

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL**

FELIPE SANTOS SOUZA

**TRINTA ANOS DE CENTRO CULTURAL SÃO PAULO (1982 – 2012) NO
CORAÇÃO DA METRÓPOLE: CULTURA E POLÍTICA**

NITERÓI

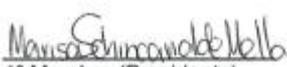
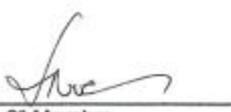
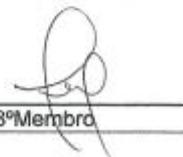
2014



ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO	
Nome do Candidato: FELIPE SANTOS SOUZA	Matrícula: 110.33.007
Título do Trabalho: TRINTA ANOS DE CENTRO CULTURAL SÃO PAULO NO CORAÇÃO DA METRÓPOLE: CULTURA E POLÍTICA	
Orientador: Drª MARISA SCHINCARIOL DE MELLO	
Categoria: Monográfica	Data da Apresentação : 15.07.2014

BANCA EXAMINADORA
1º Membro (Presidente) Drª Marisa Schincariol de Mello
2º Membro: Dr. Luiz Augusto Fernandes Rodrigues
3º Membro: Dr. João Luiz Pereira Domingues

AVALIAÇÃO:		
Análise / Comentário		
<p>A banca destaca a relevância do tema; a pertinência das fontes e referências bibliográficas; maturidade da escrita.</p> <p>O estudo traz uma contribuição relevante para o tema das políticas culturais e de espaços culturais.</p> <p>O trabalho tem potencial de desdobramento em estudos de pós-graduação.</p>		
Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora):		
10 (dez)		
ASSINATURAS		
 1º Membro (Presidente)	 2º Membro	 3º Membro

FELIPE SANTOS SOUZA

**TRINTA ANOS DE CENTRO CULTURAL SÃO PAULO (1982 – 2012) NO
CORACÃO DA METRÓPOLE: CULTURA E POLÍTICA**

**Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Produção
Cultural da Universidade Federal Fluminense, como requisito
parcial para obtenção do Grau de Bacharel**

Orientadora: Prof. Dra. Marisa S. Mello

Niterói

2014

FELIPE SANTOS SOUZA

**TRINTA ANOS DE CENTRO CULTURAL SÃO PAULO (1982 – 2012) NO
CORAÇÃO DA METRÓPOLE: CULTURA E POLÍTICA**

**Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Produção
Cultural da Universidade Federal Fluminense, como requisito
parcial para obtenção do Grau de Bacharel**

Aprovada em julho de 2014

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Marisa S. Mello - Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Luiz Augusto Rodrigues
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. João Luiz Domingues Pereira
Universidade Federal Fluminense

Niterói

2014

Para a cidade de São Paulo e sua laboriosa gente.

AGRADECIMENTOS

Aos meus colegas e professores com os quais tive o privilégio de ampliar meus conhecimentos nas mais variadas aulas que tive.

A minha orientadora, que acompanhou o nascimento do projeto, voltando anos depois para ajudar-me a concluí-lo.

E ao Centro Cultural São Paulo, sua diretoria e seus funcionários, todos muito solícitos e receptivos quando da minha pesquisa, em maio de 2012.

SUMÁRIO

Introdução 2-4

Capítulo 1 | Os centros culturais e suas funções no Brasil e no mundo e panorama histórico-cultural no Brasil | 5-21

Centros Culturais e sua posição na Cultura do espetáculo | 5-7

Elitização cultural no Brasil | 7-10

Afrancesamento cultural | 10-11

A Cultura como mercadoria e ideologia | 11-14

O caráter econômico dos centros culturais, o Guggenheim de Bilbao e a “Barcelonização” das cidades |15-19

Centros de cultura: o que oferecer? |19-21

Capítulo 2 | Centro Cultural São Paulo: antecedentes até a inauguração | 22-33

Primórdios: Biblioteca Municipal de São Paulo | 22-24

Projeto Vergueiro e “Milagre Econômico” | 24-28

Da construção |28-29

Centro Cultural Jabaquara: espaço esquecido |29-30

CCSP: política ou necessidade |30-32

Semana de 22 como inspiração |32-33

Capítulo 3 | As mudanças políticas paulistanas e o CCSP| 34-50

Anos 1980 |34-39

Cidadania cultural em São Paulo |39-42

O retorno do grupo político original e projeto Mercosul: São Paulo como capital cultural do bloco econômico |42-45

CEUs: uma nova abordagem para a periferia | 45-47

2005-2012: Apartidarismo político na SMC e retorno ao Centro | 47-50

Considerações finais| 51-54

Anexos| 55-58

Referências bibliográficas| 59-64

Introdução

Este trabalho propõe-se a analisar os antecedentes e os primeiros trinta anos (1982 - 2012) de existência do Centro Cultural São Paulo (CCSP) a partir da política executada pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (SMC) e alguns dos eventos realizados pela mesma dentro das dependências do equipamento cultural do Paraíso, na zona Sul da capital paulista, ao longo deste período temporal.

A escolha de centro cultural como tema de um trabalho de conclusão de curso (TCC) dá-se por entendermos que os centros culturais não somente representam hoje um grande acontecimento para as cidades, através dos encontros entre as mais variadas tribos urbanas, fruto desta nova sociedade multifacetada que temos nos dias atuais, que procuram um local para socializar-se, como também pelo espaço consagrado onde realizar-se a produção cultural contemporânea local e global. O centro de cultura é o espaço onde pode-se ensaiar cidadania e a participação popular através de suas inúmeras atividades multidisciplinares ou não. No caso do Centro Cultural São Paulo, para além das questões já citadas, a vontade pessoal de estudar um local importante para a cidade de São Paulo e para mim, na condição de paulistano, fez com que me debruçasse sobre este tema na condição de espectador.

A ideia de construção do CCSP - o segundo centro cultural da cidade de São Paulo a ser construído – aparece no meio cultural paulistano na década de 1970, justamente época da construção do Centro Nacional de Artes Georges Pompidou, em Paris, na França. O estrondoso sucesso do caso francês, apesar das críticas que sofrera em seu domínio, por sua inovação no processo de fruição cultural destinados às massas (BAUDRILLARD, 1997), ao atrair o *non-public* além do público já familiarizado para dentro de suas instalações, rompendo uma aura ao entorno destes espaços, alastrou-se mundo afora, a partir da década seguinte, com a construção de novos museus e centros culturais nas principais cidades do mundo.

No primeiro capítulo mostraremos a evolução das instituições museu e biblioteca, que vão dar origem, futuramente, aos centros culturais, ilustrado por um breve panorama histórico cultural do Brasil, com destaque para as belas artes e a cultura eruditas, e suas relações de trocas culturais com outras nações, que vai resultar na criação do CCSP, nos anos 1970, através de visita e conversar durante o período de construção com os diretores do Pompidou. Ainda neste mesmo capítulo, veremos que o estágio atual do capitalismo, com o desenvolvimento da indústria cultural, fez com que as artes e a cultura, em geral, agregasse valor comercial ao artístico, muitas das vezes ultrapassando o segundo. A partir de então,

museus e centros culturais, bem como eventos culturais e esportivos, passaram a ser disputados e encomendados por grandes cidades, ansiosas por atrair turistas, movimentando sua economia direta ou indiretamente. Alguns casos estrangeiros e brasileiros serão citados como exemplos.

No capítulo 2 serão abordados os antecedentes e a inauguração do CCSP. Desde a relação entre Estado e cultura promovida pelos militares, nos anos 1970, passando pelo contexto cultural e político da cidade e do país, que vivia com a liberdade cerceada, até a necessidade de ampliação da então saturada Biblioteca Mário de Andrade (BMA), no Centro, que vai dar origem ao projeto Vergueiro, uma tentativa frustrada de tentar construir uma “nova” Paulista às margens da Avenida 23 de maio, até a rápida importação do modelo Pompidou para os trópicos.

Veremos como o amplo investimento em cultura pelo governo após-1974 e o processo de reabertura política, resultando na volta da democracia, nos 1980, resultaram no CCSP que seria inaugurado no início de 1982: um espaço amplo, democrático, multidisciplinar, de vanguarda disposto a dar voz aos agentes culturais da metrópole desfavorecidos, ausentes aos espaços elitistas das artes. As mudanças culturais que marcaram o consumo cultural no Brasil também serão abordadas para compreender o contexto e o discurso de democratização cultural do CCSP, criado para atender especialmente à periferia paulistana, historicamente excluída da difusão cultural na cidade de São Paulo.

No capítulo 3, estudaremos os trinta anos de instituição a partir da política cultural paulistana, a partir da seleção de alguns dos eventos ou programas de maior vulto que realizaram-se no Vergueiro.

A escolha desta opção se dá por entendermos que esta era a melhor metodologia a ser utilizada para um trabalho de conclusão de curso, uma vez que o espaço de tempo era grande (trinta anos), e também por percebermos que as diretrizes adotadas pelo centro cultural neste período esteve, geralmente, muito mais ao sabor do seu gestor principal que em função de um projeto cultural mais amplo, caracterizando-se como um equipamento personalista, como Teixeira Coelho (1986) faz perceber, indicando uma ausência de maior participação popular na seleção dos programas a serem oferecidos, refletindo o que havia (e ainda há) de pior na política cultural brasileira: o personalismo.

Nestes 30 anos, o CCSP esteve nas mãos de diferentes grupos políticos que passaram pela prefeitura paulistana. Analisaremos o enfoque dado por cada gestão à Cultura e ao espaço cultural do Vergueiro. Onde eles continuam e se divergem? Desde o ufanismo dos correligionários do Regime Militar de 1964 e o projeto Periferia, de Mário Chamie, à

“Cidadania Cultural”, de Marilena Chauí, passando pelo neoliberalismo da gestão Maluf-Pitta até a volta do Partido dos Trabalhadores ao poder, na gestão Marta Suplicy (2001-2004) e a política de retorno ao Centro, por meio de atividades e espaços culturais, dos “anos Calil” (2005-2012) como forma de requalificar o tecido urbano degradado após décadas de abandono e descaso.

Ao analisarmos o panorama cultural da periferia da cidade de São Paulo nos dias atuais vamos comparar o discurso de democratização do acesso à cultura, defendido pelo ex-secretário de Cultura Mário Chamie, lá nos anos 1980, através da criação do Centro Cultural São Paulo como forma de reduzir o abismo (*apartheid*) existente entre a cidade formal e informal (arrabaldes), e sua realização na prática trinta anos passados, apontando para novos caminhos de participação popular por meio da cultura, levando em consideração a expansão da mancha urbana ocorrida nos últimos decênios.

Por fim, apesar de ser um tema local, passado na capital bandeirante, a história deste equipamento cultural reflete o Brasil de outrora e o Brasil de hoje, sobretudo na questão cultural, sua abrangência é global, não só devido aos vínculos natalícios com o Beaubourg, mas também por estar na vanguarda do que se fazia culturalmente. Entender o CCSP é entender um pouco de São Paulo. Entender São Paulo é entender um pouco de Brasil.

Capítulo 1

Panorama histórico-cultural no Brasil: os centros culturais e suas funções no Brasil e no mundo

Centros Culturais e sua posição na cultura do espetáculo

Os centros culturais podem ser considerados as mecas da produção cultural contemporânea deste século XXI. O lugar onde tudo e todos que fazem ou vivem do fazer artístico convergem, pois, nos dias atuais, em termos gerais, para qualquer construção de um novo equipamento cultural em uma cidade específica, logo se pensa num centro cultural ou num museu projetado por um arquiteto pós-modernista renomado internacionalmente. Teriam os outros espaços de convívio e de conhecimento, como a boa e velha biblioteca e a Academia, sido suplantados por esta nova instituição, de modo a não mais atrair a atenção dos jovens?

Na verdade, a biblioteca, como a universidade e o museu, não são instituições da sociedade contemporânea, pós-industrial (ou pós-modernista, como preferir), mas sim da Idade Moderna. Os centros culturais, por conseguinte, ao menos nesse termo que os definem, surgem nos anos 1970, embora possamos vislumbrar iniciativas anteriores na França do pós-Guerra (anos 1940) e com a política malruciana à frente do *Ministère des Affaires Culturels* no período de 1959 a 1968. A década de 1970, que marca o início do pós-modernismo¹, coloca portanto a instituição “centro cultural” recém-criada na vanguarda artística, relegando ao passado instituições mais antigas, como a biblioteca, que no Brasil, atualmente está associada ao público infante-juvenil, ao estudante ginásial ou aquele que está em processo de pesquisa acadêmica, uma vez que nossa população não tem, infelizmente, o hábito de leitura como outros povos o tem.

De acordo com Luis Milanese (1997, p. 23), a biblioteca representa a instituição mais antiga e, que com o passar do tempo, mais esteve associada a ideia de difusão e propagação da cultura, pois nela está guardado todo o saber dos grandes pensadores, ensaístas e poetas dos tempos mais remotos, bem como em si fora guardada a história de um povo ou civilização, porém como não está mais associada ao público adulto, uma vez que ocorreram mudanças

¹ Segundo Frederic Jameson (1997) o pós-modernismo, ou o capitalismo tardio, na esfera econômica, caracteriza-se pela nova divisão do trabalho, pelo surgimento de conglomerados globais, pela nova relação das mídias, etc. frutos das novas formas de organização e produção econômica do capitalismo. Nas palavras do autor, “na cultura pós-moderna, a própria cultura se tornou um produto” (1997, p.14), perdendo sua função social.

drásticas nos meios de informação a partir do segundo quartel do século XX, buscam-se outras alternativas de acesso ao saber, e um deles é o centro cultural.

Fruto desta situação é que as bibliotecas cada vez mais vão abrangendo atividades que não competem aos bibliotecários, como exibição de filmes, exposições, palestras, etc. como forma de atrair maior público, e se transformando assim em “centros culturais”; como ocorre com a reinaugurada Biblioteca Pública do Estado do Rio de Janeiro, por exemplo, idealizada pelo antropólogo Darcy Ribeiro quando este esteve à frente da pasta de Educação e Cultura (1982-1987), que passou por reformas para se adequar às novas demandas. De modo que Isaura Botelho (2001) percebe que quase não há uma diferenciação entre os dois modelos nos dias atuais.

Em suma, apenas trocando a nomenclatura, um espaço deixa de ser uma biblioteca pública para se tornar um “centro cultural” com inúmeras atividades, entre elas a de leitura, mantendo porém a denominação anterior. O autor ainda aponta para uma questão básica para explicar essa precariedade das bibliotecas públicas no Brasil: o surgimento dos centros culturais, que teria ocultado a importância das bibliotecas.

Ainda segundo o autor (1997), a Biblioteca de Alexandria, erguida no século III A.C, constitui-se como o centro cultural mais antigo que se tem notícia. Lá, estavam palácios que abrigavam a sapiência, através de documentos das mais variadas áreas do conhecimento da época, estando disponível para consulta à população grega por meio das salas de estudos, onde ocorriam debates, proporcionando um ambiente de intensa troca cultural. Por concentrar todo o saber existente daquela população, pode-se defini-la também como o primeiro museu, uma vez que abrigava esculturas, estátuas, obras de artes, etc. Segundo Milanesi, “a biblioteca é a mais antiga e frequente instituição identificada com a Cultura” (1997, p.24), por isso tornou-se necessária nas cidades modernas, mais para marcar um simbolismo que para difundir o conhecimento entre a população.

Com o passar do tempo, os museus, a partir de um impulso colecionista de admiradores de arte, como monarcas e os burgueses emergentes, e da formação de escolas artísticas mundo afora (Rio de Janeiro, São Petersburgo e Cidade do México, por exemplo), vêm a tomar a posição de destaque das bibliotecas, na Idade Moderna. Por requisitar um conhecimento prévio acerca do que é consultado, a cultura erudita (simbolizada pelos objetos culturais, como um livro ou uma obra de arte) notabiliza-se como um instrumento de diferenciação entre aqueles que acessam (os cultos) e os que são privados de consumi-la, estes considerados ignorantes ou “bárbaros”, por não terem conhecimento prévio, como letramento, para entenderem a arte. Entendemos que no mundo atual, onde o consumo tornou-se via de

regra nas sociedades, muitas das vezes ultrapassando valores éticos e morais, a capacidade de consumir um bem cultural acaba por trazer consigo um valor social.

O consumo cultural - simbolizado pelo objetos e eventos culturais - segundo Jean Baudrillard, deixou há algum tempo de ter apenas um valor simbólico, como algo que se restringe à “arte pela arte”, para adquirir um *status* social, com o intuito de aumentar o prestígio social de seus consumidores para com seus pares, envaidecendo egos. Segundo o autor francês, a cultura instiga nos consumidores o mesmo anseio de mobilidade social que uma “máquina de lavar roupas” ou um “automóvel” despertam (BAUDRILLARD, 2010, p.136).

Deste modo, o “conteúdo genuinamente cultural” fica num segundo plano, pois o que vale é o “valor de troca” simbólica que é oferecido, representando signos que desejam ser incorporados pelas classes emergentes como preservados e – ainda mais restritos – pelos que estão na classe dominante, receosa pelo número sem fim de objetos *kitsch*, que visam reproduzir uma obra original, na indústria do consumo, voltada para a cultura de massa.

Para Edward Tylor, a cultura é “todo um complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (FILHO, 2001, p.47). Portanto, para entender uma “cultura” é preciso estar inserido – ser membro daquele grupo, compartilhar signos próprios ou inserir-se, como um pesquisador ou antropólogo, através de uma observação participante.

Clifford Geertz (1989) tem uma visão simbólica de Cultura: na qual a significação e interpretação dos signos, linguagens e costumes de um determinado grupo servem para diferenciá-lo de outros grupos, afirmando sua identidade cultural perante o mundo. Muitas das vezes o acesso a cultura pode ser exclusivista ou mesmo negada por questões de classe, notadamente a burguesa - acentuadas ainda mais no contexto brasileiro - que pretendem perpetuar as diferenças de classes por meio de grupos que compartilham signos representativos.

Elitização cultural no Brasil

Tendo em mente o que foi descrito acima, podemos dizer que a cultura é uma forma de diferenciação social entre grupos distintos. Esta prerrogativa é importante para entendermos o nosso país em alguns de seus aspectos culturais, mais precisamente no que envolve o consumo. No Brasil, por conta de nossa colonização portuguesa, a questão da

elitização ou distinção cultural é mais acentuada, uma vez que, segundo Stuart Schwartz², foi instituído um “projeto arcaizante” de metrópole, que esteve nas mãos da aristocracia, onde não interessava alterações políticas e sociais profundas (SCHWARTZ, 1999).

Assim, enquanto a Europa via a burguesia emergir socialmente e conquistar espaços antes pertencentes apenas à nobreza através das revoltas populares ocorridas na Idade Moderna, dentre as quais destaquemos a Revolução Francesa (1789), que garantiu o acesso universal à educação, do lado de cá do Atlântico, no Brasil, buscou-se preservar as bases da sociedade feudal. Instituída desde o início de nossa colonização, no século XVI, com as sesmarias, as capitânicas hereditárias e as propriedades de terra destinadas aos homens mais identificados com a aristocracia e a nobreza da metrópole, sufocando a possibilidade de expansão de revolta do pensamento popular europeu para as massas brasileiras, muito embora tenhamos assistido revoltas sociais, sobretudo a partir do século XIX.

Milanesi (1997) explica o abismo cultural brasileiro em algumas linhas. Enquanto a Europa, após a invenção da impressão mecânica com Johannes Gutenberg, no século XV, viveu um impulso literário à medida que a leitura se tornou popular, uma vez que a invenção da imprensa permitiu um acesso das camadas médias e populares europeias ao livro e às gazetas informativas, aumentando significativamente o número de alfabetizados em seu território; a Coroa portuguesa buscou de toda forma possível restringir o número de livros que chegavam ao Brasil, com o intuito de evitar qualquer inquietação social na colônia contrária aos interesses lusitanos, tal como fora explicado acima, perpetuando a ignorância dos brasileiros. Os poucos livros que chegavam ao território nacional, quando não de origem religiosa, por mãos dos jesuítas, eram clandestinos e estavam em mãos de poucos, sobretudo os mais abastados, que tinham condições de arcar com os custos de contrabandear livros.

