário de Itabuna</i>	48
Figura 8 — Folhetos do trovador Minelvino	87
Figura 9 — Painel “A saga do cacau”, no centro de Itabuna.....	88
Figura 10 — Monumento “Saga Grapiúna”	889
Figura 11 — Pintura de 2010 na Avenida Beira Rio.....	889
Figura 12 — Livros lançados pelo PACCE.....	90
Figura 13 — Livros de Telmo Padilha	91
Figura 14 — Livros de Cyro de Mattos.....	92
Figura 15 — Livros de Jorge Amado	92
Figura 16 — Livros de Hélio Pólvora	93
Figura 17 — Livro de Ramon Vane.....	94
Figura 18 — Livros de Adonias Filho.....	96
Figura 19 — Coluna “Sua vez” nas edições do jornal Diário de Itabuna	103
Figura 20 — Margareth Castanheiro em Itabuna, em 1982 (MPP)	107
Figura 21 — Publicações do MPP	108
Figura 22 — Cartão postal do MPP (poema e arte de Airton Pires)	109
Figura 23 — Teatrinho ABC, situado na praça Camacan	111
Figura 24 — Local onde funcionou o TEI, dos anos 1960 até os anos 1980.....	112
Figura 25 — Teatro Amélia Amado, situado dentro da escola Ação Fraternal de Itabuna.....	113
Figura 26 — Jornal Diário de Itabuna (31 de maio de 1984).....	116
Figura 27 — Recortes de jornais noticiando apresentações teatrais em Itabuna	117
Figura 28 — Centro de Cultura Adonias Filho	118
Figura 29 — Teatro Zélia Lessa.....	118
Figura 30 — Banda Energia Azul	119

Figura 31 — Jornal Diário de Itabuna (8 de julho de 1984)	121
Figura 32 — Capa do disco “Raízes do cacau”, da banda Energia Azul	121
Figura 33 — Banda Além do Sério	122
Figura 34 — Capa do disco da banda Além do Sério, lançado em Itabuna	124
Figura 35 — Discos lançados pela banda Lordão: “Todos os Santos” (1981) e “Super Som Lordão” (1979)	124
Figura 36 — Disco “Serra do Jequitibá”, de Marcelo Ganem.....	125
Figura 37 — Cartaz da Feira de Arte promovida pelo Grupo de Arte Macuco (1978–1979).....	127
Figura 38 — Cartaz de Divulgação de evento de arte em Itabuna, realizado pelo Grupo de Arte Macuco.....	129
Figura 39 — Cadeia pública que se tornou Casa do Artesão e hoje é a sede da Fundação Itabunense de Cultura e Cidadania	136

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 A CRISE DA DITADURA MILITAR, ABERTURA DEMOCRÁTICA NO BRASIL E AS ESPECIFICIDADES DE ITABUNA.....	20
2.1. Antecedentes Históricos do Golpe Civil-Militar se 1964 e Suas Marcas em Itabuna.....	22
2.2 Crise da Ditadura e Abertura Política.....	32
2.3 Limites e Desafios da Abertura Política.....	46
2.4 As Múltiplas Expressões da Memória em Tempos de Ditadura E Resistência.....	49
3 ARTE, POLÍTICA E RESISTÊNCIA NA TRANSIÇÃO DA DITADURA À NOVA REPÚBLICA.....	61
3.1. Resistência Artística em Tempos de Autoritarismo.....	62
3.2 Os Bastidores: Reflexões E Dilemas Da Arte No Contexto Político.....	66
3.3 O Enredo: O Percorso Histórico Da Arte Na Abertura Política.....	70
3.4 Os ventos de mudança no final da década de 1970.....	76
3.5 Os Atores Sociais Em Cena: O Artistas.....	81
3.6 Itabuna: a terra e a produção artística no ciclo do cacau (aproximações).....	84
3.7 A produção literária de escritores grapiúnas clássicos.....	889
4 MEMÓRIAS E REFLEXÕES DA ARTE ENGAJADA EM ITABUNA	98
4.1 A Resistência Criativa Nas Ruas: O Movimento Poetas na Praça	104
4.2 A Expressão do Teatro em Terras Grapiúnas	110
4.3 A Cena Musical em Itabuna no Processo de Redemocratização	119
4.4 O Grupo de Arte Macuco	125
4.5 Sobre A Arte que Contesta a Sociedade do Cacau: Memórias Dos Artistas.....	129
5 CONCLUSÃO.....	141
REFERÊNCIAS	144

1 INTRODUÇÃO

O objeto desta pesquisa é o movimento artístico em Itabuna — Bahia, durante a transição da ditadura à Nova república (1978–1985) e se insere na pesquisa matricial intitulada “Memória e história das ideias e experiências educacionais contra hegemônicas no Brasil”.

Desde o mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade, a discussão sobre arte despertou o meu interesse. A vontade de continuar estudando a arte enquanto expressão de memória, atrelada à proposta do grupo de pesquisa e à possibilidade de contribuir para a construção do conhecimento histórico do movimento artístico de Itabuna, numa perspectiva contra hegemônica, foram os motores propulsores para essa investigação.

Muitas pesquisas apontam para a arte engajada na ditadura militar brasileira, com foco no eixo Rio de Janeiro e São Paulo. Pesquisas que trabalham a temática na capital baiana também foram mais fáceis de encontrar. Mas, quando deslocamos nosso olhar para o interior da Bahia, as pesquisas se tornam mais escassas. Algumas pesquisas da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), universidade situada à rodovia entre Ilhéus e Itabuna, trazem a ditadura militar como objeto de pesquisa, mas nenhuma foca no período da transição à Nova República.

O movimento artístico-cultural de Itabuna encontra nas raízes do cacau e suas consequentes implicações socioeconômicas inspiração para as suas produções. Recorrentemente o coronel e o trabalhador rural são personagens centrais da produção literária de Itabuna e região, que na ficção contam as suas tradições e que alimentam o imaginário social e demonstram uma similaridade desses personagens com a realidade local. Na década de 1980, a cidade se tornou palco para os artistas mostrarem sua feição mais crítica. O cacau, que era a grande fonte de inspiração para as produções artísticas nos diversos campos, tais como, artes plásticas, música, poesia e produções literárias, passou a ser abordado sob um novo ponto de vista. Os valores da sociedade do cacau passaram a ser questionados. Nasceu um novo olhar de inspiração para a arte produzida nessa época.

“A sombra do cacaeiro e a luz da resistência” remete ao campo de disputa entre a burguesia cacaeira — representada pelos coronéis do cacau, que exerciam poder coercitivo na região — e a resistência cultural, que buscou brechas para se expressar através da arte. Sombra e luz são um jogo de palavras que remetem a um lugar de disputa em um período de escuridão, quando se buscava uma nova forma de organização política do Estado, sob a luz da esperança de transformações sociais e de uma nova perspectiva de vida. Na linha tênue entre sombra e luz, o movimento artístico tentou manter as suas expressões vivas.

Na guerra de trincheiras da luta ideológica, a cultura é um território de disputas. Uma discussão mais aprimorada desse intrincado campo de relações deve considerar diversos elementos para definir o papel e o lugar da arte nos anos de chumbo e no período de abertura política.

À sombra do cacauzeiro estavam os proprietários: coronéis e herdeiros responsáveis pela exploração da terra e do trabalhador, que realizavam o desenvolvimento conservador de cidades como Itabuna, Ilhéus e região. Esses, por óbvio, detinham o poder político e econômico, com fortes influências no plano da cultura e das manifestações artísticas, e utilizavam da opressão e violência para a manutenção do poder. Essas características se assemelhavam ao autoritarismo do regime militar e, conseqüentemente, tornaram a burguesia cacauzeira uma das grandes responsáveis pelo apoio à ditadura no Sul da Bahia.

Mas, como todo progresso na perspectiva do capitalismo, o desenvolvimento da região se ergueu à custa de uma classe trabalhadora que não descansou à sombra da lavoura. Pelo contrário, de sol a sol, com suor e sangue, ela ajudou a edificar a força econômica e política dos coronéis. Durante a ditadura militar (1964–1985), a organização da classe trabalhadora, bem como outras formas de organização dos movimentos sociais, era considerada subversiva e deveria ser silenciada e reprimida. Do campo à cidade, as elites fundiárias marcavam seu espaço de poder e reprimiam qualquer tentativa de oposição. Mas, para além dos limites da sombra, articulava-se o movimento que aqui chamamos de “luz da resistência”.

Houve resistência em diferentes frentes na cidade de Itabuna. A oposição ao regime militar se deu na organização da classe trabalhadora, na imprensa, no movimento estudantil, nos militantes de esquerda da Ação Popular ou do Partido Comunista do Brasil, e também ocorreu no âmbito cultural e artístico (ALMEIDA, 2015; ARAÚJO, 2004; LACERDA, 2000; PEIXOTO, 2013; SANTOS, 2006). Em vista disso, esta tese tem como objeto de estudo a movimentação artística durante a transição da ditadura militar para a democracia no Brasil, analisando esse processo a partir do movimento artístico em Itabuna.

Mas qual a natureza dessa resistência? Buscaremos responder a essa questão a partir da memória coletiva, das lembranças e experiências de artistas e seus grupos culturais ligados à música, ao teatro e à poesia em Itabuna e região. Nesse sentido, nossa questão de investigação tem como delimitação discutir que concepções artísticas, políticas e ideológicas se expressavam entre os artistas durante o período de abertura política e quais foram a influência e o impacto desta arte na sociedade da época?

Partimos do entendimento de que a memória se manifesta como forma de resistência e luta política, assim fortalecendo a participação e ação política de movimentos sociais. Falar em

memória é falar em visões de mundo marcadas por um conjunto amplo de relações sociais, experiências pessoais e coletivas em meio a uma sociedade dividida em classes, marcadas por questões culturais, étnicas, de gênero e tantas outras formas e conteúdos do fazer humano no interior de sociedades específicas.

A memória é a recomposição, no presente, de algo que foi vivido e experienciado no passado, recuperado a partir de uma racionalização com as noções e impressões do presente. Só é possível operar a memória a partir de uma materialidade, ou seja, a memória deve estar amparada por quadros de referência (humanidade, sociedade, valores, visão de mundo).

Segundo Halbwachs (2004), a memória depende de seu entorno social e se ancora em marcos. Os marcos sociais são um conjunto de mecanismos e pontos de referência portador e organizador da hierarquia da representação geral da sociedade, caracterizada por uma visão de mundo, necessidades e um sistema de valores. Esses marcos seriam o resultado e a combinação das recordações individuais de muitos membros de uma mesma sociedade. E é na sociedade onde normalmente o homem adquire suas recordações.

Os marcos sociais são os instrumentos pelos quais a memória se ampara para a reconstrução do passado, além de reativarem e restaurarem um saber encarnado na memória. O que implica dizer que a memória se situa em um contexto e não está isolada da sociedade. As experiências são determinadas pelas condições materiais de vida, e o seu caráter e natureza dificilmente podem ser entendidos fora dos quadros sociais da memória. O que quer dizer que as experiências devem estar devidamente balizadas pelas evidências empíricas do conjunto das relações sociais.

Sendo assim, toda a vida material e imaterial de uma sociedade da qual fazemos parte, o que inclui as nossas recordações, por mais individuais que pareçam, sofre a influência dos seus marcos. Para Halbwachs (2004), a nossa memória é produto desses processos, que se desenvolvem no núcleo de referências gerais, tais como a linguagem, o tempo, o espaço, a família, a religião e as classes sociais. Mas, Halbwachs (2004) ressalta que esses marcos não são simples combinações de peças que se encaixam; são instrumentos que a memória utiliza para reconstruir uma imagem do passado de acordo com uma determinada época, um determinado espaço e um determinado pensamento, que designa o papel e o lugar das recordações.

A memória depende de um dos quadros sociais mais elementares para ser transmitida: a linguagem. A linguagem, um sistema simbólico que abre espaço para a comunicação, é fundamental na medida em que homens e mulheres a utilizam para se comunicar, aumentando a capacidade de recordar e construir memórias. A linguagem, por sua vez, reforça a memória e

contribui com a transmissão dos saberes. Costas e Ferreira (2011) afirmam que a linguagem é o meio pelo qual o ser humano constitui-se sujeito, atribui significados aos eventos, aos objetos, aos seres, tornando-se, portanto, ser histórico e cultural.

As convenções verbais constituem o marco mais elementar e estável da memória coletiva, assim como possibilitam organizar a experiência vivida, armazenada e transformada. Quanto mais elaborada a linguagem, maior a capacidade de reconstrução de memórias. Contudo, é importante salientar que existem outras formas de linguagem que, assim como a palavra, são capazes de portar memórias. A humanidade é bastante eclética em recursos de resguardo da memória: os livros, arquivos, bibliotecas, monumentos, parques temáticos, museus, etc. Para efeitos desta discussão, consideramos a arte e as suas variadas formas de expressão como linguagens ricas em memórias.

Assim, falar em arte como mais uma forma de expressão de memória disponível em um grupo social é aumentar a capacidade memorialística de uma sociedade. A arte foi uma forma de resistência e importante fonte de memória do período de transição da ditadura à Nova República que aqui consideramos entre os anos 1978 e 1985, já que ela traz os componentes sociais de sua época materializados em linguagens que expressam as formas com que os artistas concebem sua visão de mundo sobre os fenômenos.

A pesquisa objetivou: a) analisar as memórias que emergem das experiências artísticas de resistência à ditadura militar durante o período de redemocratização na cidade de Itabuna – Bahia (1978–1985); b) identificar quais foram os artistas e as principais linguagens artísticas utilizadas na resistência e contestação à ditadura militar, em Itabuna, durante o período de abertura política (1978–1985); e c) analisar as mediações entre memória, arte e política, no sentido de compreender o papel das manifestações artísticas na transição brasileira.

A tese aqui defendida é a de que a resistência e luta dos movimentos, grupos e artistas grapiúnas não se apresentaram como enfrentamento político direto à ditadura. Existia uma luta pela liberdade de expressão e, conseqüentemente, existia o anseio pelo fim da ditadura, para que pudesse florescer a esperança de novos tempos, com menos medo e sem censura. Essa luta teve um papel e um peso importante na contestação das formas autoritárias numa região marcada por uma história de exploração, dominação e opressão, e deu sua parcela de contribuição na luta pelo fim da ditadura militar no Brasil.

No que tange à edificação teórico-metodológica, o materialismo histórico norteou o trabalho de construção dos quadros conceituais para a compreensão do objeto. O método dialético de apropriação do concreto pelo pensamento se dá por meio da mediação do abstrato. A apreensão da realidade pelo pensamento não se realiza pelo contato direto com as

manifestações mais aparentes da realidade. Há que se desenvolver todo um complexo de mediações teóricas extremamente abstratas para se chegar à essência do real. A abstração é uma mediação indispensável, por meio da qual a ciência chega à essência da realidade concreta.

A pesquisa foi construída a partir das seguintes etapas:

Na fase inicial da pesquisa, de objetivo exploratório, buscou-se maior familiaridade com o tema. Foram conversas com artistas que indicaram personagens que atuaram em Itabuna no período de transição democrática. Foram realizadas visitas ao Centro de Documentação e Memória Regional (CEDOC) e à Biblioteca Central da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), à Fundação de Cultura e Cidadania de Itabuna (FICC) e ao Arquivo Público Municipal de Itabuna, objetivando identificar fontes, pesquisas, acervos fotográficos e jornais do período.

Depois de feito esse levantamento, partiu-se para a investigação de campo com a combinação das pesquisas bibliográfica e documental, além de entrevista semiestruturada realizada com quatro artistas. É importante captar a amplitude e o olhar sobre o tema dos atores sociais envolvidos na pesquisa através de entrevista. Sendo assim, foi preciso possibilitar que as vozes dos artistas que viveram na cidade de Itabuna –BA, entre 1978 e 1985, fossem ouvidas.

Serviram de fontes para a pesquisa livros publicados na região, poemas, artigos publicados em eventos e periódicos, os jornais **Diário da Tarde** e **Diário de Itabuna**, trabalhos de conclusão de curso, tanto da Licenciatura em História quanto da especialização em História Regional da UESC. Além disso, foi possível encontrar outras produções acadêmicas de filhos da terra em outras universidades.

É importante ressaltar a relevância das pesquisas de Rafael de Oliveira Ribeiro (2006), Josemília Silva Andrade Lacerda (2000), Janine Ribeiro Peixoto (2013), Ana Paula Queiroz Araújo (2004), Jeane da Silva Santos (2006), Messias Nunes Correia (2011), Antônio de Pádua de Souza e Silva (2008) e Alexandre Magno Rusciolelli (2018), pois são pesquisadores da região que contribuíram significativamente para esta pesquisa, com produções que possibilitaram enriquecer a compreensão de aspectos da história de Itabuna. Também, é importante destacar a importância de editoras que possibilitam a publicação de pesquisas locais e que contribuem para o acervo histórico da região.

A continuidade da pesquisa no acervo do CEDOC/UESC e do Arquivo Público Municipal foi obstaculizada pela pandemia de COVID-19, já que esses dois estabelecimentos ficaram fechados por mais de um ano a partir de março de 2020. Depois, a cidade passou por uma enchente (dezembro de 2021), e não foi mais possível acesso ao Arquivo Público Municipal.

Depois do trabalho de campo buscou-se fazer a articulação da fundamentação teórica do objeto com os dados coletados na pesquisa de campo. O tratamento do material recolhido conduziu a elaboração teórica sobre os dados empíricos confrontados com a teoria anterior. Segundo Gomes (1994), a análise dos dados busca estabelecer uma compreensão dos dados coletados, confirmar ou não os pressupostos da pesquisa, responder às questões formuladas e ampliar o conhecimento sobre o assunto pesquisado.

Mediante a análise das memórias em disputa, emergidas dos documentos e depoimentos, buscou-se as múltiplas percepções sobre a arte e suas formas de expressão e inserção na sociedade, bem como sua relação com a política e com outros movimentos sociais de resistência.

A pesquisa divide-se em três sessões. A primeira seção, **a crise da ditadura militar, abertura democrática no Brasil e as especificidades de Itabuna**, se concentra em compreender a conjuntura social e política da abertura democrática no Brasil. Para isso, foi preciso buscar alguns antecedentes históricos e situar o contexto desde o golpe civil-militar, em 1964, até o seu declínio, fazendo-se uma correlação dos acontecimentos em Itabuna com o contexto nacional. A seção apresenta os elementos que desencadearam a crise do regime, consequentemente propiciando o cenário político para a abertura política e o florescimento da democracia.

Na segunda seção, **arte, política e resistência na transição democrática**, são trazidos para o debate os bastidores, o enredo e os atores sociais que ocuparam o cenário cultural do Brasil na abertura política. A seção discute o percurso histórico da arte na abertura política, bem como aborda reflexões e dilemas dos artistas no processo de crise da arte engajada, na década de 1980.

A terceira seção, **memórias e reflexões da arte engajada em Itabuna**, faz a reconstrução das memórias de Itabuna, extraída de documentos, obras de arte e relatos, com o objetivo de trazer as expressões de arte engajada que floresceram em Itabuna, no contexto da redemocratização brasileira.

2 A CRISE DA DITADURA MILITAR, ABERTURA DEMOCRÁTICA NO BRASIL E AS ESPECIFICIDADES DE ITABUNA

Muito bom dia senhores
 reunidos nesta praça
 em volta das mesmas dores
 suportam a mesma desgraça.
 Muito boa tarde senhoras
 de cara magra e suada
 com a prestação atrasada
 e um comer de amargura.
 Muito boa noite crianças
 Largadas na boca da noite
 com um buraco na pança
 que a morte vai alargando.
 Com todos vocês nos encontramos
 na luta de todo dia
 enquanto se for escravo
 e outros com regalia
 poesia é a nossa arma
 e vocês... a nossa poesia.
 (Geraldo Maia).¹

Geraldo Maia, em seus poemas, revela uma revolta com a situação vigente no país, no início dos anos 1980. Sua contestação em versos vinha defender a liberdade de expressão, ao mesmo tempo que se comprometia com as pessoas exploradas e oprimidas na luta pela superação das desigualdades. Assim como ele, outros poetas do período se sensibilizavam com a dor da classe trabalhadora, assolada pela crise da ditadura que tanto aumentou a desigualdade social.

O período que corresponde ao final da década de 1970 e metade da década de 1980 no Brasil foi marcado por uma aglutinação de forças, sobretudo no campo da organização dos trabalhadores brasileiros. O movimento sindical, um dos atores na luta pelo fim da ditadura militar, no fim dos anos 1970, entrou na nova década intensificando seu processo organizativo e de participação na arena da relação capital/trabalho que culminou nas greves de 1978 e 1979 no ABC Paulista e que estimulou outros sindicatos urbanos e rurais no Brasil a radicalizarem as ações contra o arroxo salarial, a inflação e a exploração.

O clima do início da abertura política nutria uma expectativa e o desejo pela novidade, embutida na perspectiva de viver um tempo regido por outra ordem, a democracia. Houve a esperança do retorno dos exilados, da libertação dos presos políticos e da redescoberta do espaço urbano/público, que antes estava restrito pela repressão. Com a expectativa de mudança

¹ Poema **Abertura**, de Geraldo Maia, que nasceu na cidade de Itabuna, um dos mais importantes integrantes do Movimento Poetas na Praça.

propiciada pelo fim do regime militar, o clima de transição abria horizontes e perspectivas para que artistas, intelectuais e gestores da atividade cultural buscassem novos espaços de interlocução por meio do campo da cultura. Crescia, portanto, a mobilização desses sujeitos no âmbito dos estados e municípios (FERRON; ARRUDA, 2019).

Com o fim do Ato Institucional nº 5 (AI-5), o fim da censura prévia no final de 1978, seguidos pela Anistia em 1979 e, posteriormente, pela campanha pelas Diretas Já em 1984, acentuou-se a presença dos artistas na esfera pública, em comissões, programas e propagandas de rádio e televisão, promovidos por partidos políticos de oposição e movimentos sociais.

Fernando Caldas, artista de Itabuna, relembra o renascer de uma liberdade que surgia no cenário nacional e chegava em Itabuna com o processo de abertura política que fez renascer a esperança de novos tempos. Ele afirma que: “Nessa época existia uma contingência de muita esperança. Tinha-se muita esperança no Brasil. A ditadura foi só acabar mesmo em [19]85, mas já tinha um clima pré-democrático. Tínhamos já uma certa liberdade.” (Informação verbal)².

Cícero Araújo (*apud* CHAUÍ; NOGUEIRA, 2007, p. 174) desenvolve algumas reflexões sobre essas expectativas que rondavam o país nesse período, quando a ditadura já começava a apresentar indícios de colapso e despertar a esperança de novos tempos:

Ainda que não esgotada, as dificuldades da ditadura já davam ensejo a expectativas sobre o que poderia acontecer: se ela caísse mais à frente, ou caso se desmantelasse ou qualquer coisa do tipo, o que viria no seu lugar? [...] Porém, mais do que se perguntar sobre o que viria no lugar dela, a pergunta era pelo que se deveria batalhar, o que deveria ser colocado no lugar da ditadura.

Enfim, entre o que poderia acontecer e o que estava acontecendo, havia uma brecha, um intervalo a ser ocupado pelo pensamento, com suas ansiedades, angústias e esperanças.

Na metade final da década de 1970, a ditadura militar deu mostras de esgotamento. A correlação de forças mudara e novos atores políticos destacavam-se no momento da abertura. A abertura política foi o período em que o Brasil iniciou sua trajetória rumo à redemocratização. É esse, pois, o marco temporal deste estudo, já que foi a convergência de inúmeros fatores que possibilitaram o retorno das mobilizações populares de diversos setores da sociedade, incluindo os artistas.

Autores como Sader (1995) e Napolitano (2017) apontam o ano de 1978 como um marco para estudar a abertura política. Segundo Sader (1995), o período entre 1978 e 1985 ficou

² Entrevista concedida por Fernando Caldas, via plataforma Google Meet, em 30 de outubro de 2020. Doravante, utilizaremos apenas “Entrevista Caldas, 2020”.

marcado como um momento decisivo na transição política brasileira. A agenda de abertura passou por momentos importantes, como a reforma partidária, a reforma da censura e a Lei de Anistia, que permitiu a volta dos exilados, e as eleições para governadores.

Além disso, o ano de 1978 trouxe algumas questões importantes. Primeiramente, o fim da vigência do Ato Institucional nº 5; e um outro elemento, a entrada de novos atores sociais na cena política brasileira: os movimentos sociais e o movimento operário. Napolitano (2017) reforça a importância desses movimentos e salienta que as greves operárias de 1978 tiveram continuidade e tomaram uma dimensão maior em 1979 e 1980. Somaram-se a isso a ascensão e a afirmação dos movimentos sociais das periferias das grandes cidades brasileiras. Dessa forma, o bairro, a indústria, as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs)³ e outras organizações tornaram-se palco e cenário para novos atores que entraram em cena com um enredo político que questionava o regime militar.

Esse novo momento da política brasileira possibilitou ao movimento de resistência cultural uma nova dimensão. Mas, sabe-se que o que germinou no período de 1978 a 1985 foi dando frutos ao longo de toda a década de 1980. Contudo, para compreender esse momento de transição democrática, é importante discorrer, embora de forma breve, acerca dos vinte anos de ditadura militar no Brasil.

2.1 Antecedentes históricos do golpe civil-militar de 1964 e suas marcas em Itabuna

A ditadura militar, período compreendido ente 1964 e 1985, trouxe marcas profundas ao Brasil. Foi um período muito tenso e conturbado que provocou drásticas modificações na estrutura política, econômica e social do país. Tratou-se de uma movimentação do Imperialismo, especialmente o estadunidense, com a articulação da burguesia nacional (agrária e urbana) apoiada nos setores da classe média, visando ao enfrentamento das organizações sindicais e políticas da classe trabalhadora na luta por reformas no Estado desde as reivindicações populares de reforma agrária, reforma urbana, tributária, educacional.

Sua efetiva edificação foi um processo contínuo de doutrina, atos institucionais, emendas constitucionais, reformulação de planos e normas, e de expansão da abrangência do poder coercitivo do Estado — um pacote nos moldes da ideologia dos militares brasileiros e aos preceitos da Doutrina de Segurança Nacional. Foi um longo e brutal período de terror, com

³ Em linhas gerais, as CEBs integravam um movimento da Igreja Católica ligado ao campo político de esquerda.

repressão, demissões, cassações, perseguições, prisões arbitrárias de opositores políticos, no qual mais de 400 brasileiros foram mortos e desaparecidos.

A Comissão Nacional da Verdade (CNV), em seu relatório final (BRASIL, 2014), reconheceu 434 mortes e desaparecidos políticos no Brasil e no exterior, no período de 18 de setembro de 1946 a 5 de outubro de 1988. Mas a própria CNV reconhece que esse número de vítimas não é definitivo. Outras investigações sobre as graves violações de direitos humanos ocorridas no período, notadamente no que se refere à repressão contra camponeses e indígenas, indicariam um quadro mais consolidado, com um número muito maior de mortos e desaparecidos.

O projeto “Brasil: Nunca Mais” (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985) reuniu 1.843 pessoas que, de alguma forma, conseguiram denunciar as violências a que foram submetidas, o que também não corresponde ao número total de pessoas torturadas durante o regime militar, mas corresponde a uma prova inequívoca da realidade brutal e trágica das torturas durante a ditadura.

O caminho que levou aos acontecimentos do dia 31 de março de 1964 teve um contexto histórico marcado por alguns elementos que juntos propiciaram o cenário favorável ao golpe militar. Assim, o antipopulismo e o anticomunismo foram os argumentos utilizados pelos conservadores para uma conspiração civil-militar e a tomada do poder pelos militares.

Em Itabuna, a estrutura de autoritarismo estava com suas raízes plantadas na região para acolher o autoritarismo militar e toda a instituição estatal que advinha com o golpe. Importante destacar a história escravocrata e coronelista presente na sociedade grapiúna que guardava seus costumes, sua tradição conservadora de uma classe dominante que com o golpe militar de 1964 ajudou a construir e gestar discursos e ações em torno, por exemplo, da demonização do comunismo e do discurso pautado na ordem e progresso (do capital).

Durante décadas, o cenário político de Itabuna foi dominado por integralistas e udenistas com administração direta ou indireta dos coronéis de cacau. A tradição política de Itabuna e região era muito conservadora; dessa forma, as elites fundiárias e burguesas da região viam com estranheza as reformas defendidas por João Goulart e a franca ascensão dos grupos excluídos nas reivindicações de classe (SANTOS, 2006).

João Goulart, presidente do Brasil no ano de 1963 a 1964, aplicava políticas do chamado nacionalismo desenvolvimentista por meio de um conjunto de ações conhecidas como reformas de base: um conjunto de ações governamentais que deveriam promover as reformas agrária, urbana, fiscal, bancária, educacional, entre outras.

Como um dos desígnios reformistas era a expropriação de grandes propriedades para realizar a reforma agrária, os senhores do cacau de Itabuna, que eram possuidores de vastos latifúndios na região cacauzeira, tinham seus interesses feridos pelas reformas do Governo (SANTOS, 2006). Foi nesse momento que ganhou força também a mobilização popular em torno dessas promessas de governo. A crescente organização dos trabalhadores na forma de movimentos sociais e sindicais começou a ser vista pelas elites como uma forma de ameaça que poderia ruir a estabilidade econômica e política do país. Itabuna também temia a politização dos grupos desfavorecidos. A organização por reivindicações concretas entre os trabalhadores rurais, muitas vezes confundidas com ideias comunistas, tencionavam a reação dos proprietários rurais exigindo soluções autoritárias, caso necessário, por parte do Estado.

João Goulart teve sua atuação em um período em que era evidente a polarização entre direita e esquerda. O apoio que o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), partido de João Goulart, havia recebido do Partido Comunista Brasileiro (PCB) foi também um fator que tornou mais insatisfeitos os políticos e militares que arquitetavam o golpe. Para os setores conservadores, essa aliança era muito malvista, pois seria entendida como um caminho para a implantação do comunismo no país. Isso leva à discussão de outro elemento marcante no cenário que favoreceu o golpe: o anticomunismo.

Assim como no cenário nacional, havia, no âmbito político de Itabuna, a inquietação da direita perante a presença dos comunistas, o que levou à adoção de medidas mais radicais para solucionar essa força ideológica que crescia em setores da sociedade. A disseminação da ideologia anticomunista influenciou a imprensa e setores civis da sociedade brasileira. Nos jornais da imprensa de Itabuna, percebe-se claramente este posicionamento com algumas manchetes e colunas, com acusações depreciativas sobre o comunismo, o que vem respaldar a Doutrina de Segurança Nacional no município.

A Manchete principal do **Jornal Diário de Itabuna**, de 20 de novembro de 1963, dizia: “Governo caminha a passos largos para o comunismo”. A Manchete principal do mesmo jornal, em 27 de novembro de 1963, afirmava: “Borbulha o sangue dos nossos netos: comunistas covardes, sanguinários, atraçoaram nossa Pátria” (*apud* ARAÚJO, 2004, p. 39).

Associadas a esse contexto, estavam as tendências antimarxistas. Assim, os projetos políticos para a América Latina foram pautados na contenção do comunismo. Quanto a isto, a coluna 6-7 do Jornal Diário de Itabuna, publicado no dia 25 de fevereiro de 1964, mais uma vez deixou claro o posicionamento da imprensa de Itabuna sobre o comunismo: “Para você defender-se do comunismo é preciso saber o que é comunismo [...] E marxismo-leninismo é a doutrina da universidade, da luta de classes; o leninismo, a doutrina histórica do Partido

Comunista de levar a guerra de classes total à vitória comunista mundial” (*apud* ARAÚJO, 2004, p. 39).

A política estava orientada para impedir o crescimento de movimentos sociais da classe trabalhadora e conter a ocorrência de conflitos sociais que implicassem qualquer mudança na ordem interna dos países sob sua influência. Diante da crescente mobilização popular em torno das reformas sociais, e o medo de que o comunismo viesse junto com o pacote de reformas, fez com que as correntes que defendiam a derrubada de governo pela força ganhassem mais adeptos.

Como bem destaca Dias (2016, p. 33): “Os associados do capitalismo internacional acreditavam que as reformas de base seriam o estopim para desabrochar a consciência social que, alimentada pelo comunismo, colocaria em risco o imperialismo e, conseqüentemente, sua posição no poder e seus negócios no Brasil”.

A disseminação da ideologia anticomunista influenciou os diversos setores conservadores da sociedade e fez propagar o discurso da presença ameaçadora dos comunistas, o que deixou a direita inquieta, buscando medidas mais radicais para solucionar essa força ideológica. Inicia-se assim a formação de alianças entre a ala militar, a elite conservadora e outros setores da sociedade civil.

O estado da Bahia, em 1964, estava sob governo de Antônio Lomanto Júnior, apoiado por políticos conservadores e apoiadores do golpe militar. Dessa forma, ele continuou governando o estado sob os interesses militares, que tinham como objetivo neutralizar as cidades que tinham como liderança aliados de João Goulart (PEIXOTO, 2013).

À época do golpe, o prefeito de Itabuna era Félix de Almeida Mendonça (1962–1967). Depois assumiu José Almeida Alcântara (1967–1968), que faleceu durante o mandato. Ambos pertenciam à Aliança Renovadora Nacional (ARENA). Em 1968, durante sete meses, Raimundo de Oliveira Lima assumiu interinamente a prefeitura, e logo em seguida, Fernando Almeida Cordier (1968–1970), político também filiado à ARENA (ANDRADE; ROCHA, 2005). Vale ressaltar que a ARENA foi um partido criado em 1965, durante o bipartidarismo, com a finalidade de dar sustentação política à ditadura militar instituída a partir do golpe de 1964. Ou seja, foram dez anos com a cidade de Itabuna governada pelo partido político que reunia os defensores do regime.

A sociedade itabunense gozava “à sombra do cacau” da classe dominante, uma suposta época de prosperidade sob a ideologia do desenvolvimento e do progresso. Itabuna e região usufruíam das riquezas auferidas com a produção e o comércio do cacau, sendo responsáveis por um dos principais produtos de exportação da Bahia. As elites fundiárias da região viam com estranheza a ascensão dos grupos excluídos e suas reivindicações de classe. A

politização de frações da classe trabalhadora e a disseminação de ideias comunistas entre os trabalhadores constituía-se em uma ameaça direta à estrutura de dominação política e econômica da elite consolidada no poder.

A ideologia da Doutrina de Segurança Nacional foi acolhida pela elite regional e encontrou, em Itabuna, um ambiente propício para sustentar um Estado militarizado. Desse modo, uma combinação de crise econômica, crise política, crise social e crise militar selou o clima para o golpe. Reunidas as condições políticas, econômicas, ideológicas e operacionais, no dia 31 de março de 1964, tropas militares foram deslocadas para o Rio de Janeiro, deflagrando o golpe militar brasileiro.

Assim como os militares e a maioria da grande imprensa nacional, o **Diário da Tarde**, jornal da região cacauzeira, apoiou a derrubada de Goulart e enxergou o golpe como uma revolução. O jornal trazia estampado em seu editorial de 1964:

Foi no estrito cumprimento dos deveres que a constituição impôs as Forças Armadas, em admirável operação militar, destruíram o ex-presidente da República.

Está pronta a primeira etapa da revolução vitoriosa, A pátria foi defendida dos que, no poder, ameaçavam-lhe a própria soberania.

Resta as forças Armadas a segunda etapa, isto é, a garantia da ordem, já que a garantia dos poderes constitucionais tem elas colocado cima de qualquer dúvida. A ordem sem a qual não haverá trabalho nem progresso, a ordem precisa ser defendida a todo custo, dentro de um clima de respeito a todos, pois todos são parcela da população.

Não quer isso dizer que não deva haver punições. Mas punições para os culpados. Punições na forma da lei. Sim, porque esta revolução tem uma mensagem. A mensagem que o Governo deposto negou ao povo brasileiro. Mensagem de ordem e esperança, para que um povo trabalhador possa construir com liberdade, o futuro de paz e de prosperidade que montará, neste hemisfério, permanentemente aceso o sinal vermelho de trânsito proibido ao comunismo internacional

Agora é hora do direito e da razão, da construção e da paz; paz que somente resultará da integração de todos os brasileiros no processo de desenvolvimento nacional, com igual participação das riquezas do Brasil. (DIÁRIO DA TARDE *apud* RIBEIRO, 2006, p. 22).

O golpe militar significou a convergência de diversos núcleos de conspiração contra o governo. Agora era importante criar uma base institucional e dar uma aparência de legitimidade ao novo regime. Era preciso restaurar a legalidade, reforçar as instituições democráticas ameaçadas, restabelecer a composição federativa da nação e retomar a política de crescimento econômico. Procurava combinar autoritarismo político-militar e deveria, sobretudo, eliminar o perigo da subversão e do comunismo.

Os militares e a direção civil-burguesa do golpe sabiam que, naqueles primeiros anos de novo governo, era preciso encontrar uma fórmula institucional para legalizar o regime autoritário e aglutinar o apoio dos civis. Essa era uma das justificativas da Doutrina de Segurança Nacional. Um conjunto de preceitos que norteou as práticas dos militares e civis durante a ditadura militar. Segundo Fernandes (2009), as ditaduras que se estabeleceram no Cone Sul tiveram como sustentação ideológica os preceitos dessa doutrina; sendo assim, as ditaduras militares instituídas no Brasil, Bolívia, Uruguai, Chile e Argentina, nas décadas de 1960 e 1970, foram marcadas pela aplicação de suas diretrizes.

Cabe ressaltar que o regime ditatorial brasileiro possui algumas peculiaridades próprias, que o diferenciam de outras ditaduras na América Latina. Entre essas peculiaridades, pode-se citar a estratégia de institucionalização do poder político e dos mecanismos de decisão administrativa, e a utilização do direito como forma de legitimação do regime (BECHARA; RODRIGUES, 2015).

A grande preocupação do imperialismo e seus asseclas na América-Latina se deu pelo crescimento de movimentos sociais da classe trabalhadora, o que poderia se configurar como uma ameaça de subversão interna. Partindo da premissa de que o comunismo não seria estimulado via agressão externa, mas sim insuflado dentro das fronteiras nacionais de cada país, é que a ideologia de segurança nacional na América Latina, especialmente no Brasil, voltou-se especificamente para a ligação de desenvolvimento econômico e segurança interna e externa.

Esse entendimento é fundamental para explicar e legitimar as medidas tomadas pelos governos ditatoriais a partir de um dos conceitos centrais para a Doutrina de Segurança Nacional: o do inimigo interno. Segundo Fernandes (2009), o inimigo pode estar nos grupos armados de esquerda, partidos de oposição, trabalhadores e estudantes, setores progressistas da Igreja, militantes de direitos humanos, ou até poderia ser qualquer cidadão que simplesmente se opusesse ao regime. Toda a população torna-se passível de fiscalização e monitoramento por serem inimigos potenciais. Nesse sentido, deve ser cuidadosamente controlada, perseguida e eliminada.

Nos primeiros dias e meses que sucederam o 31 de março de 1964, ressoou na sociedade de Itabuna aquilo que seus idealizadores queriam, o controle sobre a sociedade civil. Percebe-se isso em Atas da Câmara de Vereadores de Itabuna, onde logo apareceram defensores da ditadura se imbuindo da responsabilidade de identificar e punir indivíduos considerados subversivos.

No resumo da ata de reunião da Câmara de Vereadores de Itabuna, de 22 de abril de 1964, consta a nomeação de uma comissão especial para averiguar uma possível delação de inimigo interno contra o regime:

Sr. Presidente (Samuel Luna) nomeou uma comissão especial, composta dos vereadores Gerson Sousa, João F. Santana e Raimundo Lima para averiguar se o funcionário da Secretaria, Sr. Célio Nunes, tem ou não vinculações subversivas atentatórias ao regime democrático, medida essa em concordância com o ato institucional e em atendimento a denúncia do vereador Mario César Evangelista. (ARAÚJO, 2004, p. 41).

Qualquer um que viesse a desestabilizar a ordem poderia ser considerado inimigo interno e sofrer as medidas repressivas adotadas.

