



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL**

GYL GIFFONY ARAÚJO MOURA

**A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA SOCIAL COMO POLÍTICA
PÚBLICA: O CASO DO CENTRO CULTURAL BOM JARDIM,
EM FORTALEZA, CEARÁ**

**RIO DE JANEIRO
2012**

GYL GIFFONY ARAÚJO MOURA

**A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA SOCIAL COMO POLÍTICA
PÚBLICA: O CASO DO CENTRO CULTURAL BOM JARDIM,
EM FORTALEZA, CEARÁ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Orientador: Prof. Dr. Alejandro Javier Lifschitz

RIO DE JANEIRO
2012

Gyl Giffony Araújo Moura

**A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA SOCIAL COMO POLÍTICA PÚBLICA: O
CASO DO CENTRO CULTURAL BOM JARDIM, EM FORTALEZA,
CEARÁ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Aprovada em: ____/ 03 / 2012

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alejandro Javier Lifschitz (UNIRIO)
Orientador

Prof. Dr. Mário de Souza Chagas (UNIRIO)

Prof. Dr. Miguel Angel Barrenechea (UNIRIO)

Prof^a. Dr^a. Lia Calabre de Azevedo (Fundação Casa de Rui Barbosa/Ministério da Cultura)

Aos mestres de casa, das salas e das calçadas.

AGRADECIMENTOS

Nesta escrita, o latente instante de um ciclo, muitas vidas dentro dele, e outras que se abrem a partir dele.

Agradecer sempre por este momento, mas se sentir pleno por todo o processo, pelo itinerário até aqui, e não somente do que dele resulta enquanto matéria ou título.

Agora é construir os horizontes do porvir, mas até aqui me foi doado muito. Por isso, agradeço às minhas memórias.

Aos meus pais, meus avôs e avós, minhas irmãs, deuses e deusas do lar que me embalaram e toda a minha família, mestres de casa;

A meus professores, em especial, a Javier Lifschitz pela grandeza e generosidade na partilha dos conhecimentos, na amizade e na orientação deste trabalho;

À Lia Calabre, Mário Chagas e Miguel Barrenechea pelos comentários e pela cumplicidade;

Aos colegas de Mestrado e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Unirio com quem divido, dividi e dividirei perguntas, e talvez respostas, que nos tornam mais gente e mais pesquisadores do mundo, mestres das salas;

Ao Grupo 3x4 de Teatro, ao Movimento Todo Teatro é Político e ao Grupo de Estudos e Pesquisas em Direitos Culturais, onde reforço que o aprendizado e a luta em coletivo podem sempre mais;

Aos bons encontros da amizade: Alexandre Barbalho, Alice Lacerda, André Monteiro, Andrei Bessa, Ângela Moura, Carolina Teixeira, Eladir Santos, Evandro Melo, Fran Teixeira, Gabriela e Lisandro Gaertner, Gustavo Damasceno, Hecília, Humberto Cunha, Isabel Viana, Jacqueline Peixoto, Joel Monteiro, Laisa Moura, Lorena Best Urday, Lilian Suescun, Lorena Lennertz, Marcela Arriagada, Mário Pragmácio, Melissa Caminha, Mikaelly Damasceno, Murillo Ramos, Natan Garcia, Natália Lopes, Regina Coeli, Rodrigo Vieira, Rosângela Sena, Sabrina Dinola, Sandra Arenas, Silvero Pereira, Thaís Teixeira e Thiago Andrade;

À Valdeci Carvalho, Edivânia Marques, Iane Bessa, Leandra, Eleni, Gleilson, Seu Cristiano, Irismar, Cartola, Seu Jacob, Vanuza Barros, Diana Pinheiro, Cláudia Leitão, Cristina, Letícia, Cláudia, Lina Luz, Fernanda Meireles e tantos outros mestres das calçadas.

Não existem nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?

Walter Benjamin

RESUMO

Esta pesquisa busca analisar a recente introdução da temática memória social na formulação e execução de políticas públicas de cultura no Brasil. Neste sentido, tece considerações acerca da emergência de uma cultura e política de memória no mundo ocidental a partir da segunda metade do século XX, bem como sobre as disputas e tensões intrínsecas a este processo. Compreendendo o uso da memória social nas gestões públicas de cultura como recurso sociopolítico tanto para o Estado quanto para populações da periferia urbana, é realizado um estudo de caso do Centro Cultural Bom Jardim, localizado em Fortaleza, Ceará, observando a implantação, execução e ressonância social de suas atividades relacionadas à memória social.

Palavras-chave: Memória Social. Políticas Culturais. Centro Cultural Bom Jardim.

ABSTRACT

This survey seeks to analyze the recent introduction of the thematic social memory in the formulation and execution of public policies on culture in Brazil. Accordingly, emergency considerations weaves a memory culture and politics in the Western world from the second half of the 20th century, as well as on the disputes and tensions intrinsic to this process. Understanding memory usage on social culture managements as a resource for both socio-political and State populations of urban periphery is realized a case study of the Centro Cultural Bom Jardim, located in Fortaleza, Ceará, noting the deployment, implementation and social resonance of their activities related to the social memory.

Keywords: Social Memory. Cultural Politics. Centro Cultural Bom Jardim.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 DE QUE MEMÓRIA ESTAMOS FALANDO	21
1.1 Abordagens para a memória social: ponderações e proposições	23
1.2 Memória social e poder simbólico	33
1.3 A emergência de uma cultura e política de memória	36
1.3.1 Aspectos sócio-históricos de uma cultura e política de memória	40
1.4 A memória como recurso	48
1.5 Políticas culturais e esfera pública	52
2 POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA,	56
POLÍTICAS PÚBLICAS DE MEMÓRIA	
2.1 Entre a voz nacional e tantas vozes: Estado moderno e memória social	57
2.2 Percursos das políticas públicas de cultura e memória social no Brasil	64
2.2.1 Políticas federais culturais (1985-2010)	69
2.2.1.1 Governo Lula e a construção da memória social como política pública	70
2.2.1.1.1 A Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural e o contexto internacional	74
2.2.1.1.2 Pontos de Memória	77
2.3 Direitos culturais e direito à memória na Constituição Federal de 1988	80
3 CENTROS CULTURAIS E DESCENTRALIZAÇÕES	89
3.1 Centros culturais: questões e seus possíveis perfis no Brasil	94
3.2 A memória social nos centros culturais: um levantamento	105
3.3 Os centros na periferia, as periferias no centro	109
3.4 Centros culturais em Fortaleza, Ceará	118
3.4.1 Centro Cultural Banco do Nordeste-Fortaleza	118
3.4.2 Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura	119
3.4.3 Centro Cultural Chico da Silva	120
3.4.4 Centro Urbano de Cultura, Arte, Ciência e Esporte Che Guevara	121
3.4.5 CAIXA Cultural	122

3.5 As políticas públicas de cultura no Ceará e a criação do Centro Cultural Bom Jardim	123
4 A MEMÓRIA SOCIAL NO CENTRO CULTURAL BOM JARDIM	132
4.1 CCBJ e seus públicos	137
4.2 “Cadeira na Calçada” e atividades de memória no CCBJ	145
4.2.1 A construção de uma história para o Bom Jardim	146
4.2.2 Bom Jardim em fotos e textos na internet	150
4.2.3 Cadeira na calçada: da tradição à mobilização	154
CONCLUSÃO	169
REFERÊNCIAS	172

INTRODUÇÃO

Queremos propor um breve percurso nesta introdução. Refazer em linguagem escrita alguns aspectos iniciais desta pesquisa, bem como de sua estrutura e metodologia, para que assim possamos tornar mais próximo nosso contexto de investigação e nosso lugar como pesquisador.

O presente trabalho nasce de um impacto, seguido por mais dois *ins* que entendemos valiosos para dar partida a um esforço acadêmico: *inquietação* e *interesse*. O impacto está relacionado a algo que possui nome e sobrenome. Nome composto: Centro Cultural. Sobrenome: Bom Jardim. E ainda sigla: CCBJ. A inquietação sobreveio no primeiro contato que tivemos com o CCBJ. Realizando um espetáculo teatral, fomos à primeira vez ao Centro Cultural Bom Jardim, e, em 22 anos de existência, sendo destes, 18 enquanto morador de Fortaleza, tivemos nossa estreia em vida na relação com o Grande Bom Jardim e seu centro cultural, em idos de 2008.

Localizada na zona sudoeste da cidade, a região do Grande Bom Jardim é composta pelos bairros Granja Lisboa, Granja Portugal, Canindezinho, Bom Jardim e Siqueira, abrangendo uma área de 2,53 km² e uma população que até 2000 contabilizava 34.507 habitantes, distribuídos em 48 comunidades. O bairro Bom Jardim, onde está localizado o CCBJ, é proveniente de um loteamento homônimo posto à venda por João Gentil a partir da década de 1950. Assim, a então Fazenda Boa Vista, onde predominava plantas, a visão para a serra e o trajeto do afluente do Rio Maranguapinho, deu lugar a um bairro que teve seu povoamento basicamente efetuado por migrantes oriundos do interior do estado em meados da década de 1960, e que, a partir da década de 1980, receberá notoriedade por sua veiculação nos noticiários policiais e altos índices de violência (CARVALHO, 2008).

É no Bom Jardim, em dezembro de 2006, que será implantado o primeiro centro cultural público do Ceará a estar localizado em área urbana periférica. Esta iniciativa caracterizou uma política pública de cultura do governo do estado do Ceará (2003-2006) atenta à descentralização geográfica e social de práticas de gestão e espaços culturais. Compreendemos o CCBJ como geograficamente descentralizado por sua distância do centro comercial de Fortaleza, de seu circuito cultural tradicional (Centro, Benfica e Praia de Iracema, bairros coligados) e de mercado (cinemas de shoppings e outros

espaços de lazer e entretenimento). Socialmente descentralizado por atingir lugares e indivíduos até então praticamente desconhecidos pelas intervenções permanentes do Estado na área da cultura. Neste sentido, nossa inquietação adveio do caráter inaugural que o CCBJ possuía em relação às políticas públicas de cultura no Ceará, e também por aparentar tratar-se de um considerável investimento aplicado em um centro cultural de médio porte.

O interesse cresceu quando observamos os conteúdos culturais dispostos na programação que o CCBJ articulava, sobretudo as atividades relacionadas à memória social. A programação deste centro cultural não se restringia às linguagens artísticas. Por lá aconteciam já àquela época atividades ligadas à memória social, artes, gastronomia, cidadania e práticas de economia, educação ambiental, leitura e produção textual, moda e design, mídia digital, entre outras ações totalmente gratuitas, destinadas a crianças, jovens e adultos da população do Bom Jardim. Notamos a adoção pela gestão daquele centro cultural de um conceito ampliado de cultura que buscava principalmente mediar ações que interessassem àquele contexto social e seus viventes. Nosso intuito foi querer conhecê-lo mais aproximadamente, e entender como estava sendo gerida sua relação com os seus principais destinatários: os públicos de seu entorno.

E é neste ponto que a temática da memória social trouxe interesse. Ela apareceu no CCBJ enquanto conteúdo cultural que ia além do que costumeiramente observávamos nos centros culturais localizados na área central de Fortaleza. Neste sentido, nosso primeiro foco de atenção foi um programa do CCBJ denominado “Cadeira na Calçada”, que inicialmente, de 2007 a 2010, ocorria dentro do espaço cultural, e, desde janeiro de 2010, passou a acontecer nas ruas e calçadas da Comunidade de São Francisco, que fica localizada atrás do centro cultural, tendo um afluente do Rio Maranguapinho separando os dois. A realização dos encontros do “Cadeira na Calçada” na Comunidade de São Francisco é do que trata substancialmente a parte de nosso estudo de caso.

O projeto “Cadeira na Calçada” utiliza-se de uma memória e costume da população do Bom Jardim e de outras regiões, nas quais as pessoas geralmente ao final da tarde dispõem cadeiras em frente suas casas, criando um espaço de sociabilidade que aglomera vizinhos e passantes para compartilhar histórias e conversas informais. Com

as relações características da vida urbana e o avanço da violência no bairro, esta prática não é tão mais cotidiana naquele espaço como em tempo passados. Este costume é algo que também habita a memória dos moradores do Bom Jardim, pois são eles em grande parte provenientes de municípios do interior, onde são bem características as cadeiras nas calçadas.

Através do centro cultural e da mobilização de lideranças comunitárias, esta prática ligada à memória social foi tomada enquanto programa do CCBJ com o objetivo de reunir os moradores das imediações para conversas informais e sobre suas memórias em relação ao bairro, o que levou aos participantes da atividade, com o passar dos encontros, a discutir temas atuais referentes ao contexto social e à prestação de serviços públicos no Bom Jardim. Por meio das conversas em torno de seu passado, a população que lembra o bairro em seu início, com as águas do rio ainda não poluídas, a presença de vegetação que já não existe, a reiterada ausência de infra-estrutura e serviços públicos, começou a cobrar dos representantes do centro cultural que mediassem algumas de suas demandas atuais junto ao poder público.

Neste viés, a memória social aparece enquanto recurso sociopolítico tanto para a população quanto para o Estado, e compreende conflitos e disputas de interesses. Vivenciando uma espacialidade de memória que constitui o ato de colocar cadeiras na calçada, bem como conversando sobre o passado de seu bairro, os participantes do “Cadeira na Calçada” em interação com representantes públicos do Estado, criaram um espaço de sociabilidade e exercício político no presente, propondo demandas e melhorias para o bairro. Por outro lado, o Estado e seus agentes veem na coesão social, provocada pelo ato de rememorar, uma possibilidade de aproximação política. De maneira geral, buscamos analisar a relação entre demandas de grupos sociais e proposições do Estado no campo da memória social, discutindo a recente e processual construção da memória social como política pública no Brasil.

Nesta pesquisa, buscamos compreender os atuais contextos globais e nacionais que dinamicamente fluem entre consensos e disputas para a “emergência de uma cultura e política de memória” (HUYSSSEN, 2000) e os “usos da cultura na era global” como recurso econômico e sociopolítico (YÚDICE, 2004). Consoante Huyssen (2000), esta cultura e política de memória adquiriu aspectos globais logo após a queda do Muro de Berlim, o fim das ditaduras latino-americanas e do *apartheid* na África do Sul,

expressando, dentre outras ressonâncias, mobilizações por histórias revisionais e reparação de injustiças sócio-históricas no Ocidente. Em outra via, que também soma ao contemporâneo interesse para processos de construção da memória incentivados por políticas públicas, está a recente e crescente utilização da cultura e da memória social como recurso econômico e sociopolítico. Esta característica dá conta do atual uso de seus temas e conteúdos geridos para sanar problemas em outras áreas da sociedade, que vão desde a geração de emprego e renda até a coesão social e engajamento crítico e político (YÚDICE, 2004).

No caso brasileiro, em específico das políticas culturais federais, a partir do Estado Novo (1930-1945) notamos o desenvolvimento de ações que perpassam momentos de constituição da identidade e do patrimônio da nação, em movimento unificador e totalizante, portanto, excludente da pluralidade e diferenças inerente às culturas e memórias sociais. E em recorte temporal, abrangendo os anos de 1985 a 2010, deparamo-nos com as ausências do Estado no campo cultural ao adotar uma política de caráter neoliberal; de certa maneira, entregando ao mercado às escolhas e condução dos investimentos públicos na área da cultura através das leis de incentivo e renúncia fiscal. Já com o Governo Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010), observamos um período mais atento à diversidade cultural, como um resultante de interações e trocas entre diferentes grupos, e aos direitos culturais, dentre os quais destacamos o direito à memória. Tais preocupações podem ser referidas quanto à criação da Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural (2003) e ao início do programa Pontos de Memória (2009), do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), Ministério da Cultura (MinC), que busca dar vez e voz àqueles que durante muito tempo não tiveram oportunidade em narrar e expor suas histórias e patrimônios.

No que tange a sua estrutura, nosso trabalho está dividido em quatro capítulos. O primeiro busca situar “a memória que estamos falando” (JELIN, 2002), esforço que consideramos necessário frente às diferentes teorias que tratam do tema, e também para contextualizarmos tanto a emergência de uma cultura e política de memória quanto o que estamos considerando como a utilização da temática memória social como recurso sociopolítico. Evidenciaremos articulações da memória em âmbito social até noções de políticas públicas de cultura e esfera pública. Para tanto, percorremos considerações teóricas de autores como Maurice Halbwachs (2006), Michael Pollack (1989; 1992), Elizabeth Jelin (2002), Andreas Huyssen (2000; 2007), Frederic Jameson (2000), Jurgen

Habermas (1997), entre outros, em diálogo com a experiência do Centro Cultural Bom Jardim.

Na segunda seção, tratamos da constituição do campo das políticas para a memória social no governo federal brasileiro. De maneira geral, destacamos a relação entre Estado moderno e memória social. Tratando de nosso país, um recorte temporal da década de 1980 até a atualidade demonstra a recente inclinação do Estado brasileiro para programas públicos que trabalhem a questão da memória social. Tal direcionamento também é referido em uma abordagem dos direitos culturais e do direito à memória como direitos fundamentais expressos na Constituição Federal de 1988.

O terceiro capítulo traz uma breve historicização do surgimento e alguns possíveis perfis de centros culturais. Com a finalidade de compreender como a memória social aparece nas formas e funções dos centros culturais, realizamos um levantamento dos temas e conteúdos de memória social atualmente articulados em centros culturais situados em zonas periféricas e interioranas do Brasil. É abordada ainda a aproximação entre centros e periferias, considerando tanto a descentralização dos espaços culturais, como as expressões culturais das próprias periferias que almejam e lutam por centralidades diferentes quanto à cidadania, identidade e memória. Finalizando esta parte, descrevemos perfis de centros culturais localizados em Fortaleza, Ceará, como também discorremos acerca as estratégias e pensamentos das políticas culturais do Ceará (2003-2006) que levaram à criação do Centro Cultural Bom Jardim.

As atividades do CCBJ relacionadas à memória social desenvolvidas no período de 2007 a início de 2012 e sua ressonância social serão matérias do terceiro capítulo. Além do “Cadeira na Calçada”, abordaremos a publicação de um livro sobre a história do bairro, intitulado “Bom Jardim: a construção de uma história”, de Valdeci Carvalho, e a realização de uma oficina de antropologia visual, na qual foram produzidas imagens e textos referentes às memórias do bairro e de seus habitantes. O objetivo geral desta parte é analisar o que concretamente acontece com a memória social, atentando para sua emergência como tema e conteúdo no referido centro, seus materiais (sobre o que fala), seus desdobramentos e os conflitos, impasses ou dilemas intrínsecos a esse processo. Realizamos também uma leitura da calçada, como signo da sociabilidade no bairro e uma espacialidade política emersa em meio à memória social, apresentando uma

interpretação fundada nos estudos de Roberto da Matta (1997), em sua obra “A Casa & a Rua”.

No que concerne aos aspectos metodológicos, centramos esta pesquisa em um estudo de caso do Centro Cultural Bom Jardim, entretanto, não se trata de um estudo de caso isolado do contexto, mas considerando a situação do CCBJ como equipamento cultural instalado em uma área periférica, em interação com conjunturas mais abrangentes.

Pensando as características relacionadas ao estudo de caso e sua inclinação para aprofundar de forma intensa e ampla objetos de pesquisa delimitados por um recorte ou foco, Mirian Goldenberg (2004, p. 33-34) salienta que

O estudo de caso reúne o maior número de informações detalhadas, por meio de diferentes técnicas de pesquisa, com o objetivo de apreender a totalidade de uma situação e descrever a complexidade de um caso concreto. Através de um mergulho profundo e exaustivo em um objeto delimitado, o estudo de caso possibilita a penetração na realidade social, não conseguida pela análise estatística.

A opção pelo estudo de caso advém de nosso intuito em realizar uma investigação intensiva e uma descrição analítica e interpretativa, partindo do geral para concentrar no específico, procurando desvendar relações e problemas que a análise mais aproximada entrevê.

Para apreender informações acerca do Centro Cultural Bom Jardim, analisamos e interpretamos materiais já produzidos sobre o Bom Jardim e o CCBJ, tais como artigos de jornais, documentos institucionais do Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC), organização social gestora do centro cultural, e material de promoção do equipamento e das atividades, confeccionados de 2007 a 2011. Esses materiais foram localizados, em sua maior parte, no setor administrativo do CCBJ, arquivados em pastas e computador.

Realizamos também uma pesquisa documental, através de contato via internet (*sites*, *blogs* e *e-mails*) com o propósito de traçar um panorama sobre a inserção da temática memória social nos centros culturais brasileiros. Realizamos um levantamento

em alguns equipamentos situados em periferias ou em municípios do interior de estados brasileiros, detalhando suas programações e localização territorial. O intuito é evidenciar semelhanças, diferenças, indícios ou tendências nas políticas e gestões culturais. Quais seus conteúdos? O que compõe suas programações? Os espaços consultados e analisados foram os centros culturais Plataforma (Salvador/BA); Galpão Cine Horto (Belo Horizonte/MG); Dr. Edésio Barbosa da Silva (Porciúncula/RJ); Zilah Espósito (Belo Horizonte/MG); Lindéia Regina (Belo Horizonte/MG); Casa da Ribeira (Natal/RN); Chico da Silva (Fortaleza/CE); Bom Jardim (Fortaleza/CE); e Banco do Nordeste (Sousa/PB).

Para dialogar e confrontar essas informações adotamos os seguintes tópicos de análise: “a) características que são comuns a todos os casos no grupo como um todo; b) características que não são comuns a todos os casos e não são comuns em certos subgrupos; c) características que são únicas de determinado caso” (FACHIN, 1993, p. 24). Desta forma, a) observamos se esses centros culturais possuem programações relacionadas à memória social; b) verificamos quais os perfis desses centros, formando subgrupos, como centros culturais públicos e centros culturais privados, centros culturais de capital e centros culturais de cidade do interior; c) apontamos especificidades de centros culturais em seus usos da memória social.

O caso escolhido para estudo sugeriu também a necessidade de experiências de contato e descoberta por meio de entrevistas e observação-participante. O contexto de urbanidade e periferia proporciona também certas singularidades à investigação e seus métodos, conforme expressa Eunice Duhram (1986, p. 26):

Na pesquisa que se faz nas cidades dentro de um universo cultural comum ao investigador e ao objeto de pesquisa, a participação é antes subjetiva do que objetiva. O pesquisador raramente reside com a população que estuda (e, se o faz, é por breves períodos) e não compartilha de suas condições de existência – de sua pobreza, de suas carências, de suas dificuldades concretas em garantir a sobrevivência cotidiana. Mas busca, na interação simbólica, a identificação com os valores e aspirações da população que estuda. A língua não constitui barreira e a comunicação predominantemente verbal predomina, ofuscando a observação do comportamento manifesto. A pesquisa se encontra na análise de depoimentos, sendo a entrevista o material empírico privilegiado. Privilegiando-se dessa forma os aspectos mais normativos da cultura, a técnica de análise do discurso assume importância crescente.

Como sugere a referida antropóloga em suas reflexões sobre pesquisas com populações urbanas, no trabalho de campo lançamos mão de entrevistas e observação-participante na tentativa de construir um conhecimento empírico em diálogo processual com seus pressupostos teóricos. A observação-participante teve foco no programa “Cadeira na Calçada” que acontece durante todas as sextas-feiras, mensalmente, na comunidade de São Francisco, Bom Jardim. A permanência em campo e o acompanhamento da atividade foi realizada entre os meses de setembro de 2011 a janeiro de 2012, compreendendo também o período de pesquisas exploratórias (agosto e setembro de 2009; janeiro e fevereiro de 2011).

As entrevistas mostraram-se ainda necessárias para suprir informações que não constam em documentos, e principalmente como forma de preencher a ausência de registros e pesquisas sobre a gestão, o equipamento e suas programações. Elas aconteceram em interação face a face e classificam-se como guiadas (RICHARDSON, 1989), pois, anteriormente as realizações das entrevistas, preparamos uma série de perguntas direcionadas aos entrevistados, e, em contato com o interlocutor, as inserimos nas conversas conforme o desenvolvimento de suas falas.

A escolha dos entrevistados aconteceu através de uma divisão em grupos, conforme suas funções em relação ao centro cultural. Foram eles: a) gestoras: Cláudia Leitão, secretária de cultura à época da implementação do CCBJ, Diana Pinho, gestora do centro cultural desde sua fundação; b) mediadores e articuladores: Valdeci Carvalho, autor do livro sobre memórias do bairro, Edivânia Marques e Leandra Alves, líderes comunitárias e articuladoras do programa “Cadeira na Calçada”, na comunidade São Francisco; c) participantes: seis freqüentadores do “Cadeira na Calçada”; e uma integrante da oficina de antropologia visual. De acordo com a atuação desses sujeitos os pontos abordados nas interações foram direcionados.

O primeiro passo dessas entrevistas foi um trabalho de aproximação e cordialidade, explicitando aos interlocutores quais conteúdos e razões do diálogo que nos servem como contribuição para o estudo. Deixamos também que as conversas corresse fluídas, respeitando a espontaneidade do pensamento e a disponibilidade de horários de nossos interlocutores.

Por tratarmos de política e gestão cultural, muitas vezes tivemos que lidar diretamente com o desempenho profissional de trabalhadores da cultura, o que algumas vezes criou certas resistências no aprofundamento de algumas questões e algumas análises críticas de seus próprios trabalhos. Quanto ao protagonismo dos entrevistados, eles assumiram nesta investigação um papel de sujeitos, sendo o objeto desta pesquisa a relação entre memória social e políticas públicas de cultura, e o que os move em interesse para esses temas. Quando necessário, omitimos em nosso texto alguns nomes com o objetivo de proteção ética das pessoas que colaboraram com esta pesquisa, apontando características gerais que descrevam seus lugares sociais.

A análise de conteúdo empreendida abrangeu descrição, análise e interpretação do material colhido *in loco*. De acordo com Bardin (apud GOMES, 2009, p. 42),

a análise de conteúdo é um “conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitem a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens”.

A análise realizada buscou, portanto, apreender e interpretar opiniões e sentidos sociais manifestas tanto de forma homogênea como de maneiras diferentes nos conteúdos expressos tanto nas fontes, como no contexto social observado e nas entrevistas realizadas. Com ênfase na articulação entre memória social e políticas culturais nas práticas do CCBJ, adotamos como trajetória a da análise de conteúdo temática no sentido que sugere Romeu Gomes (2009, p. 101).

Primeiramente, através de leituras, compreendemos o conjunto do material selecionado e seu conteúdo, buscando ter uma visão do total e também de suas partes e particularidades. Em seguida, escolhemos pressupostos iniciais, formas de classificação para distribuímos o material (por exemplo, discursos de indivíduos vinculados ao CCBJ e não-vinculados; divisão do material por atividade: “Cadeira na Calçada”; livro; oficina) e conceitos teóricos que orientam a análise e interpretação do material. Na segunda etapa, exploramos o material, abrangendo o explícito e o implícito, o texto e o subtexto. Identificamos e problematizamos as ideias contidas no material, e, enfim, elaboramos uma síntese interpretativa que compõe o quarto capítulo desta pesquisa.

Nosso objetivo concentra-se em levantar, descrever e analisar informações e conhecimentos que tratem da aproximação da memória social com o campo das políticas públicas de cultura, contribuindo para perspectivas teórico-práticas que aprofundem esta conexão e compreendam suas ressonâncias sociais e políticas tanto para o Estado quanto para a sociedade brasileira.

CAPÍTULO 1

DE QUE MEMÓRIA ESTAMOS FALANDO

Abordar a memória envolve referir-se a lembranças e esquecimentos, narrativas e atos, silêncios e gestos. Há em jogo saberes, pois também há emoções. E há também buracos e fraturas¹.
Elizabeth Jelin

Neste capítulo inicial, nosso intuito é que possamos pontuar aspectos introdutórios e gerais relativos ao campo de estudos da memória social e das políticas culturais, para posteriormente compreender a relação entre políticas públicas de cultura e memória (segundo capítulo), como também a dinâmica dos centros culturais (terceiro capítulo) e o nosso estudo de caso, quando relatamos e refletimos sobre a experiência das atividades do Centro Cultural Bom Jardim que tem como proposição estabelecer vínculos com a memória social da população de seu entorno (quarto capítulo).

Realizar uma pesquisa a partir da área de estudos da memória social exige primeiramente um esforço de articulação sobre o entendimento “do que falamos quando falamos em memória” (JELIN, 2002, p. 21). No que concerne ao campo de estudos, um dos fatores que assinala o caráter de pluralidade da memória social é a transversalidade² das investigações. A presença de atravessamentos científicos nas abordagens sobre memória social dá sentido a diferentes formas de significar e tratar seus conteúdos. Podemos citar aqui disciplinas como História, Ciências Sociais, Psicologia, Linguística, Filosofia, Ciências Políticas, entre outras que abordam a memória dentre seus temas. Há uma relação híbrida de referências teórico-práticas com outras disciplinas, consoante sugere a ideia de transdisciplinaridade.

¹ Tradução livre da publicação em espanhol: “Abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas”.

² Por transdisciplinaridade entendemos a maneira de reorganizar conteúdos e realizar pesquisas que desorganiza as pastas disciplinares na “estante” epistemológica, transversaliza estudos, embaralha papéis e contrapõe referências. Um procedimento que a partir de um caos aparente, pois relativiza domínios e fronteiras disciplinares, instaura uma ordem outra, que busca novas ideias, objetos e problemas a partir de hibridações e justaposições entre diferentes campos do saber.

De acordo com Jelin (2002, p. 30), primeiramente, temos duas possibilidades para trabalhar com a categoria em questão: 1) como ferramenta teórico-metodológica, a partir de conceitos advindos de diversas disciplinas; 2) como categoria social a que se referem (ou omitem) os atores sociais, seu uso (abuso, ausência) social e político, e as conceituações e crenças do senso comum. Em nossa pesquisa, essas duas possibilidades fazem sentido e estão presentes. Em primeira alternativa, pela tessitura desta escrita acontecer em ambiente acadêmico, de formação de pesquisadores, bem como a necessidade de utilização de categorias e instrumentos teórico-metodológicos que possibilitem a compreensão e problematização de questões relacionadas à memória social e políticas públicas de cultura. Conseqüentemente, procurar sanar a questão de qual memória estamos fazendo referência quando falamos de memória social torna-se crucial.

Em segunda possibilidade, pelo estudo de caso realizado, o das atividades relacionadas à memória no Centro Cultural Bom Jardim, a memória social como categoria enlaçada às interações entre atores sociais manifesta-se nas atribuições que indivíduos e instituições lhe prestam, isto é, em seu uso enquanto recurso sociopolítico, como conferência de legitimidade, instrumento de coesão e justiça social ou elemento do processo de construções identitárias. Enquanto categoria social pode estar evidente também nas disputas sociais que envolvem as memórias e, no caso desta investigação, em seu uso social e político tanto para o centro cultural e outras instituições quanto para os indivíduos e grupo social envolvidos.

Objetivamente, até aqui referimos a diversidade e a polissemia da memória social, bem como seu caráter transdisciplinar e suas possibilidades como ferramenta teórico-metodológica e categoria social. A seguir procuraremos esclarecer a que memória estamos versando nesta investigação e quais referências dialogam e reforçam nossos propósitos.

1.1 Abordagens para a memória social: ponderações e proposições

Conforme explicitado, é latente a exposição de qual memória estamos tratando, a partir do reconhecimento de que há muitas teorias e escritos sobre a matéria, bem como diversidade de abordagens³. No que se refere às conceituações e crenças advindas do senso comum ao qual estamos próximos, a memória possui uma referência simples que gira em torno de lembranças individuais. Por sua vez, a memória social aparece como uma elaboração social conectada as noções de cultura e identidade, ou como nos disse certa vez uma interlocutora desta pesquisa: “são aquelas histórias daqui, né? Do povo...” São essas algumas das falas que temos costumeiramente escutado quando nos colocamos como pesquisadores na área. São afirmativas que conferem uma visão parcial e estabilizadora da memória. Essas observações demonstram ainda mais como é válido aprofundar algumas questões, e não tomar caminhos aparentes.

Jô Gondar (2005) em seu artigo “Quatro proposições para a memória social” atenta para as diferentes maneiras de conceber e abordar este conteúdo. Considera que os trabalhos sobre memória acontecem a partir de posições teóricas, éticas e políticas distintas. A autora também destaca que os estudos da memória social não condicionam um conceito único e definitivo, como pressupõe a abordagem clássica do termo. A memória social constitui-se como um território dinâmico e plural, entretanto, devemos ter cuidados para que essas características não deem vazão a uma ausência de rigor e a um ecletismo ético. “A aliança entre abertura e rigor parece ser o grande desafio conceitual, ético e político do campo da memória social” (*idem*, p. 11).

As propostas que Gondar apresenta possuem o objetivo de compreender essa abertura e singularidade da memória social a partir de alguns entendimentos. O primeiro assevera que o conceito e a construção da memória social são transdisciplinares. O que lhe atribui uma polissemia composta tanto por significações diversas quanto por um variado sistema de signos [simbólicos (palavras orais e escritas), icônicos (imagens desenhadas ou esculpidas) e indiciais (marcas corporais, entre outros)]. As escolhas que

³ Mauricio Menjívar Ochoa (2005) aponta que a crescente literatura referente a memória social aborda-a de maneira diversa, tratando do estado do problema, levantando fontes e historicizando o tema; vai desde sistemas de reconstrução de memórias e o apelo a sua incorporação como objeto das Ciências Sociais e da História à relação contenciosa entre Memória e História. Para um maior entendimento dessa diversidade, ver OCHOA (2005); GONDAR; DODEBEI (2005).

determinada sociedade ou disciplina faz por esses sistemas de signos simbólicos, icônicos e indiciais confere à memória sentidos diversos, ampliando formulações de conceitos em torno dela. Quanto aos signos e suas diferenças, podemos falar de memória presente em narrativas ancestrais, histórias de vida, no fluxo de saberes e fazeres, na arquitetura, na produção artística, nos usos e costumes, em celebrações, em ritos comemorativos, em cicatrizes corporais, *etc.*

A segunda proposição posta pela pesquisadora afirma que o conceito de memória social é ético e político. Exige que o pesquisador ao adentrar o campo tenha sensata noção do reflexo e ressonância de sua atuação e escolhas devido à percepção de que seu objeto de estudo são vidas e suas produções. Há na memória um jogo de saberes e emoções (JELIN, 2002). Desta forma, entendemos a pesquisa em memória social envolve condutas éticas e políticas que devem reconhecê-la como interferência, além de escuta e interpretação do passado com vistas às dimensões presente e futura. Precisa atentar também que a adoção de determinados pontos de vista teóricos alicerçam e determinam a própria postura do pesquisador frente a seu estudo, pois

Há sempre uma concepção de memória social implicada na escolha do que conservar e do que interrogar. Há nessa escolha, uma aposta, um penhor, uma intencionalidade quanto ao porvir. Tanto quanto o ato de recordar, nossa perspectiva conceitual põe em jogo um futuro, ela desenha um mundo possível, a vida que se quer viver e aquilo que se quer lembrar. O conceito de memória, produzido no presente, é uma maneira de pensar o passado em função do futuro que se almeja. Seja qual for a escolha teórica em que nos situemos, estaremos comprometidos éticos e politicamente (GONDAR, 2005, p. 17).

Reconhecendo seu lugar como pesquisadora, entendemos que Gondar através da afirmação supracitada intenta sublinhar a existência de um liame ético e político do pesquisador para com seus estudos, e principalmente para com os sujeitos que processam as memórias a qual ele aborda. Tais sujeitos acionam signos e criam significações com intencionalidade, assim também o pesquisador ao adotar seu enfoque teórico, diante da multiplicidade de conceitos em torno da memória, possui também um propósito. Ao tratar da relação entre memória social e políticas públicas de cultura, abordamos a recente emergência dos processos de construção de memória de grupos minoritários ou em estado de vulnerabilidade social fomentados por ações de Estado.

Neste viés, a presente investigação visa compreender a postura ética e política do fazer pesquisa.

Considerações que merecem mais zelo ao percebermos em referência a Maurice Halbwachs⁴ (2006) que a memória sempre é uma construção social, erigida no presente em referência ao grupo social, pessoas, lugares, objetos e outros signos de nossa experiência, e jamais somente uma faculdade individual. A construção de memórias possui então uma intenção, um desejo. Uma lembrança, um suporte de memória ou um documento possui inscrições daqueles que os produziram em direção a algo ou alguém, a um tempo e a um espaço, sejam eles passados, presentes e/ou futuros.

Cabe abrir significantes parêntesis para a contribuição que Halbwachs oferta ao desenvolvimento dos estudos em memória por ser o primeiro cientista social a ressaltar o caráter social e interativo da memória (SANTOS, 1998). O expoente teórico mostra ser impossível tratar de memórias sem analisar os contextos sociais reais nos quais estão inseridos aqueles que rememoram, isto é, sem inquirir diretamente em relação a quem e em que momento as memórias são erigidas. Desta forma, Halbwachs (2006, p. 41) entende que

É difícil encontrar uma lembrança em que nossas sensações eram apenas reflexos dos objetos exteriores, em que não misturássemos nenhuma das imagens, nenhum dos pensamentos que nos ligavam a outras pessoas e aos grupos que nos rodeavam. Não nos lembramos de nossa primeira infância porque nossas impressões não se ligam a nenhuma base enquanto ainda não nos tornamos um ser social. “Minha primeira lembrança”, diz Stendhal, “é ter mordido a maçã do rosto ou a testa de Mme Pison-Dugalland, minha prima, mulher de vinte e cinco anos e tinha muito *rouge*... Vejo a cena, mas certamente porque na hora me trataram como um criminoso e me chamaram de criminoso” (HALBWACHS, 2006, p. 43).

Com o exemplo de Stendhal criança e sua mordida no rosto da prima, Halbwachs expressa que a evocação ou ocorrência da rememoração individual somente existe por estar ligada a uma existência em sociedade. A marca do outro ou dos outros em nós é que nos faz lembrar, é aquilo que engendra nossas memórias, seja ela

⁴ Maurice Halbwachs (1877-1945) é considerado o primeiro cientista social a escrever diretamente e de forma intensa sobre a memória social. Sua obra “A memória coletiva” (1950), postumamente publicada, é um livro basilar para os estudos em memória social até hoje.

classificada como individual ou coletiva. Em nossa pesquisa, refletimos diretamente sobre a memória acionada em referência a um grupo, que dá a ver, e diz respeito às lembranças, esquecimentos, faltas e silêncios acerca do passado de uma coletividade, mesmo que ainda essas estejam em referência a experiências tidas como individuais. Seja no contexto pretérito ou no exato momento da rememoração, a memória é social.

Em artigo sobre a autonomia das novas identidades coletivas, Myriam Sepúlveda dos Santos (1998) reflexiona sobre a contribuição da teoria de Halbwachs para pesquisas atuais relacionadas a memórias ou identidades coletivas. Refere-se à antecedência dos quadros sociais da memória⁵, isto é, salienta que as memórias não se constroem de um vazio, elas não são o início, mas sim que acontecem como uma herança transmitida diretamente, a partir do momento em que o indivíduo tem atribuída como sua a memória do grupo com o qual se relaciona. Família, escola, grupo de amigos, lugar de trabalho, grupo religioso, espaço de lazer, bairros etc. já trazem consigo informações que são anteriores ao indivíduo que ali está inserido.

Há “um processo de apropriação de representações coletivas por parte do indivíduo em interação com outros indivíduos” (SANTOS, 1998, p. 3). Um exemplo é que, como um legado, ao nascermos em uma família e em interação com ela somos comunicados, impregnados, ou nos são impostas informações de memórias que não estão vinculadas a uma escolha nossa, portanto, nos antecedem, e nos formam independentemente de nossa vontade. Existe também a memória do fluxo do conhecer e do saber. A memória do “ouvi dizer”, “vi fazer”, “me contaram”, que são transpostas de geração a geração, ou mesmo que condicionam um grupo social, na medida que um novo integrante tem a ele repassado experiências e informações sobre aquele contexto por outro integrante mais antigo naquele ambiente.

Versando sobre a relação memória e espaço, há uma imagem proposta por Halbwachs (2006, p. 159) que ilustra de maneira clara a antecedência dos quadros sociais da memória. Ele compara o lugar exercitado por um grupo a um quadro negro, afirmando que assim como o quadro negro traz em sua superfície rabiscos e marcas daqueles que anteriormente utilizaram-no, o lugar também abrigou, abriga e abrigará a marca do grupo ocupante de seu espaço, assim como também o grupo recebeu, recebe e

⁵ Conceito elaborado por Maurice Halbwachs em referência a construção da memória coletiva dentro de determinado grupo social.

receberá os signos memoriais inscritos no lugar praticado por seus antepassados. Antecedência que observamos, no caso do Bom Jardim, quanto às memórias do bairro que são anteriores muitas vezes à chegada de alguns moradores daquele local. Tais memórias aparecem inscritas em materialidade (lugar, forma, traçado, arquitetura), bem como em sensibilidades (imaginário, pensamento, emocionalidade). Essa antecedência dos quadros sociais da memória é marcante para um bairro como o Bom Jardim que em seu desenvolvimento acolheu famílias e pessoas de diferentes regiões do interior do Ceará, bem como para o centro cultural que em suas atividades direciona-se a diferentes faixas etárias.

Por outro lado, vale fazer uma ressalva quanto à inexistência de referência em Halbwachs acerca dos confrontos e tensões existentes nos processos de construção de memórias. O referido teórico não nota substancialmente que a memória assim como integra, gera conflitos em seu processamento. “Argumentando que indivíduos têm a impressão de que suas memórias são únicas e coerentes porque eles necessitam desta memória para si compreenderem em seu mundo, Halbwachs considerou a memória coletiva em papel estabilizador e como um pré-requisito funcional das sociedades” (SANTOS, 1998, p. 11). Não há como passar em branco as diferenças possíveis quanto às diversas maneiras de construir memórias correspondentes a um mesmo quadro social.

Neste sentido, os elementos constitutivos da memória individual ou coletiva, acontecimentos, lugares e/ou personagens direta ou indiretamente reconhecidos, conforme categoriza Michel Pollack (1992), podem ser considerados sob a ótica de múltiplas interpretações dentro de um mesmo grupo. Em contraponto a característica estabilizadora e de coesão social que Halbwachs destaca, por vezes, dentro de um grupo social há disputas em relação aos discursos e signos da memória. Tanto quanto integra socialmente aqueles indivíduos que se identificam com uma expressão de memória, pode também acontecer que determinada forma de significar a memória venha a desintegrar um grupo, dividindo-o e gerando conflitos sobre o passado que lhes diz respeito. Isto pode ser referenciado nas experiências em que, dentro de um mesmo grupo, há alguns que desejam lembrar e comunicar, já outros preferem silenciar ou dar por esquecido o passado.

Outra ressalva aos quadros sociais da memória, da forma como propõe Halbwachs, deve ser feita no que concerne às identidades múltiplas e a possibilidade

que um indivíduo tem de reconhecer a si em várias delas. No espaço-tempo pós-moderno (que iremos melhor explicar à frente), as identidades estão sempre em desenvolvimento, podendo o indivíduo participar de diferentes grupos ao mesmo tempo, ou recusar-se a participar do grupo ao qual é tido como integrante, ou ainda buscar reformular as informações e normas características de algum grupo ao qual pertença. O lugar que o indivíduo ocupa em um grupo relativiza também sua relação com as memórias, é o que observaremos com relação aos habitantes de gerações diferentes no Bom Jardim quanto a seu lugar social, o nível de escolaridade e aos meios que utilizam para expressar suas memórias, como o livro, a internet ou um costume como as cadeiras na calçada. Todas essas características desestabilizam a concepção fechada de quadros sociais da memória.

O processo de construção de memórias, portanto, pode resvalar em insatisfações pessoais e coletivas, e conseqüentemente em tensões sociais. Isto Halbwachs não ponderou. Desejamos considerar, portanto, a importância da reflexão inaugural do autor em sua obra “Memória coletiva”, seu destaque à importância do social e do interativo na constituição da memória, bem como pensá-lo através da orientação de seu contexto sócio-histórico e da influência do pensamento durkheimiano⁶ em suas formulações.

Outra contribuição aos nossos comentários advem de Michael Pollack (1989; 1992) que traz interessantes aportes teóricos para o entendimento analítico da memória social e para uma abordagem crítica ao que tange a atualidade das aproximações entre os pensamentos de Halbwachs e Durkheim. Remete-nos à diversidade dos pontos de referência sobre os quais estruturamos nossas memórias e como a partir deles vinculamo-nos à memória do grupo a que pertencemos. Tradições, costumes, certas regras de interação, folclore, música, culinária, paisagens, datas, personagens históricos, monumentos, patrimônios arquitetônicos e seus estilos, estão dentre esses pontos de referência. Conforme citamos anteriormente, Pollack classifica também acontecimentos, lugares e personagens como elementos constitutivos da memória individual ou coletiva.

⁶ Émile Durkheim (1858-1917) é um sociólogo francês, considerado um dos pais da sociologia moderna. Tem em sua teoria sociológica uma preocupação em explicar a vida e os problemas sociais por meio de fatores sócio-estruturais, afastando-se de interpretações biológicas ou psicológicas da existência e modos de vida. Maurice Halbwachs teve em Durkheim um amigo e um guia para suas construções teóricas.

Quanto à metodologia durkheimiana, declara que esta trata os fatos sociais como coisas, portanto, os pontos de referência que significam a memória são tomados enquanto informações de memória incorporadas no cotidiano de um indivíduo ou grupo, revigorando, no dia-a-dia, sentimentos de pertencimento e marcando fronteiras sócio-culturais, ou seja, consubstanciam referências para o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência que abalizam identidades.