Sendo assim, não é de se estranhar que atualmente os espaços de cultura, principalmente a biblioteca e os museus, nos dias atuais, continuem subutilizados pela maioria da população³, sobretudo àquela menos instruída, mesmo localizados, geralmente, em áreas centrais e de fácil acesso, como o Centro Cultural São Paulo, por exemplo, que será estudado mais detalhadamente adiante. No caso dos centros culturais, que aqui é o que nos interessa, na maioria dos casos, marca-se como um território da alta sociedade, com maior nível de letramento que a grande maioria da população. Enfim, como templos da sociedade burguesa, excluindo-se assim, sutilmente, as camadas mais pobres e menos letradas da população. A

²SCHWARTZ, Stuart B. “Mentalidades e estruturas sócias no Brasil colonial: Uma resenha coletiva”. Revista Economia e Sociedade. Campinas, vol. 25, 1999

³Segundo pesquisa do IPEA (2010), com base em dados de 2003, 70% da população brasileira nunca tinha ido a museus ou centros culturais

respeito dessa situação, Milanesi considera que as atividades culturais têm uma aura que exclui os ignorantes (1997, p.164).

Quando da vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, fugindo da invasão napoleônica à Portugal, viu-se crescer o número de estrangeiros, sobretudo portugueses e ingleses – estima-se que num primeiro momento aproximadamente 20 mil portugueses imigraram juntamente com a Família Real ao Brasil⁴ - que vieram estabelecer-se na capital do Império. Este número deve-se à Abertura dos Portos, em 1810, às nações amigas, o que impulsionou o intercâmbio financeiro e, sobretudo, artístico-cultural com as demais nações, o que propiciou, por exemplo, a vinda Missão Artística Francesa, resultando posteriormente (em 1926) na criação de Escola de Belas Artes (EBA), e da Biblioteca Nacional (BN) da colônia portuguesa.

Com os recém-chegados europeus, o estágio cultural dos nativos, onde a maioria da população era analfabeta, sofreu um abalo: na moda, na literatura e nos costumes, em geral, com o apreço pelas artes plásticas surgido através da criação de uma Academia Real, do comércio liberal, que permitiu ao artista (notadamente pintores e gravuristas) um pequeno mercado consumidor para suas obras e a vinda de grupos teatrais do estrangeiro para apresentarem-se em palcos brasileiros ao longo do século XIX.

Acentua-se também a importação de produtos europeus, notadamente ingleses e, posteriormente, franceses, em larga escala para o Brasil, onde podemos destacar, em termos culturais, o número de livros e roupas, os últimos destinados, sobretudo, ao público feminino. Ao longo do século XIX inúmeras publicações de “bom-tom”, inspiradas no “código específico de comportamento” das cortes europeias, serão publicadas na corte, de modo a dar um “banho de civilidade” na população nobre da corte, impondo limites nas concepções de higiene e sociabilidade brasileira (SCHWARCZ, 1998, p.195-205).

Para Pereira de Queiroz (1973), o desenvolvimento de uma nova burguesia urbana brasileira, nos anos 1820, fruto da revolução cultural joanina, estimulou nos habitantes da capital do Império (e posteriormente do Brasil) a marcar como diferenciação entre os cultos (membros pertencentes às boas famílias) e o “zé-povinho” - que carregavam consigo os hábitos arraigados de mais de dois séculos de colonização -, os costumes importados da Europa, como os salões de literatura, os Salões da Academia, as artes plásticas, o vestuário, o “chá das cinco inglês”, os clubes de práticas desportivas e recreativas destinados ao remo, ao turfe e ao *football*, ao final do século, estabelecendo assim um modo de vida burguês urbano

⁴ SCHWARCZ, 1998, p.38

brasileiro em contraposição à vida rural e aos velhos hábitos da colônia ainda presentes mesmo nas principais cidades. A vida intensa da corte (que, dizia, no final dos anos 1880, 50% da população era alfabetizada) “refletia como centro irradiador da cultura nacional”, ditando os rumos na política, moda, cultura, costumes de higiene e gestual, além das regras de etiquetas europeizadas (SCHWARCZ, 1998, p. 155), contrastando com o Brasil rural, não letrado e rude.

Afrancesamento cultural

Como vimos, o primeiro quartel do século XIX configurou-se como o início de uma relação cultural entre o Brasil e o restante do mundo de forma mais intensa e ativa, tendo como ponto de partida o período joanino (1808-1821), do qual destacamos a vinda da Família Real e a abertura dos portos, uma vez que antes a Igreja era quem tinha incumbência de exercer um papel de “mecenas” e controlador da produção e circulação cultural e artística.

A onda de imigrantes europeus que aportaram ao Brasil desde a grande leva que chegou quando da vinda da Família Real, em 1808, até às políticas de Estado de “embranquecimento” da população promovidas pelo Império, em seu estágio derradeiro, com respaldo de intelectuais e cientistas da época sob a aprovação do Imperador Dom Pedro II, que resultou, com o passar dos tempos, na ampliação do saber cultural e educacional devido às novas técnicas e conhecimentos que aportaram por estas terras.

O imperador, por sua vez, ansioso por revelar uma imagem moderna e civilizada do Brasil para o resto do mundo – que continuava vendo-o como um país exótico – acabou por importar teorias científicas, urbanísticas e eugênicas, quando do contato com intelectuais nas feiras e exposições internacionais, palco das grandes invenções, das quais era assíduo frequentador, numa época em que era exceção haver latino-americanos em tais eventos. Para Schwarcz (1998), a presença constante do imperador revelava o desejo não só seu como das elites em fazer do Brasil uma nação de vanguarda, moderna e cosmopolita.

Apesar do investimento técnico-científico do estado no Segundo Reinado e da importação de técnicas e projetos europeus, assiste-se a perpetuação de analfabetismo e exclusão à cultura erudita nas classes menos favorecidas (sobretudo de origem negra e seus descendentes). Esta mesma população (de baixa qualificação) mais à frente será deslocada, nas principais cidades, para os arrabaldes mais distantes do perímetro urbano (“periferia”), locais que, geralmente, são ausentes de serviços básicos como educação, em razão dos já decantados projetos urbanos elaborados, ao longo do século XIX por urbanistas e higienistas

de formação europeia para a cidade do Rio (e também para outras cidades, como São Paulo), mas que, muitos destes, só saíram do papel no século posterior, excluindo grande parcela da população de uma possível mobilidade social, privando de cultura (belas-artes) e letramento.

A partir do final do século XIX, o Brasil assistiu a uma crescente presença da cultura francesa em nossa sociedade. Como fora dito, os Salões da Academia Real de Belas Artes - inspirados nos *Salons* franceses; a reforma urbana promovida por Pereira Passos no centro do Rio de Janeiro nos anos 1900, aos moldes das reformas hausseanas de Paris; a criação da cidade de Belo Horizonte, em 1897; a chegada do cinematógrafo, entre outros eventos são exemplos marcantes desta modernização afrancesada que perdurou até a década de 1930, findando o que é chamado de *belle époque*.

Porém, o término da Primeira Guerra, na década de 1910, ocorrida toda em solo europeu, simboliza o início da derrocada cultural europeia e, principalmente, francesa no cenário mundial, uma vez que, com a economia fragilizada e a perda significativa de mão de obra, a Europa entra em crise moral e econômica, com aumento de desemprego, que vai resultar em regimes totalitários e de exceções na maioria de suas grandes nações, como Espanha, Portugal, França, Alemanha e Itália.

Um dos setores mais atingidos certamente foi o setor cinematográfico. Os europeus o entregaram de bandeja às recém-criadas companhias de cinema da costa Oeste dos Estados Unidos da América, uma vez que estúdios e produtoras francesas e europeias (a despeito das vanguardas) passaram por apertos financeiros no decorrer da década de 1920 e 1930, perdendo terreno no exterior. No plano das artes plásticas, graças às vanguardas artísticas do início do século, a Europa ainda resiste como principal baluarte, mesmo que o aspecto quase militar de muitas de suas correntes, por vezes associadas aos regimes europeus da época, acabe - colocando em xeque tais vertentes artísticas europeias, assistindo ao protagonismo mundial da arte feita em território estadunidense e os conceitos do novo mundo (SUBIRATS, 1989, p.50-54).

A Cultura como mercadoria e ideologia

O Brasil, devido ao seu posicionamento geográfico (América Latina, “quintal dos EUA”) e seu alinhamento pró-EUA na 2ª Guerra (1939-1945), acaba estreitando relações políticas e culturais com a América do Norte. Quem não passará incólume por tais mudanças são as artes plásticas. Antes, a Europa era o “norte” de nossos críticos e pintores – a primeira exposição vultuosa de artistas estadunidenses no Brasil só ocorreu durante a 2ª Guerra:

Pintura Contemporânea Norte-Americana – com constantes idas e estadias ao Velho Mundo, por vezes financiadas pelo Estado.

A partir do final da década de 1940, os EUA tomam a dianteira com o estreitamento de nossas relações culturais, que havia começado com a “Política de Boa Vizinhança”. Abandonou a tática intervencionista militar do final do século XIX e início do século posterior, simbolizada pelo “Big Stick” (grande porrete), nos territórios vizinhos para tentar uma aproximação por meio da cultura - promovida pelo *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA)⁵. Liderado pelo político e empresário, patrono das artes Nelson Rockefeller, por toda a América Latina, veio de encontro aos anseios das elites urbanas brasileiras, e culminou na criação dos museus de arte moderna do Rio e de São Paulo, ambos de gestão privada, inspirados no MoMA, de Nova York, e, posteriormente, na realização da Bienal de São Paulo.

Estes eventos (criação dos museus de arte moderna e a Bienal de São Paulo) são um marco na historiografia da arte brasileira, pois inclui os principais centros brasileiros (Rio de Janeiro e São Paulo) na vanguarda mundial, dando maior exposição aos nossos artistas no cenário mundial. Aliás, se lermos a ata de fundação do MAM-Rio, em 1948, podemos notar um esboço do que viria a promover um espaço sob a denominação de “centro cultural” anos mais tarde, ei-la:

“Fica criado com sede e foro no Distrito Federal, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sociedade civil, sem fins lucrativos, determinada a realizar e a manter exposições de artes plásticas, em caráter permanente e temporário; organizar filmoteca, arquivo de arte fotográfica, discoteca, e biblioteca especializada; promover exibição de filmes de interesse artístico-cultural, concertos, conferências e cursos selecionados com as suas finalidades, pesquisas folclóricas e intercâmbio com as organizações congêneres do estrangeiro; disseminar o conhecimento da arte moderna no Brasil”⁶(QUENTAL, 2010, p.79)

Para tanto, segundo Antônio Tota (2000), a entrada dos EUA na 2ª Guerra, em 1941, a já citada Política de Boa Vizinhança⁷ entre os países da América Latina e a vitória dos Aliados nos embates da Segunda Guerra acentuam o processo de “americanização” da cultura brasileira. Uma enxurrada de produtos culturais estadunidenses entraram no país, graças a

⁵A OCIAA ficou mais conhecida aqui no Brasil por **Bureau Interamericano**

⁶ Ata da Assembléia Geral para a constituição do Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro. Livro de atas do MAM. Rio de Janeiro: 03-05-1948

⁷A Política de Boa Vizinha foi uma manobra no campo internacional utilizada pelos EUA para atrair a simpatia de seus vizinhos pan-americanos quando da 2ª Guerra mundial, nos anos 1940. Esta política visava por fim à antipatia com que eram vistos os estadunidenses devido à sua tradição de atuação intervencionista e expansionista quando seus interesses eram postos em xeque no continente.

Europa em guerra, e as novas tendências artísticas surgidas nos EUA reproduziram-se no Brasil e no mundo, beneficiadas pelo alinhamento político promovido pela Guerra Fria.

A Europa significava a decadência humana e cultural, simbolizada pela destruição provocada pelas perdas humanas e materiais resultantes da guerra, enquanto a América (EUA) representava o contrário, a vanguarda e vida, simbolizada pela *jeunesse dorée* dos filmes hollywoodianos e do *fox*. As exposições de arte estadunidense ocorrida no Brasil, nos anos 1940, e a aproximação proporcionada pela estadia de Rockefeller se apresenta como uma tentativa de afirmação da arte dos EUA frente a europeia, colocando-se como referência mundial para os novos tempos de paz do segundo pós-Guerra (KNAUSS, 2008, p.195-196)

Com o fim dos confrontos da Segunda Guerra, em 1945, o Brasil, a partir do Governo Dutra (1946 -1950), com sua política de importação de produtos, decidiu seguir o curso de estreitamento cultural e político, iniciado por Getúlio Vargas (1930-1945), com os EUA, agora já no contexto de um mundo bipolarizado da Guerra Fria - tal alinhamento com os estadunidenses só seria abalado durante os governos de Jânio Quadros (1960-1961) e de João Goulart (1961 – 1964) - o que intensificou ainda mais essa relação de dominância cultural por parte dos *yankees*, uma vez que estávamos sob sua área de influência. Essa relação se acentuou nos governos de Juscelino Kubtschek (1955 – 1960), com sua política rodoviária, ao implementar um modelo estadunidense de urbanização nas nossas cidades e, sobretudo, a partir do Golpe Militar de 1964, quando a relação entre os dois países foi muito intensificada, sobretudo nos campos culturais e educacionais.

O Brasil, ainda no final dos anos 1960, assiste a um princípio de “industrialização” cultural que ganhará mais corpo na década seguinte, com o crescimento da classe média urbana, devido ao inchamento das grandes cidades, propiciando o aumento do consumo de produtos culturais (livros, revistas, álbuns fonográficos, filmes).

Este vultuoso crescimento de produtos culturais está entrelaçado sobretudo com a consolidação da tevê, criada no Brasil em 1950, e que se tornou o sonho de consumo da classe média brasileira no decorrer da década de 1960, desbancando o rádio, então principal meio de difusão cultural, primeiramente nos setores de maior ilustração (classe média e alta), atingindo posteriormente, a partir da década de 1970, as massas populares, em rede nacional. Não devemos esquecer a vinda de capital estrangeiro proveniente dos conglomerados de mídia (como ao acordo entre as Organizações Globo e a estadunidense Time-Life) e o investimento dos militares no aperfeiçoamento do aparato tecnológico (Embratel), que permitiu maior abrangência nas telecomunicações, fundamental num país de dimensões continentais como o nosso.

Nos anos 1970, assistimos a passagem do moderno para o pós-moderno, desenvolvendo uma nova fase de intercâmbios comerciais e informacionais, chamada de Globalização, caracterizada por intensos intercâmbios culturais e tecnológicos, devido às novas tecnologias que permitiram maior aproximação e contato entre os povos. As relações culturais assim alteram-se no mundo ocidental. A cultura, que carregava consigo um valor de arte social, agora passa a ser uma *commodity*, uma moeda de troca, com o advento das indústrias culturais e de mídia, deixando de ser um terreno “sacralizado” para inserir-se, de forma efetiva, na esfera econômica, com o desenvolvimento dos grandes conglomerados de mídia a partir dos EUA e Europa.

Para o intelectual inglês Guy Debord (1997), a modernização ocorrida na Europa do pós-Guerra acabou por apagar marcas identitárias – por vezes seculares – de forma sutil, ao impor um padrão uniformizado universal, afastando para a periferia práticas culturais da cultura tradicional, e sendo, por vezes, vista como sinal de atraso cultural, uma vez que não está inserida no processo globalizante:

“(…) Tudo passa a ser representação; cria-se o esvaziamento das expectativas sociais e individuais ao mesmo tempo criam-se expectativas “reais”, urgentes, necessidades criadas pelo espetáculo que se instaura no espaço social global, destronando a própria vida social” (DEBORD, 1997 p.9)

Ainda com a inundação de produtos culturais dos mais diversos gêneros aqui no Brasil, nos anos 1970, surge a ideia da construção do Centro Cultural São Paulo, na capital paulista. Considerado, ao lado do Fábrica Pompéia⁸, o primeiro grande centro cultural no país, a princípio seria uma biblioteca moderna adaptada às demandas de então, mas teve seu projeto alterado, adaptando-o ao modelo Beaubourg parisiense, o grande complexo cultural da França, inaugurado em 1977, que ampliou o significado dos espaços de arte e cultura, jogando por terra o conceito de museu como local sofisticado elitista ao criar um espaço (ambiente) mundano (DORFMAN, 2009, p. 14), norteando profundamente os futuros museus e centros culturais com sua arquitetura exuberante, assinada por arquitetos renomados, e a interdisciplinaridade de seu prédio, abrigando diversos meios de expressão.

Aliás, o jornal Estado de São Paulo, em 1982, chama a atenção para a rápida importação do modelo “centro cultural” para a cidade de São Paulo⁹, definindo-o como um “local centralizador de atividades dispersas ou não”, fruto de uma nova relação entre estado e cultura, utilizando-se de exemplos na França (Pompidou), na Inglaterra e no Canadá, para

⁸ Fábrica da Pompéia era o nome inicial do SESC Pompéia, mantido pelo Serviço Social da Indústria de São Paulo, localizado no bairro homônimo na zona Oeste de São Paulo, também iniciou suas atividades em 1982.

⁹“A família procura lazer e cultura na sua cidade”. O Estado de São Paulo, 20 jun. 1982. p.37

ilustrar o CCSP e a Fábrica da Pompéia – que ainda viria a ser inaugurada em definitivo em 1982 – numa reportagem que abordava a procura do paulistano por atividades de lazer e cultura.

A criação de museus ou centros culturais tornou-se uma verdadeira febre nos anos 1980. Estas instituições criadas pós-Beaubourg não notabilizam-se somente por aportarem contribuições significativas à cultura ou à memória da sociedade local, mas por apresentarem-se também como espaços de encontro, do *footing* e do lazer em torno das inúmeras atividades oferecidas (DORFMAN, 2009, p.25).

O caráter econômico dos centros culturais, o Guggenheim de Bilbao e a “barcelonização” das cidades

No Brasil, o investimento em um centro de cultura é, antes de tudo, arriscado, pois a política nacional caracteriza-se por estar muito mais vinculada à política partidária e pessoal do que com os interesses reais da sociedade civil, como veremos mais precisamente no capítulo a seguir. Uma vez de saída esteja o grupo que realizou um equipamento cultural, o mesmo pode ser sucateado, por motivos políticos - como acontece em outras áreas “mais importantes”, como a saúde e educação, diga-se de passagem - já que os projetos, geralmente, passam a ser outras. Também interessa ao grupo rival não dar continuidade a um projeto de seu antecessor, para identificá-lo como um fracasso, a menos que o último faça parte de seu grupo político. A disputa pelo poder, infelizmente, acaba prevalecendo frente aos anseios gerais da população (MILANESI, 1997, p. 61).

Diane Ghiardo (2004, p.79) aponta para uma revalorização cultural da instituição museu mundo afora a partir dos anos 1970 e 1980, vinculada a ideia de espetacularização cultural, onde alguns museus irão transformar-se em verdadeiros *shoppings centers* da cultura, pela gama de serviços e produtos oferecidos que vai muito além do simples espetáculo ou exposição cultural, no qual a capacidade de atrair renda acaba sendo fator determinante para sua instalação e, posteriormente, seu sucesso. Para Arthur Danto, antes mesmo do Pompidou, o MoMA, de Nova York, foi o primeiro espaço cultural a flertar com essa ideia, mesmo que involuntariamente, ao atrair para suas instalações jovens com os mesmos interesses, sendo um ponto de referência (um clubinho), com discussões infundáveis sobre artes, sempre regadas por um bom café (DORFMAN, 2009, p. 35)

Em muitos casos, para se escolher um local para a criação de um equipamento cultural (centro cultural ou museu), escolhe-se uma construção antiga, uma “rugosidade”, ou seja, um

edifício que possua algum valor arquitetônico e beleza estética, mas que não serve ou não atende às demandas atuais do mercado; ou cria-se um concurso no qual arquitetos de renome nacionais ou até mesmo internacionais e seus escritórios enviam projetos para serem avaliados pela comissão julgadora.

Este modelo está alinhado a uma tendência de revalorização dos centros das grandes cidades, desde o início do pós-modernismo, nos anos 1970, a ser seguida para tentar contornar a perda de função e fuga de moradores das regiões centrais provenientes da setorização modernista, como aponta Luiz Augusto Rodrigues (2005). No Brasil, esta corrente ganhou vulto a partir do final da década 1980, onde destacamos a criação do CCBB, no Rio de Janeiro, que deu impulso para a consolidação do “corredor cultural”¹⁰ carioca.. Sua criação e posteriormente a da Casa França-Brasil (1990) deu um sopro de vida social e cultural para uma área que encontrava-se esquecida e abandonada além dos dias úteis.

Desde a criação do Centro Nacional de Artes Plásticas Georges Pompidou, em Paris, em 1977, que serviu de inspiração para a criação do Centro Cultural São Paulo, emerge outro modelo, este mais alinhado com uma ideia de “espetacularização” das cidades, como forma de vendê-las ao turismo internacional, através de eventos esportivos ou espetáculos culturais. Para Dorfman (2009), o Pompidou inaugurou uma nova concepção de museus, reunindo atividades paralelas às exposições, conferindo-lhe um caráter mais popular, dado o caráter despojado do edifício, eliminando o constrangimento cerimonioso dos museus sofisticados de outrora.

A capacidade do Beaubourg em atrair um público que não estava acostumado a desfrutar desta arte configura muitas críticas de setores conservadores à época, dentre as quais destacamos Jean Baudrillard (1997), para quem tal poder de atração sobre as massas configurava-se como a maior “catástrofe” do “hipermercado da cultura” (1997, p.166), completamente diferente dos então tradicionais espaços de cultura. Sobre a relação inusitada dos novos participantes culturais, na capital francesa, discorre:

“(…) As pessoas têm vontade de pegar tudo, pilhar tudo. Ver, decifrar, aprender não as atinge. O único afeto maciço é o da manipulação. Os organizadores (artistas e intelectuais) estão assustados com essa veleidade incontrolável, pois nunca esperam senão a aprendizagem das massas ao espetáculo da cultura” (BAUDRILLARD, 1997, p.170).

¹⁰ O corredor cultural carioca foi um projeto iniciado pela prefeitura ao final da década de 1970, com o intuito de preservar áreas consideradas de Interesse Histórico e Arquitetônico localizadas no Centro da cidade. Sua área de atuação abrange mais de um milhão de metros quadrados.

O próprio Beaubourg fazia parte de um projeto do governo francês (*Grands Projets Culturels*¹¹), iniciado com Georges Pompidou (1969-1974), interrompido posteriormente e que teve continuidade anos depois com François Mitterrand (1981-1995), um representante da esquerda francesa, que visava aumentar significativamente as instalações culturais de Paris, movimentando a economia francesa através das receitas provenientes dos equipamentos, consolidando a vocação francesa de destino turístico cultural. Coelho enxerga neste projeto um projeto ideológico e econômico, para além das intenções culturais (COELHO, 1986, p.54-55).

O próprio plano de governo da França para o triênio 1984-86 se auto-intitulava “plano de desenvolvimento econômico, social e cultural”, e reconhecia no setor cultural uma alternativa para a geração de empregos e retomada de crescimento num período de crise francesa, fortalecendo o mercado interno, através de subsídios a indústria da música e do audiovisual, para depois conquistar novos mercados (exterior).

Na visão de Eduardo Yázigü (2005), ocorre uma “barcelonização”¹² das grandes cidades no mundo atual, numa referência a retomada de crescimento, através de incentivos estrangeiros, a partir da entrada da Espanha para o Mercado Comum Europeu, nos anos 1980 - órgão predecessor à União Europeia (UE) - e de sua escolha para ser a sede dos Jogos Olímpicos de 1992. Tais acontecimentos transformaram a capital catalã numa das cidades mais visitadas do mundo, fruto de reformas urbanísticas que propiciaram a recuperação de áreas abandonadas através de soluções urbanísticas interessantes – e inclusivas, com a participação da sociedade civil em muitas das decisões - e prédios projetados por arquitetos renomados, voltados para moradias destinadas às populações carentes e atividades culturais, onde destacamos o *Museu d'Art Contemporani de Barcelona*.

Partindo dessa intenção, os centros culturais projetam-se não só como uma alternativa estimulante à vida cultural e social de uma cidade, mas como uma solução turística, urbanística e econômica das mais valiosas, vide o próprio Beaubourg, em Paris, e o Museu Guggenhein de Bilbao (MGB), no País Basco, por exemplo, conhecidos por atraírem um número sem fim de visitantes com origem fora de seus domicílios.

O caso de Bilbao merece uma atenção à parte, mesmo não sendo um centro cultural estritamente falando. Inaugurado em 1997, com o intuito de atrair investimentos e capital

¹¹ Inicialmente concebido para a capital, o projeto teve desdobramentos noutras cidades francesas.

¹² Nomenclatura inspirada no conceito de “haussenização”, baseado nas reformas urbanísticas inspiradas no modelo “higiênico” de urbanismo parisiense ocorridas na década de 1860 e que espalhou-se mundo à fora no final do século XIX e início do século XX, inclusive no Rio de Janeiro sob a gestão de Pereira Passos, na década de 1900.

humano à capital do país Basco, que enfrentava crise financeira desde meados da década de 1980, sua municipalidade aceitou a ideia de ter em seus domínios uma filial do Guggenheim de Nova York, um dos museus mais conhecidos dos EUA e, por consequência, do mundo. O prédio a abrigar o museu de Bilbao teria a assinatura de um dos maiores nomes da arquitetura mundial, o estadunidense Frank Ghery, e foi construído com investimento direto do Estado de cerca de 132 milhões de euros, arcados pelos cofres públicos bascos. (RODRIGUES, D., 2008, p.29).

Bilbao, outrora uma economia industrial e portuária, encontrava-se decadente, marcada pela violência do período mais sangrento de atuação do grupo separatista ETA (1969-1975), traçou nos anos 1980 um plano de desenvolvimento urbano e arquitetônico, apagando as marcas do passado portuário e industrial para transformar-se numa cidade prestadora de serviços, informação e cultura, tal como mandam os cânones contemporâneos das principais cidades do mundo atual (DORFMAN, 2009, p. 58-59)

Quando de sua visita ao Rio na década passada a curadora de arte francesa Catherine David¹³ afirmou que a Fundação Guggenheim instituiu uma “grife” cultural ao vender para cidades periféricas - numa alusão ao Rio, que então havia feito um acordo para a criação de um museu Guggenheim - sua marca a partir do caso basco¹⁴, consolidando-se como um “McDonalds” da cultura (DORFMAN, 2009, p.53), no mais claro exemplo de um “neocolonialismo cultural”, sob nova roupagem.

Décadas atrás, segundo Sabrina Sant’Anna¹⁵, o MoMA, que propunha uma nova relação dos museus com a sociedade, através de Nelson Rockefeller, teria tentado estender seus “tentáculos” na América Latina, com a criação de filiais. O projeto inicial de Rockefeller de criar uma filial do MoMA fracassou, mas germinou nas elites paulistanas e cariocas a ideia de ter os seus próprios museus de arte moderna, de gestão privada e inspiração com o MoMA, abandonando a ideia de mausoléu da cultura, com abordagem dinâmica com o que estava sendo produzido na arte moderna.

Até os dias de hoje, o Guggenheim de Bilbao enfrenta críticas duras de setores da sociedade civil basca devido ao seu alto custo de manutenção, muito embora o museu tenha

¹³ *Museu da Discórdia*. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR55693-6011.00.html>.

¹⁴ Após o modelo de sucesso no país Basco, inaugurou-se posteriormente, em 2001 o Guggenheim de Berlim, na Alemanha, e ensaiou-se, em 2003, a construção de uma filial do museu estadunidense no Píer Mauá, no centro do Rio de Janeiro. Mesmo com a assinatura de um contrato prévio entre a prefeitura e os representantes do museu, o projeto carioca não teve sucesso.

¹⁵ Ver QUENTAL, José Luiz de Araújo. A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Dissertação (Pós-Graduação em Comunicação). Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2010

coberto até janeiro de 2006, ou seja, quase nove anos desde sua inauguração, dezoito vezes o seu alto custo de construção, atingindo mais de um bilhão de euros de lucro.

Só para termos uma ideia do quanto o museu conseguiu, direta ou indiretamente movimentar a cidade, em 2005, o MGB recebeu pouco mais de 965 mil visitantes, destes, 60% eram do estrangeiro e aproximadamente 20% de outras províncias espanholas (RODRIGUES, D., 2008, p.31), o que comprova que a maioria de seus visitantes não são da própria cidade, como acontece noutros casos de equipamentos culturais. Vale lembrar que estes dados citados acima são de meados da década passada, quando a Espanha e o País Basco, conseqüentemente, ainda não haviam sido assolados pela grave crise financeira mundial, que deixa, em 2014, mais de um quarto da população economicamente ativa desempregada¹⁶. Beatriz Dorfman (2009) faz uma análise interessante sobre o que norteou os projetos de Pompidou e o de Bilbao, destacando o aspecto econômico do modelo basco:

“A política que orientou o conceito do Museu de Bilbao foi bem diversa da política cultural e social de Beaubourg, não teve a preocupação com a formação de um público para a arte, nem de ser acessível para toda a sociedade. A sua intenção era criar massas de turistas que se deslocassem para essa cidade distante e esquecida (...) gerassem riquezas e movimentassem a economia de uma cidade, que alguns anos atrás estava decadente e esquecida dos circuitos turísticos e culturais da Espanha e Europa” (DORFMAN, 2009, p. 54)

Centros de cultura: o que oferecer?

É comum diretores de centros de culturas ou museus, desde que não sejam temáticos, indagarem o que devem oferecer ao seu público. Em alguns casos, como o Museu de Bilbao, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, no estado do Rio de Janeiro, ou o futuro Centro Cultural da Luz¹⁷, no centro de São Paulo, essa questão parece ser pouco relevante, uma vez que a própria arquitetura monumental dos citados locais compete, de certa forma, com a arte em exibição dentro do espaço.

De acordo com Teixeira Coelho (1986, p.16), uma casa de cultura – inspirada no modelo malruçiano - não é a única forma de ação cultural, mas é, de uma maneira ou outra, uma forma privilegiada de promovê-la, uma vez que a mesma está destinada a atender às demandas de um específico grupo. Através da ação cultural - que nas palavras do autor “baseia-se num processo de criação ou organização das condições necessárias para que as

¹⁶ Dados referente ao mês de maio de 2014 de acordo com o *Instituto de Nacional de Estadística* (INE).

¹⁷ Futuro centro cultural a ser instalado no local onde ficava localizada a primeira rodoviária de São Paulo, na Luz, como parte do programa Nova Luz, que visa renovar o bairro, hoje um dos mais degradados da cidade. O projeto arquitetônico é assinado pelo arquiteto responsável pelo estádio olímpico Ninho de Pássaro, em Pequim

peças e grupos inventem seus próprios fins no universo da cultura” (COELHO, 1997) - pode-se dialogar e construir junto com a população, embora em muitos casos de centros culturais inspirados no modelo Pompidou o que se vê são outros modelos de atuação, verticais.

Coloca-se à disposição do público aquilo ao qual nem foi consultado, o que Coelho classifica como “fornecer lazer sob a embalagem de cultura” (1986, p.13). Embora haja, em alguns casos, comissões de seleção de projetos para serem apresentados nos centros de cultura e museus, em geral, a população ou o público frequentador não é consultado acerca do que deseja usufruir, ficando à cargo dos “entendidos” (pessoas com vasto currículo em sua área, como teatro, dança, cinema, etc.) promover a escolha das propostas julgadas mais interessantes, ou mesmo quando pessoas sem o menor vínculo com a cultura selecionam projetos (!), como costuma ocorrer em casas de cultura financiadas por bancos ou outras instituições de caráter público.

O que leva uma pessoa sem a menor formação cultural, ao menos acadêmica, ter o direito de decidir o que deve ou não ser oferecido à população? Quais parâmetros entram em questão? Quais interesses são atendidos? São respostas que não teremos tão cedo. Percebe-se que a gestão cultural, em muitos casos, ainda é conduzida de modo empírico e amador, ou pautada por valores mercantilistas, típicos da indústria cultural. “Qual exposição é melhor para a minha marca?” pensa o gestor. Muitos dos centros de cultura, ou qualquer outro nome que se dê a estas instituições aderem assim ao marketing cultural.

Pratica-se aí o que Coelho classifica como “passividade cultural”, quando a obra ou o produto cultural oferecido não é discutido, debatido nem proposto pela comunidade, mas ofertada por produtores que detém o *know-how*, e estão interessados em obter lucro (1986, p.13). Claro que no estágio de defasagem cultural que se encontra a grande maioria dos municípios brasileiros, conforme citamos acima dados da pesquisa do IBGE sobre hábitos culturais, uma casa de cultura é um luxo para poucos brasileiros¹⁸, ou seja, melhor que nada. Mesmo que não haja maior participação da população na escolha de conteúdo, como em muitos casos, qualquer que seja uma exposição ou evento cultural, de certa forma, estará incentivando a produção cultural diretamente ou indiretamente, estimulando uma parcela da população à fruição.

O intelectual Mário Chamie, responsável pela importação da ideia de centro cultural de artes integradas para os trópicos, procurou, quando esteve à frente da SMC paulistana

¹⁸Segundo pesquisa do IBGE (2007) apenas 10% dos municípios brasileiros possuem em seus territórios algum museu, centro cultural ou cinema.

(1979-1983), com o projeto Periferia, ampliar a participação dos excluídos, em geral, do processo cultural, que através de uma lógica difusionista “consistia numa variante da proposta de irradiação cultural do centro para a periferia”, levando em conta os anseios do público atendido, carente de oferta e espaços culturais. Além da criação do CCSP, que estudaremos no capítulo a seguir, segundo Valmir de Souza (2012, p.54), Chamie transformou bibliotecas da periferia paulistana em pequenos centros culturais, mesmo que ainda com a nomenclatura antiga, desenvolvendo atividades interdisciplinares através de debates e seminários.

Conforme vimos neste capítulo, os centros culturais, embora recente na História, apresentam-se como uma evolução das bibliotecas e museus, tanto é que alguns museus de arte moderna, nos anos 1940, já se amostravam como uma espécie de centros culturais sem esta nomenclatura, propondo atividades interdisciplinares e plurais, indo além das belas artes. No decorrer das décadas de 1980 e 1990, os equipamentos culturais, em geral, surgem nas pautas das grandes cidades como importantes eixos no processo de revitalização de tecidos sociais e urbanos, por meio da movimentação turística e econômica, com a proliferação de prédios assinados pelas mais importantes grifes da arquitetura mundial e o mecenato de empresas privadas e estatais. O fato de que em 1999, um terço dos museus existente na Europa haviam sido construídos nos últimos 15 anos ilustra bem esta proliferação (DORFMAN, 2009, p.11).

No Brasil, tal como ocorrera com outras instituições ao longo de nossa História, importou-se um modelo europeu, nos anos 1980, para a cidade de São Paulo, de gestão municipal. Mesmo em muitos dos casos com atividades gratuitas, os equipamentos culturais não conseguem atrair as grandes massas para dentro de seu território. Milanesi argumenta (1997) que este resultado é fruto de uma política adotada pelo Estado desde o processo de colonização portuguesa, quando o letramento ficava nas mãos de poucos afortunados. Porém temos notado maior expansão de centros culturais de bairro, tais como as casas de cultura francesas do pós-guerra, destinada a operários e suas famílias, rompendo a tradição de instituições culturais consagradas a elite.

No próximo capítulo veremos o processo de formação do Centro Cultural São Paulo até a sua inauguração, e como ele estava inserido, em certa forma, à política cultural do estado brasileiro dos anos 1970 de aproximação com os intelectuais de esquerda, simbolizada pela construção de um espaço consagrado às elites para o povo, bem como surge como vanguarda, no cenário brasileiro, ao apresentar-se como um polo cultural regenerador de uma área degradada, antes mesmo da tendência se alastrar mundo afora.

Capítulo 2

Antecedentes até a inauguração

Primórdios: Biblioteca Municipal de São Paulo

Antes de qualquer coisa, esqueça o amplo espaço destinado às mais diversas atrações culturais da cidade localizado às margens da via 23 de Maio, bastante frequentado e que hoje conhecemos por **Centro Cultural São Paulo**, no bairro do Paraíso, na zona Sul de São Paulo. Pensado inicialmente para ter uma concepção bastante diferente da que possui nos dias atuais, aquele espaço surge a partir de uma necessidade básica: a ampliação da Biblioteca Municipal Mário de Andrade (BMA), idealizada pelo escritor e bibliófilo Rubens Borba de Moraes e pelo arquiteto francês Jacques Pilon, localizada na rua da Consolação, no Centro, considerada a maior da cidade.

Esta necessidade aparece devido à saturação de livros enfrentada pela BMA nos fins dos anos 1960 e início da década seguinte. O imponente prédio em estilo *art-deco* que abriga a BMA foi construído entre os anos de 1935 e 1942 para atender uma demanda referente ao final da década de 1930, vindo a ser inaugurado em janeiro de 1942, no aniversário da cidade. Destaquemos aqui, sem que entremos mais a fundo na história da instituição, que a BMA data de 1925, quando fora instituída sob o nome de Biblioteca Municipal de São Paulo – nome que ostentou até 1960 - e localizava-se, de forma improvisada, num casarão em estilo neoclássico na rua Sete de abril, no Centro, que antes servira de moradia a uma notável “quatrocentona”¹⁹ na sociedade paulistana da época.

Passados quinze anos tornou-se necessário a construção de novo prédio, fundamentalmente para o acervo de livros, e este novo prédio da rua da Consolação, repetindo a história de décadas de outrora, na década de 1970 encontrava-se defasado, saturado, com muitos livros, muita procura por seus visitantes (que resultava em longas filas à espera da consulta aos livros), com uma demanda três vezes acima do que era previsto dada a sua área (CENNI, 1991, p. 15) e pouco espaço físico para os leitores desfrutarem do hábito da leitura. Do seu acervo com mais de 800.000 livros, mais de 50% estavam estocados em locais inadequados, com danos em virtude de goteiras, calor excessivo, má conservação, etc. (TELLES, 2002). Fato que urgia uma solução a curto prazo.

¹⁹ “Quatrocentão” foi um termo muito utilizado pela elite paulistana tradicional, de famílias cafeeiras, quando da década de 1950, época do quarto centenário da cidade de São Paulo, para diferenciar-se da burguesia emergente industrial, notadamente italiana. Hoje é pouco utilizado, uma vez que ocorreu maior integração entre ambas as classes.

No final dos anos 1960, começaram as discussões sobre o que fazer com o acervo excedente de livros da BMA. A fim de solucionar tal problema, foram apresentados dois projetos de ampliação do edifício da biblioteca: o primeiro, de 1968, previa a construção de mais uma torre de oito andares, destinada a estocar livros; e outro, já em 1972, objetivava a construção de outra torre idêntica a existente, retomando o projeto original, com o intuito de estocar livros e ampliar a área de leitura). Porém ambos foram inviabilizados, sendo que o primeiro apresentava modificações no prédio que abriga a BMA, tombado em instância estadual (Condephaat) e municipal (Conpresp).

Com 22.000 m², a área escolhida, no início da década de 1970, para implantar a tal biblioteca (que chegou a ser previamente nomeada por Nova Biblioteca Central, Biblioteca Metropolitana de São Paulo e até de Biblioteca Mário de Andrade Vergueiro) com localização na região Centro-Sul da capital paulista, entre os bairros da Liberdade e Paraíso, foi desfigurada entre o final da década de 1960 e início da década seguinte como canteiro de obras para a abertura da primeira linha do Metropolitano (Metrô) de São Paulo, a linha Norte-Sul (atualmente denominada por Linha Azul ou Linha 1), que margeia em boa parte do seu traçado a Avenida Vinte e Três de Maio, importante eixo rodoviário de ligação entre as zonas Norte e Sul da capital paulista, e onde se encontra o **CCSP**.

O anseio dos idealizadores era ter uma biblioteca que se adequasse aos novos conceitos biblioteconômicos da época, agilizando a relação do leitor com o livro, livrando-o da burocracia da espera de ter o livro em suas mãos, permitindo um rápido atendimento ao morador de São Paulo, acostumado com as longas filas da BMA, uma vez que a biblioteca do Centro Velho encontrava-se ultrapassada, já que fora construída numa época (1942) em que a cidade contava com pouco mais de um milhão de habitantes.

Para se ter uma ideia da situação, segundo o censo do IBGE de 1970, a cidade possuía mais de 5 milhões de habitantes e a Região Metropolitana (RMSP) 3 milhões. Para efeito de ilustração, segundo Clélio e Bernardo Diniz (2006), na década de 1970, a RMSP, já então consolidada economicamente, continuou registrando um crescimento demográfico expressivo de 4,5% em média, ficando atrás apenas das regiões metropolitanas de Belo Horizonte (MG) e Curitiba (PR). Em suma, como a mancha urbana não parava de expandir-se, construir uma nova biblioteca para a cidade de São Paulo, adequada aos novos tempos, era uma prioridade pública. Nada mais adequado que um amplo espaço, como o que foi reservado, no Paraíso, para a mesma.

O local que foi destinado para a construção da “Nova Biblioteca Central” – utilizaremos este termo para designar a biblioteca que, em parte, não saiu do papel - fazia

parte do Projeto Vergueiro²⁰, lançado em julho de 1973 pelo prefeito arenista Miguel Calassuono²¹, que via neste último uma forma de recuperar econômica e paisagisticamente o local, degradado pelas obras metroviárias e que estava prestes a se tornar um terreno baldio no meio da metrópole. Segundo a EMURB (Empresa Municipal de Urbanização), o prazo previsto para a conclusão do projeto Vergueiro era de cinco anos, e deveria terminar no ano de 1978.

Projeto Vergueiro e o “Milagre Econômico”

Classificada de forma ufanística, bem ao caráter dos progressistas anos 1970, pela municipalidade como “a maior, a mais inovadora, a mais importante obra” entregue à iniciativa particular no país, o audacioso projeto visava transformar a região Vergueiro²² (nomenclatura em alusão à rua homônima que dá nome à estação de metrô) em uma das mais importantes economicamente da cidade, com inúmeros centros financeiros, hotéis, um grande estacionamento e uma variedade sem fim de serviços à população, à exemplo da Avenida Paulista, que na década de 1960, assistiu a uma significativa transformação de um perfil nobre residencial para uma avenida cercada de arranha-céus, consolidando-se como uma área de serviços, o “novo Centro” da cidade.

A “inovação” do projeto aplicava-se ao fato de EMURB não custear financeiramente nada, entrando somente como “sócia” em tal empreitada, cedendo o terreno ao consórcio vencedor, cabendo às construtoras bancar todas as etapas da realização, para depois de finalizado o projeto comercializá-lo, recuperando o investimento aplicado.²³

São Paulo à época, orgulhosamente, ostentava, informalmente, o título, dado pela imprensa e intelectualidade de décadas de outrora, de “a cidade que mais cresce no mundo”, numa alusão ao seu vultuoso crescimento populacional desde o início do século XX, capaz de transformá-la significativamente no decorrer das décadas seguintes, tornando-a referência econômica e cultural nos cenários nacional e continental, fruto do ciclo do café e de seu parque industrial.

²⁰O Projeto Vergueiro, segundo Estado de São Paulo, 25 de setembro de 1975, “consistia num plano para a urbanização de uma área de 38 mil metros quadrados entre a rua Vergueiro e a Via 23 de maio”. Estavam previstos duas torres para escritórios, hotel, shopping-center e até um jardim suspenso.

²¹CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *Histórico* Disponível em <http://www.centrocultural.sp.gov.br/ccsp_historico.asp> Acessado em 02 de abril de 2012.

²²Nomenclatura utilizada em função à rua homônima que dá nome à estação do metrô.

²³ Uma nova concorrência de muitos adjetivos. *Jornal da Tarde*, 6 ago. 1974. Nossa Cidade, p. 20

Esse título informal bem calhava com a época em questão, afinal vivíamos sob um Regime Militar, instalado no poder por um golpe de Estado desde 1964, de forte caráter desenvolvimentista, nacionalista e tecnocrático e que tinha no estado de São Paulo um de seus principais alicerces políticos e financeiros, contando com o apoio de boa parte da sociedade civil, da Igreja e do empresariado urbano que, tenebroso das ideias socialistas, tão em voga naqueles idos, foi um dos principais financiadores dos grupos de repressão e extermínio aos grupos subversivos²⁴.

O próprio regime militar, responsável pela construção do metrô da cidade e outras obras grandiloquentes – como o Elevado Presidente Costa e Silva²⁵-, através de empréstimos realizados no exterior, via na capital bandeirante um dos maiores centros intelectuais de atividades insubordinadas (terroristas) contra o Estado nacional em vigor, por isso São Paulo ocupava uma posição estratégica na política nacional, não só por sua população, que já ultrapassara o Rio de Janeiro, como a maior do país, graças ao intenso fluxo migratório²⁶ interno, intensificado nas décadas de 1950, 1960 e 1970, oriundo sobretudo do Nordeste e Norte do país, e que veio a ocupar a periferia da cidade.

Tudo isto descrito acima dava a São Paulo o título de a região mais rica do país, responsável em grande parte pelo crescimento notável do país, conhecido por “Milagre Econômico”²⁷ brasileiro, vivenciado pelo país entre os anos de 1968 e 1974, quando para Salvatore Santagarda “o regime militar soube aproveitar a conjuntura internacional favorável à aplicação de grandes somas de recursos em forma de investimentos diretos e de empréstimos bancários” (SANTAGARDA, 1990, p.122), fazendo com que o país crescesse em média, neste curto período, cerca de 8% por ano, marca nunca mais alcançada desde então.

O “choque do petróleo”, em 1973, trouxe o fim do maquiado crescimento econômico, que beneficiou desigualmente os mais ricos em detrimento dos mais pobres, e consigo queda em popularidade do governo frente à população, sobretudo os setores mais conservadores, que

²⁴Grupo paramilitar formado por policiais com o objetivo de “caçar” subversivos. Sua atuação concentrou-se no estado de São Paulo, principalmente na Região Metropolitana de São Paulo (RMSP).

²⁵Elevado Costa e Silva, popularmente conhecido como Minhocão, foi construído na gestão do prefeito biônico Paulo Maluf (1969- 1971), com intuito de encurtar a distância entre a Zona Leste e Oeste. Obra polêmica, orçada em Cr\$37bi (trinta e sete bilhões de cruzeiros) suscita desde os anos 1980 debate público à cerca de sua demolição, uma vez que degradou boa parte da Avenida São João, que se encontra embaixo do elevado, e dos bairros em seu entorno.

²⁶ São Paulo recebeu milhares de imigrantes estrangeiros (notadamente italianos, japoneses, espanhóis e portugueses) entre os anos 1870 e 1950. A partir da retomada de crescimento econômico europeu e japonês, ao longo da segunda metade do século XX, o número de imigrantes diminui drasticamente, levando a Hospedaria dos Imigrantes a fechar suas portas nos anos 1970.

²⁷Nome dado pela historiografia nacional ao crescimento econômico vivido pelo país até meados dos anos 1970.

sentiam-se confortáveis com o padrão de vida proporcionado pelo “milagre” a despeito da perda dos direitos políticos (CARVALHO, 2001, p.174). Assim uma das estratégias para reconquistar a opinião pública era uma redemocratização “lenta, gradual e segura” e maior investimento em cultura.

A derrota expressiva dos candidatos arenistas nas eleições legislativas de 1974 reforçava a necessidade do governo melhorar sua imagem perante a classe-média urbana, o que explica amplo investimento cultural por parte do Estado, cooptando intelectuais de esquerda e nacionalistas, de modo que a ditadura pudesse mantê-los sob seu controle (NAPOLITANO, 2004). Um exemplo disso é a atuação dos escritores de esquerda Oduvaldo Vianna Filho e Dias Gomes, na Rede Globo, e da aproximação da turma do Cinema Novo (simbolizada por Glauber Rocha) com a Embrafilme. O tom nacionalista do governo de proteger a cultura nacional frente ao estrangeirismo ganhava, a bem da verdade, eco entre os intelectuais da época, que tinham, desde os anos 1960, projetos para “uma arte verdadeiramente brasileira”.

Para Coelho (1986, p.102) os PAC²⁸s de 1973 e 1975, embora vestidos de um discurso de valorização da cultura popular, tinham claramente objetivo político, uma vez que buscava controlar a produção cultural da elite artística e intelectual brasileira, em quase sua totalidade de esquerda, que gozava de hegemonia no setor, a despeito de uma ditadura de direita no poder.

Com a mudança de governo no município, em 1975, em virtude da demissão do prefeito “biônico”²⁹ Miguel Colassuono, para a entrada do também biônico Olavo Setúbal (nomeado pelo então Governador do Estado Paulo Egídio Martins) o Projeto Vergueiro, alvo de muita polêmica na sociedade civil paulistana devido ao caráter especulativo e capitalista que, inclusive, levou o Instituto de Arquitetos (IAB) a combatê-lo³⁰, fora engavetado - uma vez que Setúbal o considerou inviável e imprudente, visto que áreas vicinais ao metrô ainda não haviam se desenvolvido.

Projetos não realizados foram algo comum na política brasileira e que ultrapassa legendas partidárias, pois ambos, por exemplo, Colassuono e Setúbal, pertenciam à ARENA, partido da situação. Assim, não seria conveniente à prefeitura entregar o projeto de

²⁸ Plano de Ação Cultural

²⁹ Termo utilizado coloquialmente durante o Regime Militar (1964-1985) para designar prefeitos e governadores eleitos indiretamente, sem eleições, a partir de indicação do interventor (governador) do estado ou presidente da República.

³⁰ Informação obtida em entrevista do arquiteto Luiz Paulo Telles, um dos arquitetos responsáveis pela construção do CCSP, ao sítio http://www.centrocultural.sp.gov.br/ccsp_entrevista.asp, em maio de 2007, acessada a 03 de abril de 2012

urbanização a uma única firma, o que fez o município arcar com uma indenização dos próprios cofres ao consórcio vencedor Prounb, da equipe do arquiteto Roger Smekhol, que havia vencido a licitação para as obras da nova biblioteca um ano antes.

Depois de colocar uma pá de cal no polêmico Projeto Vergueiro, Olavo Setúbal, inclusive, doou o terreno da rua Vergueiro ao Departamento de Bibliotecas Públicas, um braço do então Departamento Municipal de Cultura e responsável pela Biblioteca Mário de Andrade (BMA), com o intuito de se erguer um prédio de cunho cultural e social para a cidade, findando a especulação que cercava o destino da área vicinal ao metrô. Ao doar o terreno, o prefeito altera profundamente as futuras pretensões urbanísticas do local ao definir que 50% do espaço a ser construído deveria ser “verde”, havendo um equilíbrio arquitetônico entre o que já havia (terreno baldio) e o que seria construído, permitindo um espaço onde o paulistano pudesse desfrutar da leitura e da natureza.

No ano seguinte, em 1976, a prefeitura abriu uma nova licitação para a construção da Nova Biblioteca Central, que sofrera modificações em seus conceitos como fora dito acima, através de uma comissão de estudos, liderada pelo arquiteto Alan Cohen, encomendada pela prefeitura para dar uma nova feição à biblioteca, de modo que possibilitasse ao leitor mais agilidade no acesso às obras literárias.

A licitação fora aberta pela recém-criada Secretária Municipal de Cultura (SMC), a primeira do país³¹, sendo vencida pelo arquiteto Luiz Telles. Mesmo com a vitória no processo licitatório o projeto vencedor fora considerado muito “dispendioso”, o que fez com que o prefeito Setúbal convidasse o arquiteto Eurico Prado Lopes para uma adequação menos onerosa aos cofres da Prefeitura, de modo que o projeto também ganhasse sua assinatura. Dois anos depois se inicia, enfim, a construção da biblioteca.

Já na administração do prefeito Reynaldo de Barros, a ideia de construir apenas uma biblioteca ainda sofreu novas modificações. Em julho de 1979, tão logo voltara da capital francesa, o recém-empossado secretário municipal de Cultura, o poeta e intelectual Mário Chamie (1933- 2011), encantado com o mais novo equipamento cultural de Paris, o Centro Nacional de Artes Georges Pompidou, inaugurado dois anos antes, vislumbrou na novidade parisiense um modelo a ser implantado no terreno baldio oriundo das obras metroviárias do Vergueiro: um centro cultural de artes integradas, interdisciplinar, onde a sonhada biblioteca seria mantida, mas também haveria de ter espaços para dança, teatro, ateliês, recitais, área de

³¹A Secretaria Municipal de cultura (SMC) foi uma consequência do desdobramento no ano de 1976 do lendário Departamento Cultural da Secretaria de Educação criado, nos anos 1930, pelo intelectual e escritor Mário de Andrade.

convivência e cinema. Afinal, num espaço tão grande, por que construir apenas uma biblioteca? Deve ter indagado o poeta.

Caía por terra finalmente os planos para construir uma gigantesca biblioteca, porém a cidade ganharia um espaço cultural democrático, plural, capaz de abrigar diversas linguagens artísticas e de fácil acesso, uma vez que está ao lado da estação Vergueiro (atual CCSP-Vergueiro) do metrô, o que possibilitaria aos habitantes das diferentes regiões da metrópole, principalmente os moradores da extensa periferia, chegar ao equipamento cultural de forma prática e rápida, como nos grandes centros urbanos.

O fim do sonho de erguer uma grande biblioteca, em detrimento de um centro cultural, em São Paulo, algo inédito no Brasil, ratifica a ideia do ex-secretário estadual de cultura de São Paulo Luis Milanesi (1997) de que “os centros culturais são uma natural evolução das bibliotecas e dos museus”, como fora estudado no capítulo anterior.

Pois, inicialmente, a intenção era a de que o Centro Georges Pompidou, na França, fosse um museu apenas - o que acabou não acontecendo. Assim como também era intenção da prefeitura de São Paulo construir uma biblioteca, o que não fora muito apreciado por Chamie, por considerar que um espaço tão grande ficaria “ocioso”, mesmo sabendo que a BMA ainda enfrentava filas enormes nos finais de semana, devido ao seu espaço inadaptado àqueles idos.

Da construção

Entre tantas modificações no projeto original do centro cultural, a derradeira ocorreu em 1980, levando em consideração que os primeiros meses de obras, que compreendem os anos de 1978 e 1979, foram destinados praticamente à terraplanagem do local. Em 1980, uma comissão fora instituída pela municipalidade para verificar as modificações propostas por Eurico Prado Lopes. Essa comissão propôs o cancelamento de uma biblioteca circulante – que ocuparia 50% do terreno do CCSP – para a construção de espaços voltados a outras linguagens artísticas (teatro, cinema, salas para exposições). O projeto assim passaria a ter 12 mil quadrados para atividades culturais, três vezes mais do que fora previsto anteriormente.

A demorada construção do CCSP foi programada em duas etapas: a primeira, como fora dito, caracterizada por terraplanagem, fundações, estruturas e muros de arrimo; a segunda destinou-se a obras de complementação, ou seja, o prédio em si. Esta contou com um generoso empréstimo da Caixa Econômica Federal (CEF) da ordem de 672 milhões de

cruzeiros, uma vez que prefeitura arcou com 270 milhões de cruzeiros³² na primeira parte das obras.

Segundo Mário Chamie, o projeto custou cerca de 2 bilhões de cruzeiros, porém o jornal *Folha de São Paulo* noticiou pouco menos de um mês para sua inauguração (21 de abril de 1982), a cifra total de 6,5 bilhões de cruzeiros. Comparando diversas fontes não chegamos a um valor ao certo do quanto custou a obra. Porém, sabe-se que foi uma obra cara, uma vez que excedeu e muito o orçamento inicial que era de 180 milhões de cruzeiros³³ e se compararmos com o projeto original, de renovação do tecido urbano (Projeto Vergueiro), veremos que custou muito, mas muito caro ao bolso da prefeitura e da União, uma vez que mesmo orçado em CR\$ 600 milhões, toda a execução do mesmo ficaria a cargo do consórcio vencedor da concorrência, como já foi dito anteriormente.

Centro Cultural Jabaquara: espaço esquecido

Embora muitos paulistanos, especialmente a classe média, costume pensar o Centro Cultural São Paulo como o primeiro centro cultural do Brasil, ao lado do Sesc Pompéia, neste ínterim entre o início de sua construção (1978) e sua inauguração (1982), há pouco menos de um ano e dois meses antes de sua inauguração, em julho de 1980, fora inaugurado, também na zona Sul da capital paulista, o Centro Cultural do Jabaquara (CCJabaquara), que atualmente tem o nome de Centro Cultural Jacob Salvador Zveibil³⁴.

Localizado no bairro que leva seu nome, o espaço cultural destinava-se a então população de classe média-baixa da periferia paulistana que o circundava. Quando de sua inauguração, a municipalidade o classificou como o “primeiro centro cultural da América Latina”, ignorando experiências mexicanas e cubanas na área (COELHO, 1986, p.94).

Coelho (1986) vê o projeto como um equívoco desde sua concepção, pois “ficava dentro de um buraco, numa depressão em meio a um terreno vazio”, o que atraiu às suas margens pequenos grupos de infratores e delinquentes, como traficantes de drogas da região, afastando qualquer pessoa de bom senso de suas dependências, deixando-o às moscas.

Não realizamos visita às dependências do CCJabaquara, mas podemos dizer que o mesmo encontra-se relegado a segundo plano pela SMC que, desde de sua inauguração, o

³²Caixa financia obras do centro cultural de SP. *Estado de São Paulo*, 1 jul. 1980. Geral. p.28

³³Nova biblioteca ainda sem prazo para construção. *Folha de São Paulo*, 21 fev. 1978. Local. p.12

³⁴Jacob Salvador Zveibil (1921 – 1986) foi nomeado secretário de Cultura, porém após assumir o cargo de secretário municipal de Cultura das mãos do prefeito empossado Jânio Quadros a 1º de janeiro de 1986, veio por falecer poucas horas depois.

considerou como um aparelho cultural “de bairro”, o que tornou o espaço, devido às particularidades da cidade, em que pouco se conhece dos bairros periféricos, muito pouco ou nada conhecido fora de suas adjacências.

Num esforço de compreensão da situação, talvez o surgimento pouco tempo depois do CCSP, em menos de dois anos, que fica a menos de 10 km do CCJabaquara, e atraiu bastante atenção da mídia local e nacional, como veremos a seguir, tenha-o eclipsado.

CCSP: Política ou necessidade?

Tão logo e antes mesmo de ser inaugurado, às pressas, em maio de 1982, pelo então prefeito de São Paulo Reynaldo de Barros, boa parte da sociedade civil, desconfiada, creditava à obra uma grandiloquência desnecessária e viam nela mais uma obra típica do Regime Militar: um “elefante branco”, um monumento ao nada³⁵. Até mesmo dentro da cúpula da área cultural do Regime Militar, havia pessoas como Mário Brockman Machado, que enxergava que este modelo de espaço cultural caberia somente aos países ricos (COELHO, 1986, p.101) A obra, embora reconhecida como marco da arquitetura pós-moderna no Brasil, foi executada às pressas para ser inaugurada (de forma inacabada).

Embora jornais da época ressaltem a importância da obra para a população de São Paulo, como *O Estado de São Paulo*, que em nota, a 02 de março de 1982, assegura que o CCSP colocará São Paulo “em nível de igualdade” aos grandes centros mundiais na produção e promoção cultural, destacando também o fato de o projeto ter passado nas mãos de vários prefeitos e não ter sido engavetado, muito embora modificado.

Nas entrelinhas das reportagens, é possível perceber o caráter político da obra, usada para favorecer o futuro candidato a governador do Estado, ressaltado por operários que trabalharam na obra, que chegaram a dar depoimentos em *off*³⁶ a jornalistas semanas antes da inauguração, dia 13 de maio, que tiveram que apressá-la, através de “intervenções maciças de recursos dos cofres municipais”, citando até mais de um caso de morte em decorrência da obra³⁷.

O dia em que se comemora a Abolição dos escravos de 1888 é emblemático e não foi escolhido como data de inauguração à toa – ainda mais se tratando de um equipamento cultural que se propõe a disponibilizar a cultura às classes menos favorecidas, composta por

³⁵ CHAMIE, Mário. Esclarecimento de Chamie. *Estado de São Paulo*, 16 de março de 1989. Caderno2. p.3

³⁶ PICCHIA, Pedro del. Uma apressada abertura “oficial”. *Folha de São Paulo*, 21 abr. 1982, Ilustrada p.27

³⁷ Oficialmente, apenas uma morte foi registrada durante o período de construção.

muitos afrodescendentes. Além da comemoração já citada, a data representava o penúltimo dia para que representantes públicos abdicassem de seu cargo caso desejassem concorrer às eleições estaduais e municipais que se aproximavam a 15 de novembro de 1982³⁸ – as primeiras eleições diretas para governadores e prefeitos desde o Golpe de 1964.

O grande objetivo do Partido Democrático Social (PDS), o principal sucessor da ARENA com a reforma política de 1979, do qual Reynaldo de Barros era filiado, era de se manter no comando do estado mais rico do país, fato que acabou não se realizando, uma vez que o Palácio dos Bandeirantes passou para as mãos do oposicionista André Franco Montoro, do PMDB, sucessor do MDB (Movimento Democrático Brasileiro), o que representou um duro golpe para o Regime Militar, que já encontrava-se bastante impopular junto à população e que também acumulou fracassos nas disputas pelos governos dos estados do Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, entre outros. Fracassos estes que, de certa forma, aceleraram o contexto político que se findaria em 1985.

Realizada numa solar quinta-feira de outono na capital paulista, com a presença de duas mil pessoas, a cerimônia de inauguração do CCSP contou com personagens de grande vulto na sociedade paulista, como políticos – por conta da conjuntura política acima citada, a cerimônia serviu de palanque político – intelectuais e artistas, em geral. Destacamos o discurso de Mário Chamie, chamando a atenção para a desigualdade cultural existente em São Paulo, num termo utilizado por ele como “paulicéia dilacerada”³⁹, entre o centro expandido⁴⁰ e a periferia.

O CCSP surgia com o objetivo de diminuir esta diferença cultural, sendo um “divisor de águas” na cultura de São Paulo e do país, alegando que, antes de tudo, tratava-se não somente de uma obra cultural, mas social, complementado que o espaço inaugurado não seria apenas um local de exposição artística, mas também de produção, uma vez que o centro cultural viria a expor os trabalhos criados em seus laboratórios. Eis um trecho de um postal distribuído a jornalistas quando da inauguração:

“O Centro Cultural São Paulo surge para ser o marco divisor da cultura de uma cidade e de nosso país. (...) Lugar de laboratório e oficina, de memória e renovação, de lazer e experiência, de ensino e debate (...) o Centro Cultural se

³⁸A partir do dia 13/05/1982 tomaram posse como governador do estado e prefeito de São Paulo respectivamente José Maria Marin, eleito vice-governador pelo Colégio Eleitoral em 1982, substituindo Paulo Maluf, que viria a concorrer a deputado federal, e Antônio Salim Curiati, que herdou o cargo de Reynaldo de Barros

³⁹ Numa alusão à obra *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade

⁴⁰ Centro Expandido é o nome dado a região mais central da cidade de São Paulo delimitada por um anel-viário que circunda a capital paulista. Esta região concentra bairros IDH altos e maior oferta de serviços, lazer e empregos.

distancia dos mitos do elitismo privilegiado para aproximar das condições reais do nosso povo e refletir a sua viva identidade”⁴¹

Semana de 22 como inspiração

Chamie, no discurso de inauguração, chega ainda a comparar o CCSP com o MASP (cujo próprio afirmara ter sido a primeira tentativa brilhante de se criar um espaço multidisciplinar⁴²), a Universidade de São Paulo, a Semana de Arte Moderna de 22 e o Theatro Municipal, como referências na história cultural da cidade por serem pontos de confluência, em uma cidade “desmembrada e fragmentada”, com atividades culturais dispersas entre os quatro cantos.

A despeito da citação na inauguração, a primeira exposição do CCSP fora sobre a Semana de Arte Moderna, que completara 60 anos a fevereiro daquele ano. A exposição “Semana 22/ Semana 82” buscou resgatar a produção artística daquela época e foi um marco na história do CCSP e das exposições de arte na cidade, atraindo um público ávido pela famosa exposição dos anos 1920 e pela visita ao novo equipamento cultural da cidade.

Ao todo, 120 mil pessoas visitaram a exposição no primeiro mês de vida do centro cultural surpreendendo os arquitetos Eurico Prado Lopes e Luiz Telles, que previam um público médio de 15 mil pessoas por mês. Ainda em 1982, no segundo semestre, realizou-se uma exposição em homenagem ao poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, que completara 80 anos de vida em outubro de 1982.

Um fato curioso é que a biblioteca do CCSP, que foi o mote principal de sua construção, ficou de fora da festa inicial, uma vez que só foi aberta ao público meses depois, em março de 1983, poucos dias antes de Mário Covas assumir a prefeitura de São Paulo⁴³, constando em seu acervo mais de 50 mil livros, boa parte deles oriundos da BMA, como o previsto. Aliás, até meados do segundo semestre de 1982, o centro cultural funcionaria em meio expediente, abrindo suas portas das 12h às 18h.

A notícia de que no dia 20 de maio, ou seja, uma semana após a inauguração, o espaço já apresentava problemas de goteiras em suas instalações após uma chuva⁴⁴ forte comprova a pressa na execução da obra em seu estágio final. Ao final de 1982, o PDS não conseguiu manter-se no Palácio dos Bandeirantes no pleito de novembro⁴⁵, a despeito do CCSP,

⁴¹ Extraído de (CENNI, 1991, p.25)

⁴²Centro Cultural estará concluído até o fim de abril. *O Globo*, 31 mar. 1982. Cultura. p.32

⁴³Nomeado pelo governador eleito Franco Montoro

⁴⁴Chuvas invadem centro cultural. *Folha de São Paulo*, 20 de mai. 1982. Local. p.16

⁴⁵As eleições de 15 de novembro de 1982 foram no âmbito estadual, porém os prefeitos dos municípios seriam nomeados pelo governador eleito.

iniciando a derrocada do regime, porém os problemas estruturais do CCSP seriam recorrentes (fechando por mais de meses em algumas ocasiões), marcando definitivamente sua vida por mais de vinte anos.

Neste capítulo que se finda vimos como e em que contexto, municipal e nacional, foi concebido o Centro Cultural São Paulo até seu nascimento, em 1982, em pleno processo de abertura política e retorno da democracia. Percebemos que a sua criação deu-se da necessidade de ampliação da maior biblioteca pública de São Paulo, passando por várias modificações desde seu projeto original até sua construção, e de como a política em vigor apropriou-se da cultura para tentar aproximar-se da classe média urbana num momento em que começava a ter sua atuação contestada. A seguir iremos debater a relação entre a política municipal, simbolizada pela SMC, e alguns projetos de certa importância realizados no interior do CCSP, que representam parte da filosofia de atuação de cada gestão, ao longo dos seus primeiros trinta anos de vida.

Capítulo 3

As mudanças políticas paulistanas e o CCSP

Neste capítulo pretendemos passear por alguns importantes projetos culturais executados pela SMC e que, em algum momento, o CCSP acolheu nos seus primeiros trinta anos de vida, analisando a política cultural municipal, e o contexto econômico e social em que tais projetos estavam inseridos.

Foram escolhidos alguns eventos, os quais julgamos emblemáticos para a política cultural da cidade de São Paulo. Em algumas gestões, não vimos o centro cultural como um dos palcos principais para os projetos que estavam sendo executados ou a política cultural na cidade da época.

Anos 1980

O primeiro evento a ser analisado é aquele que foi o primeiro grande evento do centro cultural: *Semana de 22/ Semana de 82*, aberto poucos dias após sua inauguração, ainda no primeiro semestre de 1982. A mostra fazia homenagem aos sessenta anos da Semana de Arte Moderna, ocorrida no Theatro Municipal de São Paulo, um dos marcos da cultura brasileira moderna. Procurou mostrar os desdobramentos e acontecimentos da cultura brasileira desde o manifesto modernista até o início da década de 1980.

A homenagem não era à toa, aliás, se lembrarmos o capítulo anterior, quando da cerimônia de inauguração, Chamie comparou o CCSP à Semana de Arte Moderna, como um dos marcos da cultura paulistana, no afã de se libertar do elitismo presente na arte brasileira. A mostra permaneceu exposta no CCSP até dezembro, e mesmo que durante boa parte do tempo o CCSP não estivesse funcionando normalmente⁴⁶, atraiu cerca de 120 mil visitantes só no primeiro mês, número considerado surpreendente, o que apesar da efeméride, confirma a curiosidade da população paulistana num empreendimento que por mais de sete anos foi uma das principais pautas da cultura paulistana.

A exposição exibida no centro cultural integrou oficialmente os festejos da SMC pelos sessenta anos da Semana de Arte Moderna, que tinha o nome de *Semana de 22/Semana de 82*⁴⁷ e tinha começado no mês de fevereiro reunindo fotografias, exposições de gravuras de Victor Brecheret, peça de teatro, shows e documentos históricos, etc. todos reunidos no “salão de acontecimentos” do Theatro Municipal até o início de abril, cumprindo uma tradição paulistana de sempre lembrar os modernistas a cada dez anos.

⁴⁶ Até início do 2º semestre o CCSP funcionava das 12h às 18h.

⁴⁷ Em consulta ao Jornal Estado de São Paulo de 13 de fevereiro de 1982, pudemos verificar que as duas exposições, embora com nomes semelhantes, eram diferentes.

A exposição do CCSP, que como já fora dito anteriormente, concentrava-se nos desdobramentos da Semana na vida cultural brasileira, teve um fato curioso: três “períodos ou módulos” distintos: no primeiro, realizada de maio a julho, contava os primeiros vinte anos (1922-1942); de agosto a outubro, os anos de 1942 a 1962 e, por último, os anos de 1962 até 1982. Sobre a mesma, Chamie disse que tinha “caráter de revisão crítica”, permitindo uma reavaliação das conquistas e dos fracassos da revolução modernista⁴⁸. Não conseguimos, porém, localizar se a exposição realizada no CCSP teve algum desdobramento no projeto Periferia ou se foi um fato isolado na programação da SMC, na época de sua realização.

Mário Chamie pouco pôde desfrutar do CCSP ainda na sua gestão⁴⁹, pois em março de 1983 deixava o cargo após quase quatro anos como secretário de cultura. Tamanho fora seu esforço e empenho quando da construção do centro cultural do Vergueiro - a tal ponto que a Folha, ironicamente, chegou a chamá-lo por “Chamizão” poucos meses depois de sua inauguração⁵⁰. Até sua morte, em 2012, ele sempre foi requisitado para falar de sua obra mais pródiga.

Da sua gestão, as grandes lembranças são, sem dúvida, o CCSP e o projeto Periferia⁵¹, ambos concebidos com a filosofia de “descentralização da cultura” na cidade de São Paulo, ampliando o acesso cultural aos marginalizados. No primeiro caso, valorizando a produção cultural popular da maioria da população, antes obscurecida, no último, porém houve espaço para as belas artes, sobretudo o teatro e a ópera, gênero considerado elitista, com o projeto Pró-Ópera. Merece destaque também o Circuito Cultural, que consistia em apresentar sítios históricos à grande população, familiarizando-a à cidade.

“Interligam-se perfeitamente (CCSP e projeto Periferia). (...) O Centro Cultural São Paulo é a conclusão de uma política anti-seletiva, é exatamente um espaço comunitário tanto do ponto de vista da localização como dos produtos que lá se fazem, da documentação, da pesquisa, memória e utilidade pública” (Para construir uma política cultural brasileira. Estado de São Paulo, 25. jul. 1982. Política cultural em debate. p.42)

O período entre os anos de 1983 e 1988 – quando a cidade fora governada por Mário Covas (1983 – 1986) e pelo ex-presidente Jânio Quadros (1986 - 1988) – foram difíceis para o centro cultural do Vergueiro. Num período em que o mesmo precisava se firmar perante

⁴⁸ MORAIS, Frederico. Teatro Municipal-SP recria clima de 22. *O Globo*, 15 fev. 1982. Cultura. p. 25

⁴⁹ O primeiro diretor geral da instituição foi Ricardo Othake, nomeado por Chamie.

⁵⁰ Questão de nome. *Folha de São Paulo*, 18 ago. 1982. Ilustrada. p. 29

⁵¹ O projeto Periferia partiu após uma constatação feita numa pesquisa por técnicos da SMC, em 1979, de que havia farta produção cultural na periferia, mas que encontrava dificuldade em expor sua arte devido à ausência de espaços culturais da prefeitura, estes localizados no Centro Expandido. Segundo a SMC, ao início de 1983 o Periferia proporcionou a mais de 500 mil pessoas a possibilidade de assistir a atos culturais nos bairros mais afastados da cidade numa média de cinco eventos semanais.

opinião pública, destacam-se queixas estruturais que persistiram por muitos anos no CCSP, desde sua inauguração, como o calor insuportável em suas dependências e goteiras de chuvas dentro das instalações, como atesta Teixeira Coelho (1986, p.94) e pesquisa⁵² realizada no acervo de periódicos da instituição.

A gestão do ator e diretor de teatro ítalo-brasileiro secretário de cultura Gianfrancesco Guarnieri⁵³ (1984-1985) procurou continuar a política de descentralização da cultura iniciada com Mário Chamie ao cortar verbas da, segundo ele, “cultura elitista” para priorizar atividades de cunho popular, a cultura “do povo para o povo”, onde destaca-se o projeto Cultura na Cidade. Iniciado na gestão de Fábio Magalhães (1983-1984), este estabelecia canais de diálogos entre os atores culturais da periferia e do Centro Expandido, sendo, de certa forma, uma expansão do projeto Periferia (1979-1983) de Mário Chamie.

O CCSP, que no início do governo Covas (1983-1985) era visto como “faraônico”⁵⁴, ao atrair cerca de 10 mil pessoas por semana em suas dependências, ganhou simpatia da SMC, que destinou no ano de 1984 um orçamento de Cr\$ 750 milhões, a despeito do corte orçamentário enfrentado pela SMC, em 1984. Definindo sua atuação na pasta, Guarnieri disse que não tinha interesse numa política de eventos, mas, sim, numa política cultural que atendesse aos interesses do povo.

José Geraldo Martins, nomeado diretor geral do CCSP, dá o tom do que seria o centro cultural nos dois anos em que o dirigiu ao afirmar, em entrevista ao Estadão (1 fev. 1984), o interesse em abrir o espaço às manifestações populares, dialogando com os mais diversos setores sociais, econômicos e políticos, atuando como “polo irradiador” das manifestações artísticas e culturais da cidade.

Sobre o Cultura na Cidade pouco foi encontrado na literatura cultural brasileira, além de Valmir de Souza (1997). Em 1984, portanto, com o projeto em andamento, Guarnieri comenta sobre a ausência de informações na mídia tradicional sobre a atuação da SMC em alguns projetos, em entrevista ao Estadão:

“O que está sendo realizado de concreto acontece na periferia, em São Miguel Paulista, na Freguesia do Ó. Claro que não interessa aos jornais (...) O negócio é destampar a cultura tampada pelo autoritarismo e pela ditadura. O que estamos fazendo na Zona Leste⁵⁵, manifestações reunindo até cinco mil pessoas, não

⁵² Pesquisa realizada no mês de maio de 2012, no CCSP, no setor de periódicos.

⁵³ Gianfrancesco Guarnieri substituiu Fábio Magalhães, que durou pouco mais de nove meses na pasta.

⁵⁴ Gonçalves Filho, Antônio. Secretaria da Cultura em crise. *Folha de São Paulo*, 25 mai. 1984. Ilustrada p. 39

⁵⁵ A Zona Leste de São Paulo é uma região que antes de atividade industrial, historicamente abriga, com algumas exceções, uma população menos escolarizada e bairros-dormitórios.

dá manchete nos jornais, interessa apenas aos trabalhadores e às classes desfavorecidas”. (Estado de São Paulo, 11 mar. 1984, Caderno 2. p.31)

Indo ao encontro com proposta de dar voz aos agentes culturais menos participativos dos espaços consagrados da cultura paulistana e refletindo a filosofia, vista anteriormente, do então diretor geral da instituição, no mês de maio de 1985, dois meses depois dos militares deixarem o Planalto, o CCSP abrigou por uma semana o evento *Perfil da Literatura Negra – Mostra Internacional de São Paulo*, que recebeu intelectuais e escritores negros vindos de todas as partes do Brasil, EUA, América Latina e África, entre eles o ministro da Cultura da Costa do Marfim.

Reunidos para discutir a literatura negra e os problemas enfrentados por esta parcela da população mundo afora através de palestras e debates, também houve espaço para uma feira de literatura negra, além de dois eventos oficiais promovidos pela República do Togo: uma seleção de mostras de esculturas populares e uma exposição de fotografias, expondo o panorama cultural deste país.

Apesar da ausência de um desdobramento para além do Paraíso, sua iniciativa foi saudada pelo Estadão e pelos intelectuais presentes, como uma oportunidade única, no que a professora da USP Maria Aparecida Santilli festejou a participação popular e de setores da sociedade civil, sobretudo negra, complementando que o Perfil não fora “um congresso fechado”. O *Perfil da Literatura Negra* teria outra edição dois anos mais tarde, desta vez sob outra gestão, uma vez que Guarnieri deixa a SMC no fim de 1985, sob uma chuva de críticas de Mário Chamie, que alegou incontinuidade em projetos seus, como o Circuito Cultural, o Pró-Opera e uma descaracterização do projeto Periferia, para além de criticar a má gestão do Theatro Municipal e o inchaço de “secretarias autônomas”⁵⁶ dentro da pasta, o que teria provocado um inchaço e imobilismo.

Mesmo que sejam provenientes de grupos políticos completamente diferentes, as gestões de Chamie e Magalhães-Guarnieri complementam-se em certo ponto, porém segundo Valmir de Souza (2012), elas partiam de uma visão difusionista da cultura, do centro expandido para a periferia, o que revelava uma certa predominância do centro em relação aos bairros periféricos. Tal predominância demonstrava-se, já àquele momento equivocada, devido as relações desenvolvidas pela população das periferias, que nutriam de hábitos e cultura singulares, devido a origem distinta de seus habitantes e ao hibridismo cultural praticado entre eles.

⁵⁶ PENTEADO, Silvia. Cultura. Retrocesso em andamento. *Estado de São Paulo*. 5 jan. 1986. p.27

A respeito do governo Jânio Quadros⁵⁷ (1986-1988) optamos por não escolher nenhum evento. Por isto não entraremos muito sobre sua atuação frente a pasta da Cultura – que fora fundida⁵⁸ ao Esporte e Lazer, causando, à época, mal-estar no meio artístico - e ao Centro Cultural São Paulo.

Sobre este período Valmir de Souza (1997) considera que a SMC fora transformada num “cabide de empregos”, criticando a inexistência de uma “política cultural” na cidade, bem como a ausência de formação e atuação na área cultural dos secretários de cultura que passaram pela pasta. Na página do sítio do CCSP em comemoração aos trinta anos, também há relatos⁵⁹ de funcionários criticando a atuação do ex-presidente da República, o que corrobora com, juntamente à censura ao filme *Je vous salue Marie*, à polêmica gay⁶⁰ no Balé da cidade e à fusão com Esporte e Lazer, as duras críticas proferidas ao seu governo, sobretudo na área cultural.

Também desta época, Teixeira Coelho (1986, p.95-96) critica a instabilidade do CCSP, que com muitas mudanças, acentuadas pela incontinência da gestão cultural da prefeitura, não havia desenvolvido uma feição frente a população paulistana ao não estabelecer canais de diálogo mais amplo, apesar da ampla oferta de produções culturais, estas ficando ao sabor dos diretores e dos interesses do grupo político que comandava a cidade e suas diretrizes.

Enquanto a SMC era fundida, o Brasil assistia, em meados da década de 1980, além da criação do MinC, a Lei Sarney⁶¹, primeira lei de incentivos fiscais do país. A lei antevia como seria a atuação futura dos produtores de cultura, buscando compartilhar com a iniciativa privada o financiamento a projetos culturais. Ensaivavam-se os primeiros passos do neoliberalismo cultural por aqui, uma vez que o Estado, principal patrocinador da explosão cultural vivida nos anos 1970, não já conseguia arcar com toda despesa.

Tomemos como exemplo da falência do Estado brasileiro no setor, a Embrafilme, outrora a mais bem-sucedida iniciativa estatal de cultura, que viveu uma profunda crise financeira no final da década, resultando pouco tempo depois (1990) na sua extinção.

⁵⁷ Jânio Quadros retorna à prefeitura 36 anos depois de seu primeiro mandato após vencer Fernando Henrique Cardoso nas eleições municipais de 1985.

⁵⁸ A fusão da pasta de Cultura com Esporte e Lazer quando do governo Jânio Quadros foi na contramão do que vinha sendo executado na política federal, uma vez que em 1985 a Cultura separou-se da Educação, ganhando um ministério só para a mesma.

⁵⁹ <http://www.centrocultural.sp.gov.br/30anos/30anosCCSP.asp>. Acessado a 15 de maio de 2014.

⁶⁰ Durante a governo Jânio Quadros iniciou-se uma “cruzada” contra homossexuais, com o impedimento de alunos tidos como gays de frequentar e ingressar na Escola Municipal de Bailado, no que, dia após a publicação de decreto oficial, 25 rapazes foram afastados sob a alegação da diretora de que eram “anormais”, o que causou à época enorme polêmica na Câmara dos Vereadores e entre os grupos de direitos civis.

⁶¹ Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986

A verdade é que tratava-se de um momento agravante enfrentado pelo país desde o início da década de 1980 – “a década perdida” - quando os militares devolveram o governo aos civis com uma inflação galopante, fruto dos empréstimos obtidos no exterior ao longo dos mais de vinte anos em que estiveram no poder, para poder financiar suas obras. O país enfrentou uma forte recessão, um aumento da inflação e um desemprego galopante que fatalmente respingou na prefeitura e na sociedade civil, que assistiu o fracasso de um plano econômico atrás do outro⁶².

O município de São Paulo não ficou à margem do péssimo desempenho brasileiro e registrou crescimento negativo no período de 1980 e 1985, retomando o crescimento em 1986, fruto do embalo fantasioso do plano Sarney, para depois voltar a registrar um baixo crescimento em 1987

Cidadania Cultural em São Paulo

Sob os ventos da Nova República após um triênio ausente de um projeto cultural para a cidade e com o horizonte anuviado devido à crise econômica, a secretária de cultura do governo Luiza Erundina⁶³ (1989-1992) Marilena Chauí resolveu pôr em prática a Cidadania Cultural, projeto que visava ampliar a participação popular na gestão e atuação da cultura.

A periferia, mais uma vez, estava em pauta. Justo ela que foi fator determinante na eleição da primeira mulher – e nordestina - a governar a maior cidade do país. Diferentemente do projeto Periferia e do Cultura na Cidade, o Cidadania Cultural buscou intensificar a participação popular, fazendo com que a população tivesse mecanismos de auto-gestão, ampliando sua participação nas escolhas culturais do município.

Segundo Ferreira (2006) o trabalho de Marilena Chauí, mesmo que inovador, é fruto de referências deixadas por experiências de projetos anteriores na SMC, ao passo que herdou o espólio construído pelos seus antecessores, aproveitando as bibliotecas e outros equipamentos de bairro existentes, construídas na periferia por Chamie, Magalhães e Guarnieri, bem como grupos e movimentos formados e articulados ao longo da década de 1980 para aplicar sua política de democratização cultural “dos mil povos”, ademais criar

⁶² O país enfrentou entre os anos de 1986 e 1994 sete planos econômicos diferentes. Ei-los: Cruzado; Bresser; Verão; Collor I; Collor II; Marcílio; Real

⁶³ Luiza Erundina elegeu-se em 1988 graças ao seu trabalho com forte atuação na periferia da cidade, tornando-se a primeira mulher a administrar a maior cidade do país. Sua vitória é um marco na política brasileira e na luta pela igualdade de gênero

novos espaços como bibliotecas e as casas de cultura⁶⁴, onde nesta última percebemos um esboço do programa “Pontos de Cultura”, aplicado pelo governo petista em instância federal na década de 2000.

Cidade, cidadão e cidadania, realizado em agosto de 1989 dava um cartão de visitas do que seria a atuação de Chauí nos próximos quatro anos. O evento, que fazia parte do calendário da SMC e não ficou restringido ao Paraíso, embora boa parte dos festejos tenham sido realizados no CCSP, comemorava os 200 anos da Declaração Universal dos Direitos do Homem e do Cidadão, ao despertar na população noções de cidadania e participação popular através de inúmeras atividades culturais e outdoors nos quatro cantos da cidade à tal ponto que o Estado de São Paulo é taxativo na capa de um caderno especial⁶⁵ em homenagem aos festejos: “São Paulo festeja Direitos do Homem”.

Com um público de mais duas mil pessoas por dia no CCSP, *Cidade, cidadão, cidadania* abrigou shows, leitura dramática de peças, cursos, debates, palestras, etc. Mais certamente o que mais chamou a atenção foi a invasão de grupos ligados a minorias (portadores de HIV, homossexuais, negros e nordestinos) com seus cartazes (expostos dentro do centro cultural) e depoimentos, muitas das vezes emocionante. O CCSP adquiriu nestes dias sua essência inicial, fundamentada por Chamie, a de ser um espaço que, além de expor a arte antes restrita a uma parcela da população, refletiria os discursos do povo, sendo um “lugar de laboratório e oficina, de memória e renovação, de lazer e experiência, de ensino e debate”, abrigo a cultura do povo⁶⁶. O projeto, como fora dito anteriormente, ganhou a cidade como um todo, desde o parque do Carmo, na zona Leste, até o Ibirapuera, na zona Sul, com destaque para a exposição de artistas plásticos populares e grupos de teatro com obras que abordavam a cidadania como tema.

No mesmo ano, o então diretor geral do CCSP, José Américo Motta Pessanha, disposto a dar mais transparência na escolha dos projetos culturais de artes plásticas a serem realizados, resolveu lançar um edital chamado “Programa de Exposições do CCSP” no final de 1989 com objetivo de realizar a programação do ano seguinte. O “Programa de Exposições” existe até os dias atuais⁶⁷ e mesmo que, por ventura, ocorra certa repetição de produtores, artistas e tendências a serem agraciadas, tal iniciativa pôs fim a um suposto

⁶⁴ Foram quatorze casas de cultura criadas em sua gestão

⁶⁵ São Paulo festeja Direitos do Homem. *Estado de São Paulo*, 25 ago. 1989. Especial. p.1

⁶⁶ Encontramos indícios de que nos anos 1980 obras de artes plásticas de alunos do CCSP eram expostas durante um período do ano (geralmente os primeiros meses) no centro cultural. Tal prática não encontra terreno nos dias atuais. Deduzimos que tenha terminado nos anos 1990.

⁶⁷ Em 2013, foi lançado o 25º Programa de Exposições do CCSP

conchavo que havia no meio, uma vez que todos os projetos são analisados por técnicos e gestores do Centro Cultural São Paulo através dos portfólios enviados pelos pretendentes.

A política cultural introduzida na SMC durante a gestão de Chauí refletia, de certa forma, a Constituição de 1988, em vigor até os dias atuais, que contou com a participação da sociedade civil, representada pelos grupos sociais que participaram de sua realização, assegurando, entre outros, a proteção à cultura popular, indígena e afrodescendente nacional, além do direito de acesso à cultura como um dever do Estado brasileiro, ratificando a Declaração Universal dos Direitos Humanos, datada de 1948.

Ainda sob a gestão de Erundina, realizou-se outra reforma parcial na estrutura do prédio. Neste ínterim, em 1990, ano em que Fernando Collor de Mello, assume o posto de Presidente da República, numa atitude neoliberal, que caracterizou o seu curto governo⁶⁸, rebaixa o MinC à uma secretária (Secretaria de Assuntos Culturais) e dá fim a vários órgãos e mecanismos culturais que patinavam desde o fim do Regime Militar, em 1985, e o agravamento econômico no decorrer da década de 1980, dentre os quais a Embrafilme, Funarte, e a Lei Sarney, impossibilitando qualquer mecanismo de financiamento cultural.

Tal atitude gerou um “apagão cultural” no país, uma vez que os nossos produtores estavam acostumados a subvenção do Estado para financiar suas produções, prática que como vimos no primeiro capítulo vem desde o período imperial, vendo-se despreparados para os novos rumos incertos do mercado. Graças a uma mobilização de artistas e produtores culturais paulistanos junto à SMC, instituiu-se, em 1991, a lei Mendonça, a primeira lei de incentivos fiscais municipais do país, dando uma espécie de sobrevida ao setor na capital paulista (CALABRE, 2010, p.111). A lei, em vigor até os dias atuais, inspirou muitas outras Brasil afora naqueles idos e depois deles.

Outros eventos realizados pela SMC merecem destaque como *São Paulo dos mil povos – Diga não ao preconceito e sim a solidariedade* (1991, 1992), que lançava um discurso contra o separatismo, então em voga, numa iniciativa voltada para a valorização da população migrante (de origem do Norte e Nordeste) que ocorreu na semana do aniversário da cidade através de shows de música, espetáculos teatrais, abertura da biblioteca em braile no CCSP, e exposições de artistas populares, mobilizando a cidade, tendo como palco principal o Vale do Anhangabaú. O método de seleção de alguns artistas, os menos renomados, claro, foi

⁶⁸ Eleito em 1989 com discurso de renovação e anticorrupção, Fernando Collor governou o Brasil de 1990 a 1992, sofrendo um processo de impeachment, após várias denúncias de favorecimento de empresas em obras públicas num esquema de corrupção e tráfico de influências. Sua gestão, marcada pela falta de diálogo com a Câmara e o Senado, adotou uma política neoliberal, do qual destaca-se o Plano Nacional de Desestatização, responsável pelo fim de órgãos estatais culturais.

no mínimo curioso. Através de outdoors e anúncios em jornais, a SMC convocou artistas populares, que não estão inseridos no mercado, a participar da festa enviando, via fax, carta ou por telefona, seus projetos. Cerca de trinta foram selecionados desta forma. (Estado de São Paulo, 21 de jan. 1992, p.16)

Mesmo criando canais de diálogo inexistentes entre a população, sobretudo, menos escolarizada e periférica e o Estado, expondo problemas e indicando propostas, para Ferreira (2006), a burocracia estatal, os entraves na Câmara oposicionista, a falta de articulação formal de alguns dos agentes culturais e a inadaptação em dialogar com os setores tradicionais de produção cultural⁶⁹, acabou por engessar o Cidadania Cultural, de modo que não teve continuidade posterior, embora muito de seus princípios de democracia cultural, plural e participativa voltem quando da administração Marta Suplicy (2001-2004) e em instância federal com o governo Lula (2003-2010).

O escritor e poeta Cláudio Willer (1997), porém, tem uma visão mais crítica, e indaga se Chauí não flertou com o populismo ao dar muita atenção aos grupos de bairro, superestimando sua organização, tal como Guarnieri havia feito anos atrás, uma vez que tão logo terminou o mandato de Erundina, os mesmos grupos haviam desaparecido do processo cultural, pondo em xeque a independência política dos mesmos. Para ele, o principal legado de Chauí para o seu sucessor foi a revitalização de uma secretaria sucateada, bem como a reestruturação de alguns equipamentos culturais, dentre as quais destaca a BMA e o CCSP, que ficou fechado durante alguns meses para manutenção.

O retorno do grupo político original e projeto Mercosul: São Paulo como capital cultural do bloco econômico.

Apesar de gozar de popularidade até os dias atuais na periferia paulistana, Erundina deixa a prefeitura com baixa aprovação⁷⁰, não conseguindo fazer um sucessor a sucessão municipal de 1992. Assim, boa parte do que foi trabalhado de Chauí na pasta cai por terra⁷¹ quando de sua substituição pelo jornalista Rodolfo Konder, em janeiro de 1993, também vindo da esquerda, ex-militante do PCB (Partido Comunista Brasileiro), o que gerou críticas e

⁶⁹ Chauí angariou desafetos no meio cultural a tal ponto que para as eleições municipais de 1992, um documento de apoio a Paulo Salim Maluf foi assinado por vários profissionais da área.

⁷⁰ 20% de aprovação, segundo pesquisa Datafolha. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/48914-erundina-teve-a-2-pior-avaliacao-em-sp.shtml> acessado a 16 de maio de 2014.

⁷¹ Em entrevista ao programa Roda Viva, da Tv Cultura, a 25 de janeiro de 1993, Konder elogia a atuação de Chauí em alguns projetos, mas reconhece que o acesso da grande população ainda era incipiente ao que era produzido.

desconfiança da classe intelectual pelo seu novo posicionamento político, chegando, inclusive, a liderar um manifesto a favor de Maluf durante a disputa municipal de 1992.

Por ser um projeto experimental, gozando de participação popular e direta, como quase todas as áreas do governo Erundina (1989—1992), uma vez que não havia nada comum no Brasil, o Cidadania Cultural acabou sendo engavetado pelos sucessores, justamente o grupo político que idealizou e concebeu o CCSP, o PDS, de visão conservadora e progressista, personificado pelo empresário e engenheiro Paulo Maluf, um dos principais articuladores da ditadura, que retorna mais de duas décadas depois à prefeitura de São Paulo.

A SMC resolveu fazer do Mercosul o seu principal programa para seu quadriênio no plano exterior, com o objetivo de ampliar a divulgação da cultura dos países do Cone-Sul que compunham o bloco econômico recém-criado (1991), proporcionando maior integração do Brasil, o menos familiar aos demais componentes do bloco, para com seus vizinhos. Em artigo assinado no Estado de São Paulo, a 20 de agosto de 1997, Konder defende o Mercosul, como forma de uma nova força política e cultural emergente do mundo pós-Guerra Fria:

“(...) Num torvelinho de mudanças aceleradas e profundas, o Mercosul foi o bloco que nos coube nesta redivisão do mundo. Ele é o nosso destino porque assim decidiram os deuses – e a geopolítica. Os barcos da história uruguaia, paraguaia, argentina, chilena e brasileira chegaram pelo mesmo rio da grande aventura do descobrimento. As mesmas espadas, as mesmas armaduras e a mesma pólvora convivem com a mesma religião e a mesma mitologia, na dilacerada memória da região”. (Estado de São Paulo, 20 de agosto de 1997, p.A2)

Ainda em 1993, realizou-se os primeiros eventos da história do projeto de integração platina: a mostra de artes plásticas *Integração do Cone Sul*, que reuniu artistas oriundos de Argentina, Uruguai e Chile, e ciclos de cinema chileno e argentino, todos eles realizados no CCSP. O Mercosul teve continuidade nos anos seguintes na pauta da SMC e de seus equipamentos culturais sendo feita com várias outras atividades, porém, o principal evento desta política foi a realização do projeto Mercosul Cultural, que durou quase todo o mês de setembro de 1996, nas dependências do CCSP, no Theatro Municipal e no Parque do Ibirapuera, na zona Sul.

Idealizado por Rodolfo Konder e pelo então ministro da Cultura Francisco Weffort (1995-2002), com um orçamento de R\$ 1,5 milhão, bancado integralmente pela SMC, o megaevento reuniu mais de 400 artistas além de 300 produtores e agentes culturais, responsáveis por 123 atrações, como balé, apresentações de teatro, shows de música popular e erudita, seminários, exhibições de filmes e exposição de artistas plásticos, todas as atrações gratuitas. O evento foi um sucesso de público e mídia, porém, como vimos acima, não teve

nenhuma repercussão na periferia da cidade. Por que será que aos artistas sul-americanos não foram destinados os espaços culturais menos consagrados, fora do centro expandido? Em entrevista à Folha, Konder dissera: “queremos transformar São Paulo na grande metrópole cultural do Mercosul⁷²”. Mas qual São Paulo?

Konder iniciou sua segunda gestão com 2.000 eventos realizados, em média, por mês na capital, dos quais mais de 95% estavam destinados à periferia⁷³ e com um orçamento de cerca de 140 milhões. Ainda em 1997, realizou outra reforma estrutural no CCSP - que naquele ano recebeu 10% do total do orçamento da SMC⁷⁴ - obrigando-o a fechá-lo por quase um ano e finalmente instalou ar-condicionado nas instalações, pondo fim ao histórico calor excessivo enfrentado nos dias mais quentes. À época, assim como já é de feitio, criticou os antecessores, sobretudo os que sucederam ao grupo arenista (Covas, Jânio Quadros e Luiza Erundina), justificando o fechamento do prédio ao afirmar que a obra não tinha sido totalmente acabada.

Se no âmbito internacional a SMC voltou suas atenções para o bloco econômico sul-americano, dentro da esfera brasileira, buscou uma integração com a secretaria municipal de Cultura do Rio de Janeiro, porém, a iniciativa não foi exitosa. Para os últimos anos de sua gestão (1998, 1999 e 2000) investiu numa pauta em homenagem aos quinhentos anos do Brasil (2000), no qual o evento de abertura dos festejos foi o projeto *Navegar é Preciso*, inaugurada no segundo semestre de 1998, que buscava trazer à lembrança a história das navegações marítimas portuguesas e a herança que nos une: a língua portuguesa. Comemorando também os 500 anos da viagem de Vasco da Gama às Índias, *Navegar é Preciso*, que contou com suporte financeiro dos ministérios da Cultura de Portugal e Brasil, reuniu exposições, debates, seminários, filmes e espetáculos de música e dança de países de língua portuguesa, ratificando os laços culturais entre as nações de além-mar.

Nos oito anos em que esteve à frente da pasta⁷⁵, sua gestão, segundo suas próprias palavras fora pautada pelo suprapartidarismo⁷⁶, ou seja, independente, acima de interesses ou influências de quaisquer legendas. Porém, o Mercosul Cultural pode nos parecer um pouco suspeito neste aspecto, até porque o PPB, que comandava a prefeitura, era da base do então presidente Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), que ratificou ainda mais a relação,

⁷²Projeto Mercosul traz eventos a São Paulo. *Folha de São Paulo*, 21 jun. 1996. Ilustrada. p.11

⁷³ Integração não saiu de discurso político. *Folha de São Paulo*, 8 mai. 1997. Ilustrada. p.5

⁷⁴ Centro cultural, 15, é obra inacabada. *Folha de São Paulo*, 13 mai. 1997. Ilustrada. p.10

⁷⁵ Rodolfo Konder ficara ausente num um hiato de dois meses aproximadamente quando o Celso Pitta fora destituído do cargo, sob acusações de corrupção. Konder retorna ao cargo pouco tempo depois quando Pitta reassume a prefeitura

⁷⁶ Acessado no site <http://observatoriodaimprensa.com.br/news/showNews/fd290820011.htm>, a 10 de outubro de 2013.

iniciada por Collor, com o Mercosul, e Francisco Weffort, um dos idealizadores do projeto, era seu ministro de Cultura.

Francisco Weffort, como se sabe, foi um dos principais entusiastas pela eliminação de barreiras alfandegárias de livre circulação de bens e serviços culturais entre os países do bloco, a exemplo da União Europeia, firmando um protocolo homônimo, em 1995, na capital argentina. Em 29 de dezembro de 1994, o jornal Estado de São Paulo noticiava o encontro entre Konder e Weffort, onde o futuro ministro expunha seus planos de integração sul-americana na criação de um “mercado comum de bens e serviços culturais” nas principais cidades do bloco, para o qual Konder via como uma proposta de “vanguarda”. Portanto, mesmo que São Paulo já namorasse o Mercosul desde 1993, foi Weffort quem impulsionou a série de eventos platinos que viriam aportar em São Paulo nos próximos anos.

No mais, podemos perceber uma ausência de um projeto maior para a cidade, como o Cidadania Cultural, que buscava pensar São Paulo nas suas mais variadas formas de se expressar, para impregnar uma política de eventos, em alguns casos seletiva conforme vimos acima, barateada ou gratuita, o que, na visão de Konder, “democratizou” o acesso. Cabe lembramos que Konder buscou transformar em fundação o CCSP, tal como o Theatro Municipal, esta última também fora sondada na gestão Erundina (1989-1992), porém, fracassou em ambas.

CEUs: uma nova abordagem para a periferia

Ao final de sua gestão, em 2001, Konder deixou ao seu sucessor na pasta de Cultura Marco Aurélio Garcia, professor do Departamento de História da Universidade de Campinas (UNICAMP) - que fora secretário de Cultura de Campinas entre os anos de 1989 e 1990 - uma pasta com um orçamento de R\$ 105 milhões e um público estimado de três mil visitantes por dia ao CCSP, cerca de 300 mil visitantes ao mês. Ao retomar a prefeitura de São Paulo, o PT retomou, em certa parte o conceito de Cidadania Cultural, utilizada durante a atuação de Marilena Chauí na década passada, em sua administração, ao propor uma descentralização cultural na cidade, porém deixou alguns preceitos deste último, como a participação popular direta através de planárias de lado, de modo que não engessasse o processo.

Em artigo para o *Estado de São Paulo*, em 25 de janeiro de 2001, apresentando-se como uma alternativa frente à cultura de mercado, neoliberal, que havia sido implantada em São Paulo nos últimos anos, simbolizada no governo federal pela gestão de Weffort (1995-2002), Garcia chamava a atenção para a falta de visibilidade dada a nova produção cultural e a

necessidade de abandonar a política de Estado de “levar” ou “fazer” cultura, para simplesmente agenciar atividades já existentes, permitindo maior circulação cultural.

À exemplo de gestões anteriores de Chamie, Magalhães, Guarnieri e Chauí pautou sua atuação na periferia da cidade, através da construção de mais de vinte bibliotecas e a criação e retomada de investimento nas Casas de Cultura; o VAI (Valorização de Iniciativas Culturais), programa que visa beneficiar financeiramente grupos e programas que atuem fora do circuito cultural consagrado, notadamente na periferia; e o Formação de Público, que atendia a necessidade de renovação de plateia de espetáculos teatrais e operísticos.

Porém, o mais bem-sucedido projeto, que marcou a volta do PT a Prefeitura, definitivamente foram os CEUs⁷⁷ (Centro Educacional Unificado), projeto intersecretarial executado juntamente com a pasta de Educação, que buscou atender prioritariamente à periferia da cidade através de atividades extracurriculares socioculturais, esportivas e recreativas destinadas às mais variadas faixas etárias. Inspirado no modelo educacional da Escola Parque, de Salvador, de Anísio Teixeira, aglutinando num só prédio escola, biblioteca e atividades recreativas, inclusive nos finais de semana. Este projeto, além de aumentar o número de espaços culturais da prefeitura⁷⁸, teve reconhecimento no exterior, tendo sequência, inclusive, nas mãos da oposição⁷⁹, a partir de 2005, e está sendo ampliado nacionalmente através da gestão Marta Suplicy (2012 - atual) à frente do MinC.

Carlos Augusto Calil, ex-presidente da Embrafilme, foi nomeado diretor geral do CCSP, cargo que que exerceu até abril de 2005. Em sua gestão promoveu a digitalização de 15 mil discos pertencentes ao acervo de música brasileira do CCSP, através do apoio da estatal Petrobras de R\$ 500 mil⁸⁰ bem como aumentou significativamente o público visitante para 850 mil visitantes (quase o dobro do número de visitantes ao término da atuação de Konder), ao final de 2014, e inaugurou o acesso do Centro Cultural a estação de metrô Vergueiro, previsto no projeto inicial, mas que só foi inaugurado em 2004, como parte da efeméride dos 450 anos da cidade de São Paulo.

Diferentemente da época em que Motta Pessanha era diretor geral da instituição (1989-1992), não conseguimos localizar num evento realizado no CCSP ao longo dos quatro anos de atuação petista que compunha uma pauta municipal, tais como *Cidade, cidadão*,

⁷⁷ Foram criadas 21 unidades na gestão Marta Suplicy (2001-2004)

⁷⁸ Os CEUs ajudaram a prefeitura a aumentar de 7 para 28 o número de salas de espetáculos na cidade.

⁷⁹ Inicialmente motivo de chacota por parte da oposição, chamados de “escolas de lata”, os CEUs não foram interrompidos.

⁸⁰SANTOS, Robinson. MPB em vinil ganha proteção digital. *Estado de São Paulo*, 30 jun. 2003. Informática. p.47

cidadania e 500 anos: caminhos da memória, trilhos do futuro: 1992; 1922; 1792; 1492, nem mesmo um projeto de abrangência municipal e federal como o *Mercosul Cultural*, de 1996.

2005-2012: Apartidarismo na SMC e retorno ao Centro

Embora Marta Suplicy tenha fracassado ao não manter o cargo nas eleições municipais de 2004, podemos dizer que a bipolaridade política que tanto caracteriza a RMSB entre o PT e o PSDB (Partido da Social Democracia Brasileira) não atingiu indiretamente, pelos menos até 2012, o CCSP, uma vez que Carlos Augusto Calil trabalhou na gestão José Serra (2005-2006) e Gilberto Kassab (2006–2012). A política de atuação no CCSP manteve-se praticamente a mesma, com algumas mudanças. Não obstante as críticas entre petistas e tucanos no período de transição de mútua parte, a troca de comando na SMC⁸¹ foi cordial, como aponta *O Estado de São Paulo*, em matéria publicada no dia 1 de janeiro de 2005.

Poucos meses depois, em maio, Serra convida Calil para assumir a SMC, reconhecendo seu trabalho, já comentado, no CCSP. Sua principal marca nos oito anos como secretário municipal foi, sem dúvida, o Virada Cultural, uma versão paulistana do *Nuit Blanche* parisiense, outra importação europeia, que consiste num final de semana, geralmente no mês de maio, com mais de 48 horas de atrações culturais no centro da cidade. Posteriormente o Virada Cultural tentou-se estendê-lo à periferia, através dos CEUs, porém, tal iniciativa fracassou. Modelos semelhantes foram adotados pela secretaria estadual de cultura e por outros municípios de São Paulo e do Brasil⁸².

Muito discute-se no meio artístico e intelectual paulistano de que o Virada Cultural não seria parte de uma política de eventos da capital paulista, uma vez que só acontece uma vez por ano, integrando o calendário turístico e cultural da cidade, tal como a Fórmula 1, a Parada Gay e o carnaval, mas é indiscutível sua importância para a revitalização do Centro histórico, tal como abordamos no primeiro capítulo: a cultura atuando como meio restaurador do tecido social degradado.

Aliás, a “reurbanização humana” (CALIL, 2006, p.170) do Centro foi, sem dúvida, um dos temas que pautou a agenda cultural paulistana no último decênio, com a valorização do cenário teatral da praça Roosevelt, a consolidação da Galeria Olido (aberto no governo Suplicy) como palco para shows e espetáculos, as restaurações do antigo cinema Paissandu e do Theatro Municipal (que também ganhou um prédio anexo), a construção da Praça das

⁸¹Emanoel de Araújo substituiu Celso Frateschi

⁸²O mais famoso é, sem dúvida, o “Viradão Carioca” adotado desde 2010 pela prefeitura do Rio de Janeiro.

Artes, sede de diversos corpos artísticos municipais e que custou aos cofres públicos R\$ 136 milhões, além do Virada Cultural.

Apesar de prosseguir o projeto dos CEUs, restaurar o Sítio Mirim (São Miguel Paulista), ampliar o Programa Vocacional de Teatro⁸³ para a dança e música, e de construir dois centros culturais na periferia⁸⁴ - no qual em um destes (Cidade Tiradentes) apresenta-se com um projeto inovador destinado a formação cultural profissional para atender o mercado em expansão - sua atuação ficou marcada com a pecha de elitista, no que Calil, se esquivava, quando perguntado, se havia abandonado a periferia em detrimento do Centro: “o centro hoje é a nova periferia. Está tão abandonado quanto”⁸⁵. Uma de suas atitudes mais controversas foi a transferência de controle das casas de cultura da SMC para as subprefeituras, configurando um afastamento maior da SMC para com a periferia e possível loteamento político das mesmas, conforme acusou, em 2013, o secretário de Cultura Juca Ferreira, uma vez que os subprefeitos são nomeados pelo prefeito a partir de indicações feitas pela liderança da região na Câmara dos Vereadores.

Entre os anos de 2005 e 2010, o CCSP teve quatro diferentes diretores⁸⁶, além de passar por dois períodos sem um diretor geral (2005-06 e 2006-07). O último deles foi Ricardo Resende, curador e crítico de arte, que foi diretor, entre 2005 e 2007, do Museu de Arte Contemporânea Dragão do Mar, em Fortaleza (CE) que nos concedeu entrevista a maio de 2012, poucos meses antes da aguardada eleição municipal.

Em sua gestão, Resende celebrou os trinta anos da instituição em maio de 2012. Para esta efeméride organizou uma reforma ampla orçada entre R\$ 15 a 20 milhões⁸⁷, visando criar mais uma sala de cinema, reformas acústica e elétrica nas salas de artes cênicas (teatro), iniciou a construção de uma reserva técnica para o acervo do museu, orçado em R\$ 4 milhões, financiados pelo MinC.

Além da programação citada acima para o ano do trigésimo aniversário do CCSP (2012), o evento de maior destaque foi o *CCSP 30 anos*, que resultou num lançamento de um livro, contando a história da instituição, shows de música popular e erudita, oficinas e espetáculos teatrais, além de uma exposição sobre a cantora Elis Regina (*Viva Elis!*), que durante seis anos seguidos, nos anos 1980, ganhou uma semana especial em sua homenagem.

⁸³ Os Programas Vocacionais de Teatro, Dança e música consiste em orientar grupos existentes e iniciar qualquer pessoa, acima dos 14 anos, em uma destas linguagens. Está presente em vários espaços administrados pela SMC.

⁸⁴ Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso, em Vila Nova Cachoeirinha, e Centro Cultural Cidade Tiradentes, na Zona Leste.

⁸⁵ BRASIL, Ubiratan; MENEZES, Maria Eugênia de. O Balanço de Carlos Augusto Calil. *Estado de São Paulo*, 15 dez. 2012. Caderno 2. Entrevista. p.D13

⁸⁶ Carlos A. Calil (2005); Celso Curi (2006); Martin Grossman (2007-2010), Ricardo Resende (2010-1012)

⁸⁷ MOLINA, CAMILA. Acervo espalhado. *Estado de São Paulo*. 17 jul. 2011. Caderno2 p.D3

Na semana do aniversário, realizou-se o ciclo de debates *O centro cultural também é museu!*, para discutir a complexidade do espaço, sua arquitetura e atuação como museu pós-moderno.

Além do Virada Cultural, que costuma ter atividades no centro cultural, não identificamos nos quatro últimos anos da gestão Calil nenhum projeto que integrasse a pauta cultural da cidade durante um certo período, até porque não identificamos um projeto cultural para a cidade nos oito anos da gestão Calil, à exceção da interessante revalorização do Centro, outrora abandonado, através de iniciativas culturais e criativas, devolvendo-lhe vida.

Em 2010, numa parceria da SMC com instituições de países latinos (Espanha, Argentina, Chile, Colômbia) o CCSP passou a integrar o *Anilla Cultural*, um projeto experimental que visa criar uma rede iberoamericana de equipamentos culturais em diferentes países, onde através da internet de alta velocidade será possível visualizar e coproduzir espetáculos e eventos promovidos pelas instituições, bem como desenvolver pesquisas, aumentando o intercâmbio entre as instituições.

Com orçamento de aproximadamente R\$ 13 milhões, dos quais, segundo Resende, R\$ 8 milhões são destinados à infraestrutura e manutenção, ou seja, mais de 60% (!) e mais de três mil visitantes por dia, a ideia é que o CCSP continue sua política de aquisição de obras, porém deixe de exercer o papel de um museu, como idealizado por Chamie três décadas atrás, ficando ao cargo da instituição apenas o papel de centro cultural multidisciplinar. Boa parte do acervo lá existente passaria para as mãos de instituições culturais da cidade. O que já começou a ser feito, com a transferência do acervo de música erudita da Discoteca para a Praça das Artes.

Eleito prefeito em outubro de 2012 para um cargo de quatro anos, o advogado e ex-ministro da Educação (2005–2012) Fernando Haddad retomou a prefeitura da maior cidade do país para o Partido dos Trabalhadores (PT) depois de oito anos da saída de Marta Suplicy. Nomeou o ex-ministro da Cultura Juca Ferreira (2008 – 2010), conhecido por ser um dos principais articuladores da implementação do exitoso programa Ponto de Cultura, para a pasta da Cultura e tem como plano de governo novamente descentralizar a cultura paulistana. Aliás, a periferia paulistana voltou a ser o mote principal de seu discurso logo após ser eleito:

“Meu objetivo central (...) é diminuir a grande desigualdade existente na nossa cidade, é derrubar o muro da vergonha que separa a cidade rica da cidade pobre”⁸⁸

⁸⁸Vamos separar o muro que separa cidade rica e pobre. *Estado de São Paulo*: 29 out. 2012. Especial p.H2

Durante a campanha eleitoral, uma das promessas de governo de Haddad para a área da Cultura era criar centros culturais nos moldes do CCSP e do Centro Cultural da Juventude (CCJ), localizado em Vila Nova Cachoeirinha, na periferia da zona Norte, para as regiões mais carentes da periferia da cidade, além de ampliar os Pontos de Cultura e o investimento para o VAI, e retomar a descentralização do Virada Cultural.

Para o cargo de diretor de CCSP, Ricardo Resende foi mantido, ocupando o cargo até junho de 2014, comprovando a independência política de sua administração, mesmo ele tendo sido nomeado por Augusto Calil, que segundo o próprio, foi considerado um desafeto e traidor pelos petistas, em entrevista⁸⁹, em 2012, que justificou o fracasso de sua gestão em alguns aspectos ao travamento enfrentado pelo capital paulista quando dos trâmites federais para a liberação de recursos federais, afirmando ter sofrido um bloqueio da Petrobras para patrocínios culturais, inclusive.

⁸⁹ MAGENTA, Matheus. São Paulo foi discriminada, diz Calil. *Folha de São Paulo*, 25 dez. 2012. Ilustrada. p.C4

Considerações finais

Como vimos, os projetos culturais elaborados pela Secretaria Municipal de Cultura para a periferia paulistana foram muitos ao longo dos últimos quatro decênios, porém quase todos foram interrompidos em algum momento, quando da substituição do grupo político em questão. Poucos foram os que tiveram continuidade, como os CEUs e Cultura na Cidade, que aproveitou o trabalho anterior realizado pelo projeto Periferia.

A cultura, além dos aspectos social e, mais recentemente, desde os anos 1970, econômico, também é palco para disputa política de grupos que almejam o poder e status. Um exemplo é o Cidadania Cultural que sofreu revezes de vários os lados, principalmente de setores tradicionais da cultura, que viram perder seu prestígio. Até mesmo parte da cúpula petista da época estranhava o funcionamento da gestão de Chauí e sua grande exposição junto a mídia (FARIA, 1997, p.18). Tais percalços provocaram seu engavetamento pouco tempo depois.

Adotar uma política cultural nos arrabaldes da cidade é, além de uma prioridade na gestão pública, um desafio, aumentado na conjuntura política atual, devido a sua longa extensão que não para de crescer e heterogeneidade de sua população que só aumenta, devido a novos fluxos migratórios.

É preciso ter sensibilidade e habilidade em lidar nestes rincões - muitas das vezes dominados por partidos e outras representações - que, não obstante, tem relação de fisiologismo político mais acentuada que em regiões pertencentes a cidade formal (Centro Expandido) simbolizado pelos vereadores (“de bairro”) eleitos que ocupam espaço na Câmara, passando a ser o elo oficial com o Estado, historicamente ausente, patrocinando eventos festivos e campeonatos de futebol de várzea nos “terrões”⁹⁰, aumentando sua popularidade de modo a conquistar mais votos futuramente, como mostrou o *Estado de São Paulo*, em 9 de setembro de 2012.

Nos últimos anos, em função de trabalhos gestados e da organização ocorrida desde o final dos anos 1970, vemos desenvolver entre grupos que estão à margem da cultura elitista (belas-artes) patrocinada pelo estado, meios de autoprodução nas periferias paulistana e brasileira, com seus próprios canais de diálogo. Estes têm se espalhado não só pelo Brasil, mas pelo mundo, talvez propondo como serão os “centros culturais” de amanhã, feitos e organizados pelos próprios produtores e consumidores, retomando o princípio das casas de

⁹⁰ Gíria paulistana para definir campos de futebol de periferia, onde há, geralmente, ausência de grama.

cultura francesas, surgidas no pós-guerra como forma de recreação de operários gauleses, só que sem a intervenção da empresa patrocinadora.

Além do VAI, que já trabalhamos no último capítulo, um outro exemplo bem-sucedido são os Pontos de Cultura, criados na gestão do compositor popular e ex-ministro de Cultura Gilberto Gil (2003-2008) e organizações culturais periféricas presentes nos arrabaldes das grandes cidades do Brasil, onde o grande consumidor da cultura produzidas por estes espaços são os seus próprios realizadores, ou ao menos tem a oportunidade de sê-lo. A ampliação do próprio Ponto de Cultura na capital apareceu na campanha de Haddad para as eleições de 2012, sendo uma de suas propostas para a área.

O discurso de Fernando Haddad, eleito para um mandato de quatro anos (2013-2016), para a Cultura não é novo, pelo contrário, é muito semelhante ao de Chamie, Erundina e Marta Suplicy: “descentralizar” a cultura paulistana; tornar possível o acesso cultural aos menos afortunados, que não moram no rico Centro Expandido, e que são os que mais ascendem financeiramente, uma vez integram majoritariamente à tão propalada nova “Classe C”, ou nova classe média, originada na Era Lula (2003–2010), mas que se encontram carentes de oferta cultural. Notemos que a nova administração tem um desafio a mais pela frente uma vez que a condição socioeconômica do público-alvo é melhor que nos anos 1970, 1980, 1990 e início da década passada. Agora temos um público capaz de financiar, consumir e, mais do que nunca, produzir Cultura.

Historicamente, a periferia do município expandiu-se nos anos do regime Militar (1964 – 1985), quando inúmeros cortiços foram demolidos nas regiões centrais (Bom Retiro, Bela Vista, Barra Funda, Brás), expulsando direta ou indiretamente (por meio de uma gentrificação) seus moradores, trabalhadores de pouca ou nenhuma qualificação, em geral negros e nordestinos, para bairros distantes, principalmente, à época, das zonas Norte e Leste da capital e de municípios da RMSP, com a construção dos prédios para moradia coletiva do BNH (Banco Nacional de Habitação), posteriormente chamados pejorativamente de Cohab.

Ao longo dos anos 1980 e 1990, a cidade assistiu ao crescimento de outros núcleos populacionais de baixo status na periferia nas margens das represas Billings e Guarapiranga, na zona Sul, estas, com raras exceções, sem o amparo do estado. O mais irônico disto tudo é que foi preciso um secretário de cultura (Mário Chamie), que prestou serviço aos tecnocratas e militares, observar este contexto de “deserto cultural” na periferia, proporcionado pelos mesmos.

Pesquisas recentes (SILVA; ARAÚJO; SOUZA; 2007, p.127-130) indicam que além da ausência histórica de letramento, devido ao baixo nível de escolaridade, e do nível de

renda, outro fator que afasta ainda mais as classes desfavorecidas dos espaços culturais, geralmente localizados nas áreas centrais e mais nobres, são as longas distâncias existentes nas urbes, a cada dia mais agravada devido ao inchaço do perímetro urbano, fruto de políticas urbanas equivocadas e da falta de investimento em transporte público de qualidade, o que faz do acesso à “cultura de domicílio” a principal forma de consumo cultural deste segmento. O próprio Calil (2008, p.168) afirma que nos arrabaldes de São Paulo quase não há oferta de lazer e cultura, indicando o estágio da situação.

É de se questionar, portanto, se ainda é válida o investimento em áreas centrais como meio de democratização e difusão cultural. Entendemos a importância de um revigoramento espacial da Centro Velho, através do retorno de atenção do Estado para seus limites, mas não nos parece razoável que seja o único ou principal meio de inclusão cultural. Além do mais, o investimento nas regiões mais vulneráveis também pode ser encarado como mola propulsora de um desenvolvimento econômico-social, uma vez que o setor cultural, no Brasil, emprega mais que o automobilístico (COELHO, 2008, p.65), além do ganho intelectual.

O CCSP, criado, segundo Chamie, para pôr um fim nesta deficiência cultural, parece não ter suprido a carência, mesmo com seu percurso exitoso, com todos os percalços possíveis, ao longo de seus mais de trinta anos de existência. O que nos parece é que o CCSP, ainda que com seus números expressivos, uma média de 66 mil visitantes por mês (média bem superior à projeção inicial), ficou pequeno frente à dimensão da periferia paulistana neste tempo. A ideia de Haddad de construir quatro centros culturais nos moldes do CCSP corrobora este argumento.

Mas então se o CCSP não conseguiu dar conta de seu principal objetivo trinta anos atrás quais são suas metas agora? Em entrevista nos concedida a maio de 2012, Ricardo Amaral, quando perguntado qual o principal objetivo do CCSP nas próximas três décadas, respondeu: “continuar a ser referência, vanguarda no cenário cultural da cidade”.

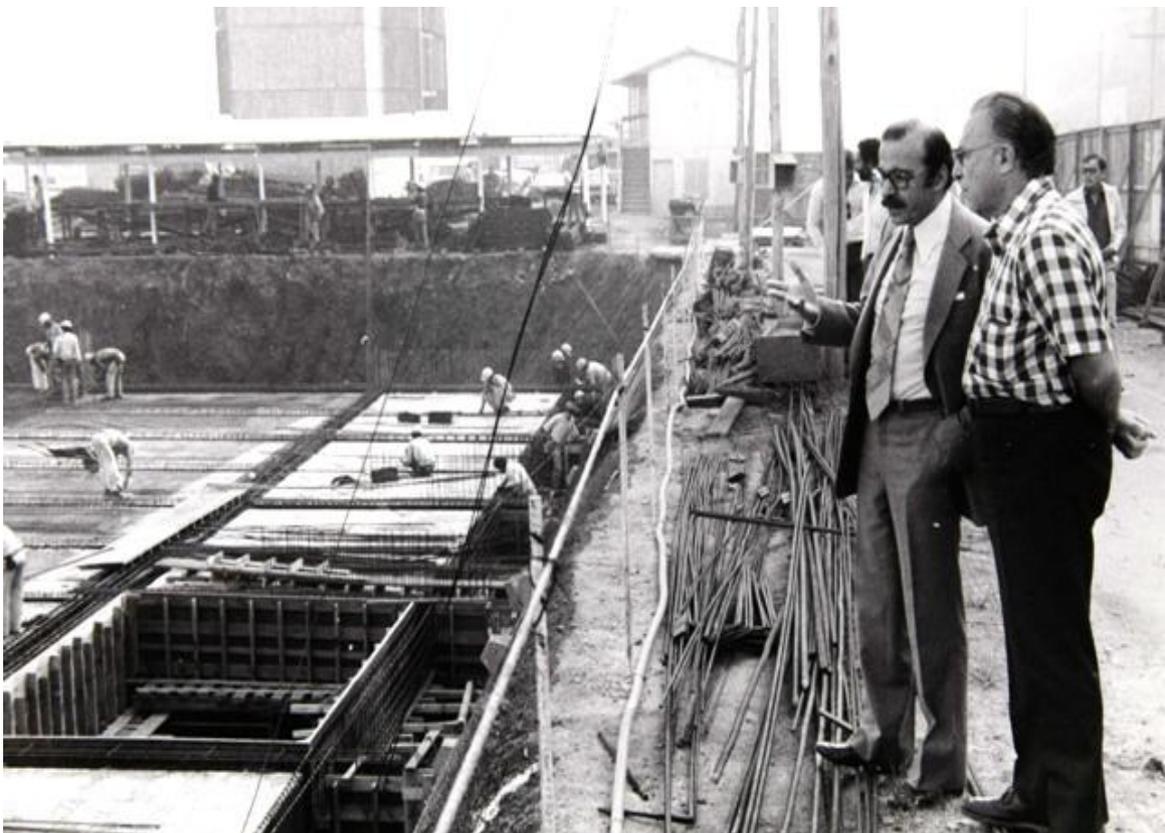
Neste trabalho procuramos fazer uma comparação do Centro Cultural São Paulo com a política cultural municipal e federal que o norteou. Esta desenvolvida pelo estado brasileiro, nos anos 1970, baseada fortemente num perfil nacionalista, de valorização da cultura popular, muito embora patrocinada pelo capital estrangeiro, que tinha como objetivos a consolidação de um mercado cultural próprio, capaz de gerar receitas e empregos, e a democratização de obras, sendo que neste é onde se realiza o CCSP: como um espaço capaz de dialogar com a população mais carente, inspirado no modelo do Centro Nacional de Artes Georges Pompidou, em Paris, na França.

Entendemos que até o presente momento ainda não foi dada a merecida atenção pela Academia a esta relação entre estes dois centros de cultura (Centro Cultural São Paulo e Centro Nacional de Artes Georges Pompidou), referências em seus respectivos continentes. Por isto este trabalho propõe-se a ser um pontapé inicial para um outro no futuro, capaz de entender e analisar as diferenças entre ambas as instituições, de cidades e países tão distintos, mas que guardam consigo a nobre proposta de ampliar o acesso cultural, antes restrito a uma parcelada privilegiada da população.

Anexos



Transformação. Região da rua Vergueiro, no bairro do Paraíso (zona Sul), e o Centro Cultural São Paulo, em construção, no início da década de 1980.



O então secretário de Cultura Mário Chamie (à esquerda) observa o andamento das obras do Centro Cultural



Público assiste aula no jardim suspenso do CCSP, na década de 2010.



No vai e vem da 23 de maio, CCSP iluminado na noite paulistana.



Público lota as dependências do CCSP para assistir a espetáculo musical.



Livros à mão. Com mais de 120 mil títulos, as bibliotecas do CCSP (Alfredo Volpi e Sérgio Millet) são ótimas opções de leitura na capital paulista.



A livre circulação de suas dependências e sua estrutura de aço e concreto fazem do edifício que abriga o Centro Cultural um marco da escola paulista de arquitetura.



Ponto de encontro. No mês de maio de 2012, o CCSP comemorou seus primeiros trinta anos de vida com inúmeras atividades. Na foto, vemos o banner comemorando a efeméride.

Referências bibliográficas

AMARANTE, Leonor. Guarnieri promete descentralizar a cultura e a própria Secretaria. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 mar. 1984. Caderno 2. p.31

ARNT, Ricardo. *Jânio Quadros: o Prometeu de Vila Maria*. São Paulo: Ediouro, 2004. 280p.

AZZI, Christine Ferreira. *Entre a arte e a ação: cultura, museus e patrimônio nos discursos de André Malraux*. 344f. Tese (Pós-Graduação em Letras Neolatinas). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

BARBALHO, Alexandre. *Relações entre estado e cultura no Brasil*. Ijuí: Unijuí, 1998. 224p.

BÁRBARA, Aída. Aqueles que executam a arte viva e real da periferia. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 mar.1983. p.36

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. 3ª edição. Lisboa: Edições 70, 2010. 213p.

_____. “O efeito Pompidou”. IN: *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. 198p. p.166-171

BOTELHO, Isaura. *Os equipamentos culturais na cidade de São Paulo: um desafio para a gestão pública*. IN: Espaço e Debates - Revista de Estudos regionais e urbanos - n.43/44, São Paulo, 2004. p.1-19

_____. *As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas*. IN: São Paulo em Perspectiva, Revista da Fundação SEADE, vol. 15 - n. 2, São Paulo, 2001. p.73-86

BRASIL, Ubiratan; MENEZES, Maria Eugênia de. O Balanço de Carlos Augusto Calil. *Estado de São Paulo*, São Paulo. 15 dez. 2012. Caderno 2. Entrevista. p. D13

CAETANO FAZ SHOW NO ANHANGABAÚ. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 jan. 1992. Cidades. p. 2

CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: 1930 até os dias atuais*. Rio de Janeiro: FGV, 2010. 141p.

CALIL, Carlos Augusto. “Sede de cultura”. IN: COELHO, Teixeira (org.). *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008. 191p. p.161-172

CAIXA FINANCIA OBRAS DO CENTRO CULTURAL DE SP. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 jul. 1980. Geral. p.28

CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. 236p.

CENNI, Roberto. *Três centros culturais de São Paulo*. Dissertação (Escola de Comunicações e Artes) Universidade de São Paulo. São Paulo, 1991

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO ESTARÁ CONCLUÍDO ATÉ O FIM DE ABRIL. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1982. Cultura. p.32

CENTRO CULTURAL: UM POLO IRRADIADOR. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 fev. 1984. p.17

CENTRO CULTURAL, 15, É OBRA INACABADA. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 mai. 1997. Ilustrada. p.10

CHAMIE, Mário. Esclarecimento de Chamie. *Estado de São Paulo*, São Paulo 16 de março de 1989. Caderno2. p.3

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006. 147p.

CHUVAS INVADEM CENTRO CULTURAL. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 mai. 1982. Local. p.16

COELHO, Teixeira. *Usos da cultura: políticas de ação cultural*. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1986. 124p.

_____. “A cidade e os avatares da cultura” IN: _____ (org.). *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008. 191p.

_____. *Dicionário Crítico de Política Cultural: cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras, 1997. v.1. 383p.

CULTURA VAI À PERIFERIA. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 fev. 1983. p.13

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contexto, 1997. 237p.

DINIZ, Clélio Campolina; DINIZ, Bernardo Palhares Campolina: *A Região Metropolitana de São Paulo: reestruturação, reespecialização e novas funções*. 42f. Documento elaborado no âmbito do Convênio CEPAL/IPEA, 2006.

DORFMAN, Beatriz Regina. *Beaubourg e Bilbao: o poder da imagem na sociedade do espetáculo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009. 171p.

FARIA, Hamilton de. “Uma política cultural para a cidade de São Paulo”. IN: _____. SOUZA, Valmir de. (org.). *Cidadania Cultural em São Paulo (1989-1992): leituras de uma política pública*. São Paulo: Instituto Pólis, Revista Pólis, n.28, 1997. 115p. p.11-21

FERREIRA, Luiza Aparecida. *Políticas públicas para a cultura na cidade de São Paulo: a Secretaria Municipal de Cultura – teoria e prática*. 138f. Tese (Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo, São Paulo. 2006

FILHO, João Cardoso de Palma. Cultura, educação e arte. IN: SEKEFF, Maria de Lourdes. *Arte e cultura: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2001. 144p. p.45-50

FILHO, Antônio Gonçalves; SANT-CLAIR, Clóvis. *Museu da Discórdia*. Época. São Paulo, Globo, 2001. Disponível em revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR55693-6011,00.html. Acessado a 12 fevereiro de 2014

FRANCO, Bernardo Mello; VIZEU, Rodrigo; NAVARRO, Silvio. Erundina teve a 2ª pior avaliação em SP. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 jun. 2012. Eleições 2012.

GARCIA, Marco Aurélio. Perspectivas da cultura nos 447 anos de São Paulo. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 de jan. 2001. p. D-4

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989. 323p.

GHIARDO, Diane. *Arquitetura contemporânea: uma história concisa*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 304p.

GONÇALVES FILHO, Antônio. Secretaria da Cultura em crise. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 mai. 1984. Ilustrada p. 39

_____. SAINT-CLAIR, Clóvis. “Museu da discórdia”. IN: Revista Época. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR55693-6011,00.html>. Acessado a 23 de maio de 2014.

IBGE. Perfil dos municípios brasileiros: cultura, 2006. Pesquisa de informações básicas municipais. Rio de Janeiro, 2007. 275p.

IELO, Marcelo. Chamie, o balanço final. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 fev. 1983. Caderno 2. p.31

_____. A família procura lazer e cultura na sua cidade. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 jun.1982. p.37

INTEGRAÇÃO NÃO SAIU DE DISCURSO POLÍTICO. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 mai. 1997. Ilustrada. p.5

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1996. 431p.

KONDER, Rodolfo. Mercosul ganha alma. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 ago.1997. Espaço Aberto, p.A2

KNAUSS, Paulo. *Os sentidos da arte estrangeira no Brasil: exposições de arte no contexto da Segunda Guerra Mundial*. IN: Esboços. Florianópolis: UFSC, v.15, nº19, 2008.

MAGENTA, Matheus. São Paulo foi discriminada, diz Calil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 dez. 2012. Ilustrada. p.C4

MEDEIROS, Jotabê. Protocolo cria Mercosul da cultura. *Estado de São Paulo*. 17 mar. 1995. Caderno 2. p.D5

MELO E SILVA, Maria de Celina. *Centro cultural: construção e reconstrução de conceitos*. Dissertação (Pós-graduação em Memória Social). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1995

MILANESI, Luis. *A casa da invenção: biblioteca, centro de cultura*. 3ª edição. Cotia: Ateliê Editorial, 1997. 271p.

MORAIS, Frederico. Teatro Municipal-SP recria clima de 22. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1982. Cultura. p. 25

MOLINA, Camila. Acervo espalhado. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 jul. 2011. Caderno 2. p. D3

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3ª edição. São Paulo: Contexto, 2008. 133p.

NOVA BIBLIOTECA AINDA SEM PRAZO PARA CONSTRUÇÃO. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 fev. 1978. Local. p.12

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura é patrimônio: um guia*. Rio de Janeiro: FGV, 2008. 191p.

PARA DESENVOLVER UMA POLÍTICA CULTURAL BRASILEIRA. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 jul. 1982. Política cultural em debate. p.42

PICCHIA, Pedro del. Uma apressada abertura “oficial”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 abr. 1982. Ilustrada. p.27

_____. Inacabado, o grande centro é inaugurado hoje. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 mai. 1982. Ilustrada, p.48

PENTEADO, Sílvia. Cultura. Retrocesso em andamento. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 5 jan. 1986. Caderno 2. p.27

PROJETO MERCOSUL TRAZ EVENTOS A SÃO PAULO. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 de jun. 1996. Ilustrada. p.11

PROJETO VERGUEIRO: CANCELAMENTO PROVOCA ELOGIOS, CRÍTICAS, REUNIÕES. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21.jun 1975. Local. p.12

RAMOS, Luciene Borges. *Centro cultural: território privilegiado da ação cultural e informacional na sociedade contemporânea*. 14f. Trabalho apresentado no III Enecult. Salvador, 2007

RODRIGUES, Diana Pinto. *Análise de investimentos culturais: uma proposta*. 95f. Dissertação. (Finanças). Economia da Universidade do Porto, Porto. 2008

RODRIGUES, Luiz Augusto. *Requalificando os centros urbanos*. 10f. Niterói, 2005

SANTAGADA, Salvatore. *A Situação Social do Brasil nos anos 80*. IN: Revista FEE. Governo do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1990. p.121-143.

SANTOS, Robinson dos. MPB em vinil ganha proteção digital. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 jun. 2003. Informática. p.47

SÃO PAULO FESTEJA DIREITOS DO HOMEM. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 ago. 1989. Especial. p.1

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. *São Paulo e sua política cultural*. São Paulo: Cadernos 13, 1983.

SOCIEDADE E O CENTRO CULTURAL. *Estado de São Paulo*, São Paulo. 2 mar. 1982. p.20

SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989. 156p.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: d. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 624p.

SCHWARTZ, Stuart B. "Mentalidades e estruturas sócias no Brasil colonial: uma resenha coletiva". IN: *Revista Economia e Sociedade*. Campinas, dez. 1999. v.13. p.129-153.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. "Do rural e do urbano no Brasil". In: SZMRECSÁNYI, T. e QUEDA, O. (org.). *Vida rural e mudança social no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973. 293p. p.

SILVA, Frederico Barbosa da; ARAÚJO, Herton Ellery; SOUZA, André Luiz. "O consumo cultural das famílias brasileiras". IN: SILVEIRA, Fernando Gaiger; SERVO, Luciana mendes Santos; MENEZES, Tatiane; PIOLA, Sérgio Francisco (org.) *Gasto e consumo das famílias brasileiras contemporâneas*. Brasília: Ipea, 2007. v.2

SOUZA, Valmir de. "São Paulo: diversidade cultura e discurso oficial". IN: FARIA, Hamilton; _____ (org.). *Cidadania Cultural em São Paulo (1989-1992): leituras de uma política pública*. São Paulo: Instituto Pólis, Revista Pólis, n.28, 1997. 115p. p.23-30

_____. Políticas culturais em São Paulo e o direito à cultura. IN: Políticas culturais em Revista. n.12, 2012. v.5. 12p.

SZNEJDER, Vitor. Entrevista/Rodolfo Konder. Observatório de Imprensa. Disponível em <http://observatoriodaimprensa.com.br/news/showNews/fd290820011.htm>. Acessado a 15 de maio de 2014.

TELES, Luiz B. *CCSP – Centro Cultural São Paulo: um projeto revisitado*. Dissertação (Arquitetura e Urbanismo). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo. 2002.

TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização brasileira na segunda Guerra*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2000. 272p.

QUENTAL, José Luiz de Araújo. *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. 154f. Dissertação (Pós-Graduação em Comunicação) Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2010.

QUESTÃO DE NOME. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 ago. 1982. Ilustrada. p. 29

UMA NOVA CONCORRÊNCIA DE MUITOS ADJETIVOS. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 6 ago. 1974. Nossa Cidade, p. 20

VILALBA, Patrícia. Frateschi e Emanuel festejam transição. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 jan. 2005. Caderno 2, p.D-3

WILLER, Cláudio. “Administração cultural em São Paulo: 1989-1992 (uma discussão preliminar)”. IN: FARIA, Hamilton; SOUZA, Valmir de. (org.). *Cidadania Cultural em São Paulo (1989-1992): leituras de uma política pública*. São Paulo: Instituto Pólis, Revista Pólis, n.28, 1997. 115p. p.43-48.

YÁZIGI, Eduardo. *Civilização urbana, planejamento e turismo*. São Paulo: Contexto, 2003. 360p.

ZANFRA, Marco Antônio. Na abertura do Centro, política e improvisação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 mai.1982, Ilustrada. p.35