



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

**ELIZABETH PONTE DE FREITAS**

**CENTROS CULTURAIS PÚBLICOS NO BRASIL:**  
UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE O CENTRO DRAGÃO DO MAR E ARTE E  
CULTURA E O CENTRO CULTURAL SÃO PAULO

Salvador

2007

**ELIZABETH PONTE DE FREITAS**

**CENTROS CULTURAIS PÚBLICOS NO BRASIL:**  
**UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE O CENTRO DRAGÃO DO MAR E ARTE E**  
**CULTURA E O CENTRO CULTURAL SÃO PAULO**

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

Orientador(a): Profa. Dra. Gisele Marchiori  
Nussbaumer

Salvador

2007

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos aqueles que tornaram esta pesquisa possível, em suas diversas etapas. Em Fortaleza, contei com o imprescindível apoio de Profa. Linda Gondim do Laboratório de Estudos da Cidade da UFC, bem como com a imensa receptividade de Luis Carlos Sabadia, o qual me abriu as portas do Centro Dragão do Mar. Esses preciosos contatos só se tornaram possíveis graças à ajuda de Alexandre Barbalho, a quem agradeço especialmente. Também agradeço ao núcleo paulistano de minha pesquisa: Ana Maria, Heloisa Dip e Cleusa Martinelli, do CCSP, além de Beatriz Amaral e Isaura Botelho, personagens importantes para esse trabalho.

Este trabalho também é dedicado aos amigos da Facom que me acompanharam por estes quatro anos e à Gica, que com seu apoio e orientação o tornou realidade.

## RESUMO

O surgimento e as múltiplas funções desempenhadas pela instituição denominada “centro cultural” em um grande número de cidades brasileiras originaram as questões desenvolvidas nesta pesquisa. No Brasil, a origem dos centros culturais se confunde com a construção dos primeiros grandes empreendimentos culturais públicos, vinculados às instancias municipais ou estaduais. A intenção deste trabalho é realizar um panorama dos dois maiores centros culturais públicos das regiões Nordeste e Sudeste, respectivamente o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, do Ceará, e o Centro Cultural São Paulo em termos de gestão, projeto arquitetônico, programação e públicos. Além de procurar entender em que medida as diferenças regionais influenciam no funcionamento dos centros culturais públicos e os impactos causados por cada um desses empreendimentos em suas cidades, pretendemos ressaltar a importância destes espaços enquanto locais de desenvolvimento e produção artística, e também de fortalecimento dos laços de sociabilidade nas metrópoles.

**Palavras – chave:** Centros Culturais, Equipamentos Culturais, Políticas Públicas de cultura, Sociabilidade, Espaço Público.

## SUMÁRIO

Introdução .....	05
1. Abrindo as portas .....	09
1.1 Entendendo os Centros Culturais .....	09
1.2 Origens .....	12
1.3 Conceitos.....	14
1.4 Desafios .....	20
2. Entre o mar e o sertão: O Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura/ CDMAC.....	25
2.1 Histórico .....	25
2.1.2 Contexto político.....	27
2.2 Caracterização.....	30
2.2.1 Arquitetura .....	33
2.2.2 Gestão .....	37
2.2.3 Programação e públicos.....	41
3. Cultura na metrópole desvairada: O Centro Cultural São Paulo/ CCSP .....	46
3.1 Histórico .....	46
3.1.2 Contexto político.....	49
3.2 Caracterização.....	51
3.2.1 Arquitetura .....	54
3.2.2 Gestão .....	56
3.2.3 Programação e públicos.....	58
4. Portas e braços abertos: CDMAC e CCSP:.....	62
4.1 Diferentes contextos .....	62
4.2 Arquitetura .....	65
4.3 Gestão .....	68
4.4 Relação com as bibliotecas .....	71
4.5 Programação e públicos .....	73.
Conclusão.....	77
Referências bibliográficas.....	79

## INTRODUÇÃO

Sob várias formas e nomes, um mesmo fenômeno se firma na realidade cultural de um grande número de cidades brasileiras: o surgimento de espaços que têm como característica básica a reunião, em um mesmo local, de diferentes equipamentos culturais (museus, bibliotecas, cinemas, teatros, galerias e etc.)

Apesar dos diferentes nomes atribuídos a estes espaços de múltiplas funções (centro cultural, casa de cultura, espaço cultural, complexo cultural, conjunto cultural, centro de cultura) escolhemos nos referir a eles como **centros culturais**.

Apesar de não ser intenção deste trabalho construir um conceito de centro cultural, ou seguir uma incursão etimológica ou antropológica para delimitação de conceitos relacionados os centros culturais, algumas linhas de pensamento devem ser consideradas. A primeira delas diz respeito ao conceito de cultura, aqui entendido como o conjunto de bens simbólicos e materiais produzidos e compartilhados por uma sociedade. No caso dos centros culturais da forma como serão analisados, a palavra “cultura” refere-se diretamente à arte, através da produção e exibição de produtos de diversos formatos artísticos.

O Brasil presenciou, especialmente durante a década de 90, o surgimento de vários centros culturais, tanto nas capitais quanto nas cidades do interior, vinculados à iniciativa privada ou às esferas públicas estaduais e municipais. A diversidade das políticas culturais adotadas, dos modelos de gestão e dos usos efetivos destes espaços é tratada neste trabalho e motiva a vontade e a necessidade de conhecer melhor este fenômeno e seu papel na vida cultural brasileira. Defendemos aqui a relevância e a autonomia alcançadas pela instituição chamada “centro cultural” na atualidade brasileira e a inserção cada vez mais constante destes espaços nas ações de políticas públicas de cultura.

A percepção do contexto brasileiro nos conduziu a uma perspectiva global do fenômeno e a suas origens e marcos em diversos países do mundo. Os exemplos são vastos e contribuem para uma compreensão mais apurada no âmbito nacional. Na França temos a experiência pioneira de criação das *Maisons des Arts et de la Culture* nos anos 50 e, principalmente, a construção do moderno e emblemático Beaubourg. Na América Latina temos a Rede Nacional de Casas de Cultura do México e os centros culturais portenhos, apenas para citarmos dois países. Na África, o Ministério da Cultura (Mincult) de Angola tem

a perspectiva de transformar as salas de cinema em centros culturais, mostrando mais uma vez a importância destes espaços, sejam eles denominados Centro, Espaço ou Casa de Cultura. No Brasil, a origem dos centros culturais tem como marco a construção dos primeiros grandes empreendimentos culturais públicos, notoriamente nos anos 80.

Para melhor entender a criação dos centros culturais no país, na perspectiva das políticas públicas de cultura, realizamos um estudo comparativo entre os dois maiores centros culturais públicos das regiões Sudeste e Nordeste, nas cidades de São Paulo e Fortaleza.

O Centro Cultural São Paulo (CCSP) teve sua construção iniciada em 1978. O projeto inicial era de uma grande biblioteca pública municipal constituída por vários anexos. O intuito era complementar a Biblioteca Municipal Mário de Andrade, considerada ultrapassada para a época. A inauguração ocorreu em 1982, mas o projeto permanece inacabado até hoje.

Localizado em um ponto estratégico da cidade, atravessado entre a Rua Vergueiro e a Avenida 23 de maio, próximo à Avenida Paulista e junto a duas estações de metrô, a instituição tem um número expressivo de frequentadores. Sua programação diversificada, oferecida gratuitamente ou a preços populares, atrai faixas distintas da população, fazendo do CCSP um dos espaços culturais mais democráticos da cidade. Em 2005 recebeu mais de 839 mil usuários, uma visitação comparável à dos maiores museus e centros culturais do mundo.

O Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura/CDMAC pertence ao Governo do Estado do Ceará e foi inaugurado em abril de 1999. São 30.000 m<sup>2</sup> de área que incluem diversos equipamentos culturais, com o Memorial da Cultura Cearense, o Museu de Arte Contemporânea, o Teatro Dragão do Mar, as salas de cinema do Espaço Unibanco Dragão do Mar, o anfiteatro Sérgio Mota, um Auditório e um moderno planetário.

Sua localização central, próxima aos velhos armazéns da antiga área portuária, os quais sofreram um processo de revitalização por conta da instalação do centro cultural, faz com que ele transforme o desenho urbano da cidade e as relações sociais e espaciais dos seus moradores.

Optamos por analisar esses dois centros culturais - Centro Cultural São Paulo e Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura - em nossa monografia pela relevância dos mesmos e pelas semelhanças que apresentam: ambos são espaços públicos, atrelados às políticas culturais locais, pertencendo um ao Governo do Estado e outro à Prefeitura Municipal; também são os maiores centros culturais públicos das regiões Sudeste e Nordeste e abrigam boa parte da

produção cultural local. Além disso, têm suas origens ligadas às bibliotecas públicas de suas cidades, seja por proximidade ou por conjunção de espaços.

A partir dos pontos em comum entre os dois centros, analisamos suas diferenças em relação aos modelos de gestão – pública, no caso de São Paulo e pública não-estatal através de Organizações Sociais, no caso de Fortaleza -, contexto político no momento da criação, arquitetura, programação e público.

Pesquisar o funcionamento destes importantes centros culturais nos levou à compreensão da criação destes espaços como resultados de políticas públicas de cultura, em momentos distintos da história recente brasileira e em regiões bastante diferentes. Além de identificar as diferenças existentes entre esses centros culturais de acordo com a região do Brasil em que se situam, procuramos pesquisar ainda os reflexos positivos e negativos da continuidade ou descontinuidade dessas políticas no funcionamento dos centros culturais em questão.

O investimento público em cultura, em suas várias formas, é um reflexo do papel que ela tem para determinada sociedade, sendo muitas vezes associado ao reconhecimento e manutenção das atividades culturais como motor de desenvolvimento econômico e social. Neste ponto, se faz imprescindível a análise das relações entre as políticas culturais e as políticas urbanas para compreensão dos impactos e conseqüências gerados pelos equipamentos e centros culturais no espaço físico, e também simbólico, das cidades.

São várias as formas, e respectivas conseqüências, de interlocução entre as políticas da cultura e do espaço urbano. Nas últimas décadas, a cultura tem exercido um importante papel nos processos de revitalização, recuperação e mesmo gentrificação de áreas centrais das metrópoles em todo mundo. Para além das conseqüências concretas, a cultura também exerce um importante papel simbólico de construção das imagens locais das cidades frente às relações globalizadas. A cultura nas grandes cidades é história, mas também é futuro. A partir dos empreendimentos culturais, reconstroem-se pedaços da antiga cidade – centros históricos, áreas portuárias ou industriais - para construir a imagem da cidade do futuro num mundo cada vez mais globalizado.

O CCSP e o CDMAC mostram que a experiência brasileira de implantação de grandes centros culturais construiu de diferentes maneiras a relação entre cultura e espaço urbano. Mas para entendê-los é necessário inicialmente entender os diversos significados e formatos desta instituição chamada “centro cultural”, no Brasil e no mundo. No primeiro capítulo deste



trabalho, é feito um panorama dos centros culturais enfocando perspectivas práticas e teóricas, a partir de estudos já realizados, das experiências no Brasil e das influências internacionais.

Os dois capítulos seguintes tratam dos centros culturais em questão, respectivamente Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e Centro Cultural São Paulo, em termos de histórico, contextos políticos, arquitetura e caracterização dos centros. São tratados temas como a influência regional na arquitetura e construção dos edifícios, as atuações das Secretarias de Cultura Municipal e Estadual e as diferentes relações entre cultura e objetivos políticos no Estado do Ceará e na cidade de São Paulo. O último capítulo traz uma análise comparativa entre os dois centros culturais, ressaltando semelhanças e diferenças dos empreendimentos públicos.

## 1. ABRINDO AS PORTAS

### 1.1 Entendendo os Centros Culturais

No atual contexto de desenvolvimento tecnológico, onde há uma grande disponibilidade de informação, conhecimento e produtos culturais, é paradoxal que cada vez mais a cultura precise de uma casa, um espaço físico, para existir. Competindo com a oferta massiva da cultura de massa estão os equipamentos culturais já existentes – museus, bibliotecas, galerias, teatros, cinemas. Neste panorama, para quê necessitamos de centros culturais?

As respostas possíveis a essa pergunta variam de acordo com o país de instalação dos centros culturais, onde há uma visível mudança nas nomenclaturas utilizadas. A construção destas instituições pode ser parte de um amplo projeto político e cultural, como é o caso da França, onde ainda na década de 50 com o incentivo de André Malraux, Ministro de Cultura durante o governo De Gaulle, foram implementadas as *Maisons des Arts et de la Culture*, que cumpriam inicialmente a função principal de atuarem como centros de lazer e entretenimento para a população. No México, que também nos anos 50 criou uma Rede Nacional de Casas de Cultura, estas funcionavam como apoiadoras das políticas de educação e preservação das tradições nacionais. Neste país, as Casas de Cultura tinham como objetivo suprir também demandas educacionais da população, sobretudo com a realização de oficinas. Já em Cuba, por sua vez, os centros culturais se transformaram em instrumentos de divulgação da ideologia comunista. Em todos os casos, mais que centros de formação artística e cultural, os centros culturais destacam-se por sua importância como espaços de congregação social.

No Brasil, de acordo com Luís Milanesi, a construção de um centro cultural reflete “provavelmente, o desejo de não ser antigo, de criar algo mais compatível ao contemporâneo e ainda ostentar claramente a idéia de ‘cultura’ como oposição ao atraso.” (MILANESI, 1991,

p.30) Este pensamento é largamente reforçado pela herança política brasileira, na qual pesa a importância de se deixar legados durante a gestão de governantes ou grupos. Neste sentido, em especial nas cidades do interior do Brasil, há muito se foi o tempo em que construir fontes ou monumentos era emblemático o bastante. Daí então se recorre à construção de centros culturais, pois nada socialmente mais emblemático que a própria cultura.

Esse comportamento, advindo de uma herança de pensamento que enxerga a cultura e a arte como fatores sociais distintivos, também norteia a criação de muitos centros culturais privados por todo o país. Muitos espaços, especialmente nas grandes capitais, surgem com um mero prolongamento de estratégias de marketing cultural de grandes empresas. Em pesquisa realizada pela Fundação João Pinheiro com 111 empresas de grande porte no Brasil, foi constatado que os três principais motivos para realização de investimentos em cultura são, em ordem decrescente: ganho de imagem institucional, agregação de valor à marca e reforço do papel social da empresa - relacionada à crescente importância da chamada “responsabilidade social”.<sup>1</sup>

Desta forma, na grande maioria das vezes, a criação de um centro cultural configura-se como mais uma dentre as várias opções possíveis para o investimento de empresas em cultura, sendo priorizado por algumas devido às vantagens de se ter um espaço físico permanente para divulgação da marca e contato com os clientes. Exemplo disso foi a criação da primeira das três sedes do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1989. Reinaldo Benjamim Ferreira, presidente do centro nos seus primeiros seis anos, afirma que o CCBB representou desde seu início um “veículo de marketing institucional que traria efeitos positivos para os negócios da empresa”. (FERREIRA, 1997, p. 18)

Além do marketing e para além da “responsabilidade social” de muitas empresas financiadoras da cultura e mantenedoras de seus próprios centros culturais, há uma série de interesses financeiros, encontrados não apenas em um dito ‘retorno de imagem’, mas principalmente no usufruto de benefícios fiscais através do uso de Leis de Incentivo Fiscal.

Para se ter uma idéia, basta analisar o setor das Instituições Bancárias brasileiras, grande parte delas mantenedoras de centros ou equipamentos culturais próprios. Dados do relatório anual da FEBRABAN (Federação Brasileira dos Bancos) mostram que o valor

---

<sup>1</sup> Cf. REIS, 2003.

patrocinado pelo setor financeiro em 2002 por meio dos incentivos fiscais nas Leis Rouanet e Audiovisual foi de R\$ 73,66 milhões.<sup>2</sup>

É bastante sintomático que muitos destes benefícios concentrem-se em atividades promovidas pelos seus próprios centros culturais, gerando um círculo tortuoso de financiamento da cultura no Brasil: instituições “financiam” atividades culturais realizadas em seus próprios espaços, quase sempre pagas quando exibidas à população, com recursos de dedução fiscal, ou seja, com dinheiro público.

Pequenos passos são dados para reversão deste quadro, como algumas alterações na regulação da Lei Rouanet no que toca à promoção de atividades em centros culturais privados. Antes das recentes modificações, de março de 2006, as empresas que financiavam seus próprios institutos culturais através da Lei Rouanet podiam utilizar até 100% do valor incentivado para pagar suas despesas administrativas. Hoje, assim como para os demais proponentes, as despesas administrativas serão limitadas a 15% do valor total do projeto.

Estes dados evidentemente não desmerecem as iniciativas privadas no campo da cultura e os trabalhos realizados, alguns dos quais inclusive não se beneficiam de incentivos fiscais, mas mostram um lado obscuro do interesse privado pela cultura, para muito além do reino do “compromisso” ou da “responsabilidade social”.

Os centros culturais públicos no Brasil, vinculados a governos estaduais e municipais, originam-se aparentemente mais de um interesse (ou necessidade) em congregar equipamentos culturais em um mesmo local que da associação com políticas públicas de educação, cidadania e cultura, como aconteceu no México. Não raro a construção de centros culturais está entre as ações de muitos estados enquanto estratégia de desenvolvimento, quase sempre associando a cultura ao turismo. Assim, o desenvolvimento cultural longe de ser a intenção principal de grande parte das políticas públicas, especialmente as que contemplam o investimento em espaços culturais, surge apenas enquanto uma consequência benéfica ocasionada pelo desenvolvimento econômico regional.

O fato dos investimentos em cultura constarem no planejamento econômico estadual e municipal, incluindo ou não a construção e manutenção de centros culturais, é indicativo de uma mudança gradual na concepção de desenvolvimento que se teve durante as últimas décadas, ultrapassando agora a visão puramente economicista. Assim, cabe idealmente aos centros culturais públicos a função de equalizar suas funções culturais e econômicas,

---

<sup>2</sup> FEBRABAN. Balanço Social 2002. Disponível em [www.febraban.org.br](http://www.febraban.org.br). Acesso em 12/02/2007.

ajudando, por que não, a movimentar a economia da cidade em que se inserem, sem manter inertes suas funções de formação e difusão cultural.

## 1.2 Origens

As investigações sobre as origens das instituições hoje chamadas de centros culturais ainda se encontram no nível da especulação histórica, com teorias que remontam à Biblioteca de Alexandria ou mesmo à Agora, na Grécia Antiga<sup>3</sup>. Contudo parece existir uma espécie de “ponto pacífico” no que tange à principal influência para o desenvolvimento dos centros culturais contemporâneos: o Centro Cultural Georges-Pompidou (*Centre National d’Arte et de Culture Georges-Pompidou*), inaugurado em 1975 em Paris e mais conhecido simplesmente como *Beaubourg*.

Muito embora não tenha sido o primeiro, ele foi a grande influência para a construção e desenvolvimento de vários centros culturais pelo mundo, inclusive no Brasil, como veremos adiante. A primazia do Beaubourg deve-se em muito à sua magnitude física: com cinco pavimentos e três subterrâneos, totalizando 100 mil metros quadrados, dos quais 70 mil constituem áreas úteis à visitação do público, o Centro mantém uma média de visitação diária de 25 mil pessoas e ajudou a revelar ao mundo o pioneirismo cultural da França, que construiu ainda na década de 70 um dos maiores empreendimentos cultural vistos até hoje. Compõem a estrutura do Beaubourg: a *Bibliothèque Publique d’Information* e o *Musée National d’Art Modern*, centros de criação e pesquisa artística (*Centre de Création Industrielle* e o *IRCAM – Institut de Recherche at Coordination Acoustique/ Musique*), além de espaços para atividades múltiplas, cinemateca, auditórios e um restaurante.

Com uma arquitetura ousada, incluindo corredores tubulares de vidro e fazendo da estrutura um componente da arquitetura, fato que rendeu na época duras críticas ao projeto, o Centro Cultural Georges-Pompidou reúne em uma única construção uma série de equipamentos culturais. Porém não se encontra neste fato a origem do destaque ou da aura de ineditismo alcançados pelo Beaubourg, dado que a concentração de múltiplas atividades culturais e artísticas é premissa básica de toda instituição sob a alcunha de centro cultural. Embora criticado por muitos, inclusive pelo teórico francês Jean Baudrillard<sup>4</sup>, que o caracterizava como um “hipermercado cultural”, o Beaubourg mostrou aos olhos espantados e

---

<sup>3</sup> Cf. MILANESI (1991) e MELLO E SILVA (1995)

<sup>4</sup> Cf. BAUDRILLARD, 1981.

fascinados do mundo inteiro que uma política cultural pública, além de ser de grande importância ao desenvolvimento de um país, pode ser reconhecida como um investimento econômico viável.

O “fenômeno Beaubourg” foi o resultado, em uma amplitude potencializada, das primeiras experiências contemporâneas de criação de centros de cultura em diversos países. Numa visão geral, pode-se afirmar que as *Maisons des Arts et de la Culture* francesas estavam em sincronia com a iniciativa do Governo Mexicano de criação de uma rede nacional de Casas de Cultura, a primeira delas instalada ainda em 1954, em Guadalajara. No início dos anos 60, Josué Montello, jornalista, professor e escritor brasileiro, já propunha a criação de Casas de Cultura no Brasil, quando trabalhou no governo do presidente Juscelino Kubitschek. A escolha de exemplos geograficamente tão distintos não é gratuita e colabora na percepção de uma tendência de reformulação de antigos espaços culturais, embrião dos centros culturais atuais.

Como consequência natural da inexistência de registros oficiais sobre a primeira instituição brasileira intitulada como um centro cultural, muitos acabam clamando para si o mérito. Apenas Teixeira Coelho menciona uma suposta origem dos centros culturais no Brasil: a fundação do Centro Cultural do Jabaquara, inaugurado em julho de 1980 na Grande São Paulo. Entretanto, há registros anteriores de Casas ou Centros de Cultura públicos em outras cidades brasileiras, como o Centro de Cultura Patrícia Galvão, localizado em Santos e cuja inauguração data de 10 de Março de 1979. Esse Centro de Cultura abriga o Teatro Municipal Brás Cubas, o Teatro de Arena Rosinha Mastrângelo, o Museu de Imagem e do Som e a Casa da Memória dos Transportes, além de galeria de arte, auditório para projeção de filmes e espaços para atividades culturais variadas.