A atenção da teoria halbwachiana concentra-se em pontos de referências que asseguram coerência à memória social e às identidades, ou seja, dirige-se aos resultados harmônicos das dinâmicas de estruturação das memórias, não focando disputas políticas e jogos de interesse encerradas nestes processos. Considerando que em Halbwachs “a ênfase é dada à força quase institucional dessa memória coletiva, à duração, à continuidade e à estabilidade”, Pollack (1989, p. 3-4) é prudente quanto a dois aspectos recorrentes nas formulações de Halbwachs. Aspectos que se referem ao “caráter potencialmente problemático de uma memória coletiva”: 1) seletividade de toda memória – nem tudo fica gravado e registrado, portanto, existem falhas, lacunas na memória social; 2) a necessidade de “negociações” realizada entre memória individual e coletiva para que cada uma subsista – alguém que lembra sozinho de um fato que envolve uma coletividade, e que os demais envolvidos não recordam, por exemplo.

Estas constatações destacam a memória como construção e processo; um passado arquitetado degrau a degrau por meio de demandas e disputas no presente, sem compromisso com uma verdade dogmática e com a integralidade de reconstituição do passado tal como ele se deu. Assim acontecem as conversas informais do “Cadeira na Calçada”, sem registros e preocupações com a oficialidade ou a veracidade do que é dito. As inúmeras possibilidades de escalar esses degraus e compô-los salientam ainda mais a diversidade das formas de arquitetar processos de construção de memórias, pois também, de acordo com Halbwachs, há tantas memórias quantos grupos existem. Sensível a outra dimensão de trabalho com a memória social, condizente com momentos da recente história ocidental e dos estudos atuais sobre memória, Pollack (1989, p. 4) infere que

Numa perspectiva construtivista, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Aplicada à memória coletiva, essa abordagem irá se interessar portanto

pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e formalização das memórias. (POLLACK, 1989, p.4)

Neste ponto de vista, conflitos e disputas de memórias são os focos, opondo-se à tendência de uma memória social uniforme, estável e/ou homogênea. Indaga-se acerca dos componentes, do contexto e problemas intrínsecos ao processo de construção de memórias com o intuito de compreender e discuti-las. Interesses, dissonâncias e contradições ganham relevo, e, assim, emergem outros atores e grupos sociais que até pouco tempo eram totalmente desconsiderados. Em nossa pesquisa, refletimos acerca de políticas públicas que fomentam e “intervêm no trabalho e formalização das memórias” de grupos que durante muito tempo não tiveram acesso ou estímulo à exposição pública e ampliada de suas memórias.

Antecipando a seu modo essa perspectiva construtivista, Walter Benjamin (1994) em suas teses de “Sobre o conceito de História”, escritas no auge do fascismo na Europa, indaga sobre as reais intenções da História, a quem ela serve, a que se destina, o que pretende... Propõe não mais a história consubstanciada em uma grande narrativa, mas sim uma construção de histórias, memórias vistas e visitadas por baixo, articulando lembranças e esquecimentos daqueles que não tiveram voz, nem foram os donos da escrita. Para tanto, utiliza-se da metáfora de escovar a história a contrapêlo, mudando sua direção rumo a hegemonia, provocando fricções e questionamentos quanto as vozes que narram a História.

Neste enredo, o pensador alemão atribui à história oficial e universalista o papel de vilã, como aquela que tem como objetivo impedir o “encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa”, bem como a função de manter o *status quo* através de uma conformação ideológica dos estratos subalternos (1994; Tese 1, p. 222). Logo após, fugindo de um fatalismo cruel, Benjamin mostra que, dentre essa posse das imagens do passado pelos vencedores e dominantes, há um pouco de luz. Seja no entre ou abaixo do discurso histórico empreendido pelas elites, os vencidos ou dominados processam suas memórias, de uma maneira subterrânea ou nas entrelinhas do discurso oficial (1994; Tese 2, p. 222-223).

O dramaturgo e poeta Bertolt Brecht (1986, p. 167), contemporâneo de Benjamin, também apresenta sua crítica à uma narrativa histórica que somente legitima vencedores ou dominantes através do poema “Perguntas de um trabalhador que lê”:

Quem construiu a Tebas de sete portas?
 Nos livros estão nomes de reis.
 Arrastaram eles os blocos de pedras?
 E a Babilônia várias vezes destruída –
 Quem a reconstruiu tantas vezes? Em que casas
 Da Lima dourada moravam os construtores?
 Para onde foram os pedreiros, na noite em que
 a Muralha de China ficou pronta?
 A grande Roma está cheia de arcos de triunfo.
 Quem os ergueu? Sobre quem
 Triunfaram os Césares? A decantada Bizâncio
 Tinha somente palácios para seus habitantes? Mesmo
 na lendária Atlântida
 Os que se afogavam gritavam por seus escravos
 Na noite em que o mar a tragou.

O jovem Alexandre conquistou a Índia.
 Sozinho?
 César bateu os gauleses.
 Não levava sequer um cozinheiro?
 Filipe da Espanha chorou, quando sua Armada
 Naufragou. Ninguém mais chorou?
 Frederico II venceu a Guerra dos Sete Anos.
 Quem venceu além dele?

Cada página uma vitória.
 Quem cozinhava o banquete?
 A cada dez anos um grande homem.
 Quem pagava a conta?

Tantas histórias.
 Tantas questões.

Brecht reflete quem estava presente nos processos que conduziram aos resultados. Realça as contradições sociais e as funções dos grupos minoritários ou marginalizados ausentes das narrativas históricas. Chama-nos a lembrar àqueles que trabalharam pelas conquistas dos vencedores, e não tiveram seus esforços considerados, se quer registrados. Alerta para o fato de que os vitoriosos não realizaram sozinhos suas conquistas, mas se apoiando no esforço e realizações de subordinados, ou ainda, em barbárie, derrotando e exterminando vencidos. Faz-nos pensar sobre quem estava por trás dos grandes nomes e dos fatos direcionados e predominantemente referidos nas grandes narrativas históricas ou unificantes discursos oficiais.

Evocamos estas reflexões de Brecht e Benjamin com o objetivo de traçar uma relação entre as perspectivas críticas que ambos realizam, e a oposição que Michael Pollack⁷ (1989) realiza entre as noções de “memória oficial ou memória nacional” e “memórias subterrâneas”. Vale esclarecer que os intelectuais alemães sugerem as latências das tensões existentes entre representações de vencedores e dos vencidos, opressores e oprimidos. Já o teórico austríaco opera uma observação sobre disputas de memória que ocorreram na Europa entre as décadas de 1970 e 1980, localizando-as não somente na relação entre Estado e sociedade civil, mas também a conflitos entre memórias de setores minoritários dentro de seus próprios grupos sociais englobantes.

Pollack (1989, p. 5), fazendo lembrar o “encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa” que Benjamin relata, assevera que:

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas.

Como memórias à sombra e à margem de contextos hegemônicos, as memórias subterrâneas são relativas a minorias, grupos excluídos e marginalizados. Não são memórias efetivamente exterminadas, mas muitas vezes dadas como inexistentes ou imperceptíveis. São lembranças que historicamente correm em paralelo e por fora da maior parte dos discursos oficiais ou nacionais, sendo fruídas nos espaços intersubjetivos que lhes dizem respeito. Em momentos sócio-históricos oportunos, conquistados por meio de movimentações sociais que compreendem a necessidade da visibilidade e reconhecimento de suas memórias, culturas e identidades, as memórias subterrâneas emergem. O que essas coletividades ou suas lideranças trazem à tona é o reconhecimento de um aspecto distintivo da memória que estamos falando: o poder simbólico.

⁷ Uma informação interessante quanto à formação acadêmica de Michel Pollack (1948-1992) é que ele teve Pierre Bourdieu como orientador de doutorado na École Pratique des Hautes Études, em 1975. Esta época seus trabalhos versavam sobre a relação entre política e ciências sociais. Posteriormente, Pollack realizou estudos em diversas áreas, mas suas pesquisas envolvendo temas das identidades sociais predominaram.

1.2 Memória social e poder simbólico

Entre memória nacional ou oficial e memórias subterrâneas está implícito um atravessamento de forças. Enquanto a memória nacional ou oficial através de simbolismos reitera legitimações sociais e tradições de grupos dominantes, as memórias subterrâneas resistem de forma localizada. Tendo estas características, tais memórias realçam a aproximação entre memória social e poder simbólico.

Explicitado por Pierre Bourdieu (2010, p. 8), esta espécie de poder é constituída por sistemas simbólicos formados por instrumentos de conhecimento e de comunicação, que, objetivamente estruturados, exercem um poder estruturante da ordem social. O referido sociólogo compreende-o como um poder invisível, “*reconhecido*, quer dizer ignorado como arbitrário”, portanto, um domínio exercido sem que, necessariamente, tanto seus agentes ativos quanto seus atores passivos tenham exata noção de sua existência.

Aproximado ao exercício de outras forças, como a física ou econômica, o poder simbólico equivale a elas, entretanto, atua nos âmbitos da imagem, da língua, da cultura, da comunicação, do intelecto, entre outros, legitimando determinadas classes, atribuindo significados à realidade e produzindo estratégicos consensos. Um lastro de poder que atinge simbolismos, sentidos, sentimentos e formulações estéticas, chegando a produzir uma violência específica, a simbólica (preponderância do capital simbólico de uma classe sobre as outras), e conformar classes dominadas por meio da introjeção de seus simbolismos.

É um poder praticado através de instrumentos simbólicos compostos como estruturas estruturantes (formas simbólicas que alicerçam o conhecimento, a vivência e a concordância dos indivíduos acerca do mundo em que vivem), estruturas estruturadas (são objetos simbólicos, os meios de comunicação, língua ou culturas que produzem sentidos para o mundo objetivo) e instrumento de dominação (articulado por classes sociais e especialistas, ambos desejando monopolizar a produção cultural legítima). No tocante as representações sociais, Bourdieu (2010, p. 9-10) atenta também para a forma como Durkheim propõe os símbolos como ferramentas de integração social, aparelhos

de comunicação e conhecimento que possibilitam um senso comum em sociedade, favorecendo a reprodução da ordem social vigente.

Pensando os elementos de coerência, continuidade e unidade que os signos da memória podem conferir às identidades, podemos considerá-la enquanto poder simbólico. A identidade e memória nacional pode ser tida como um exemplo de exercício de força e violência simbólica, pois dá a ver e faz crer o poder social, econômico e suas instâncias por meio de símbolos, de acordo com estruturas estruturantes e estruturadas que são desenvolvidas e veiculadas pelas classes dirigentes e/ou especialistas em direção a uma totalidade de pessoas.

Bourdieu (2010, p. 13), entretanto, ressalta que a imposição do poder simbólico pode sofrer modificações por meio de uma tomada de consciência pelas classes dominadas acerca da prevalência no meio social dos instrumentos simbólicos de uma determinada classe. Nesta direção,

as diferentes classes e frações de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses, e imporem o campo da tomada de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais.

Refletimos a construção da memória que estamos falando de um jeito que considera ser o problema da memória (tensões e disputas em sua dinâmica) também uma questão de poder social (OCHOA, 2005, p. 12). De maneira resumida, vale frisar que levantamos até aqui duas ambivalentes ponderações acerca da relação entre memória social e identidades coletivas: 1) a memória como elemento integrador dos laços sociais e compositor do sentimento de pertencimento, assim, elemento constituinte de identidades; 2) a veiculação da memória social como poder simbólico, envolvendo lutas de forças, disputas de interesses e imposições de classes.

Estas são concepções que nos fazem pensar a emergente luta e o crescente interesse de grupos “subterrâneos” pelos processos de construção de memórias como uma disputa por poder simbólico, e conseqüentemente alguma fatia de poder social. Consoante veremos mais a frente, a constituição de um patrimônio nacional é um bom exemplo para pensarmos como o problema da memória é um problema de poder

simbólico, e, assim sendo, de poder social. Neste viés, Canclini (2008) adverte que “o patrimônio é o lugar onde melhor sobrevive hoje a ideologia dos setores oligárquicos, quer dizer, o tradicionalismo substancialista”. Em regra, declaram e dispõem o patrimônio cultural institucionalizado aqueles que tem poder social para nomear e transmitir bens culturais, dentre eles, as interpretações de suas memórias e de outros grupos.

Podemos observar isto quanto ao museu, em seus moldes hegemônicos ou considerados tradicionais. Considerando que os museus “tantos constroem nosso mundo, como são construídos por ele” (DOS SANTOS, 2011, p. 99), a exposição determinada de materiais dirige o cognitivo de quem observa para fazer lembrar “quem faz lembrar”, e isso não é um acaso, mas sim um exercício de poder planejado que por vezes não é percebido criticamente por quem observa ou percorre as galerias de um dado museu. Objetos de um museu como este e de tantos outros são memória em relevo no singular, construída para muitos com finalidade de comunicar hierarquias sociais que beneficiam e legitimam poucos. Neste viés, a memória social conforma-se como capital simbólico e distintivo.

Tomar a memória como mera representação social pode nos levar a ignorância sobre o reconhecimento das disputas de poder existentes em seus processos de construção, bem como mascarar sua existência como instrumento de dominação ou transformação. Em outro viés, quanto a algumas memórias subterrâneas, tidas como populares, Canclini (2008, p. 106) expressa que

Os produtos gerados pelas classes populares costumam ser mais representativos da história local e mais adequados às necessidades presentes do grupo que os fabrica. Constituem, nesse sentido, seu patrimônio próprio. Também podem alcançar alto valor estético e criatividade, conforme se comprova no artesanato, na literatura e na música de muitas regiões populares. Mas têm menos possibilidades de realizar várias operações indispensáveis para converter esses produtos em patrimônio generalizado e amplamente reconhecido: acumulá-los historicamente (sobretudo quando são submetidos a pobreza ou repressão extremas), torná-los base de um saber objetivado (relativamente independente dos indivíduos e da simples transmissão oral), expandi-los mediante uma educação institucional e aperfeiçoá-los através da investigação e da experimentação sistemática. (CANCLINI, 2008, p. 196).

Neste comentário de Canclini nota-se outra característica do poder simbólico: sua força de nomear e produzir distinções sociais, tendo seu mais legitimado capital como parâmetro. Menção significativa realizada pelo autor está na sua visão quanto a alguns quesitos necessários para que as classes populares possam dispor e expor amplamente suas produções culturais e imaginários. Faltam-lhes ou não os é acessível mecanismos que potencializem publicamente suas próprias expressões, dentre eles, o autor lista ações como a preocupação objetiva com o registro de seus signos e pontos de referência, suas transmissões via educação e uma atenção quanto ao aprimoramento dessas condutas.

Este é um ponto importante para pensarmos outros aspectos que contribuem para a construção da memória social como política pública: certo interesse pela memória característico de tempos hodiernos, bem como o despertar de grupos que até pouco tempo não ressoavam publicamente seus interesses para a construção e visibilidade de suas memórias.

1.3 A emergência de uma cultura e política de memória

Falamos de um museu como lugar de legitimação social por via da cultura e espaço de exercício do poder simbólico. Queremos agora retomá-lo para aprofundar uma reflexão sobre a relação que a modernidade e a considerada pós-modernidade estabelecem com a memória.

Huyssen (2007, p. 41) considera que desde que apareceu em seu formato moderno, durante a Revolução Francesa, no caso o emblemático Museu do Louvre, o museu vem sendo a sede institucional representativa da disputa entre antiguidade e modernidade. Ao mesmo tempo em que foi base para a definição da identidade da civilização ocidental no que é pertinente à solidificação, por meio de arquivos e coleções, de ideais nacionalistas e universalistas, também foi bastante questionado pelos pensamentos e sentimentos de vanguarda que visavam um futuro livre do peso morto do passado, em uma suposta defesa da vida e da renovação cultural.

As vanguardas históricas (futurismo, dadaísmo, surrealismo, construtivismo e outras do começo da União Soviética) explicitaram seu desgosto e oposição ao passado e aos museus. Caracterizam-nas, principalmente o futurismo, discursos veementes de eliminação do passado e de destruição das formas simbólicas que consubstanciavam tradições. Huyssen (2007) denomina essas posturas de “museofobia da vanguarda”, e as considera compreensíveis por serem desenvolvidas diante de um contexto de busca revolucionária, de desejos e lutas por mudanças sociais e políticas profundas, sobretudo na Rússia, posteriormente a Revolução bolchevique, e na Alemanha pós-guerra. O que esses discursos detratores do passado e do museu visavam era uma ruptura com o pretérito, fundando um novo e outro tempo, no qual passado e museu não tinham muita utilidade a não ser fazer lembrar aquilo que não queriam ser. Para essas vanguardas, museus era algo inoportuno, pois eram formas diretamente contrárias aos seus discursos.

O manifesto futurista, de Filippo Tommaso Marinetti, publicado no jornal francês "Le Figaro", em fevereiro de 1909 retrata esta “museofobia”:

Museus: cemitérios!... Idênticos, realmente, pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem. Museus: dormitórios públicos onde se repousa sempre ao lado de seres odiados ou desconhecidos! Museus: absurdos dos matadouros dos pintores e escultores que se trucidam ferozmente a golpes de cores e linhas ao longo de suas paredes!

Que os visitemos em peregrinação uma vez por ano, como se visita o cemitério dos mortos, tudo bem. Que uma vez por ano se desponte uma coroa de flores diante da Gioconda, vá lá. Mas não admitimos passear diariamente pelos museus, nossas tristezas, nossa frágil coragem, nossa mórbida inquietude. Por que devemos nos envenenar? Por que devemos apodrecer?

(...)

Em verdade eu vos digo que a frequência quotidiana dos museus, das bibliotecas e das academias (cemitérios de esforços vãos, calvários de sonhos crucificados, registros de lances truncados!...) é, para os artistas, tão ruinosa quanto a tutela prolongada dos pais para certos jovens embriagados, vá lá: o admirável passado é talvez um bálsamo para tantos os seus males, já que para eles o futuro está barrado... Mas nós não queremos saber dele, do passado, nós, jovens e fortes futuristas!

Bem-vindos, pois, os alegres incendiários com os seus dedos carbonizados! Ei-los!... Aqui!... Ponham fogo nas estantes das bibliotecas!... Desviem o curso dos canais para inundar os museus!... Oh, a alegria de ver flutuar à deriva, rasgadas e descoradas sobre as águas, as velhas telas gloriosas!...

Empunhem as picaretas, os machados, os martelos e destruam sem piedade as cidades veneradas!⁸

Incendiar, inundar e quebrar. Ações propostas por Marinetti para solapar vestígios, memórias e tradições no início do século XX em prol de um desenvolvimento fissurado pelo futuro. Só que ao contrário desses anseios, o que verificamos com o decorrer do século anterior e neste início de século XXI, no trânsito entre modernidade e pós-modernidade, são transformações que elevam a cobiça de um olhar atraído para o museu e para o passado. A própria qualificação caracterizadora de museus e do passado não é mais a mesma. O museu vem deixando de ser uma instituição somente relativa ao passado, bem como a memória social apresenta-se perpassada por interesses diversos e transversais, característicos do atual espaço-tempo. Com relação a isto, Huyssen (2007, p. 42) questiona:

Como explicar este êxito do passado musealizado em uma época que tantas vezes é acusada pela perda de sentido da história, de memória deficiente, de amnésia geral? A anterior crítica sociológica do museu como instituição, segundo a qual sua função consistia em reforçar “em umas pessoas o sentimento de pertencimento e em outras o sentimento de exclusão”, já não parece ser aplicável ao panorama atual, que tem enterrado o museu como templo das musas para ressuscitá-lo como espaço híbrido, metade feira de atrações e metade grandes almanaques⁹ (HUYSSSEN, 2007, p. 43-44).

Contribuem para este tratamento dado aos museus, alguns fatores que apenas mencionaremos a seguir, pois serão mais a frente melhor explanados ao abordarmos a atual emergência de uma cultura e política de memória, aprofundando nossas ideias a partir dos escritos de Huyssen (2007; 2000). De acordo com este autor, o contemporâneo interesse pelos museus pode ser ponderado sob algumas perspectivas:

⁸ Disponível em: <http://entrelinhas.livejournal.com/53219.html>

⁹ Tradução livre da publicação em espanhol: “¿Cómo explicar este éxito del pasado museizado en una época a la que tantas veces se há acusado de pérdida del sentido de la historia, de memoria deficiente, de amnesia general? La anterior crítica sociológica del museo como institución, según la cual su función consistía en reforzar “em unas personas el sentimiento de pertenencia u en otras el sentimiento de exclusión”, ya no parece que se pueda aplicar al panorama actual, que ha enterrado el museo como templo de las musas para resuscitalo como espacio híbrido, mitad feria de atracciones y mitad grandes almanaces” (HUYSSSEN, 2007, p. 43-44).

a) a obsolescência programada da sociedade de consumo (o avanço tecnológico, a produção incessante de novos produtos e sua entrada dinâmica nos mercados) trouxe consigo uma sensibilidade museística que impregna cada dia mais a cultura e a vida cotidiana;

b) frente à aceleração do tempo, superficialidade, velocidade e instabilidade que marcam a pós-modernidade, o museu oferece a seus públicos determinadas referências (símbolos do passado, obras artísticas, informações culturais) que transmitem certa segurança, mesmo que ainda quando fruído como meio de massas ou através de uma expografia espetacularizada;

c) a mercantilização dos museus, da cultura e da memória;

d) o museu tem sido transformado em meio de massas em contraponto ao lugar de conservação elitista e de guarda da tradição;

e) a aliança entre arquitetura pós-moderna e os novos edifícios de museus favoreceram o surgimento de novos prédios, museus;

f) as características dos museus podem ser observadas dentro e fora de suas paredes, ultrapassando suas fronteiras e definições. Na restauração histórica de antigos centros urbanos, por exemplo;

g) este borrar das fronteiras do museu pode ser conferido também na sua hibridação com outras instituições culturais, como centros culturais e bibliotecas. O que poderemos observar na realização desta pesquisa no tópico sobre centros culturais e com o estudo de um centro cultural que possui atividades na área da memória social;

h) a tradição do museu único, elitista, formador de ideais da nação e universalismos tem sido a cada dia combatido por pensamentos e ações políticas que reclamam o lugar das culturas passadas e presentes reprimidas, ausentes ou marginalizadas pela museologia tradicional, como o pensa o projeto Pontos de Memória, a ser explanado no próximo capítulo.

Esses aspectos impregnados aos museus vem conferindo outros perfis a essas instituições, e denotam também uma postura diferenciada de nossa sociedade em sua relação com os processos de construção da memória. Algo que essa evidência pós-

moderna ao museu baliza é um maior interesse pelos processos de construção da memória social.

1.3.1 Aspectos sócio-históricos de uma cultura e política de memória

Em contraponto ao início da modernidade no qual caminhávamos perseguindo um horizonte futurista, técnico e progressista, hoje, em um espaço-tempo ocidental saturado de modernidade, desponta uma vista interessada pela memória. É o que entende Huyssen (2000) quanto ao surgimento de uma cultura e política de memória que adquiriu feições globais logo após a queda do Muro de Berlim, o fim das ditaduras latino-americanas e do *apartheid* na África do Sul. Ponderando a análise de Huyssen, colocamos a seguinte pergunta: o que significaram a nível ocidental esses acontecimentos que vieram a possibilitar a emergência de uma política e cultura de memória? No sentido exposto, queda e fim são termos que sugerem a ideia de ruptura, desenlace de situações históricas: um antes carregado de contextos problemáticos, e a expectativa de um depois que gesta vontades por transformações.

Vejamos de forma sintética: a queda do Muro de Berlim, entre 1989 e 1990, é tida como símbolo do fim da Guerra Fria, isto é, da divisão geopolítica do mundo ocidental em dois pólos: representados na República Federal da Alemanha, os países capitalistas, sob a liderança dos Estados Unidos; e a República Democrática da Alemanha, que representava os países socialistas em vínculo com o regime soviético. A derrocada das ditaduras latino-americanas representou a passagem de governos militares autoritários que se estabeleceram pelo uso da força, implantando regimes caracterizados por perseguições políticas, cerceamentos de liberdades, torturas e extermínios. O término do *apartheid* na África do Sul em 1990 suplantou a segregação racial entre brancos e negros que teve início no país em 1948, por meio da negação pelo Estado de alguns direitos sociais, econômicos e políticos aos negros.

O que temos nas ocorrências da queda do Muro de Berlim, no fim das ditaduras latino-americanas e do *apartheid* na África do Sul são fatos acontecidos em territórios diversos, distribuídos pelo Ocidente, que deflagraram consideráveis interesses e disputas em torno de lembranças e esquecimentos, narrativas e atos, silêncios e gestos

relacionados a eles. Foram em momentos como estes, após a superação de uma situação, e, por conseqüência, a conquista de possibilidades para uma nova conjuntura, que tanto o trauma quanto a vontade em produzir um contexto sócio-histórico diferente fizeram emergir interesses pela memória social. São momentos também em que muitas expressões humanas foram suprimidas, e as datas e décadas seguintes aos seus “finais” apresentaram-se como tempos de certa abertura para discursos e demonstrações que anteriormente não poderiam ser publicamente veiculadas. Vozes emudecidas conquistam ou encontram espaços para ecoar.

Observando que esses acontecimentos históricos são datados entre final da década de 1980 e início de 1990, devemos notar que já a partir da década de 1960, com os processos de descolonização e a latência de movimentos sociais, como os étnicos, de gênero, ecológico e outros, pleiteando histórias alternativas e revisionistas, o ocidente moderno começou a reavaliar sua relação com narrativas e interpretações acerca do passado. Esse interesse ganhou ainda mais fôlego no início da década de 1980 com a cobertura dada pela mídia internacional aos debates e eventos, ocorridos principalmente na Europa e Estados Unidos, em torno das lembranças traumáticas do Holocausto (HUYSSSEN, 2000). Décadas após sua superveniência, este marcante episódio da Segunda Guerra Mundial ainda é bastante retomado no ocidente por inúmeras rememorações substanciadas em produções literárias, audiovisuais, televisivas, fotográficas, teatrais, de dança e outras linguagens, e também em construções e atividades museológicas, e em evocação de seu horror para tratar de guerras e episódios vinculados a genocídio, tortura, e outras formas de desrespeito aos direitos humanos.

Reportando às memórias em torno dos regimes ditatoriais latino-americanos, Elizabeth Jelin (2002, p. 1) expressa a existência de um passado que “não quer passar”. Esta assertiva faz referência à inércia ou morosidade de governos como os da Argentina, Uruguai, Chile e Brasil na apuração de informações e tratamento jurídico dos casos de violação de direitos humanos executados principalmente por agentes estatais em um passado recente. A autora informa que o silêncio dos movimentos sociais e das produções culturais foram bem menor, e que, somente quando efusivamente provocados por estas expressões, somado ao passar do tempo, é que tais Estados deram-se conta de que era inviável construir experiências verdadeiramente democráticas sem olhar e discutir este passado. Neste sentido, Jelin (2002, p. 6) expressa que

Há uma luta política ativa acerca do sentido do ocorrido, e também sobre o sentido da memória em si. O espaço da memória é então um espaço de luta política, e não poucas vezes esta luta é concebida em termos da luta “contra o esquecimento”; *recordar para não repetir*. (...) A “memória contra o esquecimento” ou “contra o silêncio” esconde o que na realidade é uma oposição entre distintas memórias rivais (cada uma delas com seu próprio esquecimento). É na verdade “memória contra memória”¹⁰.

Desta forma, quanto ao recorte da América Latina, esta cultura e política de memória tenham ganhado considerável centralidade através dos movimentos por revisão da memória da violência política surgidos nos períodos pós-ditatoriais, que demandam a apuração informativa e processos jurídicos dos fatos, bem como por meio da luta política encampada por grupos que historicamente foram marginalizados e silenciados em suas expressões e direitos, conquistando espaço em programas públicos estatais de ações afirmativas com ênfase no multiculturalismo, como os referentes a comunidades indígenas e quilombolas. Este atual dimensionamento da memória social constrói-se em vínculo com reivindicações da sociedade civil referentes a direitos humanos, sociais e culturais, bem como na formulação de pensamentos e estratégias públicas para a efetivação dessas prerrogativas.

Tomando o Brasil como referência e utilizando a periodização realizada por Maria da Glória Gohn (1995) acerca da História dos movimentos e lutas sociais em nosso país, destacamos a importância que os agrupamentos organizados pela sociedade civil empenhados na luta pela democracia, cidadania e justiça social vem imprimindo para possibilitar uma difusão mais ampliada de suas identidades, o que inclui processos de construção da memória acionados em iniciativas individuais, coletivas e governamentais.

Os movimentos sociais surgidos após o golpe militar de 1964, como os de estudantes e sindicatos, foram singulares na luta para a retomada democrática no Brasil. Assim também tiveram seu coro de luta reiterado pela emergência de outros

¹⁰ Tradução livre: “Hay una lucha política activa acerca del sentido de lo ocurrido, pero también acerca del sentido de la memoria misma. El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de la lucha “contra el olvido”; *recordar para no repetir*. (...) La “memoria contra el olvido” o “contra el silencio” esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos). Es en verdad “memoria contra memoria”. (JELIN, 2002, p. 6).

movimentos nas décadas de 1970, 1980 e 1990, tais como os de mulheres, homossexuais, negros, dos índios, sem-terra, em defesa dos direitos de crianças, meio-ambiente, *etc.* Um movimento importante para as classes sociais economicamente desfavorecidas foram as Associações de Moradores surgidas principalmente na década de 1980. Concentrando reivindicações sociais populares, essas associações cumpriram importante papel na luta pela melhoria da qualidade de vida dos bairros e das cidades, o que desencadeou também uma representatividade mais fortalecida junto ao Estado e ao poder empresarial, bem como possibilitou nesses bairros um mais amplo entendimento das noções de cidadania, cooperativismo e comunidade.

Esses movimentos, muitos deles surgidos no regime ditatorial, alcançaram posteriormente conquistas e participações legitimadas nos processos políticos institucionalizados. Como no caso das Associações de Moradores e existência de leis fiscais destinadas à realização de projetos em benefício da coletividade. Os movimentos sociais acima referidos são responsáveis diretos pela pluralidade de direitos, deveres e garantias positivados na Constituição Federal de 1988. Isto ficará mais claro quando falarmos no capítulo seguinte sobre direitos culturais e do direito à memória.

Quanto às lutas sociais, Arim Soares do Bem (2006, p. 1152) compreende que

De fato, os novos movimentos sociais não se esgotaram em demandas somente por inserção socioeconômica, mas pleitearam uma ampla reformulação dos padrões culturais. Mulheres, homossexuais e negros, por exemplo, passaram a formular diferentes estratégias para o desenvolvimento de políticas da diferença, levantando uma nova ordem de demandas relativas aos modernos direitos sociais, que impuseram o tema da identidade como central nessas demandas.

Além das influências que esses movimentos tiveram na luta pelo retorno à democracia no país e enfrentamento de administrações públicas que aplicaram políticas neoliberais, eles apresentaram ao Estado reivindicações que abriram maiores possibilidades à emergência de uma cultura e política de memória em vínculo com questões sociais, políticas e jurídicas que dizem respeito às questões de identidade e participação na vida pública. No exercício da pressão política, tais movimentos foram

ganhando espaço, propondo suas questões ao Estado, fortalecendo suas representatividades e conquistando parcelas nas iniciativas na área de políticas públicas.

Em outra via, o afloramento dessa cultura e política de memória pode ser visto também como um decorrente de certa flexibilização no privilégio dado ao futuro nas primeiras décadas do século XX, assim como um fruto das transformações ocasionadas nas sociedades e nos indivíduos pelos constantes fluxos e inovações midiáticas e tecnológicas dos anos finais do século XX e iniciais do XXI.

Quaisquer que sejam as causas específicas, motivos ou contextos, as intensas práticas de memória que vemos em tantas e distintas partes do mundo de hoje articulam uma crise fundamental de uma estrutura de temporalidade anterior, que marcou a época da alta modernidade com sua fé no progresso e desenvolvimento, celebrando o novo e o utópico, como o radical e irredutivelmente outro, e uma fé inabalável em algum *telos* da história. Politicamente, muitas práticas atuais de memória atuam contra o triunfalismo da teoria da modernização nessa sua última versão chamada “globalização”. Culturalmente, elas expressam a crescente necessidade de uma ancoragem espacial e temporal em um mundo de fluxo crescente em redes cada vez mais densas de espaço e tempos comprimidos (HUYSEN, 2000, p. 34).

Podemos pensar essa política de memória como uma possível resposta das identidades e memórias locais frente à alardeada tendência homogeneizante da globalização, e a cultura enquanto um imperativo de memória diante de fluxos incessantes que fraturam o espaço e instabilizam o tempo, provocando tanto rememoração quanto esquecimento por conta do ritmo frenético de informações e imagens. A condensação do espaço e do tempo é importante para raciocinarmos as implicações que as dimensões da pós-modernidade, tomando-a aqui como uma exacerbação ou radicalização da modernidade, imprimem nos indivíduos. As mudanças contínuas e imprevisíveis, a efemeridade, a fragmentação e a hibridação relativizam e por vezes derrubam nossas certezas em relação ao futuro.

David Harvey (2008) pensando a “condição pós-moderna” aponta em sua tese que aproximadamente a partir de 1972 começamos a experimentar uma mudança em nossas sensibilidades, outras vias de conhecer e sentir o tempo e o espaço que estão atreladas a novas formas de acumulação capitalista e de inserção do capitalismo em

domínios como o cognitivo, a natureza, o inconsciente, a comunicação, a cultura, e, em nosso entender, conseqüentemente, a memória. A intensa produção, abundância e comercialização de imagens, informações e espetáculos – para usar termos que tem sido utilizados para qualificar nossa “condição pós-moderna” – induzem ao esquecimento instantâneo, pois um dado sobrepõe o outro incessantemente. As notícias são transmitidas em tempo real, o caso marcante da semana atualiza-se dia após dia, e em pouco tempo já não nos recordamos daquilo que nos chocou há horas atrás. “O caráter imediato dos eventos, o sensacionalismo do espetáculo (político, científico, militar, bem como de diversão) se tornam a matéria de que a consciência é forjada” (HARVEY, 2008, p. 57).

Só que a consciência quanto mais levada a esquecer, por ser bastante atravessada por imagens, informações e espetáculos, reconhece sua instabilidade e transitoriedade. À procura de bases mais firmes para um devir menos volúvel, os indivíduos recorrem ao passado, interessam-se pelas memórias. “O retorno do interesse por instituições básicas (como a família e a comunidade) e a busca de raízes históricas são indícios da procura de hábitos mais seguros e valores mais duradouros num mundo cambiante” (HARVEY, 2007, p. 263-264). Além desta constância do verso e reverso de lembranças e esquecimentos advindo do imperativo da informação excessiva, interessa-nos também outra condição da pós-modernidade que é seu liame com a heterogeneidade de identidade e discursos culturais. Harvey (2008, p. 52), citando outros estudiosos, reforça que:

Assim é que vemos Aronowitz argumentando em *The crisis of historical materialism* que “as lutas pela libertação, múltiplas, locais, autônomas, que ocorrem por todo o mundo pós-moderno tornam todas as encenações de discursos mestres absolutamente ilegítimas” (Bove, 1986, 18). Aronowitz se deixa seduzir, suspeito eu, pelo aspecto mais libertador e, portanto, mais atraente do pensamento pós-moderno – sua preocupação com a “alteridade”. Huyssens (1984) fustiga particularmente o imperialismo de uma modernidade iluminada que presumia falar pelos outros (povos colonizados, negros e minorias, grupos religiosos, mulheres, a classe trabalhadora) com uma voz unificada. O próprio título do livro de Carol Gilligan, *In a different voice* (1982) – uma obra feminista que ataca o viés masculino no estabelecimento de estágios fixos no desenvolvimento moral da personalidade –, ilustra um processo de contra-ataque a essas presunções universalizantes. A idéia de que todos os grupos tem o direito de falar por si mesmos, com sua própria voz, e de ter aceita essa voz como autêntica e legítima, é essencial para o pluralismo pós-moderno.

Contrastando as perspectivas modernas e seus padrões universalistas, o que a pós-modernidade tem disseminado é uma implosão, ou melhor, relativização dos discursos culturais unitários ou totalizantes, caracterizando-se pela heterogeneidade e a diferença, bem como pela desconfiança diante dos discursos universais. Devemos, no entanto, ponderar essa abertura polifônica da pós-modernidade. Primeiramente, devemos reconhecer as lutas de poder existentes entre as elites a quem um discurso totalizante interessa e privilegia, e aqueles “outros” que durante décadas tiveram suas vozes, culturas e memórias abafadas. Conseqüentemente, mesmo com as importantes conquistas dos movimentos sociais, e pensando o mencionado privilégio a heterogeneidade e a diferença que condizem à pós-modernidade, devemos retomar que no hodierno espaço-tempo vigoram disparidades e exclusões.

Consoante expressa Canclini (2009), somos indivíduos diferentes, desiguais e desconectados por não serem acessíveis a todas e todos de forma equânime o exercício da comunicação, de construção de bens simbólicos e seus meios, como também a outros instrumentos de experiência de poder. Ele assinala como uma questão de fôlego para as políticas sociais e culturais a realização de um conjunto de ações que não somente reconheçam as diferenças, mas que almejem um justo equilíbrio de desigualdades e conexões às redes globalizadas. Harvey (2008, p. 112) também pondera que “a retórica do pós-modernismo é perigosa, já que evita o enfrentamento das realidades da economia política e das circunstâncias do poder global”. O que ambos teóricos assinalam é que essa abertura dos discursos culturais e sua ressonância social não tem sido ainda mais ampliadas, porque atrás delas existem interesses econômicos e políticos que somente a alguns é possibilitado a ciência e reconhecimento de seus códigos de acesso e vias de influência e dominação.

Pensando a ideia do multiculturalismo como uma suposta aceitação do heterogêneo através da justaposição de etnias ou grupos em um território, Canclini (2009, p. 26) aponta que o multiculturalismo chegou a ser utilizado em alguns países enquanto interpretação ampliada da democracia, aproximando iguais e marcando diferenças entre grupos, com ideais de justiça social. O pensamento multicultural fez com que sensibilidades cidadãos fossem ampliadas ao sentirem-se estimuladas por lutas em prol de conquistas que garantissem direitos, tais como ser educado em sua própria

língua, ter meios de comunicação que expressem diferenças, reconhecer seus pares para consumir ou protestar. Por outro lado, ainda conforme Canclini (2009, p. 26) existem algumas críticas direcionadas ao multiculturalismo, no que concerne às suas intenções que deságuam em segregações.

Objeta-se que a auto-estima particularista conduz a novas versões de etnocentrismo: da obrigação de conhecer uma única cultura (nacional, ocidental, branca, masculina) passa-se a absolutizar acriticamente as virtudes, só as virtudes, da minoria a que se pertence. O relativismo exacerbado da “ação afirmativa” obscurece os dilemas compartilhados com conjuntos mais amplos, seja a cidade, a nação ou o bloco econômico a que o livre comércio nos associa. Cumprir as cotas – de mulheres, de afro-americanos, de indígenas – na ocupação de postos pode tornar insignificantes os requisitos específicos que fazem funcionar as instituições acadêmicas, hospitalares ou artísticas. A vigilância do politicamente correto às vezes asfixia a criatividade lingüística e a inovação estética.

O reforço identitário advindo do multiculturalismo pode vir a limitar a visão de determinados grupos para perspectivas macro (cidade, nação, bloco econômico), bem como para a aceitação do outro do diferente diante do diferente, e da possibilidade de interação e reconversão das características de seu grupo a partir do contato com o outro, inviabilizando a dinâmica do hibridismo cultural. O que pode vir a ocorrer também é um fortalecimento do preconceito em casos nos quais as intenções das ações afirmativas não estejam publicamente claras ou ultrapassem as normas comumente relacionadas a determinadas instituições. É o caso da implementação de algumas políticas que não abrem um ampliado debate sobre suas razões de existir, com o intuito que os cidadãos conheçam e opinem com razoabilidade acerca de sua necessidade e justificativa.

Assumidas essas críticas, importa a nossa pesquisa reconhecer que as dimensões de rupturas históricas, dos movimentos sociais, da heterogeneidade, da fragmentação e de questionamento dos discursos totalizantes, bem como a concepção do multiculturalismo são indispensáveis para entendermos o afloramento de uma cultura e política de memória, e, conseguinte, a construção da memória social como política pública. Se o correto é falar em memória no plural, estes são dados que favorecem a pulverização dos processos de construções de memória no tempo presente, e ainda mais no caso das memórias de grupos social e historicamente desfavorecidos, como é o caso

das periferias urbanas brasileiras, e de nosso estudo de caso, a população do Bom Jardim.

1.4 A memória como recurso

Pontuando ainda a emergência de uma política e cultura de memória, as referências em produções simbólicas e artísticas atuais a tempos e espaços pretéritos explicitam o evidenciado interesse pelo passado em nosso presente. Conforme Huysen (2000), esta atenção pode ser exemplificada nas revitalizações de lugares históricos, na nova arquitetura de museus, nas modas retrô, na comercialização em massa da nostalgia, na obsessão dos autoregistros através de câmeras de vídeo, na literatura memorialística e nos romances autobiográficos, no uso da fotografia como suporte de memória, nas artes visuais e no crescimento da produção e exibição de documentários pelas redes televisivas. No campo do trauma referente à cultura de memória, o supracitado autor aponta uma globalização do discurso do Holocausto ao observar a ressonância deste acontecimento por todo o mundo, e também uma grande produção psicanalítica sobre o trauma, ações de Estados em torno da memória da violência política, diversos escritos sobre histórias e outros temas como genocídio, escravidão, entre outros. A busca por memória é tanta que algumas manifestações chegam até a criar ficcionalmente suas alusões¹¹.

Observando esses exemplos, notamos que contribui também para a atual política e cultura de memória o lugar que o sistema capitalista alçou para a cultura como lógica do capital, investindo em sua utilidade e retorno ao perceber que as noções de capital físico aplicado na década de 1960, de capital humano dos anos 1980 e de capital social dos anos 1990 já se apresentavam insuficientes para a sua expansão (YUDICE, 2004). Cada noção corresponde a um avanço do mercado sobre áreas até então fora do seu campo de ação.

¹¹ Experiências vinculadas à agentes criativos, que muitas vezes misturam realidade e ficção. Artistas e publicitários vem utilizando-se cada vez mais de referenciais do passado em suas criações, sendo algumas dessas referências meros simulacros.

Citando Ernest Mendel, Jameson (2000) relaciona desenvolvimento tecnológico à expansão do capitalismo, apontando três grandes transformações da tecnologia e do capitalismo desde a Primeira Revolução Industrial no final do século XVII: 1) a produção de motores a vapor a partir de 1848 e o capitalismo de mercado; 2) a produção de motores elétricos e de combustão a partir da década 1890 e o estágio do monopólio ou imperialismo; 3) a produção de motores eletrônicos e nucleares a partir dos anos 1940 e o atual estágio do capitalismo, o multinacional. É neste terceiro momento que o capitalismo relaciona-se à cultura.

Assim, na cultura pós-moderna, a própria “cultura” se tornou um produto, o mercado se tornou seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo (JAMESON, 2000, p. 14).

Jameson (2000) denomina este atual período como terceiro estágio ou capitalismo tardio¹, momento em que o capitalismo adentra e colonializa espaços como o Inconsciente e a Natureza. Com esta finalidade, impregna-se nessas esferas através de acontecimentos como a Revolução Verde em substituição à destruição da agricultura, a expansão das mídias e a indústria da propaganda, conseguindo estender seus domínios às expressões simbólicas, imaginárias, cognitivas, e memorialísticas. É o que sugere Huyssen (2000, p. 21) ao relatar uma mercadorização e espetacularização do Holocausto através de filmes, documentários, museus, músicas, livros, etc. Segundo ele, “não há nenhum espaço puro fora da cultura da mercadoria, por mais que possamos desejar um tal espaço”.

Estamos, portanto, na fase do capital cultural e de uma memória muitas vezes captada pelo capital, por meio de circuitos constituídos pelo que se convencionou chamar de indústria cultural, economia da cultura, ou ainda economia criativa. Nos presentes dias, o interesse pela memória e seu consumo são potencializados através do entendimento desta como um produto. Percebe-se seu uso na atração de consumidores, para o lucro e para a venda, moldada para provocar desejos, com prioridade mercadológica, sendo ela mercadoria, ou ainda uma vontade de memória que almeja trocas ou retornos financeiros. Frente ao interesse que o passado vem despertando nas

peças, o mercado racionalmente estruturado absorve esta demanda e cria produtos que articulam memória e lucro. Muitas são as apropriações que o mercado faz das memórias: móveis construídos hoje a partir de modelos passados, as velhas geladeiras agora transformadas em antiguidades, a revalorização dos LP's, *remakes* de filmes e telenovelas, canais de TV somente com reprises, o retorno de roupas e cabelos da década de 1940, festas com temáticas dos anos 1980, redes internacionais de museus, turismo em cidades patrimonializadas, a especulação imobiliária em algumas áreas históricas, etc.

A memória desperta interesse e dá retorno, torna-se recurso que perpassa várias áreas. As observações que Yúdice (2004, p. 25) realiza sobre os usos da cultura no mundo globalizado, servem também para pensar as justificativas da emergência da temática memória social no momento presente e dentro do campo das políticas públicas, ao demonstrar que

(...) a cultura está sendo crescentemente dirigida como um recurso para a melhoria sociopolítica e econômica, ou seja, para aumentar sua participação nessa era de envolvimento político decadente, de conflitos acerca da cidadania (Young, 2000:81-120), e do surgimento daquilo que Jeremy Rifkin (2000) chamou de “capitalismo cultural”.

