

Ditadura e produção simbólica: rasuras e subalternidade.

Uma proposta para pensar a Bahia.¹

Hanayana Brandão Guimarães Fontes Lima²

Resumo: Este artigo tem como proposta elaborar pontos de partida para uma reflexão sobre a atuação do Instituto Cultural Brasil- Alemanha (ICBA) entre os anos de 1970 e 1977 durante a primeira gestão de Roland Schaffner na Bahia. Em primeiro lugar, questionamos o lugar do Instituto enquanto espaço de produção marginal e de resistência. Em um segundo momento buscamos refletir sobre os sujeitos, grupos e coletivos atuantes no Instituto durante este período e por fim, propomos uma rota deslocamento que possamos debruçar nossos olhares sobre as margens.

Palavras: chave: ICBA, Instituto Goethe, ditadura, Bahia, subalternidade

Frequentemente apontado como principal refúgio de artistas, de intelectuais e estudantes durante a ditadura militar na Bahia, o Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA) foi criado em 1962, mas foi durante a primeira gestão de Roland Schaffner (1970 -1977) que alcançou sua fase de maior destaque. Graças a sua aparente imunidade diplomática, o ICBA continuou fomentando diversas linguagens artísticas como música, dança, teatro, artes plásticas, literatura e cinema, através da realização de espetáculos, exposições, oficinas, cursos, jornadas, encontros, seminários, festivais, conferências, dentre outras atividades, mesmo depois da promulgação do Ato Institucional nº5 (AI-5) que marcou o endurecimento do regime militar no Brasil

A reflexão organizada neste artigo propõe o deslocar os olhares das estruturas oficiais para pensar a produção cultural desenvolvida nas margens, nas zonas de fronteiras, pois é na margem que temos a oportunidade de ler os pontos de rupturas das estruturas sociais. Interessa-nos portanto, compreender estes espaço de construção

¹ Artigo apresentado ao 30º Simpósio Nacional de História (SNH), realizado nos 15 a 19 de julho de 2019, na Universidade Federal de Pernambuco.

² Doutoranda e Mestre pelo Programa Multidisciplinar de Pós Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Rádio e TV pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) hanayana@hotmail.com

simbólica, realizados através e nas margens. Aprender as estratégias utilizadas pelos sujeitos para realizar suas construções em meio aos processos de violência, silenciamento e censura existentes durante os anos mais duros da ditadura militar também é um dos focos de análise, bem como investigar os processos de tradução cultural, experimentações artísticas, a integração de diferentes linguagens e a articulação entre influências culturais nacionais e internacionais.

Nos deslocamos para os espaços de poder ocupados pelos grupos em posição de subalternidade, buscando pensar como estes espaços eram ocupados diante da tentativa de pretensão de legitimidade do regime militar que contempla não só aspectos econômicos, políticos, sociais mas também aspectos culturais como já descrito por Rezende (2013):

[...] a insistência do regime em construir uma ordem social em que ele pudesse intervir sobre todos os indivíduos, grupos e instituições ilimitadamente e sob todos os aspectos. O regime militar cavava reconhecimento para os seus propósitos buscando consubstancialidade entre valores militares e os valores (ligados à família, à religião, à pátria, à ordem e à disciplina) que, segundo ele, eram socialmente fundantes da ordem político-cultural brasileira. (REZENDE, 2013, p.3)

Interessa-nos deste modo, refletir sobre o poder que não está no Estado mas nos sujeitos, atores, nas redes e comunidades que se estabelecem de forma subalterna. É preciso compreender algumas questões que servem de ponto de partida para esta reflexão: o que é este lugar de resistência? O lugar de resistência sempre é um lugar de subalternidade? Como foi a atuação do Instituto Cultural Brasil e Alemanha (ICBA) durante a gestão de Roland Schaffner (1970 -1977) enquanto pólo de resistência e de produção cultural na cidade de Salvador?

Guatarri (1985, p.46) nos fornece esclarecimentos fundamentais e elucida que a análise das margens não deve ser pensada como “uma manifestação psicopatológica, mas como a parte mais viva, a mais móvel das coletividades humanas nas suas tentativas de encontrar respostas as mudanças nas estruturas sociais e materiais”. Nesse sentido, cabe observar de maneira mais atenta as considerações feitas por Bhabha (1998) ao indicar que nesse processo de análise das margens ocorre um afastamento das categorias de classe e gênero, habitualmente utilizadas como categorias básicas de análise, para refletir sobre a

formação de consciência e de posições do sujeito. Segundo o autor, este tipo de análise representa uma inovação de uma abordagem teórica, que é também entendida como uma contribuição politicamente crucial. Parte-se para uma abordagem “além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais” em que o foco da investigação é deslocado para os momentos ou processos em que são produzidos através da articulação de diferenças culturais.