Dentre os espaços privados, destaca-se o Centro Cultural Candido Mendes, fundado em 1977. O Centro é uma extensão cultural da Universidade Candido Mendes, localiza-se no Rio de Janeiro e é composto pelo Teatro João Theotônio, Pequena e Grande Galeria, Teatro Candido Mendes, Cinema Candido Mendes, Galeria de Arte, além de uma Produtora de Vídeo.

Nos anos 80 temos o surgimento de alguns dos primeiros grandes centros culturais no país, especialmente públicos, ligados aos governos estaduais ou municipais. Dentre alguns inaugurados nos anos 80, podemos citar o Centro Cultural São Paulo (julho/1982), o Espaço

Cultural José Lins do Rego (abril/1982) e o Centro Cultural UFMG (abril/1989), em Belo Horizonte.

No final dos anos 80, as empresas privadas e mistas começaram a investir, mesmo que timidamente, primeiro no apoio e posteriormente na construção de seus próprios centros culturais.<sup>5</sup> Neste sentido, o Banco do Brasil foi um dos pioneiros, fundando em 1989, na cidade do Rio de Janeiro, a primeira das três sedes do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). No ano seguinte, em 1990, foi fundado o Instituto Moreira Salles (IMS), criado e administrado pelo Unibanco.

Durante os anos 90, que o Brasil viveu a época de maior desenvolvimento dos centros culturais, com a fundação de dezenas de centros, com grande destaque para os de iniciativa privada. O grande número de empreendimentos culturais por parte de empresas privadas pode ser explicado, dentre outros fatores, pela política de financiamento à cultura através de incentivos fiscais implementada a partir do final dos anos 80 e seu fortalecimento como política cultural nos anos 90.

Na década de 90, as principais fontes de financiamento para projetos culturais, no Brasil, foram as leis de incentivos fiscais à cultura, em consonância com a idéia neoliberal que se expandiu da economia para todas as áreas da gestão pública nas décadas de oitenta e noventa. A partir da implantação da Lei Mendonça no município de São Paulo, com base no ISS (Imposto Sobre Serviços) e, em 1995, da Lei Rouanet, com base no Imposto de Renda, sucedeu-se a criação de incentivos semelhantes em vários estados e municípios. (OLIVIERI, 2004, p. 21)

Os mecanismos de incentivo fiscal sem dúvida beneficiaram a criação de muitos empreendimentos culturais, além de centros de cultura. Dentre aqueles criados durante os anos 90 podemos citar: o Centro Cultural Correios (agosto/1993), no Rio de Janeiro; o Centro Cultural Banco do Nordeste (julho/1998), o Centro Cultural FIESP (março /1998), em São Paulo e o Centro Cultural Light (abril/1994), no Rio.

Para se ter uma noção da proliferação de centros culturais ocorrida durante os anos 90, foram apoiados, direta ou indiretamente, pelo governo federal, de 1995 a 2002, mais de 942 projetos de criação de centros culturais em várias cidades brasileiras, na capital ou interior, com recursos da ordem de R\$ 109 milhões.<sup>6</sup> Um valor incrivelmente pequeno em comparação

---

<sup>5</sup> Muito embora o Banco Itaú mantivesse cerca de vinte unidades-galerias em várias cidades brasileiras durante a década de 70, não consideramos esta iniciativa como marco, dado que apenas nos anos 90 estas galerias se desmembraram e se ampliaram, dando origem aos Institutos Itaú Cultural em São Paulo, Peneápolis, Belo Horizonte, Campinas e Brasília.

<sup>6</sup> GOVERNO FEDERAL. *Expansão Cultural com Parcerias e Incentivos Fiscais*. Disponível na Internet <[www.psdb.org.br/biblioteca/era\\_do\\_real/11.pdf](http://www.psdb.org.br/biblioteca/era_do_real/11.pdf)> Acesso em: 10 de setembro de 2006.

aos investimentos de países de primeiro mundo, porém bastante expressivo no âmbito dos centros culturais brasileiros, nos quais, diga-se de passagem, ainda falta identidade e clareza de função onde sobra estrutura.

### 1.3 Conceitos

Apesar do crescente número de centros culturais no Brasil, a escassez de uma bibliografia específica em relação a essas instituições, suas origens e manifestações, dificulta uma análise mais aprofundada, e, também mais concatenada com as diferentes experiências práticas vivenciadas.

Alguns poucos autores e pesquisadores, entretanto, dedicaram-se a estudar este tema, ainda que mais para formular questões a respeito de um processo em curso que para propriamente oferecer respostas e delimitar conceitos, e são eles que nos auxiliam a trilhar o “caminho das pedras” que nos guia à atual experiência brasileira em centros culturais.

Um dos primeiros estudos específicos realizados no Brasil sobre o assunto encontra-se compilado no livro *Usos da Cultura – Políticas de Ação Cultural* de Teixeira Coelho. A obra, escrita em 1985, oferece um panorama das ações culturais realizadas em outros países, tendo como foco a análise dos perfis dos Centros ou Casas de Cultura no México, na Inglaterra, em Cuba e na França.

O objetivo da pesquisa de Teixeira Coelho foi conhecer os centros culturais de outros países e extrair idéias que pudessem ser aproveitadas no Brasil. O autor escolheu como objeto de estudo as “Casas de Cultura” por compreendê-las como iniciativas promissoras de ação cultural e um caminho para por em prática políticas culturais – em especial públicas – a serem desenvolvidas no Brasil. As últimas partes do livro são dedicadas a um pequeno estudo de caso do Centro Cultural São Paulo, ainda recentemente implantado, e à sugestão de características que deveriam estar presentes nos centros culturais brasileiros.

Posterior às pesquisas de Teixeira Coelho, destaca-se o estudo desenvolvido por Luis Milanesi, hoje uma das maiores referências brasileiras no assunto. Ele se ocupa dos centros culturais em dois livros: *Centros de Cultura: forma e função* (1989) e *A Casa da Invenção* (1991), uma edição revista e ampliada do primeiro. Ao contrário de Teixeira Coelho, quase totalidade do estudo de Milanesi é dedicado aos delineamentos sociais e ideológicos que levam à construção e valorização dos Centros culturais na atualidade.



Entretanto, a escassez de exemplos torna os livros sem muita aplicabilidade na análise prática dos centros culturais. Ao contrário de Teixeira Coelho, que voltou a tratar do tema no seu *Dicionário Crítico de Política Cultural* (1997), Luis Milanesi não se ocupa de questões conceituais e busca traçar um perfil dos centros culturais de maneira mais ampla e sociológica.

Um panorama sobre os Centros culturais enquanto fenômeno cultural das cidades contemporâneas encontra-se na pesquisa de Maria Celina Soares de Mello e Silva, sob o título *Centro Cultural – Construção e Reconstrução de Conceitos*. Este estudo, uma dissertação de mestrado apresentada no Curso Memória Social e Documento da UNI-RIO em novembro de 1995, configura-se como uma tentativa de delinear um conceito, ou ao menos delimitar características conceituais básicas, dos centros culturais no Brasil, tomando como exemplos instituições situadas no Rio de Janeiro.

Para tanto, a autora analisou o que era dito e pensado a respeito dos centros culturais em diversas frentes. Na Academia, através da análise de publicações produzidas no Mestrado em Memória Social e Documento; no campo dos profissionais da cultura, através de registros da Mesa-Redonda “O que é centro cultural?”, realizada em 1995 e que reuniu dirigentes de diversas instituições; e na imprensa, através de um mapeamento de matérias de jornais e revistas que se referiam a centros culturais do Rio entre 1992 e 1993.

Mello e Silva escreveu também o artigo *Museu x Centro Cultural: Reflexões sobre o acervo*, onde desenvolve o conceito de centro cultural e suas diferenças em relação a outros equipamentos, especialmente em relação aos Museus.

Além destes autores, outros também abordaram o tema mesmo que transversalmente, seja pela análise de ações culturais realizadas nestes espaços, estudos de público ou estudos de caso que em muito têm contribuído para a legitimação e melhor compreensão do papel dos centros culturais na produção e na difusão cultural brasileira.

Ao contrário de algumas outras instituições culturais, os Centros culturais ainda não possuem um conceito claro, que vá além de um simples esboço de suas características ou funções.

Em documento antigo Mestrado em Administração de Centros Culturais da UNI-RIO, posteriormente transformado no curso de Memória Social e Documento, Centro Cultural é apresentado como

uma instituição sócio-cultural que trata de compreender a cultura e sobre ela atuar, contribuindo para a capacitação da sociedade, no momento em que esta reconhece a cultura como uma dimensão indispensável para o desenvolvimento. Constitui-se, assim, em centro de investigação, estudo e experimentação da memória e do documento. Para isto, deve o Centro Cultural refletir criticamente a realidade e exercer uma função de respeito às diferenças culturais, atuando sobre a cultura com ações que superem o mero empirismo, criando espaço para a expressão cultural, a recreação e a criatividade em geral. (UNI-RIO..., 1991, p. 3-4).

No texto da lei que instituiu a criação do *Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou*, em 1975, encontramos as bases e os objetivos que fundaram o Centro Cultural que por muito tempo seria referência singular em todo o mundo:

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. (...) Ele assegura o funcionamento e a animação, com os organismos públicos e privados que lhe são associados, conjunto cultural consagrado a todas as formas de criação artística, notadamente no âmbito das artes plásticas, da pesquisa acústica e musical, da estética industrial, da arte cinematográfica, assim como a leitura pública. (In: MILANESI, 1991, p. 34-35).

Este trecho, apesar de não refletir um conceito em si, traz de forma geral muitas das funções esperadas de um empreendimento cultural deste porte e ratifica a importância do investimento público no setor cultural. Para além de constituir simplesmente um “conjunto cultural consagrado a todas as formas de criação artística” a construção de centros culturais nas grandes cidades está aliada às políticas de desenvolvimento social e “contribui para a capacitação da sociedade, no momento em que esta reconhece a cultura como uma dimensão indispensável para o desenvolvimento”.

A variedade de nomenclaturas é reflexo dos múltiplos formatos a que essas instituições da cultura correspondem atualmente, no Brasil e no mundo. As terminologias mais frequentemente utilizadas para definir este fenômeno, a união de vários equipamentos culturais em um mesmo local, são ‘espaço cultural’, ‘casa de cultura’ e ‘centro cultural’. Apesar de largamente utilizadas, seja no nome das próprias instituições ou na referência pública sobre elas, tais terminologias ainda prescindem de definições claras ou mesmo consensuais sobre suas diferenciações, se existentes.

Uma tentativa de distinção, associando-as a exemplos de instituições brasileiras, foi realizada por Teixeira Coelho (1997) em seu *Dicionário Crítico de Política Cultural*. O autor faz uma diferenciação entre os três termos – espaço cultural, centro cultural e casa de cultura -

de acordo com seus fundadores e mantenedores e o perfil associado mais frequentemente a tais espaços.

Segundo o autor, o termo **espaço cultural** é comumente associado a “locais mantidos pela iniciativa privada que se dedicam a promover uma ou outra atividade cultural, não um conjunto delas, e que não apresentam nem um acervo de obras, nem uma frequência constante em suas atividades” (COELHO, 1997, p. 89). Ainda que não cite exemplos concretos de instituições correspondentes a essa nomenclatura, Teixeira Coelho a relaciona às instituições mantidas por bancos e grandes empresas, que, segundo ele, tratam a cultura como uma prestação de serviços. Por sua vez, o termo **centro cultural** refere-se normalmente a

uma instituição mantida pelos poderes públicos, de porte maior, com acervo e equipamento permanentes (salas de teatro, de cinema, bibliotecas, etc.), voltada para um conjunto de atividades que se desenvolvem sincronicamente e oferecem alternativas variadas para seus frequentadores, de modo perene e organizado. (COELHO, 1997, p. 168).

Apesar da louvável tentativa de classificação destes dois termos, as definições apresentadas não são plenamente satisfatórias quando concatenadas a exemplos instituições existentes no país. A definição de espaço cultural é condizente quando associada a iniciativas o Espaço Unibanco de Cinema ou o HSBC Belas Artes, em São Paulo, ou às unidades-galeria mantidas pelo Banco Itaú durante a década de 70 em diversas cidades brasileiras. De fato, algumas empresas e instituições financeiras dedicam uma atenção especial a algum tipo de atividade artística, na forma de patrocínio direto ou construção de espaços como os citados, de acordo com seus interesses mercadológicos ou afinidades com o meio artístico. Entretanto, em relação aos exemplos citados, o Unibanco e o Banco Itaú, através do Instituto Moreira Salles (IMS) e do Instituto Itaú Cultural, mantém grandes edificações que congregam equipamentos culturais variados, iniciativas que correspondem plenamente ao que Teixeira Coelho denomina centros culturais. O Itaú Cultural, em São Paulo, é atualmente um dos principais espaços direcionados à cultura na capital. O IMS mantém, além dos espaços de cinema e galerias, centros culturais no Rio de Janeiro, São Paulo e em Belo Horizonte. Por outro lado, temos em João Pessoa o Espaço Cultural José Lins do Rego, um conjunto de equipamentos culturais de imensas proporções, mostrando que o termo **espaço cultural** também se refere a outros equipamentos diferentes dos citados por Teixeira Coelho.

Grandes construções de origem estatal, como o Centro Cultural São Paulo, na capital paulista; o Centro de Cultura Patrícia Galvão em Santos ou o Centro Cultural UFMG, em Belo Horizonte, ratificam a definição de centro cultural proposta por Teixeira Coelho, mas

outros espaços mantidos por empresas e instituições financeiras e não menos importantes em termos de produção e difusão cultural em suas cidades também recebem esse nome. Exemplos disso são os três Centros Culturais Banco do Brasil, nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Além deles, outros menores como o Centro Cultural Telemar e o Centro Cultural Light, também no Rio, e o Centro Cultural Banco do Nordeste, importante espaço cultural de Fortaleza.

Menos controversa, entretanto, é a definição de **casa de cultura**, a qual Teixeira Coelho associa dois usos principais. O primeiro deles refere-se a centros culturais de pequeno porte, localizados em bairros e periferias, pouco equipados e voltados ao incentivo da produção cultural local e a atividades de formação (cursos e oficinas). O segundo uso recorrente está relacionado quer a

pequenas instituições voltadas para a divulgação de um modo cultural específico (a poesia, o teatro), como as que homenageiam personalidades destacadas (Casa Mario de Andrade), ou aquelas mantidas por representações estrangeiras para promover suas culturas nacionais em geral ou sob algum aspecto especial (Casa de Dante) e que quase sempre mantém uma programação constante e especializada. (1997, p. 168).

Nesta segunda acepção do termo casa de cultura percebe-se na verdade três manifestações distintas de espaços ou edificações dedicadas à cultura, com suas peculiaridades e exceções. É muito comum a existência de casas ou centros culturais que recebem o nome de alguma personalidade, normalmente nascida na cidade, mas que são em realidade enormes e completos empreendimentos culturais, com excelente estrutura e que se tornam referência local. Exemplos disso são o Centro Cultural CEEE Érico Veríssimo, em Porto Alegre, ou o Centro Cultural Jorge Luis Borges, um dos principais de Buenos Aires.

Os centros de cultura mantidos por instituições estrangeiras são numerosos no Brasil e comumente possuem um papel significativo na vida cultural das cidades em que estão instalados. A Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, é um importante local de apresentações culturais e, localizado próximo ao CCBB Rio, faz parte do ‘Corredor Cultural’, projeto de revitalização do centro carioca. Em Salvador, contamos com o ICBA (Instituto Cultural Brasil- Alemanha, do Goethe-Institut Salvador-Bahia, também presente em outras cinco cidades brasileiras) e a Aliança Francesa, por exemplo. Outros centros neste perfil compõem a Rede de Centros Culturais da América e Europa, criada em 2002.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Para maiores informações ver: [www.ciberamerica.org](http://www.ciberamerica.org).

A nomenclatura utilizada pode não ser determinante na análise e compreensão de qualquer espaço cultural, mas não deve ser descartada, pois não raro funciona como um indicativo do perfil adotado por ele. Nota-se que a indeterminação na escolha dos nomes adotados para os espaços culturais alimenta a indefinição de formatos e objetivos de cada um e é reforçada pela imprensa e pelo próprio público.

Além dessas, contamos com outras nomenclaturas, como complexos ou conjuntos culturais e mesmo com o que Teixeira Coelho chama de **centro cultural independente**, classificado como um “centro cultural desvinculado da administração pública e que tampouco se encontra sob o guarda-chuva fixo de alguma empresa ou fundação privada.” (1997, p. 89) Segundo o autor, mais do que a ausência de recursos financeiros de origem pública ou privada, o que caracteriza um centro cultural independente é seu caráter de contestação, a pluralidade de manifestações culturais, sua identificação com setores normalmente marginais da sociedade e não raro a utilização de locais abandonados (galpões, antigas fabricas, etc.) como espaço de atuação.

Instituições já existentes mostram que a nomenclatura **complexo cultural** é mais comumente associada à junção de diversos equipamentos culturais não necessariamente pertencentes à mesma instituição, mas que estão fisicamente próximos. **Conjuntos culturais**, por sua vez, são o oposto. São equipamentos pertencentes à mesma instituição, mas em diferentes localidades e cidades, a exemplo do Conjunto Cultural da Caixa Econômica Federal, formado por museus, galerias e teatros nas cidades de Salvador, Rio de Janeiro, Brasília, São Paulo e Curitiba.

O surgimento e o crescimento dos centros culturais no Brasil prescindiram de um conceito ou mesmo da existência de terminologias apropriadas a seus vários formatos. Vale investigar se após criados estes espaços conseguem atingir os objetivos aos quais se propõem e de que forma influenciam a vida cultural da cidade e do cidadão.

#### 1.4 Desafios

A construção de um centro cultural, à primeira vista, pode parecer simples: em vez de investir na construção e manutenção física de vários equipamentos distintos (museus, bibliotecas, teatros, cinemas) se concentram os esforços – e recursos, principalmente – em um

único espaço. O desafio é transformar o que tende a se tornar uma “subtração” em uma multiplicação de possibilidades.

Pensando nesse desafio Luis Milanese reflete sobre questões como a localização do centro cultural, a necessidade de delimitação do público e a relação com ele e com sua programação. Segundo o autor, “a questão do público passa a significar o próprio perfil do espaço cultural e o contorno das ações que nele vão se desenvolver.” (1991, p. 139-140)

Na tentativa de compreender e delimitar as funções de um centro cultural enquanto espaço de ação cultural, Milanese cita os “três verbos” que motivam o funcionamento dos centros culturais: **informar, discutir e criar**. Desta forma, um centro de cultura deverá oferecer informação e, mais ainda, condições para a sua transformação em conhecimento, sem o qual o processo criativo não se torna possível. Muitas são as formas de realizar esse ciclo, da promoção de oficinas, cursos, debates e outras atividades de formação à facilitação do acesso a uma programação cultural diversificada. Para tanto, ressalta o autor, é fundamental o papel do gestor cultural destes espaços, já que “é a partir da sensibilidade que o responsável por um espaço de informação deverá possuir – que, no caso, significa o grau de integração que tem com a sua comunidade e o seu público – que serão criadas oportunidade de reflexão e crítica através de seminários, ciclos de debates, etc.” (1991, p. 148).

Milanese destaca a importância do primeiro dos verbos: **informar**. Para ele, os centros culturais estão fortemente relacionados às bibliotecas e tem como principal característica o fato de serem, tais como aquelas, espaços de partilha e reprodução do conhecimento. Não é por acaso que o autor, já na introdução de seu livro, relaciona os primórdios dos centros culturais com a Biblioteca de Alexandria, onde o espaço dado às artes e ao conhecimento em geral seria a semente geradora dos centros culturais como são compreendidos hoje.

Conforme explica, os centros culturais surgiram da necessidade que muitas bibliotecas sentiram de expandir suas atividades, abrindo espaço para manifestações artísticas e culturais que privilegiassem um maior número de pessoas.

O Centro Cultural Georges Pompidou, em Paris, que é uma biblioteca expandida, foi o elemento provocador que estimulou a criação de centenas de centros culturais. O resultado disso é que se passou a identificar os centros culturais como uma novidade, quando de fato eles, majoritariamente, são a evolução normal das bibliotecas. (1991, p. 87).

Vale ressaltar que Milanese, em sua atuação na Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, entre os anos de 1983 e 1985, sugeriu e mesmo começou a implantar a gradativa

transformação das bibliotecas públicas, integradas através da Divisão de Bibliotecas da Secretaria de Cultura do Estado, em centros de cultura. Para isso as cidades firmariam convênios com a Secretaria e disporiam de financiamentos concedidos pelo Banespa. O projeto apesar de ter destacado a necessidade de criação de equipamentos culturais públicos integrados, na forma de bibliotecas ou centros culturais, não passou da fase embrionária após as mudanças políticas.

Atualmente, os centros culturais desempenham diversos papéis: são centros de arte, com a produção e exibição de produtos artísticos; são centros de conhecimento, com a promoção e realização de palestras, encontros e discussões sobre temas atuais e notoriamente são centros de **sociabilidade**, representando uma alternativa distinta para o convívio e estreitamento de laços sociais. São locais de referência no espaço urbano, e é isto que, em última instância, caracteriza um centro cultural: os laços com a comunidade que o frequenta e à qual deve direcionar as suas atividades.

No que tange aos centros como locais de sociabilidade há, portanto, que se considerar sua relação com a cidade e seus habitantes, seu público. Ao centro é necessário existir enquanto uma extensão da cidade no qual está localizado, em um diálogo constante: geográfico e cultural.

Em relação à localização dos centros culturais nas metrópoles, a grande maioria acompanha o fluxo dos equipamentos culturais e concentram-se nas regiões mais centrais da cidade. Este fato pode conferir uma conotação negativa aos centros culturais que, ao invés de acolher a produção cultural local, limitam-se a agir como centros de difusão de uma cultura pré-estabelecida e socialmente legitimada. Ainda que a construção de centros culturais desempenhe atualmente um importante papel na revitalização dos bairros centrais de grandes cidades, isso não deve justificar a ausência de centros também em áreas mais carentes ou periféricas da cidade.

Os espaços culturais quase sempre estão localizados nos centros das cidades. No entanto, o homem periférico não vai ao centro, exceto a lugares que ele possa tomar e sentir como seu, como uma praça pública, onde não é discriminado. Nesse sentido, o centro de cultura passa a receber um público específico, com um perfil determinado que não é, exatamente, o das populações periféricas. (MILANESI, 1991, p. 135).

Assim sendo, qual a função de um centro cultural, especialmente quando público, que fala apenas a uma parcela da população, normalmente aquela que já possui acesso aos bens culturais?