Na escalada dos acontecimentos posteriores ao desfecho golpista em Itabuna, iniciou-se uma era de perseguições e delações contra os inimigos e os subversivos. Houve fechamento de rádio, perseguição a jornais, professores, estudantes, artistas e qualquer outro indivíduo que viesse a ser considerado subversivo:

No gabinete de Gileno Amado, estava José Soares Pinheiro (Pinheirinho), Major Dórea, Manoel do Carmo e Calixto Midlej (Calixtinho). Logo na chegada Pinheiro gritou: “o rádio de Oduque está em cadeia com a rádio do Rio grande do Sul contra a revolução em marcha. Já pedimos ao comando militar de Ilhéus para vir fechá-la”. (AQUINO *apud* SANTOS, 2006, p. 23).

O Estado de Segurança Nacional e seus setores mais ligados ao Aparato Repressivo determinavam quem era o inimigo interno do país e que atividades de oposição se configuravam como antagonismos passíveis de medidas mais enérgicas. Nesse sentido, era indispensável um eficiente sistema de coleta de informações sobre os cidadãos e sobre as atividades de todos os setores da sociedade, pois o inimigo estava em toda parte.

Desse modo, Alves (1989) destaca que a responsabilidade pelo controle das atividades subversivas ou revolucionárias dotou as forças militares de poderes, praticamente ilimitados, sobre a população. Segundo esse arbítrio, todos os cidadãos eram suspeitos e considerados culpados até provarem sua inocência. Tal inversão era a raiz e causa dos graves abusos de poder que se verificaram no Brasil durante a ditadura militar. Passou-se, então, a viver uma guerra interna. E, para defender-se desse inimigo, não havia diferenciação entre violência preventiva e violência repressiva. Além disso, no discurso de defesa, foram camuflados inúmeros ataques e violações dos direitos humanos.

O estado autoritário ressoou na zona do cacau, tendo como redutos organismos como a Polícia Federal em Ilhéus, que mantinha um local para interrogatório no Morro de Pernambuco. Santos (2006) reuniu depoimentos que indicam que a maior parte das repressões em Itabuna, como prisão e tortura, ocorriam por militares de fora da cidade, integrantes do Destacamento de Operações de Informação — Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI).

Diante da repressão que se estendeu em Itabuna, os olheiros infiltravam-se em escolas, universidades, jornais, emissoras de rádio e outros espaços da sociedade para fiscalizar e descobrir possíveis focos de oposição ao regime ditatorial. A universidade era considerada um meio propício para a disseminação das ideias comunistas; logo, o espaço acadêmico passou a ser considerado um ambiente propício à subversão. Inclusive, foi na década de 1960 que surgiram, em Ilhéus e Itabuna, as faculdades de Direito, Sociologia e Ciências Sociais, cursos visados pela ditadura em todo o país.

Uma das características do regime militar brasileiro foi o uso do aparato legal como forma de sustentação e legitimação perante a população civil. Apesar da aparência de legalidade, os militares é quem legislavam concretamente por meio dos atos institucionais e atos complementares, estabelecendo-se o denominado Regime dos Atos Institucionais. Os atos institucionais editados durante o regime eram tidos pelos militares como normas fundacionais, a partir das quais se construiu o ordenamento jurídico da ditadura (BRASIL, 2014).

Foram utilizados como mecanismos de legitimação e legalização das ações políticas dos militares durante o regime militar no Brasil. Ao longo do regime ditatorial, foram decretados 17 atos institucionais. Os cinco primeiros atos são os mais conhecidos e politicamente importantes.

O **Jornal da Tarde**, em apoio ao regime militar, fez mais uma publicação fazendo referência aos atos do governo:

O povo brasileiro, portanto, compreenderá a intenção e necessidade do Ato Institucional criador de condições especiais e indispensáveis à extinção de abusos, possibilitando ao novo Presidente da República, no mais curto espaço de tempo, redemocratizar o país, dando-lhe bases seguras, estimulando o trabalho honesto, dele surgindo a produção equilibradora da balança econômica e financeira da nação, fator imprescindível a sua soberania. (DIÁRIO DA TARDE *apud* RIBEIRO, 2006, p. 24).

Em suma, a partir das edições dos atos institucionais, passou-se a ter, no Brasil, uma preponderância do Poder Executivo, desrespeitando a ideia clássica de separação de poderes,

que deveriam operar de forma harmônica e independente entre si. Verifica-se, portanto, a utilização autoritária das forças armadas como instrumento de poder e repressão.

O mais conhecido dos atos institucionais, o AI-5, de 13 de dezembro de 1968, marcou o início do período mais rigoroso da ditadura militar brasileira, os anos de chumbo. O AI-5 trouxe medidas que aprofundaram ainda mais o controle e a repressão sobre a sociedade. Qualquer cidadão era passível de uma acusação podendo ser detido, torturado, morto, dado como desaparecido. Os que exerciam profissionalmente qualquer atividade de pensamento eram os mais vigiados. Por isso, professores, jornalistas, artistas, estudantes, artistas e intelectuais passaram a ser censurados e perseguidos. Líderes sindicais e comunitários também foram vigiados e cerceados em suas atividades.

A mídia, em Itabuna e região, nesse período foi amplamente censurada e ficou inviabilizada de noticiar informações que criassem uma imagem negativa do governo. Segundo Santos (2006), percebia-se nos jornais regionais dessa época o silenciamento sobre a política exterminadora que se abatia sobre a esquerda. Existiam olheiros dentro das gráficas jornalísticas para fiscalizar a edição da notícia.

Eduardo Anunciação, em entrevista concedida a Santos (2006), afirma que até os problemas locais, como epidemia, era proibida de ser divulgada. Em suas palavras: “[...] Confesso que na ocasião exercia a função de redator chefe do jornal Tribuna do Cacau, editado aqui em Itabuna. [...] eu lhe confesso que fui muito censurado, basta lhe dizer que até um surto de meningite quando tinha na cidade era proibida a publicação” (ANUNCIAÇÃO *apud* SANTOS, 2006, p. 26).

Itabuna, assim como o restante do país, teve seus adeptos e defensores do regime, como também seus opositores. A oposição se deu no movimento estudantil, nos militantes de esquerda da Ação Popular ou do Partido Comunista do Brasil, e também ocorreu no âmbito cultural. Muitos problemas sociais, como o desemprego, a depressão, a violência, a repressão e a censura, acabaram por provocar grande revolta e descontentamento na população. De acordo com a pesquisa de Peixoto (2013), por conta de tudo isso, nos relatórios para o Itamarati e documento entregue à Subdelegacia Regional da Polícia Federal de Ilhéus, a região foi apontada como sensível e vulnerável aos processos e manobras subversivas. Com isso, setores extremos da sociedade passaram a adotar algumas atitudes preventivas, tendo como exemplo, o Partido Comunista do Brasil, em Itabuna, transferiu seus militantes para outras regiões e recebeu militantes de outras localidades (ARAÚJO, 2004).

O movimento estudantil também foi duramente perseguido depois do AI-5. Santos (2006) destaca que, por um lado, na região de Ilhéus e Itabuna houve muitas perseguições, o

que provocou um silenciamento e uma diminuição nas práticas de oposição, mas, por outro lado, alguns estudantes e sindicalistas imergiram para as lutas clandestinas, enquanto outros continuaram lutando por meios aceitáveis contra o regime, com bandeiras de luta mais direcionadas para a educação, como, por exemplo, melhorias do ensino.

Santos (2006) afirma ainda que existiu, dentro do movimento estudantil, tanto na Bahia quanto na região cacauera, formas alternativas de contestação ao regime, com um leque de alternativas: leitura de livros de teóricos considerados proibidos, reunião para discussão sobre o comunismo, construção de periódicos e artigos, pichação de muros, participação em greves, dentre outras ações que expressavam as aspirações dos que sonhavam com a democratização do país.

A região cacauera também contou com a presença marcante da Ação Popular, que no final da década de 1960 aproximou-se do Partido Comunista do Brasil. Peixoto (2013) relata, em sua pesquisa, o processo em que levou à prisão membros da Ação Popular que atuavam na região na década de 1970 — o casal Carlos e Josefa Laurindo Roriz Silva, e Odilon Pinto de Mesquita Filho.

Na passagem que relata a prisão do casal, a autora afirma que foram apreendidos, além dos documentos pessoais,

dois livros de Minelvino Francisco Silva de título: “História da região cacauera e os seus antepassados” e “A situação do Brasil e a revolta dos estudantes”, duas folhas tamanho carta, contendo paródias que foram definidas pelas autoridades como “músicas deturpadas de teor subversivo”. (PEIXOTO, 2013, p. 26).

Dentre outras coisas, o casal foi acusado de fazer propagandas comunistas, distribuindo o livreto vermelho de Mao Tsé-Tung e insuflando os trabalhadores do campo a se revoltarem contra os seus patrões, contra a política e o trabalho do governo.

Quando foi realizada uma busca na casa do casal, as autoridades ficaram sabendo da existência de Odilon Pinto Mesquita Filho, que usava o nome Luiz Antônio Viana. Odilon dava aula de alfabetização para crianças e adultos na Fazenda Santa Lúcia. As autoridades acreditavam que, durante as aulas, ele fazia doutrinação de seus alunos com ditados, cópias e que ainda, por ser músico, tocava músicas de teor subversivo para os trabalhadores rurais. Na sua acusação, alegava-se que ele se infiltrava no ambiente social, valendo-se de seu pendor para a música (PEIXOTO, 2013). Com esses relatos, percebe-se como a arte e o conhecimento eram considerados subversivos para o regime militar. Além disso, a transmissão de conhecimento e

o trabalho em educação também foram práticas consideradas suspeitas e que mereciam supervisão.

Da instauração do regime até o seu endurecimento em razão do AI-5, o que se viu com a “revolução” que tentou salvar a democracia e o país da ameaça comunista foi: fechamento do Congresso, cassação de mandatos políticos, quebra dos direitos individuais garantidos pela Constituição, torturas, prisões, mortes. Foram muitos fatores que começaram a contribuir com a rejeição e repulsa às arbitrariedades do regime, o que conduziu a uma crise que acarretou o processo de abertura política.

2.2 Crise da ditadura e abertura política

Segundo Fernandes (1982), a ditadura chegou a tal ponto que já não conseguia esconder as fraturas de sua base de sustentação econômica, social e política. Foi o contexto da crise política e econômica que desencadeou em carestia, inflação, aumento da pobreza e arroxo salarial, que impulsionaram as greves do ABC Paulista, os movimentos sociais e todo o desdobramento da luta de classes no período.

Essa tensão ampliada a partir do fortalecimento das organizações na sociedade brasileira em vários setores da classe média e da classe trabalhadora, entidades ligadas a defesa da democracia e direitos humanos ampliaram a organização e pressão popular para o fim do regime sob o comando político das forças armadas brasileira.

O processo para dar fim à ditadura, com toda a força dos movimentos sociais de massa em conflito com as forças imperialistas expressas no Brasil por meio dos militares e a burguesia brasileira golpista conduziu não a um fim rápido e com responsabilização dos responsáveis pelas perseguições, assassinatos e desaparecimentos de militantes políticos, trabalhadores, indígenas perseguidos pela Ditadura. Ao contrário, o acordo na política de anistia aos presos políticos envolvia também os opressores de farda militar.

Golbery do Couto e Silva, o principal estrategista político do regime, havia estabelecido uma agenda para transição ao poder civil, que deveria se realizar mediante diversas reformas políticas, como reorganização partidária, eleição direta para governadores, anistia política, dentre outras medidas. Era preciso dar espaço para a sociedade civil participar do sistema político, mas de forma tutelada e vigiada pelas Forças Armadas, dessa forma evitando conflitos e ruptura radical com a ordem vigente.

A partir de 1974, abriu-se um precedente que apontava para uma suposta crise de legitimidade do regime militar. Assim, deu-se início ao processo de abertura democrática com

Ernesto Geisel, e João Figueiredo deu-lhe continuidade. Quando Geisel assumiu a presidência, a economia se encontrava em uma profunda crise, que posteriormente se tornaria uma crise política. O objetivo do governo Geisel era realizar uma transição controlada, com um processo paulatino de liberalização do regime que suprimisse os instrumentos de exceção, encaminhasse o país a uma progressiva institucionalização e garantisse a volta dos militares aos quartéis, sem risco de punições. Entretanto, o que se observou foi um incessante vai e vem entre a utilização dos mecanismos de repressão e a introdução de outros menos ostensivos.

O milagre econômico mostrou-se como uma ilusão, o que acarretou a insatisfação da classe trabalhadora. A população se mostrava descontente com o governo, levando grupos e segmentos sociais a um gradual e silencioso descontentamento que aos poucos irrompeu em movimentos significativos da classe trabalhadora. O chamado milagre econômico brasileiro foi um termo muito utilizado, principalmente pela imprensa oficial nacional e internacional, que buscava explicar o crescimento rápido de dados da economia brasileira. Proporcionou crescimento acelerado no país, fazendo com que diversas empresas multinacionais criassem filiais no Brasil, que passaram a ter um alto desempenho de produtividade devido às péssimas condições de trabalho e ausências de direitos trabalhistas (PAULINO, 2020).

Nesse período a indústria em geral teve seu crescimento intensificado. A princípio, as indústrias multinacionais mais estimuladas para investir no Brasil foram as automobilísticas, seguidas das químicas e farmacêuticas. Contudo, o desenvolvimento maior foi o das indústrias estrangeiras de bens duráveis (elétrica, autopeças, veículos, eletrodomésticos). Com todo esse crescimento, o Governo estava preocupado em disponibilizar uma economia estável e aumentar o tamanho do bolo econômico para as classes privilegiadas. A burguesia brasileira e estrangeira foram as únicas classes favorecidas pelo “milagre econômico”.

Apenas a burguesia e setores com renda mais alta da classe média foram beneficiados pelo chamado “milagre econômico”, o que proporcionou, em contrapartida, o crescimento da desigualdade social.

Estudos realizados pela Fundação Getúlio Vargas apontam que:

Cerca de 30 milhões de pessoas vivem no Brasil em condições de “pobreza absoluta”, isto é, sem meios para pagar, com 50% de sua renda, uma dieta de custo mínimo necessária ao seu organismo [...] e reservar ainda a metade restante para as despesas não-alimentares. (TRINTA, 1978, p.2).

Com esse modelo econômico, a classe trabalhadora brasileira se encontrou, durante todo o período do “milagre econômico”, desprovida de atenção do Estado. A questão social foi se

agravando cada vez mais, resultando em altos índices de subnutrição, excessivos dados de acidentes de trabalho, surtos de doenças e fome.

Em Itabuna foram noticiadas, muitas vezes, a subnutrição, desidratação e mortalidade infantil. De acordo com o Jornal Diário de Itabuna publicado no dia 01 de agosto de 1979, (SUBNUTRIÇÃO, 1979), somente no primeiro semestre de 1979, 436 crianças, na faixa etária de 0 a 4 anos de idade, morreram por desnutrição.

Segundo o neurologista Luiz Boanerges Lima, presidente da Associação Baiana de Medicina Regional em Itabuna,

[...] esse não é um problema local, mas um retrato da realidade brasileira e está associada diretamente às condições de habitação, alimentação, saneamento básico, fatores culturais, programas de imunização, controle de doenças infecciosas, além da falta de assistência médico sanitária. (SUBNUTRIÇÃO, 1979, p. 1).

Outra notícia alarmante envolvendo crianças em Itabuna dava conta de que mais de 50 crianças estavam sendo atendidas por desidratação, por dia. Cerca de 70% dessas crianças pertenciam às famílias mais humildes, em sua maioria carentes de melhor alimentação e cuidados médicos adequados (DESIDRATAÇÃO, 1979, p.1).

Segundo Paulino (2020), o Brasil se tornou um dos primeiros países em assuntos como subnutrição, mortalidade infantil e acidentes de trabalho, mas passou a ser, então, um país de aparências, onde os dados apresentados não levavam em consideração a real análise socioeconômica de quem realizava a real produção interna do país — a massa de trabalhadores assalariados. Só eram divulgados e levados em conta dados da economia industrial, pela ótica da burguesia. A classe trabalhadora seguia a sua luta diária. Uma coluna do Jornal Diário de Itabuna em 19 de janeiro de 1978 publicou:

No momento a grande luta do trabalhador brasileiro, do homem do povo, da classe média e operária, é a luta pela sobrevivência. É a guerra que está aí, se estendendo por anos a fio, para, por uma simples questão de instinto, manter-se vivo, continuar de pé, quando tudo lhe é contrário e esmagador. O alimento, a moradia, a instrução, a saúde, a pesada carga de deveres, os horizontes estritos de uma subvida sem perspectivas, porque estas estão nas mãos dos poderosos, que não permitem que se semeiem esperanças, que vicejam ideias, que se torne o homem comum oleiro do seu próprio destino, do destino dos seus filhos, da construção dos caminhos de todos os seus irmãos operários. (APLAUDIR, 1978, p. 4).

Foram realizados grandes investimentos estrangeiros, resultando na maior dívida externa do país, que saltara de 3,9 bilhões no começo do “milagre econômico”, em 1968, para

12,5 bilhões no final, em 1973. Paulino (2020) ressalta que, de acordo com as análises realizadas por jornais da imprensa alternativa da época, ficou evidente que o conhecido “boom” da economia brasileira estava camuflado pela manipulação do governo, que se dava por meio de divulgações de dados estatísticos alterados. Houve, na época, um crescimento populacional elevado, trazendo assim dificuldades ainda maiores para a classe trabalhadora. O desemprego estrutural disseminava-se sem freios, gerando mais tensão e desagregação social. Tudo isso, de forma combinada, desestruturou as classes sociais e os personagens do mundo político em cena.

Devido ao êxodo rural, Itabuna teve aumento significativo na sua população urbana, o que contribuiu para o crescimento desorganizado da cidade e outras consequências graves:

Os indicadores refletem a pobreza e a marginalidade de nossa população rural, além de mostrar as consequências do êxodo rural, inchando populações na área urbana, expostas às péssimas condições de saneamento, coleta de lixo, etc. por outro lado sofremos também uma política de achatamento salarial que tem reflexos negativos ao nível de vida da população da região. (SUBNUTRIÇÃO, 1979, p. 1).

Diante dessa situação, o poder público de Itabuna não atendeu às necessidades dos novos bairros. Conforme aponta a reportagem publicada no **Jornal Diário de Itabuna** a seguir.

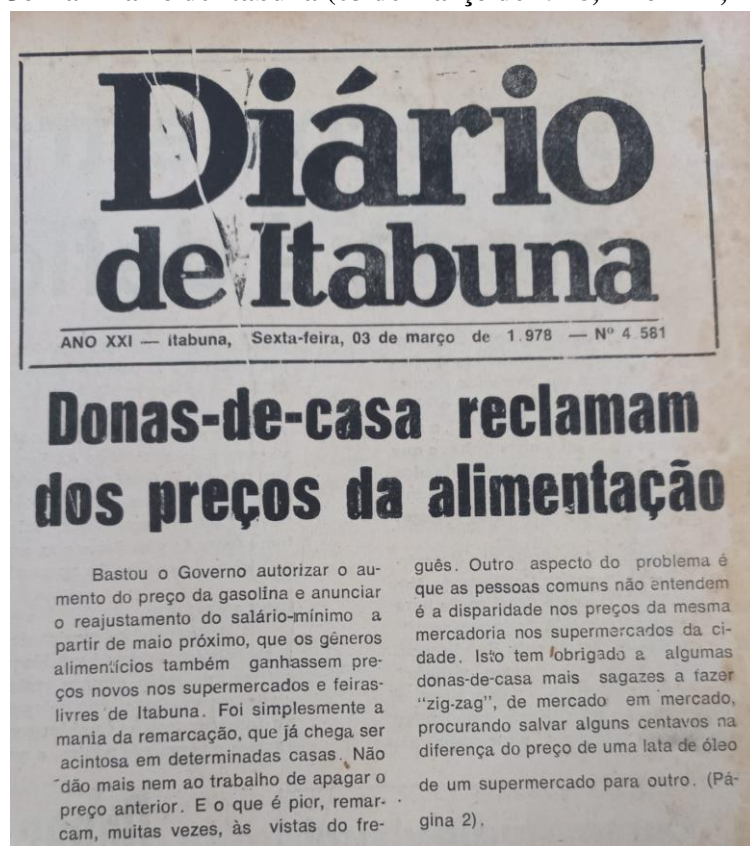
Figura 1: Jornal Diário de Itabuna (28 de novembro de 1979, Ano XXIII)



Em relação ao contexto social, depara-se, no texto de Alves (*apud* PAULINO, 2020, p. 563), com uma massa da população que vivenciava condições de trabalho e de vida deploráveis, já que 78,8% dela ganhava menos do que dois salários mínimos, ou seja, os trabalhadores assalariados em si continham apenas o dinheiro para a alimentação mínima mensal, sendo que as horas de trabalho necessárias para a compra de alimentação mensal foram respectivamente aumentadas:

Em menos de dez anos a média mensal de horas de trabalho teve um profundo aumento, saltando de 65 horas e 05 minutos em 1959, para 101 horas e 35 minutos em 1968 (início do milagre), e intensificando-se ainda mais em 1973 (final do milagre), totalizando em 147 horas e 04 minutos a quantia necessária de horas trabalhadas para a compra da alimentação mensal mínima.

Figura 2: Jornal Diário de Itabuna (03 de março de 1978, Ano XXI, Nº 4581, p.1.)



No caso de Itabuna, houve aumento significativo do preço dos itens da alimentação. Fazendo-se uma comparação entre janeiro de 1977 e janeiro de 1978, os gêneros alimentícios de primeira necessidade tiveram um aumento de cerca de cem por cento nos supermercados e feiras da cidade (COMIDA, 1978, p.1).

A crise econômica, materializada pela inflação e pelo arrocho salarial crescente, foi a maior causadora das tensões sociais. Houve por parte do governo perda de controle com as contas externas. Em 1979, os preços internacionais do petróleo tiveram aumento, o que desequilibrou ainda mais as contas externas do Brasil. Apesar da tensão política causada pela perda do controle sobre a economia e pela mobilização sindical crescente, os estrategistas do regime conseguiram manter sob seu controle o processo de reformas políticas.

Seino, Algarve e Gobbo (2013) reforçam que as críticas ao chamado “milagre econômico” tomavam tom mais áspero, na medida em que se começava a enxergar além das obras faraônicas e do crescimento do PIB e passava-se a notar que ambos motivos de euforia foram glorificados em detrimento da distribuição de renda e do investimento em políticas sociais, além de se cravar uma condição de dependência do capital internacional. Mas, o governo não teve como controlar a situação econômica do Brasil. No início de 1983, a situação ficou mais crítica: “[...] os índices de inflação e de desemprego explodiram. No final do ano, a situação era assustadora: 200% de inflação anual, queda de 5% do PIB, dívida externa chegando a US\$ 100 bilhões” (NAPOLITANO, 1998, p. 90).

Com isso, o Brasil recorreu ao Fundo Monetário Internacional (FMI) para sanear suas finanças. O resultado de anos de endividamento externo e gastos públicos desenfreados começaram a aparecer, e com o aumento da taxa de juros internacionais, a situação da dívida brasileira complicava e ficava insustentável, o que deixou a esquerda ainda mais aguçada sobre a crise econômica e política do país.

Outra questão essencial que garantiu o sustentáculo da ditadura foram as multinacionais. Elas exerciam um domínio sobre a economia, por meio do controle industrial, fabril e, assim, exercia uma pressão sobre a classe operária. As multinacionais financiavam todas as operações da “segurança nacional”, juntamente com outro campo do empresariado, que foi decisivo no financiamento econômico da ditadura, sobretudo a partir do AI-5, que eram as empresas de exploração imobiliária, construtoras ou empreiteiras. As construtoras enriqueceram e sustentaram o aparato policial do Estado, ou seja, a repressão (CHAUÍ; NOGUEIRA, 2007).

Em vista disso, embora a chamada modernização brasileira e seu “milagre econômico” tenham cumprido seu papel para o grande capital, eles deixaram consequências perversas para a grandiosa maioria da população brasileira. O fracasso na economia, em termos de políticas de desenvolvimento e políticas sociais, provocou o aumento do descrédito do governo na população. Sobre isso, Sader (1995) aponta que, na história política do Brasil, uma das mais impressionantes rupturas que marcaram o país na transição democrática se refere à trajetória do

movimento operário, isto é, à mobilização dos dominados, da classe trabalhadora, portando-se como novos atores sociais emergindo no cenário social e político brasileiro.

Em 1978, trabalhadores do ABC Paulista marcaram o ponto e cruzaram os braços para o trabalho. Foi a construção de uma greve que agregou novidades ao cenário político da época. O movimento foi se organizando no interior das fábricas e a participação do sindicato ocorreu de forma indireta. Segundo Napolitano (1998), cerca de 12 mil trabalhadores aderiram à greve e, além da reivindicação de melhoria salarial, exigiam a democratização interna das fábricas.

Já que o governo passou a ter um controle sobre os sindicatos e entidades da classe trabalhadora, houve a necessidade de uma nova configuração na forma de mobilização. Por isso a importância da greve operária de maio de 1978, uma vez que ela conseguiu formar um tipo de organização mais democrática e descentralizada, que driblou a vigilância do governo militar de uma forma inédita. Nesse sentido, as novas lideranças do movimento eram efetivamente operárias e contribuíam para a ampliação das lutas democráticas do período, na medida em que representavam uma possibilidade histórica da participação efetiva das classes trabalhadoras na vida política do Brasil.

Com a crescente organização operária, surgia a criação de novas estratégias e ações por parte do governo militar. A luta desse segmento da classe trabalhadora constitua ameaça ao sistema constituído em 1964 e acabou ecoando por outros setores de militância a necessidade de redefinir os valores democráticos, colocando como pauta de discussão a luta pela justiça social efetiva e pela participação da classe trabalhadora na riqueza nacional. Foi nesse intuito de desarticular a crescente onda de organização da classe trabalhadora que o ministro do Planejamento, Reis Veloso, anunciou uma nova lei de greve e deixou clara a sua posição contrária à liberdade sindical ampla, devido ao perigo de infiltração de ideologias não compatíveis com as ideias do povo brasileiro (MINISTRO, 1978, p.1).

Figura3: Jornal Diário de Itabuna (13 de novembro de 1978, Ano XXII, nº 4575, p.1)



Em março de 1979, uma nova greve operária explodiu no ABC paulista — um movimento mais amplo e mais organizado que a greve de 1978. Tanto o governo quanto os donos das fábricas estavam mais preparados para enfrentar o movimento. O governo militar não estava disposto a tolerar nenhuma greve, com o medo de que isso tomasse proporções maiores e significasse a transformação em um grande protesto político contra o regime. De acordo com Napolitano (1998), a supracitada greve recebeu a adesão de 150 mil operários. Por mais que se afirmasse que os trabalhadores não estavam fazendo uma greve política contra o governo, e sim uma greve econômica por reajustes salariais, o movimento acabou sendo visto pelo governo como uma afronta ao regime e à sua política econômica.

Sader (1995) afirma que o movimento operário e o movimento popular emergiram nesse contexto e carregavam a marca da autonomia e da contestação à ordem estabelecida. Era um

novo formato de sindicalismo, que se pretendeu independentemente do Estado e dos partidos. O chamado “novo sindicalismo”, tentando escapar do que seriam velhos esquemas de organização e relação como os trabalhadores, tinha como um de seus pilares a democracia de base, priorizando as organizações pela base da categoria.

Para Santana (1995), nesse processo de relação com o conjunto dos trabalhadores se estabelecia um vínculo direto, já que muitos dos novos sindicalistas eram oriundos de formas organizacionais no interior das empresas, com forte apoio dos trabalhadores contrários aos líderes considerados traidores dos sindicatos ou aos que se relacionavam com os partidos que, supostamente, tratavam os trabalhadores como massa, controlando-os e manipulando-os para seus interesses particulares ou partidários. Nesse processo cresceu a procura de trabalhadores para se filiar aos sindicatos, o que deu força para a construção de um novo espaço de participação e ação política que durante muito tempo esteve interdita.

Em virtude disso, o governo endureceu seus métodos, inclusive fazendo intervenção federal nos sindicatos. Essa ação, longe de desarticular, fortaleceu a politização do movimento, tornando os operários metalúrgicos a categoria social mais destacada na oposição ao regime militar. Ademais, várias categorias sociais aderiram aos protestos e atos exigindo o fim da intervenção, transformando-se em protesto público generalizado. Dessa maneira, a greve de 1979 serviu para consolidar e tornar público o movimento operário. Muitas lideranças se formaram nas pastorais operárias, grupos de discussão e ação coordenados pela Igreja Católica. As missas acabaram se transformando em atos públicos contra o regime militar.

A greve dos metalúrgicos do ABC, em 1979, durou 14 dias e fortaleceu o movimento da classe trabalhadora, que ganhava fôlego e a adesão de outras entidades civis. As greves que eclodiram não se limitaram somente aos setores operários, mas foram ampliadas para outros segmentos: trabalhadores rurais, médicos, motoristas, funcionários públicos e todos aqueles contrários às demissões em massa, baixos salários e que reivindicavam estabilidade e reconhecimento de representações nos locais de trabalho (SEINO; ALGARVE; GOBBO, 2013). É importante destacar que a comemoração do 1º de maio de 1979, Dia do Trabalhador, reuniu, em São Bernardo do Campo, cerca de 30 mil pessoas e contou com a presença de operários, artistas, estudantes, líderes partidários e comunitários. Ainda na mesma cidade ocorreu outro grande ato, com mais de 100 mil pessoas (NAPOLITANO, 1998).

Por volta de 1980, apesar da consolidação da política de abertura, as tensões entre o estado autoritário e a sociedade civil chegavam a um nível crítico. A greve dos metalúrgicos, deflagrada no final de março desse mesmo ano, representou um dos momentos de maior tensão entre ambos, uma vez que a sociedade civil aumentava cada vez mais o apoio aos operários. A

greve durou 41 dias e teve a contrapartida do governo, que utilizou inúmeros recursos repressivos, jurídicos e policiais. Cerca de 130 mil trabalhadores aderiram à greve, apoiados por diversas entidades civis e religiosas, partidos políticos e movimentos populares em geral (NAPOLITANO, 1998). Como o governo não estava disposto a dialogar, as greves e mobilizações adquiriram um caráter político mais significativo de oposição e confronto com o governo e com o regime militar.

Movidos pela solidariedade ao movimento de apoio às greves operárias, formaram-se comitês de apoio em fábricas, bairros, pastorais da Igreja, parlamentares da oposição, Ordem dos Advogados, sindicatos, artistas, estudantes, jornalistas e professores. Nessa representatividade de diferentes grupos, apareceu um sujeito coletivo, com grande visibilidade pública, que representou a afirmação de setores sociais até então excluídos do cenário oficial.

Houve uma mudança significativa ao longo da década de 1970 no comportamento da classe trabalhadora. No final da década de 1970, essas classes de trabalhadores irromperam com a marca da autonomia e da contestação da ordem pública. Entraram na cena pública reivindicando direitos, a começar pelo direito de reivindicar direitos (SADER, 1995). A explosão de greves deste período era uma resposta do proletariado urbano e rural e de setores da classe média brasileira em relação à falência do modelo econômico. Esses acontecimentos acabariam levando a classe trabalhadora ao centro da vida política nacional, deixando claros os estreitos limites da política de abertura proposta pelo governo. Era uma nova forma de expressão da luta democrática em curso.

Além da organização sindical, destacou-se também uma nova forma de organização local: as associações comunitárias ou associações de moradores. O impacto das lutas de classe em 1978 levou a uma revalorização das práticas sociais presentes no cotidiano popular. Por suas linguagens, pelos seus valores e pelos lugares de onde se manifestavam, essas associações eram vistas como uma nova forma de representação e indicavam o surgimento de novas formas de identidades coletivas.

Outro episódio que possibilitou o início da abertura política foi o fim do AI-5. Tendo em vista que o AI-5 acirrou a censura e a violência contra os opositores do regime, sua expiração abria novas perspectivas para a ação política das oposições de modo geral. Com o fim do AI-5 durante o governo do presidente Ernesto Geisel iniciou-se, de fato, o processo de democratização do país.

O marco inicial de tal processo se deu a partir de 1979, com a concessão da anistia política a grupos de exilados. O retorno de artistas demarcou a abertura a visões de mundo distintas e padrões de comportamento que começaram a retirar das margens aqueles que eram

considerados suspeitos para os militares. A campanha pela anistia era um dos vários movimentos pela democracia e luta pelo respeito aos direitos humanos. O debate para anistiar os presos e perseguidos políticos da ditadura havia começado ainda no governo de Geisel. Porém, foi no governo de Figueiredo que o movimento tomou formas reais.

As origens do movimento pela anistia remontam ao ano de 1975, com o Movimento Feminino pela Anistia. Mas, foi ao longo de 1979 que ganhou força com a realização de grandes concentrações públicas. Na pauta de reivindicações, além da anistia aos presos e perseguidos políticos, civis e militares, a campanha exigia a punição daqueles que cometeram atos de tortura em nome da Segurança Nacional. O Comitê Brasileiro pela Anistia (CBA), fundado em 1978, fazia campanha por uma anistia ampla, geral e irrestrita a todos os atingidos e prejudicados pelo regime militar. Era formado por advogados, familiares e amigos dos presos políticos e se espalhou no solo brasileiro e exterior (GUIARO, 2019).

Pressionado pela sociedade, o general Figueiredo encaminhou um projeto de lei ao Senado Federal, que, apesar das críticas, foi aprovado em 28 de agosto de 1979. As críticas eram em decorrência do teor do que se falava a lei — a anistia seria concedida para os presos e perseguidos políticos, mas também aos responsáveis por manter o regime militar em vigor, ou seja, aos militares que torturaram e mataram em nome do regime, nos porões da ditadura. Conseqüentemente, os últimos presos políticos foram libertados, os exilados puderam retornar ao Brasil, e os que tiveram seus direitos políticos cassados puderam voltar à vida pública. Entretanto, a promulgação da Lei de Anistia somente atendia parcialmente os pedidos do movimento. Em nenhum momento o governo admitiu a hipótese de punir os torturadores

No novo cenário político houve também a crise do bipartidarismo. Quando o AI-2 foi promulgado em 1965, ele eliminou todos os partidos políticos, deixando apenas a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), partido do governo, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), o partido da oposição. Mas, com a extinção dos atos institucionais, o pluripartidarismo voltou ao cenário da política brasileira. O regime de dois partidos políticos tutelados pelo regime militar foi adotado pela necessidade de manter e fortalecer a articulação política das forças sociais que prepararam e lideraram o golpe de Estado de 1964, como também de forjar uma suposta visibilidade democrática do Brasil no exterior (FERNANDES, 1982).

Mas o dinamismo das lutas sociais e a crise econômica e política do regime fez com que o que foi pensado pelos estrategistas do regime militar no início tomasse novos rumos e novas configurações de força dentro da oposição. A oposição consentida que orbitava em torno do MDB redefiniu-se e foi ganhando força no cenário eleitoral, adquirindo uma nova voz política que ressoou na sociedade. Já que essa nova configuração poderia acarretar mais desgaste à

ditadura, era preciso mexer nessas estruturas partidárias. Segundo Fernandes (1982, p. 63), “[...] a oposição política adquiriu a qualidade potencial de oposição real e, por fim, afirmou-se nessa relação com a ditadura de forma defensiva”.

Como o sistema de dois partidos precisava ser refeito, em novembro de 1979, uma nova legislação partidária foi aprovada, acabando com o bipartidarismo. A estratégia do governo era beneficiar-se das divergências internas do partido de oposição MDB, que a essa altura reunia muitas forças políticas conflitantes. Em contrapartida, os defensores do regime deveriam se manter coesos e concentrar-se em um único partido político, com base na antiga ARENA.

Itabuna já vinha discutindo a questão da reforma partidária, tanto que, em outubro de 1979, Geraldo Bonadio, em uma coluna do jornal **Diário de Itabuna** (NOVOS, 1979, p.5) trouxe a discussão “Novos partidos e democracia”. Para ele, “[...] a grande dúvida é saber se a Arena passará por uma metamorfose real ou apenas nominal. Quanto ao MDB tem-se como certo que será induzido a cindir-se em grupos cuja conotação ideológica ainda não foi estabelecida devidamente.”. Ele ainda segue afirmando que o governo passaria a ter uma posição mais cômoda no Congresso, podendo trabalhar com mais tranquilidade, visando o sucesso em eleições futuras.

Napolitano (1998) destaca que os analistas políticos, na época, reconheceram que a grande novidade partidária foi, de fato, o Partido dos trabalhadores (PT). Pois foi um partido político de massas, completamente desligado das elites socioeconômicas e dos partidos comunistas tradicionais. Foi inspirado em algumas organizações sindicais e populares, com apoio da esquerda católica e da esquerda desvinculada do Partido Comunista Brasileiro.

Outro fator significativo para o processo de redemocratização brasileiro foi a campanha Diretas Já. Por meio desse movimento, a população foi às ruas para reivindicar mudanças no cenário político, pedindo a volta do voto direto para presidência da República, depois de quase duas décadas sem poder decidir quem seria o presidente do Brasil. Sua primeira manifestação ocorreu no município de Abreu e Lima, Pernambuco, no dia 31 de março de 1983. A manifestação foi noticiada pelos jornais e com uma grande repercussão, logo em seguida o movimento começou a tomar o país. Ocorreram manifestações em Goiânia três meses depois, e mais tarde, no mês de novembro daquele mesmo ano, em Curitiba (GUIARO, 2019).

Segundo Napolitano (1998), os comícios pelas diretas eram organizados como se fossem shows ao ar livre, com a presença de artistas, personalidades públicas em geral e lideranças partidárias. Entre fevereiro e março de 1984, ocorreram muitos eventos pelo país, reunindo milhares de pessoas. Em São Paulo, foram mais de 200 mil pessoas; Belém, 60 mil; Recife, 80 mil; Belo Horizonte, 300 mil; e Rio de Janeiro, 200 mil. O autor ainda expõe que,

em fevereiro e março de 1984, a campanha das Diretas Já se espalhou pelo país — foram realizados grandes comícios nas principais cidades do país, revelando a vontade da participação popular nas discussões políticas e a consolidação dos valores democráticos como eixo da política nacional (NAPOLITANO, 1998).

Em janeiro de 1984, como se pode ver na figura abaixo, houve uma movimentação em Itabuna para a campanha das Diretas Já.

Figura 4: Recortes de reportagens sobre as diretas já em Itabuna



Fonte: no Jornal Diário de Itabuna

Em conversa com personalidades da vida pública, empresarial e social de Itabuna, o jornalista Paulo Lima, no jornal **Diário de Itabuna** (ELEIÇÕES, 1984, p.2), percebeu que a sociedade itabunense era favorável às eleições diretas, mas essas pessoas pediam que os seus posicionamentos não fossem publicados. O que demonstra ainda resquícios de um período de repressão da ditadura.

Lima ressalta que não seria ainda em uma eleição que o Brasil conseguiria resolver seus problemas. Mas mesmo assim ressalta que:

Eleições diretas no Brasil significa o país retomar o seu verdadeiro desenvolvimento, assegurar suas tradições de nação democrática no mundo livre, estabilizar a dívida externa e interna, livrar-se dos tentáculos do FMI, solucionar o mercado de trabalho, apoio e incentivo à pequena e média empresa, assegurar a soberania nacional, disciplinar a remessa de lucros ao estrangeiro, elaborar e pôr em prática uma nova política educacional, de habitação e saúde. (ELEIÇÕES, 1984, p. 2).

Em 1984, o prefeito de Itabuna, Ubaldo Dantas, esteve em Salvador, acompanhando uma caravana do PMDB itabunense para participar de um comício em favor das eleições diretas para presidente da República. O vice-prefeito, que ocupava interinamente o cargo, afirmou que a campanha pelas diretas iria ser intensificada em Itabuna, com o total apoio do governo municipal (ITABUNA, 1984). Já na região Sul da Bahia, o primeiro comício pelas diretas foi realizado em Uruçuca, em 22 de janeiro de 1984. Uruçuca, que fica a 50 quilômetros de Itabuna, também integra a região cacauceira, foi governada durante muito tempo pela ARENA e depois pelo Partido Democrático Social (PDS).

A pressão popular para a aprovação da Proposta de Emenda à Constituição (PEC) nº 5/1983, que tinha o objetivo de restaurar o voto direto para presidência da República, no Congresso Federal, foi enorme. As manifestações haviam tomado proporções jamais vistas no Brasil. O movimento recebeu apoio de todas as camadas da sociedade brasileira. O governo até tentou reverter a situação, lançando outra emenda como alternativa da emenda proposta pela oposição, mas a resposta popular veio das ruas, com cerca de 1 milhão de manifestantes no centro da cidade de São Paulo, protestando contra a emenda proposta pelo governo, e assim aumentando a euforia em torno das Diretas Já.