Este movimento produção através da articulação de diferenças culturais ocorre nos “entre-lugares”, entendidos por Bhabha (1998,p.16) como os espaços capazes de fornecer o “terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva” bem como a criação de novos signos de identidade, marcados por posições inovadores de colaboração e também de contestação, capazes inclusive de repensar a própria ideia de sociedade em que estão inseridos. Silviano Santiago (2000, p.6) ao refletir sobre o ritual antropófago da literatura latino-americana sinaliza que o “entre-lugar” é um espaço aparentemente vazio, templo e lugar de clandestinidade, em que este ritual antropofágico se manifesta e ocorre “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão”. Cabe observar que:

O desejo de releitura dos tradicionais espaços de enunciação – desafiados pelos discursos pós-colonialistas e pela posição singular da crítica ante a dependência cultural – fez com que fossem criados esses novos espaços, que, misturados às virtualidades globais e às regionalidades enunciativas, atendem ao apelo de instâncias subjetivas dos discursos em circulação. Entre-lugar (S. Santiago), lugar intercalar (E. Glissant), *tercer espacio* (A. Moreiras), espaço intersticial (H. K. Bhabha), *the thirdspace* (revista *Chora*), *in-between* (Walter Dignolo e S. Gruzinski), caminho do meio (Z. Bernd), zona de contato (M. L. Pratt) ou de fronteira (Ana Pizarro e S. Pesavento), o que para Régine Robin representa o *hors-lieu*, eis algumas entre as muitas variantes para denominar, na virada de século, as “zonas” criadas pelos descentramentos, quando da debilitação dos esquemas cristalizados de unidade, pureza e autenticidade, que vêm testemunhar a heterogeneidade das culturas nacionais no contexto das Américas e deslocar a única referência, atribuída à cultura européia. (HANCIAU, 2005, p3)

É nesse contexto que se situa o Instituto Cultural Brasil e Alemanha, marcado por uma dupla inscrição, o Instituto ao mesmo tempo em que é o espaço de disseminação da

língua e cultura alemã, situada em uma posição hegemônica de dominação, situa-se simultaneamente em um espaço subalterno em relação a cultura e aos valores disseminados pela ditadura militar brasileira. Este espaço combina um conjunto de valores que se contradizem, que são conflitantes, que se questionam e também se relativizam. Este “entre-lugar” também é marcado pelas histórias de migrantes, de sujeitos que por condições políticas não conseguem se pronunciar no espaço público e encontram, a partir destas condições de fronteiras e divisas, não apenas o lugar para realizar seus deslocamentos sociais, que são ao mesmo tempo culturais e políticos, mas também as condições para realizar estes deslocamentos, seja através do controle de meios de produção ou através do acesso à informações, a conteúdos e a outros sujeitos considerados subversivos nas mais diversas linguagens artísticas, a exemplo do cinema russo e cubano, das leituras marxistas, entre outros.

Nesse espaço, estes sujeitos repensam a si mesmos e também a própria sociedade e o contexto em que estão inseridos. A política adquire um nova fisionomia, torna-se performática a partir das linguagens artísticas e do pronunciamento destas subjetividades entrecruzadas. Este lugar de resistência é fragmentado, comporta memórias, traduções, camuflagens, silenciamentos e sujeitos diaspóricos. Envolve tensões entre público e privado, passado e presente, psiquismo e social. É um processo em que a exterioridade é constitutiva, hora se apresenta como resposta, conflito e oposição, hora se apresenta em posição de diálogo, tradução, silenciamento. O não dito também diz, hora porque encontra formas de dizer a partir de mecanismo de tradução e camuflagem, hora porque o silêncio denuncia.

Aquilo que lhe é externo influencia o individual, particular, íntimo, mas também a coletividade, aos grupos e comunidades organizados a partir de interesses comuns. O externo aqui pode ser entendido a partir de referências múltiplas, a exemplo de uma Bahia que não faz parte diretamente do Instituto (oligarquias regionais, sertão e afro-brasileira), das referências da cultura oficial brasileira e da cultura alemã, que nesse momento se encontra dividida a partir das configurações geopolíticas da guerra fria. Assim, entender esta zona de fronteira, significa pensar em domínios que são “porosos, permeáveis e flexíveis” como sinalizou Hanciau (2005, p.8). Dessa maneira, é preciso fazer duas considerações importantes: a primeira refere-se ao fato que estas fronteiras podem ser