O uso de um centro cultural pressupõe que haja condições de acesso ao mesmo. As portas devem estar abertas, não apenas em termos materiais, através de preços mais baratos, mas contemplando parcelas variadas de público através de uma programação diversificada. Apenas quando o público apropria-se do centro cultural, compreendendo-o como um espaço seu, é que se torna possível a sua assimilação pela cidade, diminuindo a sensação de artificialidade própria de todo espaço deste gênero. Afinal, todo centro cultural é artificial, na medida em que é uma originalmente uma construção social que pressupõe uma desterritorialização da cultura. De acordo com Teixeira Coelho:

A construção de um edifício específico para a prática da cultura ali onde antes nada havia de análogo, ou o aproveitamento para esse fim de um edifício cuja função original era outra (caso de ressemantização do espaço), não deixa de ser uma operação de abstração; condições para a prática da cultura são criadas artificialmente num local que anteriormente não a comportava ou lhe era, mesmo, hostil. (COELHO, 1997, p. 167).

Por conta desta artificialidade, alguns teóricos associam os centros culturais à idéia de **não-lugar**. Embora este conceito refira-se mais a locais de trânsito (aeroportos, estações, autopistas, etc.), sua relação com os espaços de consumo (lojas de departamento, shoppings, supermercados) e também de lazer da contemporaneidade é mais próxima do que podemos supor.

Segundo Marc Augé, o não-lugar define-se enquanto oposição: “se um lugar se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. (...)” (AUGÉ, 1994, p. 73) A construção do não-lugar se dá através da artificialidade em lugar da tradição e da identidade, assim como seu uso é sempre “empréstimo”, e nunca “apropriação” por parte daqueles que o frequentam. Desta forma, o conceito estende-se a muitos locais destinados às práticas culturais na contemporaneidade. Neste ponto de vista, os centros culturais contemporâneos - cujo mais emblemático exemplo ainda é o centro Georges Pompidou, chamado por Jean Baudrillard (1981) de “hipermercado cultural” – muitas vezes reproduzem a artificialidade do não-lugar. Em análise sobre o Centro Dragão do Mar, Alexandre Paiva ressalta que “é a falta de uma relação mais próxima com as práticas sociais do cotidiano que faz do Centro Dragão do Mar o não-lugar, ao se opor à idéia de identidade, integração e pertencimento, atributos próprios do lugar” (PAIVA, 2005, p. 139).

Contribui ainda para o estranhamento local e a ausência de um sentimento de pertença por parte dos usuários de um espaço cultural o que Lílían Vaz e Paola Jacques chamam de “gentrificação cultural”. Este processo é uma consequência da utilização da cultura, na



construção de equipamentos ou centros culturais, como uma espécie de “corrupção” do uso do espaço físico das cidades, alterando áreas atingidas por processos de revitalização ou de recuperação urbana.

Com a finalidade de revitalizar a cidade através da cultura, o que se vê hoje é, na maioria dos casos, o que poderíamos chamar de ‘gentrificação cultural’, ou seja, um enobrecimento, ou aburguesamento das atividades culturais urbanas através da criação de equipamentos mediáticos porém elitistas. Mesmo quando são gratuitos, na maior parte dos casos são arquiteturas monumentais, intimidadora, construídas nas partes centrais ou mais ricas das cidades para um público das classes mais abastadas e expondo basicamente arte erudita, na maior parte das vezes sem uma programação educacional competente para os leigos. (VAZ; JACQUES, 2003, p. 133).

Este fenômeno é bastante claro nas grandes cidades brasileiras, das quais São Paulo é o principal exemplo. A concentração de centros culturais e equipamentos como os citados pelas autoras, na maioria das vezes pertencentes a empresas privadas, ao longo da Avenida Paulista mostram que a gratuidade às vezes é o fator menos importante para assegurar o acesso de parcelas mais vastas da população aos centros culturais.

Acreditamos que a artificialidade original de todo centro cultural, provocada pela desterritorialização da cultura ou pela conseqüente “gentrificação” de áreas da cidade, deve ser superada pelo papel do centro enquanto parte integrante da cidade no qual está instalado e ao qual direciona suas ações, funcionando como um reforço à sociabilidade e reconstrução do uso de espaços públicos destinados às práticas culturais.

## 2. ENTRE O MAR E O SERTÃO: O CENTRO DRAGÃO DO MAR DE ARTE E CULTURA

### 2.1 Histórico

No fim da década de 90, um vultuoso empreendimento cultural surgiria na cidade de Fortaleza para dotá-la das feições necessárias a uma *global-city* e para desenvolver a indústria cultural e de serviços no estado do Ceará. Pelo menos essa era a intenção do Governo do Estado do Ceará ao investir no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura/CDMAC.

Chamado pela imprensa nacional de “Beaubourg cearense”, o centro cultural de proporções monumentais foi oficialmente inaugurado em 28 de abril de 1999. Antes disso, no entanto, em agosto do ano anterior, o centro já abria suas portas, passando a funcionar em “caráter experimental”. A inauguração do centro, anunciada quase cinco anos antes, era aguardada pela população e pela comunidade artística cearense mas, por conta de problemas orçamentários, teve de ser adiada por diversas vezes.

A magnitude do empreendimento provavelmente explica a história repleta de percalços que precedeu sua inauguração e atual funcionamento. Segundo a pesquisadora Linda Gondim (2007), embora a idéia de construção de um centro cultural público na cidade de Fortaleza tenha sido parte da gestão de Violeta Arraes frente à Secretaria de Cultura do Estado (1988/1990), apenas no final da gestão do Governador Ciro Gomes (1991/1994) ela começou a se concretizar, com a ação do então Secretário de Cultura Paulo Linhares.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Durante a gestão de Violeta Arraes, marcante para recuperação da importância da Secretaria de Cultura do Ceará, havia surgido uma “proposta de criação de um centro cultural como âncora de um “corredor cultural”, articulando equipamentos públicos e privados, inclusive a Estação João Felipe e galpões anexos da RFFESA, no centro histórico de Fortaleza (Sousa, 2000). Embora não tenha sido implementada, tal proposta pode ser considerada como um “embrião” da estratégia de dotar a cidade de um espaço cultural capaz de contribuir para a requalificação do seu centro.” (GONDIM, 2007, p. 144)

Ainda em sua gestão, marcada pela construção de grandes obras em tempo recorde, como o Canal do Trabalhador<sup>9</sup>, Ciro Gomes deu início à criação do Centro Dragão do Mar com a licitação para escolha do projeto arquitetônico do futuro centro, realizada pela Secretaria de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente (SDU), através de carta-convite, com data 20 de outubro de 1993. Quatro escritórios de arquitetura participaram do processo seletivo, sendo o projeto dos arquitetos Fausto Nilo Costa Jr. e Delberg Ponce de Leon o escolhido. A carta convite propunha um projeto de

reordenação física e revitalização de parte do setor urbano compreendido entre a Avenida Leste Oeste (Praça Cristo Redentor), Rua Boris, Rua Almirante Jaceguay [sic.] e Avenida Almirante Barroso, [...] tendo como foco de irradiação programática o ‘Centro de Cultura do Estado do Ceará’ e como consequência contextual o uso das áreas livres com atividades de lazer. (ESTADO DO CEARÁ, 1993a).

A escolha do projeto arquitetônico, entretanto, não representou o início imediato das construções do centro. A idéia inicial era que ele fosse construído em quatro meses, a tempo de ser inaugurado ainda durante a gestão de Ciro Gomes. A continuidade do projeto foi viabilizada pela eleição de Tasso Jereissati, pertencente ao mesmo grupo político de Gomes, e especialmente pela permanência de Paulo Linhares na Secretaria de Cultura do Estado. Quando Jereissati tomou posse, em 1995, a obra ainda estava em fase inicial de construção. A criação de um centro cultural nos moldes do CDMAC, parte de um plano de desenvolvimento e modernização da imagem do Ceará, atendeu às expectativas do novo governador e teve prosseguimento assim a sua construção, marcada pela dificuldade de captação de recursos para a obra, orçada em 20 milhões de reais. O nome do centro é uma homenagem a Francisco José do Nascimento, o “Dragão do Mar”, jangadeiro cearense símbolo do movimento abolicionista e que já nomeava uma das ruas do entorno.

O local escolhido para a implantação do Centro Dragão do Mar é de extrema importância para a compreensão de seu papel na cidade de Fortaleza. A região da Praia de Iracema se desenvolveu durante o século XIX como local de atividades portuárias de Fortaleza, assumindo a função de entreposto comercial durante o início do século XX. Nesta época foi construído um grande número de edificações no local, para fins comerciais e residenciais, e muitas famílias abastadas construíram casas de veraneio na região.

---

<sup>9</sup> Obra de transposição da água do Rio Jaguaribe para o açude Pacajus, com 115 km de extensão e que foi construída em três meses, conferindo grande visibilidade ao então governador Ciro Gomes.

Na década de 40, o porto foi transferido para a enseada do Mucuripe, região relativamente distante da Praia de Iracema, e esta mudança configurou uma importante alteração urbanística e organizacional em Fortaleza. Como consequência, observou-se uma crescente degradação da área, com o abandono das atividades comerciais e o deslocamento residencial da população mais



**CDMAC – Entrada Principal**  
Foto: Elizabeth Ponte

abastada para a área leste da cidade. Em contrapartida, a região foi marcada pela ocupação informal dos casarões do entorno pela população mais pobre e pela criação da favela do Poço da Draga, hoje vizinha ao Centro Dragão do Mar. Durante os anos 1970 e 1980, a região foi fortemente caracterizada pela atividade boemia, com o surgimento de bares e restaurantes no local, sem que isso contribuísse, entretanto, para uma real valorização urbanística. Importante para o que se convencionou chamar de “revitalização” da Praia de Iracema foi a lei No. 7814, de 30 de outubro de 1995, que a classificou como “área de interesse urbanístico”, dando lugar a uma série de ações das quais a construção do CDMAC é parte integrante.<sup>10</sup>

### **2.1.1 Contexto Político**

Não é possível compreender a criação do Centro Dragão do Mar sem uma análise do contexto político e cultural dos anos que precederam sua inauguração, em 1999. A construção do CDMAC foi parte integrante de um projeto político de modernização Ceará vigente durante o período chamado de “Governo das Mudanças”, durante as sucessivas gestões de Tasso Jereissati (1987-1990/ 1995-1998/ 1999-2002) e Ciro Gomes (1991-1994).

Os dois governantes destacaram-se na política cearense vinculados à elite da indústria local, participando do grupo dos “jovens empresários”<sup>11</sup>. O grande mote da campanha vitoriosa de Tasso Jereissati, em 1986, concentrava-se no combate ao coronelismo e, simbolicamente, na rejeição ao atraso e no incentivo ao desenvolvimento econômico do Estado. “Desenvolvimento” e “mudança” foram palavras chave que acompanharam todo o

<sup>10</sup> Cf. PAIVA, 2005.

<sup>11</sup> Cf. GONDIM, 2007.

percurso desta era política no Ceará. Vale ressaltar que tanto a eleição para governador quanto para prefeito, no ano anterior, marcada pela surpreendente vitória de Maria Luiza Fontenele pelo PT, foram as primeiras eleições diretas após o período ditatorial, sendo assim compreensível a força que o apelo presente nestas duas palavras representou aos eleitores cearenses.

A onda de “mudanças” políticas era sobretudo aguardada no âmbito da cultura, há muito relegada a um plano secundário, vivendo uma carência extrema de recursos e caracterizando-se por uma quase “falência institucional”. O fato de possuir a Secretaria de Cultura mais antiga do país, fundada em 1966, nunca representou a existência de uma política cultural suficientemente forte e dotada de investimentos expressivos para a concretização de ações culturais no Estado do Ceará. Este panorama se agravou ainda mais durante a gestão de Gonzaga Mota (1983-1986), imediatamente anterior ao início do “Governo das Mudanças”, durante a qual a área cultural não chegava sequer a ser citada dentre o rol das ações governamentais e os equipamentos culturais do Estado encontravam-se em situação de abandono.<sup>12</sup>

A eleição de Tasso Jereissati não representou uma mudança imediata na política do governo em relação à cultura, fadada a permanecer entre as ações não prioritárias. Segundo o próprio governador, em entrevista a um jornal local, “o desenvolvimento cultural de um povo passa, necessariamente, pelo progresso socioeconômico. (...) Como governador, teremos como preocupação primeira as necessidades básicas do povo cearense. Não colocaremos a cultura sobre as necessidades básicas.” (BARBALHO, 2005, p. 55)

Como então a cultura passou a ter um importante papel adquirido posteriormente, culminando na criação do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura?

A resposta a esta pergunta está na percepção, por parte dos governantes e demais atores políticos cearenses, de que a cultura por si só poderia não ser prioritária às ações do governo, mas que a **divulgação das ações governamentais por meio da cultura** era uma estratégia vital ao reforço da imagem de mudanças buscada pelo governo. Além deste motivo, está a descoberta da cultura enquanto componente do desenvolvimento econômico, gerador de renda e emprego, e sua associação aos interesses da crescente indústria do turismo. A respeito da compreensão do papel da cultura no desenvolvimento econômico do Ceará, Gondim

---

<sup>12</sup> Cf. BARBALHO, 2005.

explica que inicialmente as ações culturais governamentais estavam muito mais ligadas ao *marketing* político que ao desenvolvimento:

não se pode afirmar que existisse um projeto claramente formulado, associando essas intervenções (*ações culturais na produção de uma imagem “positiva” do Ceará*) a uma política de desenvolvimento econômico na qual a cultura teria um papel chave. Na verdade, essa estratégia parece ter sido um recurso utilizado a posteriori, para viabilizar a transformação da secretaria de Cultura num órgão prestigiado pela contribuição que pudesse dar ao marketing político e ao projeto de desenvolvimento dos “governos das mudanças. (2007, p. 141).

Pode-se dizer que a escolha de Violeta Arraes, intelectual e irmã do então governador de Pernambuco Miguel Arraes, como Secretária de Cultura do Ceará, em 1988, durante o primeiro governo de Tasso Jereissati, foi uma ação política de grande caráter simbólico e que representou o início da alteração das políticas culturais no governo cearense. Como explicado anteriormente, a idéia de construção de um centro cultural, apesar de não levada à frente, surgiu em sua gestão, marcada sobretudo pela recuperação de equipamentos culturais de Fortaleza, como o Teatro Jose de Alencar, então o principal equipamento da cidade.

Com a eleição de Ciro Gomes (1991-1994), aliado e sucessor político de Jereissati, a “atmosfera de mudanças” foi ainda mais reforçada, principalmente na área cultural, com a indicação de dois publicitários para assumirem a pasta. A curta gestão de Augusto Pontes foi marcada por conflitos políticos e encerrada no início de 1993, dando lugar a Paulo Linhares. Este se utilizou de sua influência junto à mídia e de seu forte papel de articulador para dar um destaque até então nunca visto à Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Por conta destes fatores, sua gestão se prolongou pelo segundo governo de Tasso Jereissati (1995-1998), período marcado por importantes ações e pela implementação das políticas culturais que levaram à construção do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.

O *Plano de desenvolvimento cultural 1995/1996*, documento da SECULT/CE, sinaliza a necessidade de inserção de Fortaleza no circuito das cidades globais “como pólo cultural, de animação e centro de negócios”. Assim, o investimento em cultura e, conseqüentemente, as ações na área implementadas durante o governo tornaram-se necessárias, como forma de transformação da capital cearense em uma “cidade de serviços” e dotando-a sobretudo de feições modernas. Neste mesmo documento, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, ainda em fase de construção, surge como “âncora cultural de suporte ao desenvolvimento turístico do Ceará”, indicando mais uma vez a vinculação da cultura aos interesses turísticos, vigente

não somente no Ceará, mas em outros estados, especialmente do Nordeste brasileiro, dos quais a Bahia é um exemplo claro.

A intenção governamental de modernização de Fortaleza era evidente com a construção do centro cultural, visto como sua representação concreta.

No caso específico do Dragão do Mar a modernidade institucional proposta pelo projeto político em curso, o das 'mudanças', assumiria uma forma prática a partir da materialização do objetivo de dotar Fortaleza de condições de desenvolvimento de produtos culturais e de serviços, destinados à circulação em nível das exigências globais de qualidade. (SOUSA, 2000, p. 75).

A política cultural da gestão de Tasso deu continuidade aos planos do governo anterior e esteve baseada sobre o tripé **formação, incentivo e difusão**, representado respectivamente pela criação do **Instituto Dragão do Mar**, pela criação da **Lei Jereissati de incentivo à cultura** (Lei Estadual n.º 12464, de 29 de junho de 1995) e pela construção do **CDMAC**.

A criação do Instituto Dragão do Mar, em 1996, atendia, segundo o documento da SECULT-CE, as funções de “capacitar e qualificar trabalhadores para atividades culturais, propiciando a geração de emprego e renda (...) e potencializar a irradiação da criação de artes e do audiovisual (...) /com vistas à/ exportação de uma indústria cultural local e regional.” O Instituto oferecia diversos cursos de média duração em teatro, design, dança e cinema, mas por dificuldades de financiamento e gestão e pela ausência de uma ligação mais direta com o CDMAC, não teve longa duração, encerrando de suas atividades em 2003.

Desta forma, as ações governamentais e acima de tudo a expectativa popular em relação à cultura no estado se centraram no CDMAC que, como será demonstrado à frente, concentra as principais atividades culturais da cidade. Neste sentido, com o fechamento do Instituto Dragão do Mar, o acúmulo de funções políticas gera um ambiente desfavorável à execução das funções culturais do centro, criando prejuízos à sua imagem.

Como parte integrante de um projeto político, a criação do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura foi símbolo de mudanças não apenas em relação às políticas públicas de cultura do Estado do Ceará, assumindo um papel de primeiro plano, mas marco de importantes mudanças no espaço físico de Fortaleza, demonstrando, como sinaliza Gondim, as inúmeras consequências, materiais e simbólicas, das ações culturais:

Malgrado as dificuldades decorrentes de sua inserção numa metrópole periférica, a concepção do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura indica a importância da esfera simbólica como propulsora de transformações no espaço urbano e na imagem da cidade, em articulação a um projeto político. (GONDIM, 2007, p. 153).

## 2.2 Caracterização



CDMAC – Foto panorâmica  
Foto: Gentil Barreira

A construção do CDMAC apresentou muitas alterações em relação ao projeto inicial, a começar pelo tamanho físico do empreendimento, previsto inicialmente para ocupar uma área de 16.450 m<sup>2</sup>, quase metade da área realmente ocupada, de 30.000 m<sup>2</sup>, dos quais 13.500 m<sup>2</sup> são área construída. A diferença em relação à proposta original também se estende aos equipamentos culturais inclusos. De acordo com dados do *Relatório técnico justificativo de inserção do Centro Dragão do Mar no Prodetur/Ce* (Programa de Desenvolvimento do Turismo no Ceará), de 1996, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura teria feições bem diferentes das atuais.

O relatório técnico, realizado antes da construção do centro com a intenção de avaliar a viabilidade econômica do projeto, previa a existência de apenas quatro equipamentos principais: o Museu da Cultura Cearense, o Museu de Arte Contemporânea, o Planetário e um cinema, com um total de três salas, de pequeno, médio e grande porte. Além desses, outros espaços secundários faziam parte do projeto: um pequeno anfiteatro, um auditório, um atelier e áreas destinadas a serviços – restaurante, lanchonete, café e até *fast-food*, além de uma livraria. As modificações no projeto inicial ampliaram a quantidade de equipamentos culturais pertencentes ao centro, incluindo áreas livres e espaços de múltiplo uso.

Atualmente, o CDMAC é constituído por cerca de 16 equipamentos que desempenham funções variadas em seu funcionamento. Os espaços destinados a apresentações e exposições são: o Anfiteatro Ministro Sérgio Mota, nome dado em homenagem ao ministro que viabilizou parte do investimento financeiro para construção do centro, com 860 m<sup>2</sup> e capacidade para 900 pessoas; o Teatro Dragão do Mar, teatro de médio porte com



246 lugares; o Auditório Dragão do Mar, com capacidade para 117 pessoas; o Planetário Rubens de Azevedo, um dos mais modernos do país, com 90 lugares, e duas salas de cinema do Espaço Unibanco, com capacidade para 80 e 120 pessoas respectivamente. Próximo à administração do centro, ainda há salas de aula e para atelier, onde são realizadas algumas das ações de formação desenvolvidas pelo centro.

Percebe-se uma destacada importância aos equipamentos destinados às artes visuais, o Memorial da Cultura Cearense - MCC e o Museu de Arte Contemporânea – MAC. O Memorial é definido como “um museu de natureza antropológica que realiza exposições de média e longa duração com foco nas manifestações e valores culturais do Estado”<sup>13</sup> e dispõe de 800 m<sup>2</sup> assim distribuídos: dois salões para exposições permanentes (“Admiráveis belezas do Ceará” e “Vaqueiros”) e dois salões para exposições de curta duração, além de um mini-auditório. O Museu de Arte Contemporânea localiza-se em dois pavimentos e ocupa 700 m<sup>2</sup> de área, distribuída em sete salões. Próximo ao MAC encontra-se a Biblioteca de Artes Visuais Leonilson, primeira biblioteca de artes visuais do Estado e inaugurada em 2005.

As proporções do centro cultural induzem à existência e ocupação também das áreas abertas, através da instalação de espaços de convivência, que incluem o pátio sob o planetário, espaço sob o Anfiteatro e Espaço MIX. Além desses, há o Espaço Rogaciano Leite Filho, palco ao ar livre destinado a performances artísticas de rua, recitais e apresentações e a Praça Historiador Raimundo Girão, mais conhecida como Praça Verde, com capacidade para 3.500 espectadores quando realizados espetáculos musicais, quando são colocadas cadeiras ou montada a estrutura necessária para tal.

Estes equipamentos são unidos por passarelas metálicas, que funcionam quase como uma espinha dorsal do projeto arquitetônico. A cor vermelha das passarelas e suas dimensões grandiosas são marcantes e, a despeito das críticas, deram uma identidade visual forte para o centro cultural reconhecida claramente pelo seu público<sup>14</sup>. A interseção entre as passarelas é feita por duas torres, onde se encontram alguns dos equipamentos do centro. A passarela, a valorização dos espaços abertos e a existência de várias entradas para os diversos equipamentos, enfatizam a intenção dos arquitetos de enfatizar o centro enquanto área de trânsito e fluxo, de visitantes ou simples transeuntes.