Apesar de a pressão pública ser gigantesca, a referida PEC foi rejeita no dia 25 de abril de 1984, frustrando a sociedade brasileira. Nos meses que se seguiram a essa derrota, inúmeras articulações partidárias foram negociadas nos bastidores. Com isso, as mobilizações para o voto direto viram seu final com a eleição da chapa Tancredo–Sarney.

Figura 5: Notícia da eleição de Tancredo Neves



Fonte: no Jornal Diário de Itabuna (15 de janeiro de 1985, Ano XXVII, nº5428, p.1)

2.3 Limites e Desafios da Abertura Política

Em 1979, um complexo jogo de forças dominava a cena política brasileira: a oposição tinha se ramificado em várias correntes; o governo procurava fazer pequenas concessões, tentando garantir o controle do processo; e ainda existiam os setores de direita mais radicais, que não concordavam com essas pequenas permissões.

Os militares que faziam parte da chamada “linha dura” do regime não queriam a abertura política proposta por Figueiredo, e muito menos o fim do regime. Utilizavam do medo da sociedade e praticavam atentados terroristas, os quais deveriam aparentar ser de responsabilidade dos opositores ao regime militar. A extrema direita passou a praticar ataques a bomba contra entidades civis, como a Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) — atentados que custaram a vida de um funcionário e deixaram outros tantos feridos. Além dos atentados, também praticavam sequestros e ameaças contra ativistas dos direitos humanos. No ano de 1980, por exemplo, o número de atentados e sequestros realizados por grupos paramilitares de direita cresceu consideravelmente (NAPOLITANO, 1998).

O episódio mais famoso foi o Atentado do Riocentro, em 1981. Para comemorar o Dia do Trabalhador daquele ano, sindicalistas e grupos de esquerda organizaram um show de música popular com artistas da oposição política ao regime. Dois militares iriam explodir uma bomba durante o show; contudo, a bomba explodiu no carro e acabou matando um dos soldados, frustrando seus planos. O acidente atraiu a imprensa, e o plano do atentado tornou-se público, expondo a identidade dos terroristas: militares ligados ao DOI-CODI do Rio de Janeiro.

Apesar de tentarem esconder o caso, os ataques da direita perderam força. A conjuntura se tornava cada vez mais desfavorável para a continuidade do autoritarismo e da violência do regime, o que acabou por acelerar ainda mais o processo de redemocratização. O regime conseguiu negociar, com êxito, sua autodissolução. Mesmo não sendo a saída desejada pela esquerda e por milhões de brasileiros, era o encerramento do ciclo de militares no governo e o início de uma transição democrática, produto de uma saída negociada dos militares. A presença maciça nos movimentos sindicais e sociais, neste período final da ditadura, não foi sinônimo de capacidade de ação institucional efetiva das esquerdas.

A impunidade dos torturadores foi o preço mais caro a ser pago pela oposição, para garantir uma transição “sem traumas”. Napolitano (2015) afirma que o trauma gerado pela violência do Estado nos diversos segmentos e atores políticos produziu um tabu político na fase de transição democrática; dada a preferência da oposição liberal moderada em negociar os

termos da transição, qualquer ruptura ou dissenso entre os atores alimentaria novamente o ciclo de violência e ruptura democrática.

Todavia, o processo de redemocratização não se encerrou com o final da ditadura, em 1985. Houve uma continuidade no processo de construção de uma democracia, que passou pela constituição, em 1988, e continuou quando a sociedade tentou se arrumar e modificar ideias, atitudes e valores para superar um modelo tradicional de sociedade. Periodizações desse tipo servem-nos como recurso analítico importante. É válido entender que o processo de abertura política foi o início de um ciclo de superação do regime rumo à retomada de uma democracia, ou melhor, de uma nova construção democrática de sociedade.

Segundo uma reportagem do jornal **Diário de Itabuna**, quando Figueiredo assumiu a Presidência da República, em 15 de março de 1979, no seu discurso de posse, se comprometeu em transformar o Brasil em uma democracia: “[...] [Figueiredo disse que] lutará com todas as suas forças pela justiça social, por uma sociedade mais humana, procurando fazer com que haja uma melhor distribuição de renda entre os brasileiros porque ‘não podemos falar em democracia com desigualdade social.’” (FIGUEIREDO, 1979, p.1).

Figura 6: Notícia do jornal Diário de Itabuna (16 de março de 1978, Ano XXII, nº 4638, p.1)



Mas, para qual democracia o Brasil estava caminhando? O Brasil se enquadrava no que Weffort (1992) chamava de novas democracias, as que vão surgindo a partir dos anos 1970, em decorrência de uma recente derrubada de um regime ditatorial, conduzindo à restauração de uma democracia que nunca foi realmente sólida. Essas novas democracias eram democracias em construção, nas condições políticas de um processo de transição que tornou inevitável uma mistura com importantes heranças do passado autoritário. Elas estavam em construção nas

circunstâncias criadas por uma época de crise social e econômica, que acentuava a influência de situações de desigualdade social extrema, bem como de crescente desigualdade social. No entanto, edificar uma política firmemente comprometida com a democracia, legitimada socialmente e sustentada por uma cultura pública revigorada não é tarefa simples.

Democracia era um assunto discutido de forma recorrente nas edições do jornal **Diário de Itabuna**, a partir de 1979.

Figura 7: Colunas de edições do jornal Diário de Itabuna



Fonte: no Jornal Diário de Itabuna

Na edição de 19 de maio de 1981, Olavo Baptista Filho fez reflexões sobre essa tão sonhada democracia:

Democracia não deve ser um sistema de governo, mas antes de mais nada um estado de espírito. Democracia deve ser respeito ao próximo, amor e não ódio; democracia não deve ser distribuição de favores e nem exercício de influência em benefício de poucos. Democracia deve ser um princípio ético que deve levar o homem a compreender, principalmente, suas obrigações perante a sociedade e perante Deus. Democracia deve ser alguma coisa que a sociedade ainda não está preparada para viver plenamente.

Democracia deve der proibidade do exercício da função pública, deve ser recusar-se à mordomia. Democracia deve ser evitar viagens dispendiosas por conta do estado, deve ser zelar pelo dinheirinho precioso do povo. Democracia deve ser simplicidade, deve ser recusa ao luxo e à ostentação das reuniões

oficiais. Democracia deve ser simplificar a vida do povo. Democracia deve ser uma política econômica voltada para o povo. Democracia não deve ser discriminação, deve se tratar o rico e o pobre da mesma forma. Estas são importantes reflexões sobre democracia que todos devem fazer. (DEMOCRACIA, 1981, p. 3).

Segundo Chauí e Nogueira (2007), ocorreram muitos outros processos e transformações ao longo do período da abertura política que condicionaram e dialogaram com a redemocratização. Essa compreensão permite entender tanto o ritmo quanto os desdobramentos da redemocratização brasileira. Portanto, seria possível afirmar que “[...] o processo político teve uma expressiva potência de destruição da ditadura, mas não teve igual potência para democratizar o país” (CHAUÍ; NOGUEIRA, 2007, p. 207). Houve, seguramente, avanços em termos democráticos. O país tornou-se uma democracia, “revolucionou-se” em termos políticos, mas permaneceu distante da vida democrática plena.

De acordo com Paim (1984, p. 1) havia algumas ilusões em setores da sociedade brasileira em relação à abertura democrática. Segundo ele, “As coisas se passariam mais ou menos deste modo: tivemos no último ciclo o predomínio de uma vontade autoritária, cumprindo agora substituí-la por uma vontade democrática” e completou afirmando que a democracia não iria cair do céu, mas que requeria empenho das instituições.

2.4 As Múltiplas Expressões da Memória em Tempos de Ditadura e Resistência

Durante períodos ditatoriais do século XX, o espaço público foi monopolizado por uma história política dominante. A censura foi explícita, e as memórias alternativas de atores sociais que se opuseram ao autoritarismo tornaram-se subterrâneas, proibidas e clandestinas, o que, neles, aumentou o clima de terror e medo, consequentemente gerando-lhes paralisia e silêncio (JELIN, 2002). É importante lembrar que em uma mesma época convivem muitas experiências, e uma única narrativa histórica não consegue captar todas as memórias. Assim, em todas as ditaduras, nota-se a existência e a rebeldia das “outras memórias”, que encontram seus próprios meios de transmissão e mecanismos de preservação, mesmo que o seu local de sigilo e privacidade seja a própria subjetividade.

Existem outras memórias, e o papel do pesquisador é justamente revisitar o passado para reencontrar novas expressões delas; ir à procura do que ficou no subterrâneo da sociedade e da mente humana. Não se espera, nesses processos, a reconstrução de uma memória homogênea

“oficial” e “única” que, aliás, nunca houve ao longo da história, mas sim a oportunização de novos olhares.

Países que viveram momentos políticos de conflitos marcados pela violência e violação de direitos humanos têm passado por um processo de revisão da história, em busca de uma ação reparatória que passam pelo direito à memória das vítimas. Nesse sentido, González (2006) sinaliza que traumas coletivos sempre implicam um efeito de memória, que, ao longo do tempo, está sujeita a reinterpretações contínuas.

Segundo Jelin (2002), as novas interpretações e revisões de narrativas históricas ocorrem, ao longo do tempo, como produto de lutas políticas, das mudanças de sensibilidade do tempo e do próprio avanço da pesquisa histórica. A autora ainda ressalta que períodos de aberturas políticas e transições permitem à esfera pública incorporar narrativas e histórias até então contidas e censuradas, e essa abertura implica um cenário de lutas pelo significado do passado, com uma pluralidade de atores e agentes, demandas e múltiplas reivindicações (JELIN, 2002).

As relações que as sociedades estabelecem com seu passado são dinâmicas e, muitas vezes, contraditórias, uma vez que variam conforme os grupos sociais, culturais e políticos envolvidos no processo de reconstrução do passado, bem como a intencionalidade de fazê-la, pois não existe neutralidade ideológica ou política no processo de reconstrução de memórias. Existe uma seleção do que preservar na memória e transmitir às futuras gerações (NAPOLITANO, 2015).

No setor específico da vida política, a memória social pode estabelecer novos sentidos para as ações do passado, marcando identidades e espaços que atuam no jogo político do presente. Quando a democracia do presente entra em crise, além da necessidade de luta efetiva para preservá-la, mesmo nos limites de uma democracia burguesa, é importante revisitar o passado vivido, com o compromisso político de buscar novos sentidos e aprendizagens sociais que possibilitem o entendimento e o enfrentamento da atual conjuntura política. Nesse contexto, a memória reforça o valor político e social para as gerações atuais, conduzindo a novas leituras e atribuindo um novo papel para as testemunhas e vítimas de um passado traumático.

Sabe-se que as pesquisas historiográficas sobre nosso passado mais recente se inscrevem em abordagens abertamente interdisciplinares, com contribuições metodológicas quase sempre perto da avaliação de vozes silenciadas ou marcadas por um anonimato discutível, aparentemente. O exercício das narrativas é a forma de indivíduos desprezados e esquecidos reivindicarem um maior protagonismo (GONZÁLEZ, 2006).

A memória coletiva se expressa no âmbito de instituições, que podem ser estatais ou da sociedade civil. Do ponto de vista geral, é possível considerar vários atores individuais e coletivos envolvidos na construção da memória, tais como igrejas, escolas e sociedades históricas. Já nas disputas pela memória e seus usos políticos, destacam-se: instituições político-ideológicas e associações de classe; instituições e atores voltados à produção e preservação de memórias; mídia jornalística impressa, eletrônica e digital; as universidades e outros epicentros da produção do conhecimento legitimado em uma sociedade; movimentos sociais e culturais; e o campo artístico.

Castanho (2011) aponta que, geralmente, as instituições estatais têm a voz de poder, e nas instituições da sociedade civil existe um conflito representado pela mistura entre as memórias dos dominantes e dos dominados. Um exemplo do poder do Estado sobre a construção social de um país se refere às comemorações e feriados nacionais. Ao transformar datas em feriados e instituir práticas comemorativas, o Estado promove uma reconstrução histórica, perpetuando valores que desempenham um papel importante na definição e significação dessa memória social.

Estes espaços sociais são particularmente importantes na construção da memória hegemônica e na sua eventual revisão ao longo do tempo. Não podemos esquecer que a relação da sociedade com seu passado, em termos mais amplos, não depende exclusivamente deles. Mas é preciso lembrar que a comemoração também suscita a contracomemoração, que, segundo Castanho (2011), ressignifica o mesmo material de memória social que motivou a comemoração. Um bom exemplo disso é o 7 de setembro, comemorado com as paradas militares que representam a manifestação de poder do Estado. Na contramão dessa comemoração, tem-se o Grito dos/das Excluídos/Excluídas, uma manifestação popular carregada de simbolismo, que integra pessoas, grupos, entidades, igrejas e movimentos sociais comprometidos com as causas dos excluídos. Essa manifestação escolheu o dia 7 de setembro para uma contracomemoração e fazer um contraponto ao Grito da Independência, levando às ruas as lutas populares por direitos.

Existem algumas contradições sobre a memória produzida referente à ditadura militar no Brasil. Existem os que defendem que os valores que prevaleceram na sociedade e na organização do Estado pós-ditadura foram os valores militares. Existe uma linha que reconhece que houve prevalência da memória de esquerda. A respeito disso, Napolitano (2015, p. 19) diz que:

[...] a memória hegemônica do regime militar brasileiro passou por um processo mais complexo e contraditório de construção, mesclando elementos simbólicos da esquerda, efetivamente derrotada nos processos políticos, e da expiação parcial feita por setores liberais que ajudaram a implantar o regime.

Dessa forma, é possível afirmar que existe um processo intrínseco à construção de qualquer memória social, marcada pelo jogo entre esquecimento e rememoração seletivos para justificar posições no passado e identidades no presente. Mesmo incorporando elementos das esquerdas, armadas ou não, ao fim e ao cabo, a memória hegemônica é, fundamentalmente, uma memória liberal-conservadora.

As políticas da memória são essencialmente provocadas pelas demandas dos movimentos que lutam pela construção de uma memória dos movimentos sociais. Instaure-se, portanto, uma luta política na qual se confrontam memórias contra memórias, envolvendo, então, uma disputa de sentidos sobre aquilo que ocorreu no passado. Por isso, o processo de construção da memória política é uma verdadeira luta contra o esquecimento que nos remete ao debate sobre a importância e a necessidade de se elaborar políticas de memória que se contraponham às políticas de esquecimento que foram estabelecidas ao longo da ditadura e do período de redemocratização brasileiro.

Segundo Ansara (2012), a política de memória deve apresentar-se como dissenso que desestrutura a ordem social e faz com que os que lutaram contra a ditadura ocupem a cena pública, tornando visíveis suas necessidades e aspirações. Falar em política de memória é fazer emergir no debate público a memória política das classes populares que se contrapõe, claramente, às versões instituídas e fixadas pela história oficial. Um aspecto de fundamental importância para elaboração de políticas da memória é reconhecer que existe uma memória de resistência que, muitas vezes, não são capazes de vir à luz espontaneamente. Assim, o grande desafio em pensar políticas de memória da ditadura deve levar em conta as demandas dos movimentos que lutaram pela reestruturação da democracia, através de seus discursos, manifestações, celebrações, rituais, da organização sistemática de seus arquivos e da luta pela abertura dos arquivos da ditadura.

As políticas da memória devem ser compreendidas como um questionamento do consenso que tem levado a uma política de esquecimento, ou seja, a fabricação de consenso, ou ainda do silêncio, procurando estabelecer formas de memória consensual coletivas. A ideia do dissenso é um elemento fundamental e necessário à elaboração de políticas da memória que possam se contrapor às tentativas de apagar as lutas de resistência da nossa sociedade, negando o direito ao passado. (ANSARA, 2012).

Napolitano (2015) propõe uma periodização geral para analisar a construção social da memória do regime militar brasileiro, a partir de uma perspectiva temporal mais ampla, até o aparente triunfo da memória hegemônica de viés crítico. Vale ressaltar, no entanto, que esse processo começou durante a vigência do regime e ainda se encontra dinâmico e aberto, longe de estar sedimentado pelo debate público. Em linhas gerais, isso significou um processo complexo e multifacetado de revisão e de construção de novos sentidos para as experiências de todo o período da ditadura militar. Napolitano (2015) também propõe, pelo menos, quatro fases do processo de construção da memória social do regime militar brasileiro.

A primeira fase pode ser identificada entre 1964 e 1974, marcada por experiências históricas que servirão de experiência primária para as construções e reconstruções posteriores, no campo da memória. A partir do golpe civil-militar, aqueles que tomaram o poder e levaram a cabo um regime ditatorial logo se preocuparam em consolidar uma memória que explicasse os acontecimentos do dia 31 de março e 1 de abril de 1964. Segundo Macedo (2017), o golpe foi uma intervenção política emergencial que precisava salvar o país da ameaça comunista e garantir a manutenção da ordem democrática e da moral cristã. Por isso, foi chamada por esse grupo de “Revolução democrática de 1964”. Assim, a memória dos vitoriosos na luta política tornou-se hegemônica na disputa simbólica desse período.

À medida que a ditadura foi se mostrando incapaz de preservar a democracia protegida pela “revolução”, foi ficando cada vez mais evidente que o golpe de 1964, na verdade, foi um atentado contra ela. Dessa forma, o regime foi se tornando impopular. Abriu-se, a partir disso, o processo de luta e retomada dos valores democráticos, o que fez emergir a necessidade de uma nova visão e sentido do passado, estimulando, assim, a emergência de outras memórias. Tem-se, com isso, o início da segunda parte do processo de construção da memória social do regime militar brasileiro.

A segunda fase, compreendida entre 1974 e 1994, foi, segundo Napolitano (2015), primordial na construção social da memória hegemônica sobre o regime militar considerada por ele como a fase de construção da memória crítica ao regime. Nesse período, fixou-se entre os militares a memória do “castelismo” como projeto político perdido do regime, em grande parte sancionado pela imprensa liberal. Entre as oposições, liberal e de esquerda, o tema da democracia se consolidara como o mote central da “resistência”; assim, o binômio democracia/democratização, em suas diversas e contraditórias leituras, passou a dar o tom das ações políticas do governo e da oposição.

A classe média escolarizada e os movimentos sociais que se destacaram no final da década de 1970 se tornaram protagonistas na construção de uma memória crítica ao regime,

ajudando a desgastá-lo e a deslegitimá-lo perante a opinião pública. O período que se inicia em 1979 e se estende até 1985 foi decisivo para a reconstrução das memórias e das identidades políticas da oposição. Foi um momento crucial para a fixação de uma memória hegemônica crítica ao regime. A crise econômica e a corrupção foram fatores que contribuíram com esse desgaste da imagem do governo, tornaram-se eixos discursivos importantes das oposições e pautas da imprensa empresarial e para os veículos independentes ou de esquerda colocando-se como importante pauta para a construção de uma memória crítica.

Segundo Macedo (2017), durante o processo de transição democrática, novas vozes passaram a ser ouvidas. Os que apoiaram a ditadura passaram a condenar a tortura e o arbítrio do autoritarismo vigente. Já havia entre os militares aqueles que acreditavam no processo de transição democrática de forma lenta gradual e segura.

Napolitano (2015) afirma que ter sido, de alguma maneira, resistente passou a ser o passaporte político para a futura recomposição do sistema político, mas lembra bem que isto não quer dizer, necessariamente, que o governo dos generais se enfraqueceu ou ficou refém da oposição democrática mais radical, apesar dos grandes protestos de rua que enfrentou entre 1977 e 1984.

Com o fim do regime e a posse do novo governo civil, surgiu uma nova democracia brasileira, com valores democráticos liberais na reorganização do Estado e das relações sociais, mas que construiu sua memória a partir da experiência da última ditadura, com um legado do autoritarismo militar, marcado pela burocracia das instituições, pela visão tecnocrática de políticas sociais, pela visão autoritária na área de segurança pública. Assim, os parâmetros da nova democracia foram, em grande parte, forjados e limitados pelas políticas do regime militar, sancionada pelos seus beneficiários civis no processo de transição política.

Os discursos dos que sofreram o autoritarismo imposto pela ditadura conquistaram um novo espaço de visibilidade. Os relatos das vítimas possibilitaram exibir os crimes da ditadura. Esses testemunhos foram importantes para a instalação de uma nova construção da memória social sobre o regime militar. A memória da “Revolução de 1964” perdeu espaço para as memórias do golpe de 1964, ou seja, as memórias da resistência entram em cena, o que foi essencial para a afirmação dos direitos humanos, pois não se entendia como foi possível a sociedade brasileira viver tempos sombrios regados a tanta barbárie.

O predomínio de uma memória hegemônica crítica ao regime da fase anterior influenciou as políticas do Estado brasileiro pós-ditadura. Assim, a terceira fase do processo de construção da memória social do regime militar brasileiro foi marcada pela entrada do Estado como produtor de memória e teve seu marco temporal estabelecido entre 1995 e 2004

(NAPOLITANO, 2015). A partir de 1995, o Estado se pautou por uma política de reparações e de recuperação das histórias, calcada na memória das vítimas das violências do regime. Dessa forma, passou a promover ações institucionais e simbólicas situadas no campo da memória hegemônica crítica à ditadura.

Isso fez com que o Estado desenvolvesse, a partir dos anos 1990, uma política de memória, ainda que tímida, pontual e um tanto desencontrada. Um bom exemplo desta política é a conquista da Lei nº 9.140/1995, que reconheceu a responsabilidade objetiva do Estado pela morte e desaparecimento de opositores políticos e estabeleceu condições para a reparação moral das pessoas mortas por motivos políticos, bem como a indenização financeira de seus familiares (MIRANDA; TIBÚRCIO, 2008).

A instauração da Comissão Nacional da Verdade (CN), em 2012, também é um exemplo de política de memória do Estado que teve como missão conciliar práticas e discursos, esclarecer fatos ainda obscuros, ligados, sobretudo, à repressão política contra opositores e produzir uma espécie de história oficial do período a partir da perspectiva de uma democracia golpeada, no sentido de informar as futuras ações institucionais e representações simbólicas sancionadas pelo Estado brasileiro, como um todo, sobre o regime militar. Entretanto, as reações dos setores militares ao relatório da CNV indicam que as polêmicas internas ao Estado estão longe de ser superadas. Napolitano (2015) ressalta que o longo relatório elaborado por esta comissão, publicado em dezembro de 2014, aponta para uma série de ações simbólicas que sinalizam o triunfo da memória hegemônica crítica no plano do discurso oficial.

Mas é fato que o Estado convive com ações contraditórias neste sentido, como a decretação de luto oficial pela morte dos generais-presidentes do regime militar, Emílio Garrastazu Médici em 1985 e Ernesto Geisel em 1996. Este ato pode revelar fios de continuidade simbólica e política de uma memória oficial sobre os regimes que se sucederam no pós-ditadura. Existe ainda, por parte de forças políticas e econômicas da classe dominante, das forças armadas e setores da classe média organizada, uma combinação de silêncios convenientes no presente que apontam para a necessidade de esquecimento do passado, para que a democracia se efetive.

A política de esquecimento é uma estratégia que busca esconder os atos repressivos e a violação dos direitos humanos praticada pelo Estado, atribuindo um caráter de normalidade aos acontecimentos, como se eles não houvessem ocorrido e justificando a ditadura como necessária para a manutenção da ordem social. Essas políticas de esquecimento foram criadas ao longo da ditadura militar e continuaram sendo alimentadas durante todo o período de transição à democracia, por meio da impunidade (ANSARA, 2012).

Tal política parece ter sido muito eficaz, haja vista que se iniciou durante o próprio regime militar, com o ocultamento dos assassinatos de presos políticos que eram divulgados como sendo vítimas de “suicídio”, balas perdidas, atropelamentos ou assassinatos pelos próprios companheiros. Outro exemplo é a imposição do esquecimento jurídico provocado pelos processos de anistia que apagam as responsabilidades legais dos repressores.

Algumas estratégias do governo militar foram: a manipulação política e ideológica para ocultar da população estes acontecimentos e atos de violência que se proliferavam por todo o país; a queima de arquivos, por meio da qual muitos dos arquivos da época foram destruídos no final da ditadura; e a impunidade, uma vez que o Brasil não puniu os torturadores e assassinos do período (ANSARA, 2012). Embora exista esse processo de esquecimento, é fundamental destacar a importância de uma consciência política proporcionada pelos movimentos sociais, sindicatos e partidos de esquerda na construção da memória, que é uma verdadeira luta contra o esquecimento.

Escrever a história dos que foram vencidos em dado momento pode proporcionar a emergência de um passado esquecido. O objetivo deve ir além de uma preservação e libertar essas memórias, pois cada presente resgata seu próprio passado e cria suas expectativas e esperanças em relação ao futuro. É uma constante luta contra o esquecimento (GENRO, 2008). A entrada do Estado pós-ditatorial nas disputas pela memória é tão tardia que revela algumas particularidades do processo brasileiro. Foi só a partir de 1995 que o Estado brasileiro passou a desenvolver uma “política de memória” em relação aos punidos pelo regime militar, ou seja, passados dez anos do fim do regime.

Por fim, a quarta fase, compreendida entre 2003 e 2014, foi caracterizada por Napolitano (2015) como a fase dos revisionismos ideológicos e historiográficos, nos quais se percebem dois movimentos contraditórios: de um lado, o aprofundamento de uma política de memória do Estado, calcada na memória crítica ao regime militar e tributária da cultura democrática; de outro, no plano da sociedade civil, o crescimento do revisionismo, que indica uma fissura nas bases da memória hegemônica construída desde os anos 1970.

Um exemplo disso é a ampliação e mudança em algumas leis, como foi o caso de uma mudança, em 2004, da lei nº 9.140/1995, no Governo de Luiz Inácio Lula da Silva. Foram incluídas como responsabilidade do Estado as mortes em manifestações de protesto contra a ditadura; as mortes por suicídio decorrentes de sequelas de tortura; as mortes resultantes de confrontos com agentes da repressão estatal; e, por fim, as mortes resultantes da Operação Condor, que envolvia agentes brasileiros (MIRANDA; TIBÚRCIO, 2008).

Nesta última fase, a política de memória se adensou, mas o revisionismo ganhou espaço. Essas vozes públicas que defendiam uma solução autoritária para conflitos políticos e sociais ganharam espaço e volume, sobretudo nas redes sociais e blogs, ocupando grande circulação pública em defesa da ditadura.

Os aspectos marcantes desse revisionismo historiográfico têm adotado a problematização da categoria “resistência” como eixo norteador da memória e o aprofundamento do estudo das direitas e dos apoios sociais ao regime militar. Com isso, o período tem sido marcado pela aparição pública, com grau crescente de legitimação no debate e infensa a qualquer execração pública, de memórias da extrema-direita.

A extrema direita, por sua vez, se manifesta a partir de algumas vertentes, tais como:

- a) negacionismo que recusa a existência de tortura a presos políticos; b) nostalgia que representa a ditadura como época de prosperidade, honestidade pública e segurança aos trabalhadores; c) autoritarismo conservador como saída legítima para a crise política e moral brasileira, rejeitando valores liberais ou socialistas; d) elitismo como forma de explicar a crise moral da sociedade brasileira da era PT; e) moralismo que vê a política como reino da corrupção e prega uma cruzada moral para regenerar as instituições corrompidas pelo “lulopetismo”. (NAPOLITANO, 2015, p. 34).

Mesmo com todas as críticas, a política de memória o Estado pós-ditatorial tem se mantido à sua maneira contraditória. Desenvolveram-se políticas de resgate da resistência ao regime militar na forma de consolidação de arquivos públicos, memórias privadas e promoção de políticas públicas de busca da verdade e da justiça.

Por um lado, os herdeiros e defensores da memória crítica travam uma verdadeira guerra de memória contra revisionismos, sobretudo os de caráter essencialmente ideológico. A movimentação da esquerda é intensa nas Organizações Não Governamentais (ONGs) da área de direitos humanos, nos movimentos de familiares atingidos pela repressão, nos coletivos de jovens protagonizando os “esculachos” para denunciar publicamente os torturadores impunes.

No lado oposto, a extrema direita possuía muitos parlamentares firmando suas carreiras políticas na defesa intransigente e simplista do regime, jovens estudantes assumindo publicamente posicionamentos direitistas, militares da reserva defendendo o regime com discreto apoio da ativa, websites e blogs pautados por discursos anticomunistas paranoicos.

Atualmente, o posicionamento do atual governo, sobretudo do presidente Jair Bolsonaro e seus filhos, acumula diversas manifestações de profundo apreço pelo regime militar, o que coloca em evidência a memória da extrema direita. Enquanto era apenas deputado, Jair Messias

Bolsonaro sempre negou ter havido golpe em 31 de março de 1964 e tinha o costume de comemorar a data com agradecimentos aos militares. Ao longo de toda a sua carreira política, foram inúmeras exaltações aos feitos da ditadura, ao AI-5, chegando inclusive, a enaltecer o coronel do Exército Carlos Aberto Brilhante Ustra, notório torturador e chefe do DOI-CODI em São Paulo, entre 1970 e 1974 (CAMPOS, 2019). Esta questão se torna mais complexa à medida que não faltam exemplos concretos de intelectuais e revisionistas ideológicos, que geralmente reivindicam uma posição política de direita e que ajudam a disseminar a mentira e a ocultação sobre os crimes de Estado.

Já como presidente da República, eleito em 2018, Bolsonaro continua fazendo as honras em enaltecer o legado dos 21 anos de ditadura militar no Brasil. Em 2019 orientou que os quartéis comemorassem o 31 de março. Neste mesmo ano, o canal de comunicação oficial do Planalto divulgou um vídeo que defendia a versão bolsonarista para o golpe, que passava a mensagem de que o Exército salvou a nação brasileira. Em julho de 2019, ao criticar a Ordem dos Advogados do Brasil, Jair Bolsonaro atacou o presidente da entidade, Felipe Santa Cruz, e disse que poderia “contar a verdade” sobre como o pai dele, Fernando Santa Cruz, militante de esquerda, desapareceu na ditadura militar — na ocasião, classificou como algo desprovido de verdade os arquivos oficiais sobre mortos na ditadura, como os produzidos pela Comissão Nacional da Verdade (CAMPOS, 2019).

E não parou nestes episódios, foram muitas manifestações públicas, em redes sociais e canais oficiais do Governo Federal, em defesa de uma memória negacionista sobre o golpe, reafirmando a importância dos militares na defesa da nação perante a ofensiva comunista, elogiando os presidentes e as práticas açoitadas pelo regime militar.

Até hoje colhem-se os frutos de uma saída negociada, uma vez que não houve a punição dos torturadores. A memória crítica ao regime esbarra na ausência da ação institucional mais dura sobre os crimes da ditadura e dão margem ao constante ressurgimento de quem defende a transformação que o Brasil precisa, mesmo que não seja por vias democráticas — mais uma prova de que a memória está inserida em um campo de disputas e se expressa através de relações de poder, configurando um contínuo embate entre lembranças e esquecimentos. Preservar a memória é uma forma de resistência.

3 ARTE, POLÍTICA E RESISTÊNCIA NA TRANSIÇÃO DA DITADURA À NOVA REPÚBLICA

Abaixo a ditadura
 Abaixo a ditadura das palavras
 Abaixo a palavra que fala
 Abaixo a palavra que cala
 Abaixo a palavra que caça
 Abaixo a palavra que cassa
 Abaixo a palavra que traça
 o destino de alguns homens
 Abaixo a palavra maldita
 Abaixo a palavra mal dita
 Abaixo a palavra bendita
 Abaixo a palavra bem dita
 E abaixo a palavra Máquina
 que assassina a existência
 de alguns homens
 (O homem é um prisioneiro das palavras
 Das palavras criadas por alguns homens
 para destruir outros homens)
 Porém... viva a palavra
 Viva a Palavra Literária
 Libertária
 Libertina
 Libertadora
 e viva (m) a poesia
 (Douglas Almeida).⁴

“Abaixo a ditadura” foi uma expressão que ecoou no cenário brasileiro, no final da década de 1970, juntamente com o início do processo de abertura política — uma expressão que refletia as ansiedades em torno dos momentos finais da ditadura e as ideias de liberdade, felicidade e utopia em relação ao futuro ao país. O poema de Douglas Almeida representa esse grito sufocado de artistas censurados que viram no novo cenário, sobretudo com o fim do AI-5 e da lei da Censura, a possibilidade de viver uma nova liberdade de expressão.

Milton Nascimento (*apud* GARCIA; ARAÚJO; PÚBLIO, 2018, p. 67) revela também, em um depoimento, a inspiração para a sua arte nesse novo tempo que se iniciava para os artistas, o momento da abertura política no Brasil:

A minha música hoje reflete o que vivo. Tem influência da política, dos tempos de sufoco e transtornos por que estamos passando. Mas tem relação também com o tempo de abertura que tem de chegar. A música para mim é o que vejo aqui, o que sinto ali, me desperta, se transforma numa espécie de filme que vai passando na minha cabeça e aí sai. Nada nela é gratuito, tudo

⁴ Poema **Abaixo a ditadura**, de Douglas Almeida, integrante do Movimento Poetas na Praça.

tem sentido, razão de ser. [...] A música é o tempo. E num momento de aperto, é claro, ela grita mais.

Ouvir uma música ou ler um poema produzidos no contexto da ditadura militar brasileira remete aos condicionantes políticos que marcaram o período. Refletir sobre seus versos é ter contato com experiências vividas e imortalizadas através da arte. Cada sociedade, em épocas e lugares distintos, define seus padrões artísticos, atribuindo sua função e especificidade na prática social. A arte pode contar histórias, reafirmar valores, ideais ou provocar reflexões; pode ser a representação ou uma crítica da sociedade; pode ser a manifestação de sentimentos e emoções do artista; pode estar atrelada à educação, religião ou política. Além disso, é também uma forma de expressão da memória da humanidade.

Segundo Vázquez (2010), a arte e a sociedade se influenciam mutuamente, por isso nenhuma arte foi impermeável à influência social nem deixou, por sua vez, de influir na sociedade. O artista exprime em sua arte questões pertinentes à sua época histórica, com base nas condições histórico-sociais objetivas, possibilidades e necessidades de seu tempo. A arte possibilita a vivência de contradições e conflitos das relações sociais, já que, ao representar, de maneira peculiar, as forças sociais reais carrega, também, o movimento das mediações da história do gênero humano. Por isso, a arte é uma expressão criativa importante para externar as contradições de uma sociedade de classes, quando esse é um dos objetivos dos artistas.

A marca dos componentes sociais, políticos e culturais da época influenciam decisivamente na forma de fazer arte. As experiências históricas transformam-se em cultura, e as experiências culturais tornam-se arte. Sendo assim, muitas experiências políticas da oposição no Brasil ficaram consagradas na memória pela arte. Na redemocratização brasileira, a arte também apontou dilemas expressos nas canções, poemas e peças teatrais que mediavam as incertezas e tensões políticas ativas e relevantes durante a emergência de novas realidades sociais.

A arte, quando relacionada à política, pode se apresentar sob dois aspectos: pode estar ligada e a serviço de uma ordem política vigente ou se posiciona com caráter contestatório e faz a crítica à realidade e suas contradições. Discutir a arte engajada é, portanto, colocar a relação entre linguagem artística e valores políticos em pauta, ponto em que engajamento se torna sinônimo de atividade politizada de criação cultural.

Ao discutir a temática, Napolitano (2011) chega a uma proposta conceitual para situar a arte politizada sob dois aspectos: arte militante e arte engajada. A arte militante procura mobilizar as consciências e paixões, incitando as ações dentro de lutas políticas específicas. Ela

tem seus contornos ideológicos bem definidos e se destina a veicular um conjunto de críticas à ordem estabelecida. Já a arte engajada tem contornos mais difusos e ampliados no que se refere ao seu propósito. Nela, o artista se empenha em prol de uma causa mais ampla, coletiva, que se ancora em princípios morais e éticos e que, conseqüentemente, pode acabar contemplando pautas políticas, mas não é o ponto de partida.

A arte militante parte da política para atuar no sentido do protesto, com vinculação aos partidos políticos ou grupos politicamente organizados. Diferente disso, a arte engajada desemboca na política, mas a partir da atitude de artistas, da liberdade de expressão e criação, que voluntariamente optam por uma postura crítica perante o contexto político. Essas duas definições são importantes aqui, pois possibilitam analisar como a arte foi se posicionando ao longo da ditadura, sobretudo possibilitam situar a atividade político-cultural dos artistas de Itabuna com quem tivemos contato.

No período ditatorial brasileiro, a arte também se tornou alvo dos braços impiedosos do Estado. No auge da repressão, ela precisou encontrar formas de sobreviver e estratégias que garantissem a sua não extinção. Se, por um lado, a censura vetou e fez interromper uma série de produções, estagnando determinados setores culturais, por outro, estimulou a criatividade nos que buscavam o fôlego para encontrar novas formas de expressão que não fossem suprimidas pelo silenciamento.

A arte ganhou fôlego como o grande campo de expressão e contestação ao regime militar — marcado pela ideologia da Doutrina de Segurança Nacional, pelo patriotismo conservador e pelo civismo autoritário — e tornou-se uma possibilidade de manterem vivos os valores democráticos e libertários. A falta de liberdade e a vigilância estimularam a criatividade e inventividade dos artistas. Foi preciso criar codinomes, criar metáforas, usar eufemismos e utilizar inúmeros recursos das linguagens para driblar a repressão, o que conferiu uma transformação na identidade cultural do país.

Segundo Napolitano (2017), o debate e a ação cultural em seus diversos matizes foram vistos não apenas como uma tática de crítica ao regime, mas como um imperativo de conscientização para manter vivos, na sociedade, os valores democráticos contrapostos do autoritarismo da ditadura. No silenciamento da opressão, a arte acabou se tornando uma possibilidade de rota de fuga e de motor da resistência. O sofrimento que habitava os pensamentos de muitos artistas foi transmutado em melodias, poemas, textos que passaram a ser o acalanto social de quem lutava por mais liberdade e democracia.

Assim, é importante discutir qual o papel e o local ocupado pela arte no movimento de resistência. Ela seria complementar e subsidiária a uma ação política direta ou independente?

Ela aparece em segundo plano ou divide espaço na linha de frente? Para entender o movimento artístico da redemocratização, é preciso ir à história e buscar os aspectos sociais que se caracterizam como semente e gênese da arte que amadureceu e eclodiu nesse período. Mas, antes de avançarmos com esse capítulo, chamamos a atenção para uma observação de Marcos Napolitano (2017, p. 22) acerca dos limites da cultura em relação aos enfrentamentos políticos:

A hipertrofia da cultura como esfera de ação de resistência ao regime não deve ser tomada como um processo que se autoexplica, resposta “natural” de uma opinião pública sufocada ao fechamento da esfera política iniciado em 1964 e acirrado em 1968. Ao contrário, deve ser problematizado e entendido à luz de suas singularidades e contradições históricas.

A esse respeito, concordamos com Napolitano (2017). Portanto, para analisar esse processo, não se pode ter uma visão substitutiva da cultura em detrimento da política nem da supervalorização da cultura como esfera de resistência, imune às contradições que estão postas no conjunto das relações e mediações da sociedade. A arte não ocupou o lugar da política nem foi seu mero instrumento. Ambas são esferas diferenciadas da vida social. Entretanto, naquele contexto específico, a politização da arte, sobretudo na música, na poesia, no cinema e no teatro, permitiu que a política, de alguma forma, fosse transmutada em forma de arte, consagrando na memória as experiências utópicas, as derrotas, as esperanças e os projetos que a política acalentou.

As oposições ao regime no campo da cultura, segundo Napolitano (2017), manifestaram-se a partir de duas expressões básicas: um *ethos* que expressava um modo de ser da resistência à ditadura e um conjunto de produções artísticas e formulações culturais que traduziam as críticas ao autoritarismo do regime militar. Por uma questão de esclarecimento e delimitação do objeto estudado, falar em cultura, aqui, será uma referência à segunda forma de expressão tratada por Napolitano (2017), ou seja, às manifestações artísticas.

3.1 Resistência artística em tempos de autoritarismo

O termo resistência é uma construção histórica e com o passar dos anos foi incorporando ao seu significado diferentes sentidos. Compreender a resistência cultural e política que se materializou na arte requer entender a construção histórica do conceito de resistência e as diferentes formas de resistência política utilizadas por diversos setores da sociedade brasileira contra o regime civil-militar, no período de transição democrática.