pensadas a partir de características que são físicas, dizem respeito a própria noção do espaço, inviolável, mas são simultaneamente simbólicas e, ocorrem a partir no nível das subjetividades, a exemplo da influência que o movimento expressionista alemão vai exercer nas diversas linguagens artísticas desenvolvidas no Instituto. O segundo elemento, diz respeito aos referentes externos, que não são fixos, muito pelo contrário, encontram-se em posições móveis e flexíveis, além de se apresentarem também de forma inacabada. Este processo de diálogo entre o interior e o exterior, seja ele físico ou simbólico, comporta ainda um processo amplo e complexo que diz respeito não só as concepções de espaço físico e imaginário, mas também a diversos níveis de temporalidades. São temporalidades que admitem tempos “presentes” mas também “condensações e elipses temporais”, “tempo da colônia e tempo da metrópole”, não há “um único tempo (ocidental) homogêneo e vazio” (HALL, 2009, P.108).

As reflexões de Michel Pollak (1989) nos ajudam a pensar em um outro componente intimamente associado as questões das temporalidades que estão em negociação: a memória coletiva. Para o autor, a memória coletiva define aquilo que é comum a um grupo e aquilo que é capaz de diferenciá-lo dos outros. Ela é capaz de reforçar os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais. Nesse sentido, as corroborações de Maurice Halbwachs (1990) são importantes pois ele assegura a função positiva da memória comum, capaz de reforçar a coesão social, que acontece não através da imposição, mas através da adesão afetiva. Além de tecer considerações sobre a seletividade da memória, Halbwachs (1990) leva em conta o processo de negociação entre memórias coletivas e memórias individuais.

Quando a visibilidade histórica já se apagou, quando o presente do indicativo do testemunho perde o poder de capturar, até os deslocamentos memória e as indireções da arte nos oferecem a imagem de nossa sobrevivência psíquica. Viver no mundo estranho encontrar suas ambivalências e ambiguidades encenadas na casa da ficção ou encontrar sua separação e divisão representadas na obra de arte, e também afirmar um profundo desejo de solidariedade social: "Estou buscando o encontro... quero o encontro ... quero o encontro." (BHABHA, 1998, p.42)

Outro ponto importante a ser considerado é que as memórias subterrâneas que são silenciadas como forma de acentuar o caráter uniformizador e opressor da memória,

costumam reaparecer em momentos de crise. É nesses momentos que elas passam a disputar com as memórias dominantes. As memórias subterrâneas são transmitidas entre gerações e, o longo silêncio sobre o passado ao invés de levar a um esquecimento representa uma resistência aos discursos oficiais. Importante observar nesse caso, como os elementos da cultura afro-mestiça aparecem incorporados nas produções dos coletivos do ICBA, enquanto aconteciam ainda na cidade Salvador de forma potente, entretanto, subterrânea. Grupos de teatro negro, grupos de dança, música e espetáculos híbridos já comportam essas influências antes mesmo do desfile histórico do Ilê Aiyê, no carnaval de Salvador, em 1975, considerado como o ponto de ruptura, em que a potente trama cultural afro-mestiça antes subterrânea ganha o espaço público na cidade da Bahia. É como se existisse sempre a espera pela hora da verdade. O silêncio também pode se justificar como forma de sobrevivência, a exemplo do que aconteceu com os judeus durante a segunda guerra e que se repete também nos momentos que o Estado oficializa a violência, a censura e a tortura como práticas para reprimir posições contrárias ao regime militar. Acrescentam-se as razões do silêncio questões políticas e pessoais. A organização das lembranças se liga portanto, à vontade de denunciar a quem se atribui à responsabilidade pelas afrontas sofridas, ou seja, aos sujeitos que estão em posição de subalternidade. As memórias operam assim com temporalidades distintas, que subvertem as noções de tempo e espaço. Em relação ao espaço, cabe observar a posição defendida por Hall (2009) ao afirmar que a cultura tem seus locais, entretanto, para o autor, já não é mais tão fácil indicar onde elas têm origem. O que se pode é mapear os processos de “repetição-com-diferença” ou “reciprocidade-sem-começo”- característicos do tempo da *différance*:

Não se trata da forma binária de diferença entre o que é absolutamente o mesmo e o que é absolutamente o “Outro”. É uma onda de similaridades e diferenças, que recusa a divisão em oposições binárias fixas. *Différance* caracteriza um sistema em que “cada conceito [ou significado] está inscrito em uma cadeia ou em um sistema, dentro do qual ele se refere ao outro e aos outros conceitos [significados], através de um jogo sistemático de diferenças” (Derrida, 1972). O significado aqui não possui origem nem destino final, não pode ser fixado, está sempre em processo e “posicionado” ao longo de um espectro. Seu valor político não pode ser essencializado, apenas determinado em termos relacionais. (HALL, 2009, p. 58)