---

<sup>13</sup> Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Folder com programação mensal. Fortaleza. Fev.2007.

<sup>14</sup> Dados extraídos de pesquisa de público realizada em junho de 1999, por Vancarder Brito Sousa, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPB e bolsistas do Programa de Iniciação Científica do CNPq, na qual foram entrevistados 88 frequentadores do CDMAC.

Esta intenção de local de fluxo, assim como a idéia do centro cultural como espaço da sociabilidade, é destacada já no texto que definia a missão do CDMAC, pouco antes de sua inauguração:

O Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura é um espaço destinado a [...] promover a sociabilidade de base, congregando as diversas camadas da sociedade, de quaisquer idades, nível cultural ou classe, possibilitando-lhes o aproveitamento do lazer pela apropriação de bens simbólicos e da recreação, cujo objetivo hedonístico é a busca da felicidade. (SOUSA, 2000, p. 56).

Alguns pressupostos implícitos nesta missão são passíveis de questionamento, como a noção de “sociabilidade de base”. Marcante, entretanto, é a presença de um “objetivo hedonístico” na missão do centro cultural em questão. Deste ponto de vista, o “o aproveitamento do lazer pela apropriação de bens simbólicos e da recreação” representam a “busca da felicidade”, a qual é possibilitada à população cearense por meio das ações governamentais no âmbito da cultura. Assim, atingindo um plano de significação bem mais subjetivo que a maioria dos discursos políticos, para além do desenvolvimento econômico e cultural da população estão as ações do governo em prol da sua “felicidade”.

Como é possível ver, a beleza do discurso atende a necessidades políticas e de interesse econômico bem diversas e muito mais ligadas ao plano de uma Fortaleza “moderna” do que a uma Fortaleza “feliz e poética.”

### 2.2.1 Arquitetura



CDMAC - Vista Panorâmica a partir do Planetário Rubens Azevedo

Foto: Elizabeth Ponte

O projeto arquitetônico do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura foi, desde seu início, um foco de conflitos e críticas. Um dos primeiros pontos de impasse foi a escolha pela construção de um prédio novo em lugar da restauração de algum edifício histórico. Segundo o arquiteto Fausto Nilo Costa Jr., chegou a ser cogitada a possibilidade de utilização de alguns

prédios antigos do entorno, como a casa pertencente desde 1868 à família Boris.<sup>15</sup> Entretanto, os altos custos com desapropriação e reforma, além da resistência da família em desfazer-se do edifício, hoje utilizado como lugar de estoque de produtos, reforçaram a idéia original de construir um novo edifício.

Para além desses fatores, prevalece a escolha pela construção de um edifício modernos e de grandes proporções como simbolismo do projeto político de modernização da imagem do Ceará, um dos objetivos do “governo das mudanças”. Para Gondim, “a opção por um edifício em escala monumental e linhas arrojadas viria ao encontro da necessidade (...) de preencher a carência de marcos identitários na paisagem urbana de Fortaleza.” (2007, p. 177) Esta carência pode ser explicada por razões históricas e pela povoação relativamente recente de Fortaleza, geradora da ausência de um patrimônio histórico-arquitetônico comparável ao de Salvador, São Luís, Recife ou Rio de Janeiro. De acordo com o projeto político do Governo do Estado, a falta de uma identidade histórica forte e característica de Fortaleza a tornava um espaço sempre pronto ao novo, uma cidade sempre aberta e propícia à modernização.

Uma vez feita a opção pela construção de um edifício em meio a uma área antiga da cidade, surgem uma série de questões relativas às formas de diálogo e interação entre o ‘novo’ e o ‘velho’, dificuldades existentes em todo processo de revitalização urbana. Para o arquiteto autor do projeto:

a idéia seria a seguinte: um edifício novo que, superposto à malha dos antigos, criasse uma terceira situação. Essa terceira situação faria com que o novo edifício fosse uma provocação a uma melhoria de qualidade de uso dos velhos edifícios para ampará-los, porque a melhor forma de conservar é dar um uso, digamos assim, além de digno, um uso de visível utilidade para funções modernas.<sup>16</sup>

Essa “terceira situação” rendeu duras críticas à construção do centro, acusada de derrubar construções de valor histórico<sup>17</sup>, e até hoje gera questionamentos quanto à natureza de sua relação com a área circundante.

Uma das primeiras críticas refere-se à discrepância visual do CDMAC em relação ao entorno. Com suas linhas modernas, passarelas metálicas e proporções gigantescas, para muitos o centro cultural contribuiu para uma descaracterização da antiga zona portuária da

<sup>15</sup> Entrevista com Fausto Costa Nilo, concedida à Linda Gondim em 19 de maio de 1999. A transcrição da entrevista foi gentilmente cedida pela pesquisadora.

<sup>16</sup> Entrevista com Fausto Costa Nilo, concedida à Linda Gondim em 19 de maio de 1999.

<sup>17</sup> Essas acusações, propagadas pela imprensa local durante a construção do projeto, não foram comprovadas. Fausto Nilo Costa Jr. afirma, em entrevista concedida à Linda Gondim, em que as quatro edificações derrubadas não possuíam qualquer valor histórico ou arquitetônico, sendo prédios descaracterizados e parcialmente destruídos.

Praia de Iracema e se sobrepõe visualmente aos prédios originais, numa total ausência de diálogo arquitetônico. Para Romeu Duarte, Superintendente Nacional do Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) no Ceará<sup>18</sup>, “o equipamento alterou completamente a ambiência da área. Ele ‘grita’ demais, não se integrou à arquitetura existente.” Em resposta a estas opiniões, Fausto Nilo Jr. afirma que “dialogar com a arquitetura original não é se assemelhar. Não trabalho com mimetismo”<sup>19</sup>

De fato, a existência de um diálogo arquitetônico com o entorno não está baseada simplesmente na existência de semelhança visual, sendo esse não raro apenas o mais evidente dos fatores indicativos da interação do novo edifício com a região em que está instalado. Para Paiva, a integração pressupõe não a semelhança, mas um ‘respeito’ às edificações existentes. Assim sendo, a “integração com o entorno não consiste em mimetizar o ambiente circundante, através da conservação dos aspectos tipológicos, mas sobretudo valorizar um diálogo que contemple as preexistências espaciais, históricas e culturais.” (PAIVA, 2005, p.140)

O projeto arquitetônico, na opinião do arquiteto criador, procurou minimizar a sensação de estranheza provocada pela inserção de um elemento completamente novo em uma área antiga valorizando um suposto ‘sotaque arquitetônico’, agregando elementos cearenses à concepção visual do projeto. Fausto Nilo Costa Jr. afirma que o CDMAC:

tem elementos característicos do Ceará, que contribuem para a formação de padrões locais de condições de vida ao ar livre: espaços de transição que não são nem fechados nem abertos; um clima de varanda; os elementos de ordem mais formal, decorativos, que se assemelham ao popular, como aqueles triângulos ou quadradinhos, tipo vazados.<sup>20</sup>

Além destes elementos são citados outros que cumprem uma função de homenagem e referência à arquitetura sertaneja, presente “nos oitões, no edifício branco, na sombra projetada, na relação com o vento, com o sol, etc.”<sup>21</sup>

A existência de elementos regionais na arquitetura do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura não representa necessariamente incorporação a uma identidade cearense ou nordestina. Sua construção era parte de um intento de dotar Fortaleza de um caráter pós-moderno e corrobora para a identificação do CDMAC enquanto “não-lugar”, de acordo com um arquiteto entrevistado por Linda Gondim:

Eu, sinceramente, não consigo ver essa ligação com uma certa tradição construtiva, ou de espaço, no Centro Cultural [Dragão do Mar]. Eu vejo muito mais a influência de um desenho

<sup>18</sup> Jornal O POVO. 8 de janeiro de 2005.

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> Revista PROJETO DESIGN – no. 233, julho de 1999.

<sup>21</sup> Entrevista com Fausto Nilo Costa Jr., concedida a Linda Gondim, em 19/05/99.

européu, ou japonês, ou americano. Pra mim, esse Centro Cultural poderia estar em qualquer lugar do mundo; poderia estar na Europa, nos Estados Unidos, no Japão [...]. (2007, p. 187)

A tendência pós-moderna expressa na arquitetura do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura serviu às intenções políticas do Governo do Estado do Ceará de tornar Fortaleza uma *global-city*, criando um centro cultural e turístico que fosse antes de tudo um edifício memorável. Entretanto, muitas contradições estão expressas na relação caráter arquitetônico x político, como ressalta Paiva, para o qual “o Dragão do Mar, embora tenha a intenção de produzir o lugar, acaba por criar um processo de desterritorialização da realidade sócio-espacial da cidade, à medida que serve de instrumento para a transmissão de uma imagem “moderna” de Fortaleza, isenta de conflitos e contradições” (PAIVA, 2005, p. 144)

Apesar destas questões, não é possível negar a importância que o centro cultural possui para a cidade, tornando-se ao longo de quase dez anos de existência um local de referência para os habitantes de Fortaleza. Não raro o centro é citado como “símbolo” de Fortaleza e sua existência é motivo de orgulho para os frequentadores fortalezenses. Mais do que um espaço dedicado às mais importantes atividades culturais locais e a despeito de sua imagem intencional de “cartão postal”, o CDMAC destaca-se pela importância enquanto elemento iconográfico da cidade, servindo como referência geográfica e simbólica de Fortaleza, função a qual um centro cultural público das suas dimensões não pode ser furtar.

Os problemas e conflitos referentes à imagem do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura reverberam também nas questões relativas a seu uso e nas consequências geradas à área do entorno. A intenção inicial de realizar o tombamento de prédios circunvizinhos para ocupação com fins artísticos – galerias, espaços para cursos e oficinas, etc. – não prosseguiu devido à pressão dos proprietários e à existência interesses comerciais para uso dos espaços, hoje convertidos majoritariamente em bares, restaurantes e boates. A primeira consequência foi a especulação gerada pela rápida valorização dos aluguéis dos casarões vizinhos após a inauguração do centro, expulsando muitos dos ocupantes, incluindo artistas locais que possuíam ateliês na área.

O uso dos casarões do entorno para fins estritamente comerciais gerou consequências negativas a todos os envolvidos: o centro, a cidade e a população. Além de impedir a desapropriação dos edifícios e realização de programas de revitalização da área<sup>22</sup>, a ocupação

---

<sup>22</sup> A única ação de valorização dos casarões do entorno foi realizada através do Projeto Cores da Cidade, uma parceria entre a Fundação Roberto Marinho, da secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará e da

comercial gera poluição sonora excessiva, com a realização de atividades simultâneas à programação do centro, e acaba por incentivar um grande desequilíbrio entre as atividades diurnas e noturnas da região, tornando a área praticamente deserta durante o dia.

Além desses, permanecem outros problemas externos ao Dragão do Mar, como ausência de áreas específicas de estacionamento, agravada pela ocupação das calçadas pelos comerciantes informais; violência, com a ocorrência de roubos e assaltos nas redondezas, também agravada pelos problemas de iluminação nas ruas próximas. Augusto César Costa, ex-presidente do CDMAC, afirma que “os problemas do entorno são problemas urbanos, fogem completamente à administração do Centro Dragão do Mar, fogem à ação estadual. Porque tudo o que compete a urbanismo de Fortaleza é de legislação municipal, é de competência do gestor municipal.”<sup>23</sup>

Isto indica um elemento muito perigoso e nocivo à instalação e funcionamento de qualquer iniciativa pública, seja ela da cultura ou não, que é a inexistência de diálogo entre as esferas estadual e municipal, fazendo com que ao invés de buscar soluções aos problemas urbanos, que por extensão são problemas do centro cultural enquanto parte integrante da cidade, apenas se procure indicar os responsáveis ou culpados. Como ressaltou o então gerente de Planejamento Urbano da Secretaria Municipal de Infra-estrutura, em entrevista à imprensa local, esta falta de diálogo existe desde as origens do CDMAC: “o projeto do centro cultural não veio pro município pra ser analisado. Chegou com o aviso de que as obras iriam começar. Não houve espaço para discussão, estudo dos impactos. E a Prefeitura tinha que se virar para adequar a vizinhança ao equipamento.”<sup>24</sup>

### 2.2.2 Gestão

O modelo de gestão escolhido para o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em muito difere da gestão pública característica de outros equipamentos culturais estatais do Ceará e também do Brasil. Reforçando a proposta moderna simbolizada pela construção do centro, sua gestão foi delegada a uma Organização Social/OS, o Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC), inaugurando este modelo de gestão pública não estatal no âmbito da cultura.

---

empresa Tintas Ypiranga. O projeto promoveu, entre março de 1998 e fevereiro de 1999, a recuperação das fachadas de 56 edificações localizadas na vizinhança do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.

<sup>23</sup> Jornal O POVO. 13 de setembro de 2004

<sup>24</sup> Jornal O POVO. 2 de agosto de 2004

Uma organização social é uma pessoa jurídica de direito privado e sem fins lucrativos à qual o governo confere a responsabilidade de gestão de equipamentos públicos e oferta de serviços considerados não exclusivos do Estado. Este modelo de gestão, ainda bastante novo, sobretudo no que toca à gestão cultural, surge no contexto das reformas implementadas pelo extinto Ministério da Administração e Reforma do Estado (MARE) a partir de 1995, sendo regulamentado pela Lei federal n.º 9.637, de 18 de maio de 1998.<sup>25</sup>

O principal propósito destas reformas era o incentivo à *publicização*, entendida como a produção não lucrativa, pela sociedade, de bens e serviços públicos não exclusivos do Estado. Estes serviços incluem atividades que não envolvem a prática de poder pelo Estado, mas que devem ser subsidiadas por ele e dentre elas estão o ensino, a pesquisa científica, o desenvolvimento tecnológico e institucional, a proteção e preservação do meio ambiente, a saúde, ação social, a agropecuária, o desporto e a cultura.

A pessoa jurídica é classificada como Organização Social mediante um decreto do governo. Sendo assim qualificada a entidade está habilitada a receber recursos financeiros e administrar bens e equipamentos do Estado. O controle desta administração é feito através da celebração e execução de um contrato de gestão, no qual são explicitadas metas a serem atingidas de acordo com as funções de cada organização e com o equipamento gerido. A consecução destas metas garante a prorrogação do contrato, por tempo ilimitado.

Desta forma o Estado delega às OS a possibilidade e também os meios de realizar a gestão de serviços e, no caso da cultura, de equipamentos públicos sem que os mesmos passem integralmente à iniciativa privada, sendo um mecanismo que possibilita a integração entre o Estado, a sociedade e o setor privado. Dentre as várias vantagens encontradas neste modelo de gestão, se destaca a otimização dos serviços prestados aos cidadãos através da garantia da qualidade, uma vez que sua ausência – incluída entre as metas do contrato de gestão - acarreta o encerramento do contrato. Esta otimização dos serviços prestados é ajudada sobretudo pela flexibilidade dos mecanismos de gestão, com a redução das formalidades burocráticas.

Esta flexibilidade, essencial especialmente na área cultural, é quase sempre ausente na gestão pública, presa a uma imensa quantidade de licitações, processos e demais tramites que prejudicam a agilidade dos serviços. Pela natureza jurídica deste recente modelo, as

---

<sup>25</sup> Cf. SABADIA, 2001.

Organizações Sociais são livres para adotar práticas mais eficientes e competitivas, tanto na compra de materiais e contratação de serviços quanto no que tange aos recursos humanos, adotando na maioria das vezes a legislação da Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT). Esta desvinculação administrativa não deve ser confundida com a privatização de entidades públicas, uma vez que os equipamentos e instituições sob esse modelo de gestão continuam pertencendo ao Estado e são geridos com recursos públicos, com a possibilidade de incremento através de apoios e patrocínios privados, o que é difícil a muitos órgãos públicos.

O Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC) é uma associação criada para gerir o CDMAC e foi qualificada como OS mediante o Decreto n.º 25.020, de 03 de julho de 1998. Atualmente ela gere além do Dragão do Mar, o Centro Cultural Bom Jardim, inaugurado em dezembro de 2006 em uma área periférica bastante populosa de Fortaleza, e a Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho.

Sua formação e funcionamento, regidos por um estatuto, definem a composição de cada uma de suas partes, respectivamente:

- Assembleia Geral: “reunião de todos os associados em pleno gozo de seus direitos, convocada e instalada de forma estatutária a fim de deliberar sobre a eleição do representante dos associados no Conselho de Administração.”
- Conselho de Administração: órgão de deliberação composto por 10 membros assim distribuídos:
  - Quatro representantes da Secretaria de Cultura indicados pelo Secretário;
  - Três representantes de entidades da sociedade civil, sendo um da Fundação dos Amigos do Teatro Jose de Alencar; um da Associação dos Amigos da Musica e um representante da Associação de Cinema e Vídeo;
  - Um representante eleito dentre os associados
  - Dois representantes da área cultural, eleitos pelos demais integrantes do Conselho.
- Diretoria: composta por quatro profissionais de nível superior com reconhecida experiência cultural, sendo: um Diretor Presidente, um Diretor de Ação Cultural, um Diretor de Gestão Financeira e Negócio e um Diretor de Comunicação e Marketing.



- Conselho Fiscal: composto por um representante das Secretarias Estaduais de Cultura; Fazenda; Administração; Planejamento e Coordenação; um representante da Procuradoria Geral do Estado e dois membros de entidades da sociedade civil.

O fato da composição dos órgãos de administração e fiscalização sempre conterem membros da sociedade civil garante, de certa forma, uma maior transparência à gestão do equipamento público, garantida também pela obrigatoriedade de publicação das metas do contrato de gestão e da prestação de contas anual. Isto não isenta, entretanto, a existência de indicações de interesse político para membros da diretoria e do Conselho de Administração.

No contrato de gestão do IACC com o governo cearense estão contidos em linhas gerais o perfil da programação do centro, o montante de recursos que o Estado deve repassar para que o calendário seja cumprido, os mecanismos que avaliam a ação do instituto e a forma como deve ser aplicado o investimento destinado.

O primeiro contrato de gestão, assinado em junho de 1998, estipulava recursos públicos a serem repassados mensalmente ao IACC da ordem de R\$ 431.154,00. Este montante incluía as despesas com manutenção e realização da programação artístico-cultural, não podendo, entretanto, o Instituto despendar mais de 40% deste valor com gastos relativos a recursos humanos (folha de pagamento, encargos trabalhistas e vantagens). Após oito anos, segundo as informações constantes no contrato de gestão assinado em abril de 2006, muito pouco foi alterado em relação aos repasses governamentais, estipulados em R\$ 488.848,00/mês. Uma importante alteração acrescentada foi a obrigatoriedade de possuir também uma receita própria orçada em R\$ 38.200,00/mês, a ser adquirida através de suas próprias atividades.

Como sempre, a verba repassada pelo governo nunca é suficiente para realizar todas as atividades esperadas e da forma desejada pelos gestores e pela população. Por isso é possível à Organização Social a obtenção de apoios e patrocínios privados, assim como a negociação na procura pelo melhor preço, muito diferente dos modelos de licitação adotados pelo Estado. Como veremos a seguir, a questão orçamentária e contratual não é de ordem puramente administrativa, influenciando fortemente na formulação da programação oferecida pelo centro, na sua política de preços e, conseqüentemente, na relação do público com suas atividades.

### 2.2.3 Programação e Públicos

Ao longo de quase uma década de existência, o Centro Dragão do Mar manteve uma programação múltipla atendendo a uma variedade de públicos e contemplando diversas linguagens artísticas.

O público do Dragão do Mar é a cidade de Fortaleza como um todo. E além dela também a miríade de visitantes e turistas que o freqüentam. Todo esse público dialoga e utiliza-se do centro cultural, em suas múltiplas funções, de maneiras distintas e por variados motivos. Há jovens que fazem de suas praças e áreas abertas local de encontro rotineiro, os freqüentadores dos bares do entorno que acabam visitando o centro, transeuntes descompromissados, turistas de outros estados e países, jovens estudantes em visitas didáticas, etc. A riqueza de público requer uma proporcional variedade no planejamento e execução das atividades culturais, sem favorecer públicos ou linguagens determinados. Esta variedade é alcançada pela programação do Dragão do Mar no que se refere ao público ao qual se direciona e no que se refere às temáticas escolhidas e abrigadas em seu espaço.

No primeiro caso, a realização de atividades especificamente direcionadas ao público infantil e à terceira idade são exemplos claros. Atualmente, o Centro conta com três projetos destinados ao público infantil, incluídos em sua programação fixa, respectivamente os projetos Brincando e Pintando no Dragão, com atividades lúdicas durante os fins de semana, e o Projeto Miudinho, voltado à educação musical de crianças e adolescentes. Além destes projetos se destacam as programações especiais durante o mês de outubro, em homenagem ao dia das crianças, e durante o carnaval, quando o Centro realiza oficinas de confecção de máscaras e fantasias e um baile infantil. A programação destinada à terceira idade, embora em menor quantidade, é de importância bastante expressiva, contando com um público fiel. Em parceria com a empresa de alimentos Dona Benta, são realizadas mostras de filmes, em sua maioria mais antigos, acompanhadas por um café da manhã aos domingos.

Percebe-se também a preocupação em relação ao acesso do público com necessidades especiais não só às dependências do Centro, que conta com elevadores e rampas de acesso, mas ao conhecimento de suas atividades. Parcerias firmadas com o a Biblioteca Pública Menezes Pimentel, vizinha ao Centro, e com a Federação Nacional de Educação e Integração dos Surdos (FENEIS), possibilitam a realização de visitas guiadas com os recursos da linguagem em Braille e Libras (Linguagem Brasileira de Sinais).

A localização do Centro Dragão do Mar, como vimos anteriormente, foi alvo de inúmeras polêmicas, em especial devido à proximidade da favela do Poço da Draga. O contraste entre a monumentalidade do centro e a carência de infra-estrutura e mesmo de serviços básicos da qual padece a comunidade vizinha espanta e chega a trazer o questionamento sobre a necessidade de se construir um empreendimento cultural deste porte face à pobreza evidente que o circunda. Por esses motivos, o centro vem investindo cada vez mais na relação com a comunidade do Poço da Draga através de ações de inclusão e capacitação em diversas frentes.