A partir das considerações de Yúdice (2004), podemos afirmar que os empenhos de construção, transmissão e divulgação de memórias, partes constituintes da cultura, vêm sendo vistos cada vez mais como algo em que deve ser investido, pois ofertam retorno sociopolítico e econômico à sociedade, abrangendo estímulos que perpassam desde a coesão social à geração de emprego e renda. Como recurso, a memória é articulada para resolver problemas que até então eram somente associados a áreas como a política e a economia. Muitos são os projetos que agregam a memória social ao fortalecimento da democracia, da cidadania e das identidades sociais. A partir de Yúdice e com ênfase nas políticas públicas, falamos aqui não da *memória-mercadoria*, mas de uma *memória-recurso*. Entendemos que não é a memória pela memória, como afirma Santana (*apud* YUDICE, 2004, p. 32) em relação à cultura, mas a consciência do que a memória social pode oferecer em retorno ou contrapartida aos investimentos que

potencializa o desenvolvimento de ações nesta área pelo Estado e outros agentes e instituições.

A memória social enquanto recurso pressupõe gerenciamento (YUDICE, 2004), isto é, sua utilização estratégica e interventiva com finalidades que podem ativar ou servir de mediação para o desenvolvimento econômico, turístico, social ou político. O resultado desse investimento pode ser o reforço dos laços de interação e integração da sociedade civil ou ainda o aumento de sua propensão ao consumo de produtos relativos à cultura e memória. Vale ressaltar que os aspectos sociopolíticos e econômicos deste recurso nem sempre se encontram conjugados, apresentando muitas vezes incongruências e contradições. No caso do Centro Cultural Bom Jardim, verificamos a memória social enquanto recurso sociopolítico.

Essa ambivalência de recurso econômico e sociopolítico pode ser observada no contexto das intervenções que ONG's, mídia, pesquisadores, fundações, empresas de turismo, entre outros, vêm operando em comunidades tradicionais do Brasil e da América Latina, ao adentrar em coletividades até então pouco lembradas pelos poderes públicos e privados com a finalidade de executar projetos que insiram as produções simbólicas e memórias desses grupos no sistema da economia da cultura. É o que Javier Lifschitz (2007, p. 185) configura como o processo de constituição de “neocomunidades”, no qual estão

por um lado, as instituições externas, que representam a modernidade, precisam da tradição comunitária para viabilizar seus projetos e para gerar novos recursos vinculados ao patrimônio material e imaterial, e por outro, a comunidade que representa a tradição, precisa destas instituições para projetar seu valor, tanto no sentido simbólico quanto material.

Frente a essas características presentes nas “neocomunidades” e com luz às considerações de George Yúdice (2004), podemos supor que, em âmbito econômico, o retorno para os agentes que estruturam projetos na área da cultura e da memória são incentivos fiscais, comercialização institucional de seus serviços, valorização publicitária de suas ações, e a conversão da atividade não comercial em atividade comercial. Quanto ao aspecto sociopolítico, de forma geral, o investimento em cultura e memória pode trazer como retorno coesão social, legitimações simbólicas e melhorias materiais.

Importa-nos a constatação que a cultura e a memória vem sendo fruídas como recurso sociopolítico articulado por gestões culturais e governos de Estado com a finalidade de solucionar problemas em outras áreas, remediar o pouco envolvimento da população com as questões políticas e conflitos acerca da cidadania (YUDICE, 2000). Em outra via, destaca-se a percepção de que as coletividades e indivíduos tem percebido este espaço de atenção dos governos às suas práticas simbólicas e imaginários, e assim atuam para que esse interesse dê retorno também em outros setores, trazendo melhorias para as suas vidas. Essas interações entre Estado e população produzem intenções e tensões que buscaremos analisar em nosso estudo caso.

Como recurso sociopolítico, a memória social emerge em discursos e ações de Estado através da formulação e implementação de políticas públicas. Com o objetivo de finalizar este capítulo, teceremos a seguir considerações sobre o que estamos tomando como políticas públicas, salientando em nossa concepção o entrelaçamento do Estado a outros agentes na esfera pública.

1.5 Políticas culturais e esfera pública

A ideia de políticas públicas utilizada em nossa pesquisa tem consonância com os estudos de ciências políticas relativos à *policy analysis*¹². A palavra política nas produções sobre a “análise de políticas públicas” comporta três perspectivas: (1) *polity* é a perspectiva institucional, a organização dos poderes públicos, seu ordenamento jurídico e sistema jurisdicional, sua estrutura executiva e legislativa; (2) *politics* refere-se aos processos políticos, suas negociações e conflitos na disputa de poder, “diz respeito à imposição de objetivos, aos conteúdos e às decisões de distribuição” (FREY, 2000, p. 217); (3) *policy* configura-se na realidade das ações, no desenvolvimento e inserção social dos programas e conteúdos políticos. Essa divisão da política em três dimensões serve para compreendermos teórica e metodologicamente as faces que compõem a geometria das políticas públicas.

¹² Linha de pesquisa da ciência política, gestada a partir dos anos 50 nos Estados Unidos sob o nome de *policy science*. Suas preocupações voltam-se para a “inter-relação entre as instituições políticas, o processo político e conteúdo de política” (FREY, 2000, p. 214).

Atento a estas três dimensões, nossa pesquisa caminha na compreensão de que as políticas públicas não se referem às ações e interferências somente do Estado, como algo impositivo. Elas consubstanciam o processo de consensos e disputas dos diferentes grupos, ora atendendo demandas de uns, ora negociando diferenças, enfim, são compostas por conflitos e perspectivas tanto de ação quanto de ausência, compreendendo consensos, harmonias e oposições. Ao tratar da noção de políticas públicas de cultura, Nestor García Canclini (*apud* RUBIM, 2007b, p. 13) entende que

Os estudos recentes tendem a incluir sobre este conceito o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, as instituições civis e os grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou transformação social. Sendo que esta maneira de caracterizar o âmbito das políticas culturais necessita ser ampliada, tendo em conta o caráter transnacional dos processos simbólicos e materiais na atualidade¹³.

O conceito apresentado por Canclini refere-se a objetivos e intervenções conjuntas e sistemáticas (RUBIM, 2007b), isto indica que o campo das políticas públicas de cultura pressupõe projetos planejados, sistematizados como pensamentos e atividades estratégicas que congreguem o antes, o durante e o depois da ação proposta. Em vários usos correntes, a ideia de políticas públicas sustenta somente seu vínculo com o Estado, entretanto, as políticas públicas não estão atreladas em particularidade à conjuntura estatal. O adjetivo públicas que qualifica as políticas pode ser compreendido também como uma indicação às interferências da esfera pública no setor das políticas públicas. Indagando acerca de uma compreensão restritiva das políticas públicas de cultura, Alexandre Barbalho (2008, p. 25) sustenta que

Esta igualdade estabelecida entre Estado = público nega a existência da esfera pública e é particularmente complicada

¹³ Tradução livre da citação: Los estudios recientes tienden a incluir bajo este concepto al conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social. Pero esta manera de caracterizar el ámbito de las políticas culturales necesita ser ampliada teniendo en cuenta el carácter transnacional de los procesos simbólicos y materiales en la actualidad.

quando se refere à cultura e à política. A primeira por ser um documento simbólico social, pois não é possível lidar com um bem cultural e não remetê-lo à coletividade. A segunda, em seu sentido originário e amplo (*politikós*), também se refere à dimensão coletiva da vida humana. Nesse sentido, pode-se afirmar que uma política cultural é duplamente pública.

Enquanto ação interventiva no âmbito público, e também influenciada por este mesmo âmbito, consideramos significativo refletir sobre políticas públicas de cultura em conexão com o que Habermas (1997, p. 92) pensa para noção de esfera pública.

A esfera pública pode ser descrita como uma rede adequada para a comunicação de conteúdos, tomadas de posição e opiniões; nela os fluxos comunicacionais são filtrados e sintetizados, a ponto de se condensarem em opiniões públicas enfeixadas em temas específicos. Do mesmo modo que o mundo da vida tomado globalmente, a esfera pública se reproduz através do agir comunicativo, implicando apenas o domínio de uma linguagem natural; ela está em sintonia com a compreensibilidade geral da prática comunicativa cotidiana.

Neste viés, a esfera pública constitui-se como uma arena comunicacional através da qual, cotidianamente, vários agentes e instituições expressam seus discursos no âmbito do coletivo. É através deste espaço público e das opiniões formuladas em seu contexto, que, por exemplo, as reivindicações da sociedade civil por investimentos na área da cultura, bem como as de grupos locais por suas memórias, e outras necessidades do coletivo ativas através da memória, poderão ser proferidas, escutadas e pensadas.

A partir de seu contato com a opinião pública, as instituições podem tomar e reformar decisões e resoluções, formulando e executando políticas. As ações estatais na área da cultura, por conseguinte, são relativas à sua interação com as manifestações da esfera pública, entretanto, como explica Habermas (1997, p. 93-94), “as decisões proteladas continuam reservadas a instituições que tomam resoluções”.

Albino Rubim (2007a), pesquisador das políticas públicas de cultura, declara haver atualmente uma pluralização na delimitação e caracterização dos atores das políticas culturais, com a inserção de um complexo conjunto de agentes estatais e não-estatais que juntamente ao Estado-nação atuam no campo da cultura. Isto explicita que

hoje as políticas públicas culturais acontecem por meio de uma composição de agentes, o que fica demonstrado no âmbito do sistema administrativo público quanto à disposição de governos (união, estado, municípios e distrito federal), entes supranacionais (organizações entre nações, organismos multilaterais, blocos econômicos, etc.), entre outros.

A relativização da atuação centralizadora do Estado-nação nesta área abre as fronteiras das políticas públicas de cultura para outros atores não-estatais, como a sociedade civil e o mercado, e também oportuniza o reconhecimento público de outras memórias que não a nacional. Analisando o trajeto histórico das políticas públicas de cultura no Brasil, Lia Calabre (2007, p. 96) salienta que

Durante muito tempo a ação do Estado ficou restrita a preservação daquilo que comporia o conjunto dos símbolos formadores da nacionalidade, tais como o patrimônio edificado e as obras artísticas ligadas à cultura erudita (composições, escritos, pinturas, esculturas, etc). O papel de guardião da memória nacional englobava atribuições de manutenção de um conjunto restrito de manifestações artísticas. As manifestações culturais deveriam ser registradas e resgatadas dentro do que poderia ser classificado como o folclore nacional.

Contribuindo para a busca de superação dessa atuação restrita do Estado, as organizações não-governamentais e outras mobilizações da sociedade civil, formalizadas ou não, vem cumprindo função importante nesse processo de ampliação. Além disso, interessa notar que as contemporâneas políticas públicas culturais não podem deixar de considerar os fluxos transnacionais do processo de globalização e as relações internacionais, que vem se tornando determinantes para a crescente atenção dada pelos Estados à área da cultura. Estes aspectos serão nosso tema no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2

POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA, POLÍTICAS PÚBLICAS DE MEMÓRIA

Como uma sociedade, qualquer que seja, poderia existir, subsistir, tomar conhecimento de si mesma, se ela não considerasse um conjunto de acontecimentos do presente e do passado, se ela não pudesse reconstruir o curso do tempo e recuperar incessantemente os traços que deixou de si mesma?
Maurice Halbwachs

No capítulo anterior, entre outros temas, discorremos sobre memória social e seu possível uso como recurso econômico e sociopolítico. Iniciando nosso segundo capítulo, o objetivo é intensificar nossa investigação, abordando noções que deem conta de aspectos da memória social vinculados ao desenvolvimento de pensamentos e ações do Estado, da sociedade civil e outros agentes na esfera pública. Destacamos, portanto, a feição da memória como recurso sociopolítico em sua relação com políticas públicas de cultura.

Desta forma, atentos a recente emergência de uma cultura e política de memória, nosso foco está em aspectos que percorrem a década de 1980 até a atualidade. Sendo que buscamos não engessar nossas considerações dentro deste recorte temporal, ao lançarmos mão de abordagens teóricas que contextualizam aspectos precedentes a este período, e que nos são caras em importância. Inserimos nas próximas páginas reflexões em torno das políticas culturais no Brasil que remetem a intervenções do Estado nos processos de construção de memórias dos grupos sociais presentes em seu território, como também observamos os dispositivos de nossa atual Constituição Federal em torno dos direitos culturais e do direito à memória.

Inicialmente, propomos uma reflexão acerca do “trabalho de enquadramento da memória” (POLLACK, 1992) que o Estado moderno realiza para a construção de uma identidade e memória nacional, tal qual um alquimista que justapõe ou hibridiza diferentes substâncias (memórias e identidades), por vezes deformando, suprimindo ou estimulando-as. Para tanto, sopesamos a influência que agentes variados vem exercendo nas mudanças da trajetória das políticas públicas de cultura e memória, pois consideramos indispensável considerar as interferências do contexto global e das

atuações dos movimentos sociais e de órgãos multilaterais, no desenvolvimento e revisão da atuação estatal no setor.

Na citação que abre este tópico, Halbwachs enfatiza a necessidade das memórias para a “existência” e “subsistência” de identidades, como um “pré-requisito funcional das sociedades” (SANTOS, 1998, p. 11). Esta parte de nossa investigação tem preocupação em conhecer algumas situações e considerações do Estado brasileiro e seus governos diante do “conjunto de acontecimentos do presente e do passado”. Deste interesse sobremem algumas questões: ao que pode interessar ao Estado e demais agentes da esfera pública a “reconstrução” do curso do tempo e a “recuperação” de traços de antepassados? De quais maneiras tem sido executados estes intentos? O objetivo é que possamos neste capítulo vislumbrar formas como a memória social pode estar relacionada às instituições, em específico ao Estado, na sua concepção e na estruturação de políticas e gestões de cultura e legislações.

2.1 Entre a voz nacional e tantas vozes: Estado moderno e memória social

A relação entre Estado¹⁴ moderno e memória social pode ser inicialmente pensada através dos elementos que compõem a ideia de nação como uma comunidade política imaginada, inerentemente limitada e soberana, conforme teoriza Benedict Anderson (1993).

Anderson considera os estados nacionais como limitados por que estão circunscritos a um território determinado por fronteiras com outros territórios, não

¹⁴ O termo Estado provém do latim *status*, estar firme, e apareceu pela primeira vez, como referência a uma estrutura política com certo caráter permanente, na obra “O Príncipe”, de Maquiavel, escrita em 1513. Quanto a seu surgimento, há três perspectivas de pensamento: a primeira afirma que sempre houve sociedade e Estado, isto é, desde seus primórdios, os homens conviveram com base em organizações sociais, dotadas de poder e autoridade; a segunda considera o Estado, assim como a sociedade, uma decorrência orgânica do desenvolvimento dos grupos sociais, isto é, durante um período viveu-se a inexistência do Estado, para depois este aparecer em decorrência de necessidades humanas; a terceira adota uma concepção política mais delimitada do surgimento e das características estatais, tendo como marco de seu aparecimento o destaque da Paz de Vestfália (referência a uma série de tratados que encerrou a Guerra dos Trinta Anos, e que são apontados como marco inicial do sistema moderno do Estado-nação), em 1648. Podemos resumir essas considerações em dois eixos teóricos: um que trata da formação natural ou espontânea dos Estados, e outro que revela uma formação contratual, o que não quer dizer integralmente pacífica, entre indivíduos que compõem uma sociedade (DALLARI, 1998).

podendo estender sua concepção de comunidade imaginada de forma universalista, pois a nação é um critério de distinção frente aos outros e somente alcança àqueles que estão vinculados ao território ou sentimento nacional. Imaginam-se soberanos, pois o surgimento da nação é um emblema de liberdade relacionado ao declínio dos sistemas tradicionalmente hierárquicos de governabilidade, isto é, as monarquias absolutistas, na Europa.

A nação é qualificada como imaginada por que seus membros pensam e acreditam, ou se comportam como acreditassem que fazem parte de uma comunidade, nutrindo uma imagem de comunhão de espaço e fraternidade forjada em torno de uma cultura, memória e identidade nacional. Esta idealização é compartilhada com indivíduos que nunca conhecerão uns aos outros de maneira aproximada, em razão da quantidade de pessoas que formam um Estado e pela extensão de seu território.

Anderson (1973, p. 75) revela ainda que a nação como “comunidade imaginada” forjada através da cultura cresce, em parte da Europa, a partir do momento em há uma convergência do capitalismo e da tecnologia impressa. A consequente estruturação de línguas nacionais impressas sobrepondo a diversidade de línguas faladas foi articulada para possibilitar uma maior circulação e venda dos impressos (por isso a proposição de uma monolíngua, e conseqüentemente uma única língua oficial). Estes acontecimentos restaram por criar fortes laços que contribuiram para o projeto de nação moderna: as unidades da língua e das informações. São ações relativas à comunicação, que unificam fluxos de conteúdos e diferenças culturais, contribuindo para o fortalecimento de uma identidade nacional. A divulgação pelo Estado de mitos fundacionais, símbolos, personagens, acontecimentos, lugares, usos e costumes são alguns dos elementos culturais que formam a ideia de nação. Os Estados distinguem-se uns dos outros pela forma como constroem esses imaginários acerca da nação.

Consoante Pollack (1989, p. 9), a memória articulada por uma nação visa “manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, em que inclui o território (no caso de Estados)”. Para dar conta disto, as memórias que estruturam uma nação são “enquadradas” (*idem*, 1989). A memória nacional é fruto de um trabalho de enquadramento das diversas e diferentes memórias sociais localizadas em um país. Este trabalho visa dar coerência ao sentimento de nação, justificando-o. O “enquadramento da memória” exige um trabalho permanente e dinâmico, que

incessantemente interpreta os dados do passado com o objetivo de perpetuar estabilidades e controlar pulsões que queiram discutir fronteiras.

O conceito de nação como comunidade imaginada repousa no sentimento de irmandade profunda, que alberga em um projeto único e tido enquanto comum para vários indivíduos, ocultando desigualdades ou explorações características de seus meios e relações. Desta maneira, os Estados nacionais geram também suas estruturas de dominação e de transmissão de valores dos grupos dominantes, constituindo seus capitais simbólicos.

O que refletimos a partir de Anderson (1993) é que a construção de uma grande narrativa para a nação e a sobreposição de um sentimento de comunidade única e soberana, atrelado a determinado território, acaba por sufocar memórias coletivas, suas vivências, diferenças, hibridações e interações transformadoras, consoante alerta Nestor Garcia Canclini em sua obra “Culturas híbridas” (2008). Em sentido metafórico, uma grande memória, a nacional, aglomera, de forma estrategicamente imperiosa, pequenas memórias locais ou de grupos, as da vivência em fluxos do criar, saber, fazer... Minúsculas não em importância, mas em contraposição ao projeto nacional que se coloca como maior e unificador dos grupos formadores de um país.

É neste viés que Pierre Nora (1993, p. 27) insere as categorias lugares e meios de memória. Ressalta que “lugares de memória são nosso momento de história nacional”, compreendendo que a memória está atrelada a tradição, aos costumes ativos e rotineiros de uma sociedade. Segundo o historiador francês, na modernidade, a memória enquanto prática social reiterada esmaece, ficando mais evidentes os lugares de memória, resíduos físicos de ações não mais existentes. Podemos referir lugares de memória aos museus, monumentos, memoriais, documentos, arquivos, bibliotecas, coleções, cemitérios, datas comemorativas, entre outros. Nora afirma também que caso ainda existisse a “verdadeira memória”, ressaltando atos e sentidos originais de sociedades tradicionais, não precisaríamos resguardá-la através de lugares.

Consoante Nora, meios de memória são experiências, “memórias vivas e verdadeiras”, e os lugares de memória, pontos de referência concretos e/ou intelectualmente arquitetados que buscam rememorar, mas não constituem a memória em si. O mencionado autor (1993, p. 13) salienta que

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar a incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. São bastiões sobre os quais se escora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos. Não mais inteiramente a vida, nem mais inteiramente a morte, como as conchas na praia quando o mar se retira da memória viva.

Lugares de memória são, em regra, espaços institucionalizados em favor de uma memória oficial ou nacional, podendo ainda serem vistos como foco de privilégio daqueles que, visando uma identidade nacional sólida e definitiva, necessitam de espaços nos quais justifiquem suas dominações, registrem vitórias e transmitam os acontecimentos e personalidades que interessam ao grupo que está no poder, no caso, governantes e elites, perpetuando-os e ao mesmo tempo silenciando memórias que constatarem com seus interesses.

Enquanto momentos de história nacional, os lugares de memória são direcionados a lembrar memórias determinadas, mas também recordam implicitamente fraturas de memória, ou seja, podem sugerir a exceção, as partes faltantes, excluídas daquele lugar. A construção da identidade nacional é realizada amalgamando referências, e, neste mesmo movimento, produz vazios, lacunas, pois um discurso totalizante, como o nacional tem sido, não dá conta da diversidade de vozes e formas de vivências dos indivíduos e grupos sociais, causando fricções entre culturas. Em metáfora, a memória nacional mostra-se como uma parede que, de forma aparente, está perfeitamente levantada, mas que, quando aproximadamente alguém se inteira de sua sedimentação, observa que resistem tijolos e cimentos de variadas formas e texturas. Estes elementos resistem, esperando um momento propício ou fazendo acontecer erupções que tornem visíveis que tal construção possui suas falhas e diferentes elementos de composição.

Com cautela, e não de forma homogênea, isto é o que tem ocorrido nas últimas décadas, em diversas partes do mundo, devido à mudanças sociopolíticas importantes ocasionadas, dentre outros fatores, pelo fim da Segunda Guerra Mundial, processos de descolonizações e independências, as transições democráticas na América Latina e a queda do *apartheid* na África do Sul, conforme tratamos no capítulo anterior. Estas modificações fizeram com que aflorassem disputas e lutas por revisões da memória nacional em diversos países, cujas finalidades giram em torno de ideais de justiça social e reconhecimento público de memórias de grupos étnicos, de gênero, religiosos, etc, bem como de reparação de danos historicamente causados por preconceitos, explorações, guerras e regimes de exceção. Esses grupos almejam suas participações na esfera pública por meio também da divulgação de suas histórias, da difusão de seus antepassados, heróis, origens e mitos, elementos fundamentais para seus valores simbólicos, imaginários, processos identitários e suas legitimações pelos demais grupos sociais e órgãos de Estado. Luciana Quillett Reiman (2007, p. 16), considerando a relação entre memória, história e direitos, afirma que

O que se observa, então, em linhas gerais, é a busca de reconhecimento e legitimidade por parte de grupos que, destacando-se da “comunidade nacional”, passam a definir-se a partir de novas categorias, sejam elas étnicas, religiosas, de gênero, etc. Nesse processo estão em jogo novas formas de auto-identificação, a valorização de uma história particular, a demanda por inclusão sem homogeneização, a luta pelo reconhecimento público de sua existência e significado para a nação, por representação política e, finalmente por direitos. Não apenas os direitos universais, mas também novos direitos, associados à especificidade histórica ou cultural desses grupos, fenômeno que vem provocando a rediscussão de conceitos como cidadania e democracia.

Desta forma, emergem movimentos para que essas memórias até então subterrâneas ou silenciadas por um “trabalho de enquadramento da memória”, que visa consolidar e legitimar Estados e identidades nacionais (POLLACK, 1989, 1992), tenham relativizadas suas condições marginais, assumindo espaços de visibilidade e reconhecimento na esfera pública. Quanto à relação dessas mobilizações com a emergência de uma cultura e política de memória, Huyssen (2000, p. 34-35). considera que

No cenário mais favorável, as culturas de memória estão intimamente ligadas em muitas partes do mundo, a processos de democratização e luta por direitos humanos e à expansão e fortalecimento das esferas públicas da sociedade civil. Desacelerar em vez de acelerar, expandir a natureza do debate público, tentando curar as feridas provocadas pelo passado, alimentar e expandir o espaço habitável em vez de destruí-lo em função de alguma promessa futura, garantindo o “tempo de qualidade” – estas parecem ser necessidades culturais ainda não alcançadas num mundo globalizado, e as memórias locais estão intimamente ligadas às suas articulações.

Estas lutas civis e demandas da sociedade globalizada tem exigido das políticas públicas de Estado outras posturas que confrontam a ideia de nação enquanto comunidade imaginada, “enquadrada” e totalizante. São necessidades culturais que exigem uma atenção do Estado à diversidade cultural e pluralidade das memórias de seu povo, para usar uma expressão unitária, elementar à concepção nacionalista. Consoante expressa Homi K. Bhabha (2010, p. 18), em época de fluxos globais e transversalidades, a “América nos conduz à África; as nações da Europa e Ásia reúnem-se na Austrália; as margens da nação desterritorializam o centro; os povos da periferia regressam para reescrever a história e a ficção da metrópole”¹⁵.

Com a globalização, contatos e interferências entre países e grupos sociais tornaram-se uma constante. As informações e características de uns influenciam a dos outros, no mesmo sentido em que tais interações produzem vontades de distinção. Fronteiras territoriais e marcas identitárias são relativizadas, ou melhor, repensadas, e muitas vezes reformuladas, incitando outras formas de relacionar-se entre si, comunicar suas culturas, conhecer outras e reconhecer a si. Estes processos de interação produzem aberturas que iluminam o fenômeno das identidades múltiplas e seu vínculo com a hodierna sociedade de consumo, enfatizando o efêmero e o descartável.

No que tange à questão identitária, Zygmunt Bauman (2005, p. 60), em seus estudos sobre a “liquefação” das estruturas e instituições sociais, entende que para o indivíduo pós-moderno “uma identidade coesa, firmemente fixada e solidamente construída seria um fardo, uma repressão, uma limitação da liberdade de escolha. Seria um presságio da incapacidade de destravar a porta quando a nova oportunidade estiver batendo”. E reitera:

¹⁵ Tradução livre da publicação em espanhol: “América nos conduce a África; las naciones de Europa y Asia se reúnen en Australia; los márgenes de la nación desplazan el centro; los pueblos de la periferia regresan para reescribir la historia y la ficción de la metrópoli”.

Para a grande maioria dos habitantes do líquido mundo moderno, atitudes como cuidar da coesão, apegar-se às regras, agir de acordo com os precedentes e manter-se fiel à lógica da continuidade, em vez de flutuar na onda das oportunidades mutáveis e de curta duração, não constituem opções promissoras (*idem*, p. 60).

O afã por mudanças pode ser visto então como uma das dimensões do espaço-tempo atual. Esta disponibilidade gera uma “cultura de mudança” que, em ambivalência, desestabiliza concepções rígidas e estáticas, como a ideia de Estado-nação, e sugere a importância de âncoras, como a memória social, que nos informam de laços de comunidade e segurança. Esse contexto vem exigindo do Estado novas posturas no trato com questões relacionadas às identidades culturais. A questão colocada é de que forma podem ser construído percursos de políticas públicas de cultura que polifonizem em equilíbrio e democracia as memórias do país e suas versões localizadas.

José Márcio Barros (2009, p. 31), pesquisador na área da diversidade cultural, classifica “cultura de mudança” como o

resultado de uma disponibilidade para o futuro, para o novo, para o desconhecido: o resultado da capacidade de abertura para o mundo. Não se trata da afirmação da ditadura da mudança, do equívoco de se tomar a mudança como sinônimo de excelência e desenvolvimento. Trata-se de reconhecer que sociedades e instituições são desafiadas continuamente pela história. Há mudanças e mudanças. Mudanças que produzem movimento e desenvolvimento e mudanças que consolidam a permanência.

Esta dinâmica produz tensões sociais equivalentes à disputas entre interesses daqueles que desejam manter suas estabilidades por meio do projeto de nação enquanto comunidade imaginada, e outros não legitimados por esta representação, que lutam por mudança e inclusão. Imersos em ambivalência, elementos nacionais, como a tradição, o povo, a soberania, o território, a razão do Estado e a cultura de elite, são colocados em jogo na arena pública, gerando disputas concernentes às narrativas e discursos fomentados e difundidos pelo Estado. Assim é que, em alguns países, principalmente naqueles declaradamente democráticos, as ideias de identidade e memória nacionais vêm sendo rediscutidas desde os anos 1970 em consequência à integração

transnacionais e diferenciação locais provenientes da globalização, sendo perceptível que “as identidades nacionais permanecem fortes, especialmente com respeito a coisas como direitos legais e cidadania, mas as identidades locais, regionais e comunitárias têm se tornado mais importantes” (HALL, p. 73, 2000).

Este tenso movimento que vai da identidade nacional às identidades locais, regionais e comunitárias possui seus fluxos nas formulações de políticas públicas de cultura e memória social no Brasil, refletindo novas demandas e disputas de interesse na execução de ações do Estado. É o que iremos demonstrar a seguir, tecendo descrições e análises referente à inércias e atividades do governo federal na área, como também referenciando posteriormente dispositivos da Constituição Federal de 1988 que tratam dos direitos culturais e à memória.

2.2 Percursos das políticas públicas de cultura e memória social no Brasil

As estratégias para a construção de uma identidade nacional no Brasil estão aliadas aos princípios das políticas públicas de cultura na esfera federal de nosso país, durante o Estado Novo (1930-1945). Renato Ortiz (2006, p. 131) entende que a construção de uma identidade nacional brasileira apresenta-se vinculada ao modo como as culturas populares foram interpretadas pelos discursos e atos dos grupos sociais. Entende que o processo de formulação identitária da nação conecta-se à construção do próprio Estado brasileiro, afirmando que a relação entre o popular e o nacional é uma constante na história da relação entre Estado moderno, identidade nacional e cultura brasileira.

As primeiras décadas do século XX no Brasil foram marcadas por transformações substanciais. Intensificaram-se os processos de urbanização e industrialização, a classe média desenvolveu-se, e junto com eles o proletariado urbano. O modernismo enquanto movimento cultural reflete este contexto de mudanças, e a Revolução de 1930 abre as portas da administração pública para conjeturar e orientar as mudanças que aconteciam na sociedade brasileira. Este momento pedia outro tipo de interpretação do Brasil, não mais condicionada pelas teorias raciais que tomavam os

parâmetros de raça e clima como determinantes da condição socioeconômica do país e a mestiçagem entre as etnias indígena, branca e negra como a questão principal do “atraso” no desenvolvimento nacional (ORTIZ, 2006, p. 40-41).

Por outro lado, a teoria do antropólogo Gilberto Freyre, principalmente seu livro *Casa Grande e Senzala* (1933), coincidiu com a visão sobre a constância fundamental da mestiçagem como elemento positivo na construção da identidade nacional que o Estado Novo e os modernistas brasileiros vinham empreendendo. Segundo Ortiz (2006, p. 41),

Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. Só que as condições sociais eram agora diferentes, a sociedade brasileira já não mais se encontrava num período de transição, os rumos do desenvolvimento eram claros e até um novo Estado procurava orientar essas mudanças. O mito das três raças torna-se então plausível e pode-se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambigüidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o futebol e o carnaval. O que era mestiço torna-se nacional.

Tais pensamentos foram utilizados pelo Estado brasileiro para sedimentar uma imagem de nação ligada ao convívio harmonioso da diversidade étnica; uma “democracia racial”, amalgamando diferentes classes e culturas em um único discurso direcionado pelo Estado à população do país e outras partes do mundo. Brasil, país do futebol e do carnaval, da mistura de raças. Esta ideologia evidencia uma forjada coesão e coerência que buscava consolidar o “ser nacional”, e restava por mascarar problemas internos entre as diferenças, não somente de raças, que caracterizava e ainda caracteriza a população do país.

Os pontos iniciais do que podemos considerar políticas culturais a nível federal datam do primeiro governo Vargas (1930-1945) (BARBALHO, 2007; CALABRE, 2007; RUBIM, 2007b). Neste período foi implantado o Ministério da Educação e Saúde (1930), destacado pela atuação de Gustavo Capanema como seu dirigente (1934-1945). O ministro declarava que “o Ministério da Educação e Saúde se destina a preparar, a

compor, a afeiçoar o homem do Brasil. Ele é verdadeiramente o Ministério do Homem” (*apud* CAVALCANTI, 1999, p. 181). Com o objetivo de forjar este homem do Brasil, apto a participar e a contribuir para a construção da moderna comunidade nacional brasileira, o MES articulava ações de pedagogia e propaganda através das áreas do patrimônio, da música, da educação, do cinema, do rádio, do teatro e do livro.

Como momento inaugural das políticas de cultura no país, deve-se referir também a contribuição de Mário de Andrade para as políticas culturais brasileiras, através do Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938). Albino Rubim (2007b, p. 15) aponta as inovações que o poeta paulista trouxe para as políticas culturais a nível federal ao realizar atividades que ultrapassavam o território de São Paulo, propondo: a) duas missões etnográficas para pesquisar o arcabouço cultural de populações das regiões nordeste e amazônica; b) intervenções estatais sistemáticas em diversas áreas da cultura; c) explicitar a cultura como necessidade do homem, “tão vital como o pão”; d) alargar o entendimento de cultura, não esquecendo as belas artes, mas enfocando outros segmentos, dentre eles, as culturas populares; e) ampliar o conceito de patrimônio, congregando o imaterial, intangível e sua distribuição diversa pelos estratos sociais, ultrapassando assim formulações que o compreendiam somente como material, tangível e elitizado. Dos aspectos negativos das intervenções do Departamento de Cultura da Prefeitura da cidade de São Paulo, Rubim (2007b) destaca uma tendência iluminista de imposição da cultura de elite e a falta de programas relativos ao analfabetismo, questão alarmante na excludente sociedade brasileira dos anos 1930. Há ainda acepções de que essa atuação alargada era “clara expressão do projeto de hegemonia cultural em nível nacional das elites paulistas” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007).

Concomitantemente, essas preocupações de maior ressonância pública e de intervenções sistemáticas das ações para a área da cultura foram iniciadas também em âmbito da União durante o governo Vargas, sob a tutela do Ministério da Educação e da Saúde (MES). O período inaugura também a existência de regimes ditatoriais no país. É nesta via, entre iniciativas singulares e autoritarismo, que as políticas culturais vão transitar em alguns momentos da história do Brasil. Será reiterada essa aliança entre autoritarismo e cultura durante o regime militar pós-1964.

O aparelhamento cultural do Estado através da criação de órgãos vinculados ao MES e a regulamentação da radiodifusão no Brasil são marcas da Era Vargas

(CALABRE, 2007). Conhecida também pelo vínculo entre intelectuais modernistas (como Mário de Andrade, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer) e o governo, e pela busca de fortalecer um sentimento de “brasilidade”, fundamentada na conjugação nacional-popular, na qual a cultura serve de instrumento para a ideologia política. A cultura era vista como meio de firmar uma unidade provocada e estrategicamente definida para a nação, através da difusão de valores definidos pelas elites, como a elevação de um espírito cívico, do bom convívio entre as classes sociais, da mestiçagem e do trabalho. Neste período, realiza-se uma modelagem ideal da realidade brasileira, que vinha a fortalecer as bases governamentais através da divulgação e introjeção de símbolos nacionais e de um orgulho patriótico.

Mesmo que as atividades do Ministério tenham sido realizadas sob a ideologia do “nacional-popular”, as vozes das culturas populares só eram ouvidas e ressoadas oficialmente após o “refino” efetivado pelas elites dirigentes, tanto as políticas quanto as intelectuais. Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007, p. 69) avalia que “embora o povo e o popular fossem, no discurso oficial do Estado, as matrizes da cultura nacional, o rosto deste povo ainda continua desagradando às autoridades, sempre que ele aparece fora das idealizações dos letrados”.

Como faca de dois gumes, a política estatal operada neste regime de exceção avançava e cerceava; mostrava e escondia. Dentre as instituições criadas, temos a Superintendência de Educação Musical e Artística, o Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN (1937), o Instituto Nacional do Livro – INL (1937), o Serviço de Rádio Difusão Educativa, o Serviço Nacional de Teatro – SNT (1937), o Conselho Nacional de Cultura – CNC (1938), dentre outras. Por outro lado, o Departamento de Informação e Propaganda (DIP) fiscalizava e censurava conteúdos inversos à ideologia da nação, que legitimava o governo de Getúlio Vargas.

O patrimônio é evidenciado na principal instituição cultural gerada durante o governo varguista e principal emblema da política estatal de cultura no Brasil até o final da década de 1960 e início dos anos 1970: o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Mário de Andrade foi convidado a redigir o programa da instituição, entretanto, não teve suas concepções integralmente aceitas e realizadas na longa gestão

de Rodrigo de Melo Franco (1937 até sua morte na década de 1970) (CAVALCANTI, 1999; RUBIM, 2007b).

A constituição e preservação de uma memória nacional adquire dimensões oficiais através da atribuição de valores a objetos e bens materiais integrantes de um passado selecionado por uma agência estatal, parte fundamental do projeto de fazer do Brasil uma nação. As construções de “pedra e cal” do período colonial foram o principal foco das investidas do SPHAN, principalmente aquelas situadas nas cidades mineiras.

A escolha do que se pretendia identificar como constituinte da nação resultou na seleção de bens que representassem uma história remota e originária, inscrita num “tempo homogêneo e vazio”, revelando a construção de uma história da nação fundada na possibilidade de construir heróis nacionais que deviam informar as ações futuras e conter as diferenças no presente, distanciando-se dele. O processo de embelezamento dos monumentos, sua restauração e o enorme empenho em mantê-los conservados da deterioração corresponde à metáfora desse processo de “embelezamento” da história (CHUVA, 2009).

Em seus primeiros anos, o SPHAN deu destaque à arquitetura setecentista mineira e alguns edifícios do Rio de Janeiro (CAVALCANTI, 1999). O início das políticas culturais no Brasil realça a “beleza” de uma história inventada para a especificidade de uma “comunidade imaginada”. Desde este começo, a área da cultura vem sendo tratada das formas mais distintas pelos governos federais, indo da criação de um Ministério específico em 1985 ao seu subestabelecimento como Secretaria durante o governo Collor (1990-1992); das tensões entre interesses da indústria cultural e demandas mais abrangentes; de ações pontuais e eventuais à programas de construção e fortalecimento de uma identidade nacional; de ações com abrangência pública e distribuída equitativamente pelo território à transferência do papel do Estado para a iniciativa privada e concentração dos investimentos no eixo Rio-São Paulo, entre outros. São vários os perfis de atuação que os governos brasileiros exerceram ao fomentar a cultura em âmbito institucional.

No tópico seguinte, não objetivamos analisar historicamente os governos e as gestões culturais que floresceram em nosso país, mas sim, a partir de considerações sobre políticas culturais e esfera pública, observar como tem sido trançada a relação

entre poder público federal e a cultura de nosso país a partir da criação de um específico Ministério da Cultura, inserto no período de redemocratização do país.

2.2.1 Políticas federais culturais (1985-2010)

A criação do Ministério da Cultura (MinC) data de 1985. Nossa atual Constituição Federal é de 1988, porém, a estampada responsabilidade com a cultura assegurada na Carta Magna, tratando-a como direito fundamental, não possuiu de imediato uma ressonância na prática.

O Ministério surgiu ladeado por uma fragilidade institucional, escassos recursos financeiros e pouco entendimento da cultura como política pública. O apartamento do campo da cultura do Ministério da Educação e da Culura, visando à criação de um ministério específico, também não foi um dado consensual no que tange a sua relevância e à maturidade administrativa para sua existência, provocando vários debates e opiniões divergentes (RUBIM, 2007b). As gestões seguintes à criação do Ministério da Cultura também não contribuíram substancialmente para o seu fortalecimento dentro da administração pública federal.

Como reflexo da falta de empenho dos governos brasileiros de 1985 a 1994 na pasta da cultura, tem-se que 10 ministros estiveram na função durante o período de 10 anos. Mais flagrante é ainda o descrédito da área quando Fernando Collor, nosso primeiro presidente eleito por voto direto após regime militar, extingue todos os organismos de cultura que existiam, e transforma o Ministério em uma Secretaria vinculada a Presidência da República. Ato instituído por ele como uma forma de resposta aos artistas que apoiaram seu opositor nas urnas, Luis Inácio Lula da Silva. Neste período são destaques algumas recorrências que caracterizam o campo das políticas culturais no Brasil: a falta de continuidade nas políticas engendradas na área cultural, a pessoalidade no trato político e o recorrente descrédito à potência do fomento estatal ao conjunto simbólico e imaginário brasileiro.

As leis de incentivo e renúncia fiscal que emergiram no país com a Lei Sarney, posteriormente reformulada, em 1991, sob o desígnio de Lei Rouanet, relegaram à iniciativa privada a função de escolher quais as produções culturais que deveriam, ou

não, ser incentivadas e financiadas. Sob a ótica mercadológica das leis de incentivo, projetos culturais que tragam como tema e conteúdo a memória social saem perdendo, pois de imediato não oferecem consistente retorno em visibilidade para uma empresa. Com investimento direto da pasta, destacam-se no período a construção de bibliotecas, o patrimônio (Projeto Monumenta) e legislações acerca da dimensão imaterial do patrimônio.

Emblema da alocação das políticas culturais para o mercado é a publicação do livro “Cultura é um bom negócio”, por um dos ministros da cultura que passaram pela gestão de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), Francisco Weffort. O governo não soube neste momento estabelecer diálogos com a iniciativa privada, isentou e se ausentou do interesse efetivamente público do fomento cultural, implementando uma gestão de traços neoliberais nas políticas públicas de cultura do Brasil.

2.2.1.1 Governo Lula e a construção da memória social como política pública (2003-2010)

Findada a gestão de FHC e iniciado o governo Lula da Silva (2003-2010), tendo inicialmente Gilberto Gil como ministro da cultura, compreendemos que existe um trato diverso da questão cultural no Brasil. Diverso por distinguir-se das posturas de gestão cultural anteriores, e diverso em sua atenção à diversidade cultural brasileira e à memória social. Neste sentido, Alexandre Barbalho (2009, p. 52) argumenta que

A diversidade não se torna uma síntese como o recurso à mestiçagem na Era Vargas e na lógica integradora dos governos militares, nem se reduz à diversidade de ofertas de um mundo cultural globalizado. A preocupação da gestão Gilberto Gil está em revelar os brasis, trabalhar com as múltiplas manifestações culturais, em suas variadas matrizes étnicas, religiosas, de gênero, regionais etc.

A busca por esses “brasis” revela um entendimento de cultura ampliada, diversa, horizontal e promotora de transformações sociais. A pluralidade da memória social ganha espaço com a ênfase à diversidade cultural, como “nunca antes na história deste

país¹⁶”. O Estado, enquanto promotor de políticas culturais, assume neste momento parte importante das rédeas da formulação e efetivação de suas políticas culturais, convocando os estratos sociais para encontros nacionais, editais, programas de cultura que almejam atingir o território e a população de forma equânime. Isto acontece a partir da formação de frentes de trabalho nas diversas linguagens artísticas e expressões culturais, perspectivas de implantação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e do Plano Nacional de Cultura (PNC), entre outros. O Sistema e o Plano contemplam uma importante visão de institucionalização da cultura, fortalecendo garantias culturais e ampliando políticas de governo ao nível de políticas de Estado, com vistas à suas continuidades.

Estas informações revelam outro ponto considerável nesta gestão: o diálogo e a parceria firmada com a sociedade civil. Refletindo acerca da presença de lutas e conflitos na história das políticas públicas de cultura no Brasil, Cristina Amélia Pereira de Carvalho (2007) entende que desde 1937, época do Estado Novo, teve início um processo de pleitos e demandas sociais que se estende até hoje, reivindicando a modificação do jogo de forças e influências na formulação de políticas públicas de cultura no Brasil, como também pressionando o poder público pela inclusão de outros atores sociais na abrangência das intervenções estatais. Segundo a autora, esta participação foi ampliada a partir de 1980 no curso da redemocratização de caráter neoliberal por meio de uma participação social concedida pelo Estado, mas não abrindo canais de deliberações, e sim adotando uma concepção neoliberal de gestão da cultura.

Para a referida pesquisadora (2007, p. 19-20), em oposição a este formato, está o da participação conquistada “que fomente um processo de emancipação e de auto-organização expressa-se na formação do Sistema Nacional de Cultura e, em particular, no programa Cultura Viva¹⁷, do Ministério da Cultura do governo Lula”. Esta compreensão de estímulo a uma participação conquistada esteve presente em maior parte nas políticas públicas de cultura do governo Lula (2003-2010) e de seus ministros da cultura Gilberto Gil (2003-2007) e Juca Ferreira (2007-2010) que nessa abertura

¹⁶ Frase característica dos discursos de Luís Inácio Lula da Silva quando presidente do Brasil.

¹⁷ O Programa Cultura Viva é o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania, criado em junho de 2004, a partir da criação de unidades, Pontos de Cultura, que são geridos de forma compartilhada entre Estado e sociedade. Segundo Célio Turino (2007, p. 244), “não é um equipamento cultural do governo, instalado para oferecer serviços culturais ao povo. Pelo contrário, é um espaço, ou expressão cultural da sociedade, que ganha força e reconhecimento institucional, ao estabelecer uma parceria, ou pacto com o Estado”.

aplicaram uma noção de cultura mais ampla, declarada “antropológica”, em suas políticas.

Laraia, ao tratar do conceito de cultura para a antropologia, salienta que dentro das ciências sociais há centenas de noções acerca do conceito de cultura, não havendo um consenso entre os estudiosos em torno desta idéia por ser ela mesma relativa ao entendimento da natureza humana, tema de indecifrável definição. Uma das concepções que mais se aproxima da idéia de cultura do ponto de vista antropológico é a noção de cultura como sistema simbólico, que recebe a seguinte abordagem por David Scheiner (*apud* LARAIA, 2001, p. 75):

Cultura é um sistema de símbolos e significados. Compreende categorias ou unidades e regras sobre relações e modos de comportamento. O status epistemológico das unidades ou ‘coisas’ culturais não depende da sua observabilidade: mesmo fantasmas e pessoas mortas podem ser categorias culturais.