Segundo Napolitano (2017), o termo resistência ganhou sua feição mais definitiva a partir da Segunda Guerra Mundial. Nessa experiência histórica de luta contra o nazifacismo, várias resistências se uniram. Apesar de concepções e práticas diferentes ou conflitantes, o que os unia era a mesma bandeira do combate ao nazifascismo. O **Dicionário de política** apresenta a seguinte definição: “Na linguagem histórico-política, se designam sob o termo Resistência, entendido em seu significado estrito, todos os movimentos ou diferentes formas de oposição ativa e passiva que se deram na Europa, durante a Segunda Guerra Mundial [...]” (RESISTÊNCIA..., 1998, p. 1114).

De acordo com a citação anterior, existem duas formas de resistência: a ativa e a passiva. A resistência passiva se limita a sabotar passivamente, nos espaços sociais ocupados, as iniciativas do inimigo. Já a resistência ativa cria focos de resistência para comprometer a organização, infraestrutura e logística do oponente: propaganda por meio da imprensa clandestina, organização de greves, sabotagem da economia e outras ações mais diretas.

A resistência nasce de um ato voluntário ou da conscientização de indivíduos e pequenos grupos dispostos a se rebelar contra um opressor. Resistência teve como ideal não só a defesa da nação contra a ocupação e a exploração econômica, mas também assumiu a conotação de defesa da dignidade do homem contra o totalitarismo.

Várias sociedades que, de alguma forma, tiveram vivência semelhante ao totalitarismo alimentaram a memória desse significado de resistência, que acabou ganhando o mundo e ganhando outros contextos. Assim, a palavra resistência passou a portar o sentido de justiça e dignidade. Foi assumindo, com o passar dos anos, uma dimensão universalista se consolidando na memória de várias sociedades a ideia intrínseca de luta contra qualquer tipo de opressão, contendo em si um imperativo de atitude, de não se omitir e de agregar valor à luta.

Sobre o conceito de resistência, a Comissão Nacional da Verdade — CNV (BRASIL, 2014, P. 342), em seu relatório final, trabalha com a seguinte definição:

O conceito de resistência aponta para a adoção de formas de defesa e de ação orientada por uma ideia central: um governo ditatorial, para funcionar, depende da colaboração ou pelo menos do consentimento — e da obediência — de boa parte da sociedade. Uma atuação no campo da resistência política tem como objetivo mobilizar a sociedade (ou mobilizar grupos dentro dela), de maneira concentrada, em torno de três pontos principais: a defesa e o exercício dos direitos; o enfrentamento da violência e do poder arbitrário; a retirada do consentimento ao governo ditatorial.

Ainda de acordo com a CNV (BRASIL, 2014), dois elementos merecem ser destacados na composição desse conceito: primeiro, o campo da resistência sempre se definiu em torno da

convicção de uma correlação de forças adversas; segundo, a luta de resistência ocorre quando se quebra o Estado de Direito e se rompem os princípios e valores que o organizam.

Sobre o primeiro elemento, pode-se afirmar que a ditadura instaurada é o inimigo que se impõe com mais força. Quem não está no poder resiste ou opta por lutar. A resistência acaba sendo uma prática política que se sustenta num exercício de esperança e, sobretudo, implica coragem política, pois quem resiste se arrisca. O segundo elemento definidor do conceito de resistência refere-se a uma luta que se forma em torno dos direitos, da legalidade, da justiça. Sua essência é a defesa da liberdade.

Resistência é uma ação que deixa a proteção do anonimato do mundo privado para protagonizar uma ação na cena pública, assumindo riscos reais, já que o inimigo está no poder impondo sua força. Não existem garantias para quem resiste e, caso seja preso, estará sem recurso e sem defesa (BRASIL, 2014).

É possível afirmar que a resistência transborda a defesa de valores políticos e desencadeia ações de autoafirmação de valores essenciais para a humanidade. Assim, a ideia de resistência está ligada a uma correlação de forças marcada por um lado mais forte, que se impõe em um processo político-cultural. O sentido da palavra resistência consolidou-se no vocabulário político e na memória como sinônimo de tática de conquista das liberdades democráticas.

Em terras brasileiras, no contexto da ditadura militar, haja vista o apoio que setores da sociedade deram ao golpe, o tema resistência ecoou rapidamente, dando espaço para que as críticas ao regime se disseminassem na opinião pública. À medida que o governo militar mostrava suas intenções e buscava cada vez mais obter meios para se institucionalizar e permanecer no poder, as oposições e ex-apoiadores passaram a buscar o sentido da oposição e resistência.

A categoria resistência foi uma expressão aglutinadora das identidades políticas que foram se forjando neste processo e foi valorizada como um caminho que isolou e conseguiu vencer o regime. A resistência também permeou o espaço de debate sobre a luta armada, além de carregar velhos dilemas da esquerda: a resistência deveria se manifestar com ações de massa ou de vanguarda? Luta política nas bases da sociedade (organização, articulação) ou luta política com armas nas mãos? Depois da derrota da guerrilha e da mão pesada da ditadura no pós-AI-5, o conceito de resistência passou por outro processo de reflexão e quebra de paradigmas.

Napolitano (2017) afirma que o conceito de resistência se alargou e passou a ser pensado como parte da questão democrática mais ampla. Assim, em meados dos anos de 1970, a

resistência começou a ganhar um adjetivo permanente: democrática. Nesse contexto, a resistência cultural começou a ter contornos delineados. Por outro lado, “[...]como indica, do ponto de vista lexical, o próprio termo, [resistência] trata-se mais de uma reação que de ação, de uma defesa que de uma ofensiva, de uma oposição que de uma revolução” (RESISTÊNCIA..., 1998, p. 1114). Aqui, o **Dicionário de política** nos coloca uma primeira indagação para ajudar a analisar a resistência no campo da arte durante a ditadura brasileira. A arte reagiu ou, de fato, se colocou numa postura enérgica de ação e ataque direto às estruturas de poder?

No caso brasileiro, Napolitano (2017) salienta que as muitas faces da resistência foram fundamentais para alavancar novas formas de subjetividades críticas diante das experiências frente ao autoritarismo do regime militar. Mas no caso da resistência cultural, se deu muito mais pela “[...] ‘sublimação lírica’, pela ‘paródia’, pela ‘nostalgia’ como crítica do presente, afirmando-se menos pela ‘arte de barricadas’ voltada para a exortação da ação direta e para o apelo à mobilização coletiva.” (NAPOLITANO, 2017, p. 30).

Na ditadura, a arte transitou pelos diversos espaços de resistência e adentrou os diferentes espaços sociais. Foi um importante aliado do movimento estudantil, das pastorais da Igreja Católica⁵, dos grupos de juventude, dos partidos políticos, dos movimentos sociais. A arte serviu como fonte de inspiração para as mobilizações e os atos de protesto, mas também foi importante no processo de formação política das bases dos movimentos sociais. Pelas suas inúmeras possibilidades de linguagens e recursos, a arte foi importante para esses diversos segmentos. Contudo, para o artista resistir significa, acima de tudo, se expressar com liberdade. Resistir era sinônimo de luta pela liberdade de expressão. Foi também uma resistência simbólica contra toda forma de discurso dominante e toda forma de aprisionamento da arte. Assim, a resistência na arte assume diversas faces.

O campo artístico, sobretudo aquele vinculado aos meios massivos (cinema, música popular, televisão), é particularmente importante na construção da memória social. Esses meios fixam memórias construídas historicamente na sociedade. No caso da ditadura brasileira, o campo das artes foi fundamental para impedir a legitimação simbólica do regime, posto que os artistas mais legitimados pelo gosto da classe média escolarizada e pela indústria da cultura eram, via de regra, ligados à oposição, sobretudo à oposição de esquerda.

⁵ As pastorais são os setores de atuação que a Igreja Católica atua com seus membros (clérigos e leigos), pastoral da criança, pastoral operária, pastoral da juventude e assim por diante. Isso promove uma capilarização da Igreja e engaja seus fiéis.

No cinema da época ou produções posteriores ao fim do regime, nas canções da Música Popular Brasileira (MPB) que redefiniram a hierarquia do gosto musical da classe média escolarizada, na literatura, nas artes plásticas e no teatro, a ditadura aparece como sinônimo de opressão, censura e violência, em contraposição ao exercício da crítica e da liberdade exercitada nas e pelas obras de arte. São particularmente importantes na construção de uma memória com uma identidade militante, com efetiva capacidade de legitimar seus argumentos no debate público.

3.2 Os bastidores: reflexões e dilemas da arte no contexto político

Discutir o papel e o local ocupado pela arte no movimento de resistência, tomando como referência a sua relação com a ação política mais efetiva e direta, implica uma série de indagações que serão desdobradas ao longo dessa seção. A depender do ponto de vista que se busca a compreensão da arte, ela pode assumir diferentes matizes que mudam totalmente a forma como ela se expressa e é amparada na sociedade.

Breton (In FACIOLI, 1985, p. 37-38) faz reflexões profundas ao trazer as longas discussões materializadas no manifesto **Por uma arte Revolucionaria e Independente:**

A arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que fosse apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que bloqueiam e permitir a toda a humanidade elevar-se a alturas que só os gênios isolados atingiram no passado. Ao mesmo tempo, reconhecemos que só a revolução social pode abrir a via para uma nova cultura.

Breton afirma que a arte pode contribuir para o descrédito e ruína de regimes autoritários ao mesmo tempo é um alimento de esperança da classe explorada em nutrir o direito de aspirar a um mundo melhor com mais dignidade humana.

Nesse sentido, a arte não pode consentir e se curvar docilmente aos papéis e funções que alguns julgam poder atribuir-lhe de forma estreita e limitada. A livre escolha da temática da obra de arte, no que se refere à exploração de sua criatividade, constituem para o artista um bem que ele tem o direito de reivindicar como inalienável. Ou seja, a imaginação deve estar livre de qualquer coação e não se limitar a nenhuma imposição exterior.

Ao defenderem a liberdade de criação, Breton e Trotsky (FACIOLI, 1985) consideram que a tarefa suprema da arte é participar consciente e ativamente da preparação da revolução.

Para isso, “[...] o artista só pode servir à luta emancipadora quando está compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual, quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior” (BRETON, 1985, p. 37-38).

Em carta a Breton, Trotsky (*apud* FACIOLI, 1985, p. 49) reafirma a liberdade da arte, dizendo que “[...] a luta pelas ideias da revolução na arte deve começar novamente pela luta pela VERDADE (sic) artística, não no sentido de tal ou tal escola, mas no sentido da FIDELIDADE INABALÁVEL DO ARTISTA, A SEU INTERIOR (sic). Sem isso não há arte.”. Com isso, Trotsky defende a liberdade de criação artística em uma época de declínio cultural, pois a criação verdadeiramente independente não pode deixar de ser revolucionária pelo seu próprio espírito, e acima de tudo, cada artista deve procurar seu caminho e uma saída para o sufocamento social, sem esperar alguma ordem do exterior.

Fidel Castro (*apud* BANDEIRA, 1969, p. 17) também defendia a liberdade de criação artística e literária no campo da revolução, dizendo ele “Prefiro um bom poema de amor a um mau poema político, porque o mau poema político desserve à revolução.”. Com isso, Fidel também admitiu o florescimento cultural das mais diversas escolas artísticas.

Mesmo que a busca aqui seja pelas manifestações artísticas que tiveram um engajamento político, é importante destacar que a arte também teve bandeiras próprias, que não deixam de ter relação com o cenário social, com a ânsia de viver a liberdade de expressão, a liberação sexual, o rompimento com padrões, o desejo de renovação e a fruição da vida boêmia. Mas a liberdade do artista encontrou diversos entraves nesses anos de ditadura: esbarrou-se com a repressão e a censura; vivenciou todo o processo da indústria cultural, que interferiu diretamente na forma de produção e socialização da arte; buscou os espaços e as políticas públicas que fomentassem a arte em suas diversas linguagens para diferentes públicos, em diferentes espaços.

No plano repressivo, a ditadura teve a censura atuando diretamente na vida cultural do país, provocando um silenciamento sobre certos temas, linguagens e produtos culturais. Mas essas condições em que os artistas buscavam caminhos para sua expressão fizeram surgir tendências e novas experiências, diferentes do que se havia produzido sem os órgãos de repressão a serviço de boicotar a arte. Com o processo de abertura, os gritos que foram suprimidos na garganta dos artistas passam a ganhar cores, melodias, vozes e a ter público consumidor.

O regime militar seguiu em uma frente de combate moralista à expressão artística. Para o governo militar, a cultura era parte do campo de batalha do que Napolitano (2017) chamou

de guerra psicológica. Para exemplificar essa visão, o autor cita trechos do folheto **Como eles agem:**

Na visão do regime, o comunismo utilizava o teatro como uma poderosa arma ideológica e de dissolução dos bons costumes. Nos últimos anos tem havido uma grande proliferação de peças teatrais onde se faz presente a exploração do sexo, em grande escala, para a decadência moral da sociedade [...]. A técnica por eles empregada chega a levar até pessoas com um certo grau de maturidade a ficarem completamente hipnotizadas e embevecidas diante das cenas desenvolvidas no palco. No Brasil há muitos grupos que, acobertados sob o rótulo de “arte”, movimentam-se no sentido de disseminar a ideologia comunista através das suas peças. (BRASIL *apud* NAPOLITANO, 2017, p. 213).

Ainda no folheto, a música também é alvo de análise crítica: “A conspiração internacional para a implantação do chamado ‘socialismo’ foi buscar a canção como seu principal instrumento, dando-lhe característica de violência e atingindo as magníficas reservas de criatividade e da juventude, levando, sem que ela perceba, à canção de protesto” (BRASIL *apud* NAPOLITANO, 2017, p. 213).

Conforme o referido folheto, os objetivos e planos da infiltração comunista consistiam em degradar todas as formas de expressão artística; eliminar as esculturas dos parques e edifícios, substituindo-as por formas artísticas sem significação; fazer desaparecer as leis que rejeitam a obscenidade; infiltrar-se nas igrejas e substituir a religião e desacreditar a família como instituição.

Segundo Napolitano (2017), o primeiro momento repressivo sobre a vida cultural ocorreu de 1964 a 1967. Nesse primeiro momento, o grande objetivo do regime foi dissolver as conexões entre a cultura de esquerda e as organizações políticas e movimentos sociais. Nele, a censura ainda era desarticulada sobre as atividades artísticas, tendo seu foco de atuação na atividade intelectual escrita da imprensa.

O segundo momento ocorreu de 1968 a 1979, quando já havia uma prática repressiva mais organizada, por meio da política estratégia do Estado, com a censura e violência policial direta sobre as atividades culturais. Nesse período, o objetivo foi conter o clima oposicionista da classe média, tendo os estudantes como um dos focos de repressão.

O terceiro momento repressivo foi de 1979 a 1985 e teve como objetivo principal a tentativa de controle do processo de degradação da ordem política, quando se estabeleceu limites de conteúdo e linguagem para as expressões artísticas. No entanto, a partir de 1977, a censura já havia abrandado um pouco sobre os temas políticos, mas era forte ainda a censura no campo de temas que colocassem em risco a promoção da moral e dos bons costumes. Já em

1980, foram vetadas mais de 400 músicas, de forma total ou parcial, o que mostra que, mesmo com a flexibilização do regime sobre alguns aspectos, o fazer artístico ainda era subversivo à ordem e precisava manter a sua luta por liberdade de expressão (NAPOLITANO, 2017).

Outro dilema vivido pelos artistas se refere à profissionalização da arte. A arte enquanto profissão e as obrigações que derivavam do ofício poderiam limitar a livre expressão do artista. O aparelho repressor do Estado não só impunha censura aos meios de comunicação, mas também exigências e adequações. A arte que se propunha revolucionária, ao se vincular a um partido político, também poderia receber interferências.

O artista, assim, se encontrava ameaçado e privado do direito de exprimir toda a sua essência na sua obra e continuar a sua criação pelo bloqueio de todos os meios de difusão. Ou, por outro lado, o artista acabava renunciando sua mensagem original, atendendo ao que essas organizações exigiam em troca de certas vantagens e da possibilidade de veiculação de seu trabalho. Assim, a liberdade de expressão acabava sendo limitada pela profissionalização da arte. A arte como expressão independente e autônoma de condicionantes sociais acabava se adequando ao formato imposto pelo mercado.

Dessa questão surge a importância de também ligar os holofotes do debate para o olhar da indústria cultural e do público consumidor dessa arte, que viu uma possibilidade de consumir arte que expressassem seus anseios. O grande mercado cultural provocou um efeito de neutralização política, e os artistas passaram a viver o dilema de adequação aos meios de comunicação a ao grande mercado da cultura de massas.

Existia um público que buscou o que Leontiev (2000) chamou de arte de orientação socializante. Uma forma de arte que fornece informação sobre o mundo, sobre os valores culturais e normas, sobre padrões de comportamento e modelos de identidade pessoal. Esse tipo de arte traz reflexões com um senso crítico mais apurado e ajuda a preservar um conhecimento produzido sobre o período vivido e silenciado. A disseminação dessa arte ajuda no processo educacional de forma mais ampla e possibilita aprendizagens sociais significativas. Por isso, a interação dialógica com uma obra de arte nos dá a oportunidade de ampliar nossa visão de mundo, assim enriquecendo as experiências da vida real.

A questão da arte durante a ditadura traduz a busca de uma expressão livre, diante da censura e do acirramento das medidas de repressão, e a sua manifestação passa a ter uma conotação política mais direta. Arte e política se relacionam e buscam caminhos em uma trajetória complexa. A arte que se propunha de esquerda estreitou laços com o partido político e, em decorrência dessa relação, passou a ter interferência no processo de criação.

Bandeira (1969), na apresentação do livro **Literatura e revolução**, traz um entendimento para essa relação. Trotsky afirma: “A arte não constitui um terreno onde o partido possa mandar. O Partido pode e deve conceder um crédito de confiança aos diversos grupos que procurem, sinceramente, aproximar-se da revolução, a fim de ajudá-los na sua realização artística.” (TROTSKY *Apud* BANDEIRA, 1969, p. 9). A compreensão de arte dirigida e instrumento puro e simples de propaganda política não encontrou apoio em Trotsky, tampouco nas teorias de Marx e Engels. Por mais nobres que sejam as atitudes políticas, a intencionalidade pode prejudicar a grandeza artística da obra de arte. Para Trotsky (*idem*, p. 10):

A arte, como produto da vida social, reflete, não só pelo conteúdo como pela forma, as realidades de uma época e todas as suas contradições. Não existe, desse modo, arte sem conteúdo ou tendência. Imprimir-lhe, todavia, o caráter de propaganda partidária é convertê-la de sistematização de sentimentos em sistematização de ideias. E a arte deixa de ser arte.

Vários campos artísticos e intelectuais consolidados a partir da década de 1950 e que duraram até 1980 só são pensáveis a partir das lutas em seu interior, onde comunistas desempenharam um papel proeminente. Ridenti (2010) ressalta que, apesar de tudo, a militância podia valer a pena para artistas e intelectuais. Mesmo que muitos militantes tenham repensado as suas convicções e mudado a postura política no meio do percurso, só conseguiram lugares de destaque e prestígio a partir desse histórico de militância.

Em suma, o que é possível afirmar sobre a relação arte e política para essa pesquisa é que a política e os condicionantes sociais de cada época interferiram na forma de se fazer a arte. Mesmo que no período não existisse a maturidade para esse entendimento, mesmo que depois fosse questionada essa relação pelos próprios artistas, é fundamental afirmar que a riqueza da arte engajada se deu pelas experiências políticas e aprendizagens sociais decorrentes destas.

3.3 O enredo: o percurso histórico da arte na abertura política

Não há como falar de uma arte presente na redemocratização sem buscar antecedentes históricos, isto é, sem fazer esse percurso histórico, de gênese, ascensão, florescimento e declínio, recheado de sentimentos românticos e utópicos que acreditavam numa arte de esquerda, numa participação efetiva da arte numa revolução brasileira.

Artistas, cada um ao seu modo, buscaram uma originalidade criadora para as contradições enraizadas na sociedade brasileira. Napolitano (2014) aponta que de 1955 a 1964 foi um período crucial para o surgimento e afirmação de valores ideológicos, estéticos e

culturais que marcaram a vigorosa cena cultural brasileira, com grupos socioculturais que protagonizavam a formação de espaços de convergência entre política e cultura. Foi período também marcado por um conjunto de experiências de adensamento no debate cultural, pela construção de um nacionalismo como eixo fundamental dos projetos culturais no pré-golpe e pela afirmação do nacional-popular como eixo das políticas culturais de esquerda. Houve também, nesse período, projetos de ruptura formal que caminhavam na direção oposta do “nacional-popular”, mais ligados à tradição da arte moderna abstrata e construtiva. Ridenti (2010) chamou esses sentimentos em ebulição de brasilidade revolucionária, que tanto interferiu, influenciou e marcou os artistas e suas obras, assim como o pensamento de esquerda que, de lá pra cá, foi se modificando e se reestruturando.

Os anos de 1962 a 1968 foram considerados um período áureo da arte engajada no Brasil. A partir de 1962, foi perceptível a afirmação consciente de uma perspectiva engajada em vários ramos da arte, com destaque para a música popular e o cinema. Embora o novo contexto político tenha exigido correções de rota, o ímpeto de muitos artistas não foi abalado pelo golpe e pelo autoritarismo dos primeiros anos do regime (NAPOLITANO, 2014). Com a modernização da sociedade e o advento de instituições como universidades, cinema, televisão e imprensa, diversos campos se abriam, aumentando as chances para artistas encontrarem seu lugar, onde muitos acabaram deixando a militância.

Muitos deixaram as convicções políticas, a militância no percurso, mas é importante frisar que foi o histórico de militância e as experiências do período que abriram portas, possibilitaram conquistas, posições e prestígios. Mesmo que alguns reneguem esse passado, a derrota política do projeto comunista de revolução não impediu a realização profissional e pessoal de muitos de seus artistas e intelectuais. Houve na arte a busca, no passado, de uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada. Existiu uma solidariedade dos autores com o sofrimento do próximo, a denúncia das condições de vida subumanas nas grandes cidades e também no campo. Temas que conclamavam o povo brasileiro para a realização da sua revolução em consonância com as lutas de outros países subdesenvolvidos da América Latina (RIDENTI, 2010).

O florescimento cultural e político dos anos 1960 e início dos anos 1970 foi caracterizado por Ridenti (2000) como romântico-revolucionário. É importante frisar que esse ímpeto de revolução não nasceu do combate à ditadura, mas veio se construindo ao longo dos anos anteriores. Com o golpe de 1964, houve uma quebra de expectativas entre artistas e intelectuais, mas esses encontraram outras possibilidades de desdobramentos. O sentimento de luta pela revolução estava inserido em um contexto global e não podia ser dissociado do cenário

internacional. Ridenti (2010) afirma que todo o planeta vivia o clima do terceiro-mundismo da libertação nacional diante do colonialismo e do imperialismo. Cresciam as afinidades entre os artistas e a política em toda a América Latina. Em todas as linguagens artísticas pôde-se constatar um esforço significativo para compreender e explicar a realidade brasileira e a inserção de cada arte dentro dela, contribuindo para transformá-la e para conscientizar o público da revolução que se acreditava em curso.

As relações entre artistas e militantes políticos de esquerda multiplicaram-se por diversas vias, especialmente na segunda metade da década de 1960. Mas com o golpe, setores do meio artístico e intelectual viram expectativas se frustrarem, viram suas perspectivas ruírem, e o sonho de alcançar o poder se tornou distante. Mas, ainda assim, formava-se um contingente disposto a enfrentar a ditadura. Com a promulgação do AI-5, um cenário de fechamento político foi acompanhado por inúmeras mudanças e transformações no contexto social e cultural da época. Assim, dissolviam-se as bases históricas que deram vida ao florescimento cultural e político, embalado por um romantismo revolucionário.

No entanto, Napolitano (2017) sinaliza que, mesmo com o fechamento político no período de vigência do AI-5, cresceu e adensou-se a dimensão da resistência cultural ao regime ditatorial como experiência histórica. Foi uma questão de conquista de novos espaços de ação política que deveria reorientar o lugar da arte engajada.

A partir da década de 1970 a trajetória da arte seguiu um novo rumo. A arte não foi importante apenas no lado da oposição e da resistência ao regime militar. Acabou se tornando também o canal utilizado pelo Estado para estabelecer algum tipo de comunicação com a sociedade civil. Assim, uma parte significativa da cultura de oposição foi assimilada pelo mercado e apoiada pela política cultural do regime.

A segunda metade da década de 1970 representa um momento ímpar da produção musical popular no Brasil, fortemente marcada pela consolidação mercadológica da chamada MPB, e, mais para o final da década, pelo rearranjo do mercado fonográfico nacional (GARCIA; ARAÚJO; PÚBLIO, 2018). A MPB passou a atingir um público mais amplo, especialmente a partir da consolidação do “circuito universitário”, forma de criação e consolidação de público extremamente importante no momento político em que vivia o país. Formou-se, na época, um grande público consumidor da cultura de esquerda, composta por uma classe média escolarizada que, paradoxalmente, crescia sob os influxos de modernização econômica patrocinada pelo regime militar.

Ao longo dos anos 1970, muitas empresas ligadas ao ramo da arte e entretenimento (gravadoras, produtoras de teatro, companhias de cinema, canais e redes de televisão e rádio,

etc.) apostavam no alto valor agregado de produtos culturais mais sofisticados e que atingiam esse novo público consumidor. Esse processo surgiu como uma nova oportunidade profissional para a classe artística. Mais que isso, o espírito de oposição foi crescendo entre empresários, editores de jornais e intelectuais liberais de vários matizes.

O processo de inserção do artista de esquerda no mercado foi estimulado pelo fechamento dos circuitos culturais alternativos, movimentos culturais não mercantilizados que, ao seu modo, conseguiram aglutinar artistas e intelectuais de esquerda às classes populares. Aliada a essas questões, parte dos artistas de esquerda passaram a ocupar espaços em circuitos massivos de cultura, numa perspectiva de fazer desses momentos artísticos uma possibilidade de transmitir um conteúdo minimamente politizado e crítico ao público.

A canção popular mostrou a sua capacidade de se espriar pelas praças e ruas, conectando-se com as massas em cena pública. O movimento da MPB teve uma participação ativa, inclusive através da realização de concertos integrados a campanhas, como a da Anistia e das Diretas Já, em articulação com movimentos sociais e atores da sociedade civil engajados no restabelecimento da democracia (GARCIA; ARAÚJO; PÚBLIO, 2018).

Nesse sentido, poderíamos indicar a capacidade que a canção popular teve de ocupar um lugar central nas mobilizações de massa, nas mais diferentes épocas e lugares. Além do mais, as canções populares foram importantes para o estabelecimento de identidades nos movimentos sociais e nos grupos políticos dos mais diferentes matizes ideológicos. Isso é perceptível em canções como a de Geraldo Vandré “Pra não dizer que não falei das flores”, que se tornou um hino de manifestações políticas, representando versos de resistência da sociedade civil e do movimento estudantil.

Com apoio estatal, durante a ditadura, foi criado um mercado voltado para a arte e cultura que abarcava não só o setor televisivo, como também o editorial. Os aspectos revolucionários que permearam os artistas nas décadas antecedentes se transformaram na ideologia da indústria cultural brasileira nas décadas de 1970 e 1980 — uma herança crítica e politizada que foi se dissolvendo ao longo dos anos. Ainda na década de 1970, as instituições governamentais de incentivo à cultura ganharam vulto, como a Embrafilme, o Serviço Nacional de Teatro, a Funarte, o Instituto Nacional do Livro e o Conselho Federal de Cultura. Com a criação do Ministério das Comunicações, a Embratel, além de outros investimentos governamentais em telecomunicação, possibilitou a criação de grandes redes de televisão, como é o caso da Rede Globo (RIDENTI, 2010).

Com essa articulação político-cultural entre os setores liberais e setores de esquerda, houve presença marcante de uma cultura de esquerda nos meios de comunicação e na indústria

da cultura, quase sempre de propriedade de capitalistas liberais. O ponto de convergência que possibilitou a aliança entre esses setores foi a defesa da liberdade de expressão e a volta da democracia nas instituições do governo.

No campo mais amplo da resistência cultural, a convivência com liberais, com o mercado e com a política cultural do regime não era consensual. Napolitano (2017) afirma que um bom exemplo desta recusa foi protagonizado pelo movimento ligado à contracultura, além de militantes culturais da esquerda dissidente ou alternativa ao PCB. Segundo o autor:

As correntes da contracultura defendiam a luta contra o “sistema”, não apenas do ponto de vista político, mas nos seus aspectos mais amplos (comportamentais, culturais e econômicos), buscando a criação de circuitos culturais “alternativos” ao mercado hegemônico por grandes empresas. (NAPOLITANO, 2017, p. 207).

Já o movimento que se deu a partir dos setores aglutinados em torno das dissidências comunistas, da esquerda católica e dos movimentos sociais urbanos também se manifestou contrariamente à adesão ao mercado e defendia uma nova ligação com a cultura popular, principalmente a que emergisse das periferias dos grandes centros urbanos, com criação de circuitos culturais populares. Alguns exemplos de manifestações artísticas da década de 1970 que representaram bem essa resistência ao mercado cultural ligado a uma cultura elitizada que buscou uma estética livre de fórmulas formatadas pela indústria cultural foram a poesia, o cinema marginal e o teatro de rua.

O conceito de resistência que se pautou nesses grupos independentes do circuito cultural mercantilizado se deu a partir de quatro características básicas:

(i) A afirmação de um processo de produção artesanal; (ii) uma estética marcada pela linguagem direta, realista-naturalista, e pelas referências a folguedos folclóricos e à literatura popular (como o cordel); (iii) a busca de um tipo alternativo de público, constituído por trabalhadores das periferias urbanas; e (iv) um novo tipo de gestão das empreitadas artísticas, coletiva e amadora negando o circuito mercantil da arte. (NAPOLITANO, 2017, p. 208).

Vale ressaltar que esses grupos independentes tinham como característica a sua composição formada por trabalhadores de periferia ou militantes do movimento estudantil. Além disso, outra característica em comum desses grupos independentes era a busca de plateias populares, pertencentes a regiões mais periféricas da cidade, e comunidades que estavam fora do circuito comercial. Essas formas alternativas de resistência cultural tentavam afirmar-se em

meio a condições de produção cultural comunitárias, artesanais e independentes, atuando com uma dupla recusa ao mercado da indústria cultural e ao Estado.

Segundo Napolitano (2017), a repressão sobre a cultura tinha efeitos problemáticos sobre o mercado. Os produtos culturais da música, do cinema, do teatro, das artes plásticas e da literatura eram valorizados por consumidores que buscavam uma arte crítica e contestatória de esquerda. Por conta disso, o Estado procurou estabelecer uma aproximação com intelectuais, artistas e produtores culturais de oposição. Seria uma forma estratégica de controle e repressão para além da prática da censura, bem como um esforço em normatizar e estimular a produção cultural dentro de uma lógica de mercado.

Durante o regime, chegou-se a constituir um segmento específico para a produção e consumo de mercadorias culturais com teor crítico, o que abraçou muitos artistas de esquerda. Com a consolidação da indústria cultural no Brasil, surgiu um segmento de mercado ávido por produtos culturais de contestação à ditadura: livros, canções, peças de teatro, revistas, jornais, filmes, etc. Com isso, o artista que se profissionalizou veio substituir o antigo modelo de artista ícone dos anos 1960, alimentado pelo romantismo revolucionário. Foi um novo perfil de artista que surgiu, investindo na carreira e buscando se qualificar para a disputa do mercado competitivo.

Esse diálogo entre militares no poder e setores culturais e artísticos da esquerda consolidou-se no processo de distensão política, iniciado em 1974. O regime passou a investir em novos canais de comunicação com a sociedade civil, e a arte era importante nesse diálogo. Napolitano (2017) afirma que as posturas ambíguas do Estado em relação à arte produzida pela oposição ora agiam na repressão, ora agiam na cooptação, e revelavam questões profundas que refletiam uma tensão interna no aparato estatal. Havia uma contradição de difícil análise em um regime que, por um lado, matava comunistas nas câmaras de tortura e, por outro, financiava filmes e peças de artistas de esquerda ligados ao PCB.

Ridenti (2010) aponta algumas ambiguidades da ditadura bem características desse período, as quais marcariam todas as esferas artísticas e também intelectuais: punia-se duramente os opositores, incluindo artistas e intelectuais, ao passo que se concedia um lugar dentro da ordem aos que se dispunham a colaborar. O autor ainda aponta que, mesmo com a repressão e censura, existia um projeto modernizador nos setores de comunicação e cultura, atuando diretamente por meio do Estado ou através de incentivo ao desenvolvimento capitalista privado (RIDENTI, 2010). Com a abertura política, especialmente por intermédio do Ministério da Educação e Cultura, no governo Geisel (1975—1979), o regime buscava incorporar à ordem artistas da oposição.

A política cultural que permeou o regime militar, sobretudo a partir da década de 1970, em linhas gerais, seguiu por duas vertentes: uma repressiva e outra proativa. Além dessas suas lógicas, havia uma forma indireta de política cultural, calcada no apoio oficial à modernização da indústria da cultura e da comunicação (NAPOLITANO, 2017).

Para a esquerda, a questão da cultura nacional era vista como uma forma de defender o país da cultura imperialista norte-americana, ao passo que buscava a conscientização das camadas populares. Para o governo militar, a política cultural era uma tentativa de estimular uma cultura brasileira nacional-popular sem a luta de classes. Isso seria possível se construísse uma política que abarcasse algumas variáveis da cultura de oposição, evitando os temas e abordagens vetados pela censura oficial, como temas revolucionários, eróticos e de crítica mais direta às autoridades políticas. O objetivo dessa política era manter um público consumidor da classe média satisfeito com o tipo de arte que se buscava na época, ao mesmo tempo que se tentava cortar os elos da cultura nacional-popular de esquerda com as organizações de trabalhadores e de massa.

Importante registrar ainda a censura ao que se chamava de música romântica brega ou cafona em representantes como Waldick Soriano e Altair José após o AI-5; (1968). Araújo (2010), ao estudar a música que chegava ao proletariado se deparou com a forte censura a esses artistas que, mesmo não fazendo a crítica política de forma direta, tocavam em temas que feriam os “valores tradicionais da família, do cristianismo e da sociedade”. Altair José, por exemplo, cantava a prostituta (Eu vou tirar você desse lugar), a liberdade sexual (pare de tomar a pílula). Ou seja, a ideia de controle passava também pelos costumes, pelo cotidiano das pessoas.

3.4 Os ventos de mudança no final da década de 1970

O final da década de 1970 e início da década de 1980 foram marcados por uma crise de reconfiguração da intelectualidade brasileira, isto é, foi o momento de questionar antigas certezas num turbilhão de mudanças sociais, políticas e culturais. A década de 1980 foi permeada de ideias que pretendiam destacar as experiências cotidianas, as liberdades individuais perdidas nos anos de chumbo, o resgate das minorias desfavorecidas da sociedade, além de outras questões que estavam sendo colocadas em pauta, devido ao longo período autoritário que o país atravessava e por que começava a vislumbrar uma luz ao final do túnel.

Ridenti (2010, p. 165) retoma o cenário da década de 1980 afirmando que

Questionava-se a ética que predominava na esquerda brasileira até os anos 1970, de sacrifício da individualidade em nome do coletivo, típica de organizações políticas marxistas-lenistas. No processo de transição democrática, após a lei da anistia aos condenados políticos pela ditadura, de 1979, o ressurgimento do pluripartidarismo em 1980, as eleições diretas para os governos dos estados de 1982, e o fim do governo do general Figueiredo em 1985, mudava-se a cena política brasileira. Impunha-se a renovação dos parâmetros da esquerda, em busca da revalorização da democracia, da individualidade, das liberdades civis, dos movimentos populares espontâneos, da cidadania, da resistência cotidiana à opressão, das lutas das minorias dentre outras.

Esse ciclo de abertura política correspondia a um amadurecimento de um processo histórico, social, político, econômico e cultural que se deu depois de longos anos de embates, crises e experiências humanas.

Estava pronto o cenário, o enredo para os artistas ganharem palco e ecoar sua arte pela sociedade que ansiava por esse tipo de arte libertadora. A arte podia atuar em um leque de possibilidades que refletia a luta pela retomada das liberdades e direitos e a participação na reocupação do espaço público. Houve um vasto leque de criação de canções dedicadas a reavaliar a experiência social dos duros “anos de chumbo” e advogar em defesa de acertos de contas com o passado e afirmação da liberdade retomada (GARCIA; ARAÚJO; PÚBLIO, 2018).

Artistas se envolveram no caldo das várias manifestações populares que foram ganhando mais espaço na cena pública, no Brasil após 1978. A qualidade das produções artísticas desse período fez das canções objetos privilegiados para entender como as nossas existências se transformam no tempo. Por isso reconhecemos nelas um imenso patrimônio cultural, continuamente ressignificado enquanto participa da experiência social.

O retorno aos espaços públicos, a liberdade de expressão — mesmo, em alguns casos, ainda vigiada — e o uso da cultura como forma de tomada de posicionamento traziam à tona uma sociedade que se mostrava abertamente contrária ao regime vigente e esperançosa em relação ao que a democracia traria ao país. Mesmo com a flexibilização nos aparatos de censura, a imagem do período, tanto na memória como na história, é de uma cena musical marcada pela constante ameaça do silêncio imposto pela censura, pelo domínio das fórmulas de mercado e pela preponderância do político sobre o estético. Nesse cenário cabia ao artista construir sua obra de tal maneira que driblasse a censura e fosse acolhida pela indústria cultural, utilizando seus próprios instrumentos de crítica ao regime.

A fase de abertura do regime militar brasileiro foi concomitante à consolidação cultural e comercial da vertente da música popular brasileira denominada MPB. Em meio à agitação do

cenário político da época, a participação de músicos populares na construção de caminhos em direção à redemocratização do país foi extremamente significativa. A música popular brasileira se tornou um tipo de foco da resistência e da identidade cultural de uma posição civil ao regime militar. A MPB tornou-se sinônimo de canção engajada. Os artistas ligados à MPB afirmaram-se como arautos de um sentimento de oposição cada vez mais disseminado, alimentando as batidas de um “coração civil” que teimava em pulsar durante a ditadura. A MPB, assim, ganhou novo impulso criativo ao longo do período mais repressivo da ditadura, tornando-se uma espécie de trilha sonora tanto dos “anos de chumbo” quanto da “abertura”.

Segundo Napolitano (2010), a canção popular no período que durou de 1975 a 1982 ficou conhecida como “canção da abertura”, marcada pela tensão entre o imperativo conscientizante da esquerda e a expressão de novos desejos e atitudes dos setores mais jovens da classe média. Havia uma ansiedade coletiva por uma nova era de liberdade; dessa forma, a canção da abertura situava-se numa espécie de entre-lugar histórico: cantava a liberdade que ainda não era plena e o medo que já não era mais predominante.

Napolitano (2010) também afirma que a MPB trouxe vertentes diferentes no período da abertura política. Uma vertente trazia canções que procuravam demarcar um novo tempo histórico, limiar entre o trauma e a esperança, como “Sol de primavera” (Beto Guedes) e “Começar de novo” (Ivan Lins e Vitor Martins). A outra vertente procurava dar um sentido heroico e sublime à experiência dos anos de chumbo recentes. Nessas canções predominavam um clima de melancolia e tensão, contrapostas por um movimento de superação dos traumas coletivos gerados pelo “círculo do medo”, imposto aos setores mais críticos da sociedade na era do AI-5. Músicas como “Pedacinho de mim” (Chico Buarque), “Cruzada” (Tavinho Moura/Márcio Borges) e “Não chore mais” (Gil) marcaram essa vertente musical

Uma terceira vertente tinha uma perspectiva subjetiva, na qual a nova cultura corporal e comportamental pós-1968 dava o tom, ocupada pelas obras de Gil e Caetano. O sentido político da obra de Gil e Caetano nos anos 1970 pautava-se mais por esse conjunto de questões do que por uma filiação à canção engajada clássica. As canções sintetizavam os dilemas, as contradições e, por que não, as novas possibilidades e perspectivas culturais geradas pelas contradições da modernização brasileira. Os exemplos desse tipo de abordagem da modernidade brasileira são inúmeros: “Tigresa”, “Qualquer coisa”, “Refavela”, “Jeca total”, “Super-Homem”, “Realce”, “Sampa”, entre outras composições.