Inicialmente as ações realizadas ainda tinham caráter mais pontual e até “assistencialista”. Dentre as ações empreendidas estão a padronização para guardadores de carro e vendedores ambulantes que trabalham nas redondezas do Dragão (Projeto Galera Dragão), além da participação de jovens da comunidade em projetos, de formação ou não, incluídos na programação do Dragão. Alguns projetos ainda tem como característica básica um tom marcante de “alteridade”, percebem os membros da comunidade carente como os “outros”, sempre do outro lado da “fronteira” da cultura. Exemplo é o projeto “Obra em destaque”, no qual “quatro moradores da Comunidade do Poço da Draga são escolhidos pela equipe do MAC para atuar como curadores e selecionar o que gostariam de apresentar do acervo do Museu para o público de arte contemporânea.”<sup>26</sup>

Projetos de caráter mais excludente que inclusivo felizmente convivem com outros calcados na formação e capacitação, artística e profissional, de jovens, além de outras ações focadas na comunidade como um todo. No contrato de gestão ações desta natureza foram incluídas entre as metas a serem atingidas, sob a alcunha de “Ações de inclusão sócio-cultural”, o que demonstra um certo avanço na compreensão do papel do Dragão do Mar em relação à comunidade vizinha e na sedimentação de suas relações. Em parceria com a Associação de Moradores do Poço da Draga, Associação de Moradores da Praia de Iracema e demais instituições representativas são planejadas visitas ou participações em programações e reuniões com as empresas, ONG’s e demais entidades do entorno com o objetivo de diminuir os problemas sociais e da violência urbana.

A diversidade buscada na composição da programação, de forma a atingir diversos públicos, também está fortemente presente na multiplicidade de temáticas e linguagens

---

<sup>26</sup> Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. *Programação mensal*. Fortaleza, maio/2005, s/p.

inclusas. Para além das linguagens artísticas consagradas e encontradas em todo centro cultural (dança, música, teatro, artes visuais, etc.), o Centro se destaca pelo espaço dado tanto às manifestações não necessariamente artísticas, quanto pelo acolhimento de temáticas contemporâneas, próximas ao público mais jovem. Este espaço está presente em sua programação fixa e eventual, ao receber projetos e festivais externos. Dentro da grade fixa, destacam-se os projetos Hip Hop no Dragão, Roda de Capoeira, Ma. C. O. D. (grupos de jovens praticantes de RPG). Além destes, há o espaço destinado aos praticantes de *Tai Chi Ch'uan* e aos estudiosos e interessados em astrologia, no “Noites Astrológicas”.

Temáticas contemporâneas ou estilos musicais alternativos também têm seu espaço no Dragão do Mar, que já apoiou a realização de Festival de Quadrinhos, Fanzines, e apóia anualmente a realização do Campeonato Cearense de Break e o ForCaos, festival de bandas de rock e *heavy metal*.



**Apresentação Musical no Espaço**  
**Rogaciano Leite Filho**  
 Foto: Giovanni Santos

Esta abertura às atividades de interesse do público e também a projetos externos, além de ser imprescindível para qualquer centro cultural em uma proposta democratizante, ajuda também, no caso específico do CDMAC, a preencher certas “lacunas” ocasionadas pelo orçamento restrito.

Durante seu primeiro ano de funcionamento, na tentativa de popularizar o centro entre os fortalezenses, muito foi investido na programação, com destaque aos espetáculos de artistas nacionalmente conhecidos, que agradavam muito o público. Um vez alcançado o objetivo de divulgação e constatada a grande frequência ao Centro Cultural esse panorama não poderia ser mantido, daí que a programação passou a ser, como o é ainda hoje, composta predominantemente por artistas locais. Esta mudança ocasionou um certo estranhamento de parcela do público e não raro é associada por ele à uma decadência nas atividades do Dragão do Mar.

Esta impressão foi ainda mais reforçada após o encerramento das atividades e cursos oferecidos pelo Instituto Dragão do Mar, os quais o Centro busca contemplar, mesmo que em menor quantidade e especialização, através do seu Núcleo de Capacitação. Como a lacuna deixada pelo fechamento do Instituto não pode ser completamente preenchida pelo Centro Dragão do Mar, pela ausência de recursos e de estrutura, as cobranças em relação às atividades do Centro acabam incluindo atividades que inicialmente não estavam inclusas entre

suas funções. A falência de um dos três componentes base da política cultural do “Governo das Mudanças” naturalmente ocasionou uma sobrecarga no centro cultural, incapaz de atender a todas as demandas de formação artística cearense.

Ainda assim o Dragão do Mar oferece um leque bastante vasto de atividades, de encontros com autores e artistas locais a oficinas de vídeo e literatura, além de cursos de curta duração em design de exposições, conservação de acervos, animação e outros, em parcerias com as Secretarias de Cultura e a de Trabalho e Empreendedorismo, com recursos do FAT, dentre outras fontes.

O Centro ainda se destaca por ter se tornado um local de referência, sempre recebendo eventos, festivais e projetos nacionalmente conhecidos. Por sua estrutura e capacidade técnica o centro abriga quase que anualmente as edições do Circuito Cultural do Banco do Brasil, os espetáculos do Rumos Itaú Cultural, o Projeto Pixinguinha, as atrações do MPB Petrobras e sedia também festivais de cinema e vídeo e a Feira da Música. Não raro o Dragão do Mar é também procurado por grupos locais e instituições nacionais que, mesmo com sede em Fortaleza, escolhem o centro em decorrência de sua capacidade técnica, é o caso do projeto Palco Giratório, do SESC e do festival Cena Cefet no Dragão, dos alunos do Curso Superior de Tecnologia em Artes Cênicas do CEFET-CE.

A política de preços praticada, assim como o perfil de maioria dos projetos fixos, é também compactuada por meio de cláusulas no contrato de gestão celebrado entre o IACC e a Secretaria de Cultura. Doze projetos fixos realizados no Dragão possuem entrada gratuita ou são oferecidos a preços populares, estipulados no contrato em R\$ 2,00 e R\$ 1,00. A grande maioria de espetáculos apresentados, mesmo os externos, possuem preços bastante acessíveis, sendo o maior valor cobrado R\$ 20,00 e ainda assim com meia entrada.

O contrato de gestão também prevê a realização de pesquisas de público, para aferimento do índice de satisfação quanto à programação, infra-estrutura e outros aspectos do funcionamento do Centro. Estas pesquisas, entretanto, são de natureza majoritariamente quantitativa e estão visivelmente preocupadas em aferir tão somente a frequência e opinião do público quanto ao centro, em termos de programação e condições físicas. Não há preocupação de traçar um perfil mais amplo do público (sexo, faixa etária, classe social, práticas culturais e etc.). São analisados nas pesquisas dois quesitos principais, classificados como: “Imagem do CDMAC” (entendida como o grau de reconhecimento do público pesquisado em relação à capacidade efetiva do Centro de viabilizar com eficácia sua função essencial) e “satisfação do

cliente”, ao qual estipula-se um nível de 70% a ser atingido. Os aspectos considerados para medir a satisfação dos clientes são: a pluralidade, o caráter inovador, a oportunidade, a atualidade, a excelência da programação artístico-cultural e a qualidade do atendimento.

De acordo com os resultados da pesquisa de público realizada em 2006, na qual 403 pessoas foram entrevistadas, pouco mais da metade dos freqüentadores (52%) são jovens ou adultos de 21 a 35 anos. Dados referentes à escolaridade mostram que 70% possuem o ensino médio completo ou o superior incompleto. Infelizmente a pesquisa não contempla questões referentes à moradia ou ocupação dos entrevistados, mostrando-se também vaga em relação à freqüência dos usuários: 72% freqüenta o centro “normalmente”. Cabe o questionamento aos gestores e realizadores da pesquisa sobre qual freqüência é “normal” a um equipamento cultural completamente “anormal” à cidade de Fortaleza como é o CDMAC.

### **3. CULTURA NA METRÓPOLE DESVAIRADA: O CENTRO CULTURAL SÃO PAULO**

#### **3.1 Histórico**

A construção de um histórico dos centros culturais públicos no Brasil nos leva, inevitavelmente, ao Centro Cultural São Paulo. Inaugurado em 1982 na capital paulista, ainda hoje atribui-se a ele o título de primeiro centro cultural do Brasil e até da América Latina (COELHO, 1985). A este título grandioso cabe, entretanto, explicações e contestações.

Experiências na América Latina, como as Casas de Cultura em Cuba mostram que o CCSP não foi o primeiro centro cultural latino-americano e que esse título é na realidade uma distorção de outro, segundo o qual o Centro Cultural São Paulo foi o primeiro edifício *construído e pensado para funcionar como um centro cultural*. Realmente, o CCSP foi, para os padrões brasileiros da época, um empreendimento único em termos de concentração de investimentos e visibilidade na área cultural, mas as origens de sua implantação também contestam o ineditismo que lhe foi atribuído. Pensado inicialmente como a nova biblioteca pública municipal, seu projeto foi modificado durante a construção para abrigar as atividades de um centro cultural, como veremos adiante.

Sua história, entretanto, inicia-se em 1973, quase uma década antes de sua inauguração. Em julho deste ano surgiu o Projeto Vergueiro, que previa a construção de grandes edifícios comerciais na área que fora utilizada pela Companhia do Metrô durante as construções da linha Norte-Sul. Em 1975, após a mudança de gestão municipal, o novo prefeito de São Paulo, Olavo Setúbal, cancelou o projeto por achá-lo inconveniente às necessidades da cidade e à localização do terreno, em área tipicamente residencial entre as Avenidas 23 de maio e Vergueiro. A área foi então doada ao Departamento de Bibliotecas

para construção da nova biblioteca municipal, uma vez que a Biblioteca Mário de Andrade, fundada em 1945, há muito havia ultrapassado sua capacidade de armazenamento e atendimento ao público. No ano seguinte, foi aberta concorrência pública para o projeto, com a escolha do escritório PLAE Arquitetura SC Ltda., tendo à frente o arquiteto Eurico Prado Lopes e sua equipe. O projeto “Biblioteca Central de São Paulo – Vergueiro” foi entregue em 1978 e neste mesmo ano iniciaram-se as obras.<sup>27</sup>

Da arquitetura ao funcionamento, tudo na nova biblioteca divergiria da Biblioteca



**Entrada do CCSP pela Estação Vergueiro do Metrô.**

Foto: Elizabeth Ponte

Mário de Andrade. O projeto foi pensado segundo os parâmetros contemporâneos da Biblioteconomia, enfatizando uma maior importância ao leitor e à leitura que ao acervo bibliográfico em si. Segundo esses parâmetros, a Biblioteca não deveria ser um local “usado na leitura funcional dos estudantes, mas que motivasse a leitura de lazer, procurando desenvolvê-la enquanto hábito cultural.”(CENNI, 1991, p.15)

A intenção dos autores do projeto, em consonância às diretrizes da Secretaria Municipal de Cultura, era inicialmente criar algo que ultrapassasse a idéia de biblioteca que se tinha até então. Já era previsto que, além de biblioteca, o projeto fosse o de um grande centro de informações.

Além de livros, ela contaria com recursos de multimeios para informação, como slides, tapes, microfilmes, microfichas e discos. Seriam também construídos dois auditórios, um deles destinado à apresentação de grandes espetáculos, e áreas de vitrines para exposições. (CENNI, 1991, p.10)

Em 1980, com as obras já iniciadas, durante a gestão do prefeito Reynaldo Barros, o Secretário Municipal de Cultura, Mario Chamie resolveu reformular o projeto visando transformá-lo efetivamente em um centro cultural, atribuindo a essa modificação “duas justificativas básicas: localização privilegiada e as enormes proporções de um edifício que, se destinado apenas à função de biblioteca, teria excessiva capacidade ociosa.”(CENNI, 1991, p.10)

---

<sup>27</sup> Cf. TELLES, 2002.



De fato, as dimensões previstas para o edifício (46.500 m<sup>2</sup> de área construída, em 22.000 m<sup>2</sup> de terreno) eram muito grandes para abrigar unicamente uma biblioteca, mas um outro fator imprescindível à idéia de adaptação do projeto para centro cultural deve-se à influência direta que o Beaubourg, em Paris, exerceu sobre o Secretário de Cultura, Mário Chamie e, mesmo que indiretamente, nos arquitetos responsáveis pelo projeto, Eurico Lopes Prado e Luiz Telles.<sup>28</sup> Além disso, para Chamie, as dimensões da cidade eram em tudo compatíveis à adaptação do projeto. Segundo ele, “o novo centro cultural serviria para unificar a vida cultural de São Paulo, oferecendo o necessário ‘ponto de confluência’ para uma metrópole culturalmente desmembrada que possuía suas atividades culturais fragmentadas e dispersas por vários lugares.”(CENNI, 1991, p. 20)

Em 6 de maio de 1982 o prefeito sancionou e promulgou a lei n. 9467 criando CCSP. A publicação no Diário Oficial, com data do dia seguinte, define sua composição administrativa e os objetivos do centro:

- Planejar, promover, incentivar e documentar as criações culturais e artísticas;
- Reunir e organizar uma infra-estrutura de informações sobre o conhecimento humano;
- Desenvolver pesquisas sobre a cultura e a arte brasileiras, fornecendo subsídios para suas atividades;
- Incentivar a participação da comunidade, com o objetivo de desenvolver a capacidade criativa de seus membros, permitindo a estes o acesso simultâneo a diferentes formas de cultura;
- Oferecer condições para estudo e pesquisa, nos campos do saber e da cultura, como apoio à educação e ao desenvolvimento científico e tecnológico.

No dia 13 de maio de 1982, embora ainda incompleto, após mais de dois anos e meio de construção, o Centro Cultural São Paulo foi inaugurado pelo prefeito Reynaldo de Barros, que pouco depois se afastaria do cargo para concorrer ao governo do Estado. Como veremos mais adiante, a inauguração prematura do Centro, com o claro objetivo de atender a fins políticos, trouxe sérias consequências à sua estrutura e funcionamento.

---

<sup>28</sup> Coincidentemente, as semelhanças entre o CCSP e o Beaubourg ultrapassam as funções em comum aos dois centros culturais. Assim como o CCSP, o centro francês também sofreu alterações realizadas pelo presidente Georges Pompidou no projeto, que inicialmente seria somente a nova biblioteca pública, incorporando a ele um centro de arte contemporânea e posteriormente os demais equipamentos que fariam dele o principal centro cultural da França.

### 3.1.1 Contexto Político

Duas importantes ações, no ano de 1975, marcaram as políticas municipais de cultura de São Paulo e, não coincidentemente, ambas estão relacionadas à criação do CCSP. A primeira delas diz respeito à criação da Secretaria Municipal de Cultura, desvinculando-a da Secretaria de Educação. Paralela à criação da Secretaria foi doado o terreno utilizado nas obras da Linha Norte-Sul do Metrô para o Departamento de Bibliotecas, iniciativa que precedeu a construção do Centro Cultural São Paulo.

A institucionalização da cultura na cidade de São Paulo foi iniciada com a criação do Departamento Municipal de Cultura, em 1935. O Departamento era composto por quatro pastas: Bibliotecas, Documentação Histórica e Social, Educação e Recreio e Expansão Cultural, esta última dirigida por Mário de Andrade até 1939. A atuação do Departamento foi marcada pela criação de bibliotecas e parques infantis, numa mistura entre cultura e assistencialismo.

O Departamento de Cultura, pioneiro em muitos aspectos, lançou diretrizes que organizam o serviço de bibliotecas destinadas a atividades infantis nesses parques. Na sequência, essa estratégia propôs a implantação de centros esportivos para a juventude, bibliotecas para adultos e teatros populares, preferencialmente em bairros periféricos. (ARRUDA, 2002, p. 69)

Daí até a criação de uma Secretaria própria foram quatro décadas, nas quais a cultura assumiria variadas posições e pastas governamentais. Em 1945, foi criada a Secretaria de Higiene e Cultura, nas quais “os serviços culturais eram gerenciados conjuntamente com os mercados e as feiras, o tendal de carnes, o Hospital Municipal e o Estádio Municipal” (ARRUDA, 2002, p.71) Dois anos depois, em 1947, esta Secretaria foi desmembrada, criando a Secretaria de Higiene e a Secretaria de Educação e Cultura.

Os trinta anos de atuação da Secretaria de Educação e Cultura foram marcados pela construção de uma série de equipamentos públicos de cultura, com forte enfoque dado às bibliotecas infanto-juvenis, às chamadas Bibliotecas Públicas Ramais (oriundas do plano de descentralização das bibliotecas municipais ainda na gestão de Mario de Andrade frente ao setor de Difusão Cultural do Departamento de Cultura) e à construção de Teatros Populares Distritais, de médio porte, durante muito tempo utilizados para fins não culturais, realização de eventos e cerimônias diversas. (ARRUDA, 2002)

Com a criação da Secretaria de Cultura, em 1975, foram introduzidas novas modalidades de serviços culturais, incrementando o uso dos equipamentos existentes, atingindo em especial as bibliotecas, as quais, segundo Arruda, “transformaram-se de modo improvisado, numa espécie de centro comunitário, onde são oferecidas ao cidadão atividades tais como exposições de arte, espetáculos de teatro, dança e cinema, debates e palestras.” (ARRUDA, 2002, p.76) Essa utilização das bibliotecas municipais para outras atividades já acompanhava, em menor escala, as tendências do novo conceito Biblioteconomia que posteriormente influenciaria radicalmente o projeto do CCSP. Segundo Luiz Telles, um arquiteto responsáveis pelo CCSP, seguindo esse novo conceito, “as bibliotecas transformavam-se em centros culturais com ênfase em biblioteca.” (2002, p. 124)

Além destes novos usos dados aos equipamentos existentes, foram incorporados à rede de equipamentos da Secretaria Municipal de Cultura a Casa das Retortas, o Centro Cultural Jabaquara e o Centro Cultural São Paulo. De forma a complementar a ação de concentração de serviços culturais no CCSP durante dos anos 80, as gestões posteriores procuraram prover de serviços culturais, através da construção de pequenos centros ou casas de cultura, as demais localidades da cidade de São Paulo, atualmente dividida em 31 sub-prefeituras. Os anos 90 e início desta década foram marcados pela atuação do Departamento de Ação Cultural Regionalizada (DACR), com a implantação de 14 Casas de Cultura e, mais recentemente, com a criação dos CEUs (Centros Educacionais Unificados). São ao total 21 centros espalhados em diversas regiões administrativas da cidade, dotados de biblioteca, cine-teatro e salas de múltiplo uso.

Quantidade, entretanto, não é necessariamente sinônimo de qualidade, especialmente em relação a ações e políticas públicas. A estrutura permanentemente inacabada do CCSP é apenas um indício da série de deficiências enfrentadas por outros locais destinados à cultura, seja pelo descaso de algumas gestões, seja pelos escassos recursos direcionados à cultura ou pelos malefícios inevitáveis da descontinuidade política, como aponta Arruda (2002), traçando um panorama dos equipamentos municipais de cultura de São Paulo desde sua criação:

A ausência de continuidade nos programas culturais sucessivamente instituídos agrava, juntamente com o tempo, a situação material da rede de equipamentos da Secretaria Municipal de Cultura. Resistindo em manter suas atividades, esses lugares de cultura são o resultado concreto de políticas indiferentes ao trato com a coisa pública. (ARRUDA, p. 85)

A incompatibilidade de objetivos políticos e suas conseqüências a cada mudança de gestão traz impactos diretos às ações culturais, cujos resultados são quase sempre fruto de ações continuadas e de longo prazo. Os problemas ocasionados pela descontinuidade política trouxeram prejuízos materiais e simbólicos ao CCSP ao longo de seus 25 de existência.

O ano seguinte à construção do centro foi acompanhado pela mudança da Prefeitura de São Paulo, com Mário Covas como prefeito e Fabio Magalhães à frente da Secretaria de Cultura. Os problemas decorrentes da inauguração prematura do CCSP foram herdados pela Prefeitura, que se manifestava publicamente contra a instalação do mesmo. O diretor do CCSP na época, Fernando Lemos, chegou a se pronunciar aos jornais dizendo o seguinte: “Quando assumimos a direção do CCSP avisamos à imprensa que estávamos herdando uma obra da qual discordávamos integralmente. (...) Estamos arcando com esse abacaxi, essa obra inacabada que foi inaugurada por motivos políticos” (CENNI, 1991, p. 61)

Nos anos seguintes, desentendimentos e litígio entre a prefeitura e a empresa de engenharia SADE – Sul América de Engenharia S.A impediram o prosseguimento das obras, situação que, mesmo após o encerramento do processo, ainda não foi finalizada. Os problemas ocasionados pela inauguração prematura foram revelando-se com o passar dos anos através de infiltrações, alagamentos com as chuvas e deteriorização extremamente rápida. Os problemas estruturais são até hoje minimizados ou corrigidos com ações e obras pontuais, realizadas pelas diversas gestões, muitas vezes com o auxílio de recursos externos na forma de patrocínio ou apoios.

A gestão e administração do centro, e mesmo sua programação artística, também sofreram o impactos negativos da descontinuidade política. Durante a gestão de Jânio Quadros na prefeitura de São Paulo, por exemplo, vários secretários de cultura foram nomeados e o CCSP chegou a ter cinco diretores em um período de menos de quatro anos. Na mesma gestão, a programação do centro foi também influenciada por interesses políticos, e o CCSP foi, segundo Cenni (1991), transformado em mais um “espaço político” em lugar de exercer suas funções enquanto equipamento cultural.

### **3.2 Caracterização**

Os espaços do CCSP destinados ao público podem ser divididos em quatro tipos: salas de espetáculo, setor de bibliotecas e acervos, áreas de exposição e áreas de convívio.

As salas de espetáculo exibem as programações de Dança, Teatro, Música e Cinema e Vídeo e são compostas por: **Sala Adoniran Barbosa**, um teatro de arena com capacidade para 500 pessoas, sendo o maior espaço para apresentações do Centro; **Sala Jardel Filho**, com palco italiano e 324 lugares, dedicada a apresentações de Dança, Música e Teatro; e as **Salas Paulo Emilio Sales Gomes e Lima Barreto**, ambas com palco italiano e 110 lugares. A Sala Lima Barreto foi adaptada para projeção de cinema e vídeo. Devido à proximidade entre ela e a Salas Paulo Emilio Sales Gomes e à inexistência de isolamento acústico, esse conjunto de salas não pode até hoje funcionar de maneira adequada, apresentando suas programações simultaneamente.