Já Gilberto Gil, em fala intitulada “Cultura são todos os nossos gestos” na 1ª Conferência Nacional de Cultura e em outros momentos e ações, coloca suas considerações para um entendimento de cultura nesse sentido. Existe nas intenções do então ministro e de seu sucessor, Juca Ferreira, a perspectiva de compreender cultura como plurais trocas simbólicas e intersubjetivas, fortalecendo perspectivas cidadãs e democráticas da atuação do Estado neste campo. “Em consequência, o público privilegiado não serão os criadores, mas a sociedade brasileira. A outra ênfase dos discursos programáticos será a retomada do papel ativo do Estado nas políticas culturais.” (RUBIM, 2007b, p. 29).

Completando a noção de cultura pensada neste governo, além da dimensão simbólica/antropológica, há a aplicação das dimensões econômica e cidadã, expressas da seguinte forma nas Diretrizes Gerais do Plano Nacional de Cultura, lançado em 2007:

a) na dimensão econômica está o fomento à “sustentabilidade de fluxos de produção adequados às singularidades constitutivas das distintas linguagens artísticas e múltiplas expressões culturais. Inserida em um contexto de valorização da diversidade,

a cultura também deve ser vista e aproveitada como fonte de oportunidades de geração de ocupações produtivas e de renda” (p. 13);

b) a dimensão cidadã refere-se ao acesso universal à cultura, consubstanciado no “estímulo à criação artística, democratização das condições de produção, oferta de formação, expansão dos meios de difusão, ampliação das possibilidades de fruição, intensificação das capacidades de preservação do patrimônio e estabelecimento da livre circulação de valores culturais” (p. 12).

A ênfase dada nesta pesquisa à noção de cultura e as perspectivas de gestão democrática e participativa aplicada nas políticas culturais do governo Lula, não visam desconhecer suas limitações e contradições perceptíveis principalmente quando o discurso é exercitado na prática. O que não nos cabe aqui analisar. Entretanto, não podemos deixar de reconhecer que, como afirma Marta Porto (2007, p. 167), na experiência brasileira, durante os oito anos da gestão do ministério por Gil e Juca, existe uma busca pela “reapropriação do espírito público da política cultural” até então bastante centrada em leis de incentivo e renúncia fiscal de empresas privadas, como as conhecidas Lei Sarney e Lei Rouanet.

Compreendemos que esta “reapropriação” juntamente à maior abrangência do conceito de cultura tenha oportunizado um contexto propício ao singular desenvolvimento de políticas públicas que sublinham ações de fomento a processos de construção da memória social ao invés de somente incentivar perspectivas unitárias e totalizantes de uma memória nacional. Como indicativo desta postura apontamos a criação da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID) e da Secretaria da Cidadania Cultural (SCC), em 2003. Esta atitude demonstra a intenção do Ministério para que grupos sociais até então desconsiderados pelas políticas culturais fortaleçam suas articulações, para tanto através destas Secretarias visa direcionar recursos, legitimação e visibilidade aos anseios culturais e capitais simbólicos desses setores. Ainda tratando dos feitos do governo Lula no campo da memória social, destacamos a criação do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, em janeiro de 2009, e o seu, também recente, programa Pontos de Memória. Como referências das contribuições do Governo Lula para a construção da memória social como política pública, abordaremos alguns aspectos da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural e do projeto Pontos de Memória.

2.2.1.1.1 A Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural e o contexto internacional

A Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID) foi instituída a partir de uma sugestão, dialogada com o ministro Gil e o presidente Lula, advinda do primeiro ministro da SID, Sérgio Mamberti, ator, produtor e membro do Partido dos Trabalhadores, partido político do então presidente. Mamberti conhecia as disposições da Declaração da Diversidade Cultural (2001), firmada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), e considerava notável para o governo a criação da referida secretaria, pois seu surgimento coadunava com a noção de cultura adotada pelo Ministério de Gil. Atentava também para o ineditismo e novidade da secretaria no que tange aos direcionamentos das políticas culturais no país e no mundo. A criação da SID vinculou a abordagem da diversidade cultural à destinação de incentivos culturais para grupos minoritários ou marginalizados até então desconsiderados no raio de ações das políticas federais para a cultura (ALVES, 2009).

Através do Programa Identidade e Diversidade Cultural – Brasil Plural, a SID¹⁸ pôde atingir em seus editais e programas diferentes segmentos socioculturais através dos seguintes eixos: Culturas Populares, Culturas Indígenas, Cultura LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais), Diversidade Etária (Infância, Juventude, Pessoa Idosa), Saúde e Cultura (Deficientes, Transtorno Mental e Saúde do Trabalhador), Redes e Culturas Ciganas, além de trabalhar a divulgação da Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, lançada pela UNESCO em 2005. Dados do Ministério da Cultura (2009, p. 7-9) apontam que no período de 2005 a 2008, a Secretaria lançou 12 editais públicos, aprovando 875 projetos, despendendo recursos na ordem de 14 milhões de reais.

Dentre as iniciativas da Secretaria, podemos destacar o esforço em tornar os editais mais acessíveis aos grupos sociais e contextos culturais aos quais se destinam,

¹⁸ Com o governo Dilma (2011-) e a entrada de Ana de Hollanda como ministra da cultura, houve uma reformulação no nome da secretaria que passou a ser chamada de Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural. Nesta reforma, foi ainda criada a Secretaria da Economia Criativa em substituição a Secretaria da Cidadania Cultural.

através de oficinas de capacitação e seminários na área de elaboração e gestão de projetos, como também em alguns de seus editais, como o Prêmio Culturas Indígenas, a obrigatoriedade da apresentação de proposta escrita em formulário foi substituída por expressão oral através de gravação em vídeo, carta etc. Iniciativa que aumentou o número de inscrições no mencionado Prêmio, de 111, em 2006, para 192, em 2007 (SANTOS; PEIXOTO; MACHADO; BRAZ, 2010, p. 272).

Em perspectiva transversal, a SID atua por meio da manutenção de espaços dialógicos, como congressos e oficinas, em interação com movimentos, grupos e entidades representativas dos segmentos que tem sido foco de seu trabalho. A Secretaria articula também grupos de trabalho, composto por membros de outros setores do Ministério, dos demais Ministérios federais e outros agentes convidados a colaborar nas discussões. Com o intuito de firmar uma política pública permanente e continuada, a Secretaria tem buscado parcerias institucionais tanto dentro do governo (outras Secretarias do MinC e outros órgão governamentais, como Ministério da Saúde e Secretaria Especial de Direitos Humanos) quanto fora, em relações com patrocinadores (Petrobrás, Caixa Econômica Federal etc), entidades da sociedade civil (Rede Povos da Floresta, Comissão Nacional de Folclore, Rede Cultura Infância etc), entre outros (SANTOS; PEIXOTO; MACHADO; BRAZ, 2010).

Por outro lado, em pesquisa sobre a SID realizada em 2009, Alves (2009, p. 73-74) apontou algumas barreiras existentes para o melhor desempenho da Secretaria. A primeira trata de seu orçamento, o menor das Secretarias do MinC, o que dificulta o trabalho e o alcance das ações em um recorte de atuação tão amplo. Outras limitações referem-se à desarticulação entre os setores para os quais o fomento é direcionado, o que impede um melhor conhecimento das demandas; ao maior entendimento sobre a definição, objetivos e ações da Secretaria dentro do Ministério; a falta de pesquisas quantitativas concernentes ao impacto das políticas aplicadas pela SID; e o reduzido número de funcionários, à época 34 no total. Em 2009, consciente das adversidades, a então coordenadora da Secretaria, Giselle Dupin (*apud* ALVES, 2009, p. 74) ressalta atributos do órgão:

Considero uma vanguarda, uma coisa que está sendo feita, consolidada, então está sendo aperfeiçoada. Ela tem suas deficiências, mas a gente sabe que está como um processo. Considero que esse protagonismo da sociedade, esse diálogo

sempre com a sociedade civil, e essa busca de aperfeiçoar, de aprofundar, só tem pontos positivos. A gente está sempre em uma auto crítica permanente para melhorar. Então sabemos que tem coisas que são estruturais. Somos poucos, há pouco dinheiro e não podemos fazer mais do que isso nos permite, que a infra estrutura não permite. Mas dentro de nossas possibilidades, procuramos fazer o melhor. Claro que com erros e acertos. Mas é um processo de construção (entrevista 1).

A criação e o trabalho da Secretaria refletiram também no engajamento ativo e propositivo do Brasil no processo de criação de uma convenção internacional sobre a Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais que foi adotada pela UNESCO, em 20 de outubro de 2005 (KAUARK, 2010). Consoante Rubim (2011, p. 85), a UNESCO tem exercido papel fundamental na atual emergência das políticas culturais relativas à diversidade cultural¹⁹. O autor ainda considera a primeira emergência das políticas culturais a nível internacional bastante restritiva, pois estava centrada na articulação homogênea entre cultura e nação, e vê a acima referida Convenção (UNESCO, 2006, p. 3-4), ratificada pelo Brasil por meio do Decreto Legislativo 485/2006, como um símbolo do atual momento do órgão. A Convenção pela Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais (UNESCO, 2006, p. 3-4), foi redigida,

Destacando a necessidade de incorporar a cultura como elemento estratégico das políticas de desenvolvimento nacionais e internacionais, bem como da cooperação internacional para o desenvolvimento, e tendo igualmente em conta a Declaração do Milênio das Nações Unidas (2000), com sua ênfase na erradicação da pobreza,

Considerando que a cultura assume formas diversas através do tempo e do espaço, e que esta diversidade se manifesta na originalidade e na pluralidade das identidades, assim como nas expressões culturais dos povos e das sociedades que formam a humanidade,

(...)

Convencida de que as atividades, bens e serviços culturais possuem dupla natureza, tanto econômica quanto cultural, uma

¹⁹ Há uma contribuição importante no debate entre os domínios da dimensão econômica e da diversidade cultural que está consubstanciada no termo *exception culturelle*, surgido na França em 1993, para opor a tentativa de tornar a cultura um item do livre comércio junto a Organização Mundial do Comércio. Posteriormente, dentro da Unesco, este termo dará lugar à nomenclatura diversidade cultural, distanciando a ideia de exceção e sublinhando a riqueza intrínseca à cultura. Para maiores informações, ver Rubim, 2011.

vez que são portadores de identidades, valores e significados, não devendo, portanto, ser tratados como se tivessem valor meramente comercial.

Antenada ao contexto atual, a entidade lançou bases conceituais e ideológicas para a construção de políticas culturais que refletem a diversidade cultural como “uma das maiores riquezas da humanidade e dos povos, a exemplo da biodiversidade, já entronizada em uma agenda internacional como meta positiva” (RUBIM, 2011, p. 86-87). Ela considera também a dimensão econômica da cultura, mas destaca a importância de sua não redução a uma mera mercadoria. Destacam-se ainda neste processo de ênfase à diversidade cultural diplomas recentes como o relatório “Nossa Diversidade Criadora” (1996) e a “Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural” (2001).

2.2.1.1.2 Pontos de Memória

O estímulo a processos de construção da memória social de grupos que no decurso histórico tiveram pouca ou nenhuma oportunidade de narrar e expor suas memórias em âmbito local, regional e nacional, através de museus, é o principal objetivo do programa Pontos de Memória.

Lançado em fevereiro de 2009 pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), Ministério da Cultura, em parceria com a Organização dos Estados Ibero Americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura (OEI) e como ação do Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania, do Ministério da Justiça (PRONASCI/MJ), este programa destina-se a reconhecer e viabilizar iniciativas que já tenham trabalho desenvolvido em torno das memórias de comunidades, ou que desejem realizá-las. Os locais que recebem os Pontos, futuros museus comunitários, são indicados pelo PRONASCI/MJ, que tem sugerido comunidades com alto índice de violência, e são escolhidos pelo Departamento de Processos Museais do IBRAM, através da Coordenação de Museologia Social e Educação.

Atualmente, o programa aciona doze experiências-piloto em capitais brasileiras, distribuídas pelas cinco regiões. São elas: Museu de Favela/MUF (Pavão-Pavãozinho e

Cantagalo, Rio de Janeiro/RJ); Taquaril (Belo Horizonte /MG); Brasilândia (São Paulo/SP); São Pedro (Vitória/ES); Lomba do Pinheiro (Porto Alegre/RS); Museu de Periferia/MUPE (Sítio Cercado, Curitiba/PR); Estrutural (Brasília/DF); Museu do Mangue (Coque, Recife/PE); Grande Bom Jardim (Fortaleza /CE); Jacintinho (Maceió/AL); Beiru (Salvador/BA), e Terra Firme (Belém/PA). Existe ainda a realização de oficinas temáticas e capacitações ofertadas aos denominados Pontos de Memória Parceiros, que congrega projetos de memória local em diferentes fases de desenvolvimento, dentre eles, o Museu da Maré (Maré, Rio de Janeiro/RJ), projeto que inspirou o programa Pontos de Memória (IBRAM, 2010).

No que concerne a metodologia, a implantação dos Pontos de Memória abrange algumas etapas que são explicitadas pelo IBRAM (2012) da seguinte forma: a) Visitas de identificação e sensibilização nas comunidades indicadas pelo Pronasci/MJ; b) Seminários ampliados de mobilização nas comunidades, para apresentação do programa e eleição de instâncias deliberativas; c) Oficinas de qualificação; d) Visitas técnicas para acompanhamento do desenvolvimento do projeto; e) Fortalecimento da Rede - Encontros nacionais de integração dos pontos, denominados Teia da Memória, em referência ao encontro nacional de Pontos de Cultura também chamado de Teia; f) Plano de ação - Cada ponto de memória desenvolve um planejamento para execução do projeto na comunidade, delineando o perfil de museu que pretende constituir; g) Ações museais - Eventos e atividades que visam ampliar para toda a comunidade a discussão a respeito da memória local; h) Inventário Participativo - Desenvolvimento processual do inventário participativo, relacionando os bens que deverão compor o acervo do Ponto de Memória; i) Ato Inaugural - Lançamento de um produto de difusão, que marcará a abertura dos Museus Comunitários.

O Grande Bom Jardim, que vem articulando seu Ponto de Memória e é também a região onde está localizado o centro cultural que constitui nosso estudo de caso, possui atualmente um conselho gestor do projeto, formado por sete entidades (União dos Moradores do Bairro Canindezinho; Centro de Defesa da Vida Herbert de Souza; Associação Espírita São Miguel; Associação Comunitária dos Moradores do Planalto Vitória; Associações Comunitárias do Jardim Nazaré; do Anel Viário; e do Parque Jerusalém). Em janeiro de 2012, o processo de implementação do Ponto de Memória do Grande Bom Jardim encontrava-se na fase de seleção de cinco jovens (entre 18 e 29

anos) e cinco adultos (acima de 30 anos) para capacitação e desenvolvimento de pesquisa em história local e inventário participativo histórico, memorial e cultural dos bairros que o compõem.

Analisando o discurso institucional que envolve o programa, observamos recorrências ao uso da memória como recurso sociopolítico e econômico. São falas que, entre outras características do programa Pontos de Memória, destacam: a invenção “de novas narrativas museais que rompam com aquelas impostas pelos grupos tradicionalmente detentores do instrumento museu”; a “autogestão solidária e participativa” dos museus; o “poder transformador da memória”; a realização de “inventário participativo do patrimônio cultural local, afirmando o sentimento de pertencimento e do reconhecimento das identidades presentes nas comunidades”; a potencialização dos “saberes locais, por meio das ações museais, como forma de integrar o quadro de desenvolvimento local”; “os Pontos de Memória são capazes de promover a melhoria da qualidade de vida da população e fortalecer as tradições locais e os laços de pertencimento, além de impulsionar o turismo e a economia local, contribuindo positivamente na redução da pobreza e violência” (IBRAM, 2010; 2012). O Pontos de Memória pode ser tido como um projeto basilar para destacarmos o processo de construção da memória social como política pública no Brasil.

Os Pontos de Memória inspiram-se e seguem fundamentos do Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania (Cultura Viva), especificamente a ação dos Pontos de Cultura. O “do in” antropológico idealizado pelo ex-ministro Gilberto Gil é a imagem que dá significado ao mencionado projeto: uma massagem-incitação nos pontos vitais do corpo-território brasileiro, buscando ativar-despertar partes adormecidas ou negligenciadas pelas políticas culturais até então. Uma “massagem” que objetiva dar relevo as iniciativas culturais já existentes e muitas vezes não fomentadas pelo Estado, as esferas locais e a participação ativa da população. O ex-ministro Gilberto Gil no lançamento do projeto afirmava que “os Pontos de Cultura são intervenções agudas nas profundezas do Brasil urbano e rural, para despertar, estimular e projetar o que há de singular e mais positivo nas comunidades, nas periferias, nos quilombos, nas aldeias: a cultura local” (2004, p.8). Como os Pontos de Cultura, os de Memória visam dar voz e vez àqueles que por muito tempo não as tiveram estimuladas pelo poder público.

Um outro conceito que informa a estruturação dos Pontos de Memória é o de museologia social, firmado e propagado a partir da Mesa de Santiago do Chile, realizada durante a reunião do Conselho Internacional de Museus (ICOM), em 1972. No Brasil, em 2003, a museologia social obteve respaldo institucional, com a criação da Política Nacional de Museus (PNM). A noção de museologia social é referida pelo IBRAM (2010, p. 2) através da expressão “vontade política de memória”, descrita da seguinte forma no texto de apresentação do programa Pontos de Memória:

Política porque o direito à memória precisa ser conquistado, mantido e exercido como direito de cidadania; direito que precisa ser democratizado e comunicado entre os diferentes grupos sociais do Brasil. Nesse sentido, a crescente demanda por mais museus expressa o direito de todos os cidadãos aos meios de produção da memória, aos processos de transformação, criação e salvaguarda dos suportes de memória, não sendo suficiente garantir-lhes apenas o acesso aos museus já existentes. É necessário instrumentalizar as comunidades para que elas próprias criem e recriem suas memórias, seus discursos museológicos e suas práticas museais que dialoguem e ao mesmo tempo questionem os discursos já estabelecidos.

A “vontade política de memória” e o direito a ela subjacente demonstram que a cultura, a memória e a identidade conformam então um espaço de direitos, e são consideradas enquanto direitos, deveres e garantias. Observar como os direitos culturais e à memória estão inseridos na Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, o que faremos à seguir, auxilia-nos na compreensão de que forma as modificações na relação memória nacional e memórias sociais aparece no texto constitucional vigente, refletindo o contexto social e histórico presente, bem como ofertando diretrizes normativas para as políticas públicas na área da cultura e da memória.

2.3 Direitos culturais e direito à memória na Constituição Federal de 1988

Uma Constituição Federal recebe sinônimos como Lei Maior ou Carta Magna, o dá a entender seu papel de positivizar normas máximas dentro da hierarquia do ordenamento jurídico. Em seu bojo, estão as diretrizes e princípios sob os quais está fundado e se deve conduzir um Estado. No caso brasileiro, temos vigente a Constituição da República Federativa do Brasil, datada de 1988.

Ela é marco do processo de redemocratização do país, também conhecida por alguns como “Constituição cidadã”, ou, como sugere Francisco Humberto Cunha Filho (2011), “Constituição cultural”, considerando que em todos os seus títulos existem menções ou mesmo aprofundamentos sobre a temática cultural, como nunca antes tinha sido manifesta por nossos legisladores nas constituições anteriores. Esta Carta também é signo do processo de abertura política experimentado no país em sua dinâmica de passagem do regime de exceção ditatorial (1964-1986) para a construção democrática. Queremos, portanto, considerá-la como produção ideológica, que concerne à esfera legal do que “deve ser” a relação entre Estado e sociedade brasileira nas áreas da cultura e da memória social. Reportando-nos aos estudos de Giancarlo Rolla (1989, p. 163), estamos considerando a Constituição enquanto “conjunto de valores que, surgidos na vida social de uma determinada fase histórica, tem alcançado forma jurídica e entrado na esfera do direito através do exercício do poder constituinte²⁰”.

Na Constituição Federal de 1988, além da contribuição dos políticos de carreira, investiram esforços em sua feitura, compondo o poder constituinte, expoentes intelectuais e representantes da sociedade civil. Em suas letras, temos referendados aspectos importantes que concernem aos princípios fundamentais do Estado brasileiro: a soberania, a cidadania, a dignidade da pessoa humana, os valores sociais do trabalho e da livre iniciativa, e o pluralismo político. O que esta Lei também traz com frescor, e constitui o foco de nossa escrita neste item, é sua pioneira referência a cultura e aos direitos vinculados a ela.

Neste viés, Rodrigo Vieira Costa (2011, p. 18-19) comenta que

Dentro das inovações oriundas da Constituição da República de 1988, o ressurgimento do Estado Democrático de Direito aproxima a forma de governo, que, em sua base de legitimidade tem por titular o povo, e a Cultura, anteriormente reduto dos quinhões aristocráticos, ao dedicar em sua topografia, de forma inédita na história do constitucionalismo brasileiro, uma seção à Cultura. Outra inovação trazida pelo Constituinte de 1988 foi a expressão direitos culturais, presente no art. 215, nunca antes utilizada no direito constitucional. Em um e outro caso, o Constituinte não definiu expressamente os termos citados, o que dificulta o reconhecimento desses direitos e suas garantias de efetivação.

²⁰ Tradução livre da publicação em espanhol: “como conjunto de valores que, surgidos en la vida social de una determinada fase histórica, han alcanzado forma jurídica y han entrado en la esfera del derecho a través del ejercicio del poder constituyente”.

Mesmo com lacunas quanto à definição conceitual dos dispositivos constitucionais, a vigente Constituição traz na Seção II de seu Capítulo III referências diretas em dois artigos tanto à cultura quanto à memória. No artigo 215 expressa que “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”. E no artigo 216 reconhece a diversidade das memórias dentro do processo constitutivo da ideia de patrimônio cultural brasileiro, que podemos tomar também como uma noção de cultura brasileira, visto que a descrição do constituinte permite esta interpretação ao aproximar o conceito de patrimônio à noção de cultura enquanto “*culturas humanas* em sentido geral, mas referentes a distintos grupos situados no tempo e no espaço” (MACHADO, 2011, p. 104).

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º - O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

§ 2º - Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem.

§ 3º - A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

§ 4º - Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

§ 5º - Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos.

(...) **(grifo nosso)**

Este artigo contempla a diversidade da sociedade brasileira, dos seus grupos formadores e suas distintas “formas de expressão”, “modos de criar, fazer e viver”. Ressalta ainda o apoio, a proteção e a preservação que o Estado brasileiro deve dispensar aos bens culturais, em colaboração com a sociedade. Nossa Lei Maior traz uma perspectiva ampliada do que qualifica culturalmente um Estado, não caindo em reducionismos unitários quanto à identidade e à religião, por exemplo.

A Constituição de 1988 alude à Resolução 217-A da Organização das Nações Unidas (ONU), na qual se encontra a Declaração Universal dos Direitos Humanos. Datada de 10 de dezembro de 1948 e adotada pela Assembleia Geral das Nações Unidas já nesta época, esta Resolução trouxe um novo núcleo de direitos: os direitos culturais; e traz duas formas de abordagem que também condiciona a escrita legal brasileira, uma que é mais abrangente e outra mais restrita.

A concepção mais ampla está em seu artigo 22: “toda pessoa, como membro da sociedade, tem direito à segurança social e à realização, pelo esforço nacional, pela cooperação internacional e de acordo com a organização e recursos de cada Estado, dos direitos econômicos, sociais e culturais indispensáveis à sua dignidade e ao livre desenvolvimento de sua personalidade”. Já a mais restrita encontra-se nos dois itens do artigo 27: “1. Toda pessoa tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e participar do processo científico e seus benefícios. 2. Toda pessoa tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica, literária ou artística da qual seja autor” (CUNHA FILHO, 2011, p. 115) .

Dos dispositivos legais podemos chegar a algumas conclusões, apoiados também nas pesquisas que Francisco Humberto Cunha Filho (2000) tem desenvolvido no campo de estudos dos direitos culturais no Brasil. Primeiramente, está o entendimento dos direitos culturais como direitos fundamentais, entendendo-os como aqueles consubstanciados na tríade referentes às artes, à memória coletiva e ao fluxo de saberes, com ligação ao princípio da dignidade da pessoa humana. Tal princípio alicerça todos os direitos fundamentais de nosso ordenamento jurídico e a ideia de Estado democrático. Ele também indica que nem todas as expressões culturais serão protegidas ou incentivadas pelo Estado, mas somente aquelas que partam da proposição de um desenvolvimento digno ao indivíduo e a vida em sociedade.

Como princípios dos direitos culturais, Rodrigo Vieira Costa (2011), revendo e atualizando o rol proposto por Cunha Filho (2000), classifica os seguintes que estariam implicitamente dispostos na Constituição de 1988:

a) princípio do pluralismo cultural – é uma exaltação das diferenças culturais compreendendo a participação na vida cultural do país pelas diferentes etnias e grupos sociais que o compõem. Segundo Costa (2011, p. 37):

O pluralismo cultural está presente no caput do art. 215, quando contempla as diversas manifestações culturais sem distingui-las nem menosprezar qualquer uma em detrimento de outra(s) e também ao determinar que o Estado não privilegie ou oficialize determinada cultura. Recentemente, com a Convenção sobre a proteção e a promoção da Diversidade das Expressões Culturais, somou-se ao pluralismo o princípio da diversidade cultural, que incorpora os elementos de respeito, alteridade e contato entre as expressões culturais do globo.

b) princípio da universalidade – refere-se à garantia da participação de todos na vida cultural. Ao acesso, fruição e produção de bens simbólicos e ao conhecimento de valores simbólicos e imaginário coletivo pelos cidadãos, consoante art. 215, da Constituição Federal.

b) princípio da participação popular – estabelece a partilha responsável entre o Poder Público e os cidadãos, seja individualmente ou em organizações da sociedade civil, nas atividades de proteção, fomento e participação na vida cultural. Podem exemplificar esta participação uma iniciativa de lei, a propositura de ação judicial visando a defesa do patrimônio cultural e a participação dos cidadãos em conselhos consultivos e/ou deliberativos de ações no campo cultural dos três entes federativos no Brasil (União, Estados, Municípios e Distrito Federal).

c) princípio da atuação estatal como suporte logístico – o Estado não deve ter uma atuação dirigista ou se apresentar como produtor de cultura, mas sim apoiar e incentivar as diferentes manifestações culturais. Ressalva deve ser feita, quando o Estado deverá atuar para estabelecer igualdades materiais entre a totalidade dos grupos, segmentos ou atividades do campo da cultura, como nos casos de proteção às

expressões culturais negras, indígenas, ditas populares e/ou de outros grupos minoritários ou marginalizados.

d) princípio da cooperação – trata da colaboração na efetivação dos direitos culturais no país; tanto interna, entre entes federativos, sociedade civil e iniciativa privada, quanto externa, entre países e/ou influências de órgãos como a Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (Unesco), que por meio de convenções, declarações e recomendações tem transmitido bases jurídicas importantes para o direito à identidade e à diversidade cultural em plano internacional desde a Segunda Guerra Mundial, quando houveram saques aos patrimônios culturais de países invadidos.

Desde esta época foram publicados documentos como a Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948); Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (1966); Convenção sobre a Proteção dos Bens Culturais em Caso de Conflito Armado (1954); Declaração dos Princípios da Cooperação Cultural Internacional (1966); Recomendação sobre a Participação dos Povos na Vida Cultural (1976); Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular (1989); Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (2001) e Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005), para citar alguns que tratam mais diretamente de temas relativos à memória social.

e) princípio do respeito à memória coletiva – “está intimamente ligado ao desenvolvimento humano do presente com os valores históricos consagrados pelo passado, que não podem ser esquecidos sob pena da própria descaracterização da identidade cultural da nação e de seus grupos formadores” (COSTA, 2011, p. 39). Nesta consideração, apresenta-se como um princípio fortemente ligado a ideia de patrimônio cultural, congregando a guarda e gestão da documentação pública, a criminalização de danos ao patrimônio cultural, aos instrumentos de proteção desse mesmo patrimônio, entre outros. Costa (2011) nota ainda que autores como Marcos Paulo de Souza Miranda e Ana Maria Marchesan adotam o termo “solidariedade intergeracional” para este princípio.

Apesar da ainda restrita vinculação deste princípio a ideia de patrimônio cultural legitimado, interessante é pensá-lo em consonância com os demais princípios, bem como lembrando a tríade que se refere à cultura na Constituição de 1988: artes-memória

coletiva-fluxo de saberes. Podemos não depreender do exercício de pensamento até aqui exposto somente observações decorrentes das letras da Lei, mas sim princípios norteadores para a efetivação dos direitos culturais e a implementação de políticas públicas culturais que considerem as memórias coletivas em sua diversidade.

Podemos falar então de um direito à memória garantido institucionalmente pelos princípios do suporte logístico estatal e da cooperação, isto é, que deve ser apoiado e incentivado pelo Estado em interação com outros agentes, considerando os grupos presentes na sociedade brasileira, de forma majoritária ou minoritária, e os fatores da recente emergência de uma cultura e política de memória no mundo ocidental. Quanto a estes vínculos, em artigo intitulado “Direitos Naturais, Direitos Culturais, e a Política de Memória”, Huyssen (2011, p. 7) argumenta que,

se o estudo da memória na área de humanas pretender um futuro, é preciso construir uma ligação mais forte com os direitos humanos, direitos culturais e com o discurso da justiça transnacional. Tal mudança de foco nos permitirá afastar-se do passado como objeto de investigação privilegiado (algo natural para os humanistas) e recuperar a memória para as lutas presentes e futuras sobre os direitos.

No Brasil e no contexto de outros países da Latino América, o direito à memória tem sido bastante relacionado às lutas por investigação e justiça que cercam os casos de violência política nos períodos ditatoriais²¹. São buscas pela memória que visam o reconhecimento público de questões vinculadas a noções de apuração da verdade real sobre os fatos ocorridos, como censuras, torturas ou desaparecimentos forjados por funcionários dos órgãos de repressão, bem como a problemas referentes à reconciliação do presente com o passado, motivadas pelo silêncio institucional de Estados que se propõem a “construir um futuro democrático sem olhar o passado” (JELIN, 2002, p. 2).

Os movimentos por direitos humanos no Ocidente tem evocado memórias para fundamentar suas lutas políticas e ideológicas em face dos direitos, construindo espaços de comunhão internacionais de laços que referenciam traumas históricos da humanidade. Podemos citar as memórias do Holocausto, das torturas praticadas durante

²¹ Para maiores informações sobre memórias da repressão e as lutas pela memória na América Latina, ver JELIN, 2002.

as ditaduras militares latinoamericanas, o racismo nos Estados Unidos e na África do Sul e o ataque ao World Trade Center como acontecimentos que interessam à discussão, compreensão e possível resolução de conflitos e crimes no presente, como também, conhecidas suas mazelas, estes acontecimentos alimentam um horizonte de expectativas em relação a um futuro mais respeitoso aos direitos humanos.

Atentando para os casos de grupos sociais que não tiveram suas histórias expostas ou narradas oficialmente, o direito à memória ou a mencionada “vontade política de memória”, que desejamos focalizar em vínculo aos direitos culturais e humanos, concerne ao direito à participação na vida cultural. É o direito que envolve a competência da memória social para lembrar-nos que somos humanos, e não somos sozinhos, enfatizando nossa capacidade de criar. O direito de processar o passado no presente, que faz compreender a vida em sociedade, e a necessidade de referenciais coletivos para a construção identitária dos cidadãos. Este direito alude também ao dever do Estado, em cooperação, de executar políticas que fomentem processos de construção de memórias, garantindo o respeito, a valorização e o convívio entre diferentes. Compreende não a memória em uma idealização de componente identitário remoto e nostálgico, mas sim referindo seu valor simbólico e como meio para conquistas políticas e efetivação de outros direitos.

Pensamos que o reconhecimento do direito à memória remete a uma vida em dignidade, permitindo e possibilitando aos indivíduos a compreensão da construção espacial e temporal de suas específicas condições de existências diante de um mundo globalizado e globalizante. Processos de construção da memória social, enquanto direitos, atualizam e consolidam efetivações de outros direitos, atribuindo à memória um poder simbólico, social e político que gera conhecimento, inquietação e transformação.

Ao distinguir implicitamente o direito à memória e expandi-lo à sociedade brasileira em vínculo com o exercício dos direitos culturais, a vigente Constituição Federal abre alternativas aos governos para ações no campo da memória social não só das etnias fundadoras da ideia de nação – índios, brancos europeus e negros –, mas também para a formulação de políticas públicas de cultura que abarquem a heterogeneidade que constitui nosso país, chegando a grupos social e historicamente mais desfavorecidos, como populações indígenas, descendentes de escravos, grupos

culturais em situação de exploração ou pobreza, minorias sexuais, religiosas, e imigrantes.

Frente à observação que o Estado e suas finalidades são articulados através de uma ordem jurídica e das formas de desenvolvimento da gestão governamental, podemos entender governo como aquele que é legítimo para gerir os elementos constitutivos de um Estado, dentre eles, os direitos. Para Lakatos (1999, p. 188), o governo é que “mantém a ordem e estabelece as normas relativas às relações entre os cidadãos”. Os governos são aqueles que desenvolvem políticas públicas em referência ao Estado. É assim que temos um Estado brasileiro, e inúmeros governos que interpretaram nossa “comunidade imaginada” ao longo de nossa história, sendo nossa observação, na presente investigação, restrita à história brasileira recente, que traz aspectos de uma emergência da memória social dentro do campo das políticas públicas.

Realizadas essas ponderações, no próximo capítulo, realizaremos nossa abordagem sobre centros culturais e a instalação do Centro Cultural Bom Jardim tendo noção que “tão importante quanto conhecer os direitos culturais é ter ciência do instrumental potencialmente assegurado de sua efetivação: as garantias culturais” (CUNHA, 2011, p. 125). Essas garantias são instrumentos dos quais os titulares dos direitos culturais e do direito à memória previstos em lei podem utilizar para terem seus direitos efetivados. Desta forma, as políticas públicas de cultura e memória social, bem como as reivindicações em torno delas, podem ser vistas como direitos em ação. Analisá-las através de instrumentos como os centros culturais é discutir as formas através das quais estes direitos tem sido praticados e/ou fomentados.

CAPÍTULO 3

CENTROS CULTURAIS E DESCENTRALIZAÇÕES

O centro está em toda parte e a circunferência em parte alguma.
Nicolau de Cusa

Tendo atraído maiores atenções a partir da segunda metade do século XX, os centros culturais passaram a ser um dos elementos mais representativos das intervenções realizadas dentro do campo da cultura, por agentes públicos, privados e mistos no Brasil e em outros países.

Teixeira Coelho (1986) e Milanesi (1989) estimam que tais como conhecemos hoje, os centros culturais tiveram sua configuração em Paris nos idos de 1977 com a inauguração do *Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou*, mais conhecido como *Beaubourg*. Este centro cultural surgiu em um momento da administração pública francesa que aliava cultura à espetacularidade, no sentido de “dar a ver” à população nacional e mundial uma estratégica grandiosidade em suas realizações culturais. A lei que institui o *Beaubourg* explicita sua destinação: “Este estabelecimento público favorece a criação das obras de arte e do espírito; contribui para o enriquecimento do patrimônio cultural da nação, da informação e da formação do público, da difusão da informação artística e da comunicação social” (MILANESI, 1989, p. 29). Nesta direção, o referido centro cultural aparece como espaço que congrega magnitude arquitetônica à pluralidade concentrada e permanente de atividades culturais²².

O prédio que abriga o *Pompidou* teve sua arquitetura definida através de um concurso público internacional, ocorrido em 1971. Nesta concorrência saiu vitorioso o projeto dos arquitetos Rogers e Piano, uma dupla anglo-italiana. Da perspectiva

²² O *Pompidou* é formado por cinco pavimentos e três subterrâneos, totalizando 70.000 m² de área utilizada. É composto por biblioteca, com 15.000 m² e espaços para 1.000.000 de documentos; museu de arte moderna, com 15.000 m² e exposição permanente com mais de 2.000 obras de arte, bem como recintos para exposições temporárias, encontros, debates, exibição de audiovisuais e serviços de documentação artística. Há um centro de criação industrial que possui mostras, debates, documentação de arquitetura, design e comunicação visual; instituto de pesquisa e coordenação acústica/musical servindo à formação de músicos de vários países; auditório; cinemateca; salas de reuniões; administração; restaurante; espaço de acolhimento e instrução para os visitantes; e uma praça junto ao edifício. O centro edita ainda algumas obras bibliográficas que refletem as atividades realizadas por lá.

arquitetural surge a primeira polêmica em torno do centro cultural e sua relação com o entorno, algo que irá acompanhar desde então muitos projetos de centros culturais. Logo quando começou a ser construído no centro de Paris, o novo prédio gerou discordâncias quanto a sua desarmonia com o conjunto de casarios seculares que compunham seus arredores. Milanesi (1989, p. 30) descredita o edifício percebendo-o como uma obra que, “na plenitude de sua modernidade não deglutida”, caracteriza-se por “suas formas massudas com as tubulações coloridas expostas como vísceras de um monstro pelo avesso” e “caráter de formigueiro com escadas rolantes”.

Já Ernest Widmer, no livro *Problemas da Difusão Cultural*, de 1979 (*apud* RAMOS, 2008, p. 59), dois anos após a inauguração, justifica a imponência do prédio com base na intensidade e variedade de atividades, bem como nas amplas dimensões dos espaços que o compõem:

O desenho do prédio conta muito do seu sucesso. Apesar de acusado de triunfalista, monumental, devorador de energia, agressivo à vizinhança e extremamente sinalizado no interior, não intimida mesmo a quem o visita pela primeira vez. Aberto ao público das 12 às 22 horas, durante seis dias da semana e com sua média de 35 atividades diárias, Beaubourg está a caminho dos 15 milhões de visitantes... O centro recebe 20 mil visitantes diários. [...] A BPI (Biblioteca Pública de Informação) chegou para abafar com seu meio milhão de livros para iniciantes e iniciados em qualquer assunto, carretéis de slides complementando a informação impressa, cinemateca com 10 mil filmes transcritos para vídeo-cassete, laboratório de línguas, serviço cenográfico, uma ‘sala de atualidade’ no andar térreo com discos, livros, revistas e jornais recém aparecidos, e uma biblioteca infantil (quatro a quatorze anos) com todos os recursos da ‘adulta’ e mais o direito de se acomodar pelo chão em vez de sentar-se. [...] O Atelier des Enfants recebe 500 crianças por dia para atividades que despertem a imaginação, trabalhem os cinco sentidos, e finalmente sensibilizem para a arte. (Castello Branco, 1979 *apud* Widmer, 1979:33-34)

Entre opiniões a favor e contra, temos que considerar que este centro cultural não passou mesmo despercebido no mundo ocidental, e se apresentou como uma espetaculosa “novidade²³”, sendo sua existência retransmitida a várias outras pessoas por meio de fotografias, livros, filmes e pelas excitadas narrativas de seus visitantes.

²³ Estamos optando em nosso recorte de pesquisa por tratar os centros culturais dentro de suas inclusões no ocidente a partir da segunda metade do século XX, mas é instigante observarmos que, em uma

Em sua magnitude, o *Pompidou* despendeu dos cofres públicos franceses 10% do orçamento nacional da cultura, não sem antes, e depois, ter sido alvo de contestações de especialistas em arte, museologia, arquitetura e biblioteconomia. O jornalista espanhol Octavio Marti (*apud* RAMOS, 2008, p. 60), em artigo publicado em janeiro de 2007, sob referência aos passados 30 anos de inauguração do referido centro cultural, expressa o seguinte:

Pela primeira vez podia-se ir a um museu e, sem entrar em nenhuma de suas salas, comprar livros, objetos de desenho, participar de um debate e comer ou jantar em um restaurante com a melhor vista para Paris. Ou, simplesmente, marcar com os amigos no Beaubourg, aproveitar o espaço para crianças para deixá-los ali brincando, e entrar em um de seus cinemas, teatro ou espaços de dança. O Beaubourg ou Pompidou se converteu em referência obrigatória para todos os novos museus, que deixaram de ser templos para converterem-se em hipermercados. (Marti, Octavio. Artigo publicado no jornal espanhol El Pais, em 30 de janeiro de 2007)

A crítica de Octávio Marti destaca a diversidade de ações culturais e sociabilidades inscritas no convívio de gerações e estilos de vida em interação com o centro cultural, e introduz outro aspecto de sua emergência: a relação com bibliotecas, museus, teatros e cinemas, tensionando seus papéis em referência ao considerado tradicional (vendo-os como “templos” constituídos por certa sacralidade e demarcado respeito contemplativo) e o tido como moderno (“hipermercados” assinalados pelo dinamismo, interatividade, consumo e diferentes opções de escolha, buscando por vezes um visitante ativo).

Sob um olhar atento a conceituações que buscam essências dos termos ou fixações categóricas, estes espaços de cultura com destinações específicas – bibliotecas, museus, teatros e cinemas – podem ser diferenciados da pluralidade de conteúdos culturais que um centro cultural alberga, e também são anteriores ao surgimento do

temporalidade antiga, a Biblioteca de Alexandria, construída pelos egípcios no século II a.C., é citada por Milanesi (1989, p. 39) como “o mais nítido e antigo centro de cultura”. Destacava-se por seu quantitativo acervo de documentos tratando de religião, mitologia, astronomia, filosofia, medicina, zoologia, geografia, etc. Ainda em meio a estátuas, obras de arte, objetos de outras civilizações, minérios e partes de animais, como dentes e peles, instrumentos astronômicos e cirúrgicos, comportava locais para estudos, discussões, culto aos deuses, anfiteatro, jardim botânico e zoológico, observatório, salas de trabalho e refeitório.

centro cultural em seus traços modernos. Logo, podemos inferir que centros culturais, como o *Pompidou*, refletem as necessidades e demandas de um espaço-tempo caracterizado por espetacularidades, hibridações, transversalidades e fluxos informacionais diversificados.

Para não celebrarmos os centros culturais como algo que somente ele, de forma efetiva, diz respeito a um espaço de cultura que faça jus aos nossos dias, há que ser realizadas três ponderações. A primeira dá conta de que os limites que circunscrevem cada espaço cultural em questão mostram-se cada dia mais borrados, sendo notória a presença de aspectos que caracterizam centros culturais também em bibliotecas, museus, teatros e cinemas, e vice-versa. A segunda enxerga os centros culturais como formas e funções não apartadas de bibliotecas, museus, teatros e cinemas, mas como um dos possíveis estágios ou frutos de seus desenvolvimentos, ou ainda como um dos tipos dentre os espaços de cultura. O terceiro apontamento trata da necessária função que os espaços especializados (museu, biblioteca, teatro e cinema) exercem na formação e delimitação estrutural dos campos da literatura, biblioteconomia, museologia, história, teatro, dança, circo, ópera, cinema e demais ciências e expressões humanas.

No que tange às interseções entre essas instituições, Luciene Borges Ramos (2008, p. 65) considera que

No entanto, ainda que o conceito contemporâneo de bibliotecas, museus e centros culturais seja praticamente o mesmo, pensando em sua atuação como centro aglutinador, gerador e disseminador de ações culturais e de informação, persistem características de diferenciação que permitem aos seus dirigentes adotar nomenclaturas diferentes não somente no Brasil, mas em todo mundo. Um centro cultural não tem a obrigatoriedade de manter e disponibilizar um acervo próprio nas mesmas dimensões que uma biblioteca ou um museu; uma biblioteca ainda carrega como característica principal o seu acervo e, embora se proponha a realizar diversas outras atividades que lhe conferem o caráter de centro cultural, não tem a obrigatoriedade de contar com espaço para espetáculos e cursos de arte; ao mesmo tempo, os museus não prescindem de promover exposições de arte, ainda que sejam exposições de arte contemporânea, enquanto que as bibliotecas e os centros culturais podem não ter espaços para exposições de artes visuais.

Observamos que a dinâmica de aglutinador de conteúdos e atividades culturais e de interesses pela cultura que caracteriza um centro cultural permeia hoje os pontos de vista que compõem e gerem pensamentos e práticas em bibliotecas, museus, teatros e cinemas, assim como estas instituições são elementos constitutivos de centros culturais. Em verso e reverso, essas interações tem influenciado diretamente as maneiras através das quais as gestões de espaços culturais articulam e disponibilizam programas a seus públicos, como também afetam a comunicabilidade de conteúdos aos visitantes.

Em busca de ofertar maior interatividade, palavra bem à moda nas gestões de cultura e lazer, algumas bibliotecas, assim como museus, vem trabalhando com uma maior disponibilidade e manuseio de seus acervos, abrindo lugar para a tecnologia informacional, virtual e visual; espaços para consulta à internet; atividades infantis como contações de histórias e espetáculos teatrais que articulem interesse pela literatura e leitura; construção de espaços ambientados para faixas etárias e gostos diversos, como um espaço infantil com brinquedos e cores vibrantes, ou uma seção de empréstimo de livros relacionados a jogos eletrônicos; encontros e palestras com escritores; grupos de estudos; salas climatizadas para pesquisa individual e grupal; exposições permanentes e temporárias sobre autores e suas produções; serviços de entrega de livros em domicílio ou consulta via e-mail. O Museu da Língua Portuguesa, sediado em São Paulo, é um exemplo das intersecções possíveis entre museu, biblioteca e centro cultural.

Em direcionamento a estas reflexões, faz-se necessário compreender o que são os centros culturais, ou melhor, o que eles podem ser e como se apresentam em nosso país. Para Milanesi (1989, p. 79), “centro de cultura, no Brasil, é, pois, um caleidoscópio de possibilidades”. Afirmção atestada na constância de fato que a proliferação de espaços denominados como centros culturais em nosso país gerou uma indefinição conceitual, e uma grande imprecisão no que toca aos perfis e atribuições de outros espaços de cultura, sendo quase impossível em determinados casos definir o que é o quê.