Um exemplo de participação notável da música no cenário político-social, no período compreendido entre 1978 e 1985, foi a dos músicos associados à formação cultural denominada Clube da Esquina, que demonstravam um profundo envolvimento com os dilemas culturais e

políticos de seu tempo, bem como uma capacidade de a música popular se entranhar na experiência social, constituindo-se como lócus privilegiado de expressão de estruturas de sentimentos, posições sociais e projetos políticos compartilhados (GARCIA; ARAÚJO; PÚBLIO, 2018).

O **Clube da Esquina** reuniu nomes como Milton Nascimento, Wagner Tiso, Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, Nelson Ângelo, Flávio Venturini, dentre outros artistas. As composições do coletivo musical muitas vezes traziam escolhas de figuras de linguagem para ajudar a reforçar a expectativa de mudança, representando a transição da ditadura para a democracia. Foram canções como “Sol de Primavera” que deram voz a essa perspectiva que ganhou espaço com a ampliação de possibilidades para o futuro que a redemocratização propiciava.

É plausível afirmar que a música popular teve alguma responsabilidade pela ampliação das ideias e dos valores da resistência civil, fazendo penetrar o sussurro das conspirações poéticas no círculo do medo construído pela repressão. Além disso, a canção teve grande papel no processo da “batalha da memória” em torno do período autoritário. Para Napolitano (2010), uma característica marcante das canções da MPB durante o período de abertura política foi a busca de uma educação poética e sentimental da cidadania e do consumidor cultural que se supunha crítico ao regime militar, grupo que formava a base da oposição civil.

Mesmo podendo ser vista como uma variante da canção engajada, era muito mais a sublimação poética da liberdade e do trauma da repressão recente e a catarse do que, propriamente, a mobilização e a exortação à ação política de contestação direta, típica da canção de protesto. Entretanto, essa tendência à sublimação poética não deve ser vista como uma diminuição do papel político da canção da abertura, embora possa ter diluído seus efeitos mobilizadores. A canção engajada, em todas as suas variantes, não apenas dialogou com o contexto autoritário e as lutas da sociedade civil, mas também ajudou, poética e musicalmente falando, a construir um sentido para a experiência social da resistência ao regime militar, transformando a “coragem civil” de tempos sombrios em síntese poético-musical.

Outra vertente musical que ganhou espaço e teve um bom alcance em grande parcela da juventude brasileira durante todo o período de transição democrática foi o rock. Segundo Sevillano (2018), o rock expressava os anseios e aspirações de uma geração que havia crescido sob a ditadura. Mesmo em um período de desmobilização política, a juventude encontrou maneiras de expressar suas ideias através de uma forma cultural que, historicamente, sempre foi sinônimo de rebeldia. Os artistas transmitiam suas mensagens ao público, e as letras eram o canal mais direto, já que eram elas que indicavam de forma mais clara aquilo que a juventude

queria ouvir e o que ela queria falar. Muitas músicas, nem todas, refletiam os sentimentos presentes naquele determinado momento histórico, adquirindo, assim, forte apelo político.

Inseridas em determinado sistema econômico e político, essas bandas representavam as aspirações daquela juventude enquanto atores sociais, e suas letras eram a forma pela qual aquele público conseguia se expressar, mesmo que indiretamente. Existiram bandas por todo o país, bandas que se destacaram no circuito comercial. Mas três eixos musicais se destacaram no cenário nacional daquele período: Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Brasília representava o centro simbólico do poder no país, e inúmeras bandas surgiram aí como forma de manifestação em relação ao desenrolar dos acontecimentos do período de transição. Rio de Janeiro foi o centro de onde irradiou o rock que tomou as rádios brasileiras, e onde foi realizado o festival de música *Rock in Rio*, em janeiro de 1985, fundamental para a consolidação do estilo no país. Já São Paulo, cidade símbolo da urbanização desenfreada e da fragmentação social, características da pós-modernidade, foi o centro das bandas que melhor utilizaram os princípios contestatórios do rock em suas canções, demonstrando assim uma rebeldia mais direta do que os grupos dos outros dois centros (SEVILLANO, 2018).

Nesse cenário nacional da década de 1980, a afirmação das bandas nacionais de rock possuiu uma clara ligação com o momento de crise política e econômica que levou ao fim da ditadura e ao período da redemocratização. Refletia as ansiedades em torno dos momentos finais da ditadura, e as ideias de liberdade, felicidade e também de utopia em relação ao que o futuro traria ao país norteavam a produção desse período.

Aos novos artistas cabia, então, a missão de serem cronistas de seu próprio tempo, retratando, em letras e canções, aquilo que se expressava como um desejo geral, mais como uma esperança ao que viria do que como uma resposta em relação ao que já existia. Os dilemas da redemocratização traziam muitas incertezas convivendo com grandes expectativas. Os músicos tentavam captar, em suas canções, a possibilidade de realizar o novo, reconhecendo as mudanças e a presença de novos atores na arena pública.

A arte engajada não saiu de cena da noite para o dia, mas é inegável que o seu lugar e importância foram diminuindo com o passar dos anos, sobretudo pelo dilema que assombrou a classe artística com os tentáculos avassaladores do mercado dominado pela indústria cultural. Nesse sentido, Napolitano (2017, p. 20) apresenta uma série de questionamentos que sintetizam o dilema da época:

Como expressar uma cultura politizada e engajada inserida em um mercado altamente controlado por grandes corporações capitalistas? Como fazer

chegarem os produtos culturais às massas, supostamente ávidas por participação política, se o mercado não lhes é acessível? Como produzir uma cultura coerente com o novo nível de consciência das classes populares e movimentos sociais, que pareciam rejeitar os cânones consagrados pelos intelectuais de esquerda do passado, enterrados pelo golpe de 1964 e pelo trator repressivo do AI-5?

Tais indagações são imprescindíveis para o debate, principalmente porque já apresentam a justificativa que apontam para a sintomática perda de espaço político do principal protagonista da resistência cultural: o artista intelectual de esquerda. Isso não quer dizer que artistas e intelectuais da oposição deixaram de ser atuantes até o fim do regime, mas tiveram que dividir o espaço com outros atores que atuavam estritamente na esfera política, ao mesmo tempo que precisavam se adequar às regras do mercado artístico. O grande mercado cultural provocou um efeito de neutralização política.

Também, surgiu uma outra questão que envolve a memória da arte engajada e de seus artistas. Se, por um lado, houve a diminuição da importância histórica da cultura de resistência durante o regime; por outro, houve também uma espécie de criação de ícones e ídolos nacionais, o que Napolitano (2017) afirmou ser a monumentalização da memória cultural da resistência. Por conta disso, a ideia da cultura como esfera de ação da resistência deve ser problematizada e entendida à luz de um contexto social e político, de suas singularidades e contradições históricas. Não deve ser tomada como uma realidade à parte nem cair na armadilha de, por um lado, supervalorizar a cultura, tampouco, do outro, entender a cultura em detrimento da política.

É preciso entender e desmistificar esses atores sociais. Foram homens e mulheres reais que viveram em uma sociedade historicamente marcada por determinantes sociais. É importante destacar que foi realizado aqui um panorama geral, sem o objetivo de adentrar discussões densas sobre cada um desses períodos e sem entrar na especificidade do conteúdo e da forma das diferentes manifestações artísticas.

3.5 Os atores sociais em cena: os artistas

Os atores sociais da década de 1960, 1970 e 1980 tiveram características diferentes. Ridenti (2010) apresenta essa discussão levando em consideração as circunstâncias históricas, políticas, econômicas e culturais, destacando, ainda, que esse fenômeno não se restringiu à sociedade brasileira. As relações entre artistas e militantes políticos de esquerda multiplicaram-se por diversas vias, especialmente na segunda metade da década de 1960. Ridenti (2010, p. 95) as sintetiza em quatro possibilidades de grupos: artistas que deixaram a arte para fazer

política; artistas que militavam em organizações de esquerda sem deixar o ofício; militantes que se identificavam com os artistas sem o serem propriamente, quem sabe fazendo de sua própria existência uma obra de arte; artistas identificados com as esquerdas sem ser propriamente militantes.

De acordo com o próprio autor, estes últimos constituíram a ampla maioria dos que produziam obras engajadas politicamente, uma vez que eles acreditavam que a revolução estava em suas próprias obras e intervenções públicas, sem a necessidade de se tornarem militantes (RIDENTI, 2010). É importante salientar que um contingente significativo de artistas estava desligado dos acontecimentos políticos.

Napolitano (2017), por sua vez, identificou quatro grandes grupos de atores que se destacaram na arena política e cultural — os liberais, os comunistas do PCB, os grupos contraculturais e a nova esquerda surgida nos anos 1970, grupos que ora se convergiam, ora divergiam, ora se complementavam e ora se anulavam. E assim, Napolitano (2017) concluiu que a resistência cultural tanto uniu como desuniu os grupos e atores da resistência.

Os liberais eram compostos por um grupo que ora oscilava de posições moderadas e elitistas, ora a perspectivas mais democráticas e abertas a reformas sociais inclusivas. Sua área de atuação se deu na imprensa, na mídia corporativa, nas associações de profissionais liberais e na indústria cultural, tanto como proprietários quanto gestores.

Os comunistas gravitavam em torno do partido comunista brasileiro, que, mesmo depois do golpe, se manteve fiel ao princípio da resistência civil e desarmada. No plano artístico, o PCB tinha uma grande tradição em várias áreas, como o teatro, cinema, artes plásticas, literatura e música. Após o golpe de 1964, houve um esforço de negociação entre partido, artistas comunistas e conjunto das oposições culturais em encontrar uma linguagem cultural comum para as oposições, ao mesmo tempo que defendiam a ocupação de todos os espaços possíveis e disponíveis de atuação, delimitando território na mídia, na imprensa e no mercado cultural.

O movimento da contracultura era um grupamento que ora se apresentava como movimento de ação estética radical, ora como expressão de trajetórias individuais marcadas pela busca da liberdade, pela busca de novas experiências estéticas que não cabiam em rótulos de movimentos ou partidos.

O quarto grupo, a nova esquerda, era composto por um conjunto heterogêneo de diferentes grupos sociais e valores ideológicos distintos como militantes, líderes comunitários e sindicais, católicos, progressistas, intelectuais e outros.

Esses grupos tinham características bem heterogêneas, com bastante diferenças internas, exceto os artistas comunistas do PCB, que aparentemente foi o grupo mais orgânico. Mas, de

qualquer forma, essa nomenclatura e classificação é meramente funcional para organizar a discussão e análise dos movimentos artísticos, diferenciando as suas nuances. Também, cabe destacar que existiam dilemas e paradoxos que regiam a relação que se estabelecia entre esses grupos.

Napolitano (2017) exemplifica bem isso quando traz a seguinte questão: se, por um lado, os liberais eram os donos das empresas culturais, os comunistas e outros segmentos de esquerda forneciam os quadros artísticos importantes para essas corporações da indústria cultural. Por outro lado, os empresários liberais da cultura aceitavam a arte de esquerda, mas com restrições, tanto para não cair na censura quanto para não perder de vista os benefícios com o Estado.

Ainda existia outro dilema quanto ao conteúdo e a forma de expressão. As esquerdas, de forma ampla, debatiam entre si para afirmar qual o melhor caminho da resistência cultural? Seriam a palavra e a razão ou a quebra da linguagem convencional? Seria pelas expressões de crítica diretamente ao regime ou a crítica comportamental que enaltecia a liberdade individual?

Existem análises que colocam de um lado os artistas e intelectuais da década de 1960, idealizados como críticos altruístas que nutriam um sentimento de coletividade. De outro lado, a partir da década de 1970, e sobretudo os anos que se seguiram pela década de 1980, criou-se uma espécie de caricatura em torno desses personagens, apontados como individualistas e egoístas (RIDENTI, 2010).

Os dilemas da intelectualidade brasileira perpassavam pela busca da individualidade. Já não havia justificativa para o auto sacrifício em nome da revolução ou do partido.

Passou a vigorar nos anos 1980 o modelo de intelectual profissionalizado, competente e competitivo no mercado das ideias, centrado na carreira e no próprio bem-estar. Intelectuais e artistas passaram a ser crescentemente seduzidos pelo acesso individual ao desenvolvimento de um mundo globalizado. Dessa forma, as transformações trazidas pelo mercado foram acomodando artistas nesse novo formato de mundo e de fazer arte. Nas reflexões de Ridenti (2010, p. 168) “[...] é melhor adaptar-se às mudanças do mercado do que pretender transformá-lo, usufruindo pessoalmente da modernidade.”.

Aos poucos, a institucionalização de intelectuais e artistas neutralizaria eventuais sonhos revolucionários que acabariam cedendo espaço ao investimento na profissão, fazendo com que a realidade cotidiana e a burocratização do emprego apagassem qualquer vestígio de chama revolucionária. Isso levou muitos jovens críticos e contestadores da década de 1960 a optar pela carreira individual nas artes, na universidade, na imprensa, na televisão ou em outros setores.

Existem outras características na composição desses atores sociais. Ridenti (2010) afirma que existe uma forte presença de integrantes da classe média e da aristocracia decadente,

setores que perderam prestígio e poder político entre artistas e intelectuais. Esse traço marcante aponta que seriam pessoas desalojadas da posição social ocupada pelos seus familiares e que lhe conferiam experiências e lhe dariam possibilidade de enxergar a realidade de outros pontos de vista. Alguns sem romper com os laços de sua classe de origem, outros identificando-se com as classes dominadas, rompendo com sua classe.

Outra informação que Ridenti (2010) apresenta sobre a composição dos artistas é a presença de descendentes de imigrantes e de pessoas vindas do interior para as capitais. O meio estudantil também foi um espaço propício para a arte. Os estudantes constituíam o principal público do teatro, do cinema, das artes plásticas, da literatura, da música, revistas e jornais voltados à arte e cultura, quando eles mesmos não eram os próprios produtores ou artistas.

A importância em trazer essa seção para discutir quem foram, de fato, esses artistas e atores sociais que transitaram pela esquerda se dá pelo motivo de desconstruir uma ideia homogênea e até romantizada de uma cultura de resistência que inclusive produziu mitos. É importante trazer para a arena do debate todas as cores, sons, letras e cenários dessa cultura que, longe de ser homogênea, traz uma riqueza memorável, justamente por toda essa complexidade de posições e expressões.

3.6 Itabuna: a terra e a produção artística no ciclo do cacau (aproximações)

A arte se situa em um contexto social e histórico específico, então compreender a memória de artista de um determinado lugar, em um tempo específico, requer desenhar de forma panorâmica algumas questões que conferem a identidade dessa sociedade que refletem de certa forma nas produções artísticas.

Itabuna, cidade situada na região Sul da Bahia, se consolidou como uma das grandes produtoras de cacau no estado. A estrutura política, econômica e social da cidade carrega marcas simbólicas fortes que estão interligadas com os aspectos históricos de sua fundação e com a sociedade que se ergueu em torno da economia cacaueira. A cidade teve seu reconhecimento regional e nacional desde quando a região Sul da Bahia passou a ser conhecida como a região produtora dos “frutos de ouro”, o cacau. A identidade do município foi se construindo a partir da cultura dessa fruta e das relações de trabalho marcadas pela exploração e opressão que se desdobravam em valores e mitos impostos por uma elite centrada no coronel do cacau, mas também em resistências políticas e produção de expressões populares nos folguedos, nas críticas sociais, nas visões de mundo.

Segundo Araújo (2004, p. 24), “[...] o cacau tem, no Sul da Bahia, um lugar onde vingará os custos iniciais e o antigo sonho dos colonizadores de se fazer dessa terra um lugar em que ‘se plantando tudo dá’.” E, de fato, o florescimento e a consolidação do cacau enquanto monocultura agrícola foram responsáveis pela inclusão da região no rol das exportações baianas, ganhando importância nas políticas públicas e prestígio no estado.

Na década de 1960, a fonte básica da economia do município continuava sendo o cacau, representando 90% da sua produção agrícola. Itabuna era a terceira maior produtora de cacau do país, depois de Ilhéus e Camacan (LACERDA, 2000). Nesse período, a monocultura cacauera proporcionou à região um poder econômico, consolidando não só status e controle social, mas também sua inserção em um nicho de mercado na economia capitalista. Nesse sentido, Araújo (2004, p. 25) afirma: “O capital investido nessa lavoura já era de natureza capitalista, conseqüentemente as relações por tais engendradas se deram nesse modo de produção, a luta de classes seria a equação Trabalhadores rurais X Proprietários de terra (coronéis).”.

Com essa configuração social, os que se tornaram proprietários de grandes latifúndios instituíram o coronelismo na região. Assim, eles poderiam governar a política local usando seu poder econômico, modelando a vida social e política da região cacauera. Essa burguesia cacauera criou laços de dependência socioeconômica e usava a violência como meio de legitimação para impedir a ascensão de outros indivíduos a posições iguais de poder e prestígio. Dessa forma, a estrutura social erguida dos cacauais conferiu uma identidade caracterizada pela exploração exercida verticalmente entre os homens, o que leva Santos (2006, p. 11) a afirmar que “[...] há nessa região um modo de produção da vida material que determina as formas de vida social, diria Marx. O modo de produção local baseia-se nas formas capitalistas de relações econômicas”.

O progresso e desenvolvimento vieram acompanhados de violência, onde a justiça, a lei e os costumes foram coercitivamente modelados pelos donos de terra. O coronel resumiu em sua pessoa as duas mais importantes instituições sociais: justiça e polícia (ARAÚJO, 2004). De certa forma, o autoritarismo é uma característica que vem impregnada nas estruturas sociais e políticas, pois, desde cedo, a força é utilizada para manutenção de instituições sociais. Discutir a região projetada nesse autoritarismo significa exemplificar o perfil impositivo e coercitivo dos coronéis de cacau, atrelados aos projetos de desenvolvimento e civilidade que destacou a região nacionalmente.

Essas características foram se perpetuando ao longo dos anos, marcando uma identidade própria da região. Esses traços de autoritarismo acabam se assemelhando às características do

autoritarismo nacional, que se estabeleceu no país durante o regime militar dos governos que sucederam ao golpe militar de 1964, o que possibilitou a perpetuação da Doutrina de Segurança Nacional na região.

Em Itabuna, o movimento cultural representado pelas diferentes expressões artísticas vem se manifestando desde os primórdios de sua história e tem uma grande fonte de inspiração: a cultura cacaueteira e suas conseqüentes implicações socioeconômicas (ANDRADE; ROCHA, 2005). No contexto cultural de um povo estão inseridas as artes e a literatura em geral, o que define sua formação e seu espírito. Através da arte são registrados os sentimentos de parcela da sociedade grapiúna. Essa inspiração na cultura cacaueteira compõe uma totalidade de singularidades demarcada pelo recorte de classe. Essa expressão artística torna possível a compreensão da história de uns, embora deixando outros de fora.

Uma boa forma de conhecer a história de Itabuna é através da arte dos cordéis de Minelvino, o Trovador Apóstolo. Minelvino Francisco Silva, trovador, xilógrafo, fotógrafo e tipógrafo, contou muitas passagens da história de Itabuna através de seus versos. Escreveu aproximadamente 500 folhetos, fez muito cordel religioso, tratou dos mitos e lendas urbanas, fez cordel de encomenda para políticos e também o cordel noticioso, circunstancial, contando os acontecimentos e o cotidiano da cidade.

Segundo Rodrigues (2010), o cordel de Minelvino serve como fonte historiográfica para a região cacaueteira, desde o período da opulência dos frutos de ouro até o seu declínio, com a vassoura de bruxa. Esse artista foi testemunha do desenvolvimento da cidade, assim, com suas rimas, versava sobre os fatos que aconteciam na região e principalmente em Itabuna. Os versos a seguir, escritos em 1977, retratam a realidade da classe trabalhadora já sentindo a crise econômica da ditadura militar:

O preço de tudo aumenta
Que fica extraordinário
Muitas vezes não dá fé
O que ganha um bom salário
Mas o pau só vai quebrar
Nas costas do operário (SILVA, 1977, p. 8).

Figura 8: Folhetos do trovador Minelvino



Fonte: Silva (1979)

Assim como nos cordéis de Minelvíno, o coronel, o trabalhador rural, as fazendas de cacau e todas as suas tradições e crendices estiveram presentes em muitas obras de arte, como literatura, teatro, poesia, música e artes plásticas. Segundo Andrade e Rocha (2005), toda a cultura que se ergueu em torno da sociedade do cacau forneceu os ingredientes que alimentaram o imaginário local, enriquecendo a ficção, misturando-se com a própria realidade.

A literatura regional é representada por um grande número de romancistas, poetas, contistas e cronistas, que apresentam uma síntese da “civilização do cacau”. Não só os artistas das letras, mas também muitos artistas de diferentes linguagens adotaram a temática do cacau como uma forma de perpetuar os costumes da terra. Telas, poesias, romances e músicas retrataram uma região que exerce grande fascínio através da descrição de suas paisagens, costumes, condições de vida e tipos representativos da cultura regional, ao tempo em que se tornam intérpretes do sentimento grapiúna.

A arte de Itabuna sempre esteve muito atrelada ao fruto de ouro da terra: o cacau. A exemplo disso, temos muitas obras, no centro da cidade, que enaltecem a lavoura cacaueira e todos os valores que dela se ergueram, como o coronelismo. Um bom exemplo é a obra “A saga do cacau”, um mural de azulejos representando a colheita, comércio e exportação do cacau,

obra do artista plástico soteropolitano Antônio Genaro de Carvalho, inaugurada em 1953, quando a cidade vivia tempos áureos.

Figura 9: Paineis “A saga do cacau”, no centro de Itabuna



Fonte: Carvalho (1953)

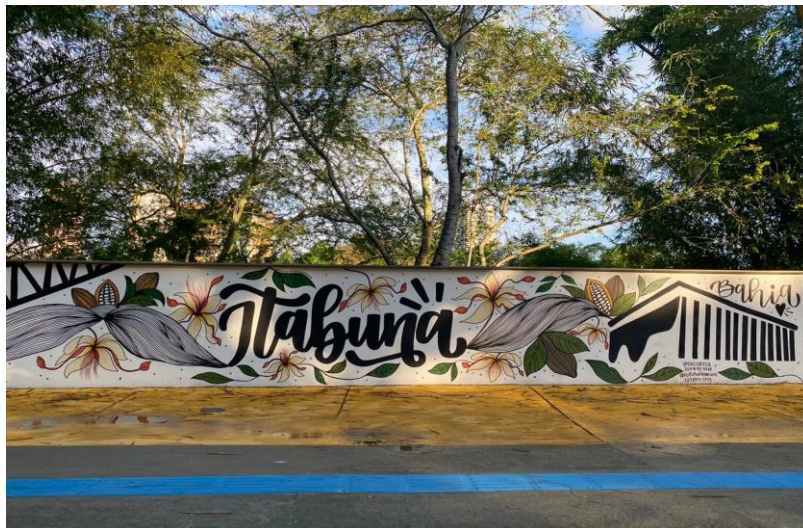
O mural fica na lateral do edifício Comendador Firmino Alves, localizado na praça Adami, esquina com a avenida Cinquentenário, principal avenida comercial da cidade. Atualmente, mesmo com a queda considerável da produção cacauceira, que levou a cidade a uma crise econômica e mudança nas suas configurações sociais, continua-se produzindo marcos memorialísticos tendo o cacau como tema. Exemplo disso são as obras mais atuais, como o Monumento “Saga Grapiúna”, na Praça do Cacau, do artista plástico Richard Wagner, que homenageia os desbravadores da cidade de Itabuna, focando os migrantes sergipanos, sírio-libaneses, negros e indígenas, inaugurada em homenagem ao centenário da cidade em 2010; e a pintura dos jovens Ysa Galvão e Henrique Ferreira, realizada em um dos muros, na obra de revitalização da calçada da Beira-Rio, uma das principais avenidas da cidade. A pintura foi produzida em comemoração aos 110 anos de emancipação política e administrativa de Itabuna e traz imagens que lembram a lavoura do cacau e a cultura itabunense, através do Teatro Candinha Dória, o Rio Cachoeira e a Passarela da Ilha do Jegue.

Figura 10: Monumento “Saga Grapiúna”



Fonte: Santos (2014)

Figura 11: Pintura de 2010 na Avenida Beira Rio



Fonte: Blog Costa do Cacau, 2020.

3.7 A produção literária de escritores Grapiúnas clássicos

Itabuna teve uma forte marca na Literatura e poesia. Foram muitos escritores e poetas que circulavam nesse período. Os escritores da terra que mais tiveram destaque e foram bastante divulgados em jornais, na época, foram Cyro de Mattos, Telmo Padilha e Jorge Amado. Todos premiados, levando a literatura do cacau para o Brasil e para o mundo. Além deles, outros filhos da região cacauzeira tiveram grande inserção em Itabuna, e seus trabalhos também romperam as fronteiras da região e do estado.

Telmo Padilha teve alguns livros com reconhecimento fora do Brasil. O livro intitulado “Teorema” foi escolhido pelos críticos literários entre os três melhores trabalhos editados no Uruguai, em 1977 (LIVRO, 1978). Em reportagem à revista **Manchete**, Telmo Padilha, juntamente com Jorge Medauar, foram considerados como as expressões maiores da poesia baiana nos últimos anos. Foram colocados junto com nomes como Dorival Caymmi, João Gilberto e Caetano Veloso (DOIS, 1978).

Algumas obras de Telmo Padilha lançadas durante a abertura política foram: **O moderno conto da região do cacau** (1978), **Poesia encontrada** (1978), **Travessia** (1979), **Doze poetas grapiúnas** (1979), **Noite contra noite** (1980) e **Punhal no escuro** (1980). Em parceria com Hélio Pólvora, Telmo Padilha lançou: **Cacau em prosa e verso** (1978) e **O menino do cacau** (1979).

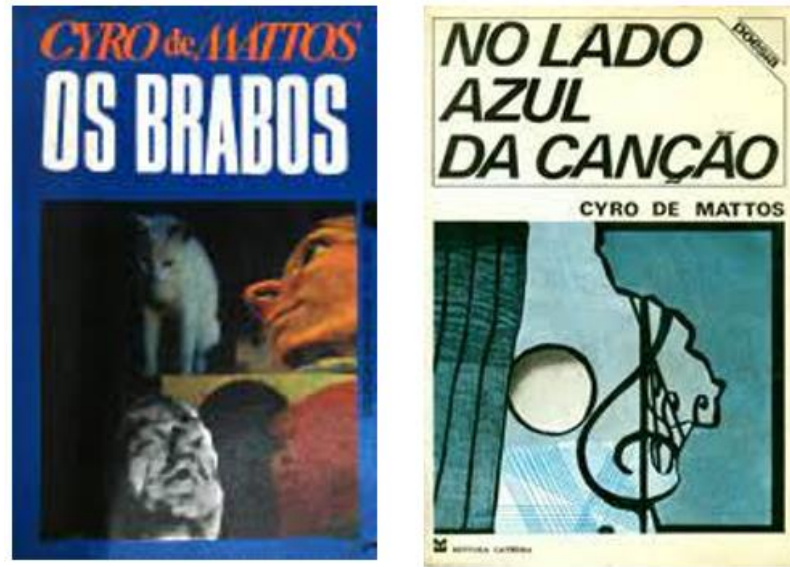
Figura 12: Livros de Telmo Padilha



Fonte: Padilha (1979; 1980a; 1980b)

Cyro de Mattos nasceu em Itabuna, em 31 de janeiro de 1939. Advogado, contista, poeta, cronista, ensaísta e autor de livros infantis. Dentre as suas inúmeras produções, ele lançou **Os brabos** (1979), **Cantiga grapiúna** (1981), **No lado azul da canção** (1984), **Lavrador Inventivo** (1984) e **Duas narrativas rústicas** (1985). **Os brabos** rendeu-lhe o prêmio Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras, em junho de 1979 (CYRO, 1979).

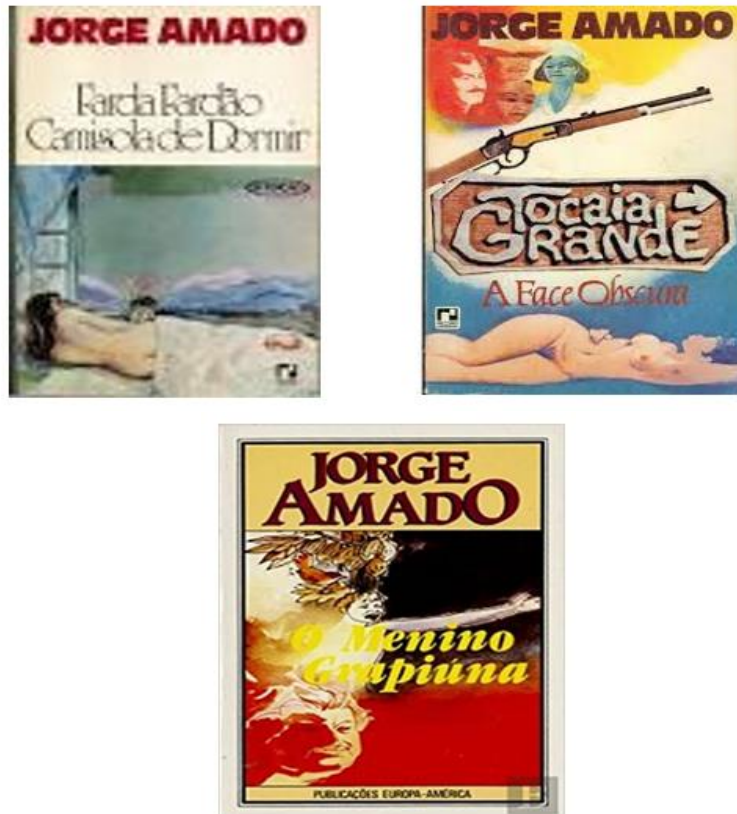
Figura 13: Livros de Cyro de Mattos



Fonte: Mattos (1979; 1984)

Jorge Amado (Jorge Leal Amado de Faria) foi jornalista, romancista político e memorialista. Nasceu na Fazenda Auricídia, em Ferradas, Itabuna, no dia 10 de agosto de 1912, e faleceu no dia 6 de agosto de 2001, em Salvador. Apesar de não morar na cidade, sempre estava de passagem para eventos literários e lançamentos de livros. Uma das suas passagens foi para receber homenagem na Câmara de Vereadores de Itabuna, em 1978 (JORGE, 1978). De 1978 a 1985, Jorge Amado publicou **Farda, fardão, camisola de dormir** (1979), **O menino grapiúna** (1981) e **Tocaia grande: a face obscura** (1984).

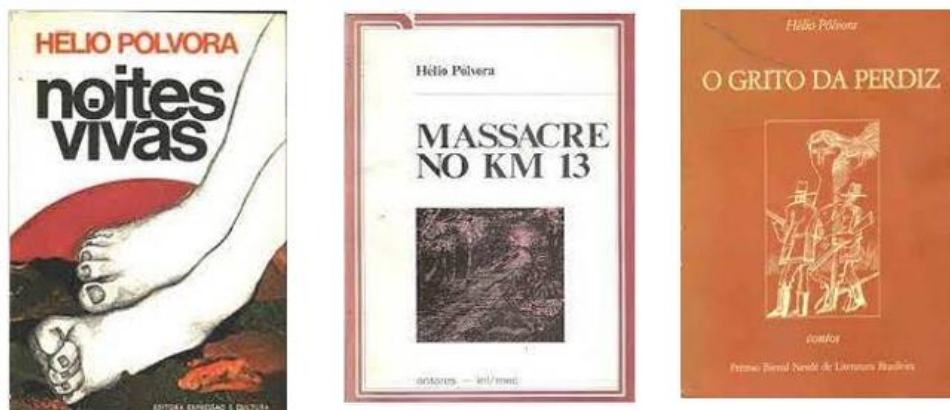
Figura 14: Livros de Jorge Amado



Fonte: Amado (1979; 1985; 1982).

Hélio Pólvora nasceu em Itabuna, em 1928, e faleceu em Salvador, em 26 de março de 2015. Foi jornalista, cronista, crítico literário, crítico de cinema e escritor. Algumas de suas publicações foram **Noites vivas** (1978), **Massacre no km 13** (1980) e **O grito da perdiz: contos**, (1983), além dos livros já mencionados em parceria com Telmo Padilha.

Figura 15: Livros de Hélio Pólvora



Fonte: Pólvora (1972; 1980; 1983)

Ramon Vane nasceu em 17 de janeiro de 1960, em Buerarema, e faleceu em 15 de janeiro de 2017. Foi um dos fundadores do Grupo de Arte Macuco, que agitou o cenário teatral na região cacauzeira, principalmente no eixo Buerarema/Itabuna/Ilhéus, ao lado de atores como Gal Macuco, Eva Lima, Jackson Costa, José Delmo e outros. Foi advogado, poeta, artista plástico e autor do livro **Pé no chão e flores de verão** (1980).

Figura 16: Livro de Ramon Vane



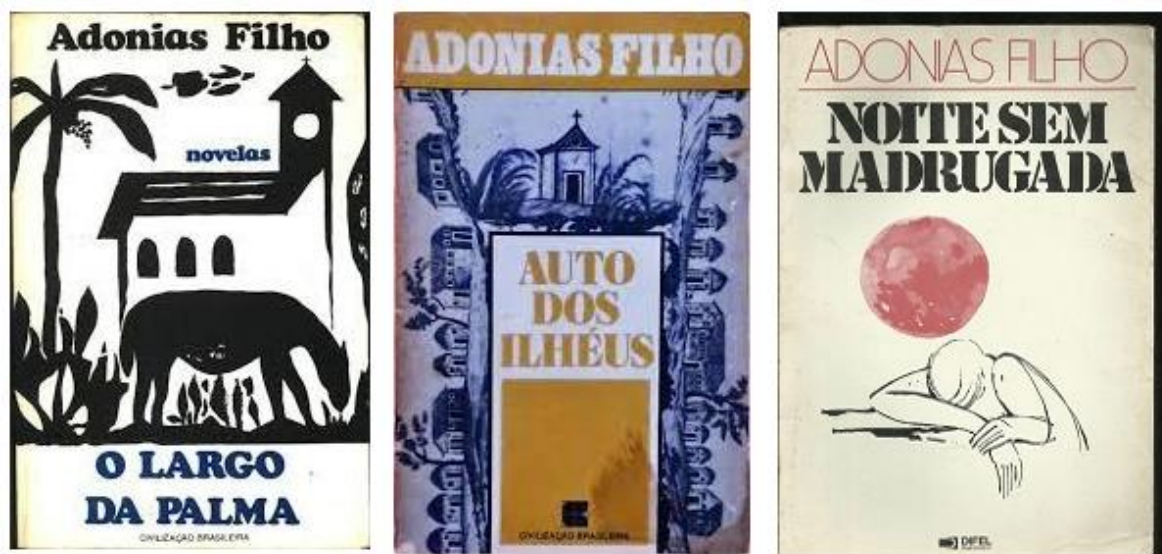
Fonte: Vane (2020)

Em entrevista ao site História de Itabuna, Vane (2020, n.p.) afirmou que em

“Pé No Chão” eu questiono as adversidades criadas pelos poderes para a comunidade e a pessoa individualizada, submissa e limitada aos preceitos dos que tomam conta da administração estatal, clamando em cada verso a tomada de consciência, desta lucidez, para que possamos atingir o que de imaginário contem a liberdade, a conquista, a esperança, o equilíbrio social, a paz e o amor. “Pé No Chão” foi criado em 1980, justamente quando no Brasil institucionalizava o projeto de “Abertura” para sair do marasmo das ideias militantes e militares do aburguesado momento ditatorial desta nação. E ainda continua atual pois reclama a altivez humana em detrimento das políticas conservacionistas, patrulhas ideológicas, censura de qualquer forma que crassa o universo político estabelecido.

Outro escritor com destaque na região foi Adonias Filho, que nasceu em Itajuípe, em 27 de novembro de 1915, e faleceu em 2 de agosto de 1990. Era jornalista, crítico literário, ensaísta e romancista. Teve muitas publicações e foi uma referência em toda a região cacauzeira. Alguns dos livros publicados foram: **Fora da pista** (1978), **O Largo da Palma** (1981), **Auto de Ilhéus** (1981) e **Noites sem madrugada** (1983).

Figura 17: Livros de Adonias Filho



Fonte: Filho (1981a, 1981b, 1983).

Houve lançamentos de outros escritores de Itabuna e região nesse período: **Triste cantiga de alguma terra** (1978), de Geraldo Maia; **Alegretes de gaiola** (1978), de José Araripe; **A solidão do cavaleiro no horizonte** (1978), de Marcos Santarrita; **Momentos** (1979), de Janete Badaró; **Expresso do tempo** (1983), de Ederivaldo Benedito; **O sacerdócio da angústia** (1983) e **Os deserdados** (1984), de Jesse Melo; **Xipófagos** (1983), de Hélio Pitanga; **Cacau verde ou nem tudo que reluz é ouro** (1985), de José Delmo; e **Itinerário** (1985), de Aldo Bastos.

Os elementos sociais, econômicos e políticos motivaram muitas produções literárias na região cacauzeira. A literatura grapiúna, segundo Cardoso (2006), desnudou as contradições da realidade histórico-social, enfocando a questão do oprimido, privilegiando o tema da exploração exercida verticalmente entre homens, desenvolvendo a análise social a partir da figura do marginalizado, marcado pela busca universal da liberdade e ruptura de contradições.

As produções literárias da região cacauzeira apreenderam essa realidade específica trazendo os aspectos econômico, moral e religioso, tendo como centro a problemática do homem no ambiente social.

Cardoso (2006) afirma que outra característica da Literatura do cacau é o enfoque estético realista, crítico e social, ou seja, os fatos históricos se inserem no contexto global da realidade social. Os autores aproveitaram as peculiaridades do espaço e de sua gente para analisar e criticar a realidade.

Importante registrar ainda iniciativas no aspecto do financiamento da arte em Itabuna, os avanços e as críticas em relação a isso.

Segundo e Andrade e Rocha (2005), a década de 1970 foi de efervescência cultural, com a participação do Conselho Nacional dos Produtores de Cacau (CNPC), que destinava verbas ao desenvolvimento cultural a fim de lançar artistas e escritores. Para tornar possível a projeção dos valores artístico-culturais de Itabuna, criou-se a Sociedade Itabunense de Cultura (SIC) e, de atuação mais ampla, o Projeto Artístico Cultural Cacau Europa (PACCE).

A SIC, fundada em 9 de janeiro de 1971, tinha como finalidade divulgar e incrementar as artes de um modo geral, patrocinando concertos, seminários de música e literatura, espetáculos teatrais, exposições de fotografias, pintura, escultura, bem como amparar jurídica, moral e materialmente os seus associados. A sociedade era mantida pela contribuição dos sócios, donativos de empresas e subvenções dos poderes públicos. Faziam parte dos objetivos da SIC desenvolver os sentimentos de solidariedade de seus associados, conjugar esforços para a solução dos problemas comuns e desenvolver e cultivar a cultura artística.

O PACCE foi fundado em 1974, numa promoção do Conselho Consultivo dos Produtores de Cacau (CCPC), da Comissão Executiva do Plano da Lavoura Cacaueira (CEPLAC), do Instituto de Cacau da Bahia (ICB) e da Cooperativa Central do Cacau Resp. Ltda., com o objetivo central de divulgar os valores artísticos da região cacaueira, a partir de uma exposição coletiva em países da Europa. Através do PACCE foram editados trabalhos literários, incluindo antologias poéticas e de ficção, de autores regionais, com versão para outros idiomas.

Foram inúmeros eventos do PACCE noticiados no jornal **Diário de Itabuna**, entre 1978 e 1985, como exposição de artistas plásticos, lançamento de livros, exibição de filmes, recital de poemas. Também, o PACCE se preocupou com a criação de bibliotecas em Itabuna e cidades da região. No dia 17 de abril de 1979, o PACCE distribuiu cerca de 20 mil livros para 11 prefeituras da região cacaueira, para a formação de suas bibliotecas (PACCE, 1979). Outra atividade do PACCE foi a inauguração do primeiro laboratório de artes plásticas, sediado na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), além da oferta de cursos abrangendo as áreas de desenho, gravura, escultura, artesanato, etc. (LABORATÓRIO, 1979).