As bibliotecas do CCSP são quatro e ocupam 9.000 m<sup>2</sup> do prédio. Possuem a maior frequência do Estado e o segundo maior acervo da cidade. A **Biblioteca Sérgio Millet**, possui cerca de 230 mil exemplares de livros das Ciências Humanas e Naturais, além de uma hemeroteca, um laboratório de línguas e um banco de peças teatrais. A **Biblioteca de Artes Alfredo Volpi** conta com uma coleção de 19 mil exemplares de livros e revistas nas áreas de Artes Plásticas, Cinema, Arquitetura e Fotografia e recebe regularmente doações de instituições culturais para compor seu acervo. A **Biblioteca Braille** é dedicada ao atendimento de deficientes visuais e possui o maior acervo do gênero no país, com aproximadamente sete mil títulos. A Biblioteca hoje atua também como editora, produzindo livros em Braille e falados, com patrocínio da IBM foi equipada com computadores adaptados para que os usuários tenham acesso à internet. Criada em 1991, a **Gibiteca Henfil** possui uma coleção de nove mil títulos entre quadrinhos, fanzines e publicações da área, sendo um importante ponto de encontro e dos admiradores e fãs desta linguagem.

O CCSP também concentra alguns dos principais acervos culturais da cidade de São Paulo e do país. Os principais são: a **Pinacoteca Municipal**, criada em 1961 e transferida para o Centro após sua inauguração, em 1982, e que possui mais de 2.300 peças; a **Discoteca Pública Municipal Oneyda Alvarenga**, criada em 1935 por Mário de Andrade e com um acervo para consulta e audição, em cabines especiais, formado por mais de 70 mil discos, parte deles digitalizada com patrocínio da Petrobras em 2004; e o **Arquivo Multimeios**, criado em 1975 para abrigar o material do centro de pesquisas do IDART (“Departamento de Informação e Documentação Artística”, atual “Divisão de Pesquisas do CCSP”), com a função de catalogar e preservar a memória artística e cultural da cidade de São Paulo. Seu

acervo, disponível para consulta através de agendamento, é composto por mais de 900 mil documentos no formato de registros escritos e sonoros, vídeos e filmes.

Além destes, o CCSP ainda guarda ainda o acervo da **Missão de Pesquisas Folclóricas**, com material em áudio, vídeo, instrumentos e utensílios coletados durante a Missão organizada em 1938. Com o patrocínio da Caixa Econômica Federal, esse acervo está catalogado eletronicamente e dispõe de um espaço de exposição próprio no CCSP.

As exposições de artes visuais concentram-se nos **Pisos Mezanino e Caio Graco** - nomes dados respectivamente aos pisos 806 e 810, como veremos adiante no tópico sobre o projeto arquitetônico do CCSP -, onde são realizadas exposições temporárias. Localizado no Piso Caio Graco, o **Gabinete de Papel da Pinacoteca Municipal** é um espaço criado para exposição de gravuras e obras em papel da Pinacoteca, que representa mais da metade do acervo e ocupa uma sala equipada e climatizada, inaugurada em 2004 com patrocínio externo.

Entre todos estes equipamentos estão o que chamamos de **áreas de convívio**, que incluem o Foyer de acesso ao Metrô, o jardim central de 700m e dois jardins superiores, com 1.500m<sup>2</sup> cada (atualmente em péssimo estado de conservação), um restaurante, uma livraria, mesas de xadrez e de estudo próximas à entrada da Biblioteca e um Infocentro, na Biblioteca Sergio Millet.

Devido às particularidades do projeto arquitetônico do CCSP e à sua longa existência, muitos dos equipamentos e espaços passaram por modificações estruturais e de localização ao longo dos anos e muitos foram criados para atender às demandas posteriores do público e do próprio centro.

### 3.2.1 Arquitetura

O projeto arquitetônico do Centro Cultural São Paulo é formado por um rico conjunto de singularidades. Algumas características arquitetônicas foram mantidas mesmo com a adaptação do projeto de biblioteca para centro cultural. Como exemplos temos a preservação das árvores do terreno, incorporadas ao projeto como uma área verde frente a uma das entradas pela Rua Vergueiro, a criação de múltiplas entradas para o centro e a principal delas: a rua interna que acompanha o eixo longitudinal do edifício e que liga a Estação Vergueiro do Metro à Rua Vergueiro e à Avenida 23 de Maio. Como explica Cenni, “o ponto de partida para a idealização do CCSP foi possibilitar ao público que percorresse o edifício ressaltando a

noção do todo em função da transparência e horizontalidade, e a percepção da relação multidisciplinar entre os espaços.”(1991, p.18) Para tanto, a rua interna que corta o centro é fundamental, sendo o principal elemento de leitura do edifício, uma vez que ao percorrê-la o usuário pode ter uma visão geral da estrutura e das atividades realizadas.

Diferentemente da monumentalidade característica na construção de edifícios públicos no Brasil, os autores do projeto optaram por criar um edifício baixo, aproveitando a extensão do terreno e sua adaptação ao relevo. A estrutura da construção foi pensada como parte integrante da arquitetura e do aspecto visual do CCSP, como uma tentativa de reprodução de um dito “ambiente paulista”. Segundo o arquiteto Eurico Lopes Prado, a intenção era “reproduzir no CCSP o clima paulista como se expressa inclusive, nas várias utilizações do aço e no estilo *art-nuveau* das estações de trens, no viaduto Santa Ifigênia e em outros locais”. (TELLES, 2002, p. 174) As grandes colunas de aço, moldadas em sua forma curva especialmente para a construção do CCSP, mostram como a estrutura foi incorporada à ambientação do espaço, além de possuir função estática de suporte. A importância destes elementos arquitetônicos influenciou inclusive na criação da marca do CCSP, uma estilização das grandes colunas de aço.



**Logotipo CCSP**



**CCSP- Rampas de ligação entre os pisos e as Bibliotecas e os pisos 806 e 810.**

Foto: Elizabeth Ponte

O CCSP é composto por quatro pisos, denominados de acordo com as respectivas altitudes em relação ao nível do mar. Os pisos 801, 806 e 810 são ocupados pelos variados equipamentos e pela administração do Centro e receberam, respectivamente, os nomes de Piso Biblioteca (antigo Piso Verde, por conta dos azulejos originais que cobriam o piso), Piso Mesanino e Piso Caio Graco. A inexistência de paredes e divisórias, pensada no projeto, permite uma grande flexibilidade na organização dos setores artísticos e administrativos, que já ocuparam diversos lugares do edifício durante seus 25 anos de funcionamento. O piso 796, por sua vez, é o “piso técnico” e está em parte ainda inacabado, não podendo desenvolver plenamente suas funções de serviços e apoio gerais.

Durante a construção do CCSP, o projeto arquitetônico foi visto como um todo. O escritório de arquitetura também foi o responsável pelo desenho dos móveis, tecidos que cobrem o teto, ladrilhos que revestiam o piso, fazendo com que sua decoração e mobiliário acompanhassem e refletissem a linguagem arquitetônica. O mobiliário projetado alia flexibilidade e mobilidade. As mesas de estudo e leitura podem funcionar separadamente ou em conjunto, distribuídas de diversas maneiras. Os armários de arquivo e documentação, em lugar dos convencionais, foram projetados sobre um mecanismo rolante e ajudam na otimização do espaço, pensado para guardar o maior acervo documental de São Paulo.

O Centro Cultural São Paulo, com suas áreas vastas e abertas, com forte presença da luz natural, foi pensado como um convite ao convívio e ao encontro, funções que, apesar dos problemas causados pela não conclusão de sua obra, são contempladas através da apropriação que o público freqüentador faz do espaço. Seu projeto arquitetônico consegue agregar de forma harmônica elementos distintos, como a estrutura de aço e concreto e a manutenção de árvores e jardins internos, mesclando a rigidez da construção à leveza dos elementos internos. Como explica Cenni,

numa cidade marcada por altos edifícios que escalam o horizonte, o CCSP distingue-se hoje pela solução longitudinal de suas vastas dependências, sendo composto por imensos espaços vazados para, conforme dizem seus projetistas, quebrar a rigidez do concreto e do aço utilizados. Esses espaços foram planejados para permitir a entrada de luz natural, o reconhecimento dos prédios da cidade e das avenidas que correm paralelas ao edifício e a visão do jardim interno. (CENNI, 1991, p. 17).

A adaptação do projeto durante sua construção ou mesmo a inadequação de alguns elementos estruturais ou estéticos como os citados acima, trouxeram algumas consequências negativas ao perfeito funcionamento do centro. A luminosidade, a depender da organização das atividades artísticas, pode ser prejudicial à conservação e exposição das obras, assim como os espaços vazados para a acústica do edifício, por exemplo.

Em alguns aspectos é bastante visível a influencia do Beaubourg no projeto e idealização do CCSP, mostrando a importância que o centro cultural francês teve na criação e nos modelos de centros culturais em todo o mundo. As semelhanças são explicitadas pelo arquiteto Luis B. Telles, para quem os dois centros sempre estiveram próximos, não por semelhanças estruturais mas de pensamento, as quais têm reflexos em aspectos físicos de ambos.



A estrutura de organização multidisciplinar do Centro Georges Pompidou estava voltada à democratização das artes: os visitantes, em busca de determinada atividade, seriam despertados espontaneamente para outras. Essa mesma visão foi compartilhada pela equipe de projeto do CCSP, que acreditava serem a visualização das atividades pelos usuários, não a compartimentalização dos espaços e os elementos da arquitetura, fatores essenciais ao olhar e entendimento do Centro Cultural. (TELLES, 2002, p. 105)

### **3.2.2 Gestão**

O CCSP é o maior órgão cultural da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e funciona como os demais órgãos públicos. O CCSP possui um quadro funcional proporcional às suas dimensões: são 354 funcionários da Administração Direta e cerca de 80 indiretos, de empresas terceirizadas. Além desses, 324 servidores de outras unidades da Prefeitura trabalham no Centro em regime de “convocação”, em horários extras e finais de semana, para garantir o funcionamento das atividades do CCSP.

A gestão iniciada em 2007 pretende realizar reformas na organização e organograma do Centro Cultural para adequar os diferentes equipamentos a suas finalidades e fazer com que trabalhem em torno de objetivos comuns. O organograma oficial, criado em 1982, encontra-se defasado e com funções que não atendem às atuais necessidades do Centro. Os cargos comissionados, por exemplo, ocupam quase metade do número de funcionários. Essa grande quantidade de cargos comissionados faz do CCSP uma espécie de provedor de cargos da Secretaria de Cultura, ao ponto que, em 2004, 98 cargos pertencentes ao CCSP se encontrassem em outras unidades da Secretaria. Dos servidores lotados no CCSP, muitos não possuem qualquer especialização na área cultural, o que reflete nos serviços e atendimentos prestados ao público.

Entre as mudanças que deverão ser realizadas está a fusão das Divisões artísticas (Artes Cênicas, Música e Artes Plásticas) em uma única Divisão de Curadoria e Programação. Essa ação será paralela ao crescimento do atual Núcleo de Ação Educativa, que se transformará na Divisão de Ação Cultural e Educativa e terá como função, além da realização de cursos e ações de formação do CCSP, promover a integração entre as áreas artística e de acervo, representadas pelas Divisão de Curadoria e Programação e pela Divisão de Pesquisas. Atualmente esses dois setores funcionam sem uma integração de programação e atividades. Com essa integração a programação do centro passará a utilizar com mais frequência o próprio acervo disponível, em especial do Arquivo Multimeios. Essas alterações promoverão

também uma maior importância à Divisão de Pesquisas, que passará a desempenhar as funções que lhe cabem segundo a lei de criação do CCSP. “Conforme a própria lei, a Divisão de Pesquisas não seria apenas um centro de memória para coletar e cultivar nossa arte contemporânea, mas deveria, também extroverter o seu trabalho subsidiando a programação do Centro Cultural São Paulo” (CENNI, 1991, p.61).

Grande parte das ações realizadas no CCSP, incluindo reformas e melhorias estruturais, não seria possível sem a criação da Associação dos Amigos do Centro Cultural São Paulo (AACCSP). Constituída como Pessoa Jurídica sem fins lucrativos, a Associação, com funcionamento regular desde 2001, vem atuando no sentido de angariar patrocínios e apoios diretos para a manutenção física do prédio e a conservação de acervos.

A Associação, formada por membros da sociedade civil e por muitos funcionários do próprio CCSP, inscreve projetos que atendam às demandas do CCSP em leis de incentivo à cultura e editais ou atua através da captação de patrocínios diretos de empresas e entidades, em comum acordo com os dirigentes do Centro e auxílio dos curadores de cada linguagem artística e da área técnica. O valor captado é administrado pela Associação, que assim ganha liberdade para utilizá-lo de maneira mais eficiente e menos burocrática.

Entre 2002 e 2003, os patrocínios conseguidos pela Associação chegaram à R\$ 1,27 milhões de reais, convertidos em ações que beneficiaram vários setores do CCSP. Entre essas ações estão a construção do acesso à Estação Vergueiro de Metrô, prevista no projeto inicial e nunca finalizada, e a digitalização do acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga, com recursos da Petrobras através da Lei Rouanet; instalação de um elevador de acesso à Biblioteca Braille e de um centro de informática para tratamento e impressão de livros em Braille; e preservação e acondicionamento do Arquivo Multimeios, com patrocínio da Vitae.

Indicadores de gestão do período de 2001 a 2004<sup>29</sup> registram um aumento expressivo nos valores do orçamento (aprovado e executado) e valores de patrocínio. Estes últimos passaram de R\$ 93 mil em 2001 para mais de R\$ 1 milhão em 2004, graças sobretudo à atuação da AACCSP. A quantidade de público mostrou um aumento de 58% no período, alcançando em 2004 o total de 851 mil usuários e visitantes por ano. Observou-se uma queda entre o total de público nos dois últimos anos. Em 2005, esse número foi de 839 mil e em 2006 o total de público foi de 701 mil pessoas.

---

<sup>29</sup> Dados da gestão da prefeita Marta Suplicy e obtidos através do Relatório 2001-2004, publicado pelo Centro Cultural São Paulo.

Os valores orçamentários do período revelam uma expressiva diferença entre os recursos aprovados (valor *oficialmente* repassado da Secretaria de Cultura para o Centro) e recursos executados (valor *realmente* disponível para o Centro). A diferença chegou a uma média de 23% nos quatro anos, resultado dos cortes orçamentários e contingenciamento de verbas que são realidade constante do CCSP. Em 2004, o orçamento executado foi um pouco mais da metade do valor aprovado em R\$ 8.535.000,00. Mesmo com o corte de recursos, os valores disponíveis pelo Centro sofreram um visível aumento, de R\$ 2.700.000,00 em 2001 a R\$ 4.370.000,00 em 2004. Atualmente o orçamento previsto para o CCSP mantém-se em torno dos R\$ 8 milhões anuais, sujeito a cortes.

O impacto da escassez de verbas é mais visível nos aspectos estruturais e físicos do centro, pois a manutenção e as reformas necessárias dependem quase exclusivamente do financiamento governamental, uma vez que grande parte da programação é viabilizada através de apoios e parcerias e que apenas 16% do valor total do orçamento executado é direcionado à programação do CCSP.

### **3.2.3 Programação e públicos**

Como exposto, um centro cultural público tem que conviver com as mesmas dificuldades inerentes à administração de outros departamentos do governo. Inevitavelmente, os problemas estruturais, organizacionais e financeiros provocam claros efeitos naquilo que é a “superfície” do centro: sua programação. Um trecho do Relatório 2001/2004 do CCSP explicita esta difícil relação:

Para se tornar competitiva, a programação cultural depende de investimentos consideráveis, fora do horizonte do CCSP. Hoje, as instituições culturais proliferam na cidade, e algumas delas dispõem de recursos públicos incentivados, com os quais é difícil fazer frente. Nesse sentido, tornou-se indispensável eleger certas áreas em que, com modestos recursos financeiros disponíveis, fosse possível desenhar uma programação diferenciada. (p. 31)

As áreas “eleitas” são, obviamente, as mais consagradas: Artes Visuais, Teatro, Dança, Música, Cinema e Vídeo. O principal projeto da área de Artes Visuais é o Programa Anual de Exposições, criado em 1989, que realiza exposições coletivas e individuais de novos

artistas e de nomes já consagrados. A programação de teatro busca estimular a produção contemporânea e incentivar novos talentos.

Programas regulares compõem a programação de Dança, como o “Feminino na Dança”, “Masculino na Dança” e “Semanas de Dança”. O CCSP realizou, nos anos de 2003 e 2004, concursos de projetos inéditos na área através dos Editais “Braços e Pernas da Cidade: Prêmio de Estímulo à Dança” e “Novos e Novíssimos: Coreógrafos Intérpretes”, a partir dos quais 19 artistas apresentaram seus trabalhos no CCSP e receberam prêmios de respectivamente R\$ 20 mil e R\$ 6 mil reais.

A programação de cinema e vídeo do CCSP tornou-se referência em São Paulo e é a que possui o maior nível de ocupação das salas no Centro, aproximadamente 70%, em decorrência da diversidade e qualidade dos filmes apresentados e à gratuidade das sessões. Grande parte das exibições são realizadas através de parcerias com consulados e órgão de representação estrangeira. Além disso, é dado um destaque grande à produção nacional. O CCSP também abriga projetos e festivais externos, alguns dos quais com o passar do tempo, fixaram sua imagem ao Centro. Exemplos são as Edições anuais do Festival É Tudo Verdade, Festival Internacional de Curtas-metragens, Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e o Festival da Diversidade sexual – Mix Brasil, entre outros.

A programação musical do CCSP é atualmente dividida em dois grandes blocos: Música Erudita, que conta com programação fixa aos domingos de manhã, e Música Popular, que conta com dois projetos fixos, sempre às quintas-feiras. Apesar da classificação, que não contempla outros estilos musicais, a escolha dos artistas que se apresentam sob a classificação de “música popular” garante uma programação bastante variada.

Um destaque cada vez maior é dado às atividades de formação, que incluem cursos, oficinas, debates e palestras. Em 2006, foram realizadas 86 atividades, envolvendo mais de 20 mil pessoas, número incrementado com a criação de uma Sala de Debates no Piso Caio Graco, em 2002. Destacam-se ainda as atividades dirigidas à terceira idade, com programações especiais de cinema, oficinas de teatro e de dança de salão. Oficinas de outras linguagens, como Hip-Hop e Quadrinhos, também possuem grande importância na programação do CCSP, abrangendo o público mais jovem. O projeto Psicodrama, realizado pela AACCSPP, oferece sessões abertas de psicodrama, visando o tratamento de questões trazidas pelos frequentadores, funcionando como um grupo de terapia e convívio.

O elevado número de freqüentadores dos diversos espaços do CCSP comprova que ele conta com um público fiel e assíduo, mas cujo perfil ainda é pouco conhecido. Segundo Telles esta situação têm sua origem ainda antes da construção do centro, dada a ausência de uma consulta pública para reconhecimento das necessidades e expectativas da população em relação ao novo espaço cultural da prefeitura.

O processo de elaboração do programa da Nova Biblioteca Central, que se tornaria o Centro Cultural São Paulo, não contemplou pesquisa junto à população, tendo-se baseado na experiência do usuário da Biblioteca Mario de Andrade – suas necessidades e comportamento. (2002, p, 117).

Mesmo que o objetivo inicial da construção fosse o de uma biblioteca, a alteração completa não só do projeto arquitetônico mas dos objetivos culturais do empreendimento necessitariam passar uma discussão ou simplesmente chegar ao conhecimento público antes de sua execução. Provavelmente uma consulta à população ajudasse a criar um edifício mais preparado para receber a intensa programação cultural proposta, partindo do princípio fundamental de que um centro cultural pressupõe freqüentadores com perfis e demandas bastante diferentes dos de uma biblioteca, mesmo que ambos sejam edifícios públicos.

A mais importante iniciativa para o conhecimento do público do CCSP consistiu em uma pesquisa realizada em 2003, na qual foram entrevistadas 602 pessoas. Os resultados indicam que o público do CCSP é composto predominantemente por jovens (48% têm entre 18 e 25 anos) e estudantes (72% do total). Mais da metade dos freqüentadores (64%) está entre o colegial completo e o superior incompleto. Este perfil demonstra a importância das Bibliotecas e dos acervos, setores mais visitados do Centro, assim como a necessidade de investimento em ações educativas e de formação.

Além disso, o público do CCSP mostrou-se bastante fiel: 50% dos entrevistados afirmaram ir ao local pelo menos uma vez por semana e 48% freqüentam o centro a mais de três anos. Estas porcentagens elevadas denotam a assimilação e incorporação do CCSP em relação à cidade e ao público não apenas como um local para estudo ou realização de atividades artísticas e eventos. A questão sobre o meio de transporte utilizado para acesso mostra que o metrô é o mais usado, com 29% das respostas. Em seguida, surpreendentemente, o meio mais indicado foi “a pé”, por 20% dos entrevistados, demonstrando a interação entre o Centro e os moradores das áreas vizinhas.

A pesquisa também apontou críticas ao CCSP, registradas pelos usuários. Dentre as mais destacadas estão a necessidade de uma biblioteca mais silenciosa e informatizada e salas

de cinema e espetáculos melhor equipadas. O nível de aprovação da programação, por sua vez, foi superior a 70%. Isto mostra que os principais problemas do CCSP ainda são de ordem física ou estrutural e que as soluções podem ser encontradas em parceria com a sociedade, promovendo ações que a façam entender e cuidar do Centro Cultural como algo que, por ser público, é inevitavelmente seu.

## 4. PORTAS E BRAÇOS ABERTOS: CDMAC E CCSP

### 4.1 Diferentes contextos

“Não há política cultural, se esta não estiver atrelada à política propriamente dita.” A frase do artista e gestor cultural argentino Jorge Glusberg é pertinente não apenas em relação ao contexto de criação do Museu D’Orsay, em Paris, ao qual se refere, mas a toda política e ação cultural que busque resultados concretos e de direto impacto social e urbano. Assim, a construção do Centro Dragão do Mar e do Centro Cultural São Paulo, a despeito das diferentes épocas e contextos sociais nas quais se concretizaram, mantêm semelhanças entre si e indicam os motivos que levam à criação de outras edificações do gênero, no Brasil ou no exterior.

No caso dos dois centros estudados, estava implícita a ação cultural enquanto ferramenta política e estreitamente relacionada a duas idéias: **modernização e mudança**.

A construção de centros culturais públicos de grande porte, além de ser uma ação política de grande visibilidade, atende à necessidade de criação de uma “imagem” ou uma “marca” das cidades, frente ao processo de globalização. Neste sentido, a cultura surge como fator essencial, uma vez que “é principalmente através da cultura que se supõe que as cidades possam se individualizar, acentuando suas identidades e marcando seu lugar no panorama mundial.”(VAZ; JACQUES. 2003, p. 132).