3.1 Centros culturais: questões e seus possíveis perfis no Brasil

Através das construções do Centro do Jabaquara (1980) e do Centro Cultural São Paulo (1982), ambos sediados na capital paulista, o Brasil teve os primeiros centros culturais em seu território (MILANESI, 1989; COELHO NETO, 1986). De acordo com Milanesi (1989, p. 24), influenciado pela visibilidade do modelo francês e mesmo não compreendendo integralmente o papel dos centros culturais, “em poucos anos, o Brasil anexou, através de seus administradores, uma nova palavra [centros culturais] no rol das reivindicações municipais, um vocábulo corrente do cotidiano, mas cujo conceito não é facilmente explicitado”.

Esta falta de entendimento sobre a forma e a função de um centro cultural, acontece ainda mais por conta da incompreensão por considerável parte da população acerca da necessidade de aplicação de recursos em um centro cultural ao invés de utilizá-los para sanar carências de outros setores, como saúde, educação, saneamento básico e assistência social. Quando surgiram em nosso país, os centros culturais expressavam ainda uma inquieta novidade frente às instituições culturais de tradição europeia que foram implantadas em nosso país com a transferência da Corte Portuguesa, e desde então costumeiramente implementadas como espaços de cultura, isto é, era um outro espaço, que não bibliotecas, teatros e museus (MILANESI, 1989).

Mesmo referenciando a inspiração, os centros culturais emergiram em nosso país com diferenças estruturais significativas a da experiência traçada no *Beaubourg*, que contribuía para a difusão da nação francesa. No caso brasileiro, Teixeira Coelho (1986) aponta a perspectiva de estabilidade de política cultural que os dois centros paulistas abriam em contraponto às ações eventuais no setor, mas, ao mesmo tempo, denuncia àquela época, poucos anos após as suas inaugurações, a falta de clareza nas prioridades e intenções das gestões de cada centro, bem como a descontinuidade de suas ações por conta das trocas de gestões. Somam-se a isto as carências estruturais quanto à ambientação arquitetônica, sonora, climática e localização dos centros culturais no tecido urbano. “O resultado é que nenhum dos dois estabeleceu com a cidade qualquer tipo de diálogo arquitetural ou urbanístico, o que abre as portas para o desentendimento,

o alheamento, a alienação do ponto de vista propriamente cultural, das atividades culturais por eles realizadas” (COELHO NETO, 1986, p. 95).

Segundo o autor, aqui se insere um dos pontos nevrálgicos para a vitalidade de um centro cultural: a participação decisiva da comunidade não somente nas atividades ocorridas no espaço, mas na ciência da função e importância do mesmo, propiciando a integração dos cidadãos aos processos de gestão que lhes são pertinentes. Na participação de seus beneficiados e interessados diretos, pensa Texeira Coelho (1986) residir um caminho para livrar a gestão cultural das intempéries das mudanças de cargos, orquestradas pelas mudanças de governo. Em entrevista ao jornal O Povo, de Fortaleza, Ceará, em 27 de fevereiro de 2010, discorrendo sobre a serventia de um centro cultural e a descontinuidade dos projetos vinculados a ele que impedem a construção de uma efetiva política cultural, Lia Calabre sustenta que

Isso é um defeito na política brasileira: os projetos costumam ser radicalmente alterados no governo seguinte. A maior parte de nossos gestores busca imprimir suas marcas nos projetos, como uma chancela de particularidade. De imprimir uma marca de diferença. São Paulo é um grande exemplo disso. Quanto já se fez e se desfez por conta disso? A gente acaba não tendo efetivamente uma política cultural. Temos um conjunto de ações. As pessoas ao longo da gestão se habitua a ver uma linha de ação para atrair um outro público pro teatro, apresentação de música erudita. Quando tá se consolidando, o projeto termina. Isso gera certo sentimento de descrédito na população, além de inibir a apropriação dos espaços públicos pelas pessoas, como se a área pública fosse de cada governante.

Os centros culturais sugeridos como espaços que indicam permanências, no sentido de estrutura física e continuidade de atividades que estimulam hábitos e frequências de seus públicos, restam por terem prejudicadas tais intenções devido ao descaso dos governantes com a relevância social da ininterrupção dos programas. Aliam-se a estas inconstâncias que geram descréditos à funcionalidade dos espaços culturais, a pessoalidade com que, em regra, são conduzidas as gestões culturais, mudando as direções do planejamento do centro cultural conforme a “dança das cadeiras” de presidências e coordenações. Essas más características impregnam principalmente os órgãos estatais, o que pode ser percebido na redistribuição do capital político que acontece a cada ano eleitoral.

Traçando um histórico das primeiras proposições e discussões acerca dos centros culturais no Brasil, Teixeira Coelho (1986) aponta a defesa de Josué Montello no início da década de 1960 pela disseminação de Casas de Cultura. Considera que o brasileiro buscou inspiração na proposição do intelectual francês André Malraux, o primeiro ministro da cultura da França (1959), nomeado pelo General De Gaulle, e que, naquela mesma época, propôs e concretizou projeto equivalente em seu país, difundindo a ideia de democratização da cultura aliada à distribuição das Casas de Cultura pelo território nacional francês.

Em palestra realizada no I Seminário Internacional de Democratização Cultural, realizado em São Paulo, o pesquisador e funcionário do Ministério da Cultura e da Comunicação da França, Olivier Donnat (2007), assinalou que a noção de democratização da cultura traz a marca da sociedade pós-guerra: uma visão estratificada das classes sociais. Esta percepção impregnou o entendimento em torno da cultura e sua democratização que trazia André Malraux. Democratizar era sinônimo de igualdade no acesso à cultura, sendo que esta proclamada igualdade era bem restritiva e dirigida.

De forma objetiva, as ideias de Malraux sobre democratização da cultura, que se vinculava à implementação das Casas de Cultura, estavam resumidas em quatro: a) reduzir as desigualdades territoriais, equilibrando a oferta e o acesso aos bens culturais em perspectiva restritamente territorial, e não social, sendo o que importava era o acesso por si, a mera audiência de uma obra artística; b) visão extremamente hierarquizada e universalista da cultura, de início, só disseminava a cultura de elite, erudita, acadêmica, e ditas “grandes obras”; c) entendimento de público como povo, um conjunto indiferenciado e totalizante de indivíduos; d) a experiência cultural transformadora dá-se intrinsecamente no contato do indivíduo com a obra de arte, não focando nas bases de instrução educacional ou construção de gosto (DONNAT, 2007). A ideia de democratização da cultura e a noção de democracia cultural serão abordadas adiante.

Amparado em seu prestígio pessoal e intelectual, Malraux pôde criar as Casas de Cultura na França. Já no Brasil, as vontades de Montello quanto as Casas de Cultura foram taxadas de impossíveis, “sonhadoras”, de valor não condizente com os orçamentos públicos disponíveis, e não respaldadas por um retorno a olhos vistos para tal investimento.

Por casa de cultura, Teixeira Coelho (1986) entende centros culturais de pequenas proporções, poucos equipamentos e localizados em periferias com o intuito de disseminar uma cultura instituída, tal como o modelo de Malraux. E ainda refere duas outras acepções para o termo: instituições pequenas voltadas à divulgação de uma prática artística e/ou cultural específica, como teatro, dança, poesia e artesanato; ou espaços mantidos em um país por capital ou governo estrangeiro com programação permanente, buscando evidenciar sua cultura nacional.

Teixeira Coelho faz uso ainda de dois conceitos – espaço cultural e centro cultural – que se relacionam com o termo centro cultural. Em sua análise, ele opera distinções entre os modelos de casa de cultura, espaço cultural e centro cultural. O espaço cultural relaciona-se a iniciativas de empresas privadas, e são mais tímidos em suas proporções de aglomerar diversas modalidades culturais; em geral, fluem entre uma ou outra atividade cultural, como exposições, apresentações teatrais ou musicais, lançamento de livros, palestras, etc. O que se direciona ao próprio termo centro cultural aponta para instituições mantidas e geridas com recursos públicos, de grandes dimensões e pluralidade de atividades, espaços e equipamentos, contando com acervo próprio e considerável, colocados de forma perene e estável em relação com seus frequentadores.

A esta definição fazemos ressalva quanto à possibilidade e habitualidade de instituições privadas ou mistas (público-privadas) serem mantenedoras de centros culturais. Atualmente, em preponderância, fazendo uso das leis de incentivo e renúncia fiscal, temos no Brasil centros culturais financiados por instituições bancárias com parte de recursos públicos, e parcela de capitais próprios. Nestes casos, os espaços assumem o papel de ser componentes do *marketing* e da declarada função sociocultural das empresas. Sintomática desta versão dos centros culturais pelo país é a existência de Centros Culturais Banco do Brasil (Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte), Caixas Culturais (Brasília, Curitiba, Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador; Fortaleza, Porto Alegre e Recife a serem inaugurados), Itaú Cultural (São Paulo), Centros Culturais Banco do Nordeste (Fortaleza, Juazeiro do Norte/CE e Sousa/PB), entre outros espalhados em cidades de interesse estratégico das empresas. Segundo Kátia de Marco (2009, p. 213-214),

é relevante demarcar o significativo papel do mecenato das empresas na era do *branding*, por meio da percepção de que a cultura comunica e cria diferenciais de concorrência e de mercado, como um divisor de águas na dimensão qualitativa e quantitativa assumida pelos centros culturais nos dias de hoje.

Discutindo as afirmações da supracitada autora, compreendemos que os centros culturais que carregam marcas empresariais explicitam “a lógica cultural do capitalismo tardio” (JAMESON, 2000). Simbolizam uma cultura de mercado que se beneficia de capitais públicos (a renúncia de impostos através de incentivos positivados em leis) para satisfazer interesses privados, e, portanto, reforçam o avanço latente do capitalismo no campo da cultura.

Os bancos abrem as portas de seus centros culturais para comunicar a um público, em regra seletivo, que a excelência de suas realizações ultrapassa o fornecimento de serviços financeiros. A aproximação é tamanha que a cultura há tempos vem sendo incorporada ao discurso de desenvolvimento administrativo desses bancos. Basta notarmos a evidência escancarada de seus nomes e marcas nas denominações dos centros e em suas atividades, ou nas exaltações sonoras de suas realizações na área da cultura e benefícios de seus produtos bancários antes das sessões de apresentações artísticas ocorridas nesses centros. O investimento na cultura, com capital preponderantemente público (o que não é tão destacado quanto à veiculação das marcas e slogans privados), vira substrato para seus comerciais de propaganda. Alguns chegam a dispor caixas eletrônicas nos prédios dos centros culturais, alugam espaços para livrarias, lojas de CD's, cafés... Nesses casos, o centro cultural aproxima-se ainda mais de um “hipermercado”, como se referiu Octávio Marti ao *Pompidou*.

O diretor do Centro Cultural Banco do Brasil na cidade do Rio de Janeiro, Marcos Montoan (2009, p. 229), em artigo que trata das experiências em arte contemporânea dos CCBBs, relata como esses espaços convêm aos desígnios da empresa:

Para servir de instrumento de aproximação entre o Banco do Brasil e seus diversos públicos, os Centros Culturais, rotineiramente, disponibilizam seus espaços para eventos de relacionamento com clientes e públicos de interesse institucional do conglomerado. Em todos os eventos da

programação dos Centros Culturais são destinados convites para ações de relacionamento, fidelização de clientes e prospecção de oportunidades das unidades de negócio, resultado de ação desenvolvida pelos CCBBs em conjunto com os pilares negociais e superintendências do banco.

Se há qualidade e quantidade na gestão privada ou mista dos centros culturais, isto acontece pela concorrência de mercado, entre quem tem o melhor centro cultural, o mais visitado, o maior em estrutura e equipamentos, as melhores atrações, o mais visível, e não mesmo por preocupações sociopolíticas com suas formas e funções. As gestões desses “centros culturais bancários” também se apresenta entranhada muitas vezes por burocracias oriundas de suas instituições de origem: regras de convívio e visitação que engessam a participação ativa de seus públicos; gestores advindos de seu quadro de funcionários, sem formação especializada na área de produção e gestão cultural, e, ainda por vezes, insensíveis ao trato com a cultura e seus agentes; prédios que veiculam a história da entidade (normalmente antigas agências bancárias que não coadunam com as exigências físicas e simbólicas de um espaço cultural); editais de ocupação e programação que aplicam indistintamente regras, critérios e componentes do *marketing* empresarial para o campo da cultura; as cidades que possuem sedes de centros culturais são selecionadas considerando as áreas de negócio dos bancos, basta observamos a lista de cidades citadas anteriormente.

Por outro lado, não podemos negar que em meio a uma sociedade de mercado e ineficiências históricas das gestões estatais para a cultura, as administrações privadas são vistas como competentes nos exercícios de suas funções, no entanto, mais para atender suas próprias metas do que para traçar unicamente objetivos que alcancem a proposição de uma dimensão crítica e de inserção cidadã em seus centros culturais.

Outro perfil é o de centros culturais geridos por entidades mistas, público-privadas, que é o caso característico das Organizações Sociais, OS's, e de outras instituições público-privadas. Uma OS é uma entidade de direito privado sem fins lucrativos, instituída pelo poder público com a finalidade de prestar serviços públicos, que não são de exclusiva competência do Estado, tais como educação, saúde, proteção ambiental, cultura, entre outras. O Estado do Ceará teve a primeira OS na área da cultura no país, o Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC), que foi criado para gerir espaços culturais e atividades de formação artística. No caso, desde sua fundação,

através do decreto estadual nº 25.020, de 3 de julho de 1998, o repasse de verbas pelo governo estadual é realizado por meio de um contrato de gestão firmado anualmente entre as duas partes. Além de firmar os valores de repasse do governo do estado para a OS, o documento firma a cessão de uso e gestão dos espaços, bem como fixa metas e indicadores que devem ser observados ano a ano, devendo ter avaliados seus cumprimentos a cada nova assinatura de contrato (GONDIM, 2007, p. 170).

Em seu “Dicionário Crítico de Política Cultural”, Teixeira Coelho (1999, p.) insere o verbete centro cultural independente relacionando-o a um modelo de centro cultural que não possui vinculação com o Estado ou fundações e empresas privadas. São espaços constituídos com bases em movimentos de contestação ou alternativos à cultura de mercado. Muitas vezes tem suas sedes em ocupações extralegais de prédios em desuso, velhos ou em estado de deterioração, localizados em áreas abandonadas de grandes cidades. Nestas iniciativas, alguns deles tornam-se responsáveis por impulsionar processos de recuperação dessas zonas.

São locais pluriculturais, condensando atividades artísticas e culturais de forma intensa e permanente, sem preocupar-se com uma cultura instituída, e, portanto, abertos a conteúdos culturais tanto locais quanto nacionais e internacionais em suas programações. São mantidos por meio de verbas oriundas dos eventuais patrocínios de empresas privadas e dos lucros provenientes de suas atividades. Sendo possível ainda que estes espaços articulem esquemas de cooperação entre seus pares. Possuem forte potencial de contato comunitário e interferência social, sendo o café-restaurante um de seus espaços fundamentais ao encontro centro cultural e comunidade. No que concerne a este perfil, Teixeira Coelho (1999, p. 89) conclui que

Começando como um movimento de defesa da chamada cultura de rua, os centros independentes são hoje fonte de uma dinâmica cultural multirramificada e de sólida penetração no tecido comunitário - o que lhes poupa, entre outras coisas, o mal terminal que ataca os órgãos culturais brasileiros presos ao Estado: a descontinuidade administrativa e programática.

No Brasil, a Rede EI – Espaços Culturais Independentes Brasileiros foi criada em Encontro realizado entre os dias 29 de novembro a 1º de dezembro de 2010, na Casa da Ribeira, em Natal, Rio Grande do Norte. Composta por 23 espaços, a Rede foi

constituída com o objetivo de criar esquemas de cooperação entre os espaços e somar esforços para a estruturação de políticas públicas direcionadas a eles. No documento oriundo do Encontro, a Carta de Natal (2010, *site*), os espaços se auto-reconhecem como “independentes por não terem vínculos governamentais diretos e nem integram grandes corporações ou instituições ligadas a empresas de grande porte”. Quanto às suas ações, afirmam que “creditam especial valor aos processos artísticos e pedagógicos gerados por suas iniciativas em contraponto a uma visão reducionista da arte e da cultura como simples produto ou mercadoria”. Estes espaços, em geral são administrados por grupos culturais, agrupamentos políticos ou entidades sem fins lucrativos.

Em nossa pesquisa, interessa abordar os centros culturais em perspectiva agenciadora e conversora do cidadão e do espaço urbano, função na qual caracterizamos o Centro Cultural Bom Jardim. Neste viés, Ramos (2008, p. 77) sintetiza os centros culturais como “locais de conhecer, de pensar, de elaborar, de criar; espaços de ação contínua e não-linear, não-convencional, de fazer a *cultura viva*; espaço de fortalecer as individualidades para atuarem coletivamente, de maneira criativa, elaborando a cultura com as próprias mãos”. Propõe o centro cultural como um lugar de liberdades criativas e construções cidadãs, de alçar vãos de reconhecimento e transformação entre o eu, o outro e o nós, tendo a cultura como elemento impulsionador.

Sobre os modelos de centros culturais no Brasil e no mundo, a pesquisadora concorda que não existe um modelo definido de centro cultural, mas que é possível realizar algumas generalizações. Uma delas quanto ao local escolhido para sediar esses espaços: são, normalmente, edificações antigas, de valor histórico para a comunidade. Quanto a isto, Teixeira Coelho (1989, p. 95) acrescenta que um centro cultural pode vir a “ressemantizar antigos espaços, dar-lhes outros significados”. Outra generalização seria a ideia de polivalência, com programações variadas, congregando diversas linguagens artísticas, espaços de convivência, atividades de formação, entre outros.

De acordo com Calabre (2010), a formação artística não aparece costumeiramente enquanto uma característica dos centros culturais em geral, mas sim a difusão e formação de públicos, através da articulação de formas de atrair novas e ativas plateias, ou ainda por meio da elaboração de projetos educativos e de visita guiada. Estes espaços culturais devem concentrar-se em um pensamento de formar para apreciar

e participar simultaneamente, visando construir espaços de sensibilidade e crítica. O objetivo disto seria então o envolvimento dos indivíduos com os códigos das linguagens artísticas e expressões culturais, podendo também torná-los cientes de seu lugar no mundo e nas práticas políticas, sociais e culturais.

As ações, interações e produções humanas que habitam o lugar de um centro cultural é o que conferem a ele vitalidade e razões de existência. Milanesi (1989) sugere três verbos que devem ser conjugados em um centro cultural: informar, discutir e criar. Segundo o referido autor, cabe ao centro cultural disponibilizar o acesso à informação, organizá-la em um acervo composto por livros, jornais, revistas, dados eletrônicos e informatizados, obras sonoras e audiovisuais, gerais e especializadas, que reflexionem a heterogeneidade de seus públicos. Tal conjugação do informar abrange também a divulgação do centro cultural através de meios como a internet e o telefone, indo até o repasse de informações úteis à comunidade, relativas a serviços públicos, mercado de trabalho, defesa do consumidor, justiça gratuita etc.

O discutir abrange a manifestação ativa dos públicos. Está em suas inquietações e questionamentos diante da informação disponibilizada pelo centro cultural, como também nas explicações e proposições de caminhos para a gestão do espaço que os públicos podem vir a sugerir. Milanesi (1989, p. 78) sustenta neste verbo de ação uma faceta de mediação e incorporação de conflitos entre diferentes que os centros culturais albergam. “Um espaço cultural, inconformista por definição, deverá promover o encontro das idéias e, para isso, é necessário que o público, saindo da inapetência, tenha fome de informação”.

O criar traz sentido aos outros verbos. Assim, devem os centros culturais informar e discutir com o objetivo de criar outras e novas maneiras de informar, discutir e criar. Isto abrange a formação e construção de seus públicos, a elaboração de discursos e projetos, de maneira perene, pelos agentes criativos que freqüentam os centros culturais, e que através das atividades destes espaços podem reconhecer a si como capazes de compreender, relativizar, criar e comunicar ideias. Essas transmissões devem acontecer através de ações que provoquem liberdades criativas e sensibilidades críticas, por meio da escrita, da pintura, do verbo, do movimento e do som, importando também seus registros. Entretanto, esta relação entre centros culturais e públicos pode ser tecida de diversas maneiras.

No que tange às estratégias para acesso, participação e consumo cultural dos cidadãos, efetivados através de ações interventivas no campo cultural, alguns autores, como Teixeira Coelho (1999) e Isaura Botelho (2005; 2007; 2010), opõem as concepções de democratização da cultura e democracia cultural. Segundo Coelho (1999), ações de democratização vinculam-se a processos que almejam a popularização da cultura erudita. Para Isaura Botelho (2007, p.172), esta forma de conduzir as políticas culturais tem dois pressupostos: “o primeiro define que a cultura socialmente legitimada é aquela que deve ser difundida; o segundo supõe que basta haver o encontro (mágico) entre a obra (erudita) e o público (indiferenciado) para que este seja por ela conquistada”.

Em pólo oposto a ideia de democratização está o conceito de democracia cultural, estratégia ligada não só a oferta de bens culturais relacionadas à transmissão de uma cultura de elite, mas principalmente a potentes processos de criação, que compreendam todos os indivíduos como atores e produtores de práticas simbólicas.

Hoje parece claro que investir na democratização cultural não é induzir a totalidade da população a fazer determinadas coisas, mas sim oferecer a todos a possibilidade de escolher entre gostar ou não de algumas delas, colocando os meios à disposição, combatendo o não acesso, no caso da produção menos ‘vendável’, e o excesso de oferta da produção que segue as leis do mercado, procurando o que seria uma efetiva ‘democracia cultural’, algo distinto da ‘democratização’ unidirecional até aqui orientadora de políticas (BOTELHO; FIORE, 2005, p. 3-4).

Os espaços culturais, em especial os centros culturais, inserem-se na formulação e execução de políticas culturais relativas à democratização ou democracia cultural como instrumentos estruturados para o acesso, fruição e produção, por isso são referências comuns no âmbito da organização da cultura os programas de formação de plateia realizados nestes espaços. Como estão relacionados aos termos aqui explanados, estes programas também carregam paradigmas: entre a exaltação da cultura erudita e a compreensão de oportunizar aos indivíduos uma experiência relacionada a todo o circuito de produção simbólica; entre o qualitativo e o quantitativo em relação às suas programações e públicos; entre uma platéia indistinta e o público-alvo. Esses

paradigmas também podem ser vistos como fatores determinantes dos perfis de centros culturais.

Os centros culturais apresentam-se ainda como visíveis locus da cultura no espaço urbano contemporâneo, e sua proliferação por cidades de todo o mundo corrobora com o uso destacado que a cultura vem adquirindo. Por uma via, geraram certa propagação de espaços que se denominam centros culturais, sediados tanto em centros urbanos quanto em periferias, sendo subsidiados e geridos pelos mais diferentes agentes, entidades públicas, empresas de grande porte, grupos artísticos e iniciativas particulares. Em outro viés, os centros culturais também vem servindo para a inclusão das cidades nos roteiros turísticos globais, reforçando a economia de mercado em sua relação com a cultura. Nestes casos, a espetacularização urbana resta por se conjugar a busca pela monumentalidade nas construções arquitetônicas de prédios de espaços culturais.

Ângelo Serpa (2007) considera que a concepção de uma gestão urbano-cultural possui estreita vinculação com o surgimento de espaços culturais, que passam a ser ícones importantes nos planos estratégicos de figuração da cidade como marca ou imagem, um emblema que se exhibe através da mídia e do consumo para atrair visitantes. Considerada sua relevância a nível local com o intuito de projeção externa, podemos apontar o caso do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura para Fortaleza, e que será referido mais à frente. Podemos assim notar esses centros como uns dos equipamentos culturais mais característicos da contemporaneidade, principalmente quando suas arquiteturas compõem-se de edificações espetaculares, revitalização de sítios históricos, e seus conteúdos albergam múltiplas linguagens artísticas, mídias e fluxo de saberes.

Outro perfil de centros culturais também encontrados nas cidades são os que instalados em áreas periféricas ou interioranas propõem-se como lugares de sociabilidade, de revitalização espacial e de transformação social, associando a ação cultural a proposições de melhorias em outras áreas. Teixeira Coelho (1986, p. 109) enfatiza a relação entre cidade e casa de cultura, sugerindo a realidade da cidade como o que deve apontar se é necessário ou não a existência de uma casa de cultura. “A cidade é a única realidade. É ela que sabe se e quando precisa de uma Casa (na situação atual das coisas no Brasil, a intervenção do Estado no sentido de catequizar a cidade para a Casa de Cultura pode facilitar o processo), é ela que deve manter e orientar a casa”.

Processando o que até agora foi dito sobre os centros culturais e seus possíveis perfis, observamos que eles tem suas formas e funções organizadas a partir das possibilidades de combinar e conflitar dinamicamente conteúdos culturais diversos. Dentre eles, podemos citar: arquitetura e edificação, espaços para diferentes expressões culturais, ambientes de convívio e sociabilidade, meios para difusão e circulação de produções culturais, possibilidades de informação, consulta e participação dos públicos e estímulo ao conhecimento do diferente diante da variedade de atividades oferecidas.

Neste sentido, questões e perfis referentes aos centros culturais podem ser pensados sob óticas diversas. Dentre as que podemos levantar estão as que podem diferenciar os centros culturais a partir de características quanto: a) as abordagens de conteúdos culturais e o próprio entendimento que o centro realiza em torno da noção de cultura (cultura de elite e culturas populares/ linguagens artísticas e dimensões mais ampliadas do conceito cultura); b) aos órgãos mantenedores/patrocinadores de suas atividades (públicos, privados, mistos e independentes/ estatais, “alternativos” e “de mercado”); c) a localização geográfica ou fluxos culturais (centro e periferia/ capital e interior/ nacional e internacional); d) as funções socioculturais (propósitos, destinações e justificativas); e) públicos (crianças, jovens, adultos, velhos/ estilos de vida/ gostos/ intelectos/ sexualidades/ etnias/ religiões); f) acesso (gratuito e/ou pago/ serviços de transporte/ relação com o entorno/ medidas de acessibilidade para pessoas com deficiência).

Diante desta diversidade de possibilidades, apresenta-se instigante para nosso estudo observar algumas formas através das quais a temática memória social aparece nos conteúdos culturais agenciados pelas gestões de centros culturais brasileiros, bem como nas formas e funções destes espaços.

3.2 A memória social nos centros culturais: um levantamento

Vamos agora analisar a memória social enquanto tema e conteúdo cultural inserida tanto nas programações quanto nas formas e funções de centros culturais em nosso país. Orientamos nosso olhar para expressões da memória social que perpassam

atividades de alguns centros espalhados por periferias urbanas ou cidades do interior do Brasil, e que revelam a emergência da memória social dentro da multiplicidade de expressões culturais articuladas nesses espaços. O objetivo é compreendermos de que maneiras a memória social pode estar referenciada de forma plural nesses centros e em suas atividades.

Realizamos um breve levantamento por meio de consulta virtual ou presencial (nos casos dos centros localizados em Fortaleza, Ceará). As informações colhidas visaram conhecer a história, função e programação dos seguintes centros culturais: Plataforma (Salvador/BA); Galpão Cine Horto (Belo Horizonte/MG); Dr. Edésio Barbosa da Silva (Porciúncula/RJ); Zilah Espósito (Belo Horizonte/MG); Lindéia Regina (Belo Horizonte/MG); Casa da Ribeira (Natal/RN); Chico da Silva (Fortaleza/CE); Bom Jardim (Fortaleza/CE); e Banco do Nordeste (Sousa/PB). A escolha por espaços de cultura situados em periferias metropolitanas ou municípios do interior almeja encontrar espaços com perfis próximos ao do Centro Cultural Bom Jardim. Buscamos com este levantamento expor algumas referências, que não se propõem a suprir totalidades, mas se apresentam como ponto de vista, portanto, parcial, sobre a presença da temática memória social nas estruturas e atividades de centros culturais.

Em pesquisa sobre a produção acadêmica acerca dos centros culturais, Celina Silva (*apud* RAMOS, 2008, p. 73), assinala que boa parte dos trabalhos quando não relacionam o centro cultural à importância da “preservação da memória”, coloca-a como uma de suas principais funções. Entendemos que o centro cultural como lugar de formação e informação gera potentes perspectivas de atividades que trabalhem questões em torno da memória social.

Um primeiro aspecto da aproximação entre memória social e centro cultural está no que diz respeito aos prédios, sedes desses espaços culturais. Em geral, edificações antigas que possuem conexões com a memória social da população com a qual interage. Podemos citar os casos de dois centros culturais que foram instalados em antigos edifícios de cine-teatro, ressemantizando os usos destes espaços: o Centro Cultural Plataforma, instalado em um cine-teatro construído entre as décadas de 1930 e 1940, e que atualmente abriga o referido espaço cultural e encontros de grupos do subúrbio ferroviário de Salvador; e o Centro Cultural Galpão Cine Horto, instalado na zona leste

de Belo Horizonte em um antigo cinema, que se encontrava em péssimo estado de conservação. Outro exemplo é o da antiga estação ferroviária, localizada na cidade de Porciúncula, Rio de Janeiro, que foi restaurada e desde janeiro de 1991 abriga o Centro Cultural Dr. Edésio Barbosa da Silva, que recebeu este nome em homenagem ao advogado, escritor e poeta falecido em 1990.

As denominações de alguns centros culturais relembram personagens ou lugares referentes à sociedade local. Considerando, de acordo Pollack (1992), que a memória é formada por acontecimentos, lugares e personagens direta ou indiretamente conhecidos, estes nomes podem apresentar-se como referência à memória coletiva. São os casos de dois centros culturais localizados em Fortaleza, Ceará: o Centro Cultural Chico da Silva e o Centro Cultural Bom Jardim, ambos serão descritos em outro tópico quando tratarmos destes espaços. Mencionando os bairros onde estão localizados, alguns centros culturais aludem à luta de suas populações por suas implementações, e destacam a imagem do local onde estão sediados, são os casos do Centro Cultural Bom Jardim; da Casa da Ribeira, em Natal; do Centro Cultural Plataforma, de Salvador; Centro Cultural Zilah Spósito, localizado em conjunto habitacional homônimo na região norte de Belo Horizonte; e o Centro Cultural Lindéia Regina, também em Belo Horizonte.

Estes dois últimos, assim como o Centro Cultural Bom Jardim, possuem atividades diretamente relacionadas à memória social da comunidade de seus entornos, isto é, a memória social é tema e conteúdo específico de tais ações. O Centro Cultural Lindéia Regina (*site*, 2011) tem na memória social o principal objetivo de seu projeto: “o Centro Cultural Lindéia Regina procura ser um espaço de discussão sobre temas relativos à memória social das comunidades locais, já que a população do Lindéia e região, oriunda do movimento operário, sempre se caracterizou por ser altamente politizada”. Esta destinação demonstra certa aproximação do referido centro cultural com centros de memória, espaços específicos à preservação de documentos e pesquisa sócio-histórica normalmente ligados a instituições públicas ou privadas, como municípios, universidades ou empresas.

Abordando a memória social como tema e conteúdo, o Centro Cultural Zilah Spósito possui duas iniciativas: o projeto “Revisitando Zilah”, que busca trabalhar memórias da comunidade e do centro cultural por meio de lembranças dos moradores, reforçando a identidade cultural local, e o projeto “Senhores e Senhoras do Tempo”, que

visa reconhecer os velhos como guardiões da memória coletiva, através de encontros entre eles e fluxo de saberes (RAMOS, 2008). O Centro Cultural Bom Jardim integra também este perfil de centros culturais com atividades específicas em torno da memória social, tais como o livro “Bom Jardim: a construção de uma história”, a Oficina de antropologia visual e o Programa “Cadeira na Calçada” que são objetos de nosso estudo de caso.

A memória social pode ser referida ainda nos espaços múltiplos que compõem os centros culturais em geral: seus equipamentos permanentes que possuem acervos como arquivos de documentos e obras de arte, suas bibliotecas e seus museus, e suas ações de caráter temporário como exposições, exibição de filmes, oficinas, debates e palestras que articulam temas e conteúdos de memória social. O registro das próprias atividades do centro cultural, e seu posterior arquivamento é também algo que perpassa as atividades rotineiras de muitos centros culturais.

Notamos também que alguns centros dispõem de atividades acerca de memória das artes, e memória e culturas populares. É o exemplo do Centro Cultural Galpão Cine Horto, gerido por um dos mais importantes grupos teatrais do país, o Grupo Galpão. Lá está situado o Centro de Pesquisa e Memória do Teatro, que disponibiliza ao público um importante acervo de livros, diários de montagem de espetáculos, textos teatrais, documentos diversos e vídeos sobre o fazer teatral. Já o Centro Cultural Banco do Nordeste-Sousa, sediado no interior da Paraíba, possui um programa denominado “Tradição Cultural”, com apresentações ao vivo de manifestações das culturas populares. O Centro Cultural Lindéia Regina traz como herança também as atividades culturais desenvolvidas pela comunidade do bairro desde a década de 1970, tais como o Festival de Música do Lindéia, Feiras de Culturas Populares, registro de saberes da tradicional medicina popular, e a presença de grupos de quadrilhas, capoeira e congado.

Este breve levantamento sugere, a partir de comparações entre os referidos centros culturais, alguns apontamentos quanto a relação memória social e centros culturais. A primeira remete à pluralidade e transdisciplinaridade da memória social, em sua manifestação diversa enquanto tema e conteúdo que atravessa aspectos arquitetônicos, denominações, equipamentos, acervos, registros, atividades, expressões culturais, etc. Notamos ainda que os espaços que preponderantemente possuem atividades ligadas à memória social possuem um perfil de centro cultural mantido pelo

Estado ou de perfil independente, evidenciando o potencial de contato e interferência em comunidades que as iniciativas preponderantemente de caráter público vem demonstrando em contraponto aos investimentos privados.

Esta constatação aponta que a localização de um centro cultural contribui bastante para o tipo de ação cultural desenvolvida, bem como suas fontes de recursos, isto é, a personalidade das instituições que os mantem é decisiva no que concerne aos tipos de estratégias e conteúdos culturais veiculados pelas gestões. Fato é que dificilmente encontramos um centro cultural de empresas privadas que estejam situados nas periferias urbanas ou em municípios do interior dos estados brasileiros, bem como se inclinem a trabalhar e divulgar memórias locais.

3.3 Os centros culturais na periferia, as periferias no centro

Em pesquisa lançada em 2006, o Ministério da Cultura informa que 24,8% dos municípios brasileiros possuem centros culturais. O Estado do Rio de Janeiro é o que revela a maior proporção, um total de 59,78% distribuídos por 92 municípios. O Ceará apresenta 34,24% de seus municípios com centros culturais, já o Piauí conta apenas com 10,76% de suas cidades sediando esses espaços. A região nordeste tem 20% dos seus municípios com centros culturais, o norte, 24%, e o centro-oeste, 20%; estando as regiões sul e sudeste com os números mais representativos, 30% e 28%, respectivamente. Através desses indicativos podemos apontar duas constantes nas estratégias que envolvem diretamente os espaços e as políticas culturais brasileiras: o ainda escasso investimento público em cultura e a concentração geográfica dessas ações (regiões sudeste e sul/ capitais dos estados). O próprio texto de apreciação discursiva das estatísticas conclui que “inequivocamente, o índice de equipamentos culturais e meios de comunicação refletem o tradicional processo das desigualdades espaciais existentes no País” (BRASIL, 2006, p. 109).

Municípios com existência de centro cultural – Brasil – 2006



Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de População e Indicadores Sociais;
IBGE, Diretoria de Geociências, Coordenação de Geografia.

O círculo em azul demarca a concentração de centros culturais no Sul e Sudeste do Brasil; o círculo em verde aponta o estado do Ceará, e a seta, a concentração destes espaços em sua capital Fortaleza.

Esta “Pesquisa de Informações Básicas Municipais – 2006/ Suplemento de Cultura” realizada através de consulta direta, via questionário, aos governos dos municípios brasileiros, assinala em relação aos centros culturais, bibliotecas públicas, estádios ou ginásios poliesportivos, museus e teatros ou salas de espetáculos, que mais de 70% destes são mantidos com os próprios recursos das prefeituras, dando a perceber que a maior parte dos espaços de cultura no Brasil são mantidos com recursos do poder público. No caso dos centros culturais, a pesquisa indica que 89,6% são financiados por verbas públicas. Estas constatações leva-nos a atentar para o quê o governo federal estava considerando como centro cultural no levantamento destes dados.

O questionário qualificava centro cultural como “o local destinado a atividades artístico-culturais e que conta com mais de dois tipos diferentes de equipamentos culturais em uso (biblioteca, sala de exposição, sala de cinema, teatro, anfiteatro, etc.)”

(BRASIL, 2006, p. 257; Bloco 14 do questionário). Por equipamento cultural, o documento adotava como referência a definição da Pesquisa de Informações Básicas 2005 que expressava o seguinte: “equipamentos culturais constituem o estoque fixo ligado à cultura existente no momento da pesquisa, no município, aberto ao público, podendo ou não ser mantido pelo poder público de qualquer esfera, seja ela federal, estadual ou municipal” (BRASIL, 2006, p. 98). Utilizando conceituações genéricas, tal pesquisa contribui também para imprecisões categóricas em torno do termo centro cultural, no entanto, ajuda-nos a perceber como os centros culturais, em seus diversificados perfis, numericamente encontraram no Brasil um solo fértil para as suas germinações.

A pesquisa refere-se a concentrações espaciais de centros culturais. Objetivamos tratar nesta parte de nosso trabalho acerca de algumas questões. E quando os centros culturais chegam às periferias? O que observamos? Em que momento e como as periferias produzem e reivindicam centralidade na esfera pública através de suas memórias e expressões culturais? Um jogo de verso e reverso, que põe diferentes em interação, e marca diferenças. É isto que tentaremos explicitar, porém, de início, faz-se necessário ponderarmos o que estamos compreendendo por periferias.

O termo periferia está aludido em nossa investigação quanto ao espaço metropolitano, sendo, portanto, aquele situado em oposição a um centro. Entendemos um centro social e geograficamente estabelecido enquanto um lugar firmado através de um circuito de usos da cidade que cotidianamente reitera concentrações, principalmente de infra-estrutura e serviços, operando distinções. O centro de uma cidade é marcado pela atividade financeira e sociocultural. Zonas de comércio e as denominadas áreas nobres podem ser tidas como exemplos de centros urbanos.

No Brasil, desde 1970, a aglutinação de infra-estrutura e serviços em determinadas áreas tem provocado especulações em torno dos valores dos imóveis mais próximos às facilidades de residir em um centro, de “ter tudo próximo”. Nesta construção sócio-histórica, a periferia é formada e referida como lugar de moradia da população de “baixa renda”, marcada por segregação espacial e pela precariedade e deficiência em infra-estrutura, serviços, mercado de trabalho e lazer. Condições que tem levado a correlacionar periferia a um lugar de pobreza, falta de higiene e violência, de forma a construir estigmas (SERPA, 2001).

As imediações, bordas, limites e o que está distante e fora do centro podem ser vistos, de forma figurativa, como periferia. Entretanto, atualmente, no que tange às zonas urbanas, algumas áreas afastadas do centro não podem ser consideradas periféricas, como também frente às dimensões das grandes cidades proliferam-se diversos centros espaciais em um único município ou área. Os condomínios fechados da classe média alta e rica são um exemplo de locais territorialmente periféricos, mas com *status* social de centro (SERPA, 2001). Criam uma sociabilidade particular, protegida do ambiente espacial e socialmente periférico que está a sua volta. Por outro lado, com as grandes dimensões das metrópoles, centros reproduzem-se regional e localmente, bairro a bairro.

Gilberto Dermenstein (2010, p. 32) entende que se situar na periferia “é estar excluído dos benefícios sociais, culturais, tecnológicos e científicos. Ser periférico é estar à parte desses benefícios. Não se trata, portanto, de uma definição geográfica, mas de uma definição que trata de aspectos socioculturais e econômicos”. Portanto, pensando no campo das políticas públicas de cultura, relativizar centro e periferia é criar políticas que busquem transformar desigualdades socioculturais e econômicas, o que inclui primordialmente o acesso à informação, a participação na vida cultural e a efetivação dos direitos culturais.

Dermenstein (2010, p. 32) percebe que um “jovem de classe média totalmente alienado não deixa de ser periférico”. Retira assim o estar na periferia de uma posição meramente geográfica, para tratar desta condição enquanto um lugar de completa não-participação ou inacessibilidade à criação, formação, informação, reflexão, consumo e troca cultural. Deste modo, queremos compreender que dar a possibilidade aos indivíduos de estar no centro é oportunizar o acesso a benefícios sociais, culturais, tecnológicos e científicos. O que há muito tempo vem sendo negado pelo poder público às periferias espaciais brasileiras, que se caracterizam pela falta de assistência do Estado.

Em entrevista²⁴ à nossa pesquisa, Cláudia Leitão, atual secretária da economia criativa do Ministério da Cultura e ex-secretária de cultura à época do projeto do Centro Cultural Bom Jardim, quanto à sua gestão e às experiências de concentração e descentralização de espaços de cultura no Brasil argumenta que:

²⁴ Realizada em 02/02/2010.

E essa descentralização ela também passava pela compreensão da concentração de equipamentos. Essa é uma realidade brasileira, tanto as secretarias de cultura elas ficam em prédios históricos das capitais dos estados, e mesmo em cidades que tem alguns equipamentos importantes. É o caso do Rio de Janeiro onde estão alguns equipamentos estatais, tá lá o Museu Imperial, o Museu Nacional, a Biblioteca... Se você sai da confluência do centro da cidade, não há mais nada. Isto é, as periferias das grandes cidades brasileiras elas também não tem nada, elas são completamente desapetrechadas da possibilidade de se ter espaços, equipamentos que possam também dar concretude a programas e ações relativas a políticas, não é?

A reflexão de Cláudia Leitão bem expressa os vazios deixados pelas políticas estatais no que tange aos direitos e necessidades culturais de grande parte da população que se encontra nas periferias, bem como aponta a importância dos centros culturais como referenciais instrumentos de materialização das atividades do Estado na área. No entanto, incluir as periferias nas estratégias públicas de políticas culturais não é uma fácil tarefa. As tensões referem-se principalmente à chegada de um estranho, o centro cultural, em um ambiente que não foi histórica e socialmente acostumado a se deparar permanentemente com o poder público e seus agentes no campo da cultura. No senso comum, o desconhecimento da importância e necessidade de ações do governo na área da cultura gera incompreensões, pois parte da população acredita que os investimentos deveriam ser aplicados em áreas tidas como mais urgentes, como saúde, educação e combate a violência. Há ainda barreiras simbólicas, como o de não achar que se possui roupa adequada ao ambiente ou que os eventos culturais são sempre pagos (referências que nos foram apontados por alguns moradores do Bom Jardim).

Apesar de não se constituir enquanto centro cultural, uma iniciativa de cogestão entre ONGs locais e a Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, o projeto Lonas Culturais possui a justificativa institucional de dar lugar às vozes e culturas produzidas em áreas periféricas do município. Em pesquisa sobre esta ação, Rejane Calazans e Márcia Ferran (2010, p. 45) apontam que as palavras-chaves constantes no objetivo geral do projeto dizem bastante de sua destinação: “artistas locais”, “ganho social” e “a cultura como objeto de transformação social”. Estas palavras-chaves nos remetem também as considerações de Yúdice (2004) aos usos da cultura como recurso sociopolítico e econômico na era global. Nessa direção, as pesquisadoras argumentam que

Ao se propor como “instrumento de transformação social”, o projeto se insere como medidas compensatórias do Estado, as quais pressupõem uma premência de mudança na periferia carente e violenta. Nesse sentido, podemos remeter àquela tendência mundial na qual as políticas culturais servem a propósitos econômicos, sociais e espaciais buscando reverter ciclos de ostracismo e depressão econômica, assim como controlar a violência urbana (CALAZANS; FERRAN, 2010, p. 47)

Em regra, quando existente, o investimento estatal em cultura nas periferias vem sobrecarregado da ideia de “instrumento de transformação social” como se o campo cultural pudesse sozinho dar conta de problemas complexos e transversais, tais como inserções no mercado de trabalho e melhorias na educação, sociabilidade e violência. Em maior parcela, as ações permitem entrever que as interferências e contatos do Estado com as periferias são somente medidas paliativas para o caldeirão de tensões e disparidades que caracteriza a vida em grandes cidades. Dificilmente tornam-se medidas realmente transformadoras da condição social de estar no centro e na periferia. Sobre os resultados das políticas que buscam integrar periferias às grandes cidades, Raquel Rolnik (2010, p. 35) considera que elas são em grande parte “fragmentadas e pontuais, uma vez que não conseguem resolver a principal questão que paira sobre a periferia, que é romper o nosso modelo de desenvolvimento econômico. As iniciativas não conseguem parar a máquina de produção da exclusão”.

Um contexto que não podemos sobremaneira desconsiderar é que, em contramão à histórica ausência do Estado e muitas adversidades, algumas experiências desenvolvidas nas próprias periferias vem demonstrando que, culturalmente, é possível estar no centro, mesmo residindo na periferia. Heloísa Buarque de Hollanda (2011, *site*), em suas reflexões sobre cultura, periferia e desenvolvimento no Brasil, ressalta que durante os anos 2000 as produções culturais realizadas na periferia urbana aparecem como uma das principais tendências da esfera cultural.