Jorge Araújo, poeta, contista, professor, crítico literário do **Jornal do Brasil**, em coluna no jornal **Diário de Itabuna** (ARAUJO, 1978) salientou a importância do PACCE por incentivar autores e poetas regionais com lançamentos de livros e antologias poéticas, como **Poesia Moderna da Região do Cacau** (1977) e **Moderno Conto da região do Cacau** (1978), ambos organizados por Telmo Padilha e lançados em 1978. Mas, segundo Araújo (2004), o

PACCE poderia fazer mais em favor da cultura grapiúna, como organização de concursos de contos e poesia, criação de grupo de teatro, etc.

Figura 18: Livros lançados pelo PACCE



Fonte: Padilha (1977, 1978).

Fernando Caldas (informação verbal)⁶ traz um outro ponto de vista sobre a produção cultural da década de 1970:

A década de 1970 foi uma década perdida do ponto de vista da produção cultural. O dinheiro todo que chegava em Itabuna vinha pro PACCE, que era coordenado pelo poeta Telmo Padilha; e tinha a SIC, que era coordenada pelo artista Renato Afonso, Renart. Mas eles eram aliados ao poder político vigente, o poder militar. Então eles recebiam essas verbas, faziam aquela coisa oficial de arte. Mas a arte mesmo que emanasse das pessoas veio com a minha geração, que é a geração que mostra a cara nos anos 1980.

Na década de 1980, os incentivos à cultura foram desaparecendo, e a efervescência foi tomando outra forma, chegando a níveis de desinteresse pelas manifestações artísticas, sendo desativado o PACCE e, conseqüentemente, a SIC (ANDRADE; ROCHA, 2005). O colapso econômico regional, provocado pela crise do cacau, causada pelo ataque da praga chamada vassoura-de-bruxa, ainda na década de 1980, provocou mudanças drásticas no cenário regional do Sul da Bahia. Assim, impulsionada pelas buscas de novas alternativas econômicas,

⁶ Entrevista Caldas, 2020.

o município de Itabuna se voltou para as demandas de produção nas áreas do comércio, da indústria, da diversificação da agricultura e da educação universitária.

Pouca coisa foi feita pela cultura de Itabuna a década de 1980. Segundo Cristiano (2005, p. 52), “Nas Capitais ainda é possível captar poucos recursos, mas, nas cidades do interior a escassez é total[...]”. Faltava incentivo por parte dos poderes públicos, porém, mesmo assim, muitos poetas e escritores superaram as dificuldades e foram projetados internacionalmente.

Alguns movimentos foram criados, mas não evoluíram. Itabuna teve dificuldade em manter espaços culturais. Muitos teatros e cinemas da cidade abriam e fechavam. Espaços para manifestações do talento e da criatividade de artistas regionais foram sempre uma dificuldade que até hoje marca a realidade local. Mesmo com essas dificuldades, as manifestações artísticas e culturais sempre foram uma marca forte do povo de Itabuna (ANDRADE; ROCHA, 2005).

Na próxima seção abordaremos as manifestações artísticas engajadas em Itabuna.

4 MEMÓRIAS E REFLEXÕES DA ARTE ENGAJADA EM ITABUNA

Sentir palavras vazias
 e perpetuar-se na realidade fria
 Sentir o gosto amargo de fel
 Do mel inexistente.
 Suar pelo injusto
 Trabalhar pelo “grande senhor”
 E passar fome...
 Amar a terra fecunda
 E dela
 Ser expulso
 Morrer pela causa
 Justa
 Porém, impotente.
 Apertar com mãos calejadas
 Sustentar de barriga vazia
 A fina mulher,
 Burguesia.
 (Genny Xavier).⁷

O poema acima representa o espírito da arte que surgiu na abertura política — a arte que deu voz às minorias de forma pública e destemida, que transformou em versos os protestos da classe trabalhadora, embora ela não tenha conseguido colher os frutos para usufruir de uma vida digna. Essa abertura trouxe para o cenário público de Itabuna a contestação dos valores da civilização do cacau.

É importante iniciar esta seção com um esclarecimento: este é um trabalho pioneiro no que se refere a reunir, em uma única pesquisa, artistas de um mesmo período que fizeram parte da cena cultural de Itabuna no final da década de 1970, e sobretudo na década de 1980. Antes da década de 1980, houve artistas que ocuparam o cenário do período — nomes importantes de serem trazidos como uma forma de ilustrar como uma parcela dos artistas transitou na cidade e região. Reiteramos que o foco da pesquisa é o movimento artístico que se colocou como resistência: os artistas que estiveram no teatro de rua, na poesia feita na praça, dialogando com o povo sobre o contexto social e político da época. Cada artista ao seu modo e com sua linguagem.

O objetivo não é reunir biografias, mas trazer a interlocução de falas e fontes para reconstruir memórias que possibilitem o entendimento do cenário cultural que ocorreu em Itabuna durante a abertura política. Não temos pretensão de definir os valores estéticos de todos os artistas que serão mencionados, mas sim analisar a relação entre o significado dessa arte com

⁷ **Burguesia**, poema de Genny Xavier publicado na coluna “A poesia e a máquina” do Jornal Diário de Itabuna de 27 de abril de 1985, Ano XXVII, nº 5484, p. 2.

o contexto da época, de modo a compreender a movimentação artística de um período e de uma região.

O período da abertura política, compreendido entre 1978 e 1985, foi pouco registrado em livros e pesquisas da região. Foi preciso, então, ir em busca das memórias, cavar os buracos e garimpar o que existiu em Itabuna nesse período, para contribuir com a reconstrução do seu passado, recompondo as peças de sua história. Mesmo quando não se tinha palco e se fechavam portas para alguns artistas, a poesia, a música e o teatro ocupavam as praças e faziam do chão e do céu aberto a morada da sua arte. A abertura política possibilitou, em Itabuna, um novo cenário para a ebulição de uma nova forma de fazer arte, que não foi totalmente aceita por alguns setores da sociedade.

É importante frisar que a efervescência desse período fez com que algumas sementes germinadas fossem colher frutos ao longo da década de 1980 e nos anos seguintes. Exemplo disso foi a inauguração do Centro de Cultura Adonias Filho, em 1986; do Teatro Zélia Lessa, em 1986; e também a criação de grupos artísticos que foram tomando fôlego e aparecendo em diferentes cantos. Diante dessa realidade, a década de 1980 foi o palco para os artistas mostrarem sua feição mais crítica. O cacau, que era a grande fonte de inspiração para as produções, passou a ser visto sob um novo ponto de vista. Fernando Caldas afirma que os artistas passaram a questionar as coisas, os valores da sociedade grapiúna, o valor do cacau:

Na época tudo era cacau. Aí, do ponto de vista sociológico, você associa isso a uma emergência que começa a vir das populações rurais para a área urbana. Mesmo muito antes da vassoura-de-bruxa já havia essa movimentação, esse ciclo, aí essas pessoas que chegavam da área rural para área urbana, elas vão para as escolas públicas como Estadual, IMEAN, CISO, vão ocupar e passam a ter voz. (informação verbal)⁸

Nessa perspectiva, a Banda Energia Azul gravou a canção “Raízes do cacau”, que foi considerada um hino crítico grapiúna. Escrita por João Veloso, a música denunciava a exploração do homem pelo homem e comparava os detentores do poder com toureiros, e o povo com touros. Fala muito bem do momento de insatisfação que a sociedade vivia quando se passou a questionar as desigualdades sociais provenientes da divisão de classes, a soberania da elite cacauzeira e a vida inquieta no período da abertura política.

Eu já conheço toda terra até demais

⁸ Entrevista Caldas, 2020.

Sei o destino dessa pobre humanidade
 De rebanho andam soltos na cidade se procurando tentando se encontrar
 Pobres humanos que vivem pra trabalhar
 Triste destino tem que ser bom Brasileiro
 Pobres humanos que vivem pra trabalhar
 Triste destino tem que ser bom Brasileiro
 Que de rebanhos andam doidos na cidade
 Se procurando tentando se encontrar
 Pobres humanos que vivem pra trabalhar
 Triste destino tem que ser bom Brasileiro
 Sem ter direito nem da flor sentir o cheiro
 E os tributos eles nem podem pagar
 Me sinto preso num curral Verde Esmeralda Brasil
 Cujos vaqueiros aqui só querem mandar
 Cujos toureiros sempre quer matar o touro
 Que inocente vive preso a pastar
 Se me proibem de divulgar o meu canto
 Mesmo calado eu não canso de falar
 Desses humanos que manejam os humanos
 Nos sujos planos querem nos improvisar
 Mas acontece que na vida tudo muda
 E nas touradas a notícia correrá
 Assassinado pelo touro
 O toureiro que matou e mutilou muitos touros na tourada
 É pobres meninos, como vão seus filhos indo
 Guiem bem os seus destinos
 É, pobres meninos, como vão seus filhos indo
 Guiem bem o seu destino quando o velho sol no céu raia
 Que eu também vou indo ouvindo o bater do sino com aquela velha pergunta
 Onde é que tá o Ouro do Cacau (informação verbal)⁹.

Os artistas dessa geração passaram a contar, do ponto de vista estético, nas suas criações, com uma nova inspiração: a classe trabalhadora, a população rural que trabalhava pisoteando o cacau.

Os negros que pisoteavam o cacau não existiam. Não existiam nem simbolicamente. Então, se você fizer uma análise das obras dessas pessoas, não existiam essas figuras. Não existe esse clamor social. Mesmo que existisse um clamor social em termos universais, em termos nacionais, mas o clamor social em termos regionais não havia. Então a nossa geração teve esse material de exploração estético muito maior (informação verbal)¹⁰.

O Rio Cachoeira, que sempre foi um grande símbolo de pertencimento grapiúna, que tanto serviu de inspiração romântica em versos, passou também a fazer parte das críticas à

⁹ A canção **Raízes do cacau**, de João Veloso, foi citada por Zenrique, em entrevista concedida, de forma presencial, com recurso de gravação de áudio, em 23 de fevereiro de 2022. Doravante, as informações cedidas por Zenrique serão referenciadas apenas como “Entrevista Zenrique, 2022”.

¹⁰ Entrevista Caldas, 2020.

sociedade da época. O pertencimento não deveria brotar apenas pela estética poética que sempre surgiu nos versos sobre o rio, mas deveria surgir pela vida que proporcionou a milhares de trabalhadores que viviam de suas águas.

A cidade que almejou e alcançou o progresso sacrificou o seu rio. O rio romântico das poesias, meio de vida que sustentou muitas famílias de pescadores, lavadeiras, areeiros e aguadeiros se sacrificou com a poluição do progresso. E isso também passou a ser inspiração de música e poesia. Como esse poema de Genny Xavier (2010):

Meu mundo era pequeno
quando eu imaginava comer
os pedaços da casa de doce
da rua do museu.
Hoje, eu sei que a casa é de tijolo
e o museu não existe mais.
Havia o rio e as pedras desse rio
quaravam as roupas
de quem tinha muita roupa para vestir.
As lavadeiras,
— vestidas de panos simples —
faziam bolhas nas mãos
espumando o alvejar dos ricos.
Hoje, o rio abre e fecha a boca
com seu hálito ocre
querendo o ar limpo que já não tem...
e as lavadeiras se foram
dos meus sonhos de meninice.

No meu mundo pequeno,
cabia muita coisa de sonho e mágica
como as barbas brancas do Papai Noel
em meu caminho para o cinema
em filme de domingo.
Cabia poeta recitando versos
na praça libertária
dizendo ao mundo que as guerras
matavam meninos que sonhavam voar.
Cabia homem-carro
fazendo das pernas pneus velozes
zunindo delírios
e buzinando alegrias.
E, ainda cabia,
parque de frente pra igreja
quermesses de bolos e fé
algodão-doce e ladainhas.

Mas, nesse mundo grande de hoje
a cidade encolheu o saber,
mal cheirou o rio
e lava suas roupas sujas na sabida máquina do tempo.
Tempo gasto em que as bruxas varrem ao vento

os ciscos das memórias dos anos de ouro.
Então, diferente do meu mundo de ontem,
este de hoje, tão grande e real,
sobra os espaços como numa caixa vazia,
espia a notícia do dia
e dita a ordem das coisas.

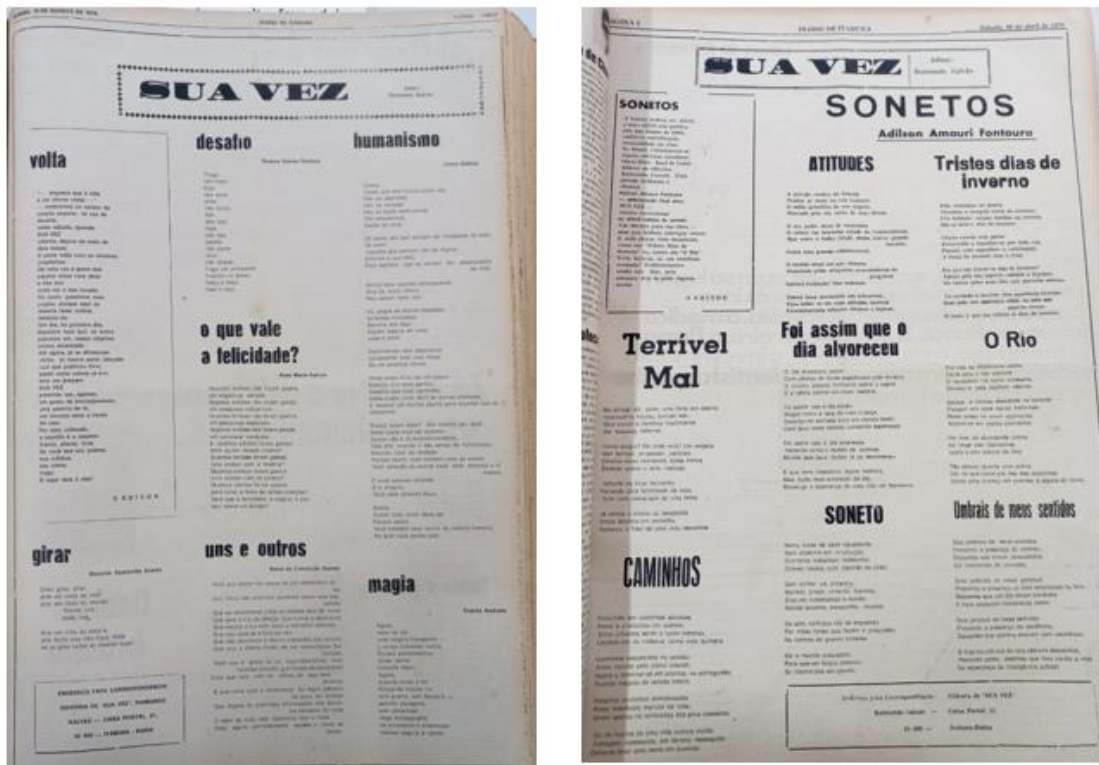
Muitas expressões artísticas surgiram no cenário da abertura política em Itabuna e aparecem nas memórias de artistas e documentos como o teatro, a poesia, a literatura, a música, dentre outras formas de linguagem artística.

O trabalho da arte literária, por exemplo, pode contribuir para manter e reproduzir os privilégios da classe dominante ou para denunciá-los e transformá-los; com isso, contribui para rupturas sociais. Em um período em que os valores oriundos da aristocracia cacaueteira eram contestados, foi importante esse foco que a literatura trouxe à tona, pois, associado com outros acontecimentos, contribuiu na luta por transformações na sociedade.

Itabuna sempre foi considerada a cidade de muitos poetas. Muitas pessoas encontraram em versos e rimas um caminho para a sua expressão artística. Em diversos espaços a poesia transitou. Espaços formais destinados a recitais e outras expressões artísticas, como os eventos do PACCE no CCPC e em outros espaços, a exemplo das praças e locais destinados ao encontro de artistas para diversão, recital de poesias e música.

O **Diário de Itabuna**, jornal que circulou no período da abertura política, tinha uma coluna específica para a divulgação de poemas de poetas de longas datas e também de artistas iniciantes. Várias temáticas inspiravam as poesias, inclusive temáticas políticas.

Figura 19: Coluna “Sua vez” nas edições do jornal Diário de Itabuna



Fonte: Jornal Diário de Itabuna.

As poesias publicadas não seguem uma vertente específica. Falavam de sentimentos, questões da existência humana, e algumas refletiam sobre a situação social e política decorrente da ditadura, como é o caso da poesia **É proibido**, de Augusto Mário (MARIO, 1979, p. 4):

É Proibido
(A todos os oprimidos do mundo)

- Proibido entrar
- Proibido pisar na grama
- Proibido fumar
- Proibido acampar
- Proibido falar com o motorista
- Proibido para menores
- Proibido passagem
- Proibido colher flores
- Proibido estacionar
- Proibido falar alto
- Proibido nadar
- É proibido, proibido, proibido...
- É proibido proibir
- O proibido é proibido.

Outro poema que representa os acontecimentos políticos durante esse período da abertura política, publicado também no jornal **Diário de Itabuna**, é **Retorno**, de Joselito Reis. O poema foi publicado após a lei da anistia ser sancionada pelo presidente João Batista Figueiredo, em 28 de agosto de 1979, após intensas lutas da sociedade civil.

Retorno
 Forçado abandonei
 Minha Pátria
 Com lágrima nos olhos,
 E dor no coração.
 Por um ato político
 Ou de morte [...]
 Hoje,
 Em terras estranhas,
 Sinto-me
 Em caminhos incertos,
 Arrasado,
 Humilhado,
 Massacrado.
 Já paguei pelo meu erro,
 Quero regressar (REIS, 1979, p. 4).

Muitos livros lançados nesse período foram livros de poesias. Vários nomes estiveram presentes nesse contexto, e muitos desses artistas foram artistas que também se dedicaram a outras formas de expressão, como o teatro, a literatura e a música.

4.1 A resistência criativa nas ruas: o movimento poetas na praça

Uma expressão artística que teve representação na cidade durante a ditadura se configurando como uma arte engajada foi protagonizada pelo Movimento Poetas na Praça (MPP). Esse movimento foi uma forma de representação da literatura marginal na Bahia, no final da década de 1970.

Poetas oriundos de diversas partes do estado da Bahia, de origens familiares diversas, reunidos em Salvador, na condição de estudantes na capital, foram seduzidos pela boemia, transgressão e militância política, aventurando-se pelo caminho literário. Não houve um projeto bem elaborado no que diz respeito ao surgimento do movimento. O que havia era apenas uma vontade, nascida de um momento, mas sem ambições estruturais, haja vista que a busca era por liberdade de expressão sem as amarras dos dogmas e da moral imposta pela sociedade. Além da capital baiana, os poetas expandiram o movimento para o interior do estado, chegando

também em Itabuna. Mas é imprescindível analisar a atuação do grupo na cidade de Salvador antes de focar no cenário que se construiu em Itabuna.

O movimento iniciado em 1979 em Salvador durou uma década e tinha a Praça da Piedade como o principal palco de atuação desses poetas. Inicialmente formado por Geraldo Maia, Ametista Nunes, Gilberto Costa, Eduardo Teles, Antônio Short e Araripe Júnior o movimento foi se ampliando com a presença de outros poetas que foram se incorporando ao grupo. Mesmo que o cenário social e político apontasse para a abertura política, como a questão da lei de anistia e a movimentação pela redemocratização, ainda se vivia os dramas e a repressão política no país após quase duas décadas de ditadura militar. O poema “Bailarinas da opressão”, de Agenor Campos (*apud* ALMEIDA, 2015, p. 34) expressa bem as angústias da opressão da ditadura:

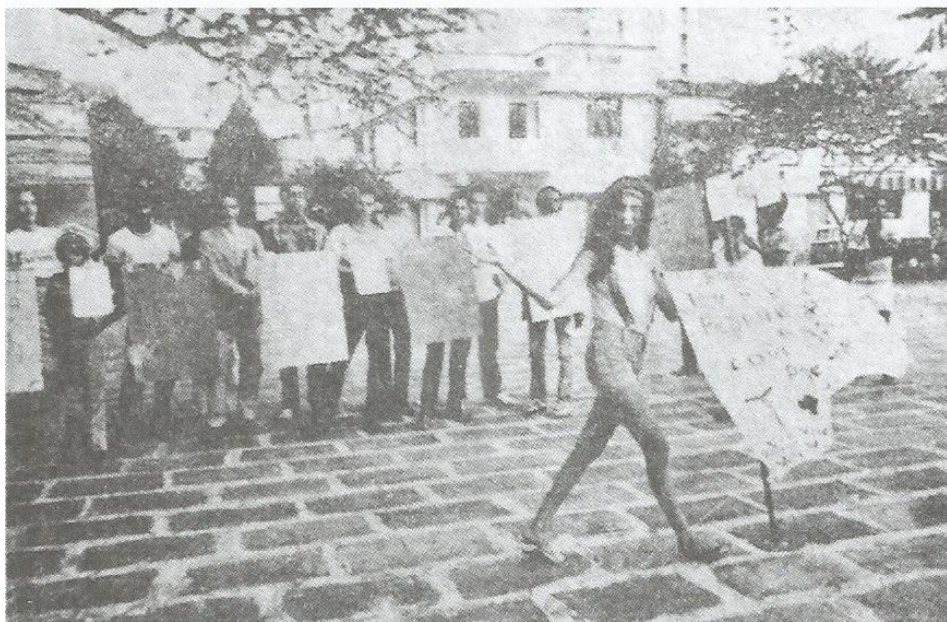
Perante a América, estou estático, imóvel,
silencioso, e também, tempestuoso.
Os carretéis dos meus pensamentos
estão voltados para a América
de Neruda, de Bolívar, de Che Guevara,
aos povos oprimidos, recaídos sob a força
dos fuzis.
Há um governo que foi deposto,
há um povo preso de desgosto,
há um choro abafado nas gargantas
cortadas pelas navalhas irônicas
das madrugadas aflitas
os cárceres estão cheios de guerrilheiros,
os paredões estão manchados de vergonhas
de sangue inocente!
Um toque de recolher acaba com o direito
De todos se locomoverem.
Todos estão sendo vigiados,
As botas dos soldados são os únicos sinais de vida.
O sol não brilha mais nos rostos,
Nem a noite se orvalha mais no Chile.
Caiu a democracia, com um tiro sinistro,
Corpos fuzilados, e mentes metralhadas!
Caiu a última gota de sangue
No chão fendido, manchado, ofendido,
Dilacerado, caídos nos porões,
Nas prisões das bailarinas da opressão.
A liberdade foi traída
E o povo banido, arrolado em arquivos!
Che Guevara!
Che Guevara!
Onde estás? Morreu a liberdade?
Não. Sei que não!
A liberdade não tem abrigo.

Segundo Almeida (2015), era ainda um tempo de censura, com um clima de medo e repressão, quando um grupo de jovens inconformados e rebeldes se reuniram para discutir política e literatura e refletir sobre a melhor forma de atuarem, rompendo valores conservadores. Para o grupo que se formava, a arte tinha que sair de espaços fechados e elitistas e ganhar as ruas. A praça se tornou, portanto, o lugar de encontro desses poetas que nos fins de tarde, motivados por muita música, declamações de poesias, teatro, feira de livros e imbuídos de uma performance corporal acreditavam que a poesia deveria ganhar espaço e se aproximar cada vez mais das pessoas.

No início a predominância da temática girava em torno de questões sociais e políticas, assumindo uma postura de resistência política-cultural. Correia (2011) aponta que a gênese do MPP não está relacionada a um projeto político-partidário de direita ou de esquerda. Contudo, Almeida (2015) salienta que movimentos da esquerda, em especial do PCdoB, nutriam interesse em se aproximar do MPP nessa época.

Almeida (2015) destaca que o Movimento Poetas na Praça estava em consonância com o momento político e cultural do país e inserido no movimento alternativo brasileiro de poesia dos anos 1980, sendo um desdobramento da poesia marginal da década de 1970. O grupo era bastante heterogêneo em sua formação, congregando poetas de diferentes vertentes e teve seu leque de criações ampliado para temas existencialistas, místicos, líricos, eróticos e sensuais, além da já mencionada temática voltada para a política e questões sociais. Coexistiram vários grupos dentro do movimento reunidos em torno das afinidades. Os poetas passaram a ocupar outros espaços e a expandir o movimento para o interior da Bahia. Segundo Almeida (2015), a experiência mais significativa foi em Itabuna, em 1982.

Figura 20: Margareth Castanheiro em Itabuna, em 1982 (MPP)



Fonte: Almeida (2015)

Os artistas responsáveis pela expansão do movimento em Itabuna foram Geraldo Maia, Zeca Magalhães, Margareth Castanheiro e Airton Pires. Eles fundaram a Bodega do Poeta, um espaço cultural com biblioteca comunitária e publicação de materiais impressos, como folhetos. A noite funcionava um bar com recitais e saraus.

A Bodega do Poeta na Av. Ilhéus, numa casa onde funcionava à noite um bar com recitais e saraus constantes, de dia um pequeno restaurante natural, uma biblioteca, que depois foi doada, com cerca de 600 livros, à biblioteca que Ubaldo estava criando na cidade, e uma comunidade poético-libertária onde moravam juntos três famílias, a minha (com a Vanda e nosso filho Pedro), Zeca com Margareth e seu filho Caio, Airtom Pires e Martinha. Editamos vários livros e livretos, fizemos recitais na praça, convivemos e tivemos apoio de várias pessoas como a Jenny, a Tica Simões, O Hélio da gráfica, o pessoal do Energia Azul, Delmo, Ramon Vane, Mica, Telmo Padilha, artistas, jornalistas, poetas, escritores, “malucos”, “pirados”, todos que eram “viciados em poesia e traficantes de liberdade”, no dizer do saudoso Antônio Short. (MAIA *apud* CORREIA 2011, p. 35).

Como utilizavam a praça como palco para a sua arte, acabaram abrindo espaço para as manifestações de outras expressões artísticas, como performances teatrais. As praças José Bastos e Olinto Leone foram palco destes personagens de cabelos longos, roupas simples, de pés descalços, que se sentavam no chão, mas que, acima de tudo, utilizavam de sua voz para popularizar a poesia nas praças.

Foram produzidos vários livros e livretos, recitais na praça, onde houve apoio de muitos artistas, jornalistas, poetas e escritores. Com seu caráter contestador e comprometido com a popularização da poesia, o MPP realizava feiras de livros mimeografados ou escritos à mão, vendidos a preços populares, uma vez que o objetivo era aproximar literatura e leitor.

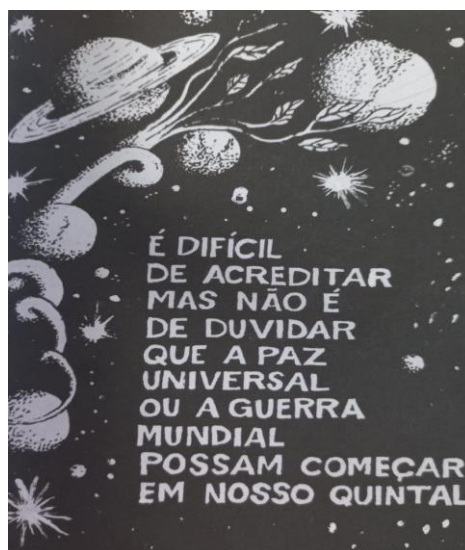
Figura 21: Publicações do MPP



Fonte: Almeida (2015).

Segundo Almeida (2015), a atividade do grupo mais expressiva foi um Cortejo Poético-performático pela Avenida Cinquentenário, principal avenida da cidade, onde se concentra o comércio. O cortejo aconteceu em comemoração ao Dia Nacional da Poesia, 14 de março, com uma carroça puxada por um cavalo, distribuição de flores e folhetins literários, e com seus integrantes recitando poemas.

Figura 22: Cartão postal do MPP (poema e arte de Airton Pires)



Fonte: Almeida (2015).

O Movimento Poetas na Praça, em Itabuna, teve um papel fundamental para o fomento de outras artes e serviu de estímulo para artistas locais. Foi um movimento que marcou a década de 1980 e proporcionou um movimento na arte em geral, mostrando para o público e para outros artistas, como músicos, atores, atrizes e poetas, a importância de se acreditar na arte. Nas palavras de Genny Xavier (*apud* CORREIA, 2011, p. 36), a presença do MPP em Itabuna deve ser vista com devida importância para a literatura regional:

Acho que nesse sentido o movimento teve grande importância em Itabuna, que até então não se conhecia coisas dessa natureza. Uma que a região aqui estava ainda distante do movimento hippie, da contracultura e etc. Então eles fizeram um reboliço na cidade, se apresentavam nas praças, andavam de pés no chão, tinham uma aparência hippie. Acho que tiveram grande importância nesse sentido de iconoclastia, de ruptura de rebeldia na época.

O MPP foi uma experiência curta e intensa que durou cerca de um ano, mas deve ser vista como um dos aspectos importantes da cultura e literatura regional por seu caráter diferenciado, rompendo padrões e, sobretudo, por incluir a cidade de Itabuna numa produção literária que desde o início da década de 1970 já se encontrava presente em várias regiões do Brasil.

Em suma, o Movimento Poetas na Praça teve como principal objetivo possibilitar que o maior número de poetas se pronunciasse, sem censura, rompendo padrões sociais e literários impostos. Um outro objetivo era causar impacto com a poesia, contestar as práticas sociais e

explorar a linguagem nas mais variadas formas, deixando um legado poético que cristalizasse em seus versos, memórias de artistas e das experiências vividas.

4.2 A expressão do teatro em terras grapiúnas

A cidade viu nascer vários grupos de teatro que buscavam reconhecimento e espaços para suas apresentações. Segundo Lacerda (2000), na década de 1960, o teatro apresentou um amadurecimento com a afirmação de uma geração que deu um caráter profissional a essa arte. Alguns grupos de teatro se destacaram nas arenas culturais de Itabuna nessa década, como: O Grupo, Grupo de Teatro dos Novos, Teatro Amador de Itabuna, Grupo Moderno de Arte Teatral (Grumarte), Teatro Experimental Baiano do Sul (Tebas), Grupo Universitário de Teatro Amador de Itabuna (Gutai) e o Teatro Estudantil de Itabuna (TEI).

O movimento dos artistas na cidade foi tanto que houve uma mobilização para a construção do Teatro ABC. Com dificuldade e ousadia, o movimento conseguiu erguer a construção com financiamento popular, contrariando o poder público que, por diversas vezes, tentou impedir a conclusão da obra. O prefeito da época, José de Almeida Alcântara, não valorizava o movimento teatral nem reconhecia o esforço que artistas vinham fazendo para erguer um espaço adequado para o fomento artístico que favoreceria a cidade e a região. Antes de sua inauguração, Alcântara deu ordem para demolir o prédio, mas houve mobilização popular que impediu a ação, o que fez aumentar cada vez mais a participação popular para a conclusão da obra (LACERDA, 2000). O Teatro ABC, que para alguns não passava de um sonho de jovens idealistas, se tornou realidade com a sua inauguração em 1964, significando um marco cultural, alavancando, assim, o movimento artístico da cidade.

Figura 23: Teatrinho ABC, situado na praça Camacan



Fonte: Thadeu (2020)

Zenrique (informação verbal)¹¹ afirmou que “O Teatrinho ABC foi o primeiro! Foi a grande revolução, quando o artista e as atrizes e o teatro eram muito marginalizados ainda”. A sua derrubada teve uma grande repercussão na cidade e causou a indignação dos artistas que se manifestaram na década de 1980. Todos os artistas dessa época lembram com muito saudosismo do Teatrinho ABC. Segundo Palmeira (informação verbal)¹²:

[...] com o Teatrinho ABC que foi destruído... a gente viu a necessidade de se criar grupos, na cidade, para ir de encontro àquela política, que ia de contra a cultura [...] o teatrinho ABC era um espaço onde todo mundo frequentava naquela época, quando era garoto, e de uma hora pra outra vem o prefeito e destruiu e ficamos praticamente sem casa.

Em 1964, Itabuna recebeu mais um equipamento cultural, o Teatro Estudantil Itabunense (TEI), que foi mais um empreendimento da iniciativa privada para apoiar o fomento cultural na cidade. Nele se agregavam as atividades culturais dos estudantes ginásianos e secundaristas das redes pública e privada da cidade. Segundo Lacerda (2000), a direção do TEI ficou a cargo da professora Teresa Gomes Ribeiro e de seu aluno Eduardo Anunciação, e contou com os profissionais Wilson Vitória e José Carlos Aragão. Tinha um palco, 120 poltronas, bilheteria, área para ensaios, sala de reuniões, cantina, dormitório para abrigar os artistas que

¹¹ Entrevista concedida por Zenrique, de forma presencial, com recurso de gravação de áudio, em 23 de fevereiro de 2022. Doravante, “Entrevista Zenrique, 2022”.

¹² Entrevista concedida por Aloísio Palmeira, de forma presencial, com recurso de gravação de áudio, em 22 de janeiro de 2022. Doravante, “Entrevista Palmeira, 2022”.

vinham de fora e biblioteca. O projeto buscava fazer com que os estudantes encontrassem a linguagem artística que mais se identificassem.

Figura 24: Local onde funcionou o TEI, dos anos 1960 até os anos 1980



Fonte: Macêdo (2019)

O teatro em Itabuna transcendia o seu papel de proporcionar arte para o entretenimento e cumpria uma função educativa, incentivando os valores artísticos da terra, cumprindo o seu papel de formação de artistas e de plateia. Mas, diante do contexto político da época, houve uma agitação em decorrência do regime militar. Mesmo com repressão e censura, o teatro itabunense não parou suas apresentações, buscando estratégias para a continuidade dos trabalhos. Nesse período houve censura e proibições de espetáculos. Um exemplo trazido por Lacerda (2000) foi a proibição do espetáculo dirigido por Nilton Lavigne **A dama de copas e o rei de Cubas**, de Jorge Bitencourt. Os textos eram enviados para a Censura Federal, em Brasília, e às vezes demoravam meses para ter uma devolutiva. Muitas vezes os textos vinham com cortes e proibição da montagem.

Para evitar tais transtornos, foram fundados grupos de teatro paralelos, e cada grupo produzia espetáculos para um tipo de público. Um dos grupos se incumbiu de produzir peças com denúncias e críticas sociais, com apresentações em cidades circunvizinhas como estratégia para burlar a censura. Porém, toda essa empolgação não eliminava as dificuldades encontradas para a montagem das peças. No final da década de 1960, alguns dos jovens artistas começaram a dispersar, e como não podiam viver apenas do teatro, foram em busca de outros empregos para garantir a sobrevivência.

O teatro na década de 1970 experimentou um declínio, inclusive com a demolição do Teatro ABC pelo prefeito Fernando Gomes. A falta de espaços para o teatro e as artes em geral era uma grande dificuldade encontrada por artistas. Um equipamento que atendeu Itabuna nesse período foi o teatro da Ação Fraternal de Itabuna (AFI), conhecido como Auditório da Ação Fraternal ou Teatro Amélia Amado.

Figura 25: Teatro Amélia Amado, situado dentro da escola Ação Fraternal de Itabuna



Fonte: Macêdo (2019)

Muitos artistas da cidade e companhias de teatro de outros locais do Brasil utilizavam o auditório da AFI, mas, por se tratar de um teatro em uma instituição religiosa, existia restrições a determinados conteúdos. Caldas (informação verbal)¹³ lembra que:

A gente usava muito a AFI pra fazer espetáculos. Tanto que quando fomos fazer um show na AFI e a irmã perguntou: Seu show tem alguma coisa que possa falar mal do governo, ou de sexo. Eu fiz o show, eu não falo do governo, mas as reflexões são mais perigosas que a panfletagem. Panfletagem é fácil de você combater, mas reflexão é difícil você combater. Só se combate uma reflexão com outra. Mas quem está no mundo hoje e não quer reflexão não vai combater com reflexão, vai combater com força.

Por isso, existe a necessidade de uma arte independente. Dito isto, concordamos com Breton e Trotsky (*apud* FACIOLI, 1985) quando defendem que a arte verdadeira não se contenta com modelos prontos e tem que se colocar como revolucionária, não consentindo nem se curvando às amarras e costumes da ideologia dominante.

¹³ Entrevista Caldas, 2020.

Marcos Cristiano (2005), ator e diretor teatral, em seu livro **Manual básico para teatro de rua: técnicas e estratégias**, relata um pouco da sua trajetória artística e, com isso, traz elementos para a compreensão do contexto cultural de Itabuna no início da década de 1980. Nesse relato cita personagens fundamentais para efervescência artística da cidade, entre eles, Mario Gusmão.

Mário Gusmão (ator, dançarino e agitador cultural) chegou em Itabuna, em 1982, e participou da efervescência cultural que se iniciava na cidade. Foi uma época de fomento artístico, todavia não existia um edifício teatral ou uma infraestrutura disponível para que fosse possível realizar ensaios e montagens convencionais. A década de 1980, no interior da Bahia, foi uma época em que faltavam espaços e políticas públicas para a cultura.

Mário Gusmão, contratado pela prefeitura no governo de Ubaldo Dantas, ensaiava em salões cedidos por igrejas, no saguão do edifício da prefeitura e em outros espaços alternativos. Ele montou diversos trabalhos, cujo elenco era formado por funcionários da prefeitura e demais cidadãos interessados. Entre esses se encontravam atores amadores, músicos, estudantes universitários e pessoas que desejassem participar dos projetos. As peças montadas eram apresentadas em praças, feiras e outros locais alternativos.

Segundo Cristiano (2005), “Mestre Gusmão tinha uma forma singular de dirigir elencos enormes em espetáculos que mesclava dança afro, teatro, música yorubá e outros elementos da cultura local.” Cristiano (2005) ainda afirma que houve o convite para a participação de uma montagem que tinha como objetivo fazer uma apresentação no evento de comemoração da aquisição da casa de estudantes de Itabuna em Salvador (CEUVI). O texto escolhido foi **A feiram** de Lourdes Ramalho, com adaptação de Mário Gusmão, e circulou por várias comunidades de Itabuna e cidades circunvizinhas. Cristiano (2005, p. 55) também descreve que “[...] aquela primeira experiência com uma montagem genuinamente de rua foi algo inesquecível, pois o espetáculo popular tem essa magia de criar empatia com o espectador, por causa da linguagem e da proximidade física com o cidadão comum.”

Outro grupo que surgiu a partir da experiência de teatro de rua foi o Em Cena, formado por Mário Gusmão, Alba Cristina, Carlos Betão, Eva Lima, Jackson Costa, Mark Wilson e Marcos Cristiano. O Grupo Em Cena, surgido no ano de 1982, manteve-se atuando na região Sul da Bahia até 1986. A linha popular era latente, e vários fatores impulsionavam em direção ao teatro de rua:

Lembro-me que existia um auditório num colégio de freiras, com boas condições de iluminação, sonoplastia e outros elementos cenotécnicos. No

entanto, além da dificuldade de se conseguir pauta, porque os valores cobrados eram estratosféricos, outro fator que emperrava utilizarmos aquele espaço, por ser ligado a uma instituição de religiosas, todo espetáculo que pleiteava pauta, era submetido a uma censura prévia. Assim, se o texto não ferisse os dogmas da Igreja poderia ser apresentado, ou então, era sugerido que se modificasse o conteúdo. (CRISTIANO, 2005, p. 56).

Com esse depoimento, percebe-se que a liberdade de expressão era uma das principais inquietações dos artistas. Era preciso superar paradigmas de um teatro produzido pelas/para as elites. Atores, diretores e produtores sabiam que era necessário buscar uma nova estética para novos públicos. Se na capital fazer arte já era difícil, devido à escassez de recursos; no interior isso se acentuava, o que fazia com que artistas buscassem novas estratégias para suas produções. Cristiano (2005) ressalta que o teatro de rua e de cidade do interior era duplamente discriminado. Entretanto, mesmo com as dificuldades, O Grupo Em Cena continuou sua trajetória e tornou-se uma referência no teatro, pelo caráter irreverente e inusitado dos espetáculos populares.

Além do Grupo Em Cena, que fazia teatro nas praças, participava de festivais e ganhava prêmios, também estavam ocorrendo outras atividades, dentre elas a realização da oficina do Projeto Chapéu de Palha, ministrado pela atriz e diretora Jurema Penna. O Projeto Chapéu de Palha utilizava como estratégia de ação o teatro popular para, além de resgatar culturas populares, reciclar e fortalecer as manifestações vigentes e também para estimular o surgimento de multiplicadores e grupos de teatro (CRISTIANO, 2005).

O principal objetivo do projeto era a disseminação do teatro pelo interior da Bahia, despertando uma valorização da identidade cultural local. Para alcançar sua meta, os instrutores que promoviam as oficinas entravam em contato com os articuladores culturais da cidade, de maneira a sensibilizá-los para o trabalho. Com o grupo formado, eram oferecidas oficinas de dicção e preparação corporal visando ao desenvolvimento da expressão artística para a encenação.

