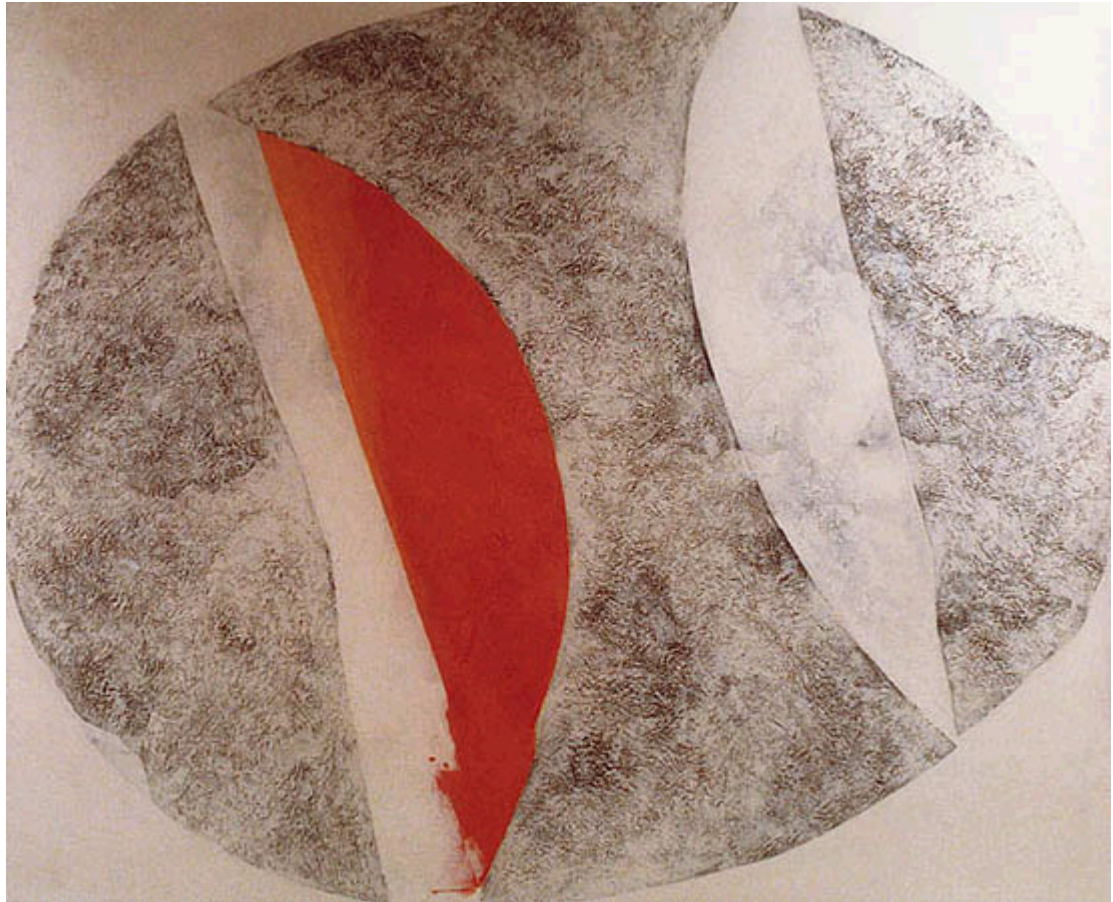


FLAVIO MARTINS E NASCIMENTO

**AÇÃO E INFORMAÇÃO EM CENTROS CULTURAIS:
UM ESTUDO SOBRE O INSTITUTO TOMIE OHTAKE**



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS

CAMPINAS, 2004

FLAVIO MARTINS E NASCIMENTO

AÇÃO E INFORMAÇÃO EM CENTROS CULTURAIS:

UM ESTUDO SOBRE O INSTITUTO TOMIE OHTAKE

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Informação junto ao programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Bruno Fuser.

CAMPINAS

2004

FICHA CATALOGRÁFICA

t025.04 Nascimento, Flavio Martins e

N244a Ação e informação em centros culturais : um estudo sobre o Instituto Tomie Ohtake / Flavio Martins e Nascimento. - Campinas: PUC-Campinas, 2004.
171 f.

Orientador: Bruno Fuser.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas,
Centro de Ciências Sociais Aplicadas - Pós-Graduação em Ciência da Informação.

Inclui bibliografia.

1. Sistemas de recuperação da informação. 2. Disseminação seletiva da informação. 3. Cultura. 4. Serviços de informação comunitária. 5. Instituições e sociedades culturais. I. Fuser, Bruno. II. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Centro de Ciências Sociais Aplicadas. Pós-Graduação em Ciência da Informação. III. Título.

22.ed. CDD – t025.04

Dissertação apresentada por Flavio Martins e Nascimento, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Informação junto ao programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

AÇÃO E INFORMAÇÃO EM CENTROS CULTURAIS: um estudo sobre o Instituto Tomie Ohtake

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Bruno Fuser (orientador)
Pontifícia Universidade Católica de Campinas

Prof. Dr. Luis Augusto Milanesi
Universidade de São Paulo

Prof.Dr.Marcos Rizzoli
Universidade Mackenzie

Aprovado em __/__/__

Ao meu pai.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é sempre mais do que necessário e, na maioria das vezes, insuficiente. Assim, deixo nestas linhas uma homenagem pequena, mas sincera àqueles que muito contribuíram para a realização deste trabalho em um momento especial de minha vida. Peço desculpas antecipadas para aqueles que eventualmente tenha esquecido de mencionar nestas linhas. De qualquer modo, tenho por todos, a mesma gratidão. Vamos a elas:

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, a quem devo tudo e mais um pouco e, para os quais todas as palavras ineficientes. Ao meu irmão Rubens, pelo apoio, pelo suporte intelectual; por suas contribuições, sugestões correções, comentários, e tudo mais.

Aos meus familiares todos, pelo apoio e motivação, a quem, simbolicamente, represento em dois nomes: ao meu primo Vítor pela disponibilidade e assistência tecnológica full-time; à minha prima Sandra pelas transcrições e sugestões.

Agradeço à minha família poços-caldense: aos professores e amigos queridos da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, em Poços de Caldas. Em especial ao Prof. Ms. René Corrêa do Nascimento, com quem tenho uma dívida impagável, pela oportunidade profissional, pelo apoio incondicional e, sobretudo, pela amizade sincera; à querida Prof^a. Ms. Ana Chaves, por simplesmente tudo!; à minha querida amiga Luciane Ghiraldello, pela amizade e pelo apoio irrestrito, aos meus mais que amigos Alê Romano e Adalton Almeida, irmãos diletos; às queridas prof^a Dr^a Cenira Lupinacci e Roberta Monteiro, pelo apoio franco e sincero nos momentos difíceis; à querida Mariana Castilho; à Prof^a Ms. Patrícia de Paula, pelos conselhos oportunos. A todos minha sincera homenagem!

Aos meus tantos amigos de jornada, que aqui traduzo em alguns nomes: à minha querida e diletta amiga Norma Paixão; à querida Érika Cruz; à Leiloca, e é claro, muito especialmente à Mimi.

Agradeço imensamente ao Instituto Tomie Ohtake e seus profissionais, pelos quais tenho imenso respeito e consideração, e sem os quais este trabalho não seria possível: ao Ricardo Ohtake pela oportunidade e generosidade ímpares, minha sincera gratidão; à Daniela Coelho pelo esforço e paciência; a Deolinda Correa de Almeida pela acolhida.

A todos meus amigos do programa de Mestrado em Ciências da Informação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Em especial à Sandra Rigatto e Amauri Aranha – amigos

diletos nesta jornada -; mas, também aos queridos companheiros de jornada: à querida Gleyd, à Laura; ao Fabio, Fabiano e Marcelo.

Meu agradecimento especial ao amigo e companheiro, professor, jornalista, escritor e poeta Hugo Pontes; por todo apoio, esforço e consideração.

Meus mais sinceros agradecimentos à prof^a. Dr^a. Nair Kobaiashi, coordenadora do Mestrado em Ciências da Informação da PUC-Campinas, pela acolhida aos desgarrados; e pelo profissionalismo e atenção sincera, sem os quais este trabalho não aconteceria.

À Prof^a Dr^a Maria de Fátima G. M. Tálamo, pelas sugestões e comentários. Pelos atalhos apontados nesta complexa área que são os estudos da informação e da cultura.

Agradeço aos meus vários alunos nessa jornada pela experiência única.

Agradeço, por fim, ao meu caro orientador Prof. Dr. Bruno Fuser, a quem ofereço meu mais sincero respeito, admiração e gratidão. Pela acolhida, pelos apontamentos, pela liberdade de ação e expressão, e principalmente, pela orientação nesta árdua jornada que é a autonomia intelectual. Sem ele, esta viagem não aconteceria.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa foi discutir os aspectos que envolvem a disseminação da informação realizada por centros culturais. Para tanto, se buscou compreender como ocorre a disseminação da informação por meio dos centros culturais, em especial aqueles pertencentes a instituições privadas. Tal pesquisa buscou avaliar as políticas culturais desse modelo de instituições, priorizando o contexto estabelecido, em decorrência do modelo assumido pelo governo federal a partir de finais dos anos 1980, com o surgimento das leis de incentivo à cultura. As discussões encerradas nesta dissertação visaram demonstrar a compreensão do modelo informacional e funcional desses equipamentos, sendo que para tanto, procurou-se avaliar as políticas e práticas culturais, bem como o papel desempenhado pelos mesmos. Para tanto, como objeto de estudo representativo de um universo maior e mais abrangente, a instituição estabelecida para esta pesquisa foi o Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo. Assim, buscou-se estabelecer seu histórico e perfil de atuação, além de sua estrutura; discorreu-se descritivamente sobre os aspectos que dizem respeito às características gerais das informações propagadas pela instituição, sua política e ações culturais, como também, buscou-se articular as relações entre as políticas culturais estabelecidas pelos gestores da instituição dentro do contexto político e sociocultural atual. Alguns dos resultados alcançados apontaram para a insuficiência do poder público em atender à demanda cultural, o que abre espaço de legitimidade para a presença de tais instituições, mas ao mesmo tempo, demonstra a inoperância da gestão pública enquanto formuladora de políticas mais efetivas para a área.

ABSTRACT

The goal of this research is to discuss the aspects involving the dissemination of the information carried out by art centers. For that reason, It was tried to understand how the dissemination of the information occurs through art centers in special those pertaining to the private institutions. Such research aimed to evaluate the cultural policies of those model of institutions being prioritized the established context as resulting of a model took by the Federal Government since the end of the 1980's with the arisen of the laws of the culture incentive. The discussions closed in this dissertation aim at to demonstrate the understanding of the informational and functional model of those equipment and for that , it was searched to evaluate the policies and cultural practices as well as the paper played by itelves. For that, as an object of representative study of a bigger and more including universe, the established institution choosen for this research was the Instituto Tomie Ohtake, in São Paulo. Thus, it was searched to establish its description and profile of performance, beyond its structure; it was discoursed descriptive on the aspects concerned to the general characteristics of the information propagated for the institution, its politics of cultural actions, as also, was aimed to articulate the relations between cultural policies established by the managers of the institution inside the current sociocultural and political context. Some of the reached results had pointed to the insufficiency of the public power in taking care of the cultural demand, what it opens space of legitimacy for the presence of such institutions, but at the same time demonstrates the inoperancy of the public administration as formulated of more effective policies for that area.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	11
CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	15
Capítulo 1 – REFLEXÕES SOBRE A INFORMAÇÃO.....	34
1.1 – A informação: uma abordagem preliminar.....	35
1.2 – Os desafios da disseminação da informação.....	43
1.3 – Disseminação da Informação: centros culturais.....	50
Capítulo 2 – POLÍTICAS E AÇÕES CULTURAIS.....	61
2.1 – Políticas culturais.....	62
2.2 – Ação cultural.....	77
Capítulo 3 – AÇÃO E INFORMAÇÃO NO INSTITUTO TOMIE OHTAKE.....	87
3.1 – O Instituto Tomie Ohtake: concepção conceitual.....	89
3.2 – O Instituto Tomie Ohtake: concepção político-cultural.....	98
3.3 – Ações culturais e informações no Instituto Tomie Ohtake.....	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	138
ANEXOS.....	145

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

TOMIE OHTAKE – 1970	Capa
Óleo sobre Tela (171 X 200 cm) Acervo Banco Itaú – São Paulo, SP	
TOMIE OHTAKE – 1971	11
Óleo sobre Tela (91 X 121 cm) Acervo Banco Itaú – São Paulo, SP	
TOMIE OHTAKE – 1991	15
Acrílico sobre Tela (200 X 200 cm) Acervo Haroldo de Campos	
TOMIE OHTAKE – 1969	34
Óleo sobre Tela (99 X 81 cm) Acervo Banco Itaú – São Paulo, SP	
TOMIE OHTAKE – 1992	61
Água tinta, Soucre e Água forte (50 X 71 cm) Coleção Particular	
TOMIE OHTAKE – 1969	88
Óleo sobre Tela (135 X 100 cm) Coleção Particular	
TOMIE OHTAKE – 1993	129
Água tinta, Soucre e Água forte (79 X 53 cm) Coleção Particular	

APRESENTAÇÃO



TOMIE OHTAKE – 1971 (91 X 121 cm)

“Viver de fato é viver com informação”.

NORBERT WIENER

O propósito inicial desta dissertação foi realizar um estudo com a intenção de discutir a importância dos centros culturais como disseminadores de informação. Consideramos para tanto, essa função dentro de uma concepção mais ampla das políticas públicas voltadas para a questão cultural, sob uma compreensão sócio-educativa e de lazer. Assim, optamos por analisar esses equipamentos dentro de uma realidade político-cultural recente, mas significativa do país: a presença da iniciativa privada como financiadora e gestora de um número cada vez maior de instituições, sob as perspectivas abertas com a promulgação das leis de incentivo à cultura a partir de finais dos anos 1980¹.

Para tanto, buscamos no capítulo “Considerações Iniciais”, além de apresentar a problemática pesquisada e os procedimentos metodológicos utilizados, contextualizar os diferentes elementos envolvidos neste trabalho.

¹ Prática inaugurada com a Lei Federal 7.505, mais conhecida como Lei Sarney. Sancionada em 2 de julho de 1986 e regulamentada em 3 de outubro do mesmo ano.

Procurou-se assim, relacionar os conceitos e questões envolvidas, ao mesmo tempo em que se buscou estabelecer uma abordagem orgânica e relacional dos mesmos.

Como se verá, apresentamos algumas das conceituações e concepções mais utilizadas para informação e comunicação, buscando demonstrar as indefinições, relações e intersecções entre ambas, e o modo como a abordagem teórica e instrumental das mesmas vem determinando, atualmente, os rumos da sociedade. Nesse sentido foi abordada a importância dos equipamentos disseminadores dentro da compreensão do caráter social da informação e a conseqüente apropriação da mesma, como ferramenta para o aprimoramento individual.

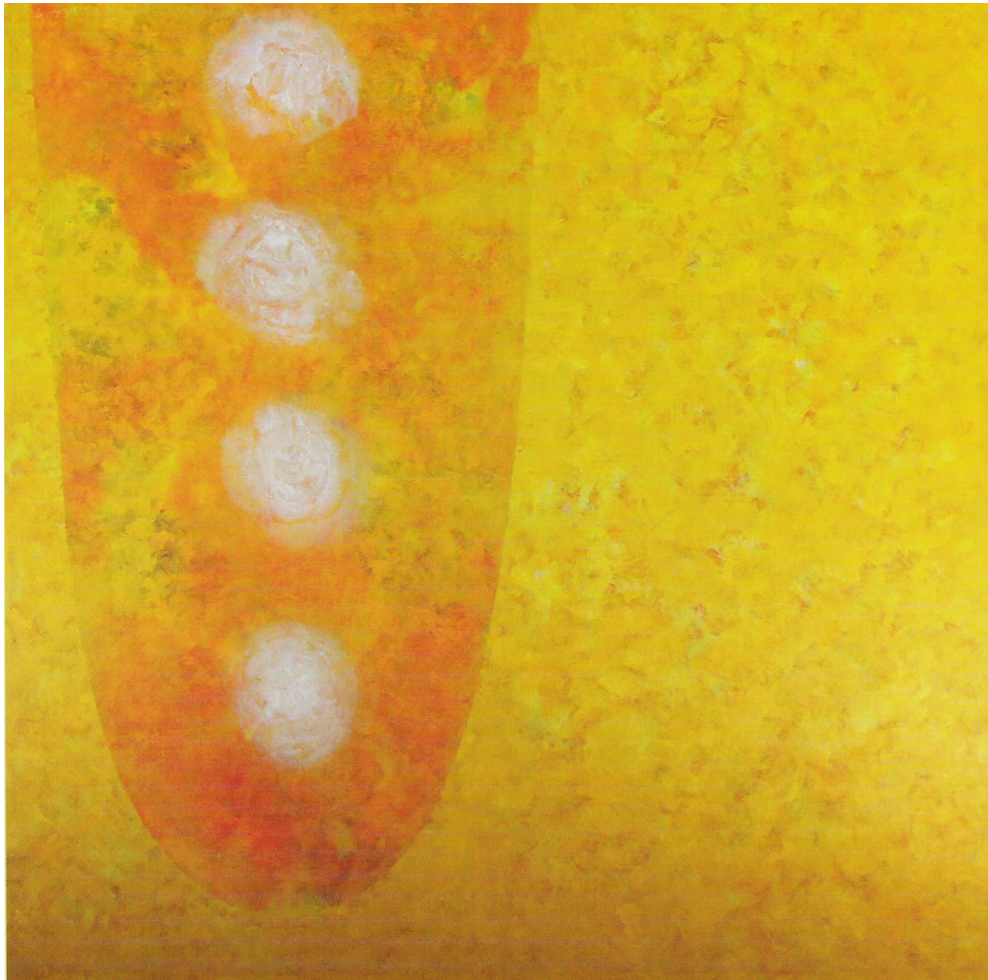
Sob o mesmo enfoque, buscamos apresentar o caráter sóciopolítico da cultura ao tratar das questões das políticas e ações, dentro da compreensão das mesmas como instrumentos de desenvolvimento social. Assim, buscamos descrever as dimensões deste universo, da cultura no plano do cotidiano e daquela que ocorre no circuito organizado. Como tal, nos propusemos discorrer sobre as práticas segundo a abordagem adotada, e os desdobramentos da associação entre o público e o privado: financiamento e parcerias.

Foi dentro desta compreensão, portanto, que nos propusemos apresentar o Instituto Tomie Ohtake e discorrer sobre sua atuação como equipamento

disseminador de informações, considerando a sua inserção no contexto, sendo que a partir desse objeto de estudo, buscamos fazer considerações mais gerais sobre a dinâmica atual.

Esperamos assim que ao ser apresentada esta dissertação, que a mesma venha a contribuir para novas abordagens da informação, assim como da cultura como campo de estudos, e nesse sentido, como toda ação cultural digna do nome, mais do que respostas prontas, apresente oportunidades de questionamento e discussão.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS



TOMIE OHTAKE – 1991 (200 X 200 cm)

“No princípio era o Verbo”.

EVANGELHO SEGUNDO SÃO JOÃO

A partir de meados dos anos 1970, novas tecnologias começaram a proporcionar, definitivamente, o acesso diferenciado à informação. O público começou a interagir de maneira inédita diante dessa transformação; o consumo da informação através dos meios de comunicação de massa passou a ser particularizado e especializado. (CASTELLS, 2000)

Paralelamente ao incremento de acesso à informação proporcionado pelas novas tecnologias da informação e comunicação (ICT – do original em inglês), a função dos equipamentos culturais² – mais especificamente bibliotecas e museus – passou a ser questionada por inúmeros teóricos: se por um lado esses equipamentos, entre inúmeros outros problemas, já não apresentavam condições de oferecer acesso adequado à informação quando *“os registros do conhecimento humano passaram a ser apresentados nos mais diversos suportes – do livro à multimídia –”* (MILANESI, 1997, p.

² Segundo Teixeira Coelho (1997, p. 165), sob o aspecto da macrodinâmica cultural, por equipamento cultural entende-se tanto edificações destinadas a práticas culturais (teatros, cinemas, bibliotecas, centros de cultura, filmotecas, museus) quanto grupos de produtores culturais abrigados ou não, fisicamente, numa edificação ou instituição (orquestras sinfônicas, corais, corpos de baile, companhias estáveis, etc.).

176), por outro, não acompanharam a dinâmica da sociedade em relação às suas novas necessidades culturais. De um modo geral, a maioria dos equipamentos ainda não é capaz de possibilitar aos indivíduos, de forma instantânea, o acesso às informações desejadas, escritas, sonoras ou visuais em acervo disponível à mão ou por meios eletrônicos. (MILANESI, 1997).

A partir dessas novas demandas, e considerando as possibilidades abertas pelas tecnologias da informação – principalmente a internet – passou-se a discutir a função que deveriam assumir esses equipamentos e de que forma mais consistentemente se adequariam dentro de um contexto social inédito, considerando não apenas suas funções originais, mas também outras novas, repensando os caminhos pelos quais estas deveriam ser assumidas, sem deixar de considerar que:

Se a distribuição de riquezas materiais é injusta, mais ainda é a impossibilidade de acesso à informação – esta seria o instrumento mais poderoso para superar as condições que tornam os homens desiguais. Excluir a informação das necessidades básicas – vista às vezes como inútil ou perigosa – é cortar pela raiz um direito sem o qual os indivíduos perdem outros. Os bens culturais, progressivamente, tornaram-se menos onerosos, mas não faz parte da cesta básica de famílias que tem carência alimentar. Antes de morrer de fome, morre-se de ignorância. Só políticas educacionais muito precisas e determinadas superariam esse quadro. (MILANESI, 2002, p. 104-105)

Nesse sentido, os centros culturais deveriam, como afirma Milanesi (1997), passar a realizar o papel que já foi das bibliotecas, adequando-se às novas necessidades educacionais e mesmo de lazer da população: representar opções ao aproveitamento do tempo livre dos indivíduos, ao mesmo tempo em que

proporcionariam a estes, possibilidades diferenciadas de acesso à cultura e informação. Desta forma, propõe o autor, os centros culturais representariam alternativas à comunicação de massa, no sentido de possibilitar alternativas de abordagem e conteúdo, pois apesar de haver uma enorme variedade de veículos informacionais e uma quantidade exorbitante de informação à disposição do grande público, a capacidade de absorção e compreensão das mensagens por parte do mesmo, estaria se tornando cada vez mais limitada. Além disso, como é próprio da dinâmica econômica capitalista na qual estamos inseridos, a influência desses diversos veículos de comunicação forçaria a adequação aos seus estímulos, criando-se a ilusão de que toda a informação necessária seria aquela transmitida pela *massmedia*, cuja função não seria, na maioria das vezes, a de educar. Como afirma Marcellino (1987, p.70):

A necessidade de estímulos para consumo rápido faz com que o nível da maioria das obras veiculadas seja elementar e fragmentário. A pobreza de conteúdo é uma constante da produção oferecida ao grande público, nos vários gêneros culturais, notadamente naqueles mais consumidos, caso dos filmes feitos para televisão, das fotonovelas, da música 'pop' e dos 'best-sellers'. É uma enfadonha repetição de estilos, de ritmos, de temas, de estrutura.

Definidos esses pressupostos caberiam aqui algumas indagações: qual deveria ser a política cultural para estabelecer os meios, ou mesmo fluxos de informação que possibilitariam a transformação de seu público considerando um quadro de mudanças estruturais pelas quais o mundo vem passando onde *“a disseminação de padrões culturais globalizados assume proporções sem limites e interfere poderosamente nos*

processos econômicos, políticos e culturais das sociedades nacionais?” (MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA, 2000, p. 59)

Assim, quando o próprio governo brasileiro propõe que,

Há alguns pontos focais naturais para difusão, captação e processamento de conteúdos³ de interesse: museus, escolas, bibliotecas. As bibliotecas públicas, em particular, devido ao seu número, distribuição pelo País e perfil de frequência, são pontos especialmente importantes a considerar em uma estratégia nacional. (MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA, 2000, p. 59)

Qual papel caberia aos centros culturais? Dentro de uma concepção mais ampla desse papel, e considerando uma preocupação com o tratamento e distribuição da informação, como proporcionar o acesso adequado privilegiando uma concepção mais apropriada ao aproveitamento do tempo livre da sociedade? Se, como afirmam muitos autores, é importante proporcionar ao homem a chamada ‘educação permanente’⁴, ou seja, aquela que o acompanha por toda a vida, de que modo se adequariam a essa situação as instituições disseminadoras de informação? Seriam apenas equipamentos complementares ao ensino realizado em sala de aula, como já aconteceu

³ Os produtos e serviços de informação – dados, textos, imagens, sons, software etc. – são identificados com o nome genérico de conteúdos. Conteúdo seria tudo o que é operado na rede. (MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA, 2000)

⁴ Segundo Gelpi (1983) houve, e ainda há, uma discussão sobre políticas educativas calcadas numa dialética: educação formal ou desenvolvimento individual. A abordagem unidimensional desses aspectos em seu entender é limitada e limitadora, pois leva a falsos debates, uma vez que, conciliar políticas institucionais e desenvolvimento individual seria o que aponta o caminho adequado, estabelecendo-se uma ação de “educação permanente” adequada às condições culturais, políticas e econômicas de uma sociedade.

anteriormente, no caso das bibliotecas? Ou seria mais correto acreditar que deveriam representar alternativas de desenvolvimento social integral?

Por outro lado, ao nos propormos discorrer sobre políticas culturais, nos defrontamos com uma realidade bastante característica do momento histórico e do modelo político assumido pelo país. Desde o fim dos anos 1970 e início dos 80 – coincidente com a retomada da democracia – o Brasil encontrava-se refém de um processo econômico recessivo após duas consecutivas crises do petróleo. Especificamente em relação à gestão e oferta cultural, o Estado brasileiro encontrava-se aquém das necessidades, pois,

Com efeito, a inflação e a recessão que penalizavam duramente diferentes segmentos de nossas sociedades (...) impediam que as atividades econômicas, políticas e culturais pudessem se desenvolver a contento (...). Estávamos sempre correndo atrás das exigências de sobrevivência material, através de indexações que nunca resolviam os problemas e, por isso, várias sociedades latino-americanas resolveram enfrentar o desafio de estabilizar sua economia e controlar sua inflação crônica. (MOISÉS, 1995, p. 14)

Desta forma, no intuito de superar as dificuldades da área, alternativas começaram a ser propostas com o intuito de recuperar, não apenas a capacidade de investimentos, mas também de operacionalização da gestão cultural. Assim,

A questão da captação de recursos, ou seja, do estabelecimento de fontes alternativas – públicas e privadas – de financiamento à cultura, uma reivindicação da sociedade civil, particularmente da comunidade cultural e dos órgãos oficiais nas diversas esferas, foi tema recorrente dos diversos encontros

do Fórum Nacional de Secretários da Cultura, fundado em 1983, com o objetivo de articular políticas de atuação integradas nessa área e propor programas comuns para o desenvolvimento cultural das diversas regiões. Já em sua segunda edição, realizada no Rio de Janeiro, em 19 e 20 de março de 1984, com representantes de 19 estados e territórios, os participantes acentuaram a necessidade da criação de mecanismos fiscais para a atração de investidores nessa área. (FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO, 1998, p. 42)

De acordo com a FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO (1998), a primeira legislação fiscal criada pelo Poder Público para incentivar empresários a investir em cultura foi a Lei Federal 7.505 - mais conhecida como Lei Sarney⁵ -, sancionada em 2 de julho de 1986 e regulamentada em 3 de outubro do mesmo ano. Esta, entretanto, foi revogada pela Medida Provisória 161, em março de 1990, no início do governo do presidente Fernando Collor, período em que também foram extintos e fundidos o Ministério da Cultura e as diversas fundações culturais. Fatos que, segundo a Fundação João Pinheiro (1998, p. 43), somados *“ao agravamento da crise econômica e à ausência de qualquer tipo de incentivo, provocou grave crise no universo da produção cultural brasileira”* e geraram como consequência direta, o cancelamento ou redução de investimentos em patrocínios e doações a projetos culturais por parte da maioria das empresas incentivadoras.

A partir desse momento, muitas alternativas foram buscadas. Uma delas foi a criação de mecanismos de incentivo fiscal no âmbito municipal. A Lei 10.923/90, intitulada Lei Marcos Mendonça, do município de São Paulo, regulamentada em 1991, constituiu medida pioneira e modelar, permitindo a dedução do Imposto sobre a Propriedade Territorial Urbana (IPTU) e do Imposto sobre Serviços (ISS) para quem

⁵ À época um primeiro e importante instrumento para a retomada dos investimentos em cultura.

aplicasse recursos na área da cultura. (FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO, 1988) Porém, mais significativo foi o fato de, em resposta às pressões dos setores artísticos, o governo Collor sancionar a Lei 8.313/91, em substituição à Lei 7.505. Esta recebeu o nome do então Secretário da Cultura da Presidência, o embaixador Sérgio Paulo Rouanet. Este novo documento criou o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), que recuperou e ampliou alguns mecanismos da Lei Sarney, estabelecendo os seguintes instrumentos de fomento e estímulo a projetos culturais: Fundo Nacional da Cultura (FNC), Fundos de Investimento Cultural e Artístico (FICART) e Incentivo a Projetos Culturais (Mecenato). Também o Fundo Nacional de Cultura resgatou o antigo Fundo de Promoção Cultural da Lei Sarney. (FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO, 1988)

A partir desse momento, facilitados por de leis de renúncia fiscal nos vários níveis de governo, ocorreria um crescimento significativo dos investimentos em cultura - que viria a se incrementar desde o início dos anos 1990 até os dias atuais -. O surgimento de inúmeros espaços culturais pertencentes à iniciativa privada foi conseqüência dessa nova realidade sendo que muitas instituições foram criadas e outras foram revitalizadas.

A fim de realizar esta pesquisa e avaliando esse quadro geral, ao procurar discutir a importância dos centros culturais passamos a considerar este novo contexto que se estabeleceu a partir da dinâmica cultural que surgiu com as leis de incentivo, e a conseqüente participação da iniciativa privada nos rumos da política cultural brasileira. Assim, ao se observar os inúmeros casos em que o poder público abdicou de sua função de gerir a cultura, abrindo espaço para a iniciativa privada fazê-lo por meio de

leis de incentivo à cultura, com a possibilidade de renúncia fiscal, algumas novas questões surgiram: qual seria a finalidade dessas instituições privadas? Estariam preocupadas em disseminar que tipo de informações?

Partindo das considerações expostas, o objetivo geral desta dissertação é discutir a importância dos centros culturais como equipamentos disseminadores de informação. Para tanto consideramos importantes dois aspectos que determinaram esta investigação:

a) O primeiro diz respeito ao modo como se daria o processo de disseminação da informação considerando esses equipamentos dentro de uma perspectiva sócio-educativa e de lazer;

b) O segundo a se considerar seria o modelo de política cultural estabelecida pelo Estado brasileiro – a partir de finais dos anos 1980 -, quando passou a fomentar investimentos em cultura por meio das leis de incentivo, atraindo para esse âmbito as empresas privadas.

Assim, para uma maior compreensão e aprofundamento do objetivo proposto, buscamos complementarmente:

- Discutir a questão da disseminação e consumo da informação, frente às transformações tecnológicas, políticas, sociais e econômicas;

- Discorrer sobre a transformação de tradicionais equipamentos disseminadores de informação (museus, bibliotecas, centros culturais) e sua adequação frente às transformações culturais, políticas e sociais ocorridas, principalmente a partir dos anos 1970, com o incremento das novas Tecnologias da Informação e Comunicação;
- Compreender as ações socioculturais dentro do processo de constituição da individualidade;
- Discutir modelos e concepções de políticas culturais e o papel das instituições culturais sob essa perspectiva.

Após o exposto, fez-se necessário apresentar considerações mais abrangentes sobre a atual situação da produção cultural e do papel dos instrumentos sociais, mais especificamente equipamentos culturais, frente ao desafio mais amplo da promoção da cultura e como elemento importante às novas demandas da disseminação da informação, compreendendo, por fim, que este seria um caminho à promoção do indivíduo em seu sentido lato.

Ao nos propormos realizar este estudo, partimos do pressuposto que, ao analisar um caso específico, poderíamos comprovar as nossas hipóteses e, de certo modo, generalizar algumas considerações – dentro das limitações e peculiaridades que nos impõe a metodologia escolhida –. Assim, no intuito de observar mais atentamente os processos e meios pelos quais se daria essa dinâmica, foi definido que seria realizado

um estudo de caso⁶, detalhado de uma ou mais instituições que se adequasse a esse perfil. Adiante, após algumas discussões, concluímos que uma instituição apenas seria suficiente para a realização deste projeto, desde que permitisse a verificação das hipóteses propostas.

Sendo assim, a escolha inicial decaiu sobre um centro cultural pertencente a uma instituição - que como objeto de estudo nos pareceu representativo de um universo maior e mais abrangente - situada na cidade de Poços de Caldas, Minas Gerais, pertencente, por sua vez, a um grande grupo financeiro nacional (se tratando do único centro cultural privado no município com aproximadamente 135 mil habitantes, segundo o último censo do IBGE). Foram fatores decisivos para a escolha: o próprio perfil enquanto instituição privada; seu histórico e as relações desta entidade com o próprio município e seus habitantes; sua projeção, tanto em termos locais quanto nacionais, como também, a importância econômica e histórica do próprio grupo financeiro no cenário nacional. Foram importantes também: a proximidade com o local de trabalho do pesquisador; seu envolvimento profissional com a cidade de Poços de Caldas, com seus atores sociais e suas peculiaridades. Por fim, julgamos a escolha pertinente, pois, de certa forma, poderia representar um microcosmo significativo das situações e questões que envolviam nossos objetivos. Portanto a nosso ver, se constituía num objeto adequado para esta pesquisa.

⁶ O estudo de caso, segundo Chizzotti (2000, p. 102) é: *“Uma caracterização abrangente para designar uma diversidade de pesquisas que coletam e registram dados de um caso particular ou de vários casos a fim de organizar um relatório ordenado e crítico de uma experiência, ou avaliá-la analiticamente, objetivando tomar decisões a seu respeito ou propor uma ação transformadora”*.

Assim, para compreender a dinâmica cultural e informacional, responder as questões referentes aos temas propostos e as situações decorrentes, esta se constituiria em uma pesquisa qualitativa que procuraria definir mais claramente o perfil da instituição. Buscava-se àquela altura, conhecer seu histórico e perfil de atuação; avaliar aspectos relacionados às características gerais das informações propagadas pela mesma; sua política de ação cultural considerando conceitos mais gerais da educação e do lazer; buscava-se verificar também aspectos sobre a oferta cultural e as implicações socioculturais decorrentes dessa com o público e a comunidade de Poços de Caldas. Enfim, propunha-se compreender os processos da disseminação da informação em centros culturais e a partir do objeto estudado, discutir as políticas sociais que envolveriam a produção, difusão e fomento da cultura em centros culturais.

Infelizmente por uma série de fatores, não foi possível o prosseguimento do trabalho junto a essa instituição, o que demandou uma nova escolha. Depois de uma nova triagem, a escolha recaiu sobre o Instituto Tomie Ohtake, considerando-se alguns fatores importantes: o primeiro por que se tratava de uma instituição cuja sede encontra-se na cidade de São Paulo – cidade onde reside o pesquisador –, permitindo uma proximidade e facilidade de acesso aos dados e informações. Tratava-se também de uma instituição bastante recente, pois foi fundada no segundo semestre de 2001, ainda está – no momento da redação deste trabalho - em fase de expansão -; Fazia parte do universo das instituições financiadas pela iniciativa privada, originado dentro da perspectiva aberta pelas leis federais, estaduais e municipais de incentivo à cultura. A curta existência da instituição, por outro lado, não seria um fator impeditivo para a pesquisa, pois a instituição apresentava uma atuação já consolidada, tanto em termos

de sua programação – como se observará no capítulo 3 – quanto da frequência⁷. Por outro lado, pelo fato de ser uma instituição jovem, nos seria possível estudá-la desde seus primeiros passos. Como último critério, consideramos o fato de se tratar de uma estrutura enxuta, com um quadro relativamente pequeno de funcionários, onde o acesso às fontes primárias seria, teoricamente, facilitado.

Esta instituição foi então, tomado como uma unidade significativa suficiente para estabelecer uma pesquisa fidedigna. Tal objeto de estudo escolhido foi representativo também, pois apresentava de modo geral as condições socioculturais e políticas, por assim dizer, da situação específica dos centros culturais privados do país, e mais especificamente daqueles situados nas grandes metrópoles. Foi, portanto, considerado suficiente para comparações aproximativas, bem como, permitir fazer generalizações aos casos similares e, em certo alcance, propor afirmações em relação ao contexto analisado.

Para iniciar a realização deste trabalho, visando atingir os objetivos estabelecidos, consideramos importante partir de um enfoque sociológico para uma melhor compreensão dos aspectos anteriormente estabelecidos. Para tanto, julgamos adequado o “sistema de produção cultural” proposto por Teixeira Coelho (1997). Assim, o enfoque sociológico em política cultural pode adotar como modelo o sistema de produção cultural, o qual propõe a análise da dinâmica cultural a partir de quatro fases (SILVA, 2000):

⁷ O Instituto recebeu, no período compreendido entre 28 de novembro de 2001 a 31 de agosto de 2002, aproximadamente 57 mil visitantes. (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2002)

- Produção propriamente dita do objeto cultural;
- Distribuição do objeto cultural a seus consumidores (circulação);
- Troca do Produto cultural por um valor (quase sempre financeiro);
- Uso ou consumo (momento de exposição direta ao produto cultural e de sua apropriação por parte do público).

Conforme explica Teixeira Coelho (1997), a cada uma destas fases cabem políticas e ações específicas. Assim, embora tenhamos buscado avaliar o objeto de estudo sistemicamente, as fases da 'distribuição' e 'uso' foram aquelas que, naturalmente, se avaliou mais aprofundadamente. Nesse sentido, por uma questão de limitação do tempo para a pesquisa, optamos por analisar apenas o discurso assumido pela instituição preterindo o posicionamento do público, acreditando, porém, ser esta análise suficiente para atingir os objetivos propostos. A seguir, ao definir estudar nosso objeto sob esses dois aspectos, optamos por avaliá-los dentro das funções consideradas ideais, segundo Milanesi (1997), a um centro cultural: informar, discutir e criar. Assim, compreendemos que o ato de informar estaria relacionado diretamente à distribuição; discussão e criação estariam relacionadas à produção; e por último a inter-relação entre distribuição e produção, ou seja, as facilidades propostas pelo centro para a reinterpretação do público em relação aos materiais expostos, ou mais claramente: como a programação permitiria a recriação cultural.

Ao se determinar o levantamento de informações para a realização desta pesquisa, se buscou focar a política cultural e os objetivos definidos pelo Instituto Tomie Ohtake, bem como os programas de ação adotados para atingir tais propostas. Para tanto, os seguintes itens foram priorizados:

- A trajetória da instituição, histórico, implantação, objetivos e metas;
- Sua definição (como a própria define suas concepções) e sua compreensão da sua função social;
- Sua concepção de cultura;
- A formulação de sua política cultural, suas finalidades e fundamentos;
- Áreas de atuação, concepção e programas de ação;
- Produtos e atividades oferecidos

A partir desta concepção metodológica, esta dissertação foi estruturada sobre pesquisas bibliográficas e documentais. Além disso, foram realizadas entrevistas semi-estruturadas e observações realizadas pelo pesquisador em algumas visitas, que embora não tenham representado elementos qualitativos e estruturados, complementaram as informações para a análise geral deste trabalho.

Como primeira etapa da pesquisa fez-se o levantamento de dados por meio de uma pesquisa bibliográfica que segundo Oliveira (2001) é realizada a partir de materiais já elaborados (como livros, periódicos, artigos, teses). Buscou-se sistematizar referências bibliográficas sobre o assunto nas bases nacionais e internacionais de periódicos e

livros, para estabelecer além da conceituação teórica, aspectos mais relevantes do que se produz, em termos de estudos, na atualidade. Foram pesquisados sites na Internet e bancos de dados de instituições especializadas.

Os referenciais teóricos e conceituais deste trabalho fundamentaram-se em alguns autores. Assim, para a elaboração do primeiro capítulo baseou-se em algumas obras que consideramos importantes, tais como: *O contexto dinâmico da informação* (1999) de Kevin McGarry; *A comunicação humana* (1971) de Colin Cherry; *Sociologia da Comunicação* (1973) de Gabriel Cohn; *Informação Linguagem Comunicação* (1977) de Décio Pignatari; *Reinventando a cultura* (1996) de Muniz Sodré e *Teoría General de la información* (1997) de Gonzalo Abril. Para este segundo capítulo também foram importantes as obras de Nestor Garcia Canclini: *Culturas híbridas* (1989) e *A socialização da arte* (1980), *Consumidores e cidadãos* (1995), assim como, *A sociedade em rede* (1999) de Manuel Castells. Foram fundamentais também, os artigos de Aldo de Albuquerque Barreto; Eliany Alvarenga de Araújo; Carlos Xavier de Azevedo Netto, Sara Maria de Andrade Silva, entre outros.

O segundo capítulo da dissertação sobre políticas e ações culturais foi elaborado considerando várias obras, mas principalmente baseado na bibliografia de José Teixeira Coelho Netto, tais como: *Dicionário crítico de política cultural* (1997); *Usos da cultura: política de ação cultural* (1986); *O que é ação cultural* (1989) e *Guerras culturais* (2000). Também muito importantes foram as obras de Nélon de Carvalho Marcellino, representativo estudioso do temas relacionados ao lazer; foram elas: *Lazer e Educação* (1987); *Lazer e Humanização* (1983); e *Políticas públicas setoriais de lazer* (1996). Por

fim, um autor fundamental foi Luis Milanese. A partir de suas obras: *A casa da invenção (1997)* e *Biblioteca (2002)* é que se estruturou, por assim dizer, a linha-mestra conceitual deste trabalho.

No terceiro capítulo se apresenta a descrição do objeto de estudo. A elaboração deste capítulo foi realizada a partir de pesquisa documental, que segundo Oliveira (2001) assemelha-se à pesquisa bibliográfica cuja diferença essencial reside na natureza das fontes. Enquanto aquela utiliza contribuições de outros autores sobre determinado tema, esta utiliza documentos que não receberam tratamento analítico. Nesta etapa, foi realizado um levantamento documental acerca da instituição, em seus próprios arquivos onde foram avaliados vários documentos da própria instituição, tais como: revistas, folders, manuais, fitas, cd-rom, além de consultas ao próprio site do Instituto Tomie Ohtake.

Para um levantamento mais aprofundado de informações sobre a instituição, posteriormente foram realizadas duas entrevistas com o senhor Ricardo Ohtake – diretor do instituto. Estas entrevistas permitiram a obtenção de informações significativas proporcionando uma abordagem mais aprofundada em relação ao levantamento inicial. A primeira entrevista aconteceu no próprio instituto no dia vinte e cinco de setembro de 2003. Nesta, foram abordadas questões relativas à própria constituição, histórico e programação do instituto; formas de atuação; política cultural e projetos mais gerais. Na segunda entrevista, ocorrida em vinte e oito de novembro, complementar à primeira, procurou-se esclarecer elementos relativos às ações culturais, definir mais claramente os elementos distintivos da instituição em relação a

outras instituições, questões relativas ao financiamento dos projetos e, por fim, verificar os planos para o futuro.

Concomitante as etapas citadas, foram realizadas algumas visitas às instalações do Instituto Tomie Ohtake. Tais visitas proporcionaram ao pesquisador coletar dados a partir do contato direto, em seu contexto natural. Nestas ocasiões foi também possível estabelecer contato “in loco” com alguns profissionais da instituição, e avaliar o funcionamento da mesma, bem como observar a frequência, o comportamento e participação do público no próprio espaço. Estas se constituíram de observações não-estruturadas, mas que proporcionaram complementar as informações sobre o objeto de estudo. Aconteceram por oito vezes, como segue:

Tabela 1 – Visitas de estudo ao Instituto Tomie Ohtake

Mês	Dia	Período
Setembro / 2003	11 (quinta-feira)	Tarde
Setembro / 2003	20 (sábado)	Manhã
Setembro / 2003	26 (sexta-feira)	Tarde / Noite
Outubro / 2003	11 (sábado)	Tarde
Outubro / 2003	19 (domingo)	Tarde
Outubro / 2003	30 (quinta-feira)	Noite
Novembro / 2003	05 (quarta-feira)	Noite
Novembro / 2003	25 (terça-feira)	Tarde

Neste terceiro capítulo descreve-se também, os aspectos gerais do Instituto tais como: trajetória da instituição, estrutura e recursos; sua definição conceitual; sua política cultural, finalidades e fundamentos; linhas de atuação e concepção da

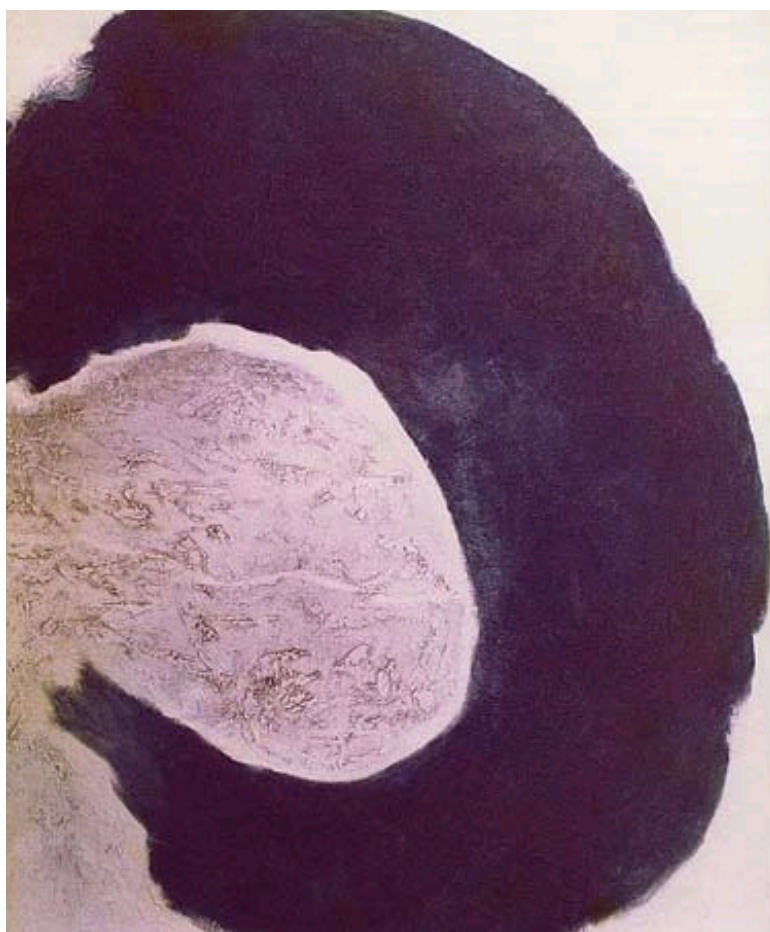
programação; programas de ação; produtos e atividades oferecidos; projetos futuros. Descrevemos mais detalhadamente sua programação, os projetos e mostras mais importantes, além dos elementos referentes à sua política e ação cultural. Desta forma, foi possível confrontar as informações levantadas com o referencial teórico segundo os vários autores relacionados. Também para este capítulo, foram determinantes autores com artigos publicados em revistas especializadas, em especial Isaura Botelho e Regina Maria Marteleto; além das entrevistas de Gilberto Gil, atual ministro da Cultura e da atual secretária de Cultura do Estado de São Paulo, Claudia Costin.

Importante ressaltar a importância do levantamento de informações em outras fontes, principalmente jornais, revistas e sites especializados. Explica-se pelo fato dos temas abordados – cultura e informação e suas variações – estarem sendo discutidos e transformados diariamente. Portanto, de um modo geral, sempre houve fatos e dados significativos a serem acrescentados a este trabalho – aos capítulos teóricos e considerações, em especial -, em toda sua elaboração até, praticamente, a data de sua conclusão.

Os resultados desta pesquisa foram percorridos no capítulo “Considerações Finais”, no qual apresentamos os resultados sobre os temas propostos, construídos a partir dos capítulos teórico-conceituais e do levantamento das informações junto ao instituto. Desta forma, discutimos sobre a atuação da instituição como disseminadora de informações, e na medida do possível, ampliamos os temas, considerando os possíveis desdobramentos decorrentes desses processos.

Capítulo 1

REFLEXÕES SOBRE A INFORMAÇÃO



TOMIE OHTAKE – 1969 (99 X 81 cm)

*“Onde está a sabedoria que perdemos no conhecimento,
onde está o conhecimento que perdemos na informação”?*

T.S. ELIOT

1.1 – A informação: uma abordagem preliminar

Ainda hoje, não há consenso entre os teóricos sobre as definições de ‘informação’ e ‘comunicação’; para muitos, termos indistintos. Definir separadamente tais conceitos é, conforme afirma Pignatari (1977, p.11), algo pouco sustentável que parece eco de outra distinção bastante arraigada e corrente, “*a distinção entre forma e fundo, entre forma e conteúdo*”. Do ponto de vista etimológico as diferenças são mínimas:

Comunicação *sf.* 1. Ato ou efeito de comunicar (-se). 2. Processo de emissão, transmissão e recepção de mensagens por meio de métodos e/ou sistemas convencionados. 3. A mensagem recebida por esses meios. 4. A capacidade de trocar ou discutir idéias, de dialogar, de conversar, com vista ao bom entendimento entre pessoas.

Informação *sf.* 1. Ato ou efeito de informar (-se); informe. 2. Dados sobre algo ou alguém. 3. Instrução, direção. 4. Informática. Conhecimento extraído dos dados. 5. Informática. Resumo dos dados. (Dicionário Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, 1993)

Para Sodré (1996), 'comunicação' é um termo de largo espectro, prestando-se a confusões, erros de demarcação conceitual, nem sempre muito bem estabelecida quando se dá sua utilização. Assim,

Diz-se 'comunicação' quando se quer fazer referência à ação de pôr em comum tudo aquilo que social, política ou existencialmente, não deve permanecer isolado. Isso significa que o afastamento originário criado pela diferença entre indivíduos, pela alteridade, atenua-se graças a um laço formado por recursos simbólicos de atração, mediação ou vinculação. (SODRÉ, 1996, p. 11)

A concepção de 'informação', segundo Abril (1997) é bastante ampla: pressupõe, em um mesmo momento, os processos cognitivos, semióticos e técnicos e apresenta-se, como *“uma atividade social complexa. Neste sentido, a obtenção, tratamento e transmissão de dados é impossível sem uma elaboração ou construção reflexiva de marcos de interpretação e sem a compreensão de seu contexto social”*.⁸ (ABRIL, 1997, p.33)

Tanto para estes, como para grande parte dos autores da Ciência da Informação⁹, a informação se inter-relaciona e complementa – até mesmo se confunde - com a comunicação. Recentemente, novos acréscimos vêm sendo feitos à lista terminológica: 'mensagem', 'dado' e, principalmente, 'conhecimento'. A partir destes termos, novas questões foram suscitadas, outras discussões despontaram e, conseqüentemente, levaram a novos desdobramentos à procura das definições

⁸ Tradução nossa

⁹ Netto (2002) afirma que no surgimento da Ciência da Informação, a definição de seu objeto de estudo estava ligada e determinada pela teoria matemática de transmissão de informação, como é colocado por Epstein (1988). Mas no seu desenvolvimento, outras questões foram destacadas como fundamentais para o entendimento de processos e sistemas informacionais, partindo assim para uma abordagem mais aberta do que seria a informação. Com esta crescente complexidade, esta ciência percebeu que o seu objeto estava muito aquém de uma delimitação rigorosa, já que este novo prisma permitia uma multiplicidade de conceituações, muitas vezes divergentes, sobre o que seria o fenômeno informacional.

claras para tais conceitos, pois a Ciência da Informação, enquanto uma ciência jovem, envolve conteúdos e temas de diversas áreas do conhecimento, recebendo de muitas delas, contribuições para a construção de seus marcos teóricos. Deste modo, considerando o ambiente multidisciplinar, onde se juntam conceitos de áreas tão diversas (das ciências exatas, passando pelas humanas, às biológicas), a construção de conceitos próprios e definitivos representa um grande desafio. (SIRIHAL e LOURENÇO, 2002)

Tendo se esboçado lentamente ao longo do século XX, o vasto campo formado pelas Ciências da Informação consiste numa área de estudo que tem experimentado uma série de novos paradigmas de análise. O caráter multidisciplinar do estudo do cientista da informação e do pesquisador da comunicação demonstra o pluralismo das práticas e habilitações deste(s) campo(s). De tal modo, que é compreensível que as reflexões teóricas sobre a informação e a comunicação dificilmente sejam empreendidas nos limites de um campo homogêneo: as chamadas 'Ciências da Informação' e 'Ciências da Comunicação' se definem, sobretudo enquanto um domínio que abrange diferentes enfoques. Cardoso (citado por SIRIHAL e LOURENÇO, 2002, p. 5), afirma que o termo informação,

*Cujo uso remonta à Antigüidade (sua origem prende-se ao latim **informare**: 'dar forma a'), sofreu, ao longo da história, tantas modificações em sua acepção, que na atualidade seu sentido está carregado de ambigüidade: confundido freqüentemente com **comunicação**, outras tantas com **dado**, em menor intensidade com **instrução**, mais recentemente com **conhecimento**. De toda forma, data deste século o destaque maior ao termo.*

Ao passo em que as Tecnologias da Informação se incorporam ao cotidiano dos indivíduos, estabelecendo novas dinâmicas e inter-relações, os conhecimentos do campo da teoria da informação se expandem de modo contínuo e muitas dicotomias surgem a todo o momento. Conforme observou Pignatari (1977, p. 14),

Termina a era da explosão das sociedades e começa a era da 'implosão' da informação: a informação complexa, antiverbal, se manifesta em mosaico, descontínua e simultaneamente (...) altera o comportamento, condicionando a percepção no sentido do envolvimento geral, da participação.

Para Capurro (citado por SIRIHAL e LOURENÇO, 2002), grande parte dos estudos da atual Ciência da Informação, em busca de novos sentidos para as questões da informação baseiam-se em três paradigmas, ou nas correlações entre os mesmos: o paradigma da representação, o paradigma emissor-canal-receptor e o paradigma platônico.

Assim para o autor, segundo o paradigma da representação, os seres humanos são conhecedores ou observadores de uma realidade externa. O conhecimento estabelecer-se-ia a partir da assimilação dos elementos externos, por meio de representações elaboradas na mente/cérebro do indivíduo - de modo que as informações seriam réplicas codificadas da realidade. Tais representações, uma vez processadas - ou codificadas - poderiam ser transmitidas e/ou armazenadas e processadas no próprio cérebro, em suportes materiais, ou mesmo em máquinas. Seres humanos, como processadores de informação, poderiam utilizar-se de tais informação para propósitos específicos e racionais. Neste caso faz-se a ressalva de

que as máquinas também podem alcançar este nível de processamento e uso da informação. Assim, sob este enfoque, a Ciência da Informação estudaria a representação, codificação e uso racional da informação.

O paradigma emissor-canal-receptor propõe o fenômeno da comunicação humana como uma 'metáfora' aplicável aos diferentes níveis da realidade. Assim, ao comunicarem-se, emissores e receptores trocam informação. Para tanto, a fim de que haja compreensão entre os elementos envolvidos no processo, se faz necessária, a existência de um estoque de signos¹⁰. Sob este paradigma, a Ciência da Informação estudaria, principalmente, o impacto da informação no receptor – este compreendido como usuário de informação com objetivos próprios e específicos.

O paradigma platônico apresenta-se sob uma perspectiva diferenciada, pois não pressupõe a existência de sujeitos dentro dos processos informacionais: considera a informação 'per se'. Este paradigma estabelece-se sob dois enfoques, por sua vez: o 'materialista' para o qual o conhecimento não é um processo biológico, sociológico ou psicológico, mas é 'objetivizado' em transportadores não-humanos; o 'idealista' para o qual, o conhecimento é algo objetivo em si mesmo, independentemente de qualquer transportador. De acordo com esse paradigma, a Ciência da Informação estudaria a informação em si mesma, enquanto objeto autônomo. (SIRIHAL e LOURENÇO, 2002)

¹⁰ Como propõe Netto, o principal pilar da teoria Semiótica é a noção de signo como entidade que permeia toda a existência, de forma a estabelecer um elo comunicacional entre as coisas do mundo, saindo assim da esfera exclusiva da comunicação humana, passando a abordar outras formas de representação que o homem faz do seu universo. O signo pode ser entendido como entidade que permeia a vida humana, seja no processo de comunicação, seja na construção do conhecimento, em uma relação complexa entre suas três esferas: objeto, veículo e interpretante dentro da construção da significação. (NETTO, 2002)

Muitos autores têm buscado definições mais abrangentes, de modo a compreender as amplas dimensões do estudo da informação/comunicação. Marteleto (citado por SIRIHAL e LOURENÇO, 2002), afirma que, tanto a informação, quanto comunicação e conhecimento são parte de um processo quase automático, uma sucessão ininterrupta e articulada entre os três termos: a informação transformada em conhecimento; a comunicação adequada deste conhecimento como matéria informacional; assim sucessivamente, estabelecendo-se um processo constante.

Capurro (citado por SIRIHAL e LOURENÇO, 2002), propõe a informação como algo não separado da realidade objetiva. Assim, informação não seria o produto final de um processo de representação, nem algo a ser transmitido ou transportado de um indivíduo para outro, mas uma dimensão existencial do indivíduo em convivência no mundo e com os outros: *"informação seria a articulação de um estado prévio de entendimento pragmático de um mundo comum compartilhado"*. (CAPURRO citado por SIRIHAL e LOURENÇO, 2002, p. 4)

Discussões científicas à parte, é incontestável a importância da informação na atualidade. Mesmo os mais inconciliáveis pontos de vista acerca dos fenômenos informacionais/comunicacionais convergem para este ponto. Scotti (1999) aponta que a informação vem se constituindo em instrumento imprescindível ao desenvolvimento social, político e econômico dos países, sendo que esta, juntamente com o conhecimento, passaram a representar recursos fundamentais para as nações. A definição de Alvarez (citado por ABRIL, 1997, p.34), de que *"a informação é a matéria básica do sistema produtivo da nova sociedade"*, também

aponta a importância da informação no atual contexto das sociedades pós-modernas. Assim, Silva (2001) propõe que, dados os atuais níveis de produção e transmissão da informação em larga escala, bem como os seus vários usos e possibilidades, impõe-se não apenas o estudo, mas uma rediscussão sobre a ampliação e generalização de seus conceitos e dos processos em que está implicada, uma vez que a informação consiste, atualmente, tanto na matéria-prima quanto no produto final da construção do conhecimento: importância que se projeta de tal forma que,

O conhecimento tornou-se, hoje mais do que no passado, um dos principais fatores de superação de desigualdades, de agregação de valor, criação de emprego qualificado e de propagação do bem-estar.[De modo que] a nova situação tem reflexos no sistema econômico e político. A soberania e a autonomia dos países passam mundialmente por uma nova leitura, e sua manutenção - que é essencial - depende nitidamente do conhecimento, da educação e do desenvolvimento científico e tecnológico. (MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA, 2000, v)

Desta forma, se vivemos como aponta o próprio MCT (2000, p. 3) *“uma nova era em que a informação flui a velocidades e em quantidades há apenas poucos anos inimagináveis, assumindo valores sociais e econômicos fundamentais”* cabe atentar para a importância econômica e política da informação no contexto internacional mas também, observar o fato de a mesma ser *“ao mesmo tempo, uma necessidade social e um elemento essencial no pleno exercício dos direitos humanos”*. (UNESCO, 1987 citada por FREITAS, 2002, p. 12-13)

É fundamental compreender que o uso da informação é efetivo ao produzir o conhecimento. Para tanto, segundo Barreto (citado por SILVA, 2001, s/p), faz-se

necessário que o receptor de uma informação disponível "*tenha condições de elaborar este insumo recebido, transformando-o em conhecimento esclarecedor e libertador, em benefício próprio e da sociedade onde vive*". Desta forma, é imprescindível a compreensão da informação como prática social de um indivíduo "*cognitivo-social que desenvolve ações de atribuição e comunicação de sentido que, por sua vez, podem provocar transformações nas estruturas (tanto individuais, como sociais), pois geram novos estados de conhecimento*". (ARAÚJO, 2001, s/p).

Jaspers (citado por SODRÉ, 1996, p. 18), acentua tal importância ao afirmar que hoje "*se impõe a exigência de uma comunicação verdadeira num mundo em que os homens, cada vez mais numerosos e sem garantia dos valores comunitários, deixam de se compreender, imergindo na indiferença*". De tal maneira, que as trocas constantes, acentuadas pela vida cotidiana "*não autorizam falar em comunicação verdadeira, pois esta exige acesso do sujeito à consciência de si*". Para tanto, seja como objeto de estudo ou ferramenta que gera valor, a informação só se realizará, enquanto fundamento social, quando for "*percebida e aceita como tal e [possibilitar] colocar o indivíduo em um estágio melhor de convivência consigo e dentro do mundo em que sua história individual se desenrola*". (BARRETO citado por SILVA, 2001, s/p).

É nesse contexto que pode construir-se a relação entre informação, conhecimento e ação¹¹. Nem toda informação gera conhecimento, e nem todo conhecimento leva a ação - a informação seria traduzida em conhecimento, quando de

¹¹ Segundo Araújo (2001), a transferência de informação ocorre quando as informações transmitidas promovem a efetiva tradução do conhecimento em ação, incorporando-as ao mundo do usuário. Tal conceito tem inspiração no modelo participativo desenvolvido pelo pedagogo Paulo Freire, cujas bases se assentam no equilíbrio entre o sujeito-emissor de uma mensagem e seu receptor, ressaltando-se o papel deste como de essencial importância no processo comunicativo. (SILVA, 2001)

sua assimilação e incorporação ao mundo do receptor, e aquele, por sua vez, a convertesse em ação -. Para que tal processo se efetive, tem-se que levar em conta o receptor; o indivíduo que, pela ação comunicativa¹², teria acesso à informação. Só a partir daí, se possibilitariam as transformações significativas. (SILVA, 2001)

1.2– Os desafios da disseminação da informação

O conceito de informação há muito vem suscitando uma série de discussões a respeito da sua definição, sua delimitação, assim como, suas formas de uso, tanto em nível social, quanto em nível teórico-analítico, dentro da Ciência da Informação. Estas dificuldades se agravam ainda mais, atualmente, quando cresce a importância dos fluxos informacionais para a sociedade atual. A ampliação das discussões sobre a informação tem permitido confrontar seus conceitos mais gerais, com conceitos de outras áreas (economia, antropologia, psicologia, política, educação), o que vem possibilitando novas abordagens, de acordo com os vários enfoques sob os quais os conhecimentos sobre o tema têm se apresentado. Assim, apesar da inexatidão de seus limites, o fato é que a Ciência da Informação tem ampliado suas discussões, principalmente, para as questões dos meios e veículos pelos quais a informação é

¹² A linguagem, peça essencial da Teoria da Ação Comunicativa, é olhada pelo ângulo do uso cotidiano, ou seja, “(...) os indivíduos socializados, quando no seu dia-a-dia se comunicam entre si por meio da linguagem comum, não têm como evitar que se empregue essa linguagem também no sentido voltado ao entendimento. E, ao fazerem isso, eles precisam tomar como ponto de partida determinadas pressuposições pragmáticas, nas quais se faz valer algo parecido com uma razão comunicativa”. (HABERMAS, 1990, citado por SILVA e MARINHO, 1996, s/p)

disseminada. Também os aspectos e contextos de sua produção, assim como, os modos de consumo da informação tem sido largamente examinados. (NETTO, 2002)

Como afirma Marteleto (2001), com os processos econômicos, políticos e sócio-culturais que emergiram no final do século passado, os Estados, o mercado, a sociedade civil e seus diferentes atores passaram a buscar, por diferentes meios, se adequar aos desafios dessa nova realidade. Neste contexto recente, conhecimento e acesso à informação ganharam uma expressiva relevância no processo de desenvolvimento econômico, no exercício da cidadania, na educação e no trabalho. De tal modo que,

A informação passou de posse de alguns poucos para um bem desejável e adquirível por qualquer pessoa como alavanca social e pela sociedade como condição fundamental para o seu próprio desenvolvimento. A posse do conhecimento por um indivíduo pode definir a sua colocação na escala social. A informação passou a ter um valor e um preço. As nações, por questões estratégicas de crescimento, desenvolveram políticas de informação, criando condições para armazená-la de forma organizada e com segurança, bem como fazer chegar o conhecimento necessário aos que dela necessitam para desenvolver pesquisas e produzir novas informações. (MILANESI, 2000, p. 53)

A valorização da informação e do conhecimento e a relação estreita entre ambos, não é algo específico desta época nem tampouco recente, muito embora, nos dias atuais haja um reconhecimento manifesto e amplo da sua relevância. Como aponta Silva (2001, s/p) *“a necessidade de conhecer e de se informar remonta a tempos passados e a forma como conhecemos a realidade vem sendo suscitada desde os filósofos gregos”*. Atualmente, mais importante do que propriamente a valorizada relação entre informação e conhecimento, é a forma como tal relação se

estabelece, os modos sociais pelos quais esta se formaliza e, sobretudo, a relação entre o conhecimento e o comportamento, ou conforme aponta Silva (2001, s/p): *“como o conhecimento da realidade modela a ação individual, influenciando sua postura diante do mundo”*. Desta forma,

As estruturas significantes armazenadas em bases de dados, bibliotecas, arquivos ou museus possuem a competência para produzir conhecimento, mas que só se efetiva a partir de uma ação de comunicação mutuamente consentida entre a fonte (os estoques) e o receptor. (...) Para intervir na vida social, gerando conhecimento que promova o desenvolvimento, a informação necessita ser transmitida e aceita como tal. (BARRETO citado por SILVA, 2001, s/p)

Segundo Silva (2001) a informação somente encontra sentido efetivo quando dinâmica, quando em fluxo, onde suas significações poderão ser elaboradas e reelaboradas por cada participante da ação comunicativa. Dado o seu caráter social, relacional e simbólico, não faz sentido apreender a informação isoladamente de sua contextualização: como elemento estanque, afastado de sua disseminação, nada representa senão um estoque informacional; em condição estática, é apenas uma massa potencial de conhecimento. A informação aqui considerada, conforme cita Netto (2002, p. 10), *“é vista como um fenômeno explicitamente humano, ligado a uma estruturação sociocultural, socialmente disseminado a partir daquilo que é interpretado e constituído no indivíduo”*.¹³ A informação é assim, compreendida enquanto produção de significados socialmente aceitos; um fenômeno em que estão

¹³ Como sustenta Netto (2002), no que tange à informação, esta merece algumas considerações, que podem fugir ao consenso da área, já que se trata de amplas reflexões sobre esta questão. Considerando a informação como produto socialmente aceita e disseminado, com um caráter de ‘artefato’, a presença humana em qualquer etapa do processo informacional é imprescindível. Daí conclui-se que este é um fenômeno eminentemente humano, ligado às esferas socioculturais, sendo que fora dela a informação não existe. Tal afirmação contradiz a teoria clássica da informação, segundo a qual até mesmo o processo de troca de *bites* entre máquinas é visto como uma forma de troca de informação, quando o que ocorre é uma mera troca de sinais, que podem se tornar ou não informação, se forem interpretados como tal. (NETTO, 2002, p.12)

entrelaçados, a produção de um bem simbólico, sua disseminação e também seu uso ou consumo¹⁴. Desta forma, uma vez que a informação implica em significação, quando disseminada aos diferentes atores e segmentos culturais - que podem ser mais ou menos permeáveis – passa a produzir novos significados sobre si. (NETTO, 2002)

A partir desta compreensão, os mediadores ou disseminadores de informação passam a assumir um papel de suma relevância para as sociedades atuais. O manejo da informação por seus produtores, mediadores ou mesmo disseminadores contempla práticas comunicacionais ou informacionais que lhe atribui sentido, agrega um valor¹⁵, assumindo uma importância cada vez mais crescente em todos os setores sociais, inclusive o setor produtivo, onde os saberes passam a ser exigidos e desejados. (SILVA, 2001)

¹⁴ Segundo Canclini (1995) a noção de consumo se estabelece para todo e qualquer produto dentro de uma determinada esfera simbólico-estética-social. As relações sociais são direcionadas pelo interesse ou não de se consumir determinadas experiências, de acessar determinados signos sociais. Assim, boa parte da racionalidade das relações sociais se constrói, mais do que na luta pelos meios de produção, da disputa pela apropriação dos meios de distinção simbólica. Há uma coerência entre os lugares onde os membros de determinada classe se alimentam, estudam, habitam, passam as férias, naquilo que lêem e desfrutam, em como se informam e no que transmitem aos outros. A lógica que rege a apropriação de tais bens, enquanto objetos de distinção, não é a da satisfação de necessidades, mas sim da escassez e exclusividade desses bens.

¹⁵ Conforme Barreto (citado por ARAUJO, 2001), existem três formas de se agregar valor à informação:

a) Agregar valor ao nível do estoque de informação, quando se organiza a informação em estoques visando a sua recuperação e uso. Neste caso, haverá um reprocessamento da informação, com a utilização de técnicas conhecidas e estabelecidas, como catalogação, classificação, indexação etc., e aqui a intenção é agregar valor ao todo, ou seja, a todo estoque de informação, com vistas a uma recuperação controlada e adequada;

b) Agregar valor à informação no estágio de transferência para o usuário. Aqui, tal valor assume características qualitativas, pois a intenção é compatibilizar a qualidade da informação, em forma e conteúdo, à qualidade do contexto em que se pretende que a informação seja assimilada. A informação é contextualizada, utilizando-se de um código simbolicamente significativo para os usuários, para que seja acessível ao espaço social considerado e aos usuários que habitam esse espaço. Visa-se instigar uma possível geração de conhecimento;

c) Agregar valor no nível do receptor. Ao receber uma informação passível de ser assimilada, o sujeito receptor tem condições de reelaborar esta informação, gerando uma nova informação que agrega valor à informação inicialmente recebida. Nesse sentido, o sujeito receptor torna-se o proprietário da informação recebida, pois a interpreta de forma particular. A partir desse momento, gera-se uma nova informação.

Segundo Sodré (1996) convém avaliar as formas sob as quais a informação é mediada e propagada, pois, a abordagem filosófica da informação e da comunicação encontra-se hoje confrontada a modos excepcionais, a mediações tecnológicas de tal magnitude, que compreensão do fenômeno, passa por uma necessária revisão. Então,

O que se põe socialmente em pauta para discussão pelas teorias da comunicação é a transformação acelerada das sociedades industriais e o papel aí desempenhado pelos meios de comunicação ditos 'de massa' ou simplesmente 'mídia'. Em termos mais simples, trata-se de problematizar as novas formas de discursividade engendradas pelas tecnologias avançadas de informação. (SODRÉ, 1996 p. 22)

Tal fato ocorre no instante em que o novo modo de organização das sociedades desenvolvidas procura integrar a produção e o consumo de bens culturais ao movimento de acumulação do capital em escala transnacional. A informação passa a servir, cada vez mais, à reprodução ampliada das relações capitalistas dentro de, segundo Sodré (1996, p. 22), *“uma cultura de natureza mercantil, determinada de perto por relações de produção econômica e, assim, cada vez mais partícipe dos processos de realização do valor”*. Desse modo, a informação passa a ter nos meios de comunicação um espaço de construção, recortes e contextualizações. Como propõe Silva (2001, s/p), enquanto mediadores da realidade, tais meios disseminam *“discursos e reformulam conceitos, atuando no contexto formador - juntamente com outras instâncias de informação - e de preparo do indivíduo na sua relação com o real e o social”*. Há que se considerar, portanto, as situações nas quais o usuário de informação detenha um nível muito reduzido de conhecimentos sobre sua realidade, passando a se tornar refém de tais

mecanismos, pois quanto menor for o acervo social¹⁶ do conhecimento desse sujeito menos apto estará para apreender determinada informação e conseqüentemente, mais propício estará a seguir o caminho traçado pelo sujeito-emissor. (ARAÚJO, 2001)

De certa maneira, se estabelece uma relação ambígua da sociedade com todo o aparato tecnológico informacional disponibilizado. Ao mesmo tempo em que se propicia possibilidades infinitas de abordagem e manuseio da informação, como afirma Lopes (1998), simultaneamente à civilização da televisão, do rádio, dos periódicos registrados no papel e da Internet que tornaram possível o acesso aos conhecimentos novos de praticamente todos povos; as informações, tais como são transmitidas hoje, mais concorrem para encaminhar as pessoas em direção ao mimetismo e a incapacidade de interpretação. Com simplificações excessivas, contradições, tentativas de sedução e dominação, um certo conhecimento primário tornou-se acessível a todos,

Todavia, trata-se apenas de conhecimentos fracos, preliminares e freqüentemente equivocados. (...) A verdadeira luta consiste, talvez, na melhoria, no controle e na democratização dos meios de comunicação. Estes são instrumentos que se desenvolveram de modo extraordinário, frutos da ciência do século XX. Eles, como a energia nuclear e as viagens fora do planeta, podem ser utilizados para se alcançar o céu ou se descer ao inferno. (LOPES, 1998, s/p)

¹⁶ Segundo Berger e Luckmann (citados por ARAÚJO, 2001), o acervo social do conhecimento ou conhecimento já estabelecido, significa que, nos campos semânticos constituídos pela linguagem, a experiência do indivíduo, tanto histórica como biográfica, pode ser objetivada e acumulada. Tal processo de acumulação é seletivo e constrói um acervo social de conhecimento, que é transmitido de uma geração para outra e é utilizado pelo indivíduo na vida cotidiana.

Assim os esforços atuais deveriam se traduzir pela necessidade de sensibilizar a sociedade ao fato de que os conhecimentos científicos e culturais refinados são mais freqüentemente encontrados fora do espectro dos meios de comunicação de massa, pois,

Apesar das previsões espantosas dos apóstolos atuais, da explosão das mídias e das multimídias, as bibliotecas, os arquivos, os museus, os cérebros dos pesquisadores e dos artistas ainda são os lugares de armazenamento da cultura intelectual. Os instrumentos atuais da comunicação possuem o poder de facilitar um primeiro contato, de estimular as escolhas de lugares, de produzir o mapa da mina de ouro e eles podem, também, de modo espantoso, impedir o acesso. (LOPES, 1998, s/p)

Deste modo, fica claro que a disponibilidade e o uso da informação tão somente, não representam a capacidade de transformar, de gerar estados de criticidade, desenvolvimento, consciência ou libertação, pois,

A informação pode ter um fim libertador ou dominador, pode visar ao progresso ou à estagnação sociais. Ainda que os fins se debrucem sobre um objetivo crítico e plural, para gerar tal efeito é preciso que haja a capacidade de criar, transformar, atribuir sentido e saber dar à informação uma destinação útil, de forma que atualize o estado de conhecimento do sujeito (mudança individual) e isto o faça atuar na esfera pública e política de sua realidade social (mudança social). (SILVA, 2001, s/p)

Ao que propõe Milanesi (2000, p. 103),

A informação só tem sentido para o homem se for possível discuti-la e transformá-la. Há um percurso que vai da criação de uma mensagem à estratégia para disseminá-la, estímulo para discuti-la e criatividade para chegar a uma nova informação.

Caberia, portanto, aos equipamentos disseminadores de informação – museus, bibliotecas, centros de documentação, centros culturais -, apresentarem-se como alternativas para a difusão, discussão e criação de novas informações. Desta forma, além de representarem opções à educação chamada formal, aos meios de comunicação e a indústria cultural, proporcionariam uma alternativa à comunicação de massa, permitindo o acesso integral à informação. Uma informação que se propague para muito além dos muros dessas instituições. (MILANESI, 1997)

1.3 – Disseminação da Informação: centros culturais

O homem, no decorrer de sua história, nunca deixou de reservar espaços para a discussão de temas ou assuntos que dissessem respeito a si mesmo, aos demais e ao mundo que o cercava. Poderia-se dizer que, para tanto, qualquer espaço seria conveniente desde que houvessem pessoas interessadas. Sendo assim, até por uma questão lógica - como também de praticidade -, o local reservado ao armazenamento de documentos e informações acabou por se tornar uma área privilegiada para discuti-los. Muito provavelmente as bibliotecas do passado tinham tal conformação. (MILANESI, 1997)

Atualmente, em razão dos avanços tecnológicos e do desenvolvimento das novas Tecnologias de Comunicação e Informação (TCI) que, segundo Sodré (1996, p.7), “fazem proliferar uma comunicação satelitizada, multicoaxial e reticular”, criaram-se novos mecanismos de acesso, seleção, organização e difusão das

informações, permitindo surgir possibilidades quase infinitas de propagação e troca. Tal fenômeno, tão radical e intenso, desencadeou transformações irreversíveis. Como afirma Barreto (2003, s/p),

As tecnologias da comunicação limitaram muito os meios intransitivos, aqueles que não respondem. A ausência de intercâmbio com o receptor foi assombrada pela interatividade e pela conectividade em velocidades que se aproximam do infinito. (...) A interatividade permite uma inter-atuação multitemporal com os fatos, idéias e ocorrências de um cotidiano global. O receptor tem acesso às "fontes" e, mutuamente, estabelecem lá um diálogo de seu interesse, também, sem intermediários: arranja a sua mensagem de uma maneira subjetivamente individualizada por suas preferências, independente dos canais formais de uma comunicação solitária.

Além disso, novos suportes e mídias estabeleceram outros modos de registrar e acessar a informação de modo que, como aponta Barreto (2003, s/p), “*as estruturas da informação [passam a] admitir novos contornos, com o hipertexto e as linguagens multimídia, com a possibilidade digital de se ter, no mesmo documento, texto, som e imagem*”. Tais transformações, reconfiguraram o próprio papel do receptor, pois,

O fluxo de informação, antes uni-direcionado e sucessivo nos seus eventos, permitia ao receptor somente uma interação mediada e uma avaliação de qualidade ao final do processo.(...) O receptor, antes um espectador do sistema de armazenamento e recuperação, agora com as tecnologias da informação participa do processo, quando, do desenvolver do próprio processo, sem mediação, passa a ser o único árbitro de suas necessidades informacionais e da relevância a elas associadas, tudo em tempo real. (BARRETO, 2003, s/p)

Desta forma, transformaram-se substancialmente os papéis de todas as estruturas envolvidas nos processos informacionais e comunicacionais. A própria idéia da biblioteca como foi concebida não cabe mais na atualidade: como aponta Milanesi (1997), os centros culturais de hoje são a biblioteca revisada e atualizada. Se no passado, a propagação do conhecimento era feita quase exclusivamente pelos livros, o fato é que hoje esse suporte da informação não é mais único. Pensar, portanto, na biblioteca nos moldes antigos está superado. Como afirma Teixeira Coelho (1997, p. 78):

A idéia atual de biblioteca é a de um centro cultural ou, de todo modo, de um espaço que não privilegia mais o livro como objeto de uma coleção e dele faz apenas um instrumento de cultura a mais, ao lado do disco, do cd-rom, do vídeo, da obra de arte, etc. Se a biblioteca moderna e pré-moderna era o lugar da coleção, a biblioteca pós-moderna se apresenta (ou quer ser) como o lugar da informação da discussão e da criação, rompendo vastamente com seus modelos passados.

A proposta vem sendo implantada já há vários anos, por vários países - principalmente do chamado Primeiro Mundo - passaram a criar e incentivar a implantação de espaços culturais com tais características, por meio de suas políticas públicas. Conforme Teixeira Coelho (1997), vários modelos de equipamentos culturais foram difundidos na Europa, com a proposta de democratizar a cultura e proporcionar aos indivíduos condições de confrontar as tendências da cultura massificada que se impunham. Assim as políticas culturais de muitos países, particularmente França e Inglaterra, estimularam o surgimento de espaços visando,

(...) a promoção da educação e da cultura entre as classes trabalhadoras, de modo particular a partir da década de 1930 -, caracterizada pelo propósito não apenas de oferecer fisicamente a um público cada vez mais amplo um número cada vez maior de obras de cultura, mas de criar condições para que essas obras fossem entendidas e apreciadas em sua natureza específica (...) e (...) criar condições para, na medida do possível, oferecer ao indivíduo, isoladamente, as mesmas condições de fruição ou de criação artística (no sentido amplo) experimentadas pelo criador de cultura ou de arte. (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 35)

Como afirma Robredo (1984), há alguns anos já se delineavam correntes, principalmente na Europa, que levaram a um novo modelo de biblioteca. Algo que, além da integração no âmbito da comunidade, buscava superar o conceito funcional da biblioteca baseada em livros, com o conceito, mais abrangente, de 'informação'. Assim, conseqüentemente, instaurava-se uma atitude mais ativa que buscava levar à disponibilização de informações mais diversificadas, quando

A biblioteca pública começa a ser encarada como um pólo, para onde convergem a informação, a cultura, a arte; onde se promovem amostras, reuniões, exposições, concertos, encontros, debates e onde se podem encontrar, consultar, emprestar, documentos de todo tipo (livros, revistas, jornais, filmes, discos, videocassetes, mapas, cartazes, etc.). (ROBREDO, 1984, p. 63)

Desta forma, conforme Robredo (1984, p.75), ao oferecer informações mais diversificadas, tais 'centros de informação global' procuravam constituir-se em espaços onde fosse possível *"aprofundar os conhecimentos, satisfazer a curiosidade, pesquisar encontrar, abrir novos horizontes, localizar elementos que permitissem converter em realidade os projetos nascidos do impulso criativo"*.

Milanesi (1997) afirma que lentamente muitas bibliotecas brasileiras – ainda como exceção - passam a ampliar suas atividades, indo para além de sua rotina milenar. Como decorrência da necessidade de se adequar ao público e suas necessidades, e por ação de bibliotecários mais ‘arrojados’, atividades pouco ‘ortodoxas’ passam a fazer parte do repertório de tais espaços; são exceções que lutam contra a concepção, historicamente arraigada e errônea, que afirma ser a biblioteca,

(...) a coleção de livros e o centro de cultura o local de atividades menos convencionais como a palestra, as exposições, o teatro. No Brasil, foi possível criar conceitos diferentes para a mesma instituição, uma vez que separar o acesso ao conhecimento da criação de um conhecimento novo é uma operação difícil. (MILANESI, 1997, p. 210)

Desta forma, uma vez que o fluxo entre ambas instituições foi impossibilitado, pois não fazia parte da concepção original, a integração seria o caminho lógico: organizar-se para democratizar o conhecimento ao mesmo tempo em que se estabeleceria a base para a criação de novos. Assim, como muitos municípios dispõem de bibliotecas¹⁷, o caminho natural de uma política cultural conseqüente, seria uma correção de rota apontando para, “*espaços polivalentes que respondem com mais eficiência à necessidade de instituir ações alternativas de acesso ao conhecimento e criação de novos*”. (MILANESI, 1997, p. 211)

¹⁷ Produzida pelo IBGE desde 1999, a Pesquisa de Informações Básicas Municipais é realizada através de um questionário distribuído a todos os 5.561 municípios brasileiros. A versão 2001 informa que há bibliotecas públicas em 78,7% deles, mas apenas 17,3% têm museu. Há teatro ou sala de espetáculo em 18,8% e cinema em 7,5%.

Por outro lado, se historicamente, conforme afirma Suaiden (2000), o volume de informações levou a um processo de seleção de documentos, que configurou a formação das bibliotecas especializadas, é natural que o mesmo ocorra dentro das circunstâncias atuais. Assim,

O caminho que se afigura obvio é o da especialização não só do acervo e do público, mas também do profissional que faz a ponte entre um e outro. Para cada grupo humano segmentado em interesses deve haver uma organização delineada não por especialistas em técnicas, mas especialmente conhecedores do público específico e do universo do conhecimento que a ele possa interessar. (Milanesi, 2000, p. 56)

De tal forma, é lícito esperar que, além dos espaços polivalentes, haja espaço para diferentes modelos de equipamentos, adequados aos interesses diversos, com suas características e peculiaridades. Como argumenta Teixeira Coelho (1986, p. 107-108) “o governo francês não se equivoca ao exigir – sem, no entanto, ser atendido com a freqüência esperada – que cada uma das suas Casas se especialize numa modalidade de produção capaz de levá-las ao primeiro plano no cenário nacional”.

Independentemente de seu porte ou perfil, tais equipamentos devem ter uma política informacional e cultural objetiva, consolidada nas ações que promovem o acesso às informações ao seu público. Miranda (2003) afirma que, usualmente, os modelos de ações estabelecidos por instituições culturais – museus, bibliotecas, centros culturais –,

Focalizam-se dois níveis de envolvimento entre sujeito e obra: o nível do contato e o nível da informação e aquisição de utensílios interpretativos. [Sendo que] a esse modelo cabe acrescentar um terceiro nível, correspondente à prática cultural efetiva, à experiência candente da criação, qualquer que seja seu grau de complexidade, apuro técnico e resultado estético. (MIRANDA, 2003, p.32)

Nesse sentido, mais que informar, tais equipamentos deveriam estar aptos a ultrapassar a insuficiente lógica usual, visando atingir, como propõe Miranda (2003, p.32) *“outros patamares, situados exatamente na linha desejosa de favorecer, estimular e possibilitar a criação cultural”*.

Em acordo com essa percepção, Milanesi (1997) aponta que três verbos deveriam ser conjugados em um centro de cultura: informar, discutir, criar. Informar seria a ação mais freqüente desses equipamentos, mas ainda assim, realizada de modo superficial, inconsistente. A infinidade de suportes para registro do conhecimento passa a exigir que as técnicas de seleção, organização e disseminação da informação sejam mais efetivas e para tanto, deveriam compreender – e superar sempre que possível - todas as possibilidades para estabelecer um fluxo total da informação.

Discutir, por sua vez, constitui-se um verbo mais difícil de conjugar nos centros de cultura, pois exige deixar a atitude passiva assumida pela maioria deles, e propor novos enfoques, novas abordagens, ou seja, potencializar a informação. Essa dinâmica é fundamental, pois sem isso, corre-se o risco de alimentar um público acostumado às respostas prontas. (MILANESI, 1997)

Criar, por fim, é o verbo que dá sentido aos outros dois, pois a criação deve ser a razão primordial de um centro de cultura: ao informar e facilitar a discussão, deve-se abrir espaços que possibilitem a geração de novos conhecimentos, novas informações que serão novamente transmitidas e assim, sucessivamente. Trata-se de uma ação contínua que trabalha com a informação, direcionando o indivíduo rumo a descoberta, separando a essência da aparência, desordenando a ordem convencional, criando um novo conhecimento. (MILANESI, 1997)

As políticas e ações realizadas por tais instituições deveriam, portanto, ser estabelecidas visando à integração entre informação, cultura e educação, propondo uma busca obsessiva pelo conhecimento, de forma dinâmica. Uma concepção sob a qual, as atividades propostas em tais espaços deveriam primar pela necessidade de proporcionar novas abordagens, novas perspectivas, novas formas de aprender e apreender. Como propõe Reginato (1999) vivenciar a cultura compreendida no seu sentido mais amplo, onde três aspectos são essenciais ao desenvolvimento humano na sua prática: informação, fruição e criação. A informação que abre novas perspectivas, acrescentando novos sentidos à experiência; fruição que permite o envolvimento, a contemplação; e a criação, um encontro das potencialidades com as possibilidades, uma síntese da informação e da fruição, aquilo que acrescenta originalidade ao indivíduo.

Assim, de certa forma, caberia aos equipamentos culturais atuar sob uma concepção mais ampla de educação, pois segundo Gelpi (1983), ao recorrerem somente às estruturas educativas formais e à mídia, os indivíduos correm o risco de tornarem-se prisioneiros de processos anacrônicos, cuja lógica de reprodução não

permite acolher necessidades mais emergentes da sua própria formação. O que complementa Freire (1987, p. 83)

Nas sociedades massificadas os indivíduos “pensam” e agem de acordo com as prescrições que recebem diariamente dos chamados meios de comunicação. Nestas sociedades, em que tudo ou quase tudo é pré-fabricado e o comportamento é quase automatizado, os indivíduos “se perdem” por que não tem de “arriscar-se”. Não tem de pensar em torno das coisas mais insignificantes; há sempre um manual que diz o que deve ser feito na situação “A” ou na situação “B”.

Ao proporcionar condições para que haja a informação, a fruição e a criação, necessárias à promoção do homem, ter claro que se no passado – e ainda hoje – as bibliotecas – principalmente as públicas - foram consideradas limitadas em seu papel, ao atender única e exclusivamente estudantes em suas pesquisas escolares - mais interessados em respostas prontas – ampliar acervos e atividades é uma atitude insuficiente, pois se há uma mentalidade capaz de separar formação de informação,

Não haverá como sustentar instituição cultural com a função que se espera dela. O centro cultural não é apenas a memória social de uma cidade, mas sua própria consciência, uma vez que pensa o coletivo e busca entre muitos caminhos o seu próprio, por meio da análise, da crítica e da invenção. A reflexão e a organização são palavras-chave num centro cultural, objetivos fundamentais de suas ações. E no instante em que ficar claro ao cidadão que o acesso ao conhecimento é fundamental para sua própria existência como para a vida coletiva, isso passará a ser reivindicado como um benefício essencial. (MILANESI, 1997, p.211-212)

Para tanto, as ações culturais deveriam ser empreendidas nos centros culturais com o objetivo de proporcionar novas perspectivas ao indivíduo, para que

seja possível a este, como afirma Reginato (1999), transformar o pensamento, o sentimento ou ação sobre o seu mundo; favorecer o discernimento nas relações com o mundo real e os mundos possíveis; permitir experiências compartilhadas; contribuir para a autonomia e a expressão autêntica; além de ampliar o repertório de opções e estimular o exercício dos sentidos e da reflexão. Como afirma Teixeira Coelho (1997, p. 33), criar ações que permitam,

(...) colocar uma pessoa, um grupo ou uma comunidade, em condições de exprimir-se em todos os aspectos da vida social. Para esta concepção, a ação cultural não atinge seus objetivos quando se propõe apenas a criar relações entre as pessoas e a obra de cultura ou mesmo quando se propõe a promover a criação cultural em seu sentido amplo (ação cultural propriamente dita); estas relações devem ser tais que possibilitem às pessoas, compreendendo e dominando os procedimentos da expressão cultural, por sua vez expressarem-se elas mesmas de modo autônomo e nos mais diferentes domínios da vida social. A ação sócio-cultural propõe às pessoas, considerando seu momento e seu espaço próprios, bem como os meios à sua disposição, uma reflexão crítica sobre a obra cultural, sobre si mesmas e sobre a sociedade. (TEIXEIRA COELHO 1997, p. 33).

Trata-se, sobretudo, de recuperar o sentido da própria palavra recreação do latim 'recreare' – recriação, criar novamente. Trata-se, pois, de recuperar o sentido de escola como 'scholé', como afirma Marcellino,

Huizinga chama a atenção para a origem da palavra escola (scholé). Remontando a história grega, observa o autor que a sabedoria e a ciência não eram frutos da mesma escola, pelo menos no sentido atual da palavra, ou seja "... não eram produtos secundários de um sistema educacional destinado a preparar os cidadãos para funções úteis e proveitosas". Dessa forma prossegue, "(...) a palavra escola tem por trás dela uma história curiosa", uma vez que "originalmente significava ócio, adquirindo depois o sentido exatamente oposto de trabalho e preparação sistemática, à medida que a civilização foi restringindo cada vez mais a

liberdade que os jovens tinham de dispor de seu tempo, e levando estratos cada vez mais amplos de jovens para uma vida cotidiana de rigorosa aplicação, da infância em diante". (MARCELLINO, 1987, pp. 142-143)

Diante dessa concepção, a preocupação com o tratamento e distribuição plenos da informação deveria privilegiar uma abordagem atualizada da mesma; esta deveria ser, antes de mais nada, prazerosa. Permitir o acesso, mas não qualquer acesso; tais espaços culturais deveriam permitir, sobretudo, a fluência dos atos do lazer, que segundo Teixeira Coelho (2000, p.144) *"não são necessários nem úteis: são bons em sim mesmos, são intransitivos"*.

Capítulo 2

POLÍTICAS E AÇÕES CULTURAIS



TOMIE OHTAKE – 1992 (50 X 71 cm)

“Em nenhum caso nos é permitido representar os destinatários ou a própria sociedade, como um sujeito em tamanho grande, cujos olhos precisam ser abertos pelo teórico; em um processo de esclarecimento existem somente participantes”.

JURGEN HABERMAS

2.1 – Políticas culturais

Política cultural segundo Teixeira Coelho (1997) deve ser compreendida como o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, instituições públicas ou privadas, grupos comunitários ou ainda organizações não-governamentais com o objetivo de satisfazer *“as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas”* (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 293). Nesse sentido, uma política cultural deverá estabelecer uma série de iniciativas visando à promoção, produção, distribuição e uso, além da preservação e divulgação dos patrimônios materiais e imateriais de determinado segmento ou grupo social. Deverá também estabelecer os parâmetros para tais ações, organizando o aparelho burocrático para intervir, seja por meio de normas jurídicas (regulamentando as relações entre os elementos envolvidos), seja por meio de intervenções diretas de ação cultural (criação de centros de cultura, apoio e desenvolvimento de manifestações entre outros). Além disso,

Como ciência da organização das estruturas culturais, a política cultural tem por objetivo o estudo dos diferentes modos de proposição e agenciamento dessas iniciativas bem como a compreensão de suas significações nos diferentes contextos sociais em que se apresentam. (TEIXEIRA COELHO, 1997, 293)

De acordo com vários autores, o próprio significado de cultura denotaria uma compreensão mais ampla, envolvendo entre outros o conceito de política. Assim, segundo Chauí (1984, p.11), o significado de ‘cultura’ poderia definir-se em dois planos: em um sentido mais amplo como “*um conjunto de práticas, idéias e sentimentos que exprimem as relações simbólicas dos homens com a realidade (natural, humana e sagrada)*”; e em seu sentido estrito, como o “*conjunto de práticas e idéias produzidas por grupos que se especializam em diferentes formas de manifestação cultural – as artes, as ciências, as técnicas, as filosofias*”.

A partir de tais conceituações poder-se-ia, simplificadaamente, determinar que uma política cultural estabelece-se quando considera as produções culturais específicas (literatura, pintura, cinema, rádio, televisão, imprensa, escultura, pesquisas científicas, teorias filosóficas, teatro, música, dança, produtos de massa, cultura popular, etc) e as inter-relações, entre essas, o Estado e demais atores sociais envolvidos. Ou seja, uma concepção que considere, portanto, ambos sentidos – amplo e específico - complementares.

Para Stuart Hall (citado por GIROUX, 2003) a ‘cultura’ é um importante meio no qual as práticas sociais são estabelecidas e onde criam significados, e se torna política não apenas quando é mobilizada pela mídia ou por meios institucionais que buscam se afirmar socialmente sob a égide da autoridade, mas quando representam

e empregam o poder para moldar e afirmar identidades particulares. Nessa perspectiva, Giroux (2003) propõe que a cultura está sempre permeada pelo poder e se torna política em duplo sentido: primeiramente quando regula a propriedade, acesso e controle dos meios, fundamentais para a compreensão dos significados e idéias que moldam a vida cotidiana; depois, quando emprega o poder para afirmar identificações e noções de sujeito, por meio de formas de conhecimento, valores, ideologias e práticas sociais em relações desiguais para diferentes setores sociais; quando enfim, torna-se algo que permeia - imperceptivelmente para a maioria - todas as relações sociais. Como afirma Hall (citado por Giroux, 2003, p. 18):

O domínio constituído pelas atividades, pelas instituições e pelas práticas, que chamamos 'culturais', expandiu-se a ponto de se tornar irreconhecível. Ao mesmo tempo, a cultura assumiu um papel de importância impar na estrutura e na organização da sociedade moderna tardia, nos processos de desenvolvimento do ambiente global e na disposição de seus recursos materiais e econômicos. Em particular, os meios de produção, circulação e trocas culturais expandiram-se radicalmente com as novas tecnologias de mídia e da revolução da informação.

Concluir-se-ia, a priori, que 'cultura' e 'política' se inter-relacionam complexamente, e decorrentes dessa dinâmica resultam novas interpretações e significações.

Infelizmente, o próprio significado do termo composto 'política cultural' estabelece-se sob a carga pejorativa – por razões inúmeras - que se determinou à definição de 'política'. Desta maneira, na atualidade toda a vez em que se utiliza tal termo, já se impregna o discurso de preconceitos. Nem sempre foi assim.

Estabelecido por Aristóteles, que afirmou ser o homem, um ‘animal político’, compreendia-se então, sua capacidade de organizar-se socialmente, de modo que a política seria o caminho para o estabelecimento do bem maior, ou seja, a realização pública e generalizada quando as decisões deveriam ser aquelas tomadas no sentido de promover o bem público da cidade (*pólis*). Aliás, foi na própria Grécia, em Atenas especialmente, que mais claramente se adotaram as primeiras políticas culturais - como compreendidas atualmente - que estabeleciam desde critérios para a reconstrução arquitetônica de uma cidade destruída pela guerra até o incentivo às artes. (FEIJÓ, 1983)

A Roma Imperial – seguidora dos modelos helênicos - também se destacou como exemplo da prática das políticas culturais, porém, segundo Feijó:

Diferentemente dos gregos, os romanos tiveram com a cultura uma relação mais instrumental. A cultura era vista como justificação de algo, principalmente do poder. Durante o governo de Otávio Augusto (27 a.C. –14 d.C.) foi até mesmo instituída uma política para esse fim. Mecenas, ministro de Otávio, encarregado das questões culturais, tinha como função patrocinar obras que engrandecessem a figura do imperador e dessa forma justificassem o poderio romano.(FEIJÓ, 1983, p.12)

Mais adiante ainda, na Europa a partir do século XV, sob o impacto da revolução comercial - quando os horizontes se expandiam e novas técnicas, invenções e descobertas remodelavam o modo de vida - uma explosão nas artes e produção intelectual se fez sentir. O grande movimento cultural denominado

'Renascimento' se propôs resgatar a cultura greco-romana, fomentando um movimento de emancipação do homem em relação à natureza e aos valores estabelecidos até então. Tamaña proposta deixou em campos opostos antigos detentores do poder político – a Igreja Católica e a monarquia – e novas forças interessadas em conquistar sua parcela desse poder – a aristocracia formada pelos novos ricos, banqueiros e mercadores – cuja riqueza patrocinou fortemente as artes e a cultura. Tal efervescência cultural não passou incólume: a interferência da política na cultura foi violenta; houve forte repressão com censuras e perseguições. (FEIJÓ, 1983)

Os exemplos poderiam se estender indefinidamente: a França pré-revolucionária do século XVIII, a revolução bolchevista, a ascensão do partido nazista na Alemanha pós Primeira Guerra Mundial. Podendo-se depreender daí que a estreita relação entre a cultura e o poder econômico ou político, cujo patrocínio já impregnava a produção cultural com um caráter utilitário - a utilização da cultura para servir a desígnios políticos - é hábito quase tão antigo quanto a organização política e social de um povo. Cabe, não perder de vista a compreensão mais ampla do conceito de políticas culturais como entendidas no contexto atual. Lopes (1987, p. 26), concisamente, afirma que *“Por política cultural normalmente se entende o conjunto de princípios filosóficos, políticos, doutrinários que orientam a ação cultural (execução da política) nos seus diversos níveis”*; o que no caso do Estado, segundo Chauí (1984, p.8), *“se realiza nas escolas (do pré-primário às universidades), nos laboratórios e centros de pesquisa científica e artística, nos planos nacionais de educação e de cultura, nos museus, na literatura oficial e em todas as empresas*

nacionais de cultura”. Complementarmente a essas concepções, a cultura e seus meios têm se tornado, nas palavras de Giroux (2003, p. 19),

Uma força pedagógica por excelência, e sua função como uma condição mais ampla para o aprendizado é crucial para a aplicação de formas de alfabetização dentro de diferentes esferas sociais e institucionais, pelas quais as pessoas definem a si mesmas e suas relações com o mundo.

Desta forma, se faz compreensível na atualidade, a proposição de políticas efetivas por parte de vários Estados nacionais que buscam a afirmação de referenciais para seus grupos sociais, quer seja em nível local, regional ou global.

Seria importante observar que a política não se reduz ao Estado e suas instituições. Embora a este caiba, como já foi dito, o papel de catalizador das discussões, é óbvio que ao propor uma política cultural esta deverá contemplar os diversos segmentos e atores envolvidos. Somente a partir dessa compreensão é que se pode fazer uso do termo ‘política’. Como afirma Chauí (1984, p. 11)

A política se refere ao que é público, não apenas como um ‘espaço’ público onde os cidadãos se exprimem e se manifestam, mas também como ‘coisa’ pública, isto é, como instituições, serviços, práticas que são públicas ou comuns. Assim, a luta contra a censura, no campo cultural, significa que a sociedade não permitirá que o espaço público seja controlado privadamente por indivíduos ou grupos, segundo interesses privados (econômicos, políticos, ideológicos). Assim também, a luta pelo direito de gerir as coisas públicas (transportes, educação, moradia, escolas, museus, centros de pesquisa, centros artísticos) significa que a sociedade não permitirá que tais coisas sejam decididas, controladas e dirigidas de modo privado, segundo interesses particulares.

Pode-se afirmar que no Brasil especificamente, segundo Souza (2000), as relações entre política e cultura são estreitas há muito tempo, esta servindo aos interesses daquela - nem sempre harmonicamente, pois, quando a cultura ultrapassou os limites permitidos foi reprimida -. A esse respeito afirma Mota (1980. p. 285):

(...) as frentes de renovação cultural não se desenvolvem sem os correspondentes estímulos provenientes das frentes de renovação política; e parecerá claro, em ampla perspectiva, que a um momento de mobilização da cultura popular que apontava para um processo de socialização correspondeu a uma montagem de um aparelho de alto poder repressivo que, adaptando as técnicas da experiência frustrada, criou uma rede ampla de comunicação em que o potencial crítico da cultura popular foi neutralizado e mobilizado para os quadros da massificação.

Se houve repressão, por outro lado, a organização política consciente foi decisiva em momentos de transformações históricas, pois nos poucos momentos em que um esboço de afirmação cultural foi levado a cabo, foi determinante ao desenvolvimento e estabelecimento dos valores da cultura brasileira em termos nacionais e internacionais como afirma Souza (2000, p.58), por exemplo,

(...) do intervalo democrático de 1946 a 1964, a ação dos artistas e criadores tornou possível o nascimento do samba organizado nas Escolas de Samba, a explosão internacional da Bossa Nova, o impacto conceitual do Movimento Concretista e o aparecimento do Cinema Novo. Foi um dos raros momentos de diálogo do Brasil com o mundo, sem interferências ou complexo de inferioridade.

Momento que, provavelmente, tenha marcado profundamente as décadas seguintes, quando embalado pelo duvidoso slogan da ‘cultura brasileira’ o governo militar brasileiro buscou afirmar os chamados ‘valores nacionais’. Nesse sentido, como afirma Sodré (1996, p. 96) *“Essa ‘endocolonização’ – no Brasil realizada principalmente pela televisão a partir dos anos 1970 – assume aspectos popularescos, mas sem a inflexão ético-política no sentido de uma produção nacional-popular”*. Após esse momento, o país retomaria um diálogo mais aberto em relação à cultura, somente no início dos anos 1980, culminando em 15 de janeiro de 1985, já na Nova República sob o governo de José Sarney, quando se cria o Ministério da Cultura tendo à sua frente Celso Furtado, cuja gestão consolidaria as principais estruturas administrativas do novo órgão. Infelizmente é nesse período também que o país começa a enfrentar as sérias turbulências econômicas que viriam a prejudicar todos os esforços no sentido de fortalecer a produção cultural e diminuir o abismo cultural que se estabeleceu nas décadas anteriores, juntamente com a enorme dívida social para com enormes contingentes da população. Curiosamente, conforme aponta Souza (2000), elementos antagônicos em suas posturas originais acabam por convergir para o esfacelamento do incipiente projeto de retomada das políticas culturais públicas: de um lado os tecnocratas – remanescentes da ditadura militar a quem serviram – para quem os recursos financeiros aplicados em cultura não passariam de gastos; do outro lado, os artistas – sobreviventes da experiência de resistir à ditadura – perfilados na oposição, e que não ‘compactuavam’ com os ditames propostos pelo governo federal. Surgiria dessa situação - isenção do Estado com orçamentos reduzidos e descaso pela ‘não

compactuação' por parte dos produtores culturais – a alternativa de lançar à iniciativa privada, a responsabilidade de investir em arte e cultura. Assim, foi sancionada em 2 de julho de 1986 e regulamentada em 3 de outubro do mesmo ano, a chamada Lei Sarney de incentivos fiscais, que marcaria profundamente a vida cultural brasileira, inaugurando um novo capítulo na história da cultura no país. (SOUZA, 2000)

Daquele momento em diante, o Estado brasileiro abriu mão de interceder diretamente com ações, cedendo espaço a pessoas, instituições e empresas privadas. Como mecanismo de financiamento das atividades culturais - por meio da concessão de incentivos fiscais ao contribuinte do Imposto de Renda que decidisse incentivar projetos culturais através de doação, patrocínio ou investimento - a Lei Sarney foi fundamental para o processo de reaquecimento cultural do País, particularmente de 1986 a 1989, período de sua existência¹⁸. A partir desse primeiro exemplo, outras tantas leis foram criadas em todos os âmbitos de governo¹⁹. Segundo Brant (2003) tais leis, criadas para se tornarem ponte estratégica entre o setor privado e a cultura - considerada uma área de alto interesse estratégico para o desenvolvimento social – foram comemoradas por serem uma via possível frente ao desmonte do Estado. Como afirma o autor (2003, p.10) *“parecia razoável a existência de um dispositivo que pudesse encontrar uma intersecção de interesses entre a política pública e o capital em benefício da sociedade”*. Entretanto, esperava-

¹⁸ *“Oficiosamente, fala-se da mobilização de cerca de US\$ 450 milhões, dos quais US\$ 112 milhões corresponderam ao incentivo fiscal e o restante ao aporte de capital de participação dos patrocinadores”*. (Fundação João Pinheiro, 1998, p. 43)

¹⁹ Atualmente o governo federal oferece incentivos por meio de três leis: a Lei Rouanet, a Lei do Audiovisual e a Lei do Direito Autoral. Além dessas, 17 estados tem leis próprias, assim como 23 municípios brasileiros (REVISTA MARKETING CULTURAL).

se a determinada altura, uma ação mais diretiva do governo, no sentido de estabelecer parâmetros, regular e propor projetos mais adequados ao interesse público; ao contrário, a recente história das leis mostra um quadro completamente diferente, no qual se restringem os benefícios desse sistema a ações de marketing empresarial, quase sempre destituídas de valor social, ou *“à parte mais efêmera e menos importante no cumprimento do processo de desenvolvimento da nação”* (BRANT, 2003, p.10)

O fato é que a ‘cultura política’ – nos dizeres de Teixeira Coelho (2000, p. 119): *“aquela cultura que nos permite conviver em sociedade, conviver na cidade, na ‘pólis’”* – como elemento agregador e valor referencial, encontra-se em estado de decomposição ou erosão na grande maioria dos Estados nacionais, o que se refletiria em todos os âmbitos das sociedades pós-modernas. Especificamente, no caso da política cultural no Brasil, esta foi trocada por uma ‘política de eventos’²⁰, pura e simplesmente. O que se verifica, atualmente, é que há um hiato em relação à produção cultural e seu papel frente à sociedade, refletindo-se na cisão entre a cultura propriamente dita (o estoque total de símbolos e saber), a sociedade (o conjunto de pessoas convivendo em um mesmo espaço sob um conjunto de ordens legitimadas) e a personalidade (conjunto das competências individuais que permitem a um sujeito afirmar sua individualidade). (TEIXEIRA COELHO, 2000)

Caberia retomar a compreensão da cultura como protagonista do desenvolvimento humano, como promotora da redução de desigualdades, do

²⁰ Expressão ainda usada para designar o exato oposto de uma política cultural: designa um conjunto de programas isolados – que não configuram um sistema, não se ligam necessariamente a programas anteriores nem lançam pontes necessárias para programas futuros – constituídos por eventos soltos uns em relação aos outros. (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 300)

pensamento crítico e dos direitos humanos. Embora haja limitações e riscos ao se trabalhar exclusivamente sob esta ótica, fica clara, como afirma Machado (2003, ix), *“a importância de um tratamento transversal das questões da cultura, o que hoje já se verifica no comportamento de empresas e setores que vêm tentando trabalhar ação social, cultura e educação de forma integrada”*.

Assim, haveria de se esperar do Estado, com relação as suas funções frente à cultura que:

(...) uma mudança substancial deve ser registrada: aquilo que é interpretado como um apelo por um protagonismo do Estado na área da cultura não se dá, nem no financiamento, nem em sua produção. O apelo aqui registrado é para que se cumpra o papel político do Estado, pela defesa da pluralidade, pelo ordenamento, pela garantia de direitos. (MACHADO, 2003, ix)

Felizmente, ao que indicam os fatos e decisões recentes, o Estado brasileiro busca reencontrar seu papel de articulador nas suas diversas instâncias. Determinando o aprofundamento das questões mais prementes da sociedade no que se refere à cultura, propõe-se a partir do resgate²¹ da própria concepção do termo, ao que se propõe ser uma verdadeira política para a área, visando aglutinar instituições públicas, privadas, organizações não-governamentais, enfim a sociedade como um todo. Há nesse sentido, uma preocupação premente sobre o descompasso

²¹ Curiosamente este verbo transitivo, tão usado no comércio e na vida militar, passou a freqüentar o vocabulário da ação política a partir dos anos 70, significando a necessidade de recuperar alguma coisa como a Cultura brasileira, ou a identidade nacional, seqüestradas ou ameaçadas pelas forças de repressão e pelos inconfessáveis interesses do Imperialismo. Perdeu-se, então, o muito mais afirmativo verbo construir que era o que antes freqüentava as cogitações intelectuais brasileiras depois do impacto do movimento modernista. (...) onde o próprio fato de estar em construção já representava um enfrentamento, uma forma de superar e resistir às barreiras históricas que contra o povo brasileiro se levantavam. (SOUZA, 2000, p.58)

em relação às expectativas e a própria maneira como é exercida essa função – é a própria noção de Estado que está à deriva – em como colocar novamente, como afirma Souza (2000), tanto a cultura quanto tudo mais que se faz necessário, no centro das discussões do país, para alcançarmos um outro patamar de desenvolvimento.

De qualquer modo, percebe-se uma preocupação em reencontrar o caminho e os meios para tanto. Órgãos públicos e seus representantes têm apresentado discursos sintonizados com esse desafio. O atual ministro da Cultura do governo Luis Inácio Lula da Silva, Gilberto Gil, em seu discurso sobre o primeiro ano de sua gestão, afirma sobre sua compreensão de cultura:

Em primeiro lugar, o novo conceito de cultura. Ele se impôs de imediato. Era preciso abarcar a vida cultural brasileira, simultaneamente, em sua unidade e em sua multiplicidade. Em suas variações regionais, em seus traços distintivos internos, em suas diferentes colorações sociais, em sua vasta gama de formas e de sentidos. Era preciso pensar a cultura em termos de inclusão e cidadania, tanto em sua dimensão simbólica quanto em sua dimensão econômica. Era preciso não dissociar nação e cultura, cultura e soberania nacional, cultura e afirmação do Brasil no mundo. E foi por tudo isso que decidimos deixar definitivamente para trás noções elitistas e restritivas do fenômeno cultural, adotando um conceito mais amplo, mais rico, de caráter antropológico, capaz de nos permitir encarar o Brasil, em seu conjunto, como um fato de cultura. (GIL, 2003, s/p)

Para tanto, propôs como papel de seu Ministério:

Quanto ao novo posicionamento do MinC, ele teria de se dar no contexto preciso da retomada do papel do Estado na sociedade brasileira, depois de anos de omissões e demissões neoliberais. Em nosso caso específico, constatamos que o MinC havia simplesmente renunciado à sua missão, expulsando a cultura do âmbito dos deveres estatais – e caminhado para trás, no sentido de seu empobrecimento financeiro e técnico. (GIL, 2003, s/p)

Esse posicionamento tem se refletido em outros âmbitos. A atual secretária da Cultura do Estado de São Paulo, Claudia Costin, em editorial para o jornal *A Folha de São Paulo*, também demonstra preocupações semelhantes. Assim, ao se referir à sua compreensão de cultura, afirmou:

A cultura tem estado no centro de importantes debates. Política cultural é tema amplo, que costuma oferecer a oportunidade de verificar o compromisso dos governos com a promoção social de seus cidadãos. (...) Entender a cultura como um elemento de transformação social é parte de um projeto que percebe o exercício do poder como esboço permanente das linhas gerais de uma nova agenda política. Uma agenda que contempla a inclusão e, onde for possível, contribui para subverter a desigualdade social em todos os campos. A cultura é um deles, desde que bem gerida. A inclusão social é uma meta a perseguir em qualquer política pública. No campo da cultura, incluir é franquear o acesso de um número representativo de indivíduos a esse ou aquele conjunto de bens culturais. (COSTIN, 2003, p.2)

Ao que define sua concepção de política cultural:

Minha tese é que a política cultural deve ser encarada como instrumento de transformação social tão poderoso quanto os que são aplicados em áreas como saúde e educação. Como não poderia deixar de ser, a cultura está integrada a um projeto mais amplo de gestão da coisa pública no Estado de São Paulo. Um projeto que tem a ver com o que

Anthony Giddens chamou de "política-vida", definida como "uma política de auto-realização, em que influências globalizantes penetram no projeto reflexivo do eu e, inversamente, em que processos de auto-realização influenciam as estratégias globais".(...) Um governo comprometido com a inclusão deve estar atento a todas as formas assumidas pela exclusão. Nenhuma política cultural que se preze pode aceitar que recursos orçamentários sustentem projetos que não chegam aos cidadãos. (...) Cabe ao Estado um papel forte como formulador de uma política cultural que garanta a livre expressão da criatividade, a formação e celebração de talentos para as artes e o direito de todos a usufruir o que de mais belo e instigante a humanidade produziu. Nesse sentido, política cultural é intervenção permanente, que deve democratizar o acesso a bens culturais (COSTIN, 2003, p.2).

Mais do que determinar políticas setoriais simplistas – porque tais propostas podem resultar em ações limitadas e limitadoras – o caminho para a elaboração de uma política cultural deve ser a busca de meios para propor enfim, como afirma Souza (2000), um debate sobre a poderosa influência da cultura em moldar currículos, questionar as noções de conhecimento de alto nível, encontrar e redefinir os papéis sociais de cada indivíduo; mais que um debate, estabelecer um canal de diálogo, um relacionamento mais franco para melhor avançar. Possibilitar ao final, a proposição de políticas afirmativas - ao invés de meramente reprodutivas – no sentido de posicionar a cultura como alavanca rumo ao desenvolvimento, pois ainda que no mundo atual o poder econômico se meça pelo conhecimento tecnológico, nos países mais bem-sucedidos inserir os sistemas culturais e educacionais em um único sistema nacional de inovação, são indicativos de avanço e bem-estar social nos seus índices de desenvolvimento. (SOUZA, 2000)

Dentro dessa concepção, o atual ministro propõe como meta a ser atingida pelo Ministério da Cultura:

Teríamos um novo Ministério da Cultura e uma nova política cultural – aberta, transformadora, democrática – para o Brasil. Teríamos um MinC inserido no projeto de construção de uma nova hegemonia no país. No projeto geral de construção de uma nova nação (...). Nosso objetivo, aqui, foi dar realce à dimensão cultural presente em toda política pública – especialmente, num país como o Brasil. (...) Mas a meta maior, neste plano de nossa atuação, é certamente inscrever a cultura no cerne mesmo da agenda estratégica do Governo (...). Existimos, sobretudo, para a sociedade. Para promover o desenvolvimento cultural da sociedade brasileira, com todas as implicações pedagógicas, sociais, políticas e econômicas implicadas em tal missão. (GIL, 2003, s/p)

Assim, como argumenta Teixeira Coelho (2000), a questão da política cultural não é nem de ‘quantidade’ – quanto o Estado ou a iniciativa privada podem fazer - nem de ‘agente’ – Estado ou iniciativa privada? – mas de ‘modo’: uma compreensão negociada, entre todos os atores, pela “*centralidade política da dimensão cultural*” no atual contexto histórico. E nesse sentido, considerar que:

A vida política é muito mais ampla e complexa do que as políticas públicas. Isto não quer dizer, contudo, que a ação do Estado seja desprezível, ou sem importância. Muito pelo contrário; o Estado é sem dúvida um espaço privilegiado de intervenção, tanto no sentido progressista e transformador, como desde uma perspectiva conservadora. O que importa destacar é que as políticas públicas se inserem num espaço específico, com características próprias, e que não se deve esperar delas nem mais, nem menos do que elas podem dar. (GUTIERREZ, 2001, pp.109-110)

Caberia compreender que “*o relacionamento do Estado com a Cultura é complexo e sempre vai gerar perplexidades*” (SOUZA, 2000, p. 92), porque as estruturas administrativas do Estado nem sempre estão preparadas para o atendimento aos cidadãos individualmente ou a sociedade de um modo geral.

Porém esse é um relacionamento que precisa ser aperfeiçoado, pois *“saber dialogar com o Estado é um sinal de maturidade política. E quando o Estado facilita o diálogo, eis um sinal superior de democracia”*. (SOUZA, 2000, p. 92).

Finalmente, é dentro dessa lógica que se deveria compreender a questão relativa à política cultural: os debates sobre uma política plural nesse campo deveriam revigorar um diálogo amplo, buscando planejar e fomentar ações efetivas; visando não apenas inserir, mas preparar cidadãos mais críticos e ativos.

2.2 - Ação cultural

Poderíamos definir ação cultural, de acordo com Teixeira Coelho (1997, p. 32) *“como um conjunto de procedimentos, envolvendo recursos humanos e materiais, que visam por em prática os objetivos de uma determinada política cultural”*. Também compreendida como ação sociocultural, visa colocar um indivíduo, grupo ou comunidade, em condições de expressar-se nos diferentes aspectos da vida social. Esta expressão deve envolver, em sentido mais amplo do que a própria relação com o objeto cultural, a possibilidade de uma pessoa apreender e dominar os procedimentos da expressão cultural de modo autônomo para, *“considerando seu momento e seu espaço próprios, bem como os meios à sua disposição, estabelecer uma reflexão crítica sobre a obra cultural, sobre si mesma e sobre a sociedade”* (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 33)

A respeito dessa reflexão – do mundo a partir de si mesmo -, objetivo de uma ação cultural, Freire (1987) ao definir uma análise sistemática – tanto quanto possível – da conscientização, estabeleceu os parâmetros básicos para qualquer tomada de ação, ao propor a compreensão crítica dos seres humanos existentes ‘no mundo’ e ‘com o mundo’. Como ser consciente o homem não está apenas ‘no mundo’, mas ‘com o mundo’, somente *“homens e mulheres, como seres ‘abertos’, são capazes de realizar a complexa operação de, simultaneamente, transformando o mundo através de sua ação, captar a realidade e expressá-la por meio de sua linguagem criadora”*. (FREIRE, 1987, p. 65). É nesse exercício que implica ‘tomar distância’; o que se faz ‘com’ o mundo, pois:

Somente seres que podem refletir sobre sua própria limitação são capazes de libertar-se desde, porém, que sua reflexão não se perca numa vaguidade descomprometida, mas se dê no exercício da ação transformadora da realidade condicionante. Desta forma, consciência ‘de’ e ação ‘sobre’ a realidade são inseparáveis constituintes do ato transformador pelo qual homens e mulheres se fazem seres de relação. A prática consciente dos seres humanos envolvendo reflexão, intencionalidade, temporalidade e transcendência²² (FREIRE, 1987, p. 66)

Segundo vários autores, em se tratando de cultura, a única coisa que realmente faz sentido é a ação. Porque, como afirma Teixeira Coelho (1986, p.100), cultura só se compreende dentro da dinâmica que lhe é peculiar - no sentido das práticas autogeridas ou propostas – ao se estabelecer como *“processo que só têm sujeitos, que forma sujeitos”* cujo o objetivo seria *“fornecer aos homens o máximo de*

²² Transcendência, neste contexto, significa a capacidade da consciência humana de superar os limites da configuração objetiva. Sem esta capacidade nos seria impossível a consciência do próprio limite. (FREIRE, 1987, p.66)

meios para a invenção, entre eles, de seus próprios fins”, segundo Jeanson (citado por TEIXEIRA COELHO, 1986, p. 106).

Partindo dessa concepção, um processo de ação cultural (ou sociocultural segundo alguns autores), deve ser considerado como um processo de ‘intervenção’,

Cuja fonte, campo e instrumentos estão inseridos na produção simbólica de um grupo, operados com os princípios da prática em arte, no pensamento divergente e no pensamento organizado, e movido pela possibilidade, pelo vir-a-ser.(...) A proposta, portanto, é usar o modo operativo da arte – livre, libertário, questionador, que carrega em si o espírito da utopia – para revitalizar laços comunitários corroídos e interiores individuais dilacerados por um cotidiano fragmentante. (TEIXEIRA COELHO, 1989, p. 33).

Tal intervenção, por sua vez, deveria ser estabelecida a partir da compreensão da cultura dentro de um sistema – observado não apenas o todo, como também suas partes e as inter-relações entre estes -. Assim,

O sistema que melhor da conta da questão cultural quando o que está em jogo é uma política cultural é o sistema de produção cultural. Um sistema tanto mais adequado quando um dos componentes destacados da questão cultural é, cada vez mais, o econômico²³. (TEIXEIRA COELHO, 2000, p. 129)

²³ A esse respeito o atual Ministro da Cultura deixa claro o posicionamento do governo: “A nossa visão da economia da cultura não permitiria que nos limitássemos, nessa área, à proposta de reformulação de uma peça jurídica. Sabemos que um bem simbólico é, ao mesmo tempo, um produto cultural, político e econômico. A cultura deve ser vista, por esse prisma, como um setor dinâmico de nossa economia, como espaço de geração de emprego e renda. Além disso, o Brasil exporta bens culturais, de filmes a canções, o que significa captação de divisas para o país. Desse modo, por pensar a inclusão social na cultura e pela cultura, por pensar a cultura também em termos econômicos, o MinC construiu-se como interlocutor privilegiado e fomentador da discussão sobre as contribuições da cultura para o desenvolvimento do país”.(GIL, 2003, s/p)

Esse sistema – clássico em economia, como afirma Teixeira Coelho (2000) – se estabelece em quatro estágios: a) *produção* (o ato de produzir o bem cultural, propriamente, que pode ser um quadro, um filme, etc.), que envolve a criação e a confecção; b) *distribuição* (a disponibilização do bem cultural ao alcance do seu público); c) *troca* (oferta imediata do bem cultural ao usuário, mediante um valor, geralmente monetário); d) *uso* (fase final onde o indivíduo se apropria do bem cultural integralmente – ‘uso cultural’ – ou superficialmente, sem resíduos – ‘consumo cultural’)²⁴. Cada fase tem sua própria dinâmica, envolvendo aspectos distintos e cabendo ações específicas. Embora devam ser compreendidas sistemicamente, não são raros os casos de políticas culturais formuladas – caberia o nome? –, cujas ações privilegiam apenas uma dessas fases. (TEIXEIRA COELHO, 2000)

Nesse sentido, seria importante considerar que,

Mesmo que não se pretenda ter como finalidade de uma política cultural o desenvolvimento de uma cultura política, mesmo que se busque apenas tratar a questão cultural com questão econômica, a adoção de medidas sistêmicas é incontornável: nenhum campo econômico subsiste sem que suas quatro etapas estejam adequadamente engrenadas, como sabe todo executivo e todo economista. Política cultural não sistêmica é pura retórica. (TEIXEIRA COELHO, 2000, p. 130)

²⁴ Em economia política, a palavra que consagradamente sintetiza a quarta fase é *consumo* e não *uso*; em política cultural, e na dinâmica da cultura, a preferência é por *uso* dado que a meta final é evidenciar o valor de uso do **produto cultural** e não seu valor de troca. Por valor de uso de um produto entende-se a significação final por ele adquirida e que implica a apreensão mais ampla possível pelo receptor e a transformação deste (se não também do bem cultural em si) por aquele. Já o valor de troca aponta para um aspecto superficial ou exterior do produto e implica que, sob esse ângulo, esse produto não é inteiramente aproveitado pelo indivíduo que não sofre nenhuma transformação pelo produto nem sobre este age. (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 345-346)

Segundo Teixeira Coelho (1989) é possível identificar, historicamente, três momentos da ação cultural: cada um com objetivos específicos, assim como duas orientações caracterizando-os, de modo geral. O primeiro momento - descrito pelo autor como patrimonialista – não é propriamente um modelo ação cultural, pois sua única finalidade era a preservação dos bens culturais – talvez daí advenha a concepção de museu, ainda praticada por algumas instituições, cuja função está única e exclusivamente relacionada com a obra, sem considerar o usuário de seu espaço –, e para tanto, para levar a cabo sua patrimonialização²⁵, eram retirados de circulação.

Apenas num segundo momento, particularmente a partir da Segunda Guerra Mundial, é que surgem o que se poderia chamar de ações culturais propriamente ditas, quando estas passam a considerar as pessoas e proporcionar o acesso das mesmas aos bens culturais. A partir daí abriu-se espaço para uma *abordagem social* da questão cultural, quando a atenção se desvia da obra de arte para o homem, compreendido em seu grupo social. (TEIXEIRA COELHO, 1989)

O terceiro momento é localizável a partir do fim dos anos 1960 quando, na esteira da agitação cultural da época, as ações passaram e se preocupar com o indivíduo. É nesse período que surgem os espaços culturais preocupados em,

Abrir zonas de desenvolvimento para o indivíduo e sua subjetividade. Esses espaços querem apresentar-se como locais de cultivo e desenvolvimento de um indivíduo que se reconhece e se afirma enquanto

²⁵ A esse respeito Teixeira Coelho (1989, p.34-35) aponta que a ideologia do patrimonialismo era calcada numa prática, fundamentalmente, anti-social. Dentro dessa concepção, o que existe e tem valor é um bem, e a função do bem é integrar-se a um patrimônio, formar um patrimônio. Sendo assim, o patrimônio deveria ser preservado, retirado de circulação. O museu surge assim, para preservar e cultivar a obra, a Arte – patrimônio da humanidade – através dele prestavam-se homenagens à Arte, o objetivo era firmar e reafirmar o valor da Arte, em seu interior eram admitidos apenas aqueles que se conformavam às regras do culto: silêncio, veneração e reconhecimento da Arte.

tal, capaz de dispensar as muletas da massa informe, mas também do partido político aglutinante. (TEIXEIRA COELHO, 1989, p. 38-39)

Nesses três momentos é possível identificar duas tendências que orientaram a ação cultural. Uma primeira que procurou valorizar a obra de arte em si - ou mesmo os bens e produtos culturais de um modo geral -, cuja decorrência foi a *“ênfase dada ao tratamento e a transmissão das linguagens formais estéticas que deveriam servir para o desenvolvimento de indivíduos plenos”* (TEIXEIRA COELHO, 1989, p. 39). A segunda orientação procurou valorizar a ‘pedagogia da transformação’, buscando estruturar indivíduos isolados em grupos, e partindo de um conjunto de valores comuns, reforçar os laços comunitários cuja conseqüência seria o desenvolvimento de novos projetos sociais. A primeira tendência é percebida no segundo e no terceiro momento da história da ação cultural, às vezes resvalando no primeiro momento. Já a segunda é um traço específico do *“momento social da ação cultural, e é produto do desenvolvimento dos ideais comunitários de origem anglo-saxã e dos psicossociólogos norte-americanos. Seu primeiro grande momento é o período entre os anos 50 e fim da década de 60”*. (TEIXEIRA COELHO, 1989, p. 40)

É fato que atualmente volta à tona o entendimento da ação cultural como instrumento de criação de projetos individuais, dentro do contexto social no qual estariam inseridos esses indivíduos. Contrariamente a isso, porém, muitas propostas – especialmente aquelas empreendidas pela iniciativa privada - não tem finalidade ou alcance maior do que a *animação cultural*²⁶ ou, seu desdobramento, a *ação*

²⁶ Primeira expressão a que se recorreu, contemporaneamente, para indicar o processo de mediação entre indivíduos e modos culturais considerados genericamente. A animação cultural foi um dos instrumentos básicos

*cultural de serviços*²⁷; as ações culturais mais ‘socialmente preocupadas’ quando muito, tem o alcance da *fabricação cultural*²⁸.

Cabe aqui, questionar de que forma deveriam se dar as questões de uma política cultural e suas decorrentes ações culturais ou, como propõe Miranda (2003, p. 30), de que forma se estabeleceria “*um projeto de disseminação civilizatório, suscetível de promover o desenvolvimento cultural de indivíduos e grupos*”.

Mais adequado, talvez seja fazer o correto estabelecimento da distinção entre duas esferas das atividades culturais, como se dão atualmente: aquela representada pelo mercado cultural, e considerar dentro de seus valores e critérios próprios - cuja relação investimento/lucro é norteadora – como volume de público, repercussão, etc., a possibilidade de produzir algumas realizações importantes. Porém sua finalidade é mesmo o consumo cultural e convém, portanto, observar que:

Aquilo que o consumo cultural provoca no consumidor, as assimilações por este operadas, normalmente não constituem um cuidado particularmente sensível ao mercado. Uma deglutição inofensiva do produto, associada ao prazer do entretenimento ameno, incapaz de ocasionar mal-estar cerebral, é o plácido ideal da “gastronomia cultural” do mercado. Uma culinária muitas vezes sofisticada e atraente, que não deixa seqüelas. Tanto melhor se, além disso, ela contribuir para dar ao cliente o prestígio, a

da organização e promoção do lazer entendido não como simples ocupação do tempo livre. Nesse sentido, consistia em atividades de iniciação do público às artes eruditas, na condição de espectador, e a práticas culturais e artísticas ao seu alcance, geralmente como amador. Incluía, ainda, programas como passeios turísticos, reuniões dançantes e atividades esportivas. (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 43)

²⁷ A *ação cultural de serviços* é antes, uma forma de animação cultural que lança mão de diferentes modalidades de relações públicas, de propaganda ou de publicidade, com o objetivo de vender tal livro, tal espetáculo de teatro, etc., ou de aproximar desses produtos um público (ou clientela) pouco receptivo, por motivos econômicos ou outros. (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 33)

²⁸ Processo de mediação cultural com ponto de partida, etapas intermediárias, fim e finalidade previstos. Tem por meta, alternativa ou cumulativamente, a transmissão de conhecimentos e técnicas determinadas; a formação de uma opinião cultural específica; a conformação de um modo de percepção ou a produção de uma obra cultural previamente estipulada. Neste processo, os objetivos são predeterminados, cabendo ao agente ou mediador cultural orientar as atividades de seu público na direção estabelecida. (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 175)

notoriedade e a distinção social de que são merecedores os 'habitués' dos territórios culturais. (MIRANDA, 2003, p. 31)

Essa dinâmica não se aplica ao que se discute e entende por ação cultural, como compreendidas aqui, ou seja, ação cuja função social final é a transformação da existência. Para essa segunda esfera, a concepção de democratização da cultura deve considerar, mais do que os conteúdos ou modos estabelecidos pelo mercado,

Fomentar a ruptura, a insubmissão, a ousadia, a irreverência, a invenção, a experimentação, a pesquisa temática e formal, a sublevação, a exigência de qualidade, o ineditismo, o anticonformismo e o antidogmatismo. Isso implica, habitualmente, a renúncia aos auditórios transbordantes de público e, por conseqüência, à veleidade de auto-sustentação. Nesse sentido, a democratização da cultura é um empreendimento que não pode ser levado a cabo sem a iniciativa e o apoio do Estado, apoiado por instituições destituídas de finalidades lucrativas. (MIRANDA, 2003, p.31)

Compreendido isso, o que se propõe por objetivo da ação cultural, afinal, não é a construção de projetos – individuais ou sociais – pré-estabelecidos, mas inseridos como coloca Teixeira Coelho (1986, p. 113) *“contra um estado de coisas”*. Dentro desta compreensão, a cultura – intermediada pela ação -, juntamente com a educação²⁹, devem buscar em última instância a construção de indivíduos. Só a partir dessa percepção é que se pode, ainda conforme Teixeira Coelho (1986, p. 112), *“pensar na constituição do coletivo, que é ao mesmo tempo contrário da massa*

²⁹ Kneller (citado por ROLIM, 1989, p. 17) apresenta dois sentidos à palavra 'educação': *“Sentido lato, significando qualquer ato ou experiência que influencie a mente ou a capacidade física do indivíduo. Sentido técnico expressando o processo pelo qual a sociedade, por meio do sistema escolar e acadêmico, deliberadamente transmite de uma geração a outra sua herança cultural, seus conhecimentos e valores. Ele distingue, pois, a educação como 'produto' resultante da aprendizagem e a educação como 'processo', ato contínuo de vir a ser”*. Como processo, portanto, as concepções de ação social e educação se intercalam e complementam.

e do indivíduo (é o contraditório da massa, mas não o contraditório do indivíduo)”. Portanto, o que deve nortear as ações culturais é a luta contra a apatia e os modelos impostos e preestabelecidos, um ‘estado de coisas’. Não se trata de propor um modelo dirigista³⁰, e construir uma determinada sociedade segundo determinações exógenas, mas confrontar indivíduos com a realidade, provocando a tomada de consciência de si mesmos e de seu entorno, estabelecendo um diálogo propositivo entre esses elementos. (TEIXEIRA COELHO, 1986).

Deve, sobretudo, segundo Marcellino (1996), considerar a cultura em seu contexto, historicamente situada, atendendo ao desenvolvimento pessoal e social, não apenas ao descanso e divertimento. Não apenas como preparação para o trabalho, para a cultura, para o divertimento, para o lazer, mas,

Como queria Aristóteles, criar as condições para que as pessoas se preparem para o lazer – e provavelmente, tentar convencê-las de que é o melhor que podem fazer. Nem digo que seria o caso de prepará-las para a cultura, como eu talvez preferisse por achá-la mais conveniente para a única coisa que nos importa que é a construção de nós mesmos enquanto indivíduos com um papel coletivo a desempenhar. O lazer é mais amplo, abarca domínios mais extensos que os da cultura propriamente dita e, corretamente balizado para não se confundir com a recreação e o entretenimento, pode levar à mesma meta, ou próximo dela (TEIXEIRA COELHO, 2000, p. 153-154)

Conforme proposto por Aristóteles (citado por TEIXEIRA COELHO, 2000, p. 150) onde “o fim de toda ação deve ser o lazer”, a utilização do termo ‘lazer’ deve ser compreendida em sua dimensão mais ampla e original concebida pelos gregos.

³⁰ Forma de intervenção na dinâmica da cultura que se realiza de cima para baixo, das instituições e dos agentes culturais para a coletividade ou público a que se voltam, sem que sejam estes consultados sobre suas necessidades ou desejos. (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 151)

Assim, lazer e ação não são contrários; lazer não é o contrário de atividade, é a forma mais elevada de atividade, ou seja,

Lazer (scholé) não é o contrário de atividade, mas o contrário de ocupação (ascholia), aquele tipo de atividade realizada não para si mesma, como atividade do lazer, mas para (se conseguir) alguma outra coisa. Lazer, assim, entra em contraste com o trabalho, a guerra, o comércio. (TEIXEIRA COELHO, 2000, p. 144)

A concepção original de lazer se opõe também às idéias de recreação (*annapausis* - a pausa ocupada com alguma coisa) e entretenimento (*paidia* - aquilo que as crianças fazem), pois representam o tempo após a ocupação e de preparação para outra ocupação. Em última análise, são tempos e atividades que não pertencem ao próprio indivíduo. (TEIXEIRA COELHO, 2000)

É, portanto, para esse tempo e para esse indivíduo (que se confundem e complementam) que devem se orientar todas as ações culturais, concebidas como ações socioculturais cuja aposta não é a construção de um determinado tipo de sociedade, mas para provocar indivíduos para que se tornem conscientes e tomem para si seu tempo e espaço e o assumam plenamente. A finalidade última - sob a qual se fundamentaria a própria noção de individualidade - seria a própria construção da sua identidade cultural³¹, aquela que possibilitaria ao indivíduo se reconhecer – enquanto espaço e tempo – e a partir daí, estabelecer vínculos efetivos com seu entorno.

³¹ Conceito de identidade cultural, noção-chave em muitas políticas culturais, aponta para um sistema de representação (elementos de simbolização e procedimentos de encenação desses elementos) das relações entre indivíduos e os grupos e entre estes e seu território de reprodução e produção, seu meio, seu espaço e seu tempo. O conceito de identidade vem sendo substituído, atualmente, pelo **de identificação**: mais do que um sistema, armado por unidades significantes estáveis a que correspondem unidades de significados perenes, o que se teria hoje seria um processo de unidades cambiantes, como significantes e significados, no qual os indivíduos entram e do qual saem intermitentemente, ao sabor de motivações de diversificada origem (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 201)

Capítulo 3

AÇÃO E INFORMAÇÃO NO INSTITUTO TOMIE OHTAKE



TOMIE OHTAKE – 1969 (135 X 100 cm)

“Uma das mais significativas conseqüências do saber é a escolha entre alternativas de comportamento”.

DE FLEUR & BALL-ROKEACH

O contato com uma obra é fundamental, mas apenas o primeiro passo a ser empreendido por uma instituição cultural³². Assim sendo, este não extingue o ciclo de tarefas dos promotores da ação cultural. Importa, como afirma Miranda (2003, p.32), *“suplementarmente, instituir formas de apropriação que, partindo da observação/fruição/consumo da obra, proporcionem a aquisição de informações, conceitos e ferramentas de compreensão e interpretação”.*

Reginato (1999), conforme afirmado anteriormente, propunha três aspectos como essenciais ao desenvolvimento humano: informação, fruição e criação. Milanesi (1997), por sua vez, também sustentava que três verbos deveriam ser conjugados em um centro de cultura: informar, discutir, criar. Avaliar o papel de instituições culturais é, antes de tudo, avaliar políticas culturais sob essa perspectiva: políticas visando à integração entre, informação, educação e lazer, ou seja, compreendendo a extensão e a dinâmica da própria cultura, em seu sentido mais amplo. Aqui, observada como um conjunto de manifestações da vida humana e,

³² A respeito dessa aproximação, Miranda afirma que o contato entre sujeito e obra é a primeira aspiração de toda a instituição cultural, ou seja, remover os obstáculos que se interpõem entre um e outro: rendas disponíveis, conduzindo à gratuidade ou ao subsídio; tempo e modo de locomoção, conduzindo aos planos e iniciativas de descentralização de espaços culturais; insuficiência de tempo, conduzindo aos horários de funcionamento – noites, fins de semana – compatíveis com o tempo liberado pelas jornadas de trabalho ou tempo escolar. (MIRANDA, 2003, p. 32)

portanto, 'viva' e em transformação constante³³, é a compreensão dessa complexidade que capacita o indivíduo, tornando-o independente, autônomo, em relação as suas opções como cidadão, produtor, consumidor, militante, entre tantas outras facetas de sua própria vida. (MARCELLINO, 1987)

Portanto, a mediação cultural tem como finalidade facilitar essa dinâmica; quer seja, como argumenta Marcellino (1987), cumprindo objetivos 'consumatórios' - como o relaxamento e o prazer - propiciados pela prática ou pela contemplação; quer seja cumprindo objetivos instrumentais - no sentido de contribuir para a compreensão da realidade -.

3.1 – O Instituto Tomie Ohtake: concepção conceitual

O Instituto Tomie Ohtake, inaugurado em novembro de 2001, está instalado em um complexo chamado Ohtake Cultural³⁴ – dois prédios de escritórios, um centro de convenções e um centro cultural unidos por um Grande Hall de serviços -, um investimento do Grupo Aché³⁵, construído com recursos próprios, cujo projeto

³³ Muito próxima a essa idéia cabe a definição de lazer proposta por Marcellino (1987, p. 31) sendo este, “a cultura - compreendida no seu sentido mais amplo – vivenciada (praticada ou fruída) no tempo disponível”.

³⁴ O projeto começou a ser elaborado pelo arquiteto Ruy Ohtake em 1996; a obra foi iniciada em 1998; em maio de 2001 ficou pronto o primeiro edifício de escritórios; em novembro de 2001 as áreas de exposições; estão em andamento as obras dos teatros, do centro de convenções e do segundo edifício de escritórios. O projeto arquitetônico ganhou prêmio na IX Bienal de Arquitetura de Buenos Aires, 2001. (INSTITUTO TOMIE OHTAKE)

³⁵ O Grupo Aché – empresa de capital nacional - é o terceiro maior grupo farmacêutico do país. (FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS)

arquitetônico e autoria de Ruy Ohtake³⁶. O projeto - uma concepção adotada em inúmeras cidades do mundo inteiro - busca concentrar uma gama de serviços, conciliando trabalho, cultura e lazer de forma integrada, em um mesmo espaço.

O Ohtake Cultural acompanha a tendência dos projetos arquitetônicos, apontados por Grötsch (2000), caracterizados como complexos de trabalho e lazer, onde o que se propõe afinal é a criação de áreas híbridas para produção e consumo. Há alguns anos, vários projetos com essa concepção vêm surgindo mundo afora, são muitos os exemplos, entre eles podem ser citados: a mega-dependência do Banco de Montreal dentro do Centro Comercial de Mapleview em Burlington, Ontário no Canadá que possui quiosques interativos, salão para apresentações e conferências, vídeos e obras de literatura para consultar e visionar, um Resource Café; os novos World Trade Centers implantados em vários países – caso de São Paulo - que conciliam além de torres de escritórios e hotéis, shopping centers, cinemas e teatros; o Guggenheim Hermitage Museum em Las Vegas estabelecido dentro de um complexo de hotelaria e lazer, o Venetian Resort & Casino.

O Instituto Tomie Ohtake funciona dentro desse complexo em regime de comodato³⁷. Tanto o nome do empreendimento quanto do Instituto é uma homenagem do Grupo Aché à consagrada artista plástica Tomie Ohtake³⁸, por sua

³⁶ Ruy Ohtake (São Paulo, 1938), filho da artista Tomie, formado pela FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Paulo (1960), é um dos mais importantes e premiados arquitetos brasileiros e vem imprimindo uma linguagem própria nas mais de 300 obras realizadas no Brasil e no exterior. (INSTITUTO TOMIE OHTAKE)

³⁷ O Instituto define seu status institucional como: *“Independente de esferas governamentais, ocupando um empreendimento do Laboratório Aché, cedido em comodato por 30 anos”*. (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2002)

³⁸ Tomie Ohtake é considerada a “dama das artes plásticas brasileiras” pela carreira consagrada, construída ao longo dos últimos cinquenta anos. Nascida no Japão (Kioto, 1913), Tomie chegou ao Brasil em 1934 e só começou a pintar aos 40 anos de idade, construindo uma trajetória como poucos artistas brasileiros conseguiram. A fama conquistada, desde a década de 60, deve-se à imensa obra e está expressa nas diferentes

reconhecida importância no cenário da arte brasileira e também pelo vínculo muito próximo e afetivo que seus dirigentes mantêm com a família Ohtake, há mais de 30 anos³⁹. Tem como seu diretor geral Ricardo Ohtake (filho de Tomie) - arquiteto de formação e designer gráfico - um profissional com ampla experiência na condução de políticas culturais, tendo sido Secretário de Estado da Cultura de São Paulo, diretor do Centro Cultural São Paulo, do Museu da Imagem e do Som (MIS, em São Paulo) além de diretor da Cinemateca Brasileira. Atualmente, além de conduzir o Instituto é curador de mostras em outras instituições como a V Bienal Internacional de Arquitetura e Design de São Paulo em 2003.

O Instituto Tomie Ohtake, propriamente, conta com sete salas de exposições, quatro salas no ateliê, uma sala de seminários, uma de documentação, integradas por um Grande Hall com restaurante (Restaurante do Instituto), livraria (Gaudi), loja de objetos (Benedixt) e um café (integrado ao Restaurante do Instituto). Encontram-se em fase de construção dois teatros e um cinema, além do centro de convenções. Desde a sua inauguração, em novembro de 2001, estão em funcionamento, em uma área de 7.500 m², os espaços dedicados a exposições, ateliês, palestras, documentação e os serviços localizados no Grande Hall. Os dois teatros e o cinema, em fase de construção, ocuparão mais 6.500 m². Quando todo o complexo estiver concluído, o Instituto Tomie Ohtake ocupará 14.000, dos 65.000 m² de área total do

fases de sua pintura e nas suas composições de gravura e escultura. Aos 90 anos, em plena forma, Tomie Ohtake continua criando e produzindo. (INSTITUTO TOMIE OHTAKE)

³⁹ A esse respeito, em relato verbal, Ohtake explica: *“Este espaço aqui pertence a um laboratório farmacêutico, o Laboratório Aché. Esse laboratório tem três sócios, sendo que eles são amigos de cinquenta anos da minha família. Desde os dez anos de idade, eles freqüentavam minha casa e chamam minha mãe até hoje de dona Tomie. Eles possuíam este terreno que pertencia a um laboratório que eles haviam comprado. Eles resolveram fazer um projeto de um edifício de escritórios e numa conversa com meu irmão (Rui Ohtake), resolveram fazer uma coisa que não fosse exclusivamente comercial, uma coisa voltada para a cidade. Foi então que surgiu a idéia de um espaço cultural, um espaço para convenções, teatros, e surgiu isto que você vê... Disso surgiu a idéia de homenagear a ‘dona’ Tomie, a mãe japonesa deles - como eles mesmos dizem! - e nos cederam este espaço em comodato, onde estamos há um pouco menos de dois anos”.* (informação verbal)

empreendimento Ohtake Cultural⁴⁰. Foi concebido para - mais do que um espaço para exposições – se tornar um espaço de encontro e vivência.

A respeito da tendência que vem transformando no mundo inteiro os museus, centros culturais, bibliotecas, em centros de lazer, o Sr. Ricardo Ohtake⁴¹ afirma:

Acho que esse foi um passo que os museus deram para as pessoas se sentirem bem. Depois disso eu acho que os museus americanos começaram a ter espaços maiores, jardins, espaços para conversar, começaram a ter cinemas. Começaram a ter tudo isso e mais exposições temporárias... Os museus não tinham exposições temporárias! Tudo isso são modificações que as instituições vem sofrendo no mundo, de tal forma que esse é um caminho sem volta. (informação verbal)

Thomas Krens, diretor do Museu Guggenheim, de Nova York, (citado por COSTA, 2001a), afirma que o museu do futuro será delineado fundamentalmente pela tecnologia e pela arquitetura. Embora não acredite que a arquitetura vá ofuscar o conteúdo, a função do museu será criar situações de prazer: a arquitetura, na sua opinião, deve ressaltar a experiência coletiva. Esta, na verdade, é uma tendência não tão recente. Milanesi (1997) afirma que centros culturais proliferaram no Brasil após a construção do Centro Cultural George Pompidou (também conhecido por

⁴⁰ Encontram-se em fase de construção: um teatro com palco italiano e 720 lugares de capacidade; um teatro com dimensões de 18 X 18 metros com palco e platéia totalmente flexíveis; um centro de convenções com salão e auditório para 215 pessoas; e dois salões subdivididos em salas de reuniões com aproximadamente 2000m². (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2002)

⁴¹ O entrevistado Ricardo Ohtake narra uma passagem interessante de sua história: “Com catorze anos eu fui parar lá na Europa, fui sozinho com um amigo, que não gostava de arte, mas eu puxava o cara pra todo lado. Então vou te contar uma coisa: eu vi museus como o Louvre, por exemplo, que era um museu estático, já na entrada havia obras de arte. Em todos os museus era assim! Até que eu cheguei na cidade de Amsterdã, onde havia um museu, era diferenciado do ponto de vista arquitetural: tinha janelas maiores e menores, salas grandes, salas menores... Era um museu relativamente pequeno. Até que eu vi uma biblioteca que todo mundo podia freqüentar, era supersimpática...Tinha um lugar onde as crianças podiam desenhar. Eu confesso a você que eu me senti muito melhor nesse museu que em todos os outros”. (informação verbal)

Beaubourg), em Paris, França em 1975. O autor aponta que a lei que o criou dispunha de ‘apenas’ (sic) oito artigos e apontava o que deveria ser o futuro centro:

[Um] estabelecimento público [que] favorece a criação de obras de arte e do espírito; contribui para o enriquecimento do patrimônio cultural da nação, da informação e da formação do público, da difusão da informação artística e da comunicação social. (MILANESI, 1997, p. 53)

O Beaubourg teve seu projeto selecionado em concurso internacional. Sua constituição arquitetônica – com cinco pavimentos e três subterrâneos distribuídos por cem mil metros quadrados – foi elaborada como um todo complexo para permitir ao “usuário envolver-se com estímulos variados e simultâneos (...). Tudo é informação e toda informação é mutante: livros, discos, vídeos, telas, esculturas, objetos e paisagem externa” (MILANESI, 1997, p. 54). A concepção original foi a criação de uma “usina cultural” – exatamente para distanciá-lo dos conceitos de biblioteca e museu, como compreendidos então – onde não se encontraria a passividade de atendimento a demandas rotineiras; não se encontrariam simples produtos culturais mas um espaço de onde se criariam situações permanentes de debates, da busca por novas formas de expressão e reflexão. Não se tratando simplesmente de um cinema ou teatro; biblioteca ou centro de documentação; oficina de trabalho ou pinacoteca; tratava-se de tudo e muito mais. Trata-se, ainda hoje, de um espaço que privilegia, sobretudo, o prazer (MILANESI, 1997)

Com uma concepção não muito diferente, Eco (2003) também propõe seu modelo ideal de biblioteca:

Se a biblioteca como quer Borges é um modelo do universo, procuremos transformá-la em um universo à medida do homem, e insisto, a medida do homem significa também alegre: com a possibilidade de se tomar um 'capuccino', e também com a possibilidade de que dois estudantes possam sentar-se à tarde sobre um sofá – não digo para se darem indecentes abraços – mas para que terminem seu lanche e enquanto isso retirem ou devolvam às estantes, alguns livros científicos de seu interesse. Quero dizer, uma biblioteca que desperte o desejo de visitá-la e se transforme gradualmente em uma grande máquina para o tempo livre, como é o Museum of Modern Arts onde se pode ir ao cinema, passear por seus jardins, ver esculturas e saborear uma refeição completa. (ECO, 2003, s/p)⁴²

Especificamente sobre a condição de espaço que privilegia o prazer, Ohtake afirma sobre o Instituto:

Aqui, da nossa parte, pretendemos que este se torne um espaço mais agradável para encontros, para as pessoas se sentirem bem! Estamos começando a trilhar esse caminho: virão ainda os teatros, os cinemas... Eu adoraria ver isso aqui cheio de gente se encontrando para bater papo, ver arte e se divertir. É nosso projeto. (informação verbal)

Além dessas transformações, surgiram novas posturas conceituais, sobre a própria forma de atuação desses espaços. Apontando os rumos tomados por algumas novas instituições brasileiras inauguradas nos últimos anos – entre as quais se encontra o Instituto Tomie Ohtake – Labaki (em INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2002, s/p) discorre sobre a autodenominação por parte dessas instituições não mais como museus, mas como edifícios de arte, que se definem como lugares de passagem e não de coleção; atentando para uma função – seja por estratégia curatorial ou precariedade financeira - de arte pública cada vez menos 'coleccionável'. Seriam, portanto, espaços do provisório, pontos de parada do tráfego artístico, onde o articular sobreporia o adquirir; as instituições se definiriam pelo que mostram e não

⁴² Tradução nossa

mais pelo que tem. Assim, as próprias obras de arte atuais também definem a conformação do espaço expositivo, inclusive considerando a pluralização dos suportes. (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2002)

Ampliando um pouco mais, poderia se constatar a dificuldade de se utilizar conceituações específicas sobre a definição clara de espaço cultural e sua forma de atuação⁴³. A própria definição de museu, por exemplo, é questionada atualmente, pois estes evoluíram nitidamente de uma atitude depositária e conservadora de obras, para uma outra atitude mais orientada ao público. Há casos de museus sem acervo: o Museu de Culturas Populares, do México, organizado, não em torno da 'coleção', mas sobre propostas e temas específicos integrados ao sistema de cultura popular mexicana; há cidades inteiras como Veneza que podem ser consideradas 'museus vivos'; a Associação Americana de Museus (citada por TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 271), por sua vez, aponta que *"um museu é uma instituição que não se ocupa prioritariamente de exposições transitórias"*. Entretanto, é esse tipo de exposições que representa a maior afluência de público a essas instituições e via de

⁴³ Segundo Teixeira Coelho, uma distinção informal começa a estabelecer-se no Brasil entre a casa de cultura, o centro cultural e o espaço cultural. Há uma tendência para reservar-se a expressão espaço cultural para aqueles locais mantidos pela iniciativa privada que se dedicam a promover uma ou outra atividade cultural, não um conjunto delas, e que não apresentam nem um acervo de obras, nem uma freqüência constante em suas atividades (em relação a uma mesma especialidade ou no conjunto de sua atuação). Assim são os espaços culturais de grandes bancos e grandes empresas, que vem na cultura uma prestação de serviços (na melhor das hipóteses) ou um simples modo de amenizar as condições de freqüentação de um local ao mesmo tempo em que pretendem se mostrar como preocupados com a cultura. O centro cultural é geralmente uma instituição mantida pelos poderes públicos, de porte maior, com acervo e equipamentos permanentes (salas de teatro, de cinema, bibliotecas, etc.) voltadas para um conjunto de atividades que se desenvolvem sincronicamente e oferecem alternativas variadas para seus freqüentadores, de modo perene e organizado. E tem se reservado a expressão casa de cultura para designar: 1) quer um centro cultural de pequeno porte, situados em bairros e periferias, com pouco equipamento e acervo com função de reprodução de cultura instituída; 2) quer pequenas instituições voltadas para a divulgação de um modo cultural específico (a poesia, o teatro) ou personalidades destacadas ou aquelas mantidas por representações estrangeiras para promover suas culturas nacionais quase sempre com programações constante e especializada. Enquanto o centro cultural e o espaço cultural são, este mais do que aquele, locais destinados primordialmente à recepção da cultura a casa de cultura pretende-se um local de convivência sociocultural e de produção de modos culturais mais visceralmente ligados às comunidades em que se situam. (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 168)

regra tem se tornado a justificação da existência de muitas delas⁴⁴. Talvez, o próprio Centro George Pompidou seja emblemático nesse sentido, pois, constituído como um espaço de convivência, acabou por resgatar um significado mais antigo de museu. Portanto, como afirma Teixeira Coelho (1997) mesmo que hajam distinções relativas ao significado de 'espaço cultural', este deve ser compreendido como qualquer lugar destinado à promoção da cultura. (TEIXEIRA COELHO, 1997)

Sendo assim, se as definições são tênues – biblioteca, museu, centro cultural, espaço cultural, ou qualquer outra que se deseje -, fundamental é ter estabelecidos, mais claramente, os objetivos a que tais espaços se propõem. Assim, há muito uma biblioteca deixou de ser apenas uma coleção de livros e um centro cultural perde sua função se as informações não estiverem disponíveis. O caminho como afirma Milanesi (1997), é tornar-se um espaço polivalente onde as pessoas possam encontrar as possibilidades para pensar e se expressar com o máximo de liberdade possível. Possibilitar inúmeras abordagens sobre a arte e a informação; discutir, exaurir,

(...) tornando propícia a superação do existente por uma nova forma e um novo sentido. Em cada situação acrescentar algo que se integre na tessitura do particular e se amplie para o geral, a natureza, a sociedade em diferentes tempos. E tudo será alimentado pelas discussões e amalgamado com o afeto que a convivência propicia. E com o fazer, extraindo de si próprio a capacidade de reinterpretar os discursos e inventar novas

⁴⁴ Alguns exemplos: o CCBB - Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio, registrou em 2001 público recorde de 739.000 visitantes durante 2 meses para a mostra do surrealismo, porém, com entrada gratuita. Algumas outras informações estatísticas reveladas por matéria de O Globo em 15 de