

BASES PARA O PROJETO DE CENTROS DE CULTURA E ARTE

BASES TO THE PROJECT OF CULTURAL AND ART CENTERS

Agnaldo Adélio Eduardo*

Antonio Manuel Nunes Castelnou**

RESUMO:

O objetivo deste artigo é apresentar algumas considerações fundamentais para a concepção e projeto de centros de cultura e arte. A partir de uma pesquisa bibliográfica e uma análise de correlatos, foi possível destacar pontos de relevância no que se relaciona ao conceito de cultura e arte e de como a arquitetura, através dos tempos, forneceu espaços para abrigar suas atividades, produzindo teatros, museus e bibliotecas, de modo a atender as mais diversas exigências de ordem política, econômica, social e tecnológica.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura; Projeto; Arte; Centros de Cultura e Arte.

ABSTRACT:

The purpose of that article is to present some fundamental considerations with respect to conception and project of culture and art centers. From a bibliographic research and a correlative buildings analysis, it was possible to detach relevance points in that if it relates to the culture and art concepts and as the architecture, through the times, supplied spaces to shelter its activities, producing theaters, museums and libraries, in order to take care of the most diverse politics, economic, social and technological requirements.

KEY-WORDS: Architecture; Architectural Project; Art; Culture and Art Centers.

107

1. INTRODUÇÃO

A relação do homem com as tradições culturais e suas manifestações artísticas vem ao encontro com a própria história das civilizações. A cultura de um povo, que pode envolver desde a música, a dança e o teatro até as artes plásticas em geral e demais formas de expressão, consiste no conjunto de registros mais eloqüentes da identidade de uma comunidade no decorrer da sua existência. Desta forma, desde a Antigüidade, os homens sentem a necessidade de se reunirem em espaços públicos para o desenvolvimento de atividades culturais e de lazer. Durante séculos, esses espaços passaram por inúmeras transformações, abrigando a cada momento as necessidades funcionais, espaciais e estéticas voltadas à sua época histórica.

* Acadêmico (em 2002) do 5o. ano do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Filadélfia de Londrina – UniFil, realizou seu *Trabalho Final de Graduação – TFG* na área de Projeto de Edificações intitulado “Anteprojeto do Centro Cultural Henrique de Aragão em Ibiporã PR”.

** Orientador do TFG, arquiteto e engenheiro civil, mestre em Tecnologia do Ambiente Construído pela Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo – EESC/USP; e doutorando em Meio Ambiente e Desenvolvimento pela Universidade Federal do Paraná – UFPR. Docente na área de Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Filadélfia de Londrina – UniFil.

A partir de meados do século passado, esses locais vieram suprir as necessidades do homem contemporâneo, decorrentes do processo de globalização e também do próprio consumo em massa, disseminado pelo sistema capitalista. Por conseguinte, a arquitetura não ficou inerte a essas transformações, demonstrando sua força e valor, através da elaboração de espaços e/ou edificações voltadas tanto para a produção como a difusão e democratização da arte, cultura e lazer, os quais acompanham todos os valores dentro desta presente realidade. Assim, pode-se relacionar inúmeros exemplos de espaços que vieram atender às expectativas do seu tempo, desde a antiga *ágora* grega, o *fórum* romano, as feiras medievais e os museus modernos, até os atuais complexos culturais. Dentro do contexto contemporâneo, grandes instituições culturais, como o *Centre George Pompidou* de Paris, a *Tate Gallery* de Londres ou o *Museum of Modern Art – MoMA* de Nova York, podem ser considerados grandes obras voltadas ao acervo e valorização cultural de várias épocas.

No Brasil, isso não poderia ser diferente. De bibliotecas a galerias de arte, a cultura tem seu reduto preservado, reunindo obras de valor nacional como internacional. Fundamentais são as contribuições do *Museu de Arte de São Paulo – MASP*, o maior da América Latina, assim como de várias outras instituições espalhadas de norte a sul. Partindo desse contexto, este artigo pretende apresentar algumas considerações básicas para o projeto de espaços destinados à cultura e arte, abordando desde suas conceituações gerais até a evolução histórica dessas obras, as quais proliferaram em todos os momentos da história da humanidade. Com base na pesquisa bibliográfica, procura-se despertar o interesse para essa temática, cada vez mais corrente nos âmbitos acadêmicos da arquitetura e urbanismo.

108

2. CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE CULTURA E ARTE

A palavra “cultura” provém do latim *colere*, termo que originalmente se relacionava ao cultivo da terra, para depois se aplicar à instrução e conhecimentos adquiridos. Em seu sentido antropológico e sociológico, cultura consiste no complexo de hábitos, idéias ou criações do homem, estes recebidos do grupo social em que aquele nasceu, ou ainda adquiridos ao contato com outros grupos. As leis da natureza que regulam o organismo humano são universais, mas as regras da cultura são sempre particulares, resultado da história de cada povo. O ditado popular que diz: “cada povo com seu uso e cada roca com seu fuso” lembra assim a diversidade de costumes que caracterizam a humanidade.

Segundo a Enciclopédia Abril (1975), foi a partir do estudo dos povos primitivos que os antropólogos sentiram a necessidade de definir esse conjunto de costumes ao qual se denomina cultura. Em 1871, o antropólogo inglês Edward Burnett Tylor (1831-1917) descreveu cultura como um conjunto complexo de conhecimentos, arte, moral, direito, costumes e todas as outras aptidões ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro de uma sociedade. Conforme Santos (1994), ela diz respeito à humanidade como um todo e, ao mesmo tempo, a cada povo, nação, sociedade e grupo humano. Quando se considera as culturas particulares que existem ou existiram, logo se constata a sua grande variação: cada realidade cultural tem sua lógica interna, a qual se deve procurar conhecer para que façam sentido as práticas, costumes, concepções e também transformações pelas quais essas passam.

Desse modo, é preciso relacionar a variedade de procedimentos culturais com o contexto em que estes são produzidos. As variações nas formas de família, por exemplo; ou nas maneiras de habitar, de se vestir ou de distribuir os produtos do trabalho, não são gratuitas. Fazem sentido para os agrupamentos humanos que as vivem e são resultado de sua história, relacionando-se com suas condições materiais de existência. Entendido assim, o estudo da cultura contribui no combate a preconceitos, oferecendo uma plataforma firme para o respeito e a dignidade e todas as relações humanas.