Ao mesmo tempo, eram realizadas pesquisas sobre a região, de maneira a identificar os mitos, lendas e histórias, dispersas ou fragmentadas, que efetivamente fossem representantes da identidade cultural do povo daquela região. O texto do espetáculo era montado a partir dessa coleta de informações. O projeto promoveu o espetáculo **Itabuna Alves do amor divino**, em 1984, que narra a história da cidade de Itabuna e representa os diversos sujeitos que participaram da construção da cidade da região cacauceira.

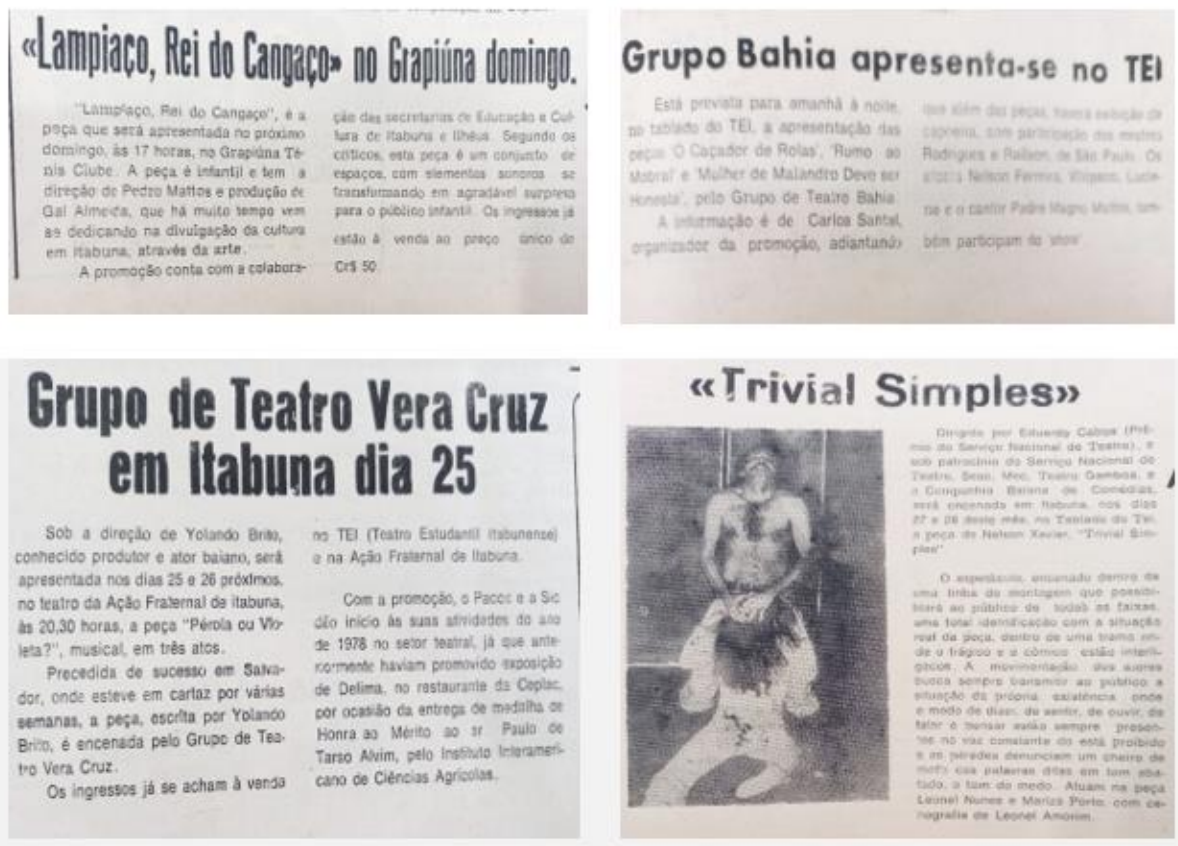
Figura 26: Jornal *Diário de Itabuna* (31 de maio de 1984)



Fonte: no Jornal *Diário de Itabuna* (31 de maio de 1984, Ano XXVI, nº 5294, p. 3)

Algumas referências da dramaturgia local, como o teatro de Mário Gusmão, Jurema Pena, Leninha Pita, Aldo Bastos, José Delmo, Ramon Vane, Nilton Lavigne, entre outros, influenciou diversos artistas da época e gerações posteriores. Os recortes do jornal **Diário de Itabuna** noticiavam apresentações de grupos de teatro em Itabuna. Analisando essas e outras publicações, é possível ter algumas percepções sobre a dinâmica das apresentações teatrais da cidade, tais como: os locais onde as apresentações ocorriam, quem eram os produtores e incentivadores de eventos artísticos, quem eram os grupos e artistas que transitaram no cenário cultural da cidade.

Figura 27: Recortes de jornais noticiando apresentações teatrais em Itabuna



Fonte: Jornal Diário de Itabuna

Outro aspecto interessante que merece destaque é o tema abordado na peça teatral **Trivial simples**, pois retratava bem o contexto da sociedade em 1979, transmitia o medo que estava presente nas pessoas — o medo de falar, de sentir, de se expressar numa época de tantas proibições, o que demonstra a capacidade da arte em captar os elementos sociais da época e tornar a sua obra memória da sociedade, reconstruindo conjunturas de épocas passadas.

Os artistas e intelectuais buscavam fomentar e criar espaços para a arte sem o incentivo do poder público. Os equipamentos culturais de Itabuna, até a década de 1980, tinham sido fruto da iniciativa privada, e com muito esforço da classe artística para as coisas acontecerem. Mas, a movimentação artística da cidade, no início da década de 1980, conseguiu uma importante conquista. Em setembro de 1986, o Centro de Cultura Adonias Filho foi inaugurado. Com isso, Itabuna recebeu o primeiro equipamento cultural estatal, mantido com recursos do governo do Estado da Bahia. (MACÊDO, 2019).

Figura 28: Centro de Cultura Adonias Filho

Fonte: Macêdo (2019).

Outro equipamento cultural também inaugurado em 1986 foi o Teatro Zélia Lessa. Um empreendimento do poder público municipal, inaugurado pelo governo Ubaldo Dantas. Segundo Macêdo (2019), ele se tornou, ao longo dos anos, um espaço com um legado histórico e cultural importante para Itabuna e região, já que foi ali onde surgiram artistas como Jackson Costa, Carlos Betão e Eva Lima.

Figura 29: Teatro Zélia Lessa

Fonte: ASCOM FICC (2014).

É notória a falta de incentivo do poder público para esses espaços de fomento cultural. Para além de espaços para apresentações artísticas, é importante ter espaços que promovam a arte no cotidiano das pessoas. A arte que possibilita a educação estética e a socialização. Por falta de espaços, os artistas precisaram se reinventar e criar outros lugares da arte. Todo esse descaso do poder público sempre gerou indignação nos artistas e isso também se tornou inspiração para o movimento que eclodiu principalmente ao longo da década de 1980.

4.3 A cena musical em Itabuna no processo de redemocratização

No campo musical, Itabuna também teve representantes importantes. Nesse período, existiram iniciativas musicais que marcaram o cenário cultural da cidade — foram bandas com estilos próprios, com músicas autorais, que propuseram mudança no cenário.

Em relação à música, Caldas (informação verbal)¹⁴ afirma que existiam os cantores de rádio e os cantores intérpretes, que faziam *cover*, como, por exemplo, de Aldair José e Fernando Mendes. Nesse período predominavam artistas que não compunham, que não tinham expressão estética própria, “Então surge os anos 1980 e a gente começa a fazer e mostrar a nossa feição, e era uma feição crítica” (informação verbal)¹⁵. Uma banda que teve um estilo bem próprio e original, que circulou bastante no cenário cultural, na época, em Itabuna e região, foi Energia Azul.

Figura 30: Banda Energia Azul



Fonte: Almeida (2020).

¹⁴ Entrevista Caldas, 2020.

¹⁵ Entrevista Caldas, 2020.

A banda Energia Azul tinha um estilo musical extremamente regionalista, com a temática extremamente socioambiental, e nas palavras de Zenrique: “É a representação generalizada do regionalismo. Tem o social e o político, mas é muito mais a questão regionalista, ambientalista mesmo, o regi ambiental. O regi nacional. Porque quando você fala da natureza você pensa global e está agindo local.” (informação verbal)¹⁶.

A banda era composta por João Veloso (flauta transversal, ébano, vocal), Joan Nascimento (violão, vocal), Zenrique (percussão, vocal) e Marcelo José (percussão, vocal). Segundo Zenrique, a banda começou após um encontro em um festival: “Aí nos conhecemos, começamos a nos reunir, tocar junto, um trabalho bem acústico, tanto que a gente cantou quase três anos sem microfone, sem caixa de som, sem nada, era no grito.” (informação verbal)¹⁷,

O grupo tocou em eventos diversificados: universidade, festivais, auditórios, casas noturnas e também nas praças públicas. “O primeiro aniversário do Energia Azul foi na praça Olinto Leone. Armaram um palco grande na Beira Rio e foi um trabalho maravilhoso” (informação verbal)¹⁸. Em 1983, a banda Energia Azul participou do Projeto Pixinguinha, fazendo a abertura de shows dos músicos Belchior, Fátima Guedes, Emílio Santiago, Sá e Guarabira.

A banda lançou o disco “Raízes do cacau” em 1984, que foi um marco para a música da região cacaeira, com as faixas “Sinfonia da mata” (João Veloso), Casco da lagoa (Zenrique/Toni), “Raízes do cacau” (João Veloso) e “Guerreiro do sol” (Zenrique/Joan Nascimento). O lançamento do disco foi noticiado no jornal **Diário de Itabuna**.

¹⁶ Entrevista Zenrique, 2022.

¹⁷ Entrevista Zenrique, 2022.

¹⁸ Entrevista Zenrique, 2022.

Figura 31: Jornal Diário de Itabuna (8 de julho de 1984)



Fonte: no Jornal Diário de Itabuna (8 de julho de 1984, Ano XXVI, nº 5329, p.1)

A capa do disco, gravado em Salvador, retrata bem a dança dos pés no pisoteio do cacau, uma cena comum nas fazendas de cacau da região.

Figura 32: Capa do disco "Raízes do cacau", da banda Energia Azul



Fonte: Almeida (2020a).

A região cacaeira já produziu grandes músicos, mas nunca teve uma produção fonográfica à sua altura. Não existia estúdio de gravação. Todas as gravações e lançamentos de disco na época foram produzidos em Salvador. O professor e escritor Aquilino Paiva afirma que:

Raízes do cacau, composição de João, é um hino crítico grapiúna. Deveria ser cantada em toda manifestação por aqui, e inclusive parece falar muito bem para o nosso momento de insatisfação e insurgência, passe livre, copa do mundo e outras querelas. Lembremos que a canção foi feita nos anos 80, quando o cacau ainda era a grande riqueza e eles já perguntavam “onde é que está o ouro do cacau?” (ODE..., 2013, n.p. grifos autorais).

Com o fim da banda Energia Azul, alguns músicos seguiram carreira solo. Foi o caso de João Veloso e Zenrique.

Nos anos 1980, outra banda que esteve no cenário cultural foi a Além do Sério. Assim como no cenário nacional, o rock de Itabuna através das músicas e performance da banda Além do Sério, trazia questionamentos e indagações da juventude, além de expressar questões de cunho político.

A banda era formada por Lula Palmeira, Beto Berhman, Tadeu Oliveira e Zé Luís. A maioria das músicas eram compostas por Lula e Beto. Eles escreveram cerca de 300 composições. Os temas das canções abordavam o amor, a política e o cotidiano.

Figura 33: Banda Além do Sério



Fonte: Almeida (2020b)

Segundo Palmeira (informação verbal)¹⁹, a primeira apresentação da banda foi em 1982, em um bar chamado Gaiola Aberta, que era administrado por Genny Xavier e Nonato Teles. Nessa ocasião a banda ainda não tinha uma vertente musical definida. Eles tocavam de tudo, até que se reuniram e decidiram incrementar o som com guitarra e bateria, assumindo a vertente do rock.

A primeira apresentação nessa nova perspectiva foi no Circo Folia da Gabriela. “Abrimos o show do Chiclete com Banana, no dia 6 de setembro de 1984, e daí em diante se tornou um ideal de vida, se tornou uma coisa que a gente queria fazer de verdade” (informação verbal)²⁰.

A banda se apresentava em diversos locais — na rua, no Centro de Cultura, na Beira Rio, na praça do Pontalzinho, etc. Para ter mais liberdade em expor o estilo musical da banda, Lula Palmeira acabou montando um espaço próprio chamado Overnight.

Nesse período eu lembro que foi bastante conturbado. Por causa dessa questão da abertura política, a gente não podia falar muitas coisas ainda e as músicas da gente, todas eram num contexto de protesto e de política. Era contra o governo, era contra a segurança, a gente falava muito da polícia. A truculência da polícia naquela época já era grande, então a minha banda foi proibida de tocar em um festival que teve aqui porque a Igreja não aceitava, porque dizia que o rock era coisa do diabo. E a gente não tocou, eu briguei com um bispo da cidade. (informação verbal)²¹.

Segundo Palmeira (informação verbal)²², em 1985, a banda teve a primeira experiência com gravadora, quando foram até Salvador para gravar uma demo, que naquela época eram as fitas cassetes. A banda só conseguiu gravar o seu primeiro disco em 1991, no estúdio WR, em Salvador, depois de arrecadar dinheiro através da rifa de uma moto.

¹⁹ Entrevista Palmeira, 2022.

²⁰ Entrevista Palmeira, 2022.

²¹ Entrevista Palmeira, 2022.

²² Entrevista Palmeira, 2022.

Figura 34: Capa do disco da banda Além do Sério, lançado em Itabuna



Fonte: Além do sério 1988

Outras bandas mencionadas pelos entrevistados que estavam no circuito musical de Itabuna foram: Imaginação, Banda Corpus, Super Grave Musical, Super Banda Brasas Show, Banda Phase, Conexão Vitória, Tropical Music, Vera Cruz, Banda Bis e Bicho da Seda. Muitos outros artistas de carreira solo também circulavam na época, como Fernando Caldas, Emerson Mozart, Jan Costa, Marcelo Ganem, dentre outros. Outros discos lançados no período foram “Todos os Santos” (1981) e “Super Som Lordão” (1979), da banda Ritmos Lord, que hoje se chama Lordão.

**Figura 35: Discos lançados pela banda Lordão:
“Todos os Santos” (1981) e “Super Som Lordão” (1979)**



Fonte: Almeida (2020c).

Marcelo Ganem também lançou “Serra do Jequitibá” em 1985.

Figura 36: Disco “Serra do Jequitibá”, de Marcelo Ganem



Fonte: Ganem (1985)

Existiram muitas bandas de baile. Bandas com repertórios variados que se apresentavam em eventos, casas de show, etc. Também existiram os cantores de barzinho. Segundo Zenrique (informação verbal)²³, Itabuna era um fervor cultural, existiam várias casas noturnas, vários barzinhos onde se tocava música ao vivo. Ilhéus também fervia de música ao vivo. Era uma época de efervescência cultural generalizada. Cantar nesses locais era a forma que muitos artistas tinham para sobreviver e ganhar seu dinheiro no início da carreira.

4.4 O grupo de arte macuco

Uma grande referência para os artistas de Itabuna e região foi o Grupo de Arte Macuco (GAM), fundado por um grupo de jovens em 1977, na cidade de Buerarema²⁴, com o objetivo de impulsionar manifestações artísticas culturais na cidade e região. O GAM marcou uma época e influenciou novas gerações de atores regionais. Teve um papel preponderante no cenário artístico-cultural nesta cidade, na região cacauceira e em Itabuna. Também, teve participação de artistas itabunenses e apresentação de peças teatrais em Buerarema.

²³ Entrevista Zenrique, 2022.

²⁴ Buerarema foi distrito de Itabuna durante um longo período e, em 1959, foi desmembrada e elevada à categoria de cidade.

O movimento, criado pelos atores Jorge Martins e Ramon Vane, projetou para toda a região — e também para o cenário nacional — nomes de indiscutível talento. Entre eles, o próprio Ramon, Jackson Costa, Eva Lima, Carlos Betão e José Delmo. Até hoje, o movimento continua com a veia artística de Gal Macuco.

Segundo Rusciollelli (2018), nos seus primeiros anos, o grupo teve fortes influências do ambiente cultural soteropolitano do final dos anos 1970, mais especificamente do Teatro de Rua. Foi também influenciado pelos elementos culturais disseminados pelo tropicalismo. Um dos fatores motivadores para a criação do grupo foi a busca, por meio da arte, por preencher as suas vidas de sentido e engajamento político no processo de resistência ao regime militar e de redemocratização.

O louco da história era Zé Delmo, porque ele foi fazer Belas Artes em Salvador, e terminou se enveredando com a dança, com o teatro, com o cinema e teve uma relação com todo esse povo da época, do Rio Vermelho. A gente vivia enfurnado lá pelo Rio Vermelho, com os cineastas da época... Zé Delmo trazia essa essência cultural, esse fervor de Salvador que alcançou resquícios da revolução de 64, então nos anos 70, ele ainda estava na universidade, onde o governo invadia a universidade, por causa dos protestos estudantis e tudo mais. Então ele pegou essa rebordosa e trazia pra Buerarema (informação verbal)²⁵.

Era um ambiente político de efervescência, e a maioria dos artistas se engajavam em movimentos que forçavam o fim da ditadura militar e viam conscientização das massas por meio da arte. Interessados em literatura, teatro e outras artes, ancoravam-se em um processo de transformações mais amplas, pelas quais passava a cultura brasileira, que naquele momento tentava se reorganizar em torno de um novo patamar de atuação contra o regime militar.

Rusciollelli (2018) afirma que, na década de 1980, o grupo assumiu o termo “Afrobrasileiríndio” como uma representação identitária sintetizada pelos elementos de culturas historicamente negadas pelas elites. O Grupo Macuco promovia as Feiras de Arte de Buerarema, evento cultural que nasceu nas ruas e nas praças dessa cidade. Sua primeira edição se deu em 1977, e durante vários anos a feira se consolidou como uma referência para diversos artistas e grupos da cidade e da região, onde apresentavam seus trabalhos das mais variadas linguagens artísticas.

Segundo Zenrique “[...] a primeira feira iniciou um pouco acanhada, com a produção cultural do que o grupo fazia como xilogravura, escultura em barro, trabalhos artesanais com

²⁵ Entrevista Zenrique, 2022.

raízes e artes plásticas em geral, além das expressões artísticas do teatro e poesia”. (informação verbal)²⁶

A primeira Feira de Arte e Cultura de Buerarema aconteceu no sindicato rural. Dali em diante foram 14 edições.

Zenrique (informação verbal)²⁷ relembra a música composta por Zé Delmo, que embalou por muitos anos as Feiras de Arte em Buerarema:

Eu trabaio o ano inteiro
Resistindo ao sistema
Só pra passar
Feira de Arte em Buerarema

Figura 37: Cartaz da Feira de Arte promovida pelo Grupo de Arte Macuco (1978–1979)



Fonte: Delmo (2013).

Entre os anos de 1981 e 1985, o grupo iniciou uma fase de intenso ativismo artístico, cultural e político em Buerarema e região. Segundo o Grupo de Arte Macuco, o movimento foi, em determinado momento, perseguido pela polícia e por autoridades locais.

²⁶ Entrevista Zenrique, 2022.

²⁷ Entrevista Zenrique, 2022.

O Grupo lembra que: em 1984 e 1985, a polícia, munida de cassetes e armas de fogo, invadiu a Praça da Feirinha, onde seria realizada a Feira de arte e fez o seu peculiar quebra-quebra: destruíram as gambiarras, os enfeites de papéis coloridos e ordenou ao povo e aos artistas que evacuassem o local. “A ordem é baixar o pau”, bufou um dos soldados. (DELMO, 2013).

Nesse período, todos os locais públicos, teatros e bibliotecas, além de praças e ruas foram fechadas para a realização das Feiras de Arte. Zenrique (informação verbal)²⁸ relembra a relação que o prefeito da época estabeleceu com o grupo:

Porque a feira de arte também tinha um cunho de protesto, agora o protesto não era falando de A ou de B, ou de C, ou protestando propriamente dito [contra] o político, o prefeito nem nada, mas a pegada das expressões, como a música “Raízes do cacau”, falava dessa questão, e ele, nessa época, colocou na cabeça que era uma coisa ruim e terminou mandando a polícia desmanchar porque a gente ia pra praça mesmo. A gente era da praça. Todo mundo ia pra praça, tinha as caminhadas com aqueles estandartes alternativos independentes artesanais que a gente saía. Acho que isso mexeu com a cabeça do prefeito na época.

Além de realizar esses eventos, intensificaram a sua atuação nas feiras de arte e promoveram uma série de saraus de poesia, teatro e música denominado de Verão Azul, em Buerarema e região, inclusive em Itabuna. Zenrique afirmou que “Itabuna era o segundo palco do Grupo de Arte Macuco”. (informação verbal)²⁹

²⁸ Entrevista, Zenrique, 2022.

²⁹ Entrevista, Zenrique, 2022.

Figura 38: Cartaz de Divulgação de evento de arte em Itabuna, realizado pelo Grupo de Arte Macuco



Fonte: Rusciolelli (2018)

As mediações artístico-culturais elaboradas pelo Grupo de Arte Macuco produziram, no seu conjunto, uma narrativa capaz de servir de lastro para o fortalecimento de uma memória social capaz de “perturbar” o “sentimento de identidade” já construído pela elite e que foi projetado ao longo do tempo como uma pretensa memória coletiva da região cacauzeira. A movimentação em torno das artes promovidas entre as décadas de 1970 e 1980 evidenciavam outras memórias e reclamavam também por outras demandas identitárias de sujeitos que se abriam para outras influências (RUSCIOLELLI, 2018).

Nas reflexões de um dos idealizadores do grupo, José Delmo (2013): “O Brasil mudou, a Bahia mudou. É preciso lapidar profundamente estas mudanças. Vamos continuar lutando, pois a noite que precederá o dia azul não é nada parecida com a noite dos que tentam — como se pudessem — reter os sóis que despontarão em amanheceres de ternura.”.

4.2 Sobre a arte que contesta a sociedade do cacau: memórias dos artistas

Muitas expressões artísticas surgiram no cenário da abertura política em Itabuna e aparecem nas memórias de artistas e documentos — teatro, poesia, literatura, música, dentre outras.

Segundo Rocha (2003), a organização espacial da cidade resulta de interesses de grupos e de forças políticas e econômicas. O centro de uma cidade, por exemplo, tem sido o espaço onde as coisas acontecem, as pessoas se encontram, o coração econômico, político, social e cultural tem seu palco. É também, onde residiam as pessoas de maior poder aquisitivo. Quando esse centro, principalmente as praças, passa a ser ocupado por artistas que querem questionar os paradigmas e os valores cristalizados na sociedade e o diferente passa a estampar a cidade esboçando novos ares de mudanças, isso incomoda aos que estão no poder e precisam de um certo alinhamento e controle social.

Os artistas davam vida às praças de Itabuna, mas também acabavam desafiando o padrão de cidadão de bem forjado pelas elites.

A gente, naquela época, tinha a Beira Rio. Eu lembro que minha mãe dizia assim: não passe pela Beira Rio, porque se passar na Beira Rio vão jogar fumaça em sua cara e você vai ficar doido. Mas a Beira Rio era a efervescência cultural de Itabuna. Na praça Olinto Leone era onde tudo acontecia. Aquela praça do Banco do Brasil. Tudo era ali. E tem uma música do disco do Além do Sério que chama-se Beira Rio, por conta disso mesmo, que era um local bacana, você tinha aquele visual daquelas árvores, era todo mundo tocando violão ali, a noite era movimentada. Jackson Costa fazia teatro de rua ali com José Delmo, Ramon Vane, e a gente tocando (informação verbal)³⁰.

Diante dessa realidade, a década de 1980 foi o palco para os artistas mostrarem sua feição mais crítica. Os artistas passaram a questionar os valores consolidados na sociedade do cacau. Nasceu um novo olhar de inspiração para a arte produzida nessa época.

Itabuna viveu o apogeu da elite cacaeira, mas, com a abertura política, diversas questões sociais foram colocadas em discussão. O ouro do cacau começou a dividir o espaço público com a arte que emanou do povo, da periferia, dos campos e dos invisíveis que buscaram a sua visibilidade social e cultural. O corpo que se subverteu, se tornou irreverente em um período que se buscou gritar a liberdade. Liberdade um pouco ainda censurada, amordaçada, mas uma liberdade esperçada.

Segundo Caldas e Palmeira, em entrevistas durante a pesquisa, eles entendem que Itabuna sempre foi uma cidade de nomes e sobrenomes. Uma cidade da elite cacaeira que via com estranheza a ascensão de novos personagens:

Havia um duplo preconceito contra o artista em Itabuna nessa época. O preconceito histórico, que é maluco, que se tinha contra Firmino Rocha, que era de outra época, mas se tinha, que era maluco e tal, Ramon Vane. Mas se

³⁰ Entrevista Palmeira, 2022.

tinha também o preconceito de ser os estranhos. Quem são esses estranhos que surgem? De onde eles vieram? Filhos de quem? Não eram os filhos de ninguém e estavam fazendo uma arte refletindo o mundo da cidade que eles estavam e viviam. A cidade que nós cantamos ou dançamos, ou interpretamos ou poetizamos depois, não era a cidade onde eles estavam e não viam. Eles não sabiam mais a cidade que viviam[...] então nós surgimos como uma antítese a um certo conservadorismo (informação verbal)³¹.

Ir para a rua, fazer teatro de rua, poesia nas praças era uma coisa absolutamente inédita. A arte das gerações passadas era uma outra arte, de uma outra cidade. A abertura política em Itabuna no campo da arte foi a abertura de cortinas para novos artistas entrarem em cena. Pessoas que não faziam parte das tradições cacauceiras passaram a sair da invisibilidade, a ocupar o cenário público e a ser percebidas.

Aqueles filhos das famílias de cacau que eram nobres, que faziam versos, tinham acesso. Mas, esse povo que surge na década de 1980 — eu, Jackson Costa, Emerson Mozart, Energia Azul, Cláudio Gesteira, o povo de Buerarema, Gideon, Ramon, José Delmo, José Henrique, Gal Macuco, Alba, Betão, Eva Lima —, esse povo todo que surge não era da elite grapiúna. E a gente começa a fazer arte sem levar em conta nada disso, mas já levando em conta a cidade, a dimensão da cidade, a transformação da cidade, e levar para as pessoas o discurso. Com o passar dos anos, esse público que nos ouvia [...] passa a ver a nossa existência, [...] já tinham uma nova percepção, mesmo que não concordassem esteticamente, ideologicamente, mas já tinham uma percepção de dizer, eles existem. Porque no começo nós nem existíamos (informação verbal)³².

A efervescência cultural que tanto foi relatada por artistas nesse período se deu por uma convergência de fatores e encontros de personagens. A experiência dos artistas que moravam em capitais e grandes centros foram trazidas na bagagem quando chegaram em Itabuna. Isso proporcionou o clima cultural da época. A arte no interior foi impulsionada com os ventos oriundos da capital. Percebe-se isso com alguns artistas que proporcionaram pequenas revoluções culturais nos seus círculos, foram artistas que beberam da fonte da capital, onde existia uma efervescência cultural própria oriunda do período da ditadura.

Exemplos citados foram Mário Gusmão, José Delmo, Aldo Bastos, Jurema Pena e o Movimento Poetas na Praça. “Mario Gusmão pra gente era o cara... Porque ele transcendeu e trouxe pra gente essa bagagem. Então, todo mundo que bebeu na fonte de Mario Gusmão, a

³¹ Entrevista Caldas, 2020.

³² Entrevista Caldas, 2020.

gente conseguiu beber numa água que deu certo. Cada um no seu estilo, mas sempre tendo ele como norte” (PALMEIRA, informação verbal)³³.

Itabuna tem uma característica de cidade migratória, de braços abertos para os artistas que vinham de vários lugares. Segundo Zenrique “[...] na época tinha um intercâmbio muito gigantesco regionalista. Por exemplo, os músicos daqui estavam nos festivais de Coaraci, Coaraci vinha pra cá, então todo mundo se conhecia”. (informação verbal)³⁴

Fernando Caldas também ressaltou esse centro de convergência que era Itabuna e citou que “[...] os artistas de Itajuípe, Itapé, Buerarema, Floresta Azul, Ubaitaba sempre atuaram em Itabuna porque tem plateia. Itabuna tem plateia. Nós tínhamos plateia para os artistas locais.” (informação verbal)³⁵.

Diferente dos grandes centros urbanos e capitais, Itabuna, como cidade do interior da Bahia, mesmo desfrutando de uma ascensão econômica, experienciou outra forma de relação da arte com a indústria cultural. Segundo Caldas:

Itabuna era uma cidade pequena, de porte médio, não tinha a indústria cultural, mas de certa forma é a mesma coisa o modelo, porque significa que o que você vai tocar. Mesmo *cover* ele tem que ter uma autocensura. Na década de 1980, depois que veio a abertura política, as pessoas falavam muito disso, a censura foi embora e ficou a autocensura. O artista, ele próprio, na criação, já ia censurando o seu texto. (informação verbal)³⁶

A explosão dos grandes centros urbanos teve um outro ritmo. O mercado de editoras, produtoras culturais ocorria em um outro patamar. Em muitas cidades do interior, a televisão era assistida em praça pública, o que se acompanhava pela TV e rádio eram as produções do eixo Rio–São Paulo. Um exemplo desta interferência do sudeste na cultura regional em Itabuna se refere às agremiações de torcedores por times de Futebol do Rio de Janeiro, como, por exemplo, o Vasco e o Flamengo. Em uma época em que os jogos transmitidos eram de times do Sudeste, mais especificamente, Rio de Janeiro e São Paulo, era mais comum ter quantidades de torcedores desses times do que do Bahia ou do Vitória, os times que roubavam a cena nos campos da capital baiana.

Assim como no futebol, existia também a valorização cultural desses centros, as músicas que mais tocavam em rádio eram nomes consagrados nacionalmente na indústria cultural da música. Mas existia uma abertura em rádios e jornais da época para os artistas locais, segundo

³³ Entrevista, Palmeira, 2022

³⁴ Entrevista, Zenrique, 2022.

³⁵ Entrevista Caldas, 2020.

³⁶ Entrevista Caldas, 2020.

relatos de nome Palmeira e Zenrique. Mesmo assim, o artista local buscava espaço para sua expressão, sofrendo as dificuldades de ser um profissional da arte. Existia uma expectativa em iniciativas das políticas públicas para o fomento da arte na região. Os músicos, para conseguirem ter seus trabalhos reconhecidos e garantir que sua música tocasse no rádio, precisavam produzir discos.

Naquela época era a coisa mais difícil você conseguir gravar alguma coisa, ou você saía pra fazer em Salvador, ou Rio, São Paulo, ou você ficava aqui nessa, apenas com o trabalho gravado numa fita cassete, muito mal gravada, sem produção nenhuma e ter uma perspectiva de vender aquilo (informação verbal)³⁷.

Muitos artistas, ao relatarem a relação da arte com a política, se referiam à relação de artistas com os governos, na perspectiva de que houvesse a criação de órgãos de incentivo à cultura, financiamento, editais ou contratação de artistas locais para shows e eventos, como, por exemplo, o carnaval da cidade. Cristiano afirma que “[...] quando você observa a história da cultura de uma maneira geral aqui da Bahia você vai ver que as ações são todas muito mais centradas na capital. Ficam as migalhas para o interior quando algum político de lá tem alguma influência”. (informação verbal)³⁸

Então, muitas vezes, a luta política dos artistas se deu dentro das esferas da gestão pública, para garantir o fomento da arte na cidade. Caldas nos relatou que a produção cultural na cidade estava ligado a recursos e à gestão de governos. Os poucos recursos e as dificuldades oriundas do trabalho artístico desmotivava os que queriam se dedicar a esse ofício, dada as dificuldades de garantir suas sobrevivências, o que os obrigava a buscar outra atividade de trabalho.

Pelos depoimentos dos artistas, a ideia de cultura, para as gestões públicas da cidade, girava muito em torno da promoção de eventos como o carnaval, São João ou shows. Ou do político que, em período de campanha, contratava artistas para a gravação de músicas. Segundo Palmeira “Itabuna é uma cidade onde eu comparo os artistas como bobo da corte. Na hora que eles querem e precisam, são chamados, participam das festas, mas quando é uma coisa séria e precisam de apoio público, para que aquele artista se levante, não tem.”. (informação verbal)³⁹,

³⁷ Entrevista Palmeira, 2022.

³⁸ Entrevista concedida por Marcos Cristiano, via plataforma Google Meet, em 12 de novembro de 2020. Doravante, “Entrevista Cristiano, 2020”.

³⁹ Entrevista Palmeira, 2022.

Por isso, Caldas afirmou que sempre teve uma postura diferente da maioria e que não procurava os poderes políticos para pedir financiamento para os projetos. Ele preferia a parceria com a iniciativa privada porque dava uma certa autonomia para os seus trabalhos. Mas, ele mesmo afirmou que “[...] a carência da classe artística torna ela pelega dos políticos. O sujeito recebe o apoio, por exemplo, agora na campanha política, ele recebe pra fazer, um *jingle*, uma música, depois fica refém” (informação verbal)⁴⁰.

Existiram artistas que precisavam do dinheiro pra sobreviver, outros faziam a arte pela arte sem a necessidade de cachê. Esses disfrutavam de mais liberdade criativa. É o que relatou Cristiano

Na verdade, o que a gente fazia era uma arte madura, no sentido, assim, de fazer porque gostava. Não estava interessado muito em cachê. O cache era interessante porque vai lhe dar a sobrevivência... mas, às vezes, aparecia coisa, assim, que era a sua ideologia, é o que você pensa, aí você queria ir e ajudar a hastear aquela bandeira, mas não havia engajamento (informação verbal)⁴¹:

Então, para Caldas “[...]aos artistas faltou-lhes isso, essa capacidade de articulação política por falta, como diz Raul em uma música ‘falta de cultura para romper com a estrutura’, porque se tivesse, rompia”; e conclui:

[...] para esses artistas terem fôlego e força para enfrentar esses poderes estabelecidos, eles precisariam estudar. Esse é um problema sério. Aí ficam sempre na subserviência. Porque como diria o filosofo alemão: a primeira alienação é material. Se você é alienado materialmente, o resto você será alienado (informação verbal)⁴².

Não existiu grupos artísticos se vinculando a grupos políticos. Palmeira relata que “[...] todo mundo falava de política, falava do cansaço de estar na ditadura, de ter saído, de hoje estar liberto pra falar”. A arte se portou de forma autônoma, e a política entrava como um dos temas de suas produções:

Nessa época estávamos mais pra anarquista do que pra estar com algum grupo político. Coisa que acho que nesse momento a gente até errou. A gente poderia estar associado a algum grupo, para sermos naquela época militante. A gente fazia a política, mas a política da contestação, e a política de não querer participar daquela política. Mas talvez tenha sido um erro da nossa parte ali naquele momento, nós tínhamos muita força. Apesar de algumas pessoas nos verem naquele momento como tudo malandro, não quer nada com a vida, só

⁴⁰ Entrevista Caldas, 2020.

⁴¹ Entrevista Cristiano, 2020.

⁴² Entrevista Caldas, 2020.

quer ficar tocando e tal. A gente tinha uma aceitação enorme na imprensa. (informação verbal)⁴³

Cristiano fala de outra questão: a relação dos artistas com os sindicatos. Isto é, os sindicatos contratavam os artistas para estarem presentes nos espaços de militância, mas não existia atrelamento nem aparelhamento: “Às vezes existia um evento, que a gente achava importante participar e fortalecer, fizemos várias coisas assim. Aí o pessoal arranjava transporte, dava alimentação”. (informação verbal)⁴⁴

Hoje, Palmeira faz uma avaliação da postura daquela época e afirma que, se naquele momento eles fossem engajados politicamente, talvez pudessem ter construído algo mais sólido com frutos até hoje. Dessa forma, hoje ele formula outro pensamento sobre o engajamento do artista na política:

Aqui, na nossa cidade, ninguém teve essa proposta de se colocar politicamente, se fez a política da contestação. É a mesma coisa de você falar assim: O governo está colocando esse vaso aqui e está dizendo que é verde, mas eu sei que é vermelho. Mas eu não vou fazer nada. Vou só escrever que esse vaso é vermelho. Isso não vai mudar nada. Tem que brigar por aquilo, mostrar a sua posição, assumir um lugar. Ficar em cima do muro é muito cômodo, até para nós artistas. (informação verbal)⁴⁵.

A resistência artística foi, na verdade, a vivência da experiência da arte como subversão e transgressão. Zenrique afirma que “[...] resistência artística é você não deixar morrer a essência” (informação verbal)⁴⁶. Resistência artística é fazer arte em um cenário social e político que boicotava a arte popular. Por isso Zenrique afirma que os artistas que conseguiram mostrar seus trabalhos e que foram mais longe se deu pelo fato de terem tomado iniciativa e porque encontraram meios de sobreviverem “[...] o sistema bota pocando mesmo e rema contra a maré só pra ir contra, só pra que você desista, pra que a música alternativa independente morra, pra que as músicas temáticas desapareçam. Isso aí, a pressão é grande, Há falta de patrocínio, há falta de incentivo.”.

Era muito difícil encontrar, do poder público, o interesse em investir nessa arte que transforma o cotidiano dos sujeitos. A arte que atende aos interesses da classe política que está no poder é a do entretenimento, a arte momentânea. Pois “[...] o grande instrumento transformador chama-se arte. A arte consegue conciliar a dinâmica simbólica com a

⁴³ Entrevista Palmeira, 2022.

⁴⁴ Entrevista Cristiano, 2020.

⁴⁵ Entrevista Palmeira, 2022.

⁴⁶ Entrevista, Zenrique, 2022.

operacionalização do sujeito crítico. A arte tem esse poder. Por isso que nunca é investido em arte” (informação verbal)⁴⁷.

Assim, resistir também é lutar para sobreviver pela arte. Os anseios dos artistas engajados não era apenas a derrubada de um poder, e sim a transformação do que a arte pode proporcionar. A verdadeira transformação com a formação de consciência. Para que a arte possa atingir esse patamar, é necessário o estudo para o enfrentamento. Para além de se expressarem, muitos artistas autônomos e críticos queriam mudanças nas políticas culturais da cidade, como a criação de espaços para oficinas, teatros e projetos que tivessem um alcance amplo a toda a população, e não somente à arte da elite.

É interessante como os frutos vão sendo colhidos depois desse início de redemocratização e de outras expressões que marcaram a geração de 1980. Um exemplo da arte engajada em uma causa da cidade foi essa música escrita em 1988, quando o prefeito Fernando Gomes colocou à venda os imóveis públicos de Itabuna. Dentre eles, a sede da então Casa do artesão, (hoje, a sede da FICC).

Figura 39: Cadeia pública que se tornou Casa do Artesão e hoje é a sede da Fundação Itabunense de Cultura e Cidadania



Fonte: Almeida (2020d).

O artista Fernando Caldas compôs a canção “Levanta Itabuna”, produziu vídeo e passeata. Todas essas mobilizações conseguiram sensibilizar a comunidade e o projeto do prefeito não vingou.

Minha cidade ainda não nasceu
 Minha cidade é o silencio fetal da noite
 Minha cidade é o amanhã

⁴⁷ Entrevista Caldas, 2020.

Levanta Itabuna vem salvar
 O pouco que ainda resta da sua gente
 Levanta Itabuna vem curar
 O sofrimento antigo do teu povo
 Levanta já é hora de acordar
 Rasgar a velha máscara do medo
 Nossa arte nosso sonho
 Nossa história esquecida
 Nosso rio cachoeira
 Graúnas e Jequitibás
 Eu te amo minha terra
 Utopia grapiúna
 Teus escravos, teus senhores
 Tua saga do cacau
 Não nos deixe morrer
 Restitui a nossa alma
 A igreja São José e o Terreiro de Oxalá
 Serão sempre a nossa casa
 Não nos deixe morrer
 Restitui a nossa alma
 A igreja São José e o Terreiro de Oxalá
 Serão sempre a nossa casa (informação verbal)⁴⁸

Os artistas que fizeram parte desse cenário pertenciam a uma classe trabalhadora assalariada que não tinha acesso aos meios de comunicação da mesma forma que as classes sociais com poder aquisitivo maior. Mas, em termos estéticos, a região cacaeira conseguiu ter uma marca própria e, mesmo com todas as dificuldades, teve grandes produções que nos possibilitam hoje revisitar um momento histórico do passado. Portanto, sobreviver ao tempo pela memória impregnada na arte é uma forma de resistência que implica aprendizagens sociais importantes para a compreensão de acontecimentos do passado que se desdobram no presente.