Esta propensão está na evidência pública de manifestações que consideram o espaço metropolitano das margens e seus habitantes não somente como tema, mas considerando suas próprias vozes e olhares, divulgando seus imaginários, valores simbólicos, narrativas e estéticas, por meio da divulgação de suas músicas (funk, rap, forró, *tecno melody*), cinema (5 x Favela, Cidade de Deus, Cidade dos Homens, Formou

o bonde), literatura (Cabeça de Porco, Cidade de Deus, Rastilho de Pólvora), teatro (Nóis do Morro/RJ, Afro Reggae/RJ, Nóis de Teatro/CE), dança (Balé de Uberlândia/MG, Edisca/CE) *etc.* Este movimento relativiza as fronteiras da “cidade partida” entre morro e asfalto, centro e periferia. Em todo o Brasil, bastante respaldadas nas tecnologias e internet, as periferias tem se dado a conhecer e ampliado as suas realidades, sonhos, imagens e pensamentos através das letras de música, da cultura hip hop, dos vídeos, das fotografias, encenações e danças. Essas produções retratam seus prazeres e problemas, exaltando também, como canta Caetano Veloso, as “dores e delícias de serem quem são²⁵”, de estarem onde estão, como estão.

As periferias emergem ressoando suas identidades na esfera pública brasileira, confrontando a construção harmônica e unitária da identidade nacional. Em estudo sobre movimentos de jovens cariocas como o Afroreggae e as músicas funk e rap, George Yúdice (2004, p. 162) entende que as periferias manifestam-se culturalmente reivindicando e promovendo “a desarticulação da identidade nacional e a afirmação da cidadania local”. Segundo o autor (*idem*),

Esses jovens desafiam a propriedade das classes médias ‘não-marginais’ do espaço da cidade, alegando que este lhes pertence. Por meio das novas músicas não tradicionais como o funk e o rap, eles procuram estabelecer novas formas de identidade, mas não aquelas pressupostas na autocompreensão do Brasil, tão anunciadas como sendo uma nação de diversidade sem conflitos.

Transmitidas em expressões culturais, essas realidades e as identidades a elas condizentes se dão a conhecer, ganhando espaços com trabalho e criatividade. Uma letra que diz que o funk “é som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado²⁶”, ou outra que convoca o público através do chamado “vem na quebrada do estado do Pará, vem nesse ritmo comigo...²⁷”, faz-nos refletir como, através da polifonia dos conteúdos culturais contemporâneos, as diversas identidades brasileiras tem sido pulverizadas e comunicadas. O tido como “subterrâneo” ou “periférico” emerge na

²⁵ Paráfrase da letra “Dom de Iludir”, de Caetano Veloso.

²⁶ Composição “Som de preto”, de Amilcka e Chocolate

²⁷ Canção “Isso é Calypso”, da Banda Calypso.

esfera pública, e pleiteia não só a escuta de suas identidades de forma localizada ou “guetificada”, mas seus reconhecimentos enquanto identidades brasileiras, formadoras de um país. O historiador Durval Muniz (2007, p. 76) mostra-se reticente quanto aos riscos de um processo de integração de manifestações culturais, como o rap e o hip hop, à identidade nacional:

O Estado deve se tornar mais democrático e criar espaço para que esta diversidade e esta alteridade se expressem. Para isso é fundamental sair do excludente discurso da identidade que, em nosso país, sempre teve a cara das elites brancas ou dos subalternos folclorizados e esmaculados em seu potencial de questionamento e contestação. Lampião, Jesuíno Brillhante, Jararaca, podem se tornar símbolos agora que estão mortos e não oferecem mais perigo; quando vivos eram apenas fascinoras e monstros humanos. Capoeira e maracatu se tornam manifestações típicas, quando se transformam em danças e rituais pacificados e dentro da ordem. Talvez em pouco tempo o rap e o hip hop tornem-se expressões da identidade nacional, quando forem finalmente domados em sua diferença e capacidade de questionamento.

O que Durval Muniz propõe é uma outra forma de abordagem das questões identitárias pelo Estado e suas políticas. Questionando o espaço midiático e informacional, em entrevista a Revista Continuum do Itaú Cultural (2010, p. 15), o rapper Rappin’Hood questiona: “Se a cultura que nasce na periferia determina a identidade do Brasil, por que ainda é vista como ‘de periferia?’” E complementa que “a mídia e a informação são centralizadas nas mãos de alguns, e o povo não se vê representado pelas redes de comunicação”. De fato, o rap e outras expressões das periferias não se encontram majoritariamente veiculados pelos “grandes meios”, e é interessante observar que estes mesmos meios de comunicação foram e são mediadores indispensáveis à difusão da identidade nacional.

Com ênfase na “afirmação da cidadania local”, muitas dessas produções culturais reverberam fortemente insatisfações frente às exclusões e inércias da “pátria que os pariu²⁸”, escancarando contextos de pobreza, racismo e violência. O prazer da dança, do canto e do sexo integram também este movimento, representando outra forma de interferência (YUDICE, 2004). Confrontam os Brasis Periféricos Urbanos com a

²⁸ Referência a canção “Pátria Que Me Pariu”, de Gabriel, o Pensador.

Nação Brasil, e constroem seus lugares na cena cultural brasileira, conquistando espaço político conseqüentemente. Atualmente, fazer cultura parece consubstanciar uma forma importante de fazer política das periferias, e nas periferias.

Nas periferias geográficas surgem também ações de colaboração e associação ativadas pela própria sociedade civil. São iniciativas espontâneas, como cooperativas e mutirões, que visam suprir necessidades básicas, e encontram na afirmação identitária uma forma de promover coesões e construir inclusões. Consoante sugere Jesús Martín-Barbero (2003, p.274):

A luta por habitação, pelo fornecimento de energia elétrica e água, por um transporte básico e um mínimo de atenção à saúde se inscreve numa realidade mais integral, a da luta pela identidade cultural. Numa sociedade tão pouco institucionalizada, as associações populares desde os mutirões e os restaurantes populares até os centros de educação – “vão construindo um tecido social que vai desenvolvendo uma nova institucionalidade, fortalecendo a sociedade civil, apresentando traços de novas relações sociais e de sujeitos coletivos na vida do país”.

Aludindo a construções identitárias e memória social, muitos projetos em torno de memórias das periferias tem surgido nos últimos anos, articulando a memória social como recuso sociopolítico tanto para os grupos sociais quanto para o Estado. As atividades no Centro Cultural Bom Jardim são exemplo disto, como também um projeto que fortemente considera esta tendência é o Pontos de Memória. A aproximação entre memória social e contextos de periferias serão mais bem referidos em nosso próximo capítulo, ao determo-nos no estudo de caso do Bom Jardim. Finalizando este capítulo, consideramos interessante aludir aos centros culturais presentes em Fortaleza, e ao pensamento das políticas culturais no Ceará que levaram a implantação do Centro Cultural Bom Jardim.

3.4 Centros culturais em Fortaleza, Ceará

Nosso intuito nesta secção é compor um breve panorama dos centros culturais atualmente existentes na cidade de Fortaleza. São centros culturais que se encaixam nos perfis que anteriormente explanamos, sendo notório que em uma análise mais aproximada visualizam-se as especificidades de seus contextos e propósitos. Em nossa abordagem, estamos considerando os espaços culturais que desta forma se reconhecem, ou seja, aqueles que trazem em suas denominações a expressão centro cultural, atentando também para a preponderante característica da pluralidade de equipamentos e conteúdos culturais.

Muitos espaços culturais já emergiram e desapareceram na tessitura histórica do espaço urbano da capital do estado do Ceará ao longo de seus 285 anos. Cinemas de rua localizados no centro comercial da cidade, teatros públicos e particulares, bibliotecas, museus, espaços culturais vinculados a escolas, universidades, cursos de línguas, instituições financeiras... Sem dúvidas muitos deles poderiam ser tomados como centros culturais, entretanto, o primeiro espaço em Fortaleza nascido sob o signo de centro cultural, que temos atual conhecimento, foi o Centro Cultural Banco do Nordeste do Brasil (CCBNB-Fortaleza), inaugurado em julho de 1998.

3.4.1 Centro Cultural Banco do Nordeste – Fortaleza

Perfilado como centro cultural mantido por uma instituição bancária, o CCBNB-Fortaleza está localizado no centro de Fortaleza em uma área total de 4.500 m², distribuída pelos quatro andares do Edifício Raul Barbosa (onde está sediado a Justiça Federal, e também uma agência do Banco do Nordeste), distinto por seus retos traços modernos, espelho d'água em sua entrada e materializado internamente por concreto, vidros e granito.

Abriga recepção; guarda-volumes; dois painéis de artes plásticas retratando as culturas nordestinas (um da artista potiguar Zaíra Caldas, e outro do argentino residente

na Bahia, Caribé); dois salões para exposições temporárias; administração; espaço do artesanato nordestino; teatro multifuncional com 120 lugares (na realidade, um auditório transformado em pequeno teatro); biblioteca com acervo de impressos e DVD's, acesso gratuito à internet em 12 computadores, salas de estudo e cabines para audiência de audiovisuais; mini-auditório com capacidade para 80 pessoas; salão e vitrine de exposição.

O CCBNB-Fortaleza é uma ação na estratégia do Banco do Nordeste de veicular “a cultura como elemento de integração para o desenvolvimento” (BNB, *site*, 2011), portanto, interessa-se prioritariamente em “desenvolver” a cultura da região em que atua. Abre aos públicos de terça a domingo, no período de 10:00 às 20:00, tendo programação diária e integralmente gratuita. Anualmente são abertos editais públicos para compor suas atividades nas áreas de cinema, artes visuais, teatro, música, literatura, oficinas de formação artísticas, cursos de apreciação de arte e eventos para o público infantil. Além desses conteúdos e de outros, possui programas voltados aos campos da história, memória e filosofia. Uma característica interessante deste centro cultural é que ele dispõe de atividades mensais e regulares que são realizadas fora de sua sede, como o “Arte Retirante”, apresentações artísticas ocorridas fora do prédio e do centro de Fortaleza, e o “Percursos Urbanos”, roteiros culturais realizados em ônibus urbano e que possui temas e trajetos diferentes a cada mês.

3.4.2 Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura

O mais complexo e conhecido espaço cultural de Fortaleza é o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), inaugurado em 28 de abril de 1999. Em referência paródica, poderíamos dizer que ele é o Beaubourg local! Tanto por sua dimensão, visibilidade e localização quanto pelas discordâncias que levantou à época de sua criação, e que o envolvem até hoje, após um pouco mais de 13 anos de sua inauguração.

Projetado pelos arquitetos Delberg Ponce de Leon e Fausto Nilo em uma área de antiga zona portuária, o Dragão²⁹, como costumeiramente este centro cultural é referido pela população de Fortaleza, estende-se por 30.000 m², sendo 13.500 m² de área construída. Ela é composta pelo Memorial da Cultura Cearense, Museu de Arte Contemporânea, livraria, anfiteatro, auditório, planetário, bilheterias, teatro, café, salas de cinema, espaços para exposição permanente e temporária, administração, salas internas, e espaços abertos. Praças e passarelas estimulam o uso criativo e interativo do lugar, sugeridos tanto pela gestão do centro, que realiza eventos como shows e atividades infantis nesses espaços, como pelos visitantes, que descansam nos bancos de madeira, encontram amigos nos bares mais próximos e do entorno, namoram no gramado da Praça Verde, observam a cidade dos parapeitos...

O CCDMAC é gerido por uma Organização Social, o Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC), que, além deste centro cultural, situado na Praia de Iracema, administra outros dois espaços públicos ligados à cultura: o Centro Cultural Bom Jardim e Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho, localizado no bairro Jacarecanga. Como dito anteriormente, o IACC é a primeira Organização Social (OS) criada no Brasil na área da cultura, e nasceu especificamente para ser o órgão gestor do CCDMAC.

3.4.3 Centro Cultural Chico da Silva

Com características de um centro cultural independente, este espaço cultural é uma iniciativa da ONG Sociedade da Redenção, instalada no bairro Pirambu, onde nasceu também o renomado artista plástico Chico da Silva, que empresta seu nome ao centro. Já falecido, Chico teve reconhecimento nacional e internacional como um nome destacado da arte naif.

²⁹ Dragão do Mar faz menção ao jangadeiro Francisco José do Nascimento, o Chico da Matilde. Cearense, natural de Canoa Quebrada, no município de Aracati, ele ganhou notoriedade histórica ao liderar a renúncia de jangadeiros em realizar o transporte de escravos de navios negreiros ao porto de Fortaleza, liderando uma greve nos dias 27, 30 e 31 de janeiro de 1881, e ficando então conhecido como Dragão do Mar e como um dos símbolos da resistência popular abolicionista no Brasil.

O Centro Cultural Chico da Silva fica localizado à Rua Nossa Senhora das Graças, nº 176, em uma casa adaptada para receber atividades culturais, sendo totalmente voltado ao trabalho sociocultural com crianças e jovens de seu entorno. Tem programação inteiramente gratuita e atualmente realiza oficinas permanentes de balé, teatro, capoeira, kung fu e violão. Com regularidade, acontece um evento chamado Sábado das Artes, no qual acontecem apresentações dos alunos dos cursos e de grupos do bairro nas diversas linguagens artísticas. No Sábado das Artes, o público é de aproximadamente de 115 pessoas. O Centro Cultural também já promoveu cinco edições do Festival de Esquetes³⁰ Chico da Silva (FECS).

Pequenos e independentes espaços culturais, como o Chico da Silva, existem muitos pela cidade, entretanto, localizá-los e referenciá-los descritiva e numericamente é uma tarefa difícil pela própria falta de pesquisas e estatísticas. A menção ao CCCS adquire, portanto, em nosso trabalho um lugar representativo.

3.4.4 Centro Urbano de Cultura, Arte, Ciência e Esporte Che Guevara

Inaugurado em 10 de setembro de 2009 pela Prefeitura Municipal de Fortaleza, o Centro tem claro direcionamento em sua forma e função: um grande equipamento disponibilizado à juventude. Em seu texto de apresentação, o CUCA propõe-se a “estimular o respeito à diversidade socioeconômica, política, ideológica, cultural e sexual dos jovens, reconhecendo o pluralismo, as diferentes identidades e suas formas de expressão, construindo um novo patamar de empoderamento e autonomia da juventude de Fortaleza” (CUCA, *blog*, 2011).

Sua localização reforça caminhos de descentralização de robustos centros culturais, localizados fora do eixo de circuitos tradicionais ou de mercado. Encontra-se na Barra do Ceará, bairro limítrofe entre os municípios de Fortaleza e Caucaia. Sua área total é de 14.000 m², contando com áreas verdes, espaços de circulação e exposição,

³⁰ Cenas teatrais de curta duração.

ginásio coberto, teatro, pista de esportes radicais, piscina semi-olímpica, campo de futebol de areia, cine-teatro, anfiteatro, salas de aula/ensaio e laboratório de fotografia.

Toda sua programação e cursos são gratuitos. Na área de formação possui atividades nas áreas de artes (violão popular, dança de salão, desenho, audiovisual, radionovela, teatro, dança) e esportes (preparação física, *slack line*, natação, vôlei, basquete, futsal, handebol, triathlon, kung fu, jiu jitsu), tendo inscrições abertas para pessoas com idade entre 15 e 29 anos que sejam moradoras das imediações do CUCA. Estes cursos tem sido ofertados ainda em atenção à demanda dos alunos, ou por iniciativa da gestão. No que concerne à programação, ela é dividida em eixos: audiovisual e mídias digitais; esporte; lazer e entretenimento; artes cênicas; música; ciência e tecnologias sociais; dança e literatura; e formação do público leitor.

Atualmente, dois outros Centros Urbanos estão em processo de construção pela Prefeitura de Fortaleza. A promessa de campanha da prefeita Luizianne Lins era de um total de cinco CUCA's espalhados pela cidade. Exercendo mandato de reeleição, a prefeita deixa o cargo em dezembro de 2012.

3.4.4.1 CAIXA Cultural

A CAIXA Cultural desponta como o próximo centro cultural da cidade, com previsões de inauguração para o ano de 2012. O prédio que será sua sede é o da antiga alfândega, que também já foi uma agência do próprio banco. Está situado na esquina das Avenidas Pessoa Anta e Almirante Tamandaré, na Praia de Iracema, bem ao lado do Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura, pois somente uma avenida separa-os.

Segundo reportagem do Jornal Diário do Nordeste, de 15 de fevereiro de 2009, o espaço contará com 3.758 m², e será formado por um prédio principal com dois pisos e dois mezaninos, praça com espelho d'água e chafariz, estacionamento, foyer, teatro para 200 pessoas com camarins, café, livraria e salas para oficinas. O processo de instalação da CAIXA Cultural em Fortaleza levantou opiniões diversas quanto sua localização. Uns advogando pela importância de que a instalação manterá características arquitetônicas da edificação histórica e pela possibilidade de realização de parcerias

entre os centros culturais localizados próximos (CCDMAC e CCBNB, ambos nas imediações do centro da cidade) que alcancem parte da população que não os acessa. Outros rechaçam a iniciativa diante do desequilíbrio quantitativo e qualitativo de espaços culturais pela metrópole cearense. Dentre eles, o ex-secretário de cultura do Ceará, Auto Filho (2008-2011), que chegou a escrever uma carta à superintendência da Caixa sugerindo que o espaço fosse sediado na zona oeste de Fortaleza, segundo ele uma área carente de espaços culturais. Na reportagem acima referida, Auto Filho alegava que “Fortaleza não comporta mais um centro cultural naquela área. O centro da cidade já está saturado com 33 equipamentos culturais”. A preocupação do ex-secretário revela a tensão entre perspectivas de descentralização de espaços culturais e tendências que reiteram suas concentrações. É nesta disputa entre centralizar e descentralizar geográfica e socialmente que o Centro Cultural Bom Jardim desponta.

3.5 As políticas públicas de cultura no Ceará e a criação do Centro Cultural Bom Jardim

Em 2003, Lúcio Alcântara assumiu o governo do estado do Ceará, substituindo Tasso Jereissati. Para conduzir a Secretaria de Cultura foi escolhida Cláudia Leitão, que ficou à frente da pasta durante todo o mandato do referido governante (2003-2006). Neste período da administração pública estadual foram gestadas as ideias e ações que condicionaram a implantação do Centro Cultural Bom Jardim.

Uma palavra que permeou bastante a entrevista que realizamos com a ex-secretária de cultura, Cláudia Leitão, foi “escuta”. Talvez esta preocupação explique em parte o que leve este momento das políticas de cultura no Ceará ao pensamento de tornar as intervenções públicas na área sensíveis e acessíveis a alguns segmentos populacionais que não tinha tido muita atenção das intervenções do Estado do Ceará no campo cultural. É o caso, em termos do fazer cultural, de políticas voltadas aos mestres das culturas populares, e, no que tange à distribuição geográfica, de um maior contato e interferência nos municípios do interior e na periferia urbana da capital, chegando a implantar o primeiro centro cultural sediado nas bordas da metropolitana Fortaleza.

Cláudia Leitão construiu seu planejamento estratégico (Plano Estadual de Cultura) a partir de “uma grande escuta”, que ela atribui ter sido efetivada inicialmente na realização de uma Conferência Estadual de Cultura em 2003. Para esta Conferência, foram convidados e reunidos representantes de vários setores culturais do Ceará, assim como ONG’s, movimentos sociais, entre outros, e foram também realizadas algumas palestras e comunicações institucionais. Dentre elas, um discurso do então ministro da cultura, Gilberto Gil, que assim como Cláudia, no ano de 2003, havia acabado de assumir seu cargo. Na fala que Gil realizou durante a Conferência realizada em Fortaleza, ficou evidente para Cláudia muitas proximidades entre seus ideais para a cultura no Ceará e as três dimensões da cultura (antropológica/simbólica; econômica; cidadã) que Gil articulava em âmbito federal:

Quando eu ouvi o discurso do ministro havia muita coisa que eu havia dito no meu discurso de posse em janeiro, havia muita coisa parecida, muita coisa no mesmo caminho. Agora, para pensar este caminho, eu precisava que as pessoas me falassem das suas necessidades. Ninguém constrói plano de cultura no seu gabinete, com um ar-condicionado, tem que exercer a escuta, chegar onde as pessoas estão, chegar onde os artistas estão. Outra coisa que ficou clara é que políticas públicas não são políticas somente para artistas, é como o Ministro Gilberto Gil dizia: “políticas de saúde não são para médicos, são para a população”. Qual a política para a juventude cearense? Para a terceira idade? Para o artista profissional? E para o amador? Para o indivíduo adulto? Ou seja, a gente tem que pensar segmentos, e esses segmentos serão fundamentais para construir políticas³¹.

Desta forma, a Secretaria de Cultura do Estado (2003-2006) foi erguendo pontes entre a experiência estadual e a ampliação, não só do conceito de cultura, mas também da abrangência social das políticas culturais, encampadas em nível federal pelo Ministério da Cultura. Interessante observar que as diferenças partidárias entre as esferas federal e estadual não impossibilitaram a adoção de políticas públicas de cultura com conceitos correlatos, bem como a existência de cooperação entre entes federativos. Cláudia Leitão era vinculada ao governo de Lúcio Alcântara (Partido da Social Democracia Brasileira – PSDB), e Gilberto Gil ao governo Luis Inácio Lula da Silva (Partido dos Trabalhadores). Tal afinidade pode ser ainda referida pela escolha de

³¹ Entrevista realizada em 02/02/2010.

Cláudia Leitão, como o nome que atualmente conduz a recém criada Secretaria da Economia Criativa, do Ministério da Cultura, inaugurada no governo Dilma Rousseff (2011 -) e na gestão de Ana de Hollanda como ministra da cultura, ambas vinculadas ao PT.

No Plano Estadual de Cultura (2003, p. 13), a secretaria de Cláudia Leitão expunha a proximidade de sua gestão com o ministério de Gil e o governo Lula, declarando que

Assim como o Ministério da Cultura no Governo Luiz Inácio Lula da Silva, no Governo Lúcio Alcântara a Secretaria da Cultura do Ceará tem por missão formular e executar uma política estadual de cultura. Elege, pois, o desafio de criar condições favoráveis tanto à produção e difusão de bens e serviços culturais, como à inclusão social através da consolidação da cidadania cultural, pelo acesso universal a estes mesmos bens e serviços.

Pensando em “inclusão social” através da criação de possibilidades para o exercício da cidadania cultural, Cláudia Leitão considera que três eixos estruturantes de seu Plano Estadual de Cultura foram: interiorização; valorização das culturas; e descentralização, que “também passava pela compreensão da concentração de equipamentos”. O lema da Secretaria de Cultura era: “valorizando a diversidade e promovendo a cidadania cultural”, entretanto, consideramos que a ênfase na cidadania e identidade não esteve vinculada a ações mais amplas em torno da diversidade cultural, que compreendesse ações de incentivo a grupos relacionados a etnias, faixas etárias, gênero, orientação sexual, etc. A atuação da secretaria, que não teve um período tão longo (foram quatro anos no exercício, 2003 a 2006), esteve focada em identidades locais e regionais bastante referendadas nas noções de capital e interior, centro e periferia.

O alegado reforço à ideia de identidade regional, que alguns de seus críticos exclamam³², está relacionado principalmente à criação de uma lei estadual e programa

³² Segundo Barbalho (2008), a questão identitária será a concepção que guiará e reforçará as ações da Secultce nos anos 1960 e 1970, perdurando ainda em nossos dias quando os gestores públicos justificam investimentos na dita cultura popular com o fim de fortalecer e promover a identidade regional ou a cearensidade. Interessamos observar que o referido pesquisador aponta que esta característica estará

público que estabelece remuneração vitalícia, por meio de edital público, àqueles considerados mestres das culturas populares, bem como nas ações de interiorização das práticas da Secretaria, ideia levada a cabo através do programa “Secult³³ Itinerante”. Neste, uma equipe da Secretaria e sua própria gestora percorreram todas as regiões cearenses conversando com prefeitos, secretários e outros políticos sobre a importância e as especificidades da cultura, realizando levantamentos, estatísticas, cadastros, debates, cursos, palestras, apresentações artísticas, *etc.* A razão deste programa de interiorização, principal bandeira da pasta nesse momento, estava na observação que a secretária fez de que as políticas culturais promovidas pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULTCE) sempre estiveram bastante concentradas na capital, com poucos investimentos no interior do estado.

Importante notarmos que antes da inauguração do Centro Cultural Bom Jardim (2006) toda a cidade de Fortaleza contava apenas com dois centros culturais: o Centro Cultural Banco do Nordeste (1998) e o Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura (1999), ambos situados na região central e próxima ao litoral. O primeiro com uma preocupação mais voltada a “formação de platéias” e com eventos totalmente gratuitos, e o segundo concebido com o fim primordial de revitalizar uma área histórica da cidade e inserir o Ceará e sua capital no processo de globalização, tornando-se conseqüentemente o aglutinador de considerável parcela da vida cultural da referida metrópole. Fora esses dois centros culturais, podemos apontar ainda a concentração de três importantes espaços culturais estatais nesta mesma zona: Biblioteca Pública Estadual Governador Menezes Pimentel (1867), Theatro José de Alencar (1910) e Museu do Ceará (1933) – (ver figura na próxima página).

presente nas concepções adotadas na gestão de Cláudia Leitão (2003-2006), contexto no qual surge o Centro Cultural Bom Jardim, mas que não consideramos que o determine necessariamente.

³³ Secretaria de Cultura.



Figura 1 – Mapa dos principais espaços culturais pertencentes ao Governo do Estado do Ceará, localizados em Fortaleza.

Ao assumir a pasta de cultura, a então gestora adota claramente uma postura diversa às concepções que guiavam as políticas implementadas por seus antecessores Nilton Almeida e Paulo Linhares, que, para convencer o então empresário e governador Tasso Jereissati³⁴ que o investimento em cultura daria retorno, adotaram a razão do “bom negócio”, com ênfase em sua dimensão econômica. Segundo Linda Gondim (2007), o Plano de Ação Cultural elaborado por Linhares argumentava, dentre outras coisas, que o fomento a uma indústria cultural no Ceará, a qualificação de mão de obra para a área e a construção um grande complexo cultural (Centro Cultural Dragão do Mar) colocariam o estado nas rotas da economia globalizada, circunscrevendo o Ceará nos fluxos da sociedade informacional.

Os eixos de condução da política pública adotada por Cláudia Leitão (interiorização; valorização das culturas; e descentralização) de 2003 a 2006 contrapõe as práticas das gestões anteriores, a partir da adoção da tridimensionalidade do conceito de cultura para guiar suas concepções de política cultural.

Por sua forma e função, ao que tange a sua localização, dimensão de área e equipamentos e destinação pública, o Centro Cultural Bom Jardim acaba por distinguir uma forma de fazer política da outra, ainda mais quando observamos que ele é o último ato da gestão de Cláudia Leitão, que se encerrou em 2006 devido a não-reeleição de Lúcio Alcântara como governador do Ceará. Inaugurado em dezembro de 2006, o CCBJ

³⁴ Paulo Linhares e Nilton Almeida exerceram o cargo de Secretaria da Cultura durante os governos Ciro Gomes e Tarso Jereissati, respectivamente.

era um projeto-piloto de outros quatro centros culturais que deveriam ter sido construídos em outros bairros da periferia de Fortaleza.

O “Dragãozinho”, como foi apelidado o CCBJ à época de sua inauguração pelo então governador Lúcio Alcântara e alguns artistas, em referência ao Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura surgiu em direcionamento oposto às ações culturais até então implementadas pelo poder público, tanto municipal quanto estadual, em Fortaleza. Considerando a especificidade do CCBJ, Cláudia Leitão reforça sua singular função e o diferencia da destinação do Centro Dragão do Mar. Ela demonstra oposição à imagem de que o CCBJ seria um “Dragãozinho”:

(...) quando o governador chamava de Dragãozinho, eu falava: não, governador, não é nossa proposta fazer um Dragãozinho do Mar. Eu dizia: o Centro Cultural Bom Jardim vai privilegiar a formação, a capacitação, ele vai privilegiar o aspecto econômico e o aspecto cidadão daquela tridimensionalidade que o Gilberto Gil falava.

Ao contrário do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, o CCBJ foi sediado na periferia do território urbano em meio a realidades sociais de vulnerabilidade, buscando uma ação cultural socialmente agenciadora e transformadora do espaço e do indivíduo cidadão, assim é que a formação será um de seus pilares. Ao mesmo tempo, constituiu uma estratégia atenta ao uso da cultura como recurso sociopolítico (YUDICE, 2004), conformando um marco distintivo da gestão ao atingir segmentos da população pouco beneficiados por políticas públicas. O que abarca ainda uma compreensão por parte dos governantes de que os investimentos em acesso e inclusão social através do consumo cultural podem ofertar retornos em outras áreas, como a coesão grupal que pode vir a servir para cooptar eleitores e no aumento de seu capital político, que por sua vez pode vir a reforçar seu *marketing* eleitoral.

Isso fica evidente em informações que apontam que o primeiro bairro que iria receber o modelo de centro cultural descentralizado seria o Conjunto Palmeiras. Isso por que este bairro teria uma imagem associada à organização cooperativada, possuindo uma moeda de circulação interna própria. No entanto, de acordo com um artista e liderança comunitária do Bom Jardim, seu bairro foi escolhido por influência da então primeira-dama, Beatriz Alcântara:

(...) foi a esposa do governador que deu a idéia que seria bacana ser no Bom Jardim, por que o Lúcio Alcântara, que era o governador na época, eles já tinham vindo muito ao Bom Jardim, gostavam muito do Bom Jardim por que era grande, tinha uma população muito grande, e muitos dos votos que o governador tinha recebido tinham sido daqui.

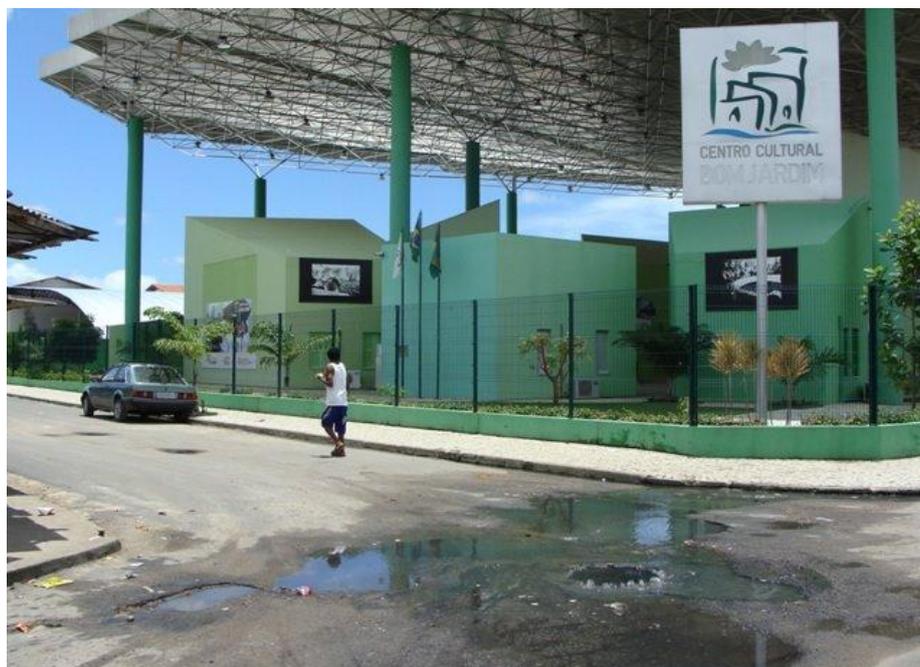
De acordo com Cláudia Leitão, o Bom Jardim foi escolhido por conta de indicadores sociais, como o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH). No processo de implantação do CCBJ, Cláudia e a equipe da SECULTCE fizeram algumas reuniões com a população do Bom Jardim, tendo sempre presentes e interessados os agrupamentos artísticos e ONG's da região, sendo que ambos expressam que anteriormente já tinham o pensamento e a vontade de possuir um centro cultural, e que a ação da Secretaria somente corroborou seus intentos. Alguns argumentam que o projeto do CCBJ teria advindo de uma proposição de uma ONG da região.

O processo de construção do CCBJ chegou a ser protelado por ocasião de um conflito de interesses entre a SECULTCE e esta mesma ONG do Grande Bom Jardim que desejava ser a entidade gestora do centro cultural. Como isso não iria acontecer, a instituição impetrou ação judicial contra a Secretaria. Este litígio jurídico e a falta de recursos são apontadas como fatores determinantes para a demora no início das obras, o que acarretou certo desestímulo entre artistas e outros interessados na consecução do CCBJ. Para termos ideia do decurso temporal, a primeira reunião entre a Secretária e a comunidade no próprio bairro Bom Jardim teria acontecido em 5 de agosto de 2004, entretanto, as obras só iniciaram nos primeiros meses de 2006, um ano eleitoral. Valdeci Carvalho, desenhista de histórias em quadrinhos, arte-educador e escritor, que acompanha desde o início o CCBJ e atualmente é funcionário do mesmo dando aulas de quadrinhos, relembra a mobilização entre a população para que o centro cultural fosse construído:

Eu sei que esse momento [2003-2006] foi bastante frustrante pra gente, porque a gente tava com uma vontade tão grande e feliz que a comunidade ia parar de ir pra praça e beber pra ir pro centro. Aí passou um ano e nada. Aí acabou que a gente se desanimou muito. Aí eu, e uma artista chamada Joyce, e o Vanderlan fomos lá na SECULT conversamos com o Pedro Domingues, que era diretor de ação cultural. A Cláudia Leitão

nos recebeu e disse que o centro cultural estava empacado por conta de recursos, disse que para o centro cultural sair teria que haver envolvimento da comunidade. A comunidade ia ter que querer. Aí eu voltei para cá com a Joyce e começamos a coletar assinaturas pro centro cultural, mas a comunidade não queria o centro cultural, queria era um hospital. E eu dizia: “mas assine aqui que vindo o centro cultural, depois vem o hospital”. Só sei que levamos bem umas três mil assinaturas lá pra SECULT³⁵.

O relato de Valdeci ressalta mais uma vez a incompreensão de maior parte da população sobre o que é um centro cultural, bem como ressalta a descontinuidade, a morosidade e a falta de comunicação sobre seus procedimentos que as instâncias governamentais geralmente dispensam à sociedade. Finalmente, o Centro Cultural Bom Jardim foi inaugurado no dia 7 de dezembro de 2006. Em entrevista no CCBJ, Valdeci conta que “isso aqui ficou lotado, a gente quase não podia andar, aí veio o governador, veio a secretária de cultura e foi assim que as coisas foram acontecendo, tinha folder, tinha tudo. A comunidade achou tudo muito bonito, novo (...)”.



Fotografia 1 – Frente do Centro Cultural Bom Jardim.

O CCBJ é composto por 23 espaços, alguns em espaços abertos e outros fechados. O equipamento lembra uma vila com casas indistintamente espalhadas e

³⁵ Entrevista com Valdeci Carvalho, realizada em 15/02/2011.

alguns espaços vazios, todas ficam sob um teto mais alto de alumínio e cercados por uma grade. Sala multiuso 1, cine clube, galeria de arte, gerência de infraestrutura, sala multiuso 2, manutenção, zeladoria, cantina, ilha digital, biblioteca, sala de dança, subestação, estúdio de música, teatro, núcleo de formação, banheiros, ateliê, sala multiuso 3, administração, praça central, estacionamento, bicicletário e ateliê de design e moda compõem espacialmente o Centro Cultural Bom Jardim. Desde sua inauguração, o espaço cultural desenvolve atividades ligadas a artes, gastronomia, cidadania e práticas de economia, educação ambiental, leitura e produção textual, moda e design, mídia digital, memória social, entre outros programas totalmente gratuitos e custeados com recursos públicos, destinados a crianças, jovens e adultos da população do Grande Bom Jardim.

Quanto à mobilização da sociedade local, artistas e lideranças comunitárias para a criação do centro cultural, Valdeci Carvalho conclui que “depois que foi criado, a gente descobriu que o mais difícil não era construir, era manter o centro”.

CAPÍTULO 4

A MEMÓRIA SOCIAL NO CENTRO CULTURAL BOM JARDIM



Fotografia 1 – Uma das vistas que a Comunidade de São Francisco, no bairro de Bom Jardim, Fortaleza, Ceará, tem para a parte de trás do Centro Cultural Bom Jardim.

Quais lembranças você tem aqui da Comunidade e do centro cultural³⁶?

Tem 17 anos que eu moro aqui, quando eu cheguei não tinha água, só uns barraquim de taipa, os postes eram de carnaúba, na rua era só a lama mesmo, não tinha calçamento, não tinha nada, esse canal era tipo uma cachoeirazinha bem estreitinha, aí tinha um sítio dos crentes, ali onde é o centro cultural. O riacho já era poluído. Tinha uma cacimba para a gente tomar banho, lavar roupa, porque naquela época não tinha água da Cagece³⁷.

Primeiro foi a abertura dessas ruas, depois com muito tempo passou o pessoal fazendo o Sanear, que é o saneamento básico, e nem terminaram, por que, por exemplo, nessa rua aqui ainda não tem. Quando começaram a fazer o centro cultural o povo

³⁶ Entrevista realizada em 17/02/2011 com D. Irismar, participante do “Cadeira na Calçada”.

³⁷ Companhia de Água e Esgoto do Ceará.

falava: “oba, agora vão indenizar nós, vão tirar nós daqui, botar a gente numa casa melhor”. Ninguém sabia o que era que iam fazer. Uns diziam: “vai ser um posto médico, vai ser uma delegacia”... Aí disseram: “menino, vai ser um centro cultural que nem tem na Praia de Iracema, que tem teatro, tem cinema, tem um bocado de coisa lá”.

O pessoal dizia: “agora vai ser bom, agora a gente pode passar a tarde todinha lá, as meninada pode brincar, pode pintar, pode fazer balé, pode fazer um bocado de coisa. Agora a gente pode viver lá”.

E você vai muito lá?

Nunca entrei lá, só quando tava construindo eu vivia lá, porque a gente cortava caminho por lá, num buraco que tinha na parede. Depois de construído eu nunca mais fui lá. Eu não vou lá por falta de coragem mesmo, meu filho. Todo mundo se anima pra ir, eu olho assim me dá vontade de ir, mas num vou. Eu sei que tem cinema, tem teatro, tem balé, né?

É, mas como você sabe do que acontece por lá?

O pessoal do centro cultural sempre está por aqui pela comunidade, conversando, e falando das coisas que tem lá, né? O centro cultural é muito bom, né? Mas eu nunca entrei não, pra falar a verdade. Caminhar também ainda num fui também, o povo tá indo.

E naquele dia que nós estávamos aqui conversando na frente da sua casa? O que você acha de ficar lembrando as histórias junto com o pessoal?

É bom a gente saber o que já fez na vida, né? Para saber o que a gente vai fazer. Eu sei que a minha vida, eu doente já não posso mais fazer nada, nem trabalhar. As coisas tem melhorado bastante aqui na comunidade, a polícia nem entrava aqui antes, era muita briga, muita morte, é tanto que esse beco aqui era conhecido como o beco da morte, a Aldeota dos pobres. Hoje em dia ainda tem, mas num é como era antes.

E esse projeto de despoluir o rio?

Outro dia, mais pra frente, a gente vai estar tomando banho aí e vai ser só felicidade. Eu vou pelo centro cultural também, vê se eu faço o curso de corte e costura.

Esta entrevista que abre nosso último capítulo foi realizada com D. Irismar uma moradora do Bom Jardim, com idade entre 60 e 70 anos, residente na Comunidade de São Francisco.

São assuntos articulados por ela que sugerem aspectos marcantes do contexto do bairro Bom Jardim, em específico ao agrupamento social que ela integra. Em sua narrativa e opinião mostra-nos um pouco de suas memórias em relação à Comunidade

de São Francisco e seu ponto de vista acerca da implantação e existência do CCBJ. Fala sobre as impossibilidades, os distanciamentos e as aspirações despertadas pela presença de um centro cultural, construído e mantido com recursos do Estado, naquele território e na história de vida de seus circunvizinhos.

A Comunidade de São Francisco é composta por travessas (ruas pequenas e estreitas) e casas de alvenaria situadas em aproximadamente seis quarteirões nas imediações do CCBJ. Fica localizada na parte de trás do centro cultural, e, como está próxima a ele, tem sido desde sua inauguração, em dezembro de 2006, um público que tem despertado interesse de sua administração. Segundo dados dos Postos de Saúde do bairro, estima-se que 237 famílias residam nesta Comunidade.

A Comunidade e o CCBJ ficam situados no bairro Bom Jardim, que integra a região metropolitana do Grande Bom Jardim juntamente aos bairros Granja Lisboa, Granja Portugal, Canindezinho e Siqueira, totalizando uma área de 2,53 km² e uma população que até 2000 era de 34.507 habitantes, compondo 48 comunidades. O Bom Jardim era uma fazenda, que na década de 1950 foi transformada em loteamento e posto à venda, sendo basicamente ocupados por pessoas vindas do interior para a capital na década de 1960. A falta de atendimento à serviços básicos, como água e saneamento, marcam a história do bairro, que em meados da década de 1980 vai receber notoriedade social e midiática por sua veiculação nos noticiários policiais e índices de violência (CARVALHO, 2008).

Hoje, são corriqueiros pela cidade de Fortaleza notícias e comentários depreciativos ao Bom Jardim, principalmente no que se refere à situação de violência e pobreza. Os próprios moradores referem-se ao lugar como o “bairro do vixe”. Contam que ao falar a seus interlocutores o nome do lugar que residem, os mesmos respondem com um sonoro “vixe”. Expressão característica do nordeste brasileiro que sugere espanto ou desagrado. Em contraponto, o Bom Jardim é também conhecido por seus inúmeros grupos artísticos e pela força de seus movimentos sociais. Segundo levantamento feito pela Rede de Arte e Cultura do Grande Bom Jardim (RAC Bom Jardim), existem na área mais de 60 bandas e 64 organizações culturais (CARVALHO, 2008, p. 13), e ainda importantes ONG’s, como o Centro de Defesa da Vida Herbert de Sousa (CDVHS) e o Movimento de Saúde Mental Comunitária do Bom Jardim

(MSMCBJ). Esse é o bom do “vixe”, expressão que se encontra estampada em um grafite nas paredes internas do centro cultural.



Fotografia 2 - Mural em grafite e pintura executado na parede interna do Centro Cultural Bom Jardim.

Retomando a descrição de D. Irismar quanto à construção sócio-histórica de onde vive, a ela informa precariedades em infra-estrutura e serviços que perduram até hoje. Evidencia omissão de assistências sociais e oferta de condições básicas por quem deveria fazê-lo, ao mesmo tempo, ratifica resistências e invenções da população como alternativas de sobrevivência ao “não ter nada”.

Em seus 17 anos como residente do Bom Jardim, ela presenciou os dias em que uma grande construção foi levantada do outro lado do “canal” que fica em frente a sua casa. E viu que lá tinha uma placa do governo do estado do Ceará... Vixe! No burburinho, ficou sabendo sobre a desconhecida chegada de um novo vizinho, o centro cultural, que, a seu ver, bem que “poderia indenizar algumas casas e retirar ela e o povo todo daquelas condições, passando eles, quem sabe, da “Aldeota dos pobres”, e sua característica violência, para a ‘nobreza’ de uma verdadeira Aldeota³⁸, onde se vive em paz e há de um tudo”.

Nessa história de implantação de centro cultural para quem, em pleno 2006, não estava mesmo muito acostumados com a interferência do Estado, pensaram ela e muitos outros que deveria o poder público investir em saúde ou combate à violência. Talvez tenham alguns moradores pensado: “Para quê cultura? Que cultura o quê?” E outros:

³⁸ Bairro de Fortaleza comumente referido à moradia da classe média alta.

“Ah, mas aqui vai ser como lá na Praia de Iracema”. Por sua visibilidade, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura torna-se então a referência do que estaria por existir no Bom Jardim.

Passados cinco anos de existência do CCBJ, D. Irismar entrega que “o centro cultural é muito bom, né? Mas eu nunca fui não, pra falar a verdade.” E aí revela também que para o centro cultural chegar, ficar e se manter neste Bom Jardim, não é tão fácil, pois não é algo simples para aquela população tornar-se visitante e frequentador da casa que o governo abriu recentemente por lá, depois de tanto tempo ausente.

Mostra que decorrido algum tempo após a inauguração, as pessoas do bairro estão até um pouco mais informadas do que se trata, do que acontece no CCBJ, mas ela mesma que, mora a menos de uns três quarteirões, nunca foi lá depois que ficou pronto. E aqui está um ponto interessante de nosso encontro com esta senhora. Nós a conhecemos e encontramos em um dos “Cadeira na Calçada”, um programa do CCBJ realizado na Comunidade de São Francisco, e que, por sinal, a reunião de moradores sentados em cadeiras, conversando assuntos sobre questões do bairro e do CCBJ, aconteceu em frente à sua casa, sendo ela a anfitriã. Ela nunca foi ao centro cultural, mas nesse dia, de certa forma, o centro cultural esteve com ela.

Outro dado interessante é que costumeiramente a encontrávamos sentada na calçada em frente à sua casa, tomando seu café, conversando com um amigo à beira do afluente do Maranguapinho, ou observando os carros e as pessoas passarem. Essa ação de colocar uma cadeira na calçada era mesmo de seu gosto e estava aliada a seu cotidiano. Quando a gestão cultural do centro tomou a prática com regularidade em sua programação, e convocou as pessoas a participarem das conversas, chamou também para próximo de si senhoras como esta, que por razões diversas nunca foram a seu espaço. Neste caso, temos um dos objetivos através dos quais a memória social ingressa como tema e conteúdo no centro cultural em questão: ela é um chamado a participar e integrar, aliando as memórias da população às necessidades de divulgação do espaço cultural e aos interesses em resolver problemas referentes à Comunidade.

Esta nossa história inicial serve para desde já nos depararmos também com as ambigüidades e relativizações que a experiência de campo nos trouxe. Escutar e amplificar vozes e situações que trazem questões à construção da memória social como

política pública é o principal objetivo deste capítulo. Neste sentido, em escrita e imagens, as enunciações desses atores sociais e de seus contextos estão presentes no exposto a seguir. Veremos depoimentos de pessoas que integram ou participaram das atividades de memória social realizadas no CCBJ, entre os anos de 2007 a 2012.