As margens não são espaços homogêneos, de respostas prontas, reduzidas a um simples jogo organizado a partir de binarismos previsíveis. Não se trata da imagem e da cópia, da imagem original e de seu reflexo ou da obediência e rebelião. Estas zonas de fronteiras são espaços fragmentados, multifacetados por excelência, que produzem figuras complexas que mesclam “diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (Bhabha, 1998, p 15). A margem não é o simples espaço de resistência e total oposição ao centro. A margem também se alimenta do que está no centro e, por isso também é um espaço que comporta ambiguidades. Se a margem se retroalimenta do centro, também é capaz de traduzi-lo, de camuflar, de silenciar, em um jogo complexo de táticas e estratégias nos moldes já descritos por Michel de Certeau (1995), produzindo novos signos, criando novos significados, repensando sujeitos, estratégias de atuação coletivas e individuais.

Dessa forma, nos é útil recorrer a Gayatri Spivak (2005, p.42) para pensar o processo de tradução cultural. A autora ao elaborar sua reflexão em torno da tradução como cultura observa que geralmente a tradução cultural ocorre a partir das diferenças. Entretanto, apesar de compreender que um indivíduo dentro da própria cultura pode ser produzido como uma forma de tradução de roteiros genéticos e psicológicos, ela passa a considerar em sua reflexão um segundo nível de tradução, realizado quando um grupo foi expropriado de seus direitos políticos e passa a transcodificar a “cultura” a partir de narrativa e práticas que segundo a autora deveriam se tornar parte do currículo e da performance. Spivak (1995, p42) assegura que este nível de tradução se difere da tradução cultural “híbrida” diaspórica, passa-se então a ter “um exemplo de tradução cultural subalterna transcodificada em história como mito. Se a primeira parte é uma crítica da hibrididade meramente diaspórica, a segunda oferece uma crítica do identitarismo nacionalista.” A autora observa ainda que a medida em que se estabelece um jogo de semioticidade passa-se a ter um simulacro, comportando uma estrutura ética do sentimento, que assegura a responsabilidade de quem realiza o processo de transcodificação:

[...] Esse elemento de transcodificação é o que situa a violência reconhecível do reconhecido político dentro da violência geral da culturação como tradução incessante e pendular, um aspecto bem mais difícil de apreender sem que tenhamos familiaridade com os discursos

da dádiva. [...]dentro dessa perspectiva não finalizada de natureza-cultura que toda a violência reconhecível do reconhecimento político dentro da violência geral da culturação pode ser localizada — em um elemento tanto de transcodificação quanto de tradução. (SPIVAK, 2005, p. 47)

Homi Bhabha (1998, p.27) defende que o trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com o “novo” que não é simplesmente uma parte do continuum configurado entre passado e presente. O autor entende este novo, como um ato de tradução cultural, em que a arte não apenas retoma o passado como uma causa social ou uma referência estética, mas é capaz de renovar o passado, transformando em um “entre-lugar” que interrompe o presente. Para ele o “passado-presente torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver”.

Este deslocamento da reflexão para os processos de formação de consciência dos sujeitos e suas produções simbólicas, a partir das experiências empreendidas pelo Instituto Cultural Brasil e Alemanha durante a década de 70, bem como dos grupos e coletivos em torno dos quais se aglutinam nos permitem entender que estas experiências quando são relidas, revistas, discutidas, lembradas, são também recriadas, em um processo de ressignificação que ocorre a partir de novas noções de tempo e o espaço. Logo, é preciso entender que tempo e espaço são características pertencentes aos sujeitos e não aos objetos. O esforço empreendido para reler essas estruturas significa portanto, reler experiências que acontecem nas margens, como forma de desvio, fissura, negociação, ruptura e diálogo que se estabelecem dentro das estruturas oficiais. É a oportunidade de tentar descobrir pontos “sob rasuras” nas estruturas sociais, nesse caso específico a partir de uma experiência coletiva, complexa e heterogênea. O esforço de leitura das margens é também um esforço para interpretar a Bahia, fora da historiografia oficial, durante o regime militar, que respostas intelectuais, estudantes, artistas, gestores e frequentadores do local, foram capazes de fornecer em um período em que a censura e a tortura tinham sido oficializados a partir da implantação do AI-5, em 1968.

Imaginar que a redescoberta do componente africano dentro das produções simbólicas realizadas pelo ICBA foi o componente mais subversivo da política cultural realizada pelo Instituto é um equívoco. O esforço deve acontecer no sentido de pensar uma combinação de fatores que forma uma trama complexa que envolve o Instituto.