Zenrique declama uma poesia de Zé Delmo que representou um marco para os artistas desse período

Se não vigiarmos a vida
 Eles escreverão a história
 E o futuro poderá neles acreditar
 Ainda bem que existe o artista
 Que canta o povo:
 Suas dores e suas alegrias
 Seus temores e sua fé. (informação verbal)⁴⁹

As problemáticas advindas do longo período de regime militar, como as crises sociais e econômicas, a violência, a tortura e a censura, as lutas dos movimentos sociais, talvez não sejam

⁴⁸ Entrevista, Caldas, 2020

⁴⁹ Entrevista, Zenrique, 2022.

os únicos meios de explicação do comportamento transgressor e angustiado dos jovens nesse período, mas, ao mesmo tempo, não podem ser desconsiderados, já que os afetavam diretamente.

Percebe-se que os artistas que floresceram nessa época estavam no ápice de uma juventude questionadora, que buscava novos espaços para a explosão de sua arte. Houve a necessidade de artistas ocuparem os espaços públicos para questionarem as convenções e hierarquia social. Isso fica evidente com o engajamento do teatro de rua e a poesia marginal que eclodiu em Itabuna e região, na década de 1980.

Esses jovens não nutriam um sentimento de rancor, todavia, naquele momento, deixavam transparecer uma forma particular de liberdade que se transmutou em arte, distante daquela apregoada pela sociedade burguesa e consumista, e queriam se posicionar, conquistar ou criar seu espaço de atuação na sociedade (CORREIA, 2011).

A hierarquização social e as convenções precisavam ser questionadas, o que não seria possível fechando-se em dogmas acadêmicos, religiosos e, sobretudo, que fundamentasse a repressão militar. As ruas tornaram-se o lugar dessa desconstrução social, a expressão de uma arte sem muro e que não necessitava da legitimação institucional, ao mesmo tempo que estavam antenados com os problemas sociais e políticos abrangentes ao ser humano.

É importante ressaltar que, independentemente do trabalho em si no âmbito da poesia, do teatro, da literatura ou outra expressão artística, o mérito aqui não é o da qualificação das obras em si, mas sim o de analisar a importância da ação política desses artistas que naquele momento de luta contra a ditadura utilizaram a arte para se expressar, extravasar a emoção e quebrar o silêncio.

Além de pesquisar e trazer para interlocução as vozes de quem viveu um período que precisa ser reconstruído pelo trabalho de memória, é importante discutir como transmitir esse novo sentido atribuído ao passado. Os conteúdos de memória que interessam a esta pesquisa são as experiências vividas em aprendizagem social. As aprendizagens sociais decorrentes dessas memórias são fundamentais para a compreensão do passado e ressignificar o presente.

A sociedade é composta de homens e mulheres reais atuando e transformando a realidade de acordo com o acúmulo histórico, material e cultural de experiências vividas, mas também transmitidas e apreendidas no seio da realidade material, formando verdadeiros repertórios de aprendizagens sociais, que são acionados de acordo com as necessidades concretas e psicossociais coletivas. (MAGALHÃES; TIRIBA, 2018, p. 12).

Essas experiências acumuladas a partir das condições objetivas/subjetivas dos processos históricos estruturados, vividas com pessoas, grupos, lugares, datas, constituem a nossa memória. Estudar a memória, nessa perspectiva, assume uma dimensão social importante, já que se torna fundamental para a discussão sobre os processos e contextos de socialização de experiências, de aprendizagens.

Segundo Magalhães (2007, p. 103), “[...] os conteúdos da memória contêm sempre um reflexo da realidade social e da realidade temporal, que desempenha um papel importante no processo de transmissão social das experiências e da sua significação como aprendizagem”. A autora ainda considera que as experiências históricas, transformam-se em cultura, ou seja, em práticas e pautas que condicionam a ação social (MAGALHÃES, 2007).

Não são todas as experiências que devem se tornar objeto de estudo, é necessário rastrear a natureza e a qualidade das experiências que estão sendo recuperadas, validadas e transformadas em aprendizagens sociais. A natureza dessas aprendizagens depende das condições sociais e históricas em que foram socializadas, o que significa dizer que a história reflete em sua própria experiência.

Considerar que o espaço político é um espaço educacional não formal, rico em experiências, é considerar também que os grupos formados durante a ditadura, como foco oposicionista, se tornaram um espaço de troca de experiências, aprendizagens e memória. Quando falamos de experiência, estamos nos remetendo ao seu conteúdo e a sua transmissão e incorporação por meio da memória social. A memória é um fenômeno eminentemente social, condicionada por experiências coletivas vividas, herdadas e compartilhadas por grupos sociais e que são apropriadas a partir das necessidades do presente.

De acordo com Magalhães e Tiriba (2018), as experiências individuais e coletivas se articulam a sentimentos, valores, símbolos, expectativas e vão conformando a construção de uma memória. Nas experiências também comparece, entre outros, a memória do acervo histórico cultural e das relações afetivas, que são parte integrante dos processos de produzir a existência humana.

As relações sociais se entrelaçam e atribuem significados às experiências que produzem memórias vividas, recebidas, herdadas e transformadas. Nesse processo, situa-se também a criação artística. A partir da realidade concreta e material e do acervo social da memória, juntamente com as relações sociais e afetivas, além das funções psíquicas criadoras, é possível transmutar a experiência em arte.

As experiências comuns, de homens e mulheres reais e concretos, e como eles e elas as articulam, são base para a criação de outras experiências em que se desenvolvem no plano

cultural e artístico. As experiências compartilhadas integram a vida material e cultural, passado e presente, formando memórias sociais e coletivas capazes de favorecer a identidade de classe. É importante, então, recuperar e reavivar os processos de internalização histórica dessas experiências sociais, individuais e coletivas (MAGALHÃES; TIRIBA, 2018).

Nesse processo de construção de identidade de um grupo, de uma classe, a memória pode exercer um papel importante em reconstruir os princípios gerais que constituem os interesses em relação ao grupo. A sua conservação vai se processar no coletivo, no tempo e no social. O coletivo sobrepõe-se ao particular como operador de formas de resistência social e cultural que reativam e restauram um saber encarnado na memória.

Ao trazer experiências reais para fundamentar teoricamente aprendizagens sociais é importante pensar em como uma experiência pode rediscutir a história e se tornar um ponto de interesse coletivo. Além disso, é importante indagar sobre quais as experiências que serão colocadas em relevo para a compreensão de uma totalidade.

Magalhães (2018) ressalta que, no início do século XX, principalmente nos conturbados anos dos pós-guerras mundiais, as experiências vividas por grupos sociais pouco visíveis historicamente são valorizadas e colocadas como foco de estudo, reordenando o interesse do conhecimento sobre experiências coletivas como um elemento constitutivo da consciência histórica e da aprendizagem social e, conseqüentemente, sobre a produção histórica.

É constante a busca pelo entendimento de como a sociedade tende a reproduzir ou a selecionar dada memória social e coletiva para a transmissão de experiências sociais validadas por determinados grupos e necessidades, e de como, nesse processo, ocorrem aprendizagens sociais.

As lições de experiências vividas em uma ditadura, por se configurarem como acontecimentos conjunturais traumáticos, podem ser tão profundas a ponto de interferirem em determinados valores pessoais. São experiências que produzem transformações cognitivas importantes, quando vividas por grupos de idade em processos formativos da consciência, e podem gerar aprendizagens sociais e históricas duradouras (MAGALHÃES, 2018).

É sempre pertinente o entendimento de que a memória da experiência vivida ou herdada está sempre implicada com a sua produção e com os fins de sua recuperação. Dada a conjuntura política do país, é necessário reafirmar que a intencionalidade de recuperar discussões sobre a ditadura militar no Brasil vai além do âmbito acadêmico. Rediscutir esse passado deve ser na perspectiva de interferir no presente e despertar o olhar crítico para práticas de autoritarismos vividos no Brasil hoje.

5 CONCLUSÃO

Esta pesquisa buscou estudar o movimento artístico durante a transição da ditadura militar para a democracia no Brasil (1978–1985), analisando esse processo a partir das memórias de artistas em Itabuna.

Os momentos de mudança de regime político e os períodos de transição criaram um cenário de confrontos e conciliações com diferentes experiências e expectativas políticas. No Brasil, as condições sociais e históricas nas décadas de 1970 e 1980, possibilitaram a vivência de experiências singulares no âmbito das reivindicações sociais, já que o país vivia uma nova fase dentro do regime militar. Com a ascensão dos movimentos sociais, um novo cenário de fundo comum aos grupos artísticos se abriu e as experiências compartilhadas por sujeitos sociais se converteram em uma espécie de aprendizagem coletiva. Uma “memória coletiva” de grupos que compartilharam experiências sociais comuns.

O contexto histórico do país reverberou de diferentes formas nos setores da sociedade itabunense. A onda de acontecimentos do cenário nacional e das capitais e grandes centros ecoou de forma diferente no interior da Bahia. Na arte não foi diferente. O movimento artístico que aconteceu no país da redemocratização influenciou alguns grupos de artistas que transpuseram em forma de arte as inquietações do momento. Mas a arte do interior aconteceu em um ritmo e intensidade menor que na capital.

A arte em Itabuna na perspectiva da resistência se propôs como contraponto aos valores da sociedade grapiúna. Artistas que não faziam parte da elite cacauzeira queriam expressar de forma lírica os anseios da classe trabalhadora. Dentro dessa necessidade de se expressar, os artistas de Itabuna queriam a liberdade para abordar de temas políticos a temáticas voltadas para a libertação de estereótipos sociais de comportamento.

A tese aqui defendida é a de que a resistência e luta dos movimentos, grupos e artistas grapiúnas não se apresentaram como enfrentamento político direto à ditadura. Existia uma luta pela liberdade de expressão. Consequentemente, existia o anseio pelo fim da ditadura, para que pudesse florescer a esperança de novos tempos, com menos medo e sem censura. Essa contribuição teve um papel e um peso importante na contestação das formas autoritárias numa região marcada por uma história de exploração, dominação e opressão, e foi ponto de apoio na luta pelo fim da ditadura militar no Brasil.

Dessa empreitada de recuperar estudos de experiências históricas vividas por sujeitos coletivos durante acontecimentos estruturais ou conjunturais, ou depois deles, decorrem pesquisas de vários matizes teóricos e áreas de conhecimentos, que tratam de experiências

passadas que nem sempre foram rastreadas como história, uma vez que eram desconsideradas informações sobre a existência e os ensinamentos relevantes transmitidos socialmente, que, por sua vez, aparecem de forma eminente no presente.

A marca dos componentes sociais, políticos e culturais da época influenciaram decisivamente na forma de fazer arte. A busca por liberdade de expressão permeou as produções da redemocratização brasileira. Assim, a arte foi o canal de comunicação e expressão para expor não só a crítica ao regime, como também as desigualdades sociais e temas voltados para a liberdade, a sexualidade e sentimentos.

As experiências históricas transformam-se em cultura, e as experiências culturais tornaram-se arte. Sendo assim, muitas experiências políticas da oposição no Brasil ficaram consagradas na memória pela arte. A arte, no intuito de formar a consciência de classe, também se torna um canal de memória e transmissão de experiências e conhecimentos.

É importante salientar que quando falamos em memórias dos artistas em tempos de ditadura e resistência deve-se levar em consideração que muitos deles encontraram canais de expressão, licença poética ou no trocadilho de palavras uma válvula de escape para o não silenciamento.

A arte transitou pelos diversos espaços de resistência e adentrou os diferentes espaços sociais. Foi uma importante aliada do movimento estudantil, das pastorais sociais da Igreja católica, dos grupos de juventude, do partido político e dos movimentos sociais. As experiências artísticas, no âmbito político, podem servir como aprendizagens sociais significativas. A arte em tempos de crise ainda é uma expressão para reflexão e, a depender do objetivo dos artistas, um dispositivo para construir consciência histórica.

A arte serviu como fonte de inspiração para as mobilizações e os atos de protesto, mas também foi importante no processo de formação política das bases dos movimentos sociais. Pelas suas inúmeras possibilidades de linguagens e recursos, a arte foi importante para esses diversos segmentos. Contudo, para o artista, resistir significou, acima de tudo, se expressar com liberdade. Resistir era sinônimo de luta pela liberdade de expressão. Foi também uma resistência simbólica contra toda forma de discurso dominante e toda forma de aprisionamento da arte. Assim, a resistência na arte assume diversas faces.

A proposta da pesquisa não é produzir biografia de cada trajetória que se dispôs a falar, mas sim trazer, desses relatos, a construção social e histórica do cenário artístico da cidade de Itabuna. Foi na reunião de fontes e a partir da oralidade dos artistas dessa cidade que foi possível registrar sua memória e contribuir no estudo da história da cidade de Itabuna e seu entorno.

É importante contextualizar aqui o momento em que essa pesquisa foi realizada. As condições sociais do momento em que se produz o conhecimento científico é tão significativo quanto o contexto sócio histórico do período que é estudado. Por isso é importante finalizar esse processo trazendo as angústias desse cenário ao qual a humanidade foi submetida. A sociedade precisou se reinventar, e a pesquisa científica também.

Assim como o objeto desta pesquisa se deu em um processo de abertura, a pesquisa em si começou a florescer e tomar corpo em também em um período de abertura. A pandemia de COVID-19 trouxe processos de introspecção, de bloqueios, fechamento de espaços e, conseqüentemente, o fechamento de pessoas em seu próprio mundo. Foi um período de perdas — não só o de pessoas queridas, mas também a perda de identidade, que foi se remodelando a cada onda, cada decreto, cada notícia, cada novo gráfico da pandemia. Quando novamente voltamos ocupar o espaço público, as vozes voltaram a reverberar e a desejar falar.

Mesmo que alguns artistas já não estejam mais entre nós, mesmo que alguns artistas, por motivos inúmeros, não quiseram falar, os que se dispuseram o fizeram com uma vontade de luta contra o esquecimento, o que aponta um urgente trabalho de memória. Sendo assim, é preciso um esforço em continuar o trabalho de escrita das memórias de tantos artistas que contribuíram para a história cultural da cidade.

Uma pesquisa que se propõe de certa forma pioneira na região encontra algumas dificuldades principalmente no que se refere às fontes. Ficam lacunas que se tornam possibilidades para novas pesquisas.

REFERÊNCIAS

- ALÉM do Sério. **Mercado Livre**. 1988. 1 fotografia color, capa do disco. Disponível em: https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1022050294-1p-banda-alem-do-serio-_JM Acesso em: 27 jan. 2022.
- ALMEIDA, Douglas de (org.). **Movimento Poetas na Praça: entre a transgressão e a tradição**. Salvador: Câmara Municipal, 2015.
- ALMEIDA, José Carlos. Banda Energia Azul – Raízes do Cacau, **História de Itabuna**, Itabuna, 6 abr. 2020a. 1 fotografia color. Disponível em: <https://www.historiadeitabuna.com.br/2020/04/banda-energia-azul-raizes-do-acau.html#:~:text=Pode%2Dse%20dizer%20que%20C3%A9,passaram%20a%20surgir%20desde%20ent%C3%A3o>. Acesso em: 29 jan. 2022
- ALMEIDA, José Carlos. Banda Além do sério. **História de Itabuna**, Itabuna, 2 abr. 2020b. 1 fotografia color. Disponível em: <http://www.historiadeitabuna.com.br/2020/04/banda-alem-do-serio.html> Acesso em: 29 já. 2022.
- ALMEIDA, José Carlos. Todos os nomes e slogans utilizados pelo Lordão. **História de Itabuna**, Itabuna, 24 maio. 2020c. 1 fotografia color. Disponível em: <http://www.historiadeitabuna.com.br/2020/05/todos-os-nomes-e-slogans-utilizados.html> Acesso em: 29 já. 2022.
- ALMEIDA, José Carlos. Cadeia pública. **História de Itabuna**, Itabuna, 4 abr. 2020d. 1 fotografia color, 1 fotografia p&b. Disponível em: <https://www.historiadeitabuna.com.br/2020/04/cadeia-publica.html?m=0>
- ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil (1964–1984)**. Petrópolis: Vozes, 1989.
- AMADO, Jorge. **Farda fardão camisola de dormir**. Record: Rio de Janeiro, 1979. 1 fotografia color, capa do livro. Disponível em: https://www.estantevirtual.com.br/oliveiragalvao/jorge-amado-farda-fardao-camisola-de-dormir-2158813602?show_suggestion=0. Acesso em: 27 jan. 2022.
- AMADO, Jorge. **Tocaia Grande: A face obscura**. Record: Rio de Janeiro, 1985. 1 fotografia color, capa do livro. Disponível em: https://www.estantevirtual.com.br/livros/jorge-amado/tocaia-grande-a-face-obscura/585892598?livro_usado=1 &b_order=preco&gclid=CjwKCAjwzY2bBhB6EiwAPpUpZt3RvlnQlup31Gi3wXCDkvLXgZmL81Z8ewQf9rqiI8K9MX3SSDDWxoCgoQQA_vD_BwE. Acesso em: 27 jan. 2022.
- AMADO, Jorge. **O menino grapiúna**. Record: Rio de Janeiro, 1982. 1 fotografia color, capa do livro. Disponível em: <https://www.amazon.com/Menino-Grapi%C3%BAna-Portuguese-Jorge-Amado/dp/9721034916>. Acesso em: 27 jan. 2022.
- ANDRADE, Maria Palma; ROCHA, Lurdes Bertol (Org.). **De Tabocas a Itabuna: um estudo histórico-geográfico**. Ilhéus: Editus, 2005.

ANSARA, Soraia. Políticas de memória x políticas do esquecimento: possibilidades de desconstrução da matriz colonial psicologia política. **Revista Psicologia Política**, São Paulo, v. 12, n. 24, o. 297-311, maio/ago. 2012. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2012000200008. Acesso em: 21 jan. 2020.

APLAUDIR ou fazer silêncio. **Diário de Itabuna**, Itabuna, ano 26, n 4556, p.4, 19 jan. 1978.

ARAÚJO, Ana Paula Queiroz de. **A sociedade grapiúna e o movimento político militar de 1964**: mentalidades e comportamentos da época. Orientador: Rogério Santos Souza. 2004. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 2004.

ARAÚJO, Jorge. Jorge Araujo fala sobre o PACCE. **Diário de Itabuna**, Itabuna, ano 22, n 4734, p. 6, 11 nov.1978.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar**. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Projeto “Brasil: nunca mais”**. (t. V, v. 1, A tortura). Petrópolis: Vozes, 1985. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/w3/bnm/tomo_v_vol_1_a_tortura.pdf. Acesso em: 22 jan. 2020.

ARTE na Beira Rio vira cartão Postal. **Blog Costa do Cacau**, 2020. 1 fotografia color. Disponível em: <https://costadocacau.blog.br/arte-na-beira-rio-vira-cartao-postal/>. Acesso em: 26 jan. 2022.

ASCOM FICC, Assessoria de Comunicação Fundação Itabunense de Cultura e Cidadania Itabuna: Gestão compartilhada do Zélia Lessa se estende para outras associações. **Portal Jaguarari**, 2014. 1 fotografia color. Disponível em: <https://www.portaljaguarari.com.br/2014/11/itabuna-gestao-compartilhada-do-zelia.html>. Acesso em: 9 jul. 2021.

BANDEIRA, Moniz. O marxismo e a questão cultural. *In*: TROTSKY, Leon. **Literatura e revolução**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

BECHARA, Gabriela Natacha; RODRIGUES, Horácio Wanderlei. Ditadura militar, atos institucionais e Poder Judiciário. **Justiça do Direito**, Passo Fundo, v. 29, n. 3, p. 587-605, set./dez. 2015. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rjd/article/view/5611>. Acesso em: 22 jan. 2020.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Mortos e desaparecidos políticos**. Brasília, DF: CNV, 2014. (Relatório da Comissão Nacional da Verdade; v. 3)

BRETON, André. **Por uma arte revolucionária**. São Paulo: Paz e Terra; CEMAP, 1985.

CAMPOS, João Pedroso de. Doze vezes em que Bolsonaro e seus filhos exaltaram e acenaram à ditadura. **Veja**, 15:49, São Paulo, 1 nov. 2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/politica/doze-vezes-em-que-bolsonaro-e-seus-filhos-exaltaram-e-acenaram-a-ditadura/>. Acesso em: 04 out. 2020.

CARDOSO, João Batista. **Literatura do cacau: Ficção, ideologia e realidade em Adonias Filho, Euclides Neto, James Amado e Jorge Amado.** Ilhéus: Editus 2006.

CARVALHO, Genaro de. **A civilização do cacau.** Itabuna, 1953. Fotografia de Ricardo Dantas.

CASTANHO, Sérgio. Memória, presente e futuro. *In:* LOMBARDI, José Claudinei; CASIMIRO, Ana Palmira Bitencourt Santos Casimiro; MAGALHÃES, Livia Diana Rocha (Org.). **História, memória e educação.** Campinas: Editora Alínea, 2011.

CHAUÍ, Marilena; NOGUEIRA, Marco Aurélio. O pensamento político e a redemocratização do Brasil. **Lua Nova**, São Paulo, v. 71, n. 173-228, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/MsTQ7pNxGqXbjvwzwsKJsM/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 02 fev. 2020.

CORREIA, Messias Nunes. **Poética do corpo a céu aberto: o Movimento Poetas na Praça, cultura, trajetórias e resistência.** Orientador: Clovis Pereira. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em História do Brasil) – Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 2011.

COSTAS, Fabiane Adela Tonetto; FERREIRA, Liliana Soares. Sentido, significado e mediação em Vygotsky: implicações para a constituição do processo de leitura. **Revista Iberoamericana de Educación**, Madrid, n. 55 p. 205-223, 2011. Disponível em: <https://rieoei.org/historico/documentos/rie55a09.pdf>. Acesso em: 03 mar 2019.

CRISTIANO, Marcos. **Manual básico para o teatro de rua: técnicas e estratégias.** Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2005.

CYRO de Mattos recebe “Prêmio Afonso Arinos”. **Diário de Itabuna**, Itabuna, ano 22, n 4715, p. 5 13 jul. 1979.

DELMO, José. Buerarema: Uma História, que não se pode acabar! **Blog Macuco News.** Buerarema, 31 jul. 2013 <https://www.macuconews.com.br/2013/07/buerarema-uma-historia-que-nao-se-pode.html> . Acesso em: 21 mar. 2020.

DEMOCRACIA e democracia. **Diário de Itabuna**, Itabuna, ano 24, n 4639, p. 3, 19 maio 1981.

DESIDRATAÇÃO ataca mais de 50 crianças por dia. **Diário de Itabuna**, Itabuna, ano 28, n 4801, p.1, 20 dez. 1979.

DIÁRIO DE ITABUNA. **Comida do itabunense encareceu em 100%.** Itabuna, ano 26, n 4543, p.1, 6 jan. 1978.

DIÁRIO DE ITABUNA. **Crescimento inconsequente.** Itabuna, ano 28, n. 4786, p.1, 28 nov. 1979.

DIÁRIO DE ITABUNA. **Duas mil pessoas assistem teatro na praça.** Itabuna, ano 26, n. 5294, p.3, 31 maio 1984.

DIÁRIO DE ITABUNA. **Eleições diretas.** Itabuna, ano 26, n 5212, p.2 20 jan. 1984.

DIÁRIO DE ITABUNA. **Itabuna participa de campanha pelas eleições diretas.** Itabuna, ano 26, n 5213, 21 jan. 1984.

DIÁRIO DE ITABUNA. **Energia Azul lança o disco “Raiz do Cacau” hoje.** Itabuna, ano 26, n5329, p.1, 8 jul. 1984

DIÁRIO DE ITABUNA. **Donas de casa reclamam dos preços da alimentação.** Itabuna, ano 26, n. 4581, p.1, 3 mar. 1978.

DIÁRIO DE ITABUNA. **Figueiredo: Farei deste país uma democracia.** Itabuna, ano 27, n 4638, p.1, 16 nov. 1978.

DIÁRIO DE ITABUNA. **Jorge Amado e Adonias Filho na região cacauceira dia 28.** Itabuna, ano 21, n4594, p. 1, 22 mar. 1978.

DIÁRIO DE ITABUNA. **Laboratório de artes plásticas do Pacce será inaugurado em maio.** Itabuna, ano 22, n 4661, p.1, 21 abr. 1979.

DIÁRIO DE ITABUNA. **Livro do escritor grapiúna escolhido entre os melhores do Uruguai em 1977.** Itabuna, ano 21, n 4560, p1. 31 jan. 1978.

DIÁRIO DE ITABUNA. **Novos partidos e democracia.** Itabuna, ano 27, n 4778, p. 5, 10 out. 1979.

DIÁRIO DE ITABUNA. **Ministro do Planejamento quer nova lei de greve.** Itabuna, ano27, n. 4575, p.1, 13 nov. 1978.

DIÁRIO DE ITABUNA. **Pacce doa treze bibliotecas à região cacauceira.** Itabuna, ano 22, n 4657, p.1, 17 abr. 1979.

DIÁRIO DE ITABUNA. **Subnutrição mata 436 crianças em Itabuna.** Itabuna, ano 27, n 4730, p.2, 1 ago. 1979.

DIÁRIO DE ITABUNA. **Tancredo Neves 480. Paulo Salim Maluf 180.** Itabuna, ano 27, n. 5428, p. 1, 15 jan. 1985.

DIÁRIO DE ITABUNA. **Trinta milhões de brasileiros vivem em condições de “pobreza absoluta”.** Itabuna, ano 27, n 4744, p2, 25 nov. 1978.

DIAS, José Alves. **Rumo ao palácio:** as estratégias de dominação dos espaços políticos na Bahia durante a ditadura (1966–1982). Vitória da Conquista: EdUESB, 2016.

FERNANDES, Ananda Simões. A reformulação da Doutrina de Segurança Nacional pela Escola Superior de Guerra no Brasil: a geopolítica de Golbery do Couto e Silva. **Antíteses**, Londrina, v. 2, n. 4, p. 831-856, jul.-dez. 2009. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5026767.pdf>. Acesso em: 5 mai. 2019.

FERNANDES, Florestan. **A ditadura em questão.** São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

FERRON, Fabio Maleronka; ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Cultura e política: a criação do Ministério da Cultura na redemocratização do Brasil. **Tempo Social**, São Paulo, v. 31, n. 1 p. 173-193, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/689GnqZZMCH9ghmXtwxKmQC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 4 abr. 2020.

GANEM, Marcelo. Serra do Jequitibá. **Os discos voadores**. 1985.1 fotografia color, capa do disco. Disponível em: <https://www.osdiscosvoadores.com/product-page/marcelo-ganem-serra-do-jequitib%C3%A1>. Acesso em: 27 jan. 2022.

GARCIA, Luiz Henrique Assis; ARAÚJO, Marcos Sarriddine; PÚBLIO, Hudson Leonardo Lima. “Mesmo assim não custa inventar uma nova canção”: o Clube da Esquina e a redemocratização no Brasil (1978–1985). **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 5, v. 2, p. 61-87, jan./jul. 2018. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13136/8502>. Acesso em: 5 mai. 2021.

GENRO, Tarso. Prefácio da 2 edição. *In*: MIRANDA, Nilmário; TIBÚRCIO, Carlos. **Dos filhos deste solo: mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar: a responsabilidade do estado**. 2. ed. São Paulo: Perseu Abramo; Boitempo, 2008. p. 11.

GOMES, Romeu. A análise de dados em pesquisa qualitativa. *In*: MINAYO, Maria Cecília de Sousa. (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes 1994.

GONZÁLEZ, Magdalena. Apuntes para un método de análisis mnemônico intergeneracional sobre la Guerra Civil. **Hispania Nova**, Madrid, n. 6, 2006. Disponível em: <http://hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d014.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2018.

GUIARO, Maria Laura Moraes. **A violação dos direitos humanos e a redemocratização do Brasil após a ditadura militar**. Orientador: Luciano Meneguetti Pereira. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito). Centro Universitário Toledo, Araçatuba, 2019.

HALBWACHS, Maurice. **Los marcos sociales de la memoria**. Caracas: Anthropos, 2004.

JELIN, Elizabeth **Los trabajos de la memoria**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002.

LACERDA, Josemília Silva Andrade. **O perfil do teatro itabunense na década de 60**. Orientador: Janete Ruiz de Macedo. 2000. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História). Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 2000.

LEONTIEV, Alexei. Funções da arte e educação estética. *In*: FRÓIS, João Pedro (Org.). **Educação estética e artística: abordagens transdisciplinares**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2000.

MACÊDO, Janete Ruiz de. Os equipamentos culturais na cidade de Itabuna: memórias, história e perspectivas. *In*: PREFEITURA MUNICIPAL DE ITABUNA. Secretaria da Fazenda e Planejamento. **Anuário estatístico de Itabuna: base de dados 2018**. Itabuna: PMI; UESC, 2019. p. 47-80. Disponível em: <http://www.emasaitabuna.com.br/site/wp-content/uploads/2020/02/ANU%C3%81RIO-BASE-DE-DADOS-2018.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2022.

MACEDO, Michelle Reis. Em tempo contra o populismo: a reinterpretação do passado trabalhista pela nova esquerda no período de redemocratização (1970 e 1980). *In*: CARDOSO, Lucileide Costa; CARDOSO, Célia Costa. **Ditaduras: memória, violência e silenciamento**. Salvador: EDUFBA, 2017.

MAGALHÃES, Livia Diana Rocha; TIRIBA, Lia. **Experiência: o termo ausente?** Sobre história, memória, trabalho e educação. Uberlândia: Navegando, 2018.

MAGALHÃES, Livia Diana Rocha. Educação, história e memória: uma aproximação do estudo geracional. **Revista HISTEDBR on-line**, Campinas, n. 28, p. 99-105, dez. 2007. Disponível em: https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/5026/art07_28.pdf. Acesso em: 25 nov. 2020.

MAGALHÃES, Livia Diana Rocha. Experiência, memória, aprendizagem social e política. *In*: MAGALHÃES, Livia Diana Rocha; TIRIBA, Lia. **Experiência: o termo ausente?** Sobre história, memória, trabalho e educação. Uberlândia: Navegando, 2018.

MARIO, Augusto. É proibido. **Diário de Itabuna**, Itabuna, ano 22, n 4752, p.4, 1 set. 1979.

MATTOS, Cyro de. **Os Brabos**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1979. 1 fotografia color, capa do livro. Disponível em: https://www.estantevirtual.com.br/pasargadalivros/cyro-de-mattos-os-brabos-3435363500?show_suggestion=0. Acesso em: 27 jan. 2022.

MATTOS, Cyro de. **No lado azul da canção**. Editora Cátedra: Rio de Janeiro, 1984. 1 fotografia color, capa do livro. Disponível em: http://www.antonio Miranda.com.br/poesia_brasis/bahia/cyro_de_mattos.html. Acesso em: 27 jan. 2022.

RESISTÊNCIA. *In*: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**. 11. ed. Brasília: EdUnB, 1998. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2938561/mod_resource/content/1/BOBBIO.%20Dicion%C3%A1rio%20de%20pol%C3%ADtica..pdf. Acesso em: 3 jun. 2020.

MIRANDA, Nilmário; TIBÚRCIO, Carlos. **Dos filhos deste solo: mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar: a responsabilidade do estado**. 2. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo; Boitempo Editorial, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964–1985)** — Ensaio histórico. 1. ed. São Paulo: Intermeios, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. **Antíteses**, Londrina, v. 8, n. 15esp., p. 9-44, nov. 2015. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1933/193343056003.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2020.

NAPOLITANO, Marcos. A breve primavera antes do longo inverno: uma cartografia histórica da cultura brasileira antes do golpe de Estado de 1964. **História Unisinos**, São Leopoldo, v. 18, n. 3, p. 418-428, set./dez. 2014. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5798/579866790010.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2020.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. **Temáticas**, Campinas, v. 19, n. 37-38, p. 25-56, jan./dez. 2011. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/13670/8967>. Acesso em: 7 jul. 2020.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 389-402, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10532/12274>. Acesso em: 7 jul. 2020.

NAPOLITANO, Marcos. **O regime militar brasileiro: 1964–1965**. São Paulo: Atual, 1998.

PADILHA, Telmo. **Poesia Moderna da Região do Cacau**. Civilização brasileira, Rio de Janeiro: 1977. 1 fotografia color, capa do livro. Disponível em: <https://costadocacau.blog.br/arte-na-beira-rio-vira-cartao-postal/>. Acesso em: 27 jan. 2022.

PADILHA, Telmo. **Moderno Conto da Região do Cacau**. Antares, Rio de Janeiro: 1978. 1 fotografia color, capa do livro. Disponível em: https://www.estantevirtual.com.br/iberia/telmo-padilha-o-moderno-conto-da-regiao-do-cacau-1184333890?show_suggestion=0. Acesso em: 27 jan. 2022.

PADILHA, Telmo. Travessia. **Antares**, Rio de Janeiro: 1979. 1 fotografia color, capa do livro. Disponível em: https://articulo.mercadolibre.com.uy/MLU-475066270-travessia-poesia-telmo-padilha_JM. Acesso em: 27 jan. 2022.

PADILHA, Telmo. **Noite contra noite**. Civilização brasileira, Rio de Janeiro: 1980a. 1 fotografia color, capa do livro. Disponível em: https://www.estantevirtual.com.br/naestradasb/telmo-padilha-noite-contra-noite-628550884?show_suggestion=0. Acesso em: 27 jan. 2022.

PADILHA, Telmo. **O punhal no escuro**. Antares, Rio de Janeiro, 1980b. 1 fotografia color, capa do livro. Disponível em: https://www.estantevirtual.com.br/carlosmonaco/telmo-padilha-o-punhal-no-escuro-1914146525?show_suggestion=0. Acesso em: 27 jan. 2022.

PAIM, Antônio. A questão da democracia. **Diário de Itabuna**, Itabuna, ano 26, n 5272, p1. 27 abr. 1984.

PAULINO, Ana Elisa Lara. O impacto do “milagre econômico” sobre a classe trabalhadora segundo a imprensa alternativa. **Katálisis**, Florianópolis, v. 23, n. 3, p. 562-571, set./dez. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rk/a/sXk5ZyqcRkx 5DHBCCfj8 rLN/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 30 maio 2021.

PEIXOTO, Janine Ribeiro. **Ação popular no Sul da Bahia, no início da década de 1970**. Orientador: Marcelo da Silva Lins 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História). Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 2013.

POLVORA, Hélio. **Noites vivas**. Editora Expressão e Cultura: Rio de Janeiro, 1972. 1 fotografia color, capa do livro. Disponível em: <https://www.estantevirtual.com.br/livros/helio-polvora/noites-vivas/3653084955>. Acesso em: 27 jan. 2022.

POLVORA, Hélio. **Massacre no KM 13**. Editora Antares: Rio de Janeiro, 1980. 1 fotografia color, capa do livro. Disponível em: https://www.estantevirtual.com.br/sebosaojose/helio-polvora-massacre-no-km-13-2054958382?show_suggestion=0 . Acesso em: 27 jan. 2022.

POLVORA, Hélio. **O grito da perdiz**. Editora Difel: São Paulo, 1983. 1 fotografia color, capa do livro. Disponível em: <https://www.estantevirtual.com.br/livros/helio-polvora/o-grito-da-perdiz/1006479466> Acesso em: 27 jan. 2022.

REIS, Joselito. Regresso. **Diário de Itabuna**, Itabuna, ano 22, n 4633, p. 4, 22 set. 1979.

RIBEIRO, Rafael de Oliveira. **Repercussão do golpe militar de 64 na imprensa de Itabuna**: Jornal Diário da Tarde. 2006. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História). Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 2006.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: EdUNESP, 2010.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Lurdes Bertol. **O centro da cidade de Itabuna**: trajetória, signos e significados. Ilhéus: Editus, 2003.

RODRIGUES, Robson. Minelvino Francisco Silva: o olhar de um trovador sobre uma emergente região. Tema: Campanha Civilista na Bahia. *In: Anais...Seminário Cultura e Política na Primeira República*, 1., 2010, Ilhéus: UESC, 2010. Disponível em: <http://www.uesc.br/eventos/culturae politica/anais/robsonrodrigues.pdf>. Acesso em: 5 nov. 2021.

RUSCIOLELLI, Alexandre Magno. **O voo do macuco**: criação cultural, história e memória na região cacauera (1976–1997). Orientador: Alexandre Pianelli Godoy. 2018. 200f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018.

SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena**: experiências e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo 1970–1980. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

SANTANA, Marco Aurgio. Cultura sindical e identidade nos anos 80/90. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, v. 13, n. 17-18, p. 82-90, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacf/article/download/23884/21404>. Acesso em: 5 nov. 2021.

SANTOS, Gilson dos. **File:2014-12-21 10-51-50 586 Praça do Cacau em Itabuna - Ba.jpg**. 1 fotografia, color. [São Francisco; Los Angeles]: Wikimedia Commons, the free media reposit, 2014. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2014-12-21_10-51-50_586_Pra%C3%A7a_do_Cacau_em_Itabuna_-_Ba.jpg. Acesso em: 21 jan. 2022.

SANTOS, Jeane da Silva. **Mobilização estudantil e ditadura militar na região Ilhéus–Itabuna (1964–1969)**. Orientador: Luiz Henrique dos Santos Blume. 2006. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História). Universidade estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 2006.

SEINO, Eduardo; ALGARVE, Giovana; GOBBO, José Carlos. Abertura política e redemocratização brasileira: entre o moderno-conservador e uma “nova sociedade civil. **Sem Aspas**, Araraquara, v. 2, n. 1, 2, p. 31-42, 2013. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/semaspas/article/view/6922>. Acesso em: 6 jun. 2019.

SEVILLANO, Daniel Cantinelli. O rock brasileiro da década de 1980 e os processos de transição democrática e de redemocratização. **História da Ditadura**, [S. l.] 13 fev. 2018. Disponível em: <https://www.historiadaditadura.com.br/post/o-rock-brasileiro-da-d%C3%A9cada-de-1980-e-os-processos-de-transi%C3%A7%C3%A3o-democr%C3%A1tica-e-de-redemocratiza%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 24 nov. 2021.

SILVA, Antônio de Pádua de Souza e. **Movimento Poetas na Praça: uma poética de Ruptura e resistência**. Orientador: Fernando Segolin. 2008. 164f. Dissertação (Programas de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008

SILVA, Minelvino Francisco. **A marreta da carestia**. Itabuna, [s. n.], 1977.

SILVA, Minelvino Francisco. **Literatura de Cordel**. Fundação Casa de Rui Barbosa, 1979. Disponível em: http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordelfcrb&pag_fis=36651Acesso em: 21 jan. 2022.

THADEU, Eric. Teatro ABC. **História de Itabuna**, Itabuna, 14 abr. 2020. 1 fotografia p&b. Disponível em: <http://www.historiadeitabuna.com.br/2020/04/teatro-abc.html>. Acesso em: 25 jan. 2022.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As ideias estéticas de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

WEFFORT, Francisco. Novas democracias. Que democracias? **Lua Nova**, São Paulo, n. 27, p. 5-30, 1992. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/ft8WDWPmxJmMrKZsw3CNyQP/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 6 nov. 2020.

ODE a João Veloso. **Pimenta Blog**, Itabuna, 17 jun. 2013. Disponível em: <https://pimenta.blog.br/tag/joao-veloso/>. Acesso em: 27 jan. 2022.

VANE, Ramon. Ramon Vane, ator, advogado, poeta e artista plástico. [Entrevista cedida ao] Blog História de Itabuna. **História de Itabuna**, Itabuna, 11 abr. 2020. Disponível em: <http://www.historiadeitabuna.com.br/2020/04/ramon-vane-ator-advogado-poeta-e.html>. Acesso em: 15 maio 2022.

XAVIER, Genny. Meu Chão de ontem e hoje. **Blog Baú de Guardados**. Itabuna, 29 jul. 2010. Disponível em: <http://badeguardados.blogspot.com/2010/07/itabuna-ontem-decada-de-60.html>. Acesso em: 26 jan.2022.