As atividades abordadas são o “Cadeira na Calçada”, realizado na Comunidade de São Francisco desde janeiro de 2011; o livro “Bom Jardim: a construção de uma história”, de autoria de Valdeci Carvalho e publicado pelo centro cultural em maio de 2008, no qual constam textos e desenhos retratando a história do bairro Bom Jardim; e uma oficina de antropologia visual, realizada em setembro de 2008, da qual resultaram fotografias e textos sobre o bairro, que se encontram disponibilizados em um blog na internet. Como instrumento de política pública e gestão cultural, entendemos que o centro cultural viabilizou a produção escrita, em narrativas orais e imagens de uma memória social do bairro Bom Jardim.

Visando captar este cenário, nossa metodologia consistiu em entrevistas a pessoas que em diferentes momentos participaram dessas atividades, e também de observação-participante de encontros do “Cadeira na Calçada”. As entrevistas foram guiadas e semi-estruturadas, e nelas foram abordadas os seguintes temas: o processo de implantação e a existência do CCBJ; memórias do Bom Jardim; o desenvolvimento, a importância e ressonância das atividades; a participação da população. Neste sentido, este é um texto, assim como a memória social, construído em referenciais à coletividade.

Buscando traçar o caminho que levou o centro cultural a realizar atividades que tem a memória social como tema e conteúdo, no próximo tópico iremos tratar da aproximação entre o CCBJ e a população do Bom Jardim, bem como de seus dilemas.

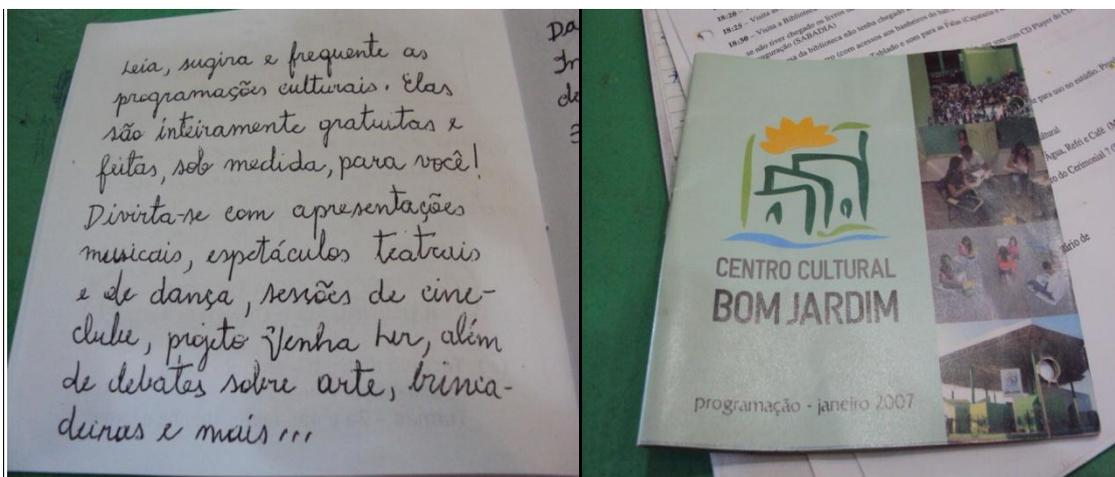
4.1 CCBJ e seus públicos

O centro cultural ainda é muito novo, portanto, ainda é uma semente que está sendo plantada ainda nas pessoas, e que ela precisa crescer e se expandir.
Edivânia Marques

O CCBJ tem na população do Grande Bom Jardim seus principais freqüentadores, principalmente os habitantes do Bom Jardim que residem no entorno do

centro cultural. Mais do que visitantes, a gestão do CCBJ considera seus públicos como parceiros. Isso fica expresso tanto nas ações do CCBJ que visam formação de profissionais na área da cultura quanto nas palavras de Luís Carlos Sabadia, ex-diretor de ação cultural do Instituto de Arte e Cultura do Ceará, por ocasião da inauguração do equipamento: “Queremos que o espaço funcione como centro de capacitação e vamos elaborar a demanda de oficinas e cursos a partir dos sentimentos da população. O intuito é que o morador da comunidade 'comande' a programação” (SECULTCE, *site*, 2010).

Existe neste discurso uma propositura de gestão compartilhada, que empreende uma relação entre Estado e sociedade civil com o objetivo de fortalecer laços de sociabilidade e solidariedade no cotidiano do bairro. O material gráfico dos primeiros meses após a inauguração do CCBJ enfatiza o convite à aproximação da população não só para participar das atividades culturais, mas para opinar e sugerir conteúdos. O convite escrito à mão no mês de dezembro de 2006 expressava esta intenção da seguinte forma: “Leia, sugira e frequente as programações culturais. Elas são inteiramente gratuitas e feitas, sob medida, para você”.



Fotografia 3 – Convite fotocopiado, datado de dezembro de 2006, convidando a população a intervir e frequentar as atividades do CCBJ. Fotografia 5 – Programação impressa/Janeiro de 2007.

No que diz respeito ao conteúdo cultural almejado pela população, Diana Pinheiro, psicóloga educacional e única gestora do CCBJ desde sua inauguração (dezembro de 2006 a janeiro de 2012), em consulta através de questionário realizada no entorno do centro cultural meses antes de sua abertura ao público, observou que

apareceu muito a dança, a informática, mas a gente colocou a informática como uma coisa básica. Porque as pessoas queriam ter acesso à informática e não à arte. Nós fomos lá, eu fui junto com as meninas, aliás, não precisamos ir longe, fomos só no entorno do Centro Cultural (2 quarteirões adentro) e já coletamos o quanto essas pessoas queriam responder o questionário. E as pessoas adultas ainda nem sabia que aquilo ali ia ser um Centro Cultural³⁹.

Mais uma vez é reiterada a dicotomia entre a desinformação e a vontade da população sobre o Centro Cultural Bom Jardim. Isto também ficava evidenciado quando experimentávamos perguntar a algumas pessoas que estavam em uma linha de ônibus que pára a dois quarteirões do centro cultural sobre a localização do mesmo, e muitos não sabiam. Fizemos isso entre os anos de 2010 e 2011 em algumas idas ao CCBJ.

Interessante notarmos a constância de atividades como dança e informática nas prioridades da escolha inicial da população consultada. Dança é uma arte ainda muito vinculada socialmente ao universo feminino e jovem, sobretudo, o balé, que é um dos cursos com vagas mais disputadas. O balé durante muito tempo foi reconhecido como uma linguagem artística elitizada. Em Fortaleza, as academias de dança são normalmente freqüentadas por quem pode pagar por suas aulas, isto é, as crianças e jovens meninas da classe média. Já a informática é uma prática bastante vinculada ao acesso e à inclusão, sendo um conhecimento valioso para a busca de uma vaga no mercado de trabalho. Para a população do Bom Jardim, ter um computador em casa no ano de 2007, e talvez ainda hoje, não seja uma regra, pois demanda um equipamento de custeio e manutenção dispendiosos, além da própria falta de instrução acerca das ferramentas tecnológicas.

Esses apontamentos mostram que alguns habitantes do Bom Jardim viram no centro cultural um lugar onde poderiam apoderar-se de instrumentos que nunca tinham tido acesso. Isto abrange desde o conhecimento dos códigos de uma linguagem artística até um meio de somar conhecimento para distinguir-se daqueles que não o tinham, ou quem sabe conseguir um emprego através das informações adquiridas através dos cursos ofertados. As atividades de formação possuem uma coordenação e núcleo específico para pensar seus cursos permanentes e oficinas. Quanto ao projeto inicial,

³⁹ Entrevista realizada em 09/02/2011.

Cláudia Leitão explicita certa preocupação em “criar no bairro pobre uma oportunidade de sobrevivência através dos centros”. Duas jovens que participaram de atividades no CCBJ relatam suas experiências e expectativas em torno do centro:

O centro cultural foi muito importante, porque eu vi que eu podia fazer, por exemplo, o teatro, era uma coisa muito distante pra mim. Como é que eu vou fazer teatro? Como é que eu vou trabalhar com teatro? Viver de teatro? Primeiro que eu não vim com essa intenção, eu vim pra fazer um curso normal, mas depois que eu conheci e vi que eu podia viver disso. Então, o centro cultural até hoje é muito importante pra mim⁴⁰.

Nisso eu vim aqui, eu tinha 17 anos, eu cheguei para Diana [gestora do CCBJ] e disse: eu quero melhoras pro meu bairro, pedindo que as melhorias pra juventude da comunidade de São Francisco acontecessem. As minhas inquietações sempre foram mesmo relativas à questão de drogas mesmo. Elas sempre trouxeram grandes contrastes para as comunidades, em especial nas subperiferias que as pessoas chamam de favela, eu chamo de subperiferia da própria periferia⁴¹.

Essas afirmações nos fazem perceber como o CCBJ acalenta sonhos coletivos e individuais, atrelados em constância a transformações nos dois âmbitos. Alguns dos jovens que passaram pelos cursos do CCBJ são hoje professores ou monitores dos espaços que o compõem, conseguindo sobreviver das atividades culturais que abraçaram. Alguns moradores do bairro também são funcionários no centro desde sua inauguração. Nos casos das duas jovens, observamos serem embalados pelas ações do centro cultural desejos de melhores condições de vida em sociedade e a possibilidade de exercer profissionalmente o fazer artístico que lhe apetece, e que durante algum tempo foi visto como algo impossível.

O Centro Cultural Bom Jardim parece conjugar os três verbos que Milanese (1986) compreende deverem ser articulados em um centro cultural: informar, discutir e criar. Aparenta ser difícil não vincular a existência do CCBJ à construção de um horizonte de expectativas para crianças, jovens e adultos do Bom Jardim, permitindo-os acessar não só benefícios culturais, mas sociais, tecnológicos, econômicos, etc. e

⁴⁰ Depoimento de com Iane Bessa, atriz e participante da oficina de antropologia visual. Entrevista realizada em 16/11/2012.

⁴¹ Depoimento de Edivânia Marques, estudante universitária de Geografia e colaboradora do CCBJ. Entrevista realizada em 17/02/2011.

modificando o ambiente da dita periferia. No entanto, a inserção do Centro Cultural Bom Jardim no cotidiano da região do Grande Bom Jardim e de seus habitantes não tem sido algo fácil, apesar de maior parte dos cursos permanentes (realizados anualmente, com aulas semanais durante alguns meses) terem uma enorme procura e as muitas referências de como o CCBJ foi bem-vindo e é importantíssimo na condução e transformação da vida daquela população.

Por outro lado, várias falas refletiram as dificuldades na interação e na integração centro cultural e população que vem acontecendo de dezembro de 2006 até os presentes dias. Os relatos dão conta de problemas relacionados a alguns pontos que a seguir tentamos expor, pois eles comunicam diretamente à emergência da memória como tema e conteúdo de algumas atividades do centro cultural, com o intuito de mediar a relação instituições públicas e população; centro cultural, público visitante e seu entorno, ou como semente “para crescer e expandir” o centro cultural.



Fotografia 4 – Planta de localização dos espaços do CCBJ.

Duas leituras para o projeto arquitetônico do centro cultural, realizado pelo arquiteto Deus Dará, apareceram durante a investigação. A primeira explica que em sua concepção original o CCBJ seria uma grande praça aberta, onde como fragmentos de uma explosão estariam dispostos os espaços/casas, os quais as pontas são orientadas

para um círculo, a praça central (ver fotografia 4). A outra entende uma referência às características desregulares das casas do Grande Bom Jardim, ou seja, sua desorganização espacial, umas casas maiores, outras menores, umas altas, outras mais baixas. Entretanto, queremos chegar a dois aspectos do CCBJ que são detectados como referências que causam resistência à frequência da população: o CCBJ não estava envolto por grades, nem coberto/teto geral de alumínio; frente a outros centros culturais, o CCBJ pode ser considerado um espaço de pequeno ou médio porte, mas no contexto espacial do Grande Bom Jardim ele aparece como um equipamento de considerável grandiosidade.

A cobertura foi colocada pela administração por precaução aos períodos chuvosos, no entanto, as grades parecem ter sido colocadas em forma de defesa a possíveis furtos, já que no espaço existem equipamentos de alto valor. Outra explicação apresentada para a presença das grades é que elas estão construídas em cima de batentes que impedem a entrada de água no período de chuvas, pois há um afluente de rio que passa ao lado do centro cultural (o canal que se referiu a moradora no início do capítulo). Entretanto, a administração informou que nunca houve nenhum registro de ocorrência de furto dentro do CCBJ.



Fotografia 5 – Vigilante no Centro Cultural Bom Jardim.

Em um bairro referenciado pela violência, somam-se às grades a presença de vigilantes armados com revólver. Estes simbolismos parecem distanciar o centro cultural de um espectro mais amplo de sociabilidade, de aproximação com jovens

infratores, por exemplo, ou mesmo como expressou anteriormente uma de nossas entrevistadas, com os jovens envolvidos com drogas nas comunidades. Ao mesmo tempo, o CCBJ oferece aos seus freqüentadores, protegidos pelas grades, um sentimento de segurança que pode não ser característico no ambiente exterior. Poderíamos pensar então que o CCBJ reproduz um *status* social de centro dentro da periferia ou que somente está ofertando as dignas condições para os cidadãos exercerem seu direito de participação na vida cultural?

Referindo-se a uma sugestão de espaço privado que a presença das grades e de vigilantes no centro cultural alude, uma interlocutora quanto aos seus vizinhos expressa que “eles achavam que eles não poderiam entrar por conta dos seguranças que ficam, das grades, isso trazia uma idéia de que eles teriam que pagar pra entrar”. Outro aspecto que um dos entrevistados comunica-nos como algo que distancia a população é “que pelo fato do centro cultural ser assim todo bonito, as pessoas pensam assim: ‘ai será que eu vou ser bem recebido?’ Essas coisas assim na cabeça das pessoas”. Foram expressos ainda o desinteresse da população que não freqüenta a programação do CCBJ devido ao fato que “as pessoas não tão habituadas à cultura”, “se botasse banda de forró, falando imoralidade ia chover de gente aqui nem que pegasse 10 ônibus pra chegar”.

Edivânia Marques, ex-moradora da Comunidade de São Francisco, colaboradora do CCBJ e estudante universitária, narra incompreensões relacionadas às percepções entre público e privado, pago e gratuito no que se refere à oferta de produtos culturais. Explica o início dos diálogos para uma maior aproximação entre CCBJ e a Comunidade, para as atividades do centro cultural ultrapassassem seu espaço materializado:

Depois de um tempo foi que o centro cultural passou a ter interesse pela comunidade também. Porque eu sempre dizia, principalmente pra Diana: se a comunidade não vem ao centro cultural, o centro cultural tem que ir à comunidade. Por que é muito normal sabe, Gyl, a comunidade, em especial a Comunidade do São Francisco, muitas das pessoas pensavam que isso aqui [CCBJ] era algo privado, por que essa ideia de políticas públicas para esse público é muito nova. Então eles não compreendiam que o centro cultural era um espaço aberto para a comunidade. E então como eles foram formando isso, hoje é difícil eles verem a comunidade de uma forma natural. E acho que isso vai levar muito tempo.

(...)

Mas quando ele [CCBJ] chegou, as pessoas [gestores] não tinham ainda essa visão, era um centro cultural e pronto, se a comunidade pudesse chegar que chegasse. Mas pela dificuldade que tavão tendo, até mesmo nos cursos que não tava tendo público, foi que viram a necessidade de expandir o centro cultural pras escolas, pras ruas, pras favelas e quando o centro cultural abre essa visão ai é que entra a principal idéia de inclusão social⁴².

O testemunho de Edivânia dá conta de uma questão que denota fricções entre a função para a sociabilidade dos habitantes e a pura ou restrita disponibilização do acesso à cultura em espaços culturais inseridos em contextos como o do Bom Jardim. Aponta para a necessidade de ir além da oferta das instalações e da espera dos públicos. Como provocar o interesse desta população para o CCBJ? Em outra via, como a gestão cultural pode acessar seus públicos em um contexto social onde cultura nunca foi sinônimo de investimento do Estado? Ao lado de uma boa infra estrutura, os recursos humanos e a relação direta com o entorno passa a ser uma questão determinante para a viabilização dos objetivos do centro cultural, e de sua viva permanência naquele bairro.

Este quadro pronuncia a necessidade de pensamentos em rede e de influências transversais que criem vínculos entre a esfera da gestão cultural, da sociedade e outros setores da administração pública. Há ainda um engajamento de Edivânia por uma compreensão de cultura que denota uma pulverização das atividades do CCBJ para além de seus muros, permeando o cotidiano das pessoas, conhecendo-os de perto e possibilitando a inserção de uma “cultura de bairro”, firmada na convivência próxima entre vizinhos (CCBJ e Comunidade de São Francisco). Diana Pinheiro, gestora do centro cultural, aponta como entende que deveria ser exercitado o entendimento de cultura no CCBJ, e aponta também a dificuldade que encontra em articular na prática sua compreensão por conta de sua subordinação a Organização Social (Instituto de Arte e Cultura do Ceará), que gere econômica e estruturalmente o CCBJ:

Eu faço uma diferença muito assim, o que é cultura e o que é arte? Eu acho que ali a cultura que nós estamos ajudando a promover a cultura daquele espaço é exatamente tirar a idéia cultural que aquele lugar é violento. Você tá entendendo o jeito cultural que eu vejo a coisa? A gente tinha que ter um acolhimento ao pequeno infrator,

⁴² Entrevista realizada em 17/02/2011.

*mas a gente tinha que ter um apoio maior da gestão [IACC]. Eu gostaria de ter lá pelo menos dois assistentes sociais, pra ter um espaço de sociabilidade mais amplo*⁴³.

Um “espaço de sociabilidade mais amplo” que tanto Diana quanto Edivânia esperam que o CCBJ promova, começa a ser aos poucos erigido tendo, entre outras estratégias, a articulação da memória social como recurso sociopolítico. A memória enquanto tema e conteúdo nas atividades do centro cultural visa inicial e diretamente enfrentar dois desafios para a gestão cultural e a população do Bom Jardim: reverter a imagem de bairro ligado à violência e à pobreza, e promover uma maior aproximação entre o centro cultural e as pessoas que moram no Bom Jardim, principalmente àquelas que residem próximo ao CCBJ. É como recurso sociopolítico tanto para a administração pública quanto para sanar alguns problemas levantados pela população é que a memória social emerge na programação do Centro Cultural Bom Jardim.

4.2 “Cadeira na Calçada” e atividades de memória no CCBJ

As atividades de memória social no Centro Cultural Bom Jardim tem sua primeira referência em uma proposição individual de Valdeci Carvalho: a publicação de um livro chamado “Bom Jardim: a construção de uma história”, publicado e lançado pelo centro cultural em maio de 2008. As outras duas atividades a que faremos referências são uma oficina de antropologia visual e o projeto “Cadeira na Calçada”.

É interessante apontarmos um fluxo entre as atividades que iremos tratar. Elas vão desde uma iniciativa de uma única pessoa, em um trabalho aparentemente solitário que é a pesquisa e a escrita, até o encontro entre várias pessoas, na oficina de antropologia visual ou nos encontros do “Cadeira na Calçada” nas travessas da Comunidade de São Francisco. Isto explicita também a pluralização dos atores nas proposições das ações do CCBJ no campo da memória social, reiterando que as ações em políticas públicas de cultura não constituem somente um protagonismo do Estado, mas uma construção na esfera pública.

⁴³ Entrevista realizada em 09/02/2011.

As referidas atividades relativas à memória social do Bom Jardim geram: a) produções simbólicas, como textos e imagens, enfatizando o variado sistema de signos que traz significações diversas à memória, e b) a abordagem de questões sociais e políticas através da memória social, como o reforço à identidade e cidadania local, a busca pela reversão da imagem de um bairro violento e a demarcação de território ou de presença política que o ato de pôr a cadeira na calçada com um amplo grupo de pessoas, dentre elas agentes públicos, pode sugerir.

O uso da temática memória social por meio do CCBJ vincula ainda um elemento de construção de um “lugar em comum” que dá a entender certa coesão aos moradores do Bom Jardim enquanto grupo social, constituindo elemento de identidade coletiva, pois comunica lugares, acontecimentos e personagens que são pontos de referência da constituição do imaginário acerca do bairro. Como expressa Halbwachs (2006) em relação à “antecedência dos quadros sociais da memória”, o bairro já traz inscrito memórias materiais e sensíveis, e isto condiciona sentimentos de unidade, continuidade e coerência entre seus habitantes. Como algo que perpassa diferentes indivíduos e sugere traços em comum quanto às identidades, a memória social passa a ser um conteúdo cultural interessante para uma gestão que encontra dificuldade em atrair e reunir públicos. Passamos a abordar a seguir as atividades.

4.2.1 A construção de uma história para o Bom Jardim

Valdeci Carvalho é um dos jovens que são referenciais sobre o impulso que o CCBJ trouxe à vida de muitos adolescentes no Bom Jardim. Integrou ativamente a movimentação pela implantação do CCBJ e desde então jamais se desvinculou do centro cultural, sendo hoje um dos professores nas aulas de histórias em quadrinhos.

Com talento para o desenho, em 2007 propôs-se a pesquisar e escrever a história do bairro em que nasceu e cresceu. Deparou-se com um conflito entre o que se vive, a realidade do bairro, e os dados oficiais que não os refletem. Optou então por escutar e levantar memórias em seu meio social, conforme expressa:

A ideia veio daqui mesmo [Bom Jardim], as pessoas viam isso aqui, mas não viam o passado, eu não sei se tem a ver aqui com a biblioteca [do CCBJ]. Aí eu pesquisei no jornal O Povo e na Prefeitura, mas os dados da Prefeitura eram diferentes com a realidade daqui do bairro, porque os dados deles era de 30 anos atrás. Esse local aqui que eles chamam de Granja Lisboa, hoje não é Granja Lisboa isso aqui cresceu e hoje oficialmente é Bom Jardim, então eu priorizei a mente das pessoas, porque lá é um documento que tá escrito, mas aqui onde 30 mil pessoas vivem. Então ia ser contraste muito maior pra cabeça dessas pessoas. Então eu peguei a realidade do bairro, porque tem muita coisa ali da Prefeitura que precisa ser atualizada (...)⁴⁴

De certa forma, as “memórias subterrâneas” (POLLACK, 1989) do Bom Jardim encontraram na escrita articulada por Valdeci um meio de emergir por entre a “memória oficial ou nacional”. Valdeci explica que o processo de construção dessa história deu-se da seguinte forma: “Eu passei um ano conversando com as pessoas, e ia anotando. Aí eu fui muito fazendo a história de comparação, porque as pessoas esquecem e confundem os fatos e não podia oficializar uma mentira, né? Então de tudo que eu pesquisei, eu só publiquei 40%, só aquilo que tinha certeza que era verdade”.

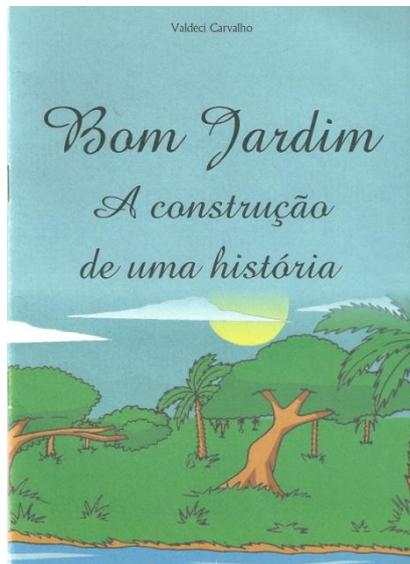


Figura 1 – Capa do livro “Bom Jardim: a construção de uma história”, de Valdeci Carvalho.

Em seu livro “Bom Jardim: a construção de uma história”, Valdeci Carvalho (2008) expõe acontecimentos, lugares e personagens importantes das memórias do

⁴⁴ Entrevista realizada em 15/02/2011.

bairro, ficando demonstrada a ausência do Estado no atendimento às necessidades básicas de sua população. No que se refere à infra-estrutura, por exemplo, relata que o início do fornecimento de energia elétrica somente acontece em 1972 e o abastecimento de água através de canos é datado de 1982. O referido autor aponta ainda que, por causa das terras desocupadas e da entrega de casas pelo governo na região, em meados de 1980, houve um desordenado aumento populacional sem o suporte e assistência governamental necessárias ao desenvolvimento do bairro e de seus habitantes, o que contribuiu consideravelmente para o aumento de construções irregulares e dos índices de violência.

Foi no início da década de 90 que a fama de bairro violento veio espalhar-se por toda cidade, devido ao surgimento de programas policiais, que até hoje são exibidos na televisão. A violência era noticiada quase que diariamente, e a localidade ficou muito mal vista pela sociedade cearense no decorrer dos anos. O preconceito com os moradores era tão grande que quando procuravam emprego em outras localidades, muitos negavam que residiam no Bom Jardim, com medo de perderem a oportunidade de trabalho (CARVALHO, 2008, p. 10).

De forma sintética, o material narra a formação da região utilizando-se de depoimentos de antigos moradores, jornais, estatísticas, etc. Em uma edição com textos pequenos e desenhos seus, composta por 14 páginas, Valdeci demonstra preocupação para que o material chegue às mãos da população e seja por ela apropriado, considerando que boa parte da população não sabe ler ou tem pouca leitura.

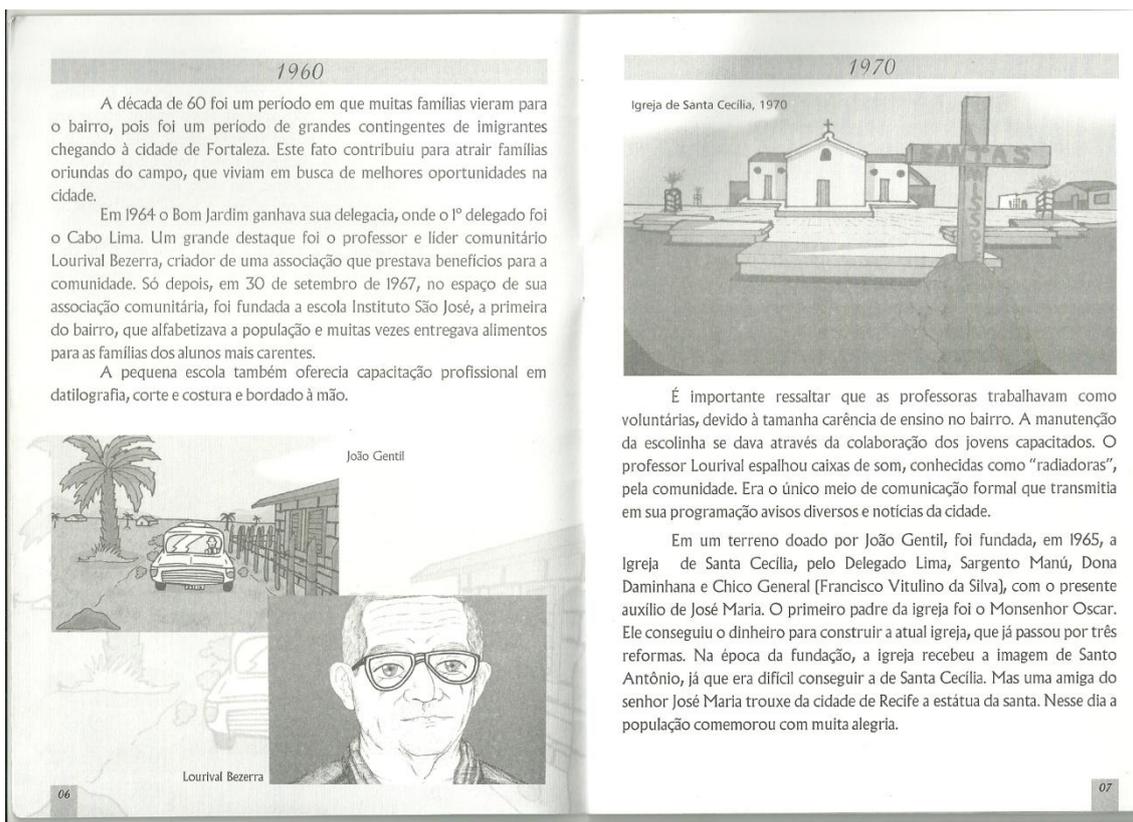


Figura 2 – Uma das partes internas do livro “Bom Jardim: a construção de uma história”, de Valdeci Carvalho.

Com o lançamento em maio de 2008, a publicação passou a ser adotada como bibliografia em algumas escolas do bairro, e Valdeci costuma ser procurado pelos alunos para dar entrevistas. Do lançamento ele guarda memórias da boa repercussão: “veio muita emissora de televisão atrás de mim, eu falei com uns 20 jornais, eu falei muito, todo mundo queria saber a história do Bom Jardim”. Ele lembra ainda que antes do lançamento teve muitas dificuldades em coletar dados, e que depois bastante gente foi procurá-lo, e que atualmente tem mais material. Pensa em lançar um segundo livro sobre a história do Bom Jardim, em 2012, ano em que o bairro completa 60 anos de sua fundação. A gestora do CCBJ já demonstrou interesse.

O Centro Cultural Bom Jardim financiou a publicação e distribuição do primeiro livro, mas não sem antes ter passado Valdeci por algumas dificuldades quanto à confirmação que o Instituto de Arte e Cultura do Ceará iria viabilizá-lo. Somente um ano após Valdeci ter entregue o material finalizado à instituição foi que ele obteve uma resposta positiva e concreta. Pensando a importância da construção da história do Bom Jardim, Valdeci considera que memória integra e engaja uma pessoa frente a seu contexto histórico, ressalta também a importância das narrativas locais diante dos

estereótipos midiáticos e da não identificação dos conteúdos televisivos com as estéticas e realidades das periferias.

Eu acho que a memória de qualquer bairro é muito importante, porque eu acho que é através da história do bairro que os moradores atuais entendem o bairro, se ele é bom, se hoje o bairro tem conquistas é porque antes existiram pessoas que não pensaram só em si, elas pensaram no coletivo, então, se hoje ele tem o centro cultural é porque existiram pessoas que pensaram no centro cultural, se ele tem boas escolas é porque teve gente que pensou nessas boas escolas, então eu acho que é isso que quem conhece a história do bairro, eu acho que isso faz com que as pessoas queiram fazer alguma coisa pelo bairro também. Ela entende que ela pode fazer parte dum processo maior, dentro da sociedade, em geral, as pessoas ficam mais excluídas, quem tá nas propagandas, nas televisões, são pessoas ricas e sei lá as pessoas que tã em torno da mídia. E quando você faz parte da história não, as personalidades é o homem da cantina, do mercantil, as pessoas que tem uma empresa, mas no fim de semana ele faz um trabalho voluntario numa escola. Então eu acho que o importante é isso, você conhecer e fazer parte, contribuir, né?

Valdeci enfatiza a dimensão política da memória social, considerando-a como recurso para que os moradores de um bairro como o Bom Jardim possam compreender suas condições, e não naturalizá-las. Vê também processos de construção de memórias locais como instrumentos para que indivíduos excluídos ou marginalizados possam reconhecer a si dentro das narrativas históricas ou midiáticas, desta forma, afastando estigmas e entendendo que as mudanças históricas ou existências de conquistas atuais, como escolas e centros culturais, são fruto de lutas e movimentos individuais ou coletivos em momentos passados, que podem ser repetidos ou repensados no presente.

4.3.2 Bom Jardim em fotos e textos na internet

A oficina de antropologia visual realizada em setembro de 2008 e ministrada por Fábio Giorgio de Azevedo, informa-nos principalmente sobre uma “vontade política de memória” ou do direito à memória, e ainda sobre a inserção das memórias do Bom Jardim no ambiente virtual, entendendo a internet e as novas tecnologias como aberto instrumento de comunicação.

Como produtos dos encontros entre o instrutor e mais cinco alunos estão textos e imagens produzidas durante as aulas, ou pelos alunos e alunas em suas casas, posteriormente disponíveis no sítio virtual denominado Bom Jardim Sem Fronteiras (<http://obomja.blogspot.com>). A oficina tinha como tema principal o próprio bairro, e, de acordo com Iane Bessa, que participou da oficina, durante a mesma se

falava do que era o Bom Jardim, do que era interessante falar sobre o Bom Jardim. A gente saiu do centro cultural e foi vê as coisas que aconteciam aqui ao redor e tirávamos fotos e conversávamos. Os assuntos levantados era mais a história do bairro, tinha uma coisa que ele [Fábio Giorgio] falava pra gente assim: existe a cultura que é a cultura de arte e existe a cultura do povo, do que o povo tá acostumado a fazer, da onde vem isso? Da onde vem sentar e conversar na calçada? Da onde vem sentar no bar e beber umas cachacinha? Do futebol de tarde?

Eram umas cinco pessoas que tavam fazendo esse curso, na minha turma. A gente saía do centro cultural e ia pelas ruas, questionando as coisas e percebendo o bairro. A gente chegou a pensar se as coisa eram assim por conta do governo ou eram as pessoas que não cuidavam só porque era o Bom Jardim.

Mais uma vez aparece a dimensão política da memória social, em sua perspectiva de gerar demandas. A fala de Iane e alguns dos textos produzidos durante a oficina evidenciam algo que é bastante recorrente nos discursos sobre as atividades relacionadas à memória social no Bom Jardim: a formulação crítica sobre o contexto social a partir do processo desconstrutivo que a memória pode efetivar. O processo de construção de memórias gerando processos de desnaturalização de condições de vida (“A gente chegou a pensar se as coisa eram assim por conta do governo ou eram as pessoas que não cuidavam só porque era o Bom Jardim”), em uma dinâmica que, em um bairro periférico, mostra que as coisas não são dadas, e sim estão e foram dadas, sendo sujeitas às modificações no presente e no futuro a partir do conhecimento sobre o que se deu no passado.

Nos textos produzidos e disponíveis no blog, notamos alguns temas recorrentes, tais como: a falta de narrativa histórica sobre o bairro, a importância da construção de memórias do Bom Jardim com a finalidade de diminuir estigmas quanto à violência, viabilizar políticas públicas específicas para o bairro e diferenciá-lo de outras áreas de Fortaleza, principalmente dos que formam a região do Grande Bom Jardim;

modificações na paisagem do bairro, de um lugar com vegetação natural às construções artificiais; antecedência dos “quadros sociais da memória” e fluxos de saberes; evocação da memória individual para questionar a ausência de políticas públicas. A seguir, tais como estão disponíveis no blog Bom Jardim Sem Fronteiras, reproduzimos trechos de alguns dos textos:

Procure na internet, com os mais sofisticados recursos ou as mais elementares palavras-chave: dificilmente encontrar-se-á qualquer referência sobre a história do Bom Jardim; em primeiro lugar, talvez porque não exista Bom Jardim; em segundo, porque simplesmente alguém ainda não se dispôs a contar a história do bairro. Será possível uma historiografia sobre o bairro Bom Jardim? Ou ainda, será que interessa contar a história desse bairro?

É notório que ninguém costuma se identificar com lugares estigmatizados por qualquer caráter negativo, como a pobreza ou a violência, chagas que o imaginário coletivo fortalezense de há muito atribuiu ao Bom Jardim(e afinal, o que é o Bom Jardim?) mas o bairro já faz parte da nossa memória coletiva e isto, por si só, justificaria o estudo sério e conjunto dele nos mais variados aspectos, a fim mesmo de desfazer os preconceitos comuns contra ele(o bairro do "vixe", não esqueçamos). (...)

“O Bom Jardim não tem história”, de Gabriel Petter da Cunha

(...) a história do Bom Jardim, a sua própria localização enquanto bairro distinto do conjunto dos bairros que formam a cidade de Fortaleza--e do chamado Grande Bom Jardim-- são aspectos que merecem uma investigação mais aprofundada a fim de que se possa conhecer melhor a realidade deste bairro e, ao mesmo tempo, porventura servir como instrumento de geração de políticas públicas mais eficazes.

“Boas novas”, de Gabriel Petter da Cunha

(...) COM O PASSAR DE O TEMPO PODIAMOS VER O DESENVOLVIMENTO DESSE BAIRRO, ÁRVORES CORTADAS A URBANIZAÇÃO CHEGANDO E AS COISAS MELHORANDO, ESCOLAS CONSTRUIDAS, E AS CRIANÇAS QUE PASSAVAM SE TEMPO BRINACANDO JÁ NÃO SE ENCONRA NA RUA.

“Um olhar de uma criança”, de Diná Lima

(...) Coisas como: jogar futebol com os amigos no campinho de terra, beber cachaça à tardinha no bar da esquina, colocar a cadeira na calçada para conversar com os vizinhos... Isso vem dos nossos pais, foram dos nossos avós. E assim vem sendo conosco e ficará para os nossos filhos e netos. Pois faz parte da cultura do nosso bairro, do nosso povo.

“Diferença de cotidiano”, de Iane Lima

Muitas pessoas pensam que no Bom Jardim só existe violência, tráfico, assalto, prostituição, porque é isso que a mídia prega. Estão enganadas. O Bom Jardim também

possui coisas boas, como: coletivismo, solidariedade, amizade e respeito. É comum chegar ao Bom Jardim e ver pessoas na calçada conversando, falando sobre suas vidas, coisas do cotidiano. As crianças também se divertem nas ruas brincando de “bila”, brincadeira que os pais e os avós delas brincavam. (...)

“Bom Jardim Paradoxal”, de Israel Diogo

Durante a oficina, além da ferramenta da internet, outro recurso utilizado foi o de realizar percursos pelo entorno do centro cultural observando usos e costumes, prédios, personagens, colhendo culturas e memórias em imagens fotográficas.



Fotografia 6 – senhores jogando dominó; 7 – locadora de vídeo game; 8 – pixações; 9 – partida de futebol disputada por homens e mulheres, descrita como “racha no Super Rede”; 10 – Fotografia nomeada como “primeira maternidade”; 11 – rua do bairro. Todas realizadas na Oficina e disponíveis em <http://obomja.blogspot.com>

4.3.3 Cadeira na calçada: da tradição à mobilização

(...)
 Igual a tudo
 Quando eu passo no subúrbio
 Eu muito bem
 Vindo de trem de algum lugar
 E aí me dá
 Como uma inveja dessa gente
 Que vai em frente
 Sem nem ter com quem contar

São casas simples
 Com cadeiras na calçada
 E na fachada
 Escrito em cima que é um lar
 (...)

“Gente humilde”, de Garoto, Chico Buarque e Vinícius de Moraes

O “Cadeira na Calçada” é um projeto desenvolvido desde julho de 2007 pelo Centro Cultural Bom Jardim. Utiliza-se de uma situação rotineira da população do Grande Bom Jardim e de outras regiões, nas quais, geralmente ao final da tarde, as pessoas dispõem cadeiras em frente suas casas, criando um espaço de sociabilidade que aglomera familiares, amigos e vizinhos para conversas informais. Este é um ato que jaz nas memórias de habitantes do Bom Jardim, conforme relatam alguns participantes do projeto:

Eu lembro quando eu era pequena, eu ficava no colo do pai, a gente contando história, e hoje é difícil, né? Você vê alguém com cadeira na calçada, você imagina que houve alguma confusão, alguma morte. Já teve um monte de gente que veio me perguntar: “o que era aquilo? Eu passei e tinha um monte de gente numa calçada, era festa?” Aí eu: “Não é um trabalho que a gente faz, o ‘Cadeira na Calçada’, toda semana a gente vai pra uma rua pra conversar.”⁴⁵

Antes do projeto a gente já fazia isso: botava a cadeira na calçada, discutia os problemas⁴⁶.

A primeira vez que eu vim eu achei tão interessante, porque é difícil as pessoas se reunirem em prol duma comunidade, sentar pra discutir os problemas. Porque, assim, na minha rua as pessoas sentam, mas é pra falar da vida alheia⁴⁷.

⁴⁵ Depoimento de Leandra Maria Furtado Alves, em entrevista realizada em 17/01/2012.

⁴⁶ Depoimento de Eleni Silva da Cruz, em entrevista realizada em 17/01/2012.

Dentro do prédio do CCBJ, em sua praça central, o projeto “Cadeira na Calçada” aconteceu de julho de 2007 a janeiro de 2010 uma vez por mês. Começou sendo utilizado para discutir as ações e programações do centro cultural, como também para abordar assuntos interessantes à população, tais como poluição, higiene, educação, violência, acessibilidade, direitos e deveres da criança e do adolescente, preconceito racial, segurança na *web*, a importância do voto eleitoral, consciência ambiental, educação sexual, gastronomia, rock, teatro, dança, entre outros.

A partir de janeiro de 2010, acontece uma mudança importante. Por meio de uma proposição de Edivânia Marques, o “Cadeira na Calçada” passou a ser itinerante e a ter a memória local como conteúdo singular, sendo realizado semanalmente na Comunidade de São Francisco, às sextas-feiras a partir das dezesseis horas. Edivânia morou na Comunidade em sua infância e adolescência, tendo hoje em torno de vinte e poucos anos e sendo uma das colaboradoras do CCBJ na área de literatura. De acordo com Diana Pinheiro, o objetivo da ação foi aproximar o CCBJ das pessoas situadas nas adjacências do espaço cultural, por meio de conversas sobre seus cotidianos e as memórias da Comunidade que geraram o “empenho de levantar a questão do lixo, pra ninguém jogar lixo ali naquele aflente do Maranguapinho”, que fica entre o CCBJ e a Comunidade de São Francisco. Em entrevista, Diana fala sobre o processo que levou a utilização de uma espacialidade e conteúdo de memória como recurso sociopolítico que suscita demandas, como a despoluição do rio, e desnaturaliza contextos:

É muito interessante se você for num desses “Cadeira na calçada” que tem toda sexta-feira, todo dia elas conversam como a 10 anos atrás, a 15 anos atrás, elas tomavam banho naquele rio ali. Tem muita história interessante ali, viu? A mudança do bairro se deu há muito pouco tempo, essa mudança pra pior, eu digo assim.

Para Edivânia, que propôs o projeto na Comunidade, o “Cadeira na Calçada” é um importante recurso para criar vínculos efetivos entre o CCBJ e a Comunidade de São Francisco, porém, o processo de realização da atividade trouxe algumas resistências quanto a esta aproximação. Seu depoimento sugere que dificuldades apareceram por

⁴⁷ Depoimento de Vanuza da Silva Barros, em entrevista realizada em 17/01/2012.

conta do “velho estratagema politiqueiro” de agentes públicos e políticos somente aparecerem na localidade com o objetivo de captar votos.

Sempre eu dizia: Diana, os nossos encontros com a comunidade tem que ser mais freqüentes, porque sempre que a gente ia as pessoas achavam que a gente ia por conta de algum interesse político. Por exemplo, que a gente ia lá pedir que eles não jogassem lixo na rua com algum interesse, sabe, achavam que a gente ia pedir voto. No tempo que a gente foi se fixando lá mesmo foi um tempo eleitoral e a gente ia sem propostas candidárias mesmo. E eles pensavam dessa forma com toda razão, porque todas pessoas que chegavam lá era época de política, pediam votos e depois sumiam sem dá nenhuma satisfação. Então a gente sentiu uma dificuldade muito grande de conquistar essa comunidade, por desilusão da comunidade. Eles se fecharam pra gente, mas hoje a gente tem uma aproximação muito grande por conta desse projeto “Cadeira na Calçada”, a gente tem esse contato com a comunidade e a comunidade com a gente⁴⁸.

Essa relação foi tecida através da concretização de encontros continuados com cadeiras nas calçadas, travessas e ruas em frente às residências de moradores do bairro, que se tornam anfitriões de seus vizinhos. Cada reunião acontece em uma casa diferente, em que o próprio dono da casa se oferece ou é convidado a receber as outras pessoas. O projeto reúne em média 30 pessoas, em sua maioria mulheres acima dos 40 anos. Esse público é distinto do que habitualmente frequenta o espaço do CCBJ, que são pré-adolescentes, de 10 a 15 anos, e jovens, de 18 a 20 anos. Distingue-se também pela faixa etária diferente dos participantes das outras duas atividades relacionadas à memória social, que também são jovens. Talvez esta mobilização de um público com mais vivência aconteça por que o costume de dispor cadeiras na calçada seja algo bastante relativo às práticas no interior do Ceará, de onde provém grande parte dos moradores mais antigos do Bom Jardim. Inserido na capital, este costume tem esmaecido devido às relações propícias a urbanidade, bem como devido à violência. O projeto, portanto, ativa esta memória e faz uso dela.

Os encontros tem início com os participantes apresentando-se uns aos outros, e trocando informações sobre o dia a dia da Comunidade, o estado das pessoas, as atividades e cursos de centro cultural e outros assuntos que aproximam vizinhos que não se conhecem pessoalmente muitas vezes. Nessas conversas, os participantes mais velhos sempre são convidados a falar sobre suas ruas, informar desde quando residem no local,

⁴⁸ Entrevista realizada em 17/01/2012.

e o que acham das condições passadas e atuais. A memória social constitui tema e conteúdo da atividade, sendo introduzida como recurso sociopolítico, que gera articulações em outras áreas. A poluição do Rio Maranguapinho, cujo afluente passa em frente à Comunidade e atrás do CCBJ, e é um ponto de referência nas memórias relativas ao Bom Jardim, foi a primeira demanda que ficou clara para a população a partir dos processos de construção da memória que o “Cadeira na Calçada” engendra. Desta forma, entendemos que a memória permitiu à população uma maior clareza na formulação de suas demandas, e ao poder público coube criar um ambiente propício à construção da memória, para também por meio da rememoração introduzir no contato com a Comunidade temas atuais de outras áreas.