Poderíamos elencar quatro elementos centrais da análise, que combinados entre si fornecem uma sequência de eventos, acontecimentos, atores, desvios, estratégias de hibridismo, tradução, camuflagem e silenciamentos. São eles: a Alemanha dividida durante a guerra fria; Brasil ditatorial (pós AI-5) e a consolidação de uma indústria cultural no país; a ideia de nordeste e o discurso nacionalista e conservador; a Bahia da década de 70 (a instalação do pólo petroquímico de Camaçari e todas as mudanças econômica e o processo de urbanização vivenciados em Salvador, a posse de Antônio Carlos Magalhães como governador do estado pela primeira vez e a emergência dos elementos afro-mestiços como referencial cultural).

Compreendendo o Instituto e sua relação com a Alemanha

A Alemanha, pós Segunda Guerra mundial, em sua fase de reconstrução, atribuiu à cultura o terceiro pilar da política externa alemã, colocando-a no mesmo patamar das relações políticas e econômicas. A concepção apresentada no documento de 1967, criado quando Willy Brandt assumiu o Ministério do Exterior (“*Auswärtiges Amt*” AA) prevalece até os dias atuais. Através dele, foram instituídos os seguintes objetivos: “a apresentação do povo alemão e de sua produção cultural, a cooperação internacional e a promoção do conhecimento da língua alemã no mundo” (CORRÊA e BARBOZA, 2009, p.11).

A partir dessa orientação a cultura passa a ser concebida de forma descentralizada, e as políticas culturais são desenvolvidas por instituições culturais parceiras, que executam de forma independente seus planos de trabalho, a partir de parâmetros fixados pelo Ministério do Exterior alemão. Nesse sentido, as principais instituições executoras são o Instituto Goethe, o Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (“*Deutscher Akademischer Austauschdienst*” DAAD), a Fundação Alexander von Humboldt, o Instituto de Relações Culturais Internacionais (“*Institut für Auslandsbeziehungen*” IfA), a Coordenadoria-Geral das Escolas no Exterior (“*Zentralstelle für das Auslandsschulwesen*”) e o “*Börsenverein des Deutschen Buchhandels*” (equivalente

alemão da Câmara Brasileira do Livro) e o Programa Berlinense de Artistas do DAAD, que promove o intercâmbio de artistas estrangeiros em Berlim.

Destas instituições, sem dúvida, o Goethe Institut é a que ocupa lugar de maior destaque. Criado originalmente em 1925, a partir da Academia Alemã “*Deutsche Akademie*”, na cidade de Munique, unicamente com objetivo de ensinar a língua alemã, o Instituto teve sua proposta reformulada após a Segunda Guerra Mundial, quando em 1951, adquiriu o nome e a estrutura atual. No convênio firmado entre a República Federal da Alemanha, através do Ministro do Exterior, e o Instituto Goethe sua área de atuação foi ampliada e foram estabelecidas que as atividades do Governo Federal delegadas ao Instituto são:

- promoção do conhecimento da língua alemã, por meio da realização e apoio a cursos no exterior, cooperação com instituições de ensino locais, formação de professores e elaboração de material didático;
- promoção da cooperação cultural internacional, por meio da realização de eventos culturais, da difusão de informações no exterior sobre a vida cultural na Alemanha e apoio a centros de cultura alemã no exterior;
- difusão de imagem abrangente da Alemanha, com informações sobre a vida cultural, social e política, por meio da organização e execução do Programa de Visitas da República Federal da Alemanha, da edição e difusão de mídia impressa, audiovisual e eletrônica e do incentivo à tradução. (CORRÊA e BARBOZA, 2009, p13)

Atualmente são 159 Institutos no mundo inteiro, no Brasil existem sedes nas cidades do Rio de Janeiro, Porto Alegre, Salvador, São Paulo, Curitiba e o Centro Cultural em Brasília. O país também chegou a ter uma sede em Belo Horizonte fechada em 1995 por conta da redução de investimentos do governo alemão, que também provocou o fechamento de sedes em outros países. O Goethe Institut de Salvador nasceu junto com o Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA), que fornece as bases jurídicas para que o Goethe Institut possa funcionar. O ICBA é a única representação do Goethe Institut no Norte e Nordeste e durante a ditadura militar desempenhou um papel diferenciado, consolidando-se como um dos principais espaços de produção cultural na cidade de Salvador.