A criação de uma edificação moderna, completa e específica para abrigar e realizar atividades artísticas e culturais atendeu, no caso de Fortaleza, a necessidade de inserir e fortalecer a cidade no contexto da indústria cultural e de serviços nessa área. Além de favorecer o turismo local, o Centro Dragão do Mar demonstra a utilização do poder simbólico da cultura como fator de distinção e valorização das metrópoles contemporâneas. Em menor

medida, em decorrência da época de sua implantação, início dos anos 80, o mesmo pode ser observado na criação do Centro Cultural São Paulo. Afinal, por que mudar o projeto de um empreendimento deste porte, com as construções já iniciadas, visando adaptar o que antes seria apenas uma biblioteca em um centro cultural? Como explica Telles (2002), já naquela época, apenas o capital financeiro não era suficiente como fator de distinção e reconhecimento das grandes cidades, como São Paulo:

apesar do impacto inerente a uma adaptação/reforma de um edifício em construção, a possibilidade da cidade receber um centro cultural seria imensamente benéfica e reforçava a idéia de modernização, de progresso, de vanguarda cultural, de participação no mundo, presente nos objetivos dos países subdesenvolvidos, e com possibilidade de implantação em São Paulo – cidade que viria a se equiparar com as principais metrópoles do primeiro mundo, quanto ao investimento em cultura. (TELLES. 2002, p. 255).

Pode-se dizer que o desejo de apresentar uma imagem “moderna” das cidades através da construção de empreendimentos culturais produz um discurso destinado aos “outros”. Um grande centro cultural é capaz de mostrar aos outros estados da nação, aos outros países, aos turistas e visitantes, o quão “civilizada” é a cidade quanto maior e mais avançado é seu investimento na área cultural.

A depender do contexto político, o investimento em cultura também serve de símbolo de uma época de mudanças, de rompimentos históricos ou políticos. Apesar de inaugurado em 1982, o projeto de construção do CCSP teve início durante a década de 70 e acompanhou, assim, o período de abertura política que antecedeu o fim do regime militar no Brasil. Instalado na maior capital do país, o projeto do CCSP é fruto de um Brasil “pré-democrático” e ansioso pelo fim da ditadura. Durante a execução do projeto arquitetônico esteve clara a intenção de desenhar, nas linhas do centro cultural, a imagem de um país com mais liberdade e democracia. Os amplos espaços de trânsito, a luminosidade, a existência de várias entradas e vários modos de percurso, a importância dada aos locais de convivência e a flexibilidade do CCSP corporificaram, por assim dizer, o desejo de uma abertura política, na qual a democratização do acesso aos bens culturais seria o primeiro passo para a instalação de uma democracia.

Este generoso equipamento cultural (*CCSP*) antecipou o fim da ditadura militar, principalmente por meio dos fundamentos de sua arquitetura, embasados em princípios da liberdade, da planta aberta, das relações horizontais de convivência, da transparência, da leveza das estruturas, enfim, de um conjunto singular de ideais, construções, formas e volumes pensados e modelados, não só em relação à logística funcional de um centro cultural,



mas, principalmente, pelas múltiplas possibilidades de interação desse conjunto com o público.<sup>30</sup>

O projeto do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, por sua vez, também foi o resultado de um período de alterações na política cearense, com a ascensão dos “jovens industriários”, em detrimento de um histórico de coronelismo e controle político, como registra Gondim (2007). Os novos governantes, apesar de claramente partidários da direita, associaram-se durante as sucessivas gestões dos dois principais atores políticos, Tasso Jereissati e Ciro Gomes, à imagem da **mudança**. A idéia original de construção de um centro cultural, como vimos, data de 1988, durante a gestão de Violeta Arraes à frente da Secretaria de Cultura, e foi uma ação que avançou por mais de uma gestão até sua concretização, onze anos depois.

Entretanto, nem sempre os objetivos culturais superam os objetivos políticos. A criação de equipamentos ou centros culturais está, grande maioria das vezes, submissa aos interesses de grupos e atores políticos, o que pode causar sérias distorções ao funcionamento e papel desempenhados por eles. No caso dos dois centros estudados, os cronogramas de obras e de inauguração foram influenciados ou pautados pelos interesses políticos dos grupos no poder. A idéia original de criação do CDMAC previa a construção do centro, de proporções monumentais, em apenas quatro meses, a tempo de ser inaugurado pelo governador Ciro Gomes. Felizmente, apesar do atraso apresentado, o Centro foi aberto ao público concluído e em perfeito estado, quase cinco anos depois.

O mesmo entretanto não aconteceu com o CCSP, inaugurado prematuramente e com as obras ainda a concluir. O motivo, obviamente, era a “necessidade” de ser inaugurado pelo então prefeito Reynaldo de Barros. A não-conclusão da obra, prolongada por questões judiciais envolvendo a prefeitura e a empresa construtora, assumiu caráter definitivo e o Centro permanece com sua estrutura inacabada até hoje, 25 anos após sua inauguração. Isso mostra as conseqüências negativas trazidas pela submissão de ações culturais a fins estritamente políticos, nos quais o público, justamente aquele para o qual o centro existe e funciona, é sempre personagem secundário.

---

<sup>30</sup> Trecho de texto em homenagem aos 25 anos do CCSP. Disponível na internet <[www.centrocultural.sp.gov.br](http://www.centrocultural.sp.gov.br)> Acesso em: 13 de maio de 2007.

## 4.2 Arquitetura

As semelhanças e os contrastes entre o CCSP e o CDMAC trazem à tona a multiplicidade de formatos possíveis aos centros culturais no Brasil. A diferença visual entre os dois centros é grande, a começar pela região escolhida para implantação.

A intenção do CCSP era integrar o prédio ao terreno e à atmosfera fortemente urbana da região central de São Paulo:

A relação entre o edifício (*CCSP*) e a paisagem urbana é de integração: o edifício se acomoda ao terreno, preenchendo praticamente todo o espaço entre as duas artérias urbanas. A forma construída adapta-se à forma natural do terreno, procurando recuperar a natureza através da preservação das árvores, da recomposição dos taludes e da criação de jardins sobre a laje. (TELLES. 2002, p. 265)

O CDMAC, por sua vez, destaca-se pela discrepância em relação a todo seu entorno, agindo como um corpo estranho que com o tempo integrou-se à antiga região portuária e à cidade de Fortaleza como um todo.

Um dado bastante interessante e comum aos dois projetos é a existência de uma “rua interna”. Funcionando como fator essencial do projeto arquitetônico, essa “rua interna” induz o caminho do usuário e a leitura do edifício. No caso do CCSP, ela corta longitudinalmente o prédio e permite que o usuário percorra e perceba o edifício de maneira unificada. No caso do Dragão do Mar, essa “rua” é representada pelas passarelas metálicas que ligam os equipamentos culturais e que, através de escadas, permitem o acesso aos dois níveis do centro em vários pontos. Em relação ao CCSP, Telles afirma que a “rua interna é o principal elemento de leitura do interior do edifício, concebida para que o usuário, em seu percurso, fosse identificando as atividades desenvolvidas no centro cultural, bem como as características espaciais do próprio edifício.”(2002, p. 277).

No caso do Dragão do Mar, as passarelas exercem mais uma função de símbolo ou marca do Centro do que de local principal de trânsito, uma vez que a existência de espaços abertos, rampas e escadas permitem mais de uma forma de chegar aos equipamentos. Como ressalta Paiva, o percurso através das passarelas possibilita o contato com o espaço do Centro privando o contato do usuário com a cidade:

A passarela metálica privilegia apenas um percurso, desta forma volta os equipamentos culturais para o interior, negando as ruas que definem o quarteirão, e consequentemente os edifícios que compõem a feição tradicional do entorno, como o Seminário da Prainha, a Praça

Cristo Redentor, o Teatro São José e a Casa Boris. O antigo serve como pano de fundo (resquícios de uma Fortaleza provinciana e atrasada), para inscrição de Fortaleza numa era “moderna”. (2005, p. 139).

A construção da imagem de modernidade nas metrópoles contemporâneas utiliza-se de elementos arquitetônicos e urbanísticos, demonstrando a relação entre as políticas culturais e as políticas urbanas. Conforme explicam Lílían Vaz e Paola Jacques, essa relação pode acontecer de diversas maneiras e gerar resultados distintos no espaço urbano:

As políticas culturais articuladas às políticas urbanas geraram diversos tipos de processos de renovação urbana, procurando reverter ciclos de decadências urbana. Englobam-se neste rol desde a tradicional reabilitação de centros antigos como preservação do patrimônio histórico; passando pela renovação de áreas degradadas nas quais incorporadores se utilizavam de museus e equipamentos de lazer para aumentar os valores imobiliários; pela reabilitação de áreas centrais que se tornaram quase que shoppings a céu aberto; pela recuperação de centros históricos que se tornam vastos museus; pela requalificação de ambientes históricos que evocam cenários padrão *disneyland*; até pela promoção de nova imagem local apoiada em novos ícones arquitetônicos. (VAZ ; JACQUES, 2003, p. 113)

Os centros culturais em questão pela sua magnitude, enquadram-se em mais de um exemplo citado pelas autoras, destacando-se em especial suas fundações enquanto ferramenta de construção “de nova imagem local apoiada em novos ícones arquitetônicos”, aliando a execução de políticas públicas de cultura à consecução de objetivos políticos de modernização das cidades de Fortaleza e São Paulo, em diferentes momentos históricos.

Diferenças em relação à utilização do espaço interno são também importantes na análise dos dois centros culturais. No Dragão do Mar percebe-se que tudo se encontra em seu lugar, todos os espaços foram planejados individualmente e visando uma compartimentalização, minimizada pelas passarelas e demais formas de acesso. Já o projeto do CCSP foi feito pensando na mobilidade e flexibilidade interna de arrumação e organização dos diversos setores. Durante os primeiros anos de funcionamento o setor administrativo funcionava no local projetado para abrigar as exposições e obras da Pinacoteca, no Piso 810, e assim como o acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga, já esteve localizado em outros espaços do Centro. As mudanças continuam acontecendo, está prevista para o segundo semestre de 2007 a mudança da Biblioteca Braille e da Gibiteca Henfil para o outro extremo do edifício, unificando assim as quatro bibliotecas.

Esta flexibilidade, no caso do CCSP tornou-se uma medida necessária devido a vários aspectos e conseqüências decorrentes da não conclusão da obra. O Piso 810, por exemplo, quando inaugurado não se encontrava em condições de abrigar obras, devido à cobertura

indevida do teto e às aberturas laterais, que por vezes molhavam a área interna quando chovia. Outros problemas, no entanto, não foram ocasionados pela não conclusão do Centro, mas por causa da adaptação do projeto, realizada de forma não ideal, já durante o período de obras. Muitas dessas conseqüências não foram avaliadas corretamente no período e são visíveis até hoje, como explica Telles: “naquele momento, não se tinha noção exata dos aspectos negativos provocados pela futura mudança, principalmente com relação ao desempenho acústico do edifício em função da instalação do teatro de arena, e do esvaziamento das atividades da biblioteca, evidente até hoje.”(2002, p. 273).

Paralelamente, o que ocorre no Centro Dragão do Mar é uma situação diversa: o centro cultural funciona de forma regular e é estruturalmente completo, mas faz parte de um projeto urbano incompleto e sem previsão de concretização. O processo de revitalização da Praia de Iracema não contemplava somente a construção do Centro Dragão do Mar, mas a criação de formas de diálogo com a região circunvizinha, fato que estimularia por sua vez a revitalização de toda a região. O que se vê hoje em dia é a concentração de todas as atividades na área ao redor do Centro, onde se encontram os bares, boates e restaurantes que animam a noite de Fortaleza. O projeto de ligação com a Av. Monsenhor Tabosa, importante local de consumo e fluxo durante o dia, bem como a Praia de Iracema e a Ponte dos Ingleses, permitiriam uma dinamização das atividades do Centro durante o dia. Da mesma forma, a intenção original de tornar os casarões do entorno em locais destinados a atividades artísticas e culturais, como ateliês, estúdios, galerias e etc. não se concretizou devido à especulação imobiliária gerada após a implantação do Dragão do Mar.

Apesar da boa estrutura e funcionamento regular do Centro Dragão do Mar, nota-se uma inadequação da dimensão dos equipamentos existentes em relação ao tamanho do Centro, bem como uma discrepância entre a extensão de área total e a área construída. Pensado para ser a referência local de atividades culturais em Fortaleza, inexplicavelmente os dois principais equipamentos destinados a espetáculos no Centro Dragão do Mar são um teatro de médio porte, com apenas 246 lugares e um anfiteatro com capacidade para 900 pessoas.

Mesmo que sob formatos bastante distintos, tanto o CCSP quanto o CDMAC compartilham o fato de serem edifícios públicos projetados para serem centros culturais, ao contrário do que normalmente acontece com a reforma e revitalização de prédios antigos ou com a utilização de espaços diversos, numa estratégia de “ressemantização” de espaços para

fins culturais. Suas falhas, seja na construção ou no funcionamento, mostram o quão imprescindível é pensar a criação de um centro cultural como um projeto integral, considerando suas peculiaridades. Um centro cultural, especialmente público, deve ser muito bem e especificamente planejado enquanto tal, uma vez que inclui o funcionamento de diferentes equipamentos em uma mesma edificação e deve dirigir-se à totalidade de habitantes da cidade. Como conclui Michael Brawne, os centros culturais necessitam ser planejados de maneira que permita o seu desenvolvimento natural:

O programa de edifícios complexos é um assunto e motivo de muito debate, não só pela complexidade e inter-relacionamento entre as atividades, e também por envolver investimento de grande vulto. É preciso um controle rígido do processo por que inevitável e felizmente alterações surgem e há amadurecimento com o seu desenvolvimento. Os centros culturais têm que ser observados em um contexto maior que o da arquitetura, através de suas atividades, difundem conhecimento, mantendo valores e, ao mesmo tempo, dando condições ao desabrochar de novas idéias. (BRAWNE, 1998)

#### **4.4 Gestão**

Podemos dizer que a principal diferença existente entre os dois centros culturais estudados encontra-se na forma de gestão escolhida para cada um e esta foi uma das motivações para a escolha de ambos. A gestão de equipamentos culturais através de Organizações Sociais, modelo aplicado ao CDMAC, ainda é uma alternativa bastante recente e seus impactos, positivos ou negativos, ainda estão sendo avaliados, não apenas no Dragão do Mar, mas em outras iniciativas semelhantes.

Algumas das vantagens do modelo de gestão pública não-estatal são bastante visíveis e estimulam sua proliferação na área da cultura em outros estados do Brasil. Entre 2003 e 2005, o Governo do Estado de São Paulo delegou a administração de 15 equipamentos e instituições culturais a Organizações Sociais, como a Associação Paulista dos Amigos das Artes e a Associação de Amigos das Oficinas Culturais, que juntamente com outras, estão administrando os teatros, centros culturais e instituições pertencentes à Secretaria de Cultura. A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), o Museu da Imagem e do Som (MIS) e a rede de Oficinas Culturais são algumas delas.

Em 2000, o Governo do Estado de Pernambuco, investiu R\$ 33 milhões de reais na criação do Porto Digital, iniciativa pioneira de criação de um pólo de empresas relacionadas às indústrias criativas. Além de promover o desenvolvimento econômico do setor, em larga expansão, ainda estimulou a revitalização urbana da região do Recife Antigo, local de

instalação da iniciativa e que foi adaptado para receber o empreendimento com a instalação de 26km de dutos para fibra óptica, sem prejuízo ao aspecto original dos casarões e ruas. O Porto Digital é administrado pelo Núcleo de Gestão do Porto Digital (NGPD), uma OS criada especificamente para este fim. Até 2004 o Porto já havia atraído 68 empresas, empregando mais de 1600 profissionais nas áreas de tecnologia e comunicação. Em 2007, a Bahia recebe seu primeiro empreendimento cultural gerido por uma OS. A Cidade do Saber, centro cultural e esportivo localizado no município de Camaçari, inaugura o modelo de gestão pública não estatal no Estado.

Em todos os casos, optou-se pelo modelo de gestão através das OS como uma alternativa aos entraves burocráticos do serviço público, incompatíveis com o dinamismo necessário às atividades desenvolvidas pelas instituições da cultura.

É no sentido de se enfrentar a crise de gestão do estado que se coloca a proposta de se qualificar organizações sociais para assumirem a prestação de serviços não exclusivos de estado. As amarras burocráticas próprias de órgãos da Administração Direta são, em parte, necessárias para coibir o clientelismo. São, no entanto um problema grave quando se lida com atividades que requerem criatividade, flexibilidade e agilidade próprias de atividades artísticas. (COSTIN, 2005, p. 7)

A desburocratização alcançada com o modelo de gestão através de OS possibilita maior liberdade na contratação de profissionais, especialmente nas áreas que necessitam de serviços terceirizados ou temporários, na compra de material de manutenção e, sobretudo, na captação de patrocínios e apoios financeiros, sem a necessidade de licitações e outros tramites próprios da Administração Pública Direta.

O CCSP, como órgão público tem que encontrar maneiras de assegurar seu funcionamento durante o período noturno e fins de semana, quando é realizado um regime de convocação de funcionários de outras repartições, remunerados para tal. Esta forma encontrada, apesar de ser eficaz para a manutenção das atividades do centro, mostra-se muito onerosa ao Estado e figura como uma receita a mais a ser gasta juntamente com a manutenção física e a folha de pagamento dos funcionários da casa. O quadro funcional do CCSP mostra que alguns dos problemas comuns aos órgãos públicos são reproduzidos nos centros culturais de administração pública e têm resultados diretos em seu funcionamento. O Relatório de Gestão 2001/2004 classifica o quadro de pessoal do CCSP como anômalo e assinala a urgência de sua regularização. Em certos aspectos, é a prova concreta de como “a utopia do projeto contrastou violentamente com a aridez da máquina administrativa pública.” (CENNI, 1991, p. 236)

Também de forma comum a outros órgãos públicos da cultura, o Centro sofre freqüentemente com o contingenciamento de recursos, o que dificulta muito a realização de todas as ações planejadas. A dependência de licitações para compra de material e adiantamentos para fins específicos gera impactos na programação do centro, que por causa desses fatores tem de ser pensada com um prazo de 60 a 90 dias de antecedência.

Para fazer o Centro funcionar são encontradas muitas soluções que vem garantindo a manutenção de uma programação cultural ampla e diversificada. As mostras de cinema, referência em São Paulo, são, por exemplo, viabilizadas mediante parcerias com distribuidoras e consulados estrangeiros, barateando os custos de exibição.

Em 2003 foi elaborado um projeto pela diretoria do Centro, visando a criação da autarquia CCSP, para que se ganhasse mais independência financeira e administrativa sem onerar a Prefeitura Municipal. No relatório anual de atividades, em 2003, o diretor Carlos Augusto Calil, atual Secretário de Cultura, apresentava a importância desta alteração, dando indicativos de alguns dos malefícios que a gestão pública pode ocasionar à ação cultural:

Com duas décadas de existência, o Centro Cultural São Paulo acumulou suficiente experiência de gestão que lhe permite demandar independência administrativa e financeira, vital para estancar a progressiva estagnação e a deterioração de um dos maiores equipamentos culturais da cidade. Sua transformação em uma entidade autárquica parece ser a melhor via possível para alcançar essa independência sem deixar de manter o vínculo institucional com a Secretaria Municipal de Cultura, observando as diretrizes estabelecidas de política cultural da cidade de São Paulo. (p. 12)

Se implantada, essa transformação teria grande impacto para o funcionamento do CCSP. Apesar de não ter alcançado a autonomia administrativa, algumas ações pontuais foram implementadas para dar uma maior independência às ações do CCSP, dentre elas a possibilidade de comprar e catalogar os próprios livros e conduzir internamente os processos de licitação, funções antes executadas pela Secretaria Municipal de Cultura.

Neste sentido, a criação da Associação dos Amigos do Centro Cultural São Paulo (AACCSP) figurou como uma solução encontrada contra a dificuldade orçamentária e burocrática do centro, realizando ações que a administração do centro ou a própria Prefeitura não eram capazes de fazer. A atuação da AACCSP mostra a impossibilidade de enxergar um centro cultural como uma responsabilidade apenas governamental e como a sociedade civil pode atuar no sentido de promover melhorias no locais públicos, de uso cultural ou não.

Paradoxalmente, a flexibilidade própria do modelo de gestão pública não-estatal, como no caso do CDMAC, cujo um dos objetivos era justamente prover o centro de formas

de captar recursos externos e paulatinamente concorrer à sua auto-sustentabilidade, não surtiu até então efeitos muito expressivos e o Centro sofre de uma grande dificuldade em captar recursos de grande porte. Em parte, essa dificuldade pode ser explicada pela localização do centro, situado no Nordeste e, portanto, periférico ao centro econômico nacional, diferentemente do CCSP.

#### **4.3 Relação com as bibliotecas**

O Centro Cultural São Paulo e o Centro Dragão do Mar possuem relações bastante distintas de proximidade e contato com as bibliotecas públicas de suas cidades. Como vimos, muitos centros culturais surgiram da ampliação das atividades e de uma mudança necessária ao formato das bibliotecas, deixando de privilegiar tão somente o consumidor cultural como leitor e aproveitando a estrutura e legitimação próprias das bibliotecas para dinamizar seu uso. A biblioteca “é uma espécie de ação permanente que propõe a revisão continua do pensamento. Nesse sentido não há como separar os conceitos de bibliotecas públicas e de centros culturais; ao contrario, juntam-nas”.(MILANESI, 1991, p. 173)

A história do CCSP está diretamente relacionada com a Biblioteca Pública Mário de Andrade, da qual seria uma extensão. Mesmo tendo se transformado em um centro cultural, ainda hoje não há como negar a importância que as quatro bibliotecas, aliadas aos acervos da Discoteca Oneyda Alvarenga e do Arquivo Multimeios, possuem para a manutenção da elevada frequência de público no CCSP, atraindo sobretudo estudantes.

Ainda assim, a proximidade entre as bibliotecas e departamentos de pesquisa e acervo e os outros equipamentos do CCSP restringe-se predominantemente ao aspecto físico. Apesar de serem parte, estrutural e institucionalmente, de um mesmo projeto, não há integração entre a programação das bibliotecas e a programação artística do CCSP. Faz parte do projeto da gestão atual promover a integração entre o Arquivo Multimeios e a programação geral do centro cultural através da criação da Divisão de Ação Educativa, responsável pela implantação de uma programação unificada. Essas alterações, caso implementadas, serão de extrema importância na medida em que contribuirão para manter viva a memória e o registro das atividades culturais de São Paulo e cumprirão os termos da lei de criação do centro, segundo a qual caberia ao Arquivo Multimeios, dentre outras funções, propor atividades e programações, apoiadas nas pesquisas realizadas.