No sentido de atender as questões levantadas nas reuniões e visando criar uma dinâmica de novidades para os encontros, na maior parte das sextas, o projeto começou a receber visitas de representantes de órgãos do Estado que pudessem esclarecer dúvidas da população concernentes a serviços sociais (saúde e educação principalmente), jurídicos, ambientais, culturais, etc. Os participantes viram então no “Cadeira na Calçada” uma oportunidade para estar em contato direto com entidades públicas, e expor suas demandas, resolver problemas pessoais e conseguir melhorias infra-estruturais e de serviços para a Comunidade. Em outra via, os órgãos públicos enxergaram no “Cadeira na Calçada” um meio de acessar a população, levantando problemas, percebendo possíveis representantes e líderes do local, e prestando serviços que deram aos moradores um certo estímulo à participação.



Fotografia 12 – As cadeiras chegam do CCBJ trazidas por Seu Jacob (ex-gari comunitário) para mais um “Cadeira na Calçada”. Neste dia foi comemorada a existência de um ano do projeto na Comunidade de São Francisco. O encontro foi realizado em frente a mesma casa onde foi realizado o primeiro “Cadeira na Calçada” na Comunidade.



Fotografia 13 – “Cadeira na Calçada”, realizado em janeiro de 2012, na casa de D. Leda, Travessa Golf, nº 14, Comunidade de São Francisco, Bom Jardim, mesmo local onde aconteceu o primeiro “Cadeira na Calçada” na Comunidade. Neste encontro, estiveram presentes representantes do Ministério da Justiça, Governo Federal, e da Secretaria de Direitos Humanos, da Prefeitura Municipal de Fortaleza.



Fotografia 14 – “Cadeira na Calçada”, em novembro de 2011.



Fotografia 15 – “Cadeira na Calçada”, em fevereiro de 2011.



Fotografia 16 – Os mutirões de limpeza tornam mais visível para a população a presença e atenção do CCBJ para com a Comunidade de São Francisco. Esta foto é de um mutirão, realizado em setembro de 2011. Detalhe da participação de jovens que normalmente não freqüentavam o “Cadeira na Calçada”, mas residem na Comunidade de São Francisco. Nesta atividade, as pessoas dividiam-se em grupos formados pelos moradores e funcionários do CCBJ.

Na observação-participante que realizamos, os encontros foram marcantes quanto ao uso que a memória social, articulada em um projeto cultural, está tendo como recurso sociopolítico tanto para a população quanto para o Estado. A população tem realizado mutirões e festas comemorativas, como o dia das crianças (em que os

participantes contribuíram com presentes para as crianças da Comunidade), firmado laços de sociabilidade e solidariedade, resolvido alguns problemas quanto à oferta ao saneamento básico, saúde e educação, encaminhado demandas e se movimentado para acompanhá-las através de comissões representativas. Já o Estado, através dos encontros, tem sido representado e fazendo-se mais presentes através de agentes públicos, levantado temas atuais, identificado lideranças locais e mobilizado a sociedade civil.

Através das reuniões entre os moradores e os agentes públicos, cerca de quatro mutirões de limpeza da Comunidade com participação de pessoas ligadas ao CCBJ, lideranças comunitárias e a população da área foram realizados de 2011 a 2012. Um dos benefícios que essas conversas também geraram foi a construção de uma calçada que abrange dois quarteirões às margens do Rio Maranguapinho e da comunidade de São Francisco, como também a promessa de despoluição das águas, pela Regional V⁴⁹, da Prefeitura Municipal de Fortaleza. Os adultos tem praticado caminhada pela calçada as margens do Maranguapinho, as crianças brincam no espaço, outros sentam nos bancos de cimento para prostrar... Por outro lado, surgem reclamações sobre pessoas que não colaboram com a limpeza e manutenção da conquista da Comunidade. Neste sentido, Seu Jacob, ex-gari comunitário, expõe:

Eu ajudava ali na limpeza, no plantio daquelas plantas, infelizmente não deu certo por causa do pessoal e dos animais, o pessoal não ajudou. Essas plantas eram pra tá ótimas, muito bonitas, mas o pessoal não deixa, quebrava as grades de proteção, arrancava, vendia. Pessoal faz isso por maldade mesmo, porque não quer nada, não quer benefício⁵⁰.

Um ou dois representantes da Prefeitura regularmente estão presentes aos encontros do “Cadeira na Calçada”, e juntamente aos funcionários do CCBJ que acompanham o projeto, empenham-se na resolução dos problemas levantados pela população e no convite a outros agentes públicos se fazerem presentes às reuniões. Os

⁴⁹ A atual gestão municipal “Fortaleza Bela” dividiu a administração de seu território em 7 subprefeituras: Regionais 1, 2, 3, 4, 5, 6 e do Centro. A Secretaria Executiva Regional V (SER V) é a responsável pela área que abriga o centro cultural, tendo sob governabilidade 570 mil habitantes distribuídos em 16 bairros: Conjunto Ceará, Siqueira, Mondubim, Conjunto José Walter, Granja Lisboa, Granja Portugal, Bom Jardim, Genibaú, Canindezinho, Vila Manoel Sátiro, Parque São José, Parque Santa Rosa, Maraponga, Jardim Cearense, Conjunto Esperança e Presidente Vargas (http://www.fortaleza.ce.gov.br/index.php?option=com_content&task=view&id=37&Itemid=52).

⁵⁰ Entrevista realizada em 17/01/2012.

assuntos expressados pelos participantes orbitam entre dúvidas ou demandas individuais e coletivas. Vão desde problemas pessoais com a prestação de serviços públicos educacionais e de saúde até a falta de iluminação ou transporte público no local.

Em um plano de trabalho construído durante os encontros, uma lista de tarefas e requisições foi realizada para ser apresentada ao gestor da Regional V por uma comissão de moradores. Aparecem pontos como a construção de banheiros nas residências que não os tem, pintura das ruas, visita aos postos de saúde para conhecer horários de atendimento e profissionais de saúde que atuam na área, bem como apresentar reclamações na ouvidoria da Secretaria de Saúde do Estado, cobrar a CAGECE que resolva problemas de esgoto, etc. O estabelecimento de prazos para fazer as devidas cobranças também foi firmado. Tanto o plano de trabalho quanto os prazos foram colocados como ferramentas para que os encontros não percam em desenvolvimento, ou tenham esvaziadas suas razões.

Em outro aspecto condizente às instituições públicas e seus agentes, o agrupamento de pessoas da Comunidade no projeto “Cadeira na Calçada” passou a ser alvo de interesse por conseguir reunir indivíduos de forma coesa, tornando-se um ponto de aproximação importante à população. Em uma das reuniões, por exemplo, estava como principal convidada uma conselheira tutelar para falar sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e sobre o funcionamento do Conselho Tutelar. Apresentou-se, conversou com os participantes, e ao final, contou com o auxílio de um representante da Regional V para captar eleitores para a eleição do conselho tutelar municipal que se aproximava. O representante da Regional chegou a levantar-se de sua cadeira e ficar de pé, criando quase um palanque diante das pessoas que estavam sentadas. Ele apresentou a conselheira enquanto uma boa candidata para a eleição municipal de conselheiros tutelares que aconteceria no final de semana. Em seguida, a conselheira candidata fez seu discurso, enfatizando sua atuação no Bom Jardim, e distribuiu seus “santinhos” com foto e número para votação.

O projeto “Cadeira na Calçada” tem despertado também a emergência de novas lideranças na Comunidade de São Francisco. Nas reiteraões dos encontros, percebemos pessoas que estão sempre presentes e se posicionam quanto aos assuntos de interesse da coletividade. Uma delas é Leandra Maria Furtado Alves, comerciante na Comunidade de São Francisco. Ela é uma das principais mobilizadoras da Comunidade para os

encontros, e além de considerar que as reuniões tenham reforçado laços de sociabilidade e solidariedade entre os vizinhos, Leandra aponta dificuldades quanto a uma maior participação da comunidade nos encontros.

A participação nesse projeto das pessoas é bem complicada, porque elas não acreditam que você tá ali pra fazer alguma coisa, elas pensam que você tá ali ganhando alguma coisa, o que você ganha é experiência. Eu tenho ganho muito, eu tenho me trabalhado, eu era um pouco egoísta, eu não entrava na comunidade, eu não conversava muito apesar de ser popular por ser comerciante, porque eu tinha medo. E hoje quando eu faço alguma coisa por alguém eu me sinto tão bem, sabe? É como se fosse eu que tivesse ganhado, mas, nos finalmente é todo mundo que sai ganhando, porque quando você faz algo pela sua comunidade, você faz pra todos, né? E hoje eu me sinto bem.

Pra que eles venham pro “Cadeira”, eu saio batendo de casa em casa. Às vezes eu faço uma sopinha porque apesar de ser um benefício pra eles, eles tem preguiça de vir. Eu faço de tudo pra que eles venham participar. Os que não vem falam que não tem tempo, que não funciona, que a gente tá é perdendo tempo andando.

Entre o interesse e desinteresse da Comunidade e as instâncias institucionais que gerem o CCBJ, a perspectiva continuada do “Cadeira na Calçada” sofreu um abalo em 9 de dezembro de 2011. Diana Pinheiro, gestora do CCBJ há cinco anos, anunciou em reunião do “Cadeira” que estava deixando o cargo, e iria ser substituída por questões de mudanças de cargos políticos. Muitas das pessoas presentes à reunião foram às lágrimas. Um dos presentes comentou sobre Diana: “Vai ser difícil vir uma pessoa como você que tem o mesmo olhar que você teve para a comunidade”, no entanto, Diana fez questão de enfatizar: “Vocês já se tornaram as pessoas do ‘Cadeira na Calçada’, ele é de vocês”, complementando que “às vezes você está em casa com um problema, sem solução, e conversa com um vizinho, compartilha, resolve”.

Em janeiro e fevereiro de 2012, o “Cadeira na Calçada” não foi realizado, entretanto, as promessas pelo retorno e continuidade existem tanto em um projeto pessoal proposto por Diana Pinheiro junto à Casa Civil, do Governo do Estado do Ceará, quanto nas falas dos participantes que prometem dar prosseguimento aos encontros independentemente do CCBJ, ressaltando as melhorias que os encontros geraram na Comunidade de São Francisco, bem como a vontade de expandi-lo a outros locais. As falas transitam entre o reconhecimento a Diana, legitimada por sua função

institucional, como uma pessoa preocupada com a Comunidade e a importância da própria população ser agente de proposição dos encontros.

A pessoa que criou esse projeto “Cadeira na Calçada” saiu do centro cultural, mas eu prometi que eu vou continuar. A gente vai fazer a comemoração de um ano do projeto. Reunir a comunidade que esse projeto tem que continuar, a gente tá esperando o nosso Secretário [da Regional V], que ele quer comparecer, até porque foi feito o calçadão, que foi feito pra comunidade andar, né? Então a gente quer fazer tudo junto. Esses encontros trouxeram pra comunidade São Francisco, o mutirão de limpeza pra não jogar o lixo nas ruas, as crianças hoje estão mais educadas com relação a isso. Nós fizemos muitos mutirões pra educar, né? Nós temos um rio aqui e já mudou, as ruas já mudaram. As pessoas ficam ali no canal conversando, caminham no calçadão. Antes era só droga e hoje não, os pais de família sentam põe a cadeira e ficam conversando. (Leandra Maria Furtado Alves)

A minha família toda ia, quando dava quarta, quinta-feira eu já dizia: “oh, pessoal, sexta-feira tem “Cadeira na Calçada”, viu?” Aí o pessoal: “é sim, vamo!” Era muito importante. A dona Diana tá fazendo muita falta, o pessoal admirava muito dela, das palestras dela. Ela foi muito bem conceituada aqui dentro. Ainda hoje dá sexta-feira o pessoal: “Jacob, cadê o ‘Cadeira na Calçada’? Jacob vai jogar uma planta, uma grade não?” Aí eu digo: “rapaz, eu não faço mais parte não. Terminou meu contrato. E num vai renovar não? Não, num vou não que a dona Diana afastou-se também cara.” Oh, se voltasse ia ser bom demais! Mas todo mundo tá certo que eu ainda faço parte. (Jacob Antônio da Silva)

A gente mora aqui há mais de 20 anos, era um pavor morar aqui, era a porta fechada e a bala correndo. Agora não, agora a gente fica de porta aberta, ninguém vê mais isso. Isso mudou por conta do centro cultural, do liceu, do asfalto que botaram aqui, aí ficou muito bom, tá mil maravilhas aqui agora. (...) É muito bom você participar das coisas da sua comunidade, porque se você não participar aqui vai participar aonde? Com certeza você tem que participar da sua comunidade, né? O projeto “Cadeira na Calçada” é muito bom, né? Eu espero que continue porque agora parou um pouco num foi? (Elani Silva da Cruz)

A gente vê a necessidade do “Cadeira na Calçada” melhorar, no sentido de envolver mais a comunidade, não focar uma comunidade só, ir pra outras ruas. E o “Cadeira na Calçada” começou com o centro cultural, da Diana, só que a Diana saiu né? E eu tava até conversando com a Leandra que no mês de janeiro a gente ia deixar mais um pouco, mas a gente ia retomar porque foi o que ela mais pediu, né? Que ela tava saindo, mas que a gente desse continuidade. E nesse ano de 2012 a gente quer melhorar em tudo, né? (Vanuza da Silva Barros)⁵¹

⁵¹ Entrevistas realizadas em 17/01/2012.

Os depoimentos mostram que as vontades em torno dos encontros e de sua importância para a Comunidade de São Francisco ficaram instituídas, tornando-se difícil retirá-las. Percebemos que a memória social gestada nos encontros contribuiu para melhor formular as demandas políticas desta população através de uma referência ao passado que traz temas e questões presentes, como também, referindo a Halbwachs, podemos observar que o “Cadeira na Calçada” relaciona-se a constituição de um grupo formado pelas pessoas que integram o projeto; agrupamento este formulado em torno de construções da memória.

Nas reuniões compartilhadas pelos participantes é gerado tal estado de espontaneidade que memórias pessoais e da coletividade são expostas, contribuindo para o empenho coletivo na resolução de problemas que afligem o bairro e sua população, e também gerando tensões entre o que quer o Estado e o que demanda a população. As reuniões geram por vezes demandas não previstas pelo Estado. É o caso da limpeza das águas do afluente do Rio Maranguapinho que corta o Grande Bom Jardim. A população pleiteia a despoluição do Rio, os representantes do Estado vão aos encontros informar sobre coleta do lixo. Em entrevista, Diana Pinheiro relata o processo de conflitos e negociação de interesses quanto à construção da calçada às margens do Rio:

(...) a gente quer, a gente até solicitou: “você [representante da Prefeitura] nos dá os dois quarteirões e quando os dois quarteirões estiverem de acordo como você quer, você nos dá mais dois, calça e nos dá mais dois, põe iluminação interessante, põe ponto para aguar as plantas que estão, e a gente se compromete que vai cuidando dessa comunidade até fazer os 4 km de extensão de calçada que vai ter uma área de lazer bem interessante e com pessoas lutando pela manutenção dela, né?”

O “Cadeira na Calçada” dá a ver a construção de um espaço de sociabilidade e política, aberto em meio às memórias e ao cotidiano do bairro. A memória social articulada nos encontros não se restringe à nostalgia, mas é um passo ou pulo para o ativismo político. Rememorando os costumes do Bom Jardim, Valdeci Carvalho (2008, p. 9) narra que “as pessoas ficavam nas calçadas conversando tranquilamente e observando a rua. A população nunca imaginaria que aquele local seria considerado o bairro mais violento de Fortaleza”. Nesse afrente entre conversar e observar tranquilamente em meio a um contexto marcado e estigmatizado pela violência, o

“Cadeira na Calçada” pode ser definido como espaço de participação e fortalecimento dos laços sociais e interesses da população por seu bairro, como também de instância pública vinculada ao Estado, devido seu liame com o CCBJ e a Regional V, por exemplo.

Ainda podemos ver o “Cadeira na Calçada” a partir de uma reflexão sobre a espacialidade, nos moldes em que foi abordado por Roberto da Matta (1997). O projeto pode ser interpretado como ambiente de convívio próximo e de partilha de problemas, que transfere o mundo privado da casa para o público espaço da rua, que muitas vezes destaca-se pela própria falta de calçadas em um bairro que cresceu desordenadamente. Nas reuniões, a desordem daquele espaço público, com suas travessas e ruas, onde crianças brincam em meio à sujeira e carros passam sem demonstrar preocupação com a vida dos pequenos, mescla-se à proximidade entre conhecidos, a presença de agentes institucionais e a ordem das cadeiras dispostas em círculo, mesmo que muitas vezes o pouco espaço não permita um único círculo. Há ali um espaço para o “entre”, entre a casa e a rua, entre o individual e o coletivo, entre a população e o Estado. A memória partilhada no ato de colocar as cadeiras no espaço público permite a construção de um lugar para relações e contradições que abrem possibilidades para o exercício da política como intervenção que potencializa a cidadania local e fortalece laços de sociabilidade e solidariedade. Vemos como a memória ativou um espaço político.

A ação de pôr as cadeiras na calçada é uma iniciativa que cria uma ponte entre o público (rua) e o privado (casa/lar), consoante o pensamento de Roberto Da Matta (1997) em sua análise da sociedade brasileira como uma sociedade relacional, onde importa conhecer as relações através das quais os sujeitos e os espaços interagem compondo o social e abrindo novas possibilidades para o exercício político e cidadão. Desta forma, as cadeiras postas na calçada, ou em um espaço público mais próximo à entrada da casa, conjugam duas “esferas de significação social”, criando o lugar do privado dentro do público e vice-versa. Na ação, existe transferência (da cadeira de casa para rua) e relação (a cadeira, símbolo do espaço reservado/privado, está na rua/público e se encontra disponível para o diálogo e aproximação).

A cadeira na calçada pode ser interpretada como um espaço do “entre”, que liga rua e casa, casa e rua. No “Cadeira na Calçada”, o espaço do bairro ganha notoriedade enquanto espaço público para a relação aparentemente pessoalizada entre indivíduos, o

que não é característico do espaço da rua, onde transitamos indistintamente. Pensando a interação entre público e privado, é da calçada que pedimos permissão para entrar na casa; e é da cadeira na calçada que muitas pessoas observam o bairro, a rua. Da Matta (1997, p. 13-14) considera que em casa somos “supercidadãos”, entre paredes do lar somos orientados pela ordem de nossa família, fazemos exigências dentro de sua hierarquia, exigimos atenção, firmamos compromissos e preocupamo-nos com nossos entes queridos, já na rua pensa ele que somos em regra “subcidadãos”, seres passantes, despreocupados, mas muitas vezes vigiados e mal tratados pelas ditas autoridades. “Na rua, a vergonha da desordem não é mais nossa, mas do Estado. Limpamos ritualmente a casa e sujamos a rua sem cerimônia ou pejo... Não somos efetivamente capazes de projetar a casa na rua de modo sistemático e coerente, a não ser quando recriamos no espaço público o mesmo ambiente caseiro e familiar”.

E é este ambiente caseiro e familiar que o “Cadeira na Calçada” projeta criar, comunicando sensibilidades cidadãs referentes ao público e ao privado. O vínculo entre a casa e a rua aparece no conhecer e partilhar problemas, no encontrar vizinhos como quem encontra amigos ou parentes, só que como quem recebe ou faz visitas em uma calçada, isto é, na rua. O projeto é uma conexão que trata do reflexo das relações privadas e íntimas para as relações públicas e políticas, juntando pessoas e destacando possíveis fraternidades e conflitos de interesses. Como faca de dois gumes, a atividade agrupa vizinhos e em sua proximidade personaliza o Estado. A população vê o agente público como interlocutor para suas demandas, mas também nesta relação pode ser estabelecida uma referência de pessoalidade, que afasta imparcialidades. A espacialidade ambígua que o “Cadeira na Calçada” cria, projeta uma espacialidade para a política, e de forma ambivalente aparecem o público e o privado, harmonias e conflitos.

Esta dinâmica do “entre” revela a presença do relacional, e da potência política que se constrói na interação entre indivíduos, entre dizer, escutar e afetar. Este “entre” permite também observar conflitos e tensões nessas relações. É no fluxo e na conjugação entre próximo e distante, dentro e fora, casa e rua que se gera outro espaço para a construção de sociabilidades e exercício político. A memória social no “Cadeira na Calçada” é uma espacialidade, e esta espacialidade é adentrada pelos agentes do Estado. Neste movimento, a política parece apresentar-se absorvida pelas regras dessa espacialidade, como a proximidade entre os participantes e a personalização do Estado.

Partindo das observações de Da Matta, Jesús Martin-Barbero (2009, p. 276-277) expressa que

O bairro surge, então como o grande mediador entre o universo privado da casa e o mundo público da cidade, um espaço que se estrutura com base em certos tipos específicos de sociabilidade e, em última análise, de *comunicação*, entre *parentes* e entre *vizinhos*. O bairro proporciona às pessoas algumas referências básicas para a construção de um *a gente*, ou seja, de uma “sociabilidade mais ampla do que aquela que se baseia nos laços familiares, e ao mesmo tempo mais densa e estável do que as relações formais e individuais impostas pela sociedade”. Frente à provisoriedade e à rotatividade do mercado de trabalho, que, sobretudo em tempos de crise econômica, dificultam a formação de laços permanentes, é no bairro que as classes populares podem estabelecer solidariedades duradouras e personalizadas.

O bairro constitui uma sociabilidade própria. Aproximar a população das instituições públicas é também o que o “Cadeira na Calçada” tem criado através de pontes entre a população e o espaço do bairro com a atuação de órgãos governamentais. São conectados em relação que indivíduos e instituições mostram-se, e se reconhecem. Como o caso do Bom Jardim aponta, para populações e locais que durante muito tempo foram “invisíveis” para as iniciativas no campo das políticas públicas, as formas de aproximação do Estado com esses contextos apresentam-se como um grande desafio. Interessante observar que projetos como o “Cadeira na Calçada” partem da observação das memórias e do dia a dia desses locais para propor conexões.

Observando memórias, culturas e identidades locais, as políticas e gestões públicas de cultura revelam outras perspectivas de atuação ao atentar para a relação entre agentes públicos e à memória social dos grupos e espaços que almeja intervir. Neste sentido, Da Matta (1997, p. 21) considera que

(...) existem sociedades onde os indivíduos são fundamentais; e sociedades onde as relações é que são fundamentais; e sociedades onde as relações é que são valorizadas e, assim sendo, podem ser sujeitos importantes no desenrolar dos seus processos sociais.

Digo, então, que o segredo de uma interpretação correta do Brasil jaz na possibilidade de estudar aquilo que está "entre" as coisas. Seria a partir dos conectivos e das conjunções que

poderíamos ver melhor as oposições, sem desmanchá-las, minimizá-las ou simplesmente tomá-las como irredutíveis.

Em outro viés, chamando atenção para um uso arbitrário que uma interpretação da conjugação da casa e da rua pode assumir, Roberto da Matta pontua que a visão da sociedade brasileira e do espaço público como uma “grande casa” ou uma “grande família” pode respaldar tendências políticas populistas, portanto, devemos ponderar esta aproximação entre público e privado quanto ao seu possível uso para respaldar condutas autoritárias e/ou homogeneizantes. Neste sentido, escreve que

O resultado é um discurso onde a pessoa, a casa e suas simpatias constituem a moldura de todo o sistema, criando uma ilusão de presença, honestidade de propósitos e, sobretudo, de bondade, generosidade e compromisso com o povo. Não é ao acaso que tal tipo de fala tem o extraordinário sucesso que todos conhecem... Diria também que esse mesmo tipo de englobamento é igualmente utilizado quando se trata de romper impasses institucionais ou legais, sendo um de seus elementos mais importantes do nosso "idioma de conciliação", onde - novamente - todas as questões são tratadas debaixo de um prisma pessoal e "caseiro", familiar, doméstico (DA MATTA, 1997, p. 10).

A ambigüidade e a linha tênue que marca fronteiras caracterizadoras de espaços e temporalidades do ambiente e ponto de vista do público e do privado devem ser interpretadas em suas intersecções e hibridações, considerando que não é possível “transformar a casa na rua e nem a rua na casa impunemente. Há regras para isso. Normas rituais importantes que permitem essa relação realizam também uma esperada síntese de todo o sistema” (DA MATTA, 1997, p. 39). O “Cadeira na Calçada” conjuga espaços e interesses coletivos e particulares, no “entre” do público e do privado.

CONCLUSÃO

O objetivo deste trabalho foi levantar elementos de teoria, programas de políticas culturais e comentários críticos em torno de elementos que compreendem a construção da memória social como política pública no Brasil.

Analisando, as políticas culturais federais e o caso do Centro Cultural Bom Jardim, entendemos que esse movimento é recente e está em processo, o que pode ser demonstrado em projetos pontuais, eventuais ou fragmentados, na descontinuidade de ações e suas intenções devido às trocas de governos e cargos públicos, e no caso de projetos que sugerem permanências da intervenção do Estado como o Pontos de Memória. Pensando este movimento de emergência da temática memória social no campo das políticas culturais, levantamos indícios, pistas indicativas, e mais que isso, realizações que demonstram as ações, lutas e interesses de diferentes agentes para possibilitar a exposição ou narrativa de memórias de grupos que não tiveram maiores oportunidades de realizar esta empreitada de forma amplificada em seus locais, regiões ou países. Em nosso caso e em estudo de caso, optamos por focar agrupamentos sociais situadas na periferia geográfica do espaço urbano.

Nesse contexto, a memória social de que falamos é expressa não como mera construção do passado, mas como reflexões sobre o presente ancoradas na memória. Nossa escrita e reflexão fizeram-nos pensar o quanto a memória social pode potencializar construções identitárias, espaços políticos e efetivações de direitos. Não que a produção de imaginário e simbolismos sejam inválidos, mas desejamos sobremaneira enfatizar o liame que a memória social deve possuir como um pensamento crítico e politizado. Entendemos que processos de construção da memória social podem apontar possibilidades de futuro para grupos minoritários ou marginalizados através de uma desnaturalização do presente.

Observamos ainda a constância do fomento à memória social enquanto direito constitucionalmente expresso desde 1988, e somente sua articulação na esfera federal a partir do governo Luis Inácio Lula da Silva por meio da adoção pelo Ministério da Cultura da tridimensionalidade do conceito de cultura (antropológica/simbólica; econômica e cidadã), da realização de políticas que congregassem esta noção e a de diversidade cultural, como também a atenção a uma “vontade política de memória”

latente na sociedade brasileira, e promovida institucionalmente por meio do Instituto Brasileiro de Museus com as experiências-piloto do programa Pontos de Memória.

Podemos observar que a concepção de cultura adotada por uma gestão pública predetermina bastante a amplitude de sua atuação. Como síntese das observações expostas sobre políticas públicas de cultura e memória social, notamos alguns processos de descentralizações na formulação de políticas que vêm sendo realizados a nível nacional e regional. Vale ressaltar, entretanto, que essas descentralizações não vem ocorrendo de forma homogênea e hegemônica, ou mesmo continuadas, por ocasião das trocas de governos e gestões ou pela própria convivência de variados projetos ideológicos e políticos na contemporaneidade.

No interior desse movimento, notamos: a) a pluralidade dos atores relacionados às políticas públicas de cultura, através de interações com a esfera pública, a sociedade civil, o mercado, as entidades internacionais, entre outros; b) a transversalidade da cultura e da memória social, perpassando outras áreas e sendo trabalhadas como recursos para as mesmas; c) a busca por uma pulverização e aumento do número de projetos públicos estatais em torno da memória social, por meio de atividades que insiram “a memória como direito do cidadão, portanto como ação de todos os sujeitos sociais e não como uma produção oficial da história”, conforme salienta Marilena Chauí (2006, p. 125), mas também com ênfase na memória social enquanto recurso sociopolítico; d) o convívio e as tensões entre identidade nacional e grupos que emergem na esfera pública tendo reconhecidas suas identidades e memórias; e) a ampliação da noção de cultura, permitindo que suas mais variadas manifestações sejam fomentadas, indo além dos domínios da patrimonialização e das linguagens artísticas, mas não as desconsiderando; f) a distribuição descentralizada de espaços culturais visando garantir a cidadania cultural, o que engloba também uma abertura participativa, e por vezes compartilhada, da gestão desses espaços físicos.

Quanto aos perfis de centros culturais, notamos que a descentralização espacial desses centros restringe-se à ações independentes ou de Estado, não sendo característico o interesse das empresas por este processo importante à democracia cultural. Constatção que só ressalta que os interesses mercadológicos prevalecem na atuação de entidades privadas através das leis de incentivos que impregnam a política pública de cultura brasileira desde a década de 1980. Dificilmente pelas mãos do mercado, espaços de cultura chegariam a ser instalados em regiões periféricas. Neste sentido, realçamos

como àqueles que estão nas bordas do centro geográfico e social, distantes de uma efetiva presença do Estado, processam por si suas formas e conteúdos culturais e sociais, construindo centralidades. As expressões culturais e artísticas parecem ter se tornado uma grande possibilidade para as periferias.

A descrição, análise e interpretação das atividades do Centro Cultural Bom Jardim possuíram o objetivo de situar nossa hipótese concernente ao uso da memória social enquanto recurso sociopolítico. Consideramos que a memória venha constituindo um recurso tanto para a gestão do CCBJ e outros agentes políticos aproximados quanto para o público e o bairro relacionados aos projetos. Para a gestão, como conteúdo de desenvolvimento de sua programação, criando espaços de construção de narrativas de memória, bem como meio de atingir proximidade com o entorno, aumentando o número de seus visitantes e seu raio de atuação para além de suas grades. Para a população, esses programas aparecem enquanto instrumento para reconhecimento identitário, fortalecimento de laços de sociabilidade, e constituição de um espaço público para reivindicações de melhorias em outras áreas, bem como a evocação à memória social daquele bairro por parte de seus moradores aparenta consubstanciar uma busca por desconstrução e revisão de sua imagem atrelada à violência.

Na pesquisa de campo, podemos notar ainda que a coesão grupal que a memória social suscita pode vir a ser utilizada como meio de cooptar eleitores e respaldar administrações públicas, através de uma justificativa populista de atuação. Outras tensões observadas estão na destinação de políticas públicas para contextos e grupos sociais que durante muito tempo não foram permanentemente beneficiados pelas ações do Estado; e nos conflitos entre as demandas da população e as proposições do Estado. Pontuamos o lugar das contradições e ambigüidades no processo de construção da memória social como política pública, entendendo que muitas vezes as pesquisas realizadas nessas duas áreas (memória social e política pública) tendem a realçar harmonias. Como frutos de vivências e relações, esses campos absorvem também conflitos.

Por fim, consideramos que a presente investigação permitiu identificar uma perspectiva de campo de estudos que associa políticas públicas e memória social, sugerindo atentar para práticas populares, como as cadeiras na calçada, enquanto espaços de memória que podem gerar novos espaços de política.

REFERÊNCIAS

ALVES, Amanda Microni Macedo. *Identidade e diversidade cultural: paradoxos e articulações para uma política pública*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Ciências Sociais, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais/ Coração Eucarístico. Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <<http://www.observatoriodadiversidadecultural.org.br>>. Acesso em: 12 jan. 2012.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducción de Eduardo L. Soaréz. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BARBALHO, Alexandre. *A Modernização da cultura: políticas para o audiovisual nos governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes (Ceará/1987 - 1998)*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2005.

_____. *Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença*. Em: Antonio Albino Canelas Rubim e Alexandre Barbalho (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007.

_____. *Textos nômades: política, cultura e mídia*. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2008.

BARROS, José Márcio. *A diversidade cultural e os desafios de crescimento e inclusão: por uma cultura de mudança*. Em: *As mediações da cultura: arte, processo e cidadania*. José Márcio Barros (Org.). Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BEM, Ari Soares do. *A centralidade dos movimentos sociais na articulação entre o Estado e a sociedade brasileira nos séculos XIX e XX*. Em: *Educ. Soc.*, vol. 27, n. 97, p. 1137-1157, ser./dez., 2006. Disponível em: <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso em 25 nov. 2011.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de História*. Em: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi K. *Introducción Narrar la nación*. Em: BAHBA, Homi K. (compilador). *Nación y narración*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

BOM JARDIM SEM FRONTEIRAS. Disponível em: <<http://www.obomja.blogspot.com>>. Acesso em: 5 abr. 2010.

BOTELHO, Isaura. *Políticas culturais: discutindo pressupostos*. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org). *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: Edufba, 2007.

_____; FIORE, Maurício. *O Uso do Tempo Livre e as Práticas Culturais na Região Metropolitana de São Paulo*. In: CD-Rom dos trabalhos apresentados no I Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – I ENECULT. Salvador: Centro de Estudos

Multidisciplinares em Cultura – CULT e Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – PÓS-CULTURA da Universidade Federal da Bahia, 2005.

_____; OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. *Centros Culturais e a Formação de Novos Públicos*. Em: Percepções: cinco questões sobre políticas culturais. Itaú Cultural: São Paulo, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz (português de Portugal). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br>>. Acesso em: 22 nov. 2011.

BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas*. Em: Antonio Albino Canelas Rubim e Alexandre Barbalho (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007.

_____. *Políticas culturais no Brasil: história e contemporaneidade*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2010.

_____. *Afinal de contas, qual a serventia de um centro cultural?* Em: Jornal O Povo. Entrevista para Júlia Lopes, Caderno Vida & Arte, em 27 de fevereiro de 2010. Disponível em: <http://admin.opovo.com.br/servlet/opovo?event=ctdi_noticiaForPrint&NOT_cod=957317>. Acesso em: 3 mar. 2010.

CALAZANS, Rejane; FERRAN, Márcia. *As Lonas e A Lama: Coletivismo e Ação no Rio de Janeiro e no Recife*. In: Percepções: cinco questões sobre políticas culturais. Itaú Cultural: São Paulo, 2010.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Tradução Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CARVALHO, Valdeci. *Bom Jardim: a construção de uma história*. Fortaleza: Instituto de Arte e Cultura do Ceará, 2008.

CAVALCANTI, Lúcio. *Modernistas, arquitetura e patrimônio*. Em: Repensando o Estado Novo. Dulce Pandolfi (org.). Rio de Janeiro: Ed.Fundação Getúlio Vargas, 1999.

CEARA. *Plano Estadual de Cultura 2003-2006*. Fortaleza, Governo do Estado do Ceará: 2003.

CEARA. *Centro Cultural Bom Jardim*. Disponível em: <http://www.secult.ce.gov.br/equipamentos-culturais/centro-cultural-bom-jardim/centro-cultural-bom-jardim>. Acesso em: 3 mar. 2011.

CHAUI, Marilena. *Cidadania cultural*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

COELHO NETO, José Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, Fapesp, 1999.

_____. *Usos da cultura: políticas de ação cultural*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

COSTA, Rodrigo Vieira. *A dimensão constitucional do patrimônio cultural: o tombamento e o registro sob a lógica dos direitos culturais*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Direitos Culturais como Direitos Fundamentais no Ordenamento Jurídico Brasileiro*. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.

_____. *Direitos Culturais no Brasil*. Em: Revista Observatório Itaú Cultural / OIC – n. 11 (jan./abr. 2011). São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

DA MATTA, Roberto da. *A casa & a Rua*. 1936. 5ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DALLARI, Dalmo de Abreu. *Elementos de Teoria Geral do Estado*. São Paulo: Saraiva: 1998.

DE CARVALHO, Cristina Amélia Pereira. *O Estado e a participação conquistada no campo das políticas públicas para a cultura no Brasil*. Em: Políticas culturais: reflexões e ações. Lia Calabre (org.). São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2009.

DE HOLLANDA, Heloísa Buarque. *O declínio do efeito “Cidade Partida”*. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=644&cat=3>>. Acesso em: 9 abril 2011.

DERMENSTEIN, Gilberto. *Entrevista*. Em: Revista Continuum Itaú Cultural n° 26. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

DONNAT, Olivier. *Painel democratização cultural hoje: histórico do conceito*. Em: I Seminário Internacional de Democratização da Cultura. Instituto Vontorantim: São Paulo, 2007.

DOS SANTOS, Myrian Sepúlveda. *Políticas da memória na criação dos museus brasileiros*. Cadernos de Sociomuseologia n° 19. Disponível em: <http://tsousa.ulusofona.pt/docbweb/MULTIMEDIA/ASSOCIA/IMAG/REVISTAS_LUSOFONAS_PDF/SOCIOMUSEOLOGIA/N%C2%BA.%2019/POLITICAS.PDF>. Acesso em: 5 ago. 2011.

_____. *Sobre a Autonomia das Novas Identidades Coletivas: alguns problemas teóricos*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 13, n. 38, São Paulo, out. 1998.

DIARIO DO NORDESTE. *População é agente de mudança no Bom Jardim*. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=939513>>. Acesso em: 16 fev. 2011.

_____. *Polêmica à vista*. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=615252>>. Acesso em: 18 fev. 2012.

DUHRAM, Eunice R. *A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas*. In: *A aventura antropológica: Teoria e pesquisa*. Ruth C. L. Cardoso (org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

FREY, Klaus. *Políticas públicas: um debate conceitual e reflexões referentes à prática da análise de políticas públicas no Brasil*. pp. 211-259. N° 21 – Jun 2000. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/ppp/index.php/PPP/article/viewFile/89/158>. Acesso em 25 jan. 2011.

GIL, Gilberto. *Pronunciamento sobre o Programa Cultura Viva*. Berlim, Alemanha, 02 de setembro de 2004. Em: *Caderno Cultura Viva*. 2. Ed. Brasília, DF: MinC, 2004.

GOHN, Maria Glória. *História dos movimentos e lutas sociais: a construção da cidadania dos brasileiros*. São Paulo: Loyola, 1995.

GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GOMES, Romeu. *Análise e interpretação de dados de pesquisa qualitativa*. Em: DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu; MINAYO, Cecília de Souza. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 28ª ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

GONDAR, Jô. *Quatro proposições sobre memória social*. Em: *O que é memória social?* Jô Gondar e Vera Dodebei (orgs.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

_____; DODEBEI, VERA (orgs.). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

GONDIM, Linda M. P. *O Dragão do Mar e a Fortaleza Pós-Moderna: cultura, patrimônio e imagem da cidade*. São Paulo: Anablumme, 2007.

HABERMAS, Jurgen. *Direito e democracia: entre facticidade e validade, volume II*. Trad. Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: LP&A, 2000.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Tradução Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HEYMANN, Luciana Quillet. *O dever de memória na França contemporânea: entre memória, história e direitos*. Em: Ângela de Castro Gomes (coord.). *Direitos e Cidadania: memória, política e cultura*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

HOBBSBAWN, Eric. *Introdução: A Invenção das Tradições*. Em: *A Invenção das Tradições*. Eric Hobsbawn e Terence Ranger (orgs.). Tradução Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HUYSSSEN, Andreas. *Escapar de la amnesia: los museos como medio de masas*. Em: *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. Traducción de Silvia Fehrmann. Fondo de Cultura Económica: 2007.

_____. *Direitos Naturais, Direitos Culturais, e Política de Memória*. Disponível em: <http://www.uesc.br/icer/artigos/direitos_memoria.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2011.

_____. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídias*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IBGE. *Pesquisa de Informações Básicas Municipais: Perfil dos Municípios Brasileiros, Cultura – 2006*. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE: Rio de Janeiro, 2006.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Pontos de Memória*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus/Ministério da Cultura, 2010.

_____. *Programa Pontos de Memória*. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/programa-pontos-de-memoria/>>. Acesso em: 14 fev. 2012.

ITAU CULTURAL. *Revista Continuum Itaú Cultural n° 26*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Editora Ática, 2000.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, Social Science Research Council, 2002.

LAKATOS, Eva Maria. *Sociologia geral*. São Paulo: Atlas, 1999.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

LIFSCHITZ, Javier Alejandro. *Neocomunidades no Brasil: uma aproximação etnográfica*. Antropolítica (UFF), 2006.

KAURK, Giuliana. *Participação e interesses do MinC na Convenção sobre a Diversidade Cultural*. Em: *Políticas culturais no governo Lula*. Antônio Albino Canelas Rubim (Org.). Salvador: EDUFBA, 2010.

MACHADO, Bernardo Novais da Mata. *Os direitos culturais na constituição brasileira: uma análise conceitual e política*. Em: Políticas culturais: teoria e práxis. Lia Calabre (org.). São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2011.

MANTOAN, Marcos. *Gestão de espaços culturais: experiências em arte contemporânea dos CCBs*. Em: Economia da cultura: ideias e vivências. Ana Carla Fonseca Reis e Katia de Marco (orgs.). Rio de Janeiro: Publit, 2009.

MARCO, Katia de. *Gestão de espaços culturais: uma abordagem contemporânea*. Em: Economia da cultura: ideias e vivências. Ana Carla Fonseca Reis e Katia de Marco (orgs.). Rio de Janeiro: Publit, 2009.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifesto Futurista*. Disponível em: <<http://entrelinhas.livejournal.com/53219.html>>. Acesso em: 7 nov. 2011.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios as mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MILANESI, Luís. *Centro de cultura: forma e função*. São Paulo: HUCITEC, 1989.

MINISTERIO DA CULTURA. *Balço do Programa Identidade e Diversidade Cultural: Brasil Plural – 2005 a 2008*. Em: Seminário da Diversidade Cultural – Entendendo a Convenção. Brasília, DF: MinC, 2009.

_____. Caderno “*Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Cultura*”. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. *Projeto História*. São Paulo: PUC-SP. N° 10, 1993.

OCHOA, Mauricio Menjívar. *Los estudios sobre la memoria y los usos del pasado: perspectivas teóricas y metodológicas*. Em: Mauricio Menjívar Ochoa; Ricardo Antonio Argueta; Edgar Solano Muñoz (orgs.). Cuaderno de Ciencias Sociales – Historia y Memoria: perspectivas teóricas y metodológicas. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO): San Jose, Costa Rica, 2005.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

POLLACK, Michael. *Memória e identidade social*. Em: Estudos Históricos, 5 (10). Rio de Janeiro, 1992.

_____. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.2, nº 3, 1989.

PORTO, Marta. *Cultura para a política cultural*. Em: Antonio Albino Canelas Rubim e Alexandre Barbalho (orgs.). Políticas culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007.

RAMOS, Luciene Borges. *Centros de cultura, espaços de informação: um estudo a partir do Galpão Cine Horto*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2008.

REDE EEI. *Carta de Natal*. Disponível em: <<http://www.casadaribeira.com.br/ieei2011/www/>>. Acesso em: 19 jan. 2012.

ROLLA, Giancarlo. *Bienes Culturales y Constituicion*. Em: Revista del Centro de Estudios Constitucionales. Num. 2. Enero-Abril, 1989.

ROLNIK, Raquel. *Entrevista*. Em: Revista Continuum Itaú Cultural n° 26. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Cultura e políticas culturais*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

_____. *Políticas culturais: entre o possível e o impossível*. Em: Gisele Marchiori Nussbaumer (org.). *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: Edufba, 2007a.

_____. *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios*. Em: Antonio Albino Canelas Rubim e Alexandre Barbalho (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007b.

SANTOS, Josciene; PEIXOTO, Luiza; MACHADO, Renata; BRAZ, Simone. *As políticas públicas para a diversidade cultural brasileira*. Em: *Políticas culturais no governo Lula*. Antônio Albino Canelas Rubim (Org.). Salvador: EDUFBA, 2010.

SERPA, Angelo. *Fala periferia!* Em: *Fala periferia! Uma reflexão sobre a produção do espaço periférico metropolitano*. Angelo Serpa (org.) Salvador: UFBA, 2001.

_____. *O espaço público na cidade contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2007.

TURINO, Célio. *Um conceito de política pública em construção: gestão cultural compartilhada e emancipatória*. Em: *Brasil. 1ª Conferência Nacional de Cultura 2005/2006: estado e sociedade construindo políticas públicas de cultura*. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

UNESCO. *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf>>. Acesso em 3 mar. 2011.

YUDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Tradução de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

Páginas de centros culturais consultados durante a pesquisa:

CASA DA RIBEIRA. Disponível em: <<http://www.casadaribeira.com.br/>>.

CAIXA CULTURAL. Disponível em: <<http://dialogospoliticos.wordpress.com/2009/12/03/inciadas-as-obras-do-caixa-cultural-fortaleza/>>.

CENTRO CULTURAL BANCO DO NORDESTE – FORTALEZA. Disponível em:
<http://www.bnb.gov.br/content/aplicacao/Centro_Cultural/Apresentacao/gerados/apresentacao_centro_cultural.asp>.

CENTRO CULTURAL BANCO DO NORDESTE – SOUSA. Disponível em:
<http://www.bnb.gov.br/content/aplicacao/Centro_Cultural_Sousa/Apresentacao/gerados/apresentacao_centro_cult_sousa.asp>.

CENTRO CULTURAL BOM JARDIM. Disponível em:
<<http://www.secult.ce.gov.br/equipamentos-culturais/centro-cultural-bom-jardim/centro-cultural-bom-jardim>>.

_____. Disponível em: <<http://www.ccbj.org.br/apresentacao.html>>.

CENTRO CULTURAL DR. EDESIO BARBOSA DA SILVA. Disponível em:
<http://culturaporciuncula.org/index.php?option=com_content&task=view&id=178&Itemid=58>.

CENTRO CULTURAL LINDEIA REGINA. Disponível em:
<<http://www.guiaentradafranca.com.br/espacoG.php?idUrl=46>>.

CENTRO CULTURAL PLATAFORMA. Disponível em:
<<http://www.plataformacultural.com/>>.

_____. Disponível em:
<<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/05/0705/plataforma.html>>.

CENTRO CULTURAL ZILAH ESPÓSITO. Disponível em:
<http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pIdPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&app=fundacaocultura&tax=11326&lang=pt_BR&pg=5520&taxp=0&>.

CENTRO DE ARTE, CULTURA, CIÊNCIA E ESPORTE CHE GUEVARA,
Disponível em: <<http://cucacheguevara.blogspot.com/>>.

CENTRO DRAGÃO DO MAR DE ARTE E CULTURA. Disponível em:
<<http://www.dragaodomar.org.br/>>.