Embora Instituto Cultural Brasil- Alemanha (ICBA) tenha sido bastante atuante na área cultural desde sua criação - os primeiros anos contaram com a passagem de dois diretores executivos Hajo Schwierskott (1962-1968) e Heinz Hugo Becker (1968-1970) – foi a primeira gestão de Roland Schaffner (1970-1977) a responsável por uma maior repercussão na história do Instituto. É recorrente na fala de intelectuais, artistas, gestores e frequentadores do espaço o destaque dado entre os anos de 1970 e 1977. Falas transcritas da sessão especial em homenagem a Schaffner que aconteceu no dia 20 de maio de 2009 no Conselho Estadual de Cultura da Bahia são unânimes em salientar a importância que o Instituto teve nesse período.

Portanto, diante do contexto sócio-político, econômico e cultural do período, marcado por violenta repressão e censura, é fundamental avançar na investigação para entender como foi a atuação do Instituto Cultural Brasil e Alemanha (ICBA) e dos sujeitos durante a gestão de Roland Schaffner (1970 -1977) enquanto espaço de resistência e de produção cultural na cidade de Salvador. O esforço empreendido na tese da qual este artigo é parte da reflexão inicial, deve avançar para tentar encontrar algumas lacunas de respostas que visam tentar compreender ações, propostas e formulações empreendidas no ICBA; quem são os agentes formuladores da política cultural realizada, seus objetivos, como se articulam, se existe um processo consciente de cooperação entre eles, se as iniciativas culturais realizadas no espaço são fruto de uma decisão coletiva, quais são os limites desse espaço de participação. Estamos aqui diante de uma realidade que não é marcada simplesmente por uma polarização de distinções entre Brasil e Alemanha, a exemplo do que Said (1990) já apontou como uma das tendências quando se trabalha com as divisões humanas. A trama envolvendo as relações entre Brasil e Alemanha em plena ditadura militar brasileira reconhece uma polifonia e as articulações produzidas nas diferenças culturais.

Pistas iniciais nos levam à política externa da Alemanha, a Universidade Federal da Bahia, a gestores, artistas, intelectuais, estudantes, frequentadores do local, mas é necessário não só identificar esses atores, é preciso compreender de forma mais criteriosa a articulação entre estes atores, como também as interfaces que estabelecem com as diversas referenciais culturais. Observando que estas referências compõem uma exterioridade constitutiva e estão em posições móveis. É válido ressaltar que neste

momento a cultura baiana era fortemente marcada pelas tradições conservadoras, com sua cultura formalista, por elementos da cultura popular, com traços culturais nordestinos - devido ao momento de difusão das políticas nacionalistas. A cultura negra nesse momento, parecia inclusive ser “recusada como culturalmente significativa”, sendo mais frequente nas artes visuais e plásticas, a exemplo da pintura e da dança. Só na metade dos anos 70, quando o projeto das experimentações artísticas realizadas pelos coletivos do ICBA, é que começamos a ver no espaço público da cidade de Salvador um importante movimento de reafirmação, promovido pelos grupos afro-carnavalescos, que buscam promover no carnaval valores estéticos e políticos ligados a origem étnica, que mais tarde vão ser responsáveis pelo ressurgimento cultural da Bahia em todo o país, especialmente a partir da música.

O ICBA na primeira era Schaffner: produção e resistência

Roland Schaffner nasceu em Dresden, na Alemanha, cidade destruída pelo nazismo, cresceu em Colônia, se dedicou aos estudos de literatura comparada e em 1966, chegou ao Brasil, para assumir a direção do Goethe Institut do Rio de Janeiro, o mais antigo das Américas, fundado em 1956, no mesmo ano que o de Porto Alegre. Em 1970, Schaffner assumiu a unidade de Salvador, e pode conhecer a obra e a originalidade dos interlocutores estrangeiros capitaneados anos antes por Edgar Santos, como Martim Gonçalves, Yanka Rudzka, Hans Koellreutter, diretores das escolas de teatro, dança e música, respectivamente, além da diretora do Museu de Arte Moderna, Lina Bo Bardi e o antropólogo, Pierre Verger. É ele próprio que esclarece suas impressões em seu livro de memórias:

Eles não representavam nem formavam um ‘movimento’ cultural, não tiveram um projeto comum. Cada um transformou a sua área com a sua bagagem e deixou duradouras influências, de maneira bem distinta: Bo Bardi e Verger, valorizando a cultura afro-baiana na pesquisa e na apreciação pública, enquanto nas áreas da música, do teatro, da dança, houve, por assim dizer, um encadeamento tardio com o modernismo europeu, particularmente alemão. (SCHAFFNER, 2011, p.67)