De acordo com Prestes-Campos apud Siqueira (2001), cultura seria a forma pela qual uma comunidade se realiza através de suas necessidades materiais e psicossociais. Nessa idéia está implícita a noção de ambiente como fonte de sobrevivência e crescimento. Já para Bidermann apud Bicudo (2000), cultura significa o conjunto de tradições e valores materiais e espirituais característico de uma sociedade. O significado adquirido pelo termo “cultura” quando diz respeito às relações sociais ramifica-se a um outro termo, o qual se refere ao primitivismo (tradições mantidas), ao comunitarismo (espírito coletivo) e ao purismo (inocência diante do mundo novo), definindo assim, segundo os românticos, a chamada *cultura popular*. Esta se refere quase sempre ao povo primitivo ou àquele afastado dos centros urbanos. A partir daí, o significado do termo estende-se a toda cultura que não seja aquela chamada *erudita* ou *oficial*. Desta forma o *folclore* estaria incluso nas culturas populares por se relacionar às maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e imitação, sem a influência direta do erudito ou oficial.

Conforme Santos (1994), a significação de cultura pode ser dividida em duas concepções básicas: a primeira remete a todos os aspectos de uma realidade social; e a segunda se refere mais especificamente aos conhecimentos, às idéias e às crenças de um povo. Assim, a primeira concepção preocupar-se-ia com todos os aspectos de uma realidade social, na qual cultura diz respeito a tudo aquilo que caracterizaria a existência social de um povo ou nação; ou ainda a grupos no interior de uma sociedade. Pode-se assim falar de cultura francesa ou na cultura xavante, do mesmo modo que se comenta da cultura camponesa; ou então na cultura dos antigos astecas. Nesses casos, cultura refere-se a realidades sociais bem distintas, embora o sentido em que se fala de cultura seja o mesmo.

Já na segunda concepção, quando se fala de cultura está-se referindo mais especificamente aos conhecimentos, idéias e crenças, assim como às maneiras em que elas existem na vida social. Entende-se aqui que a cultura diz respeito a uma esfera, a um domínio, da vida social. De acordo com essa concepção, quando se discute sobre cultura francesa, refere-se à língua francesa, à sua literatura; ao conhecimento filosófico, científico e artístico produzidos na França, e às instituições mais de perto associadas a eles. Outro exemplo comum dessa segunda forma de entendimento seria a referência à *cultura alternativa*, compreendendo tendências de pensar a vida e a sociedade na qual a natureza e a realização individual são enfatizadas, e que tem por temas principais a ecologia, a alimentação, o corpo, as relações pessoais e a espiritualidade.

Nesses termos, é interessante observar a relação que existe entre arte e cultura, pois uma forma que a cultura de um povo tem para se manifestar acontece através das atividades artísticas. Segundo Bosi (2001), a arte é um fazer, ou seja, um conjunto de atos pelos quais se muda a forma transforma-se a matéria oferecida pela natureza e pela cultura. Neste sentido, qualquer atividade humana, desde que conduzida regularmente a um fim, pode ser chamada de artística. A

arte seria uma manifestação ligada intimamente ao espírito humano. Desde as origens das civilizações, o homem busca dar aos objetos que cria, além de uma forma mais eficiente e útil para o fim a que se destina, qualidades que independem da simples utilidade e que satisfazem uma necessidade de harmonia e beleza. E, sendo uma produção, logo, a arte supõe trabalho – movimento que arranca o ser do não ser; a forma do amorfo; o ato da potência; o cosmos do caos. Os gregos chamavam-na de *techné*, isto é, o modo exato de perfazer uma tarefa, antecedente de todas as técnicas dos dias atuais.

A palavra latina *ars*, matriz do termo português “arte”, esta na raiz do verbo “articular”, que denota a ação de fazer junturas entre as partes de um todo. Antigamente, pelo fato de serem operações estruturantes, podiam receber o mesmo tratamento e o mesmo nome de arte não só as atividades que visavam a comover a alma – a música, a poesia, o teatro, a dança –, quanto os ofícios de artesanato, cerâmica, tecelagem e ourivesaria, que aliavam o útil ao belo. Aliás, a distinção entre as primeiras e os últimos, que se impôs durante o Império Romano, tinha, na essência, um claro sentido econômico-social. As *artes liberales* eram exercidas por homens livres, enquanto os ofícios, as *artes serviles*, de condição humilde. Até hoje, os termos “artista” e “artífice” – de *artifex*: o que faz arte – mantêm a milenar oposição de classe entre trabalho intelectual e o trabalho manual.

Na arte, de acordo com a Enciclopédia Abril (1975), existem dois aspectos complementares, os quais os teóricos procuram harmonizar conteúdo e forma; ou essência e aparência. Pedra ou som, madeira ou tela, palavra ou imagem constituem o aspecto externo de uma obra de arte, a organização formal dos meios materiais que lhe permitem exprimir certo conteúdo estético e aparência. Logo, arte pode ser considerada a atividade simbólica por excelência, pois qualquer material trabalhado com intenção estética, seja o som de flauta ou uma chapa de bronze, acabará por se tornar signo de idéias, sentimentos e valores de um homem e, indiretamente, de um grupo ou comunidade. Deste modo, do ponto de vista da semiologia, os elementos técnicos da pintura, escultura, música, dança ou cinema – a linha, a cor, a superfície, o volume, o som, o corpo humano, a imagem em movimento – funciona como *significantes* atribuídos pela cultura na qual se insere seu criador.

Essa pluralidade da arte leva ao questionamento de outra área problemática referente à função da atividade artística. Já os pensadores antigos como Platão (427-347 a.C.) e Aristóteles (384-322 a.C.) ressaltam o papel educativo da arte. O primeiro atribuía à música e à dança coral uma ação terapêutica capaz de salvaguardar a alma dos jovens, propensa à corrupção. O segundo via a tragédia como purificadora das paixões e, sobretudo, do terror e da piedade, através de seu efeito moral: a *cartase*. Esta idéia reapareceu em Sigmund Freud (1856-1939), que a rebatizou como “sublimação dos instintos”, incluindo a arte entre os modos de consegui-la. Esse papel da arte que invade o campo de suas relações com a moral, foi também realçado por Friedrich von Schiller (1750-1805), para quem a atividade artística aparecia como o primeiro passo para a dignidade dos sentidos, de maneira a conciliar a passividade da paixão com a liberdade da razão.

Segundo Mosquera (1973), arte e sociedade compõem-se de três elementos básicos: o artista, a obra de arte e o público. Enquanto o artista é o agente da arte, uma obra de arte seria toda e qualquer expressão artística que, utilizando uma linguagem própria, representaria para o homem o poder de expressar tudo que a razão não pode elaborar, revelando assim o inconsciente. Neste sentido, toda manifestação de arte seria representativa, pois recria, a partir de experiências

peçoais, sociais e culturais, a realidade do mundo. Desta maneira, compreender o conceito de arte significa também reconhecer os diversos sentidos que a mesma adquiriu no decorrer da história da humanidade: a concepção de arte é tão abrangente quanto às diversas formas que a mesma pôde se manifestar. Para alguns estetas, a arte seria, portanto, eminentemente social, o que quer dizer que ela tem um verdadeiro papel na sociedade, pois representaria o momento histórico peculiar que o indivíduo vive.

Além disso, a arte teria um grande papel na educação. Inicialmente, pode ser compreendida como um dos mais válidos recursos para expressar idéias e sentimentos em determinados momentos da vida humana. Outro aspecto importante estaria na oportunidade de experiência vicária que a arte oferece, projetando vivência, sensações íntimas e enfoques estéticos da realidade. As expressões comportamentais colocadas pela arte estariam em íntima união com a fantasia, conhecimento e afetividade do ser humano. Daí a relevância essencial em que o processo artístico toma sentido de autêntica manifestação. Em um plano mais amplo, a arte apareceria como um veículo de comunicação social e coletiva, colocando os defeitos e as virtudes da sociedade através das representações que adota.

Historicamente, as artes maiores eram a arquitetura, a escultura e a pintura. Sendo a arquitetura uma arte formal, de acordo com Aldrich (1976), há a tentação em considerar um grande arquiteto como um artista. Naturalmente, ele também necessariamente deve ser um construtor e um ser humano. Contudo, como artista, o arquiteto fica muitas vezes tentado a usar o seu conhecimento técnico das tensões e pressões materiais para produzir, primariamente, uma composição que faça mais justiça à unidade orgânica de um compartimento com outro – e de todo o prédio com a sua área – do que à “função” de um prédio como um lar, ou seja, um lugar de se viver. A arte da escultura está ligada à arquitetura pela própria força dos materiais. Esses são quase os mesmos para ambas as artes – madeira, pedra, metal e gesso – e isso constitui uma aliança íntima, com as tentações a servir naturalmente tais afinidades.

Devido a essa relação, os prédios naturalmente possuem muito da escultura – frisos, relevos e estátuas inteiras emergindo das paredes ou colunas, e mesmo servindo de pilares. Porém, a estatuária, antes de tudo, é mais pitoresca que a arquitetura, é mais representacional e, assim, dotada de maior capacidade de expressão, no sentido restrito que acima se especificou. Uma estátua é para ser vista e sentida como algo, diferentemente de um prédio, por mais artisticamente composto que este seja. Assim, a escultura surgiu como uma arte separada, ou seja, uma *Bela-Arte* que se preocupa basicamente com a manipulação dos materiais plásticos, com vistas à animação do meio por um conteúdo. A estátua não é, simplesmente, um pedaço de pedra, bronze ou madeira com formato de um homem ou de um cavalo; é um homem ou cavalo “em” pedra, madeira ou bronze, com o conteúdo dando-lhe alma como objeto estético. Portanto, o amor do escultor pelos seus materiais não deve ser exagerado. Como artista, ele é um compositor no espaço estético, onde o que conta são, primordialmente, o meio formulado e a expressão. A maior parte das estátuas, obviamente, exhibe essa relação complexa como primária.

Ainda segundo Aldrich (1976), um homem talhado em pedra é significativamente diferente de um homem pintado em um quadro. O homem na pedra parece menos problemático, porque a pedra, mesmo apenas como material, tem um vulto, em virtude de que ela pode acomodar – ou corporificar – uma imagem, proporcionando uma coincidência mais fácil do formato de tal material com a forma da imagem petrificada. Um quadro, porém, como pigmento sobre tela ou

III

R
E
V
I
S
T
A

como impressão fotográfica, parece ser curiosamente distendido e inflado pelo conteúdo ou imagem, pelo menos para alguns epistemologistas da arte. As pinturas, embora estáticas como estátuas, estão mais próximas da música e da poesia. Referem-se mais ao modo pelo qual o espaço estético da composição é determinado e à forma do conteúdo imagístico. Em uma estátua, o formato do material importa mais, enquanto que em uma pintura este tem importância somente como contorno – o formato das manchas esboçadas ou pigmentadas.

3. CONCEITUAÇÃO DE CENTRO CULTURAL

Atualmente, vive-se em uma época em que a questão de preservação da memória e da cultura é bastante debatida e valorizada, tratando-se de um fenômeno tanto nacional como internacional, pois reflete todo o processo de globalização. Os espaços dedicados à preservação da história e também das manifestações culturais e artísticas vêm ganhando terreno a olhos vistos, constituindo-se inclusive em destaques de políticas de Estado. À medida que os povoados crescem e as cidades aumentam de tamanho, o poder público sente empiricamente a necessidade de construir centros especializados para a prática de lazer, cultura e arte. A pressão da existência de atividades culturais e esportivas diluídas nos centros urbanos vem aos poucos sensibilizar os políticos da atualidade para a necessidade de criação de espaços nobres para a sua prática e assistência.

Conforme Camargo (1986), o *estádio de futebol* vem, quase sempre, em primeiro lugar. Em seguida, aparecem os centros para a vida intelectual e artística, sob a forma de teatros, auditórios e conchas acústicas. Em cidades médias, as prefeituras já optam por centros de prática e assistência polivalente, *centros culturais* propriamente ditos ou também *centros de convivência*, estes dotados tanto de espaços cênicos como de ateliês de criatividade manual e artística, bares, restaurantes e, nos casos mais esclarecidos, espaços para o lazer esportivo, evitando-se a tradicional oposição entre cultura física e artística. As metrópoles maiores são ainda pressionadas para que, além desses equipamentos estarem todos distribuídos pelos bairros e pelo centro da cidade, sejam construídos locais especializados e mais requintados, tanto para grandes espetáculos esportivos e musicais, como teatros para grandes companhias operísticas e de teatro, ou salas para o desfrute adequado e total de músicas de composição e execução mais refinadas, normalmente eruditas.

Na realidade, em uma análise mesmo que superficial, percebe-se que esses equipamentos de lazer e cultura que pontificam a cidade contemporânea atendem a uma minoria de todas as classes sociais. É realmente ultrajante que alguns desses espaços, sobretudo os teatros de ópera, ainda sejam reservados ao ritual social das parcelas mais privilegiadas da população, não por possuírem um gosto artístico mais refinado, mas como uma forma de lazer ostentatório de suas riquezas e afirmação de seu poder político sobre as demais classes que constituem a dinâmica social.

De qualquer forma, é importante lembrar que todo equipamento de lazer e cultura, bem planejado, prevê investimentos não apenas de construção como de manutenção e animação. Não importa quanto se tenha investido esteticamente na construção, as municipalidades têm de se conscientizar de que não adianta apenas abrir as portas de seus monumentos para que a população

os freqüente. Ao cabo e ao fim, esses espaços são criações artificiais de uma política cultural, que precisa ser traduzida concretamente em uma programação que atenda às necessidades da população e, assim, seja por ela sentida. A esta modalidade de ação educativa se dá o nome de *animação cultural*. Partindo dessa premissa, conforme Silva (1995), muitas instituições têm sido criadas com a denominação de *centros culturais* ou outras semelhantes, tais como: casas de cultura, centros de cultura, espaços culturais, etc. Em sua essência, o termo “centro cultural” é bastante recente e não está completamente definido. Talvez a dificuldade de defini-lo seja justamente devido à falta de estudos, pesquisa e reflexão sobre o tema e sua importância no quadro contemporâneo.

Sem dúvida, a França foi o país que mais se destacou na discussão de centros culturais, naturalmente como consequência da criação do *Beaubourg*, cuja repercussão internacional transformou-o em um grande marco e modelo de centro cultural, inclusive em nosso país. Alguns estudiosos acreditam ser o centro cultural um prolongamento das instituições tradicionais no que se refere às dimensões de suas atividades. Neste caso, teria como origem o arquivo, a biblioteca e o museu. Milanesi (1991), exemplificando, acredita que o berço dos centros culturais no Brasil tenham sido as bibliotecas públicas, sublinhando a influência que aqui teve o exemplo parisiense. Pode-se inclusive confirmar este fato através da *Biblioteca Estadual Celso Kelly*, situada no Rio de Janeiro RJ, embora não se encontre, na literatura, menção a isto. Outros acreditam que os centros de cultura teriam surgido através de um conjunto de múltiplas ações, retomando os antigos complexos culturais e reunindo, em um único local, diversas atividades que são tradicionalmente realizadas em locais próprios. Tratar-se-ia de uma volta ao passado, onde não haveria fronteiras nem barreiras entre o público e o privado; entre a ciência e a magia. Assim, os centros culturais não se proporiam a serem especializados, necessariamente, mas sim a se tornarem um lugar diferente dos tradicionais, onde as atividades não permaneceriam de exclusividade desta ou daquela área do conhecimento; em suma, um lugar alternativo para a produção e difusão da cultura e arte.

Essa gama de possibilidades permite que um centro de cultura possa ter características completamente diferentes, as quais são justamente aqui estudadas. Percebe-se de antemão que um centro cultural, por sua própria natureza, sempre refletirá a cultura de sua sociedade ou grupo social, devendo realizar suas atividades em harmonia com essa comunidade a que pertence. Ele pode surgir como um serviço ou um espetáculo, fruto de uma ação das possíveis relações entre a cultura e a arte, a educação e o lazer. Por se tratar de um programa arquitetônico relativamente recente, a tarefa de traçar a sua origem ou identificar as primeiras instituições que foram criadas com esta denominação torna-se bastante difícil. A literatura, de modo geral, nos conduz a vislumbrar uma relação entre centros culturais, museus e bibliotecas, principalmente públicas.

Em termos metodológicos, na ausência do conceito, deve-se buscar alguns caminhos para alcançá-lo. Parafraseando Dahlberg (1978), *cada enunciado sobre determinado objeto corresponderia uma unidade do conhecimento a respeito deste mesmo objeto*. Estas unidades seriam os elementos ou características de seu conceito. Assim, pode-se dizer que um conjunto de características determinaria um conceito e, no caso específico, tendo em vista que o termo “centro cultural” não possui um conceito definido ou pré-estabelecido, faz-se necessário identificar e analisar as suas características para melhor compreendê-lo. Recentemente, segundo Nunes apud Silva (1995), surgiu a necessidade de transformação das instituições que trabalhavam

com os bens culturais em centros ativos de cultura, objetivando não somente a guarda de documentos históricos para gerações futuras, mas, sobretudo, comportando-se também como instrumentos de comunicação, educação e desenvolvimento.

Logo, tais instituições deixariam de ser meras guardiãs de objetos para se tornarem centros produtores e difusores de cultura. Sua responsabilidade científica transcenderia à conservação física e material dos documentos, passando a atuar de forma a fazer e administrar cultura. Em um segundo nível, sua proposta estaria centrada nas relações existentes entre sociedade/cultura e centros culturais, ou seja, através de ações da sociedade, estas expressas pelas manifestações culturais e a interação com os centros culturais. Esta relação dar-se-ia através de processos construídos pelo espírito humano (em sentido hegeliano), que se consubstanciariam na memória e no documento. A vinculação entre a memória e a cultura seria uma condição indispensável para os estudos de identidade cultural.

A autora ainda destaca que a cultura seria essencial para o desenvolvimento, isso por si só já traria embutida a justificativa social e/ou de utilidade de um centro cultural. Para Nunes apud Silva (1995), faz-se necessário pensar em cultura como uma questão fundamental da sociedade para, a partir daí, procurar transformar esses centros em locais dinâmicos. Conforme Coelho Neto (1986) e Milanesi (1991), a amplitude de ação de um complexo cultural seria a cidade. Logo, deve-se associar o centro à cidade, em uma relação onde a própria cidade pode ser vista como um centro de cultura, o que a tornaria viva, em mutação, integrando passado e presente, no sentido de melhorá-lo, e não apenas “viver o passado”. Em outro sentido, o centro cultural é parte integrante da cidade e vice-versa:

114

[...] a cidade é a realidade e nela se instala um centro cultural. Esse centro não deve refletir apenas a cultura popular ou erudita, deve ser um espaço dinâmico e pertencer à cidade, isto é, ser freqüentado pela maior parte dos habitantes e não fazer distinção entre eles; deve ser o local da cultura viva, que permita a formação de uma consciência sobre a realidade, que é a cidade e pode oferecer seus serviços de biblioteca, museu, teatro, cinema, danças, atividades lúdicas. (NUNES apud SILVA, 1995, p.87)

Nesse trecho, o importante de se ressaltar é o tipo de relação existente entre a cidade e o centro cultural, não devendo haver discriminação de seus freqüentadores. Deve-se enfatizar o indivíduo em si, assim como a formação da consciência da realidade em que se vive, onde a instituição seria apenas um instrumento: o conhecimento pronto e acabado não tem vez em um local vivo, dinâmico, sempre debatendo e refletindo sobre as questões emergentes dentro do seu âmbito de atuação. Segundo Várzea apud Silva (1995), os centros culturais devem ainda saber organizar informações, através das quais se faz o contato com o público, de forma a provocar o debate, isto é:

Os centros culturais vêm corresponder à perda histórica que nós sentimos cada vez mais presente do espaço público e político, onde os homens se encontravam e onde a presença de outros que vêem o que vemos e ouvem o que ouvimos, garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos (VÁRZEA apud SILVA, 1995, p.133).

Torna-se aqui fundamental enfatizar este aspecto: o centro cultural como lugar público e político, que serve de ponto de encontro, onde as pessoas podem ir para trocar idéias, debater sobre temas atuais, emergentes e polêmicos. Um espaço onde a liberdade de expressão se faça presente, sem ser tendencioso. Aqui se pode abrir um parêntese e relembrar a semelhança com o espaço e propósito da *ágora*, na Grécia antiga.

De acordo com Passos apud Silva (1995), um centro cultural pode ser caracterizado, segundo o museólogo holandês Peter Van Mensch, como um *organismo de informação*. Atualmente, a escola e a biblioteca já não atenderiam os desejos e o imaginário social da população, o que se justificaria pela inadequação da informação que veiculam. O centro cultural, por outro lado, buscando essa adequação, poderia desenvolver esta demanda, estabelecendo relações entre o homem e a sua realidade. Desta forma, o centro passaria a ser um local onde as pessoas encontrariam as informações úteis no dia-a-dia. Entretanto, sem esquecer a sua função para com o acervo, já que um centro cultural:

Visa reunir bens culturais e colocá-los à disposição do público. Neste ponto, fica assegurada a idéia de preservação. Entretanto, ele quer mais, quer ser um espaço de criação de novos bens. Isto garante a sua funcionalidade. Ao reunir os bens culturais pode se promover também a sua reinterpretação. O conhecimento adquire um caráter dinâmico. Não se trata somente da memória, mas da consciência dela, tornando-a viva. Tudo passa a ser informação (PASSOS apud SILVA, 1995, p.121).

Segundo Ocampo apud Silva (1995), cujas idéias também se baseiam em Milanesi (1991), um centro cultural deveria conter uma idéia de dinamismo que o diferenciaria das demais instituições. Trata-se de um centro irradiador de informações e idéias, que abrangeria e possibilitaria manifestações culturais de diferentes naturezas; trabalharia com todo o tipo de suporte físico da informação, atendendo a vários públicos. Como irradiador, não se encontraria fechado para a comunidade, mas sim abriria um leque de opções para atender diferentes demandas, sem que sejam estabelecidas barreiras. Sua característica principal seria, mais uma vez, o dinamismo: fator de diferenciação do centro cultural das demais instituições de cultura.

Esse dinamismo permitiria uma ampla e infinita atuação do centro cultural, sem barreiras a serem estabelecidas, e sempre aberto às manifestações culturais da comunidade. Ao se enfatizar o dinamismo como elemento diferenciador, deve-se ressaltar que ele carrega também um valor de instabilidade, levando a duas vertentes: ao mesmo tempo em que o centro cultural continuaria, como as outras instituições, preservando a memória e a história da sociedade, ele não seria estático, pois forneceria condições para novas criações e meios de registrá-las. Por fim, arrisca-se uma definição:

O centro cultural é uma instituição contemporânea que tenta responder ao ritmo social, constituindo-se da diversidade das manifestações culturais existentes, sendo sempre renovada, incentivando produções culturais, proporcionando espaços e recursos, continuando com o objetivo primordial das outras instituições, que é o de recuperar a informação, dispô-la e preservá-la, a fim de manter uma unidade social. Contudo, há a preocupação dessa ação, dentro dos centros culturais, de não se resumir a pura passagem da informação. Ele quer mexer no usuário, tocá-lo, fazer com que ele sinta a informação, e se incomode com ela, eliminando uma atitude passiva de assimilação (OCAMPO apud SILVA, 1995, p. 214).

4. ESPAÇOS ARQUITETÔNICOS DE CULTURA E ARTE

A esta altura, torna-se interessante abordar alguns dos programas que constituem os atuais centros culturais, sem procurar conceituá-los de forma profunda, mas ao menos defini-los como espaços arquitetônicos específicos que compõem a dinâmica da produção de difusão da cultura e arte: o teatro, a biblioteca e o museu. Quanto ao teatro como arte, segundo a Enciclopédia Abril (1975), ele não existe tradicionalmente se não houver, no mínimo, três elementos – o ator, o texto e o público. Em termos etimológicos, a palavra surgiu do grego *theatron*, que significava “platéia; lugar de onde se vê”. Sua forma espacial era em trapézio, na época de Ésquilo (525-456 a.C.), o que pode ser exemplificado através do *Teatro de Siracusa*, do século V a.C., passando a semicírculo, comum no século IV a.C, como o *Teatro de Epidauro*, posterior à época áurea da tragédia.

Em Atenas antiga, as representações teatrais ocorriam inicialmente na praça do velho mercado, a *ágora*. A cada ano, montavam-se – em torno de uma plataforma denominada *orkêstra*, onde ficavam os atores e o coro – cadafalsos de madeira que suportavam arquibancadas para o público. Inicialmente, o lugar dos espectadores chamado propriamente de *theatron* cercava toda a orquestra, mas, com o tempo, converteu-se em uma espécie de leque aberto em direção à encosta. A *skene* ou cena era primitivamente uma simples barraca de madeira e pano, na qual o ator mudava de roupa segundo os papéis. Com o tempo, o caráter religioso das festividades cênicas gregas foi substituído pelas representações laicas dos antigos romanos, cujos temas passaram a ser familiares e amorosos, através dos gêneros da comédia e da tragédia.

A partir dos séculos III e II a.C., a marcada diferença de classes sociais inspirou os projetos dos espaços cênicos antigos, que repartiam os espectadores em diversos lugares com acomodações melhores ou piores, em um espírito que iria persistir durante séculos. Na verdade, o edifício teatral típico dos romanos era uma adaptação dos últimos teatros gregos. A principal diferença foi que já não se construía o teatro em uma colina, mas em um lugar plano. As dimensões do *proskenion* aumentaram e, como não havia mais o coro para atuar na orquestra, esta passou a ser ocupada pelas poltronas dos senadores. O palco e a platéia ligavam-se por uma passagem coberta, chamada *vomitória*. Os romanos foram os criadores da cortina, usada ao fim de cada ato e antes da apresentação. Um teto cobria o palco e a platéia, servindo como proteção contra sol e chuva.

Segundo Graeff (1986), durante a Idade Média, não se construíram teatros e representavam-se apenas certas passagens bíblicas, geralmente dentro das igrejas ou nas ruas das cidades. Por volta do século IX, quando o drama contaminou-se de elementos profanos, as peças passaram a ser encenadas no adro de igrejas, sendo emoldurada pelos seus pórticos de entrada. Contudo, foi no Renascimento que o teatro recuperou seu antigo brilho, passando a ser considerado uma arte erudita e ganhando um edifício especial, dotado de divisões hierárquicas. No palco, um cenário fixo – representando ruas e palácios – era construído em perspectiva, normalmente com um único ponto de fuga e apresentado como um amplo quadro estático. Recriavam-se assim paisagens naturais, campestres ou urbanas, acompanhando o tipo de encenação. Foi a partir do século XVI que surgiram as perspectivas sucessivas com o objetivo de alargar ilusoriamente o espaço onde se desenrolava a ação cênica.

Conforme a Coleção História em Revista (1993), uma das mais perfeitas sintonias entre dramaturgia e local de montagem ocorreria com o aparecimento do chamado *teatro elisabetano*, cujo exemplo mais importante foi o *Globe Theater* de Londres, que tinha a forma

exterior hexagonal com uma abertura no centro, a céu aberto. As demais construções da época eram circulares, possuindo também um espaço central sem teto. Junto às paredes, superpunham-se os balcões ocupados pela nobreza, enquanto o público permanecia em pé, na área descoberta. No meio dessa arena, colocava-se um estrado, sem proteção superior, e o fundo era coberto por um telhado sustentado por duas colunas no centro do palco, cuja parte superior era constituída pelo balcão, usado em algumas cenas e algumas vezes ocupado por espectadores privilegiados. Os intérpretes misturavam-se praticamente aos espectadores.

Foi com o surgimento da chamada *cena italiana*, no século XVII em diante, que se observou a separação definitiva dos dois espaços fundamentais do teatro: o palco e a platéia. O primeiro fechou-se e distanciou-se do público, ocupando o lugar de um grande quadro, dentro de cuja moldura as personagens se moviam. Os espectadores dispunham-se em cadeiras diante dele, afastados por uma rampa que delimitava as áreas. O palco comunicava-se internamente por espaços laterais, através dos quais os cenários eram trocados, ao fim dos quadros e dos atos. Importante papel teve Richard Wagner (1813-1883), que aumentou ainda mais a distância entre palco e platéia, acentuando o caráter ilusionista do espetáculo, propondo o chamado *abismo místico*. De acordo com Mantovani (1989), o início do século XIX inaugurou a busca da realidade histórica nos cenários, tornando a pesquisa obrigatória ao se encenar um texto dramático e a cenografia deixou de ser um mero elemento decorativo.

A princípio, a difusão dos teatros de arena foi uma tentativa de minimizar os custos das montagens cênicas. No século XIX, o luxo dos antigos edifícios tornava as encenações proibitivas e eles não favoreciam a intimidade entre ator e espectador. Assim, o teatro de arena ressurgiu com a vantagem de se adaptar a qualquer sala onde cadeiras ou arquibancadas pudessem ser dispostas em torno de um círculo, quadrado ou retângulo para representação. Em 1919, Max Reinhardt (1873-1943) aboliu o palco fechado e instalou um grande proscênio que se lançava em direção à platéia. Tal idéia do palco avançado provou ser eficaz e inspirou projetos de vários edifícios teatrais, os quais passaram a ser conhecidos como *teatros de palco aberto*. O teatro moderno abriu-se enfim para novas possibilidades de arranjo espacial e cenografia, opondo-se à rigidez das regras clássicas.

Concluindo, pode-se dizer que atualmente convivem vários tipos de espaços cênicos, entre os quais: o *teatro italiano*, cuja platéia tem formas diversas (retangular, em leque, ferradura, etc.) e é disposta frontalmente ao palco geralmente retangular, obrigatoriamente dotado de boca de cena (abertura na “parede” que divide palco e platéia por onde o espectador vê o espetáculo); o *teatro de arena*, cuja platéia tem formato diversificado (circular, quadrado, etc.) e é disposta em toda a volta do palco, que também pode ter várias formas; o *teatro múltiplo* ou *experimental*, caracterizado por um espaço único, sem determinação fixa de locais e formas para a platéia e o palco, estando dotado de equipamentos móveis para localização do público (arquibancada, cadeiras, etc.) e da cena (praticáveis, módulos, etc.), que permitem a montagem de diversas disposições de palco e platéia; e o *teatro ao ar livre*, formado basicamente por espaços com qualquer disposição de platéia e palco, sem contar com cobertura.

Quanto ao museu, conforme a Enciclopédia Abril (1975), este pode ser conceituado como um estabelecimento, no qual se encontram coleções de objetos de uma ou várias categorias que podem ser apreciados, examinados e estudados. A principal função de um museu seria a de reconstrução histórica, mostrando como se desenvolveram as artes, as técnicas, a cultura e a

civilização. Desde a Antigüidade, o homem vem guardando obras de arte e objetos preciosos, geralmente em templos ou lugares sagrados. Isto foi muito comum, por exemplo, no Egito e Grécia antigos. Entretanto, não havia nessa acumulação nenhum interesse histórico ou estético, havendo apenas uma preocupação em separar as imagens sagradas do mundo profano.

O *Museu da Alexandria*, que Ptolomeu Soter (360-283 a.C) fundou na cidade egípcia do mesmo nome, sob a inspiração da política helenizante de Alexandre, o Grande (356-323 a.C.), talvez tenha sido o mais antigo edifício desse gênero, embora se constituísse mais em uma biblioteca ou centro de altos estudos dedicados à cultura helenística. De acordo com Graeff (1986), os romanos, após suas grandes conquistas, costumavam organizar mostras dos troféus saqueados de outros lugares e a Igreja medieval procurava preservar as relíquias eclesiásticas, sem no entanto estar preocupada em facilitar o estudo das atividades e das culturas humanas. Foi a partir da Renascença que reis, príncipes, ricos senhores e simples estudiosos começaram a colecionar objetos de arte, amostras de espécies minerais, vegetais e animais, além de moedas e documentos. Isto pode ser considerado o germe da museologia.

Hoje em dia, a principal preocupação é a de desvincular a idéia de museu de seus padrões iniciais. Não mais se amontoam obras de arte para serem admiradas à distância. O maior intuito de um museu atual seria o de colocar o público em contato com a arte de maneira bem espontânea, levando-se em consideração os problemas relacionados à iluminação, ventilação, ambientação, etc., assim como a preparação das pessoas para o que vão ver, oferecendo-lhes um catálogo ou ainda considerações sobre os autores e as obras expostas. Mantendo-se mais ou menos fechados até princípios do século XIX, eram somente freqüentados por estudiosos, quadro que se alterou a partir de então.

Anteriormente adaptados em palácios ou mansões com alguma importância histórica, os museus passaram, em meados do século XVIII, a dispor de edifícios especialmente construídos, tais como o *Museu Del Prado*, realizado em 1784, Madrid. Assim, além de alterarem a técnica expositiva, as galerias passaram, no século seguinte, a variar em tamanho e forma, de acordo com as obras a serem reunidas e expostas. Desde então, construíram-se também salas especiais para as exposições relativas a determinados períodos históricos ou artistas. Com o crescimento da importância cultural e da variedade dos museus, as maiores instituições passaram a se dividir em departamentos com escritórios, salas de estudo e de trabalho, publicações, etc.. Neles, especialistas incubem-se da aquisição, conservação e restauração de obras. Em vez de exposições permanentes de todo o acervo, muitos museus adotaram as rotativas e temporárias, que permitem ao público uma maior diversificação. Aqueles que possuem mais recursos, podem ainda organizar retrospectivas de grandes artistas ou exposições de época, reunindo grande número de obras abertas a um número cada vez maior de visitantes.

Entre os museus mais antigos do mundo estão o *British Museum*, de Londres, que se originou das coleções de sir Hans Solan, em 1725; e o *Museu da República* de Paris, atualmente denominado *Musée du Louvre*, de 1793. Segundo Graeff (1986), no século XIX, os museus tornaram-se instituições públicas, tais como a *Art Gallery*, criado pelo arquiteto sir John Soane (1753-1837) em 1811, Dulwich; o *Museu de Arte Medieval* de Cluny, construído em 1844; ou o *Museu de Arte Industrial* de South Kensington, realizado em 1852, hoje denominado *Victoria & Albert Museum*. A partir da década de 20 do século passado, no norte da Europa e nos EUA, os museus converteram-se em centros culturais, definindo-se não apenas como uma galeria, mas

também como um local de estudos, dotado de bibliotecas, salas de conferências e exposições didáticas, cujo objetivo seria a participação integral do público.

Essa tendência foi se alastrando por todo o mundo e hoje, cada vez mais, procura-se transformar os museus em pontos de encontro de artistas e público, como ocorre, por exemplo, no *Museum of Modern Art – MoMA*, criado em 1931 a partir do espólio de Lillie P. Bliss, em Nova York; e no *Museu de Arte de São Paulo – MASP*, projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992), entre 1959 e 1969. Além de sua função de conservar o acervo, o museu contemporâneo vem assumindo um novo papel social, integrando-se ao sistema educativo e cultural.

Em relação às bibliotecas, estas se originaram como locais para a guarda de manuscritos e também para a transcrição dos títulos de livros. De acordo com a Grande Enciclopédia Larousse Cultural (1998), acredita-se que a primeira biblioteca tenha sido a do faraó Ramsés II (1314-1312 a.C.), do Egito antigo. Outra biblioteca importante do passado foi a de Nínive, organizada entre 669 e 627 a.C., por Assurbanipal, na antiga Assíria. Entretanto, a mais célebre foi a de Alexandria, já citada, formada no século III a.C. e que possuía cerca de 700.000 volumes. Sabe-se que as bibliotecas gregas já eram públicas, mas foram os romanos que difundiram e popularizaram seu uso, sendo que sua primeira biblioteca pública data de 39 d.C..

Segundo Graeff (1986), durante a Idade Média, as bibliotecas funcionaram em mosteiros, conventos e igrejas, havendo ainda bibliotecas particulares, montadas por grandes senhores, sábios e eruditos, normalmente ligados ao clero. Entretanto, até fins da era medieval, a biblioteca era apenas um depósito de escritos ou um lugar aberto apenas às pessoas socialmente privilegiadas. Os livros das bibliotecas medievais podiam ser de cunho religioso ou pagão, pois ambos interessavam à Igreja, a qual era a detentora de todo o conhecimento da Antiguidade. Os espaços onde se guardavam os livros até o século XIV não se pareciam nada com o conceito atual de biblioteca, lugares esses chamados *armarium*.

Nos mosteiros medievais, os livros costumavam ser colocados no coro ou, mais comumente, em um nicho na parede oeste do claustro, situada ao lado leste do transepto da igreja. Caso não houvesse mais lugares para abrigar os livros, substituía-se por uma pequena habitação abobadada. Com o passar do tempo, essas instalações evoluíram, passando a serem, além de locais de armazenamento e consulta, espaços também de produção de livros. A fundação das universidades representou um marco na história das bibliotecas, pois esses centros foram responsáveis pela laicização da cultura ocidental.

Essa laicização ocorreu durante o século XIII, devido à necessidade, cada vez mais evidente, da propagação da leitura, principalmente graças ao comércio e à administração. As bibliotecas passaram assim a acompanhar a difusão das universidades e dos colégios, adquirindo um aspecto um pouco menos restrito. A biblioteca mais importante desse período foi a de Sorbonne, na Universidade de Paris, criada em 1254, a qual mantinha acorrentados os livros de seu acervo, costume medieval para salvaguardar as obras. As bibliotecas das Universidades de Cambridge e de Oxford surgiram em meados do século XV, época em que surgiram as primeiras bibliotecas especializadas, principalmente na França, como a de Orléans, voltada aos conhecimentos jurídicos.

Somente com o Renascimento, as bibliotecas passaram a adquirir suas características modernas, inclusive possibilitadas com a invenção de Johannes G. Gutenberg (1394-1468) e, na época contemporânea, ganharam edifícios especialmente projetados para seu fim. Exemplificando, tem-se a *Biblioteca da Universidade da Virgínia*, EUA, criada em 1817; e a

Bibliothèque Impériale, construída em 1855, Paris. Atualmente, uma das maiores bibliotecas do mundo é a *Bibliothèque Nationale de Paris*, a qual alberga mais de 12 milhões de títulos, alguns datados de seis séculos atrás. Outras bibliotecas européias igualmente importantes são as de Londres e Viena, além do *Museu do Vaticano*. No Brasil, as maiores são a *Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, realizada entre 1905 e 1910; e a *Biblioteca Municipal Mário de Andrade*, em São Paulo, a segunda do país, fundada em 1925, mas cujo projeto data somente de 1935. Resta agora analisar alguns casos correlatos de exemplos de centros culturais, os quais possam vir a contribuir com as diretrizes de projeto, em termos funcionais, técnicos e estéticos, além de possibilitarem uma contextualização das diferentes soluções e objetivos dessas instituições voltadas à cultura e arte.

5. CONCLUSÃO

Conforme Camargo (1986) quando se fala em interesses artísticos, ressalta-se a busca do imaginário, do sonho, do belo e do fazer-de-conta. Por atividades artísticas entendem-se habitualmente a prática e a assistência de todas as formas de cultura erudita conceituadas como arte, tais como cinema, teatro, literatura, artes plásticas, etc..Essas atividades não fazem parte do universo cultural da maioria da população, porém, como imaginar que alguma pessoa consiga algum equilíbrio na vida cotidiana, sem seu espaço de encantamento e de beleza? Paralelamente, qualquer que seja a acepção de cultura, ela inevitavelmente refletirá uma determinada posição ideológica.

Desse modo, qualquer que seja a concepção de centro cultural, significará sempre um recorte da realidade, e não a concepção por inteiro. Quanto maior a clareza deste recorte, mais fácil seria o trabalho de um centro cultural. Na verdade, todo museu, biblioteca ou arquivo é um centro cultural. No entanto, nem todo centro cultural é uma biblioteca, um arquivo ou um museu. A questão aí se colocaria da seguinte forma: que centro cultural se quer? Portanto, um centro cultural não é apenas um espaço de espetáculo, mas também um espaço de reflexão, de produção de conhecimento e de preservação de memória, cultura e arte. Para os arquitetos interessados em projetar centros de cultura e arte, deve-se ter sempre em mente a própria etimologia da expressão. O termo *centro* sempre corresponde a alguma coisa que tem existência espacial, pressupondo uma delimitação que, em termos geométricos, seria a circunferência. O centro seria o ponto, surgindo daí as noções de equidistância, de convergência e de dispersão; ou ainda de irradiação. O centro também seria o lugar ou a pessoa para coisas estão agregadas, o que promoveria uma relação dialética entre centro e circunferência ou periferia. Já as palavras “cultura” e “arte” são mais complicadas, pois nenhum termo é mais polêmico, problemático e polissêmico que estes.

Mesmo assim, é possível concluir que um edifício que se pretenda ser um centro cultural deva ser um espaço ou território de convergência e disseminação da cultura e da arte. Trata-se de um espaço historicamente condicionado; um espaço-território onde se processam relações culturais, as quais são mediatizadas pelos bens culturais. Para Silva (1995), o espaço de relação é destacado aqui, porque “cultura não é ter; cultura é ser”. A cultura não está na coisa, mas sim na relação que se mantém com ela. Logo, como a cultura estaria em uma relação, o centro cultural inevitavelmente seria um espaço de relação com as coisas. Essas coisas, seriam os bens artísticos e culturais.

120

6.REFERÊNCIAS

- ALDRICH, V. *Filosofia da arte*. São Paulo: Zahar, 1976.
- BICUDO, J. N. H. *Anteprojeto de centro de identidade cultural paulista em Itu SP*. 2000. Trabalho Final de Graduação. Centro de Estudos Superiores de Londrina – Cesulon. Londrina.
- BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*. 7a. ed. São Paulo: Ática, 2001.
- CAMARGO, L. O. de L. *O que é lazer*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- COELHO NETO, J. T. *Usos da cultura: política de ação cultural*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- COLEÇÃO HISTÓRIA EM REVISTA. Rio de Janeiro: Abril, 1995.
- DAHLBERG, I. Fundamentos teórico-conceituais de classificação. In: *Revista Bibliotecon*. Brasília, 6 (1) jan./jun. 1978. p. 9-21
- ENCICLOPÉDIA ABRIL. São Paulo: Abril, 1975
- GRAEFF, E. *Edifício*. 3a. ed. São Paulo: Projeto, Cadernos Brasileiros da Arquitetura, n. 7, 1986.
- GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. São Paulo: Nova Cultural, 1998.
- MANTOVANI, A. *Cenografia*. São Paulo: Ática, Série Princípios, 1989.
- MILANESI, L. *A casa da invenção*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- MOSQUERA, J. J. M. *Psicologia da arte*. São Paulo: Sulina, 1973.
- SANTOS, J. L. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- SILVA, M. C. S. de M.. *Centro cultural: construção e reconstrução de conceitos*. 1995 .Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO. Rio de Janeiro.
- SIQUEIRA, A. de L. *Proposta de bar cultural em Maringá PR*. 2001.TCC. (Trabalho Final de Graduação) - Centro Universitário Filadélfia de Londrina – UniFil. Lo