Em Fortaleza, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e a Biblioteca Pública Menezes Pimentel, apesar de pertencerem ao Governo do Estado do Ceará e dos poucos metros que os separam, mantém uma relação de distanciamento no que tange à programação e funcionamento em geral. A desvinculação entre o Centro e a Biblioteca inicia-se pela ausência de integração física entre os dois espaços, uma vez que apenas em 2002 foi construída a rampa que os liga.

A distância entre os dois empreendimentos é sobretudo simbólica. A Biblioteca, fundada em 1975, é componente de outra era política e cultural do Estado do Ceará, bastante diversa da inaugurada e propagada com a criação do CDMAC e cujo objetivo é a modernização do Estado. O Centro surgiu como ferramenta de revitalização da área da Praia de Iracema, mas, infelizmente, não foi pensado de forma a dialogar e revitalizar o uso dos outros equipamentos culturais do entorno, dos quais a Biblioteca Pública Menezes Pimentel é o exemplo mais flagrante.

A diferença entre as formas de gestão dos dois locais é também decisiva na relação de distância existente. Diferentemente do CDMAC, cuja gestão é realizada por uma OS, a Biblioteca funciona tal qual outros órgãos da esfera estadual. O fato de quadro de pessoal da Biblioteca ser regido de acordo com o regime dos Servidores Públicos Estaduais e a inexistência de uma solução para ampliar seus horários de funcionamento, como feito no CCSP através do regime de convocação de funcionários públicos de outras repartições, faz com que o Centro e a Biblioteca tenham horários de funcionamento e atendimento ao público completamente distintos. Durante todos os dias de noite e finais de semana, quando há maior atividade e fluxo no CDMAC, a Biblioteca permanece com suas portas fechadas, e o mesmo desencontro acontece durante o dia, devido a pouca oferta de programação no Centro.

De forma não periódica, há divulgação de eventos promovidos e de atividades fixas da Biblioteca no informativo mensal com a programação do Dragão do Mar, mas ainda assim esta é apenas uma iniciativa pontual e ainda não se configura como ideal para a integração dos dois espaços. A relação de distanciamento permanece como consequência negativa da sobreposição de equipamentos culturais na mesma área que, ao invés de se articularem de forma a valorizar culturalmente a região no qual estão implantados, funcionam de maneira estanque e compartimentalizada. Espelhando exatamente o oposto de tudo que a cultura deve ser.

#### 4.5 Programação e públicos

A localização de um centro cultural é decisiva na sua caracterização e é refletida em vários aspectos de seu funcionamento. A programação e as atividades realizadas no centro cultural, mesmo que de forma não intencional, estão intimamente ligadas à sua localização. São as ações promovidas ou realizadas no centro cultural que proporcionam a vivência por parte do usuário e vão de encontro à imagem do centro cultural como um “não-lugar” da cultura.

Assim, de que forma o “lugar” do centro influencia em sua programação? E quais as diferenças visíveis entre dois centros culturais, ambos públicos mas localizados em regiões cultural e historicamente tão diferentes quanto o Nordeste e o Sudeste brasileiros?

As conclusões mais óbvias levam a uma dicotomia pouco confiável entre cultura popular, relacionada ao Nordeste, e a cultura urbana, ligada à cidade de São Paulo. A programação dos centros de cultura estudados mostra que essa divisão não corresponde à realidade, sobretudo no caso do Centro Dragão do Mar. De fato, a presença mais forte da cultura popular ou regional no CDMAC é, em parte, uma consequência de sua localização, mas não é uma escolha por parte dos gestores ou mesmo uma demanda do público.

O orçamento restrito destinado ao Centro, aliado à dificuldade de conseguir patrocínios externos faz com que, por uma questão de adequação de recursos, grande parte da programação seja composta, sobretudo na área de música, por artistas locais. Essa preferência induzida nem sempre agrada ao público, que se queixa da ausência de atrações nacionais, mas em contrapartida é muito benéfica à produção local. A condição imposta influencia e delinea a programação do Centro, que busca da maneira democrática oferecer espaço para artistas dos mais variados estilos. Mesmo que não frequentemente, artistas nacionais também se apresentam no Dragão do Mar, que acolhe ainda muitos festivais e projetos externos. O centro também é um importante local para o desenvolvimento das artes visuais cearenses e apóia fortemente os novos artistas.

A variedade encontrada na programação artística do CDMAC mostra que no Nordeste contemporâneo não se pode mais restringir o “local” ao “regional” ou ao “folclórico”. Complementarmente, a programação artística do CCSP vai de encontro às distorções históricas e culturais, causadas sobretudo pelos meios de comunicação de massa, que transformaram, no caso de São Paulo e do Rio de Janeiro, o “local” em “nacional”.

O CCSP apesar de se localizar na região Sudeste e de ter consequentemente muito mais acesso aos artistas nacionalmente conhecidos, também opta por uma política de apoio a novos artistas e à produção independente. Assim como no caso do Dragão do Mar, essa opção deve-se às limitações orçamentárias e físicas do Centro. Outro fator determinante para o perfil artístico adotado é a vasta oferta de espaços culturais em São Paulo. Ao contrário do que é visto em Fortaleza, na qual o CDMAC concentra os principais equipamentos culturais da cidade, em São Paulo o CCSP é apenas uma dentre as muitas opções de espaços destinados a apresentações ou exposições. Coube então ao Centro, em adequação às suas diretrizes e limitações orçamentárias, investir no incentivo a novos artistas, espetáculos de menor porte, criação de uma programação de referência em cinema e em ações de educação e formação.

Os dois centros apresentam diferenças quanto ao tipo de atividade cultural mais procurada pelo público. No CDMAC, as atrações mais frequentadas são, respectivamente, música, teatro, arte popular<sup>31</sup>. O público do CCSP, por sua vez, mostra-se mais assíduo às atrações de cinema e vídeo, teatro e exposições, respectivamente. Os resultados mostram uma divergência entre as atrações mais procuradas e, em ambos os casos, revelam as áreas artísticas onde o investimento e a quantidade de eventos ao longo do ano são maiores.

No CCSP, dentre os equipamentos em geral, a Biblioteca é o mais procurado pelos usuários, tanto para consulta, leitura e empréstimo de livros quanto para acesso ao Telecentro, instalado em 2003. Dados da pesquisa de público realizada no mesmo ano mostram que, mesmo inaugurado há pouco tempo, o Telecentro é o terceiro local mais procurado pelos usuários, apontando uma demanda do público quanto a espaços de inclusão digital. Um espaço ou iniciativas de inclusão digital não existem no Centro Dragão do Mar, mas já são realizadas na Biblioteca Pública Menezes Pimentel, que conta com um infocentro.

Outras formas de inclusão não podem passar despercebidas e devem ser contempladas pelos centros culturais em geral. Podemos perceber que tanto o CCSP quanto o CDMAC desenvolvem ações e projetos direcionados ao público especial, embora em diferentes escalas. Os dois centros ainda mostram pouca inserção nesta área, realizando ações de diferente caráter. No CDMAC, apesar das visitas guiadas para deficientes visuais e auditivos, ainda há poucos eventos e projetos voltados especificamente para este tipo de público. O CCSP, por sua vez, realiza oficinas especiais de artes plásticas para os pacientes do Serviço de Psiquiatria do Hospital do Servidor Público Municipal e exposições dos trabalhos feitos pelos alunos.

---

<sup>31</sup> Dados de pesquisa de público realizada em 2006 pela empresa ADM Soluções a pedido do Centro Dragão do Mar, com 403 entrevistados.

Estruturalmente, ambos encontram-se preparados para o acesso de deficientes físicos, muito embora apenas recentemente o CCSP tenha promovido ações de construção de banheiros adaptados e a instalação de um elevador para acesso à Biblioteca Braille. O CDMAC, por sua vez, foi planejado e construído com atenção às normas de acessibilidade para deficientes e conta satisfatoriamente com rampas e um elevador.

No que toca à programação, ambos os centros são abertos às novas linguagens artísticas e à inserção de demandas do público em sua programação, mostrando uma face diferente dos centros e equipamentos culturais públicos, antes destinados exclusivamente às artes consagradas. O Centro Cultural São Paulo, durante o ano de 2003, ultrapassou as fronteiras nacionais e incluiu em sua programação uma série de especiais de música étnica, como música indiana, árabe e japonesa, mostrando atenção à população imigrante, bastante numerosa em São Paulo e estimulando o intercâmbio cultural. Hip-hop, capoeira, grupos de RPG, oficinas de quadrinhos e fanzines, desfiles e concursos de moda, cursos de música eletrônica e um espaço cada vez maior dedicado a atividades não propriamente artísticas, mas de socialização – como os grupos de psicodrama no CCSP ou de *Tai Ch'Chuan* no CDMAC – mostram a necessidade de atender, através de uma programação variada, os diversos públicos do centro, que são, em suma, todos os cidadãos.

O público dos centros responde a essa oferta de várias maneiras. No CDMAC e no CCSP podemos perceber que, com o passar do tempo, os frequentadores foram se apropriando do espaço e reconfigurando seus usos e feições. A instalação de mesas de estudo na área externa ao setor das Bibliotecas do CCSP, por exemplo, foi uma resposta a uma demanda espontânea do público. Por ocasião de uma reforma algumas mesas foram colocadas provisoriamente no local próximo ao jardim e rapidamente viraram o local perfeito para encontros, conversas, leitura e também estudo com o próprio material didático. A reação do público à retirada fez com que a administração instalasse de forma definitiva as mesas e cadeiras, inclusive aumentando sua quantidade.



**CCSP -Mesas instaladas na entrada da Biblioteca**

Foto: Elizabeth ponte

Da mesma forma os cidadãos de Fortaleza reconstróem continuamente o CDMAC. O projeto arquitetônico do Centro, por exemplo, não previa nenhuma utilização para o espaço abaixo do Planetário Rubens Azevedo. Nem mesmo o eco no local era previsto. Tão logo inaugurado, o espaço tornou-se um dos prediletos do público. O eco agrada as crianças, favorece apresentações musicais, recitais, etc. Assim também a Praça Verde, deserta durante o dia, virou local para a prática de *Tai Ch'Chuan*.

Os casos do CDMAC e do CCSP mostram que, em um centro cultural, o ideal é que com o tempo os espaços e até mesmo as atividades não pertençam mais aos centros culturais, mas aos cidadãos, livrando os centros públicos, na medida do possível, dos danos da descontinuidade política. Apenas assim os centros culturais podem abandonar a imagem de “não-lugares” que os acompanha desde sua origem, pois “o centro de cultura só deixa de ser estranho quando traz familiaridade com o conhecido, quando é um prolongamento do cotidiano e do imaginário das pessoas”. (MILANESI, 1991, p. 32)

O CCSP e CDMAC mostram o importante papel dos usuários como re-criadores e intérpretes dos espaços públicos destinados à cultura. A sugestão de novos usos e apropriações dos espaços independem da dimensão dos centros culturais, pois

embora o edifício possa ser simples, seu uso deve ser sofisticado e rico...o sucesso de um centro depende tanto dos espectadores, como dos usuários. O centro é um evento público. Quanto mais público, mais sucesso terá o evento. O centro precisa ser organizado para esses eventos, para velhos e jovens, especialistas e amadores, diferentes atividades para diferentes ocasiões (...) A sobreposição de atividades e a possibilidade de flexibilidade, abrem possibilidade de interação ampla, além dos limites do institucional. Elas mostram o que é cultura na democracia. (TELLES, 2002, p. 152. *apud* SILVER, 1994.)

A análise comparativa entre o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e o Centro Cultura São Paulo nos proporciona a noção das alterações e evoluções sofridas pelos centros culturais brasileiros nas últimas décadas. A experiência brasileira de construção e administração de empreendimentos culturais públicos complexos e de grande porte é historicamente recente e encontra-se em um processo constante de aperfeiçoamento. Novos formatos, tecnologias e formas de gestão são testadas e implementadas para atender a demandas populares igualmente novas. Os dois centros estudados são, em suas semelhanças e diferenças, o retrato da cultura múltipla e diversa do Brasil. O país, capaz de produzir cidades tão diversas como São Paulo e Fortaleza, ainda está aprendendo, através de seus centros culturais, a lidar com sua própria cultura e a reler seus mitos, seus dragões e suas paulicéias.

## CONCLUSÃO

As experiências do Centro Cultural São Paulo e do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura mostram que os centros culturais públicos no Brasil podem ser mais que simples espaços para a exibição de espetáculos e realização de eventos. A escolha pelo investimento do dinheiro público em um centro cultural tem que representar antes de tudo a negação à cultura como *evento* e sua afirmação enquanto *projeto*, o que pressupõe a ação cultural como um planejamento a médio ou longo prazo. Independente de sua vinculação a um projeto político ou a intenções turísticas e econômicas, o centro cultural é como qualquer outro investimento de grande porte: o retorno do investimento nunca é imediato e, especialmente na área cultura, não pode ser auferido apenas em termos econômicos.

Os centros culturais são espaços múltiplos e seus usos devem acompanhar essa multiplicidade. Um centro cultural tem que ser visto como um local integrado que permite a efetivação de ações que contemplem cada uma das fases ou níveis da cadeia de produção cultural: produção/ distribuição/ troca/ consumo. Todos os elos da cadeia podem ser unidos em um centro cultural bem estruturado e acima de tudo bem administrado. Os artistas podem produzir e se capacitar através de oficinas, bens, produtos e projetos podem ser exibidos, comercializados e consumidos no centro.

Antes mesmo de sua inauguração, a instalação de um centro cultural prevê alterações no espaço urbano, seja na construção de novos edifícios ou na utilização de antigos prédios, promovendo ações de revitalização urbana. Os modelos de São Paulo e Fortaleza não podem ou devem ser reproduzidos por todo o país. Acreditamos que muitos centros culturais podem surgir do reaproveitamento de espaços existentes, especialmente daqueles já ligados à cultura. As bibliotecas públicas espalhadas por todo o Brasil, através da ampliação de suas atividades e adequação de sua estrutura, são espaços privilegiados para esta mudança. Especialmente em cidades menores onde o mais coerente, inclusive em termos econômicos, seria investir na dinamização e ampliação das bibliotecas públicas existentes. Esta mesma solução pode ser empregada em grandes cidades nas quais ainda não existem centros culturais públicos, viabilizando assim um investimento na área cultural através de estruturas e equipamentos já existentes e sendo uma solução muito menos onerosa ao Estado ou à Prefeitura que a construção de um novo edifício.

Os centros culturais públicos possuem responsabilidade muito superior em relação aos privados e não podem restringir-se simplesmente à difusão, pois antes de ser um espaço

cultural, todo centro é um espaço público. O centro cultural está para a cultura como a praça está para a cidade. **O centro cultural é a praça da cultura.**

A relação entre centro cultural, espaço público e democracia inicia-se pela integração de várias atividades diferentes sob um mesmo local, permitindo ao cidadão a possibilidade de usufruir cultura em um espaço comunitário. Da mesma forma, assim como o espaço público é reconstruído pela ação do homem também o centro cultural é diariamente reconstruído por seus frequentadores, que lhe conferem novos usos.

Na medida em que a criação de um centro cultural traz em si questões relativas ao uso dos espaços públicos em geral, torna-se mais delicada a avaliação de seu sucesso ou fracasso. Assim como alguns espaços públicos das cidades – shoppings, parques, pólos de lazer, etc. - restringem, por variados motivos, o acesso de parcelas da população, também os centros culturais são, desde sua origem, exclusivos àquela parcela da população consumidora da arte e de determinada cultura. A missão dos centros culturais públicos transcende o acesso simplesmente aos bens culturais. Cabe também aos centros culturais a busca por soluções aos problemas, físicos e simbólicos, de acessibilidade aos espaços públicos nas grandes cidades. O acesso à cultura e seus bens ainda permanece como um acesso seletivo. Desta forma, a principal missão de um centro cultural público é evitar reprodução dessa lógica excludente, favorecendo o uso e apropriação de espaços públicos das grandes cidades de forma igualitária, democrática e não hierárquica.

Os centros culturais públicos, no Brasil e no mundo, não precisam apenas lidar com a conjunção delicada entre os “três verbos”: informar, discutir e criar. É necessário também *questionar, propor e mudar*. Afinal, como evitar que os centros culturais públicos brasileiros, mesmo com suas portas abertas, ainda mantenham tantos cidadãos apartados da cultura e dos bens artísticos? E como utilizar os centros culturais públicos para fazer do acesso à cultura uma confirmação da cidadania? As respostas, mesmo que não definitivas, são encontradas todos os dias, de diferentes maneiras, através de espaços como CDMAC e o CCSP e por detrás das portas abertas de tantos outros centros culturais Brasil a fora.

## Bibliografia

ARRUDA, Valdir. *Edifícios Públicos Culturais: o lugar da cultura*. Revista D'Art. n. 9/10. São Paulo. Novembro, 2002. p. 67-86.

AS ARTES no paraíso. *Revista Veja*. 19 de maio, 1982.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas-SP: Papirus, 1994

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

\_\_\_\_\_. *Estado, Mídia e Identidade: políticas de cultura no nordeste contemporâneo*. Revista ALCEU. v. 4. n. 8. jan/jun 2004. p. 156-167.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. São Paulo: Relógio D' água, 1991. p. 81 – 101.

BRAIA, Ana; BENFICA, Valério. *As mudanças cosméticas na lei que já nasceu torta*. Jornal A Hora do Povo. 10 de maio, 2006. Disponível na Internet: <<http://www.horadopovo.com.br>> Acesso em 15 de agosto de 2006.

BRAWNE, Michael. The Getty Center. Londres: Phaidon. 1998

CENNI, Roberto. *Três Centros Culturais da cidade de São Paulo*. 1991. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *Consolidação e Modernização*. Relatório Anual 2003. \_\_\_\_\_. *Relatório 2001 – 2004*. São Paulo.

CENTRO DRAGÃO DO MAR DE ARTE E CULTURA. *Desempenho institucional e pesquisa de opinião*. Fortaleza. 2006.

COELHO NETO, José Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Ed. Iluminuras. 3ª edição. 1997.

\_\_\_\_\_. *O que é ação cultural?* 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

\_\_\_\_\_. *Usos da cultura: políticas de ação cultural*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

COSTIN, Claudia. Organizações Sociais como modelo para Gestão de Museus, Orquestras e outras iniciativas culturais. *Revista Eletrônica sobre a Reforma do Estado*, Salvador, Instituto



de Direito Público da Bahia, n. 2, junho/julho/agosto, 2005. Disponível na Internet: <<http://www.direitodoestado.com.br>> Acesso em: 20 de março de 2007.

DE QUEM é a responsabilidade? *Jornal O Povo*. Caderno Vida & Arte. 2 de agosto de 2004.

ESTADO DO CEARÁ/SECRETARIA DE CULTURA E DESPORTO/ SECRETARIA DE DESENVOLVIMENTO URBANO E MEIO AMBIENTE. *Carta Convite n. 071/SDU/93*. Fortaleza, 1993a.

\_\_\_\_\_. *Plano de Desenvolvimento cultural 1995/1996*. Fortaleza, 1995.

\_\_\_\_\_. *Relatório técnico justificativo de inserção do Centro Dragão do Mar no Prodetur/CE*. Fortaleza, 1996.

FEBRABAN. *Balanco Social 2002*. Disponível na Internet: < [www.febraban.org.br](http://www.febraban.org.br)> Acesso em: 02 de novembro de 2006.

FERREIRA, Reinaldo B. *Centro Cultural Banco do Brasil: uma experiência que deu certo*. Memórias. Rio de Janeiro: [s.n.], 1997.

GLUSBERG, Jorge. *Museu D'Orsay: Arquitetura e Museografia em questão*. Revista Projeto. n. 104. p. 73-85. 1987.

GONDIM, Linda Maria de Pontes. *O Dragão do Mar e a Fortaleza Pós-moderna: cultura, patrimônio e imagem da cidade*. São Paulo: Annablume, 2007.

LEIRNER, André Isai. *Paisagens Públicas: Centro Cultural São Paulo*. Revista D'Art. n. 9/10. São Paulo. Novembro, 2002. p. 100-108.

MELLO E SILVA, Maria Celina Soares. *Centro cultural: construção e reconstrução de conceitos*. 1995. 109f. Dissertação (Mestrado no Curso Memória Social e Documento) – Centro de Ciências Humanas, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MELLO E SILVA, Maria Celina Soares. *Museu x centro cultural: reflexões sobre o acervo*. Rio de Janeiro, novembro/2004.

MILANESI, Luis. *A casa da invenção*. Centros de cultura: um perfil. São Paulo: Ed. Siciliano, 1991.

O CENTRO da questão. *Jornal O Povo*. Caderno Vida & Arte. 13 de setembro de 2004.

OLIVIERI, Cristiane Garcia. *Cultura neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura*. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

PAIVA, Ricardo Alexandre. *Entre o mar e o sertão: paisagem e memória no centro de Fortaleza*. 2005. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

REIS, Ana Carla F. *Marketing Cultural e Financiamento da Cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.

SABADIA, Luis Carlos B. *Organizações Sociais: o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura*. 2001. 121f. Monografia (Especialização em Gestão de Produtos e Serviços Culturais) - Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza.

SERPA, Ângelo. *O espaço público na cidade contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2007.

SILVER, Nathan. *The making of Beaubourg: a building biography of Centre Pompidou*. Londres: The MIT. 1994.

SOUSA, Vancarder Brito. *Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura: política cultural no discurso de modernização do “Governo da Mudanças”*. 2000. 105f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós Graduação em Sociologia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

TELLES, Luis B. *CCSP – Centro Cultural São Paulo: um projeto revisitado*. 2002. 332f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

UM CHOQUE de cultura no Ceará. *Revista Inside Brasil*. Maio, 1998.

UMA NOVA linguagem no Centro Cultural de São Paulo. *Revista Projeto*. n. 40. 1982.p. 31-40.

VAZ, Lílían Fessler; JACQUES, Paola Berenstein. *A cultura na revitalização urbana: espetáculo ou revitalização?* Espaço & Debates. Revista de Estudos Regionais e Urbanos. v. 23. n. 43-44 jan/dez. 2003. p. 129-140.