Ele também chama atenção para a influência de outro grupo, a Revista Mapa, que tem na figura de Glauber Rocha seu principal expoente. Faziam parte também deste grupo o

escultor Sante Scaldaferrri, o poeta Fernando Peres, o jornalista e romancista João Ubaldo Ribeiro e o poeta Florivaldo Mattos. Além de informações sobre a realidade local, Schaffner tem contato com experiências de teatro estudantil, cineclubismo, artes plásticas e especialmente com as atividades de política cultural alternativas desenvolvidas na Alemanha durante a década de 1960 em meio a bipolarização ideológica do mundo. Ele sinaliza que três experiências são suas principais influências: o projeto modelo de cultura alternativa da fábrica UFA³, em Berlim; o centro cultural progressista e experimental TAT em Frankfurt e a política cultural de Hilmar Hoffmann, fundador do festival internacional de Oberhausen. Segundo Schaffner (2011). Hoffmann também foi secretário de cultura de Frankfurt e seu conceito de “cultura para todos” durante anos foi norteador para o modelo de política cultural da Alemanha Ocidental.

A chegada de Schaffner a Bahia se dá em condições diferenciadas para promover um projeto de “cooperação intercultural” com equipamentos técnicos, equipe de administradores, operários e técnicos qualificados, espaços possíveis de serem ampliados e uma sede própria. Seu objetivo inicial ao assumir a direção do ICBA era “possibilitar e promover produções culturais, criar e consolidar espaços que abrissem condições e perspectivas de cooperação, propiciassem ‘cultura engajada’, mais em termos pragmáticos do que ideológicos, mas nunca perdendo de vista ‘um mundo mais humano’” (SCHAFFNER, 2011, p.69).

A suposta imunidade diplomática do ICBA fez com que o casarão do corredor da Vitória fosse o território criativo para muitos grupos, o lugar da experimentação, de intensas trocas culturais, de acesso à informações proibidas, o ICBA foi lugar de florescer. As informações iniciais coletadas, nos levam a acreditar que o projeto ousado de Schaffner para o Instituto extrapolaram em muito sua proposta original, conquistando caminhos para uma co-produção entre Brasil e Alemanha nas mais diversas linguagens artísticas e culturais, com valorização da cultura local, especialmente aquelas de matriz afro. O ICBA, durante a primeira gestão de Schaffner, foi, além de um centro de experimentação, um espaço de formação contínua dentro da área artística e cultural, que até hoje enfrenta dificuldades significativas, que não conseguiram ser superadas nem pela

³ A Universum Film Aktien Gesellschaft ou Universum Film AG, ou simplesmente UFA, chegou a ser a rede de estúdios cinematográficos mais importante da Alemanha, concorrendo em seu período áureo com os estúdios de Hollywood.

política cultural desenvolvida pelo Estado da Bahia. Entretanto, apenas uma pesquisa mais cuidadosa poderá nos trazer essa confirmação.

É preciso compreender também se o estímulo à prática criativa coletiva, seja através da criação de grupos como o Coperarte, Teatro de Cooperativa do Goethe (TCOOP) - que montava textos de autores internacionais - o Núcleo Cultural Afro-brasileiro, o Baiafro, o grupo de Teatro Opinião, Intercena2, o Grupo Odundê, o Interarte, o primeiro grupo de teatro étnico baiano - Palmares Ynãron - comandado pelo ator e antropólogo Antônio Godi, dentre outros, se constituem dentro desse espaço como uma iniciativa articulada, capaz de decidir, influenciar e deliberar sobre a programação do Instituto de forma coletiva. É um equívoco pensar que as iniciativas empreendidas estiveram restritas a Salvador, foram organizadas pesquisas pelo interior da Bahia, na região da Chapada Diamantina, além de uma série de intercâmbios entre artistas brasileiros, alemães e de outras nacionalidades. Grupos formados no ICBA também percorrem o Brasil e o mundo com apoio do Instituto. Nessa gestão também foram construídas a biblioteca e realizada obras no teatro⁴. As iniciativas do ICBA também ganharam a rua, como na experiência do espetáculo “Qualquer um ou sete pecados da cidade”. Portanto, a reflexão sobre a situação das fronteiras, tanto física, quanto simbólica torna-se ainda mais complexa a medida em que avançamos com o levantamento de dados.

Foram realizadas oficinas, peças, debates, seminários, festivais, conferências, encontros, jornadas, cursos, exposições, espetáculos nas mais diversas linguagens artísticas como dança, teatro, artes plásticas, literatura, cinema e vídeo. Santanna (2011, p.7) pontua que o ICBA “produziu o primeiro curso profissionalizante de cinema da Bahia, de onde surgiram os cineastas Edgar Navarro e Fernando Belens.” Izabel de Fátima Cruz Melo (2011) que analisou em seu trabalho as sete jornadas de Cinema da Bahia, entre 1972 e 1978, pontua que a iniciativa de Guido Araújo, encontrou no ICBA o espaço para se consolidar e observa:

As Jornadas consistiam, inicialmente, segundo seus organizadores, num evento em que ocorriam diversas atividades relacionadas com a prática cinematográfica no Brasil e na Bahia e suas diversas implicações culturais, sociais e políticas, especialmente ligadas à produção do curta-metragem. Iniciou-se como a I Jornada Baiana de Curta Metragem, em

⁴ Inúmeras produções montadas pelo ICBA foram realizadas no teatro da Escola de Teatro da UFBA.

1972; em 1973, acontece a II Jornada Nordestina de Curta Metragem; em 1973 e em 1974, passa a ser a III Jornada Brasileira de Curta-Metragem. Desde a década de 80, ela se tornou conhecida como Jornada Internacional de Cinema da Bahia (MELO, 2011, p. 194).

O número de iniciativas⁵ desenvolvidas no ICBA nesse período tem fôlego considerável, consolidando uma produção cultural com volume substancial, especialmente se considerarmos o ambiente de forte censura e repressão. Uma publicação do Diário do Congresso Nacional de 1977, nos fornece ainda outras informações relevantes sobre o período:

O Instituto Goethe, sob a direção de Roland Schaffner, teve o elevado mérito de atuar como um verdadeiro centro de criação e produção de arte, ao invés de contentar-se como a apresentação de espetáculos acabados, destinados à mera contemplação visual ou auditiva. Penetrou nos fundamentos da cultura local e regional, pesquisando suas raízes e variadas manifestações, que haveriam de servir como matéria-prima para a realização do muito que proporcionou à comunidade baiana no campo do teatro, da música, da dança e do cinema. Inúmeros grupos formaram-se sob os auspícios do ICBA do Roland Schaffner... ensejando a oportunidade para identificação e o aperfeiçoamento de vocações artísticas locais (Diário do Congresso Nacional, 1977, v.32, n.128).

Segundo Cruz e Moura (2011, p.49) todo esse desenvolvimento cultural enfraquece significativamente a partir de 1977, quando Schaffner deixa a direção do Instituto para assumir a função de diretor executivo do Goethe Instituto em Calcutá. Em 1992, ele retoma suas funções em Salvador, mas não é objetivo deste trabalho a análise de sua segunda gestão.

Referências

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. BH: Ed.UFMG, 1998

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. São Paulo: Papyrus, 1995.

CORRÊA, Luiz Felipe de Seixas; BARBOZA, Gustavo de Sá Duarte. **Anotações sobre política externa cultural alemã**. Brasília: Coleção Mundo Afora, 2009.

⁵ Infelizmente o espaço reduzido que dispomos para realizar este artigo não nos permite detalhar as iniciativas que já temos identificadas.

DIÁRIO DO CONGRESSO NACIONAL. Brasília, 1977, V. 32, n. 128, 21 de outubro

GUATARRI, Félix. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

GMÜNDER, Ulrich (org). **Fausto visita os orixás: 50 anos do Goethe- Institut/ ICBA na Bahia.** Salvador: EDUFBA, 2012.

HANCIAU, Núbia Jacques. “Entre-lugar”. In: FIGUEIREDO, Eurídice. **Conceitos de literatura e cultura.** Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 125-141.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva.** Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais.** Org. Liv Sovik; Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. No meio do caminho tinha uma Jornada, ou era ela o caminho? Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978). In: CARNEIRO, Grimaldo (org). **Ditadura militar na Bahia: novos olhares, novos objetos, novos horizontes.** Salvador : EDUFBA, 2009.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade: 1964-1984.** Londrina: Eduel, 2013.

SAID, Edward. **Orientalismo.** São Paulo: Cia das Letras, 1990

SANTANNA, Marilda. **Goethe-Institut - o ICBA nas gestões de Roland Schaffner: Território e usina de experiências interculturais.** Diálogos & Ciência – Revista da Faculdade de Tecnologia e Ciências – Rede de Ensino FTC, v.9, n. 25, mar. 2011

SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos.** 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHAFFNER, Roland. **Memoráveis paixões transculturais: Euroafroameríndia.** Salvador: EDUFBA, 2011.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964 – 1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p.61-92

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ANPUH-Brasil – 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Recife, 2019

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Tradução como cultura**. Florianópolis: Ilha do Desterro, 2005. Disponível em: https://claudiadiassampaiblog.files.wordpress.com/2017/03/spivak_e2809ctraduc3a7c3a3o-como-culturae2809d.pdf. Acesso em: 07 de setembro de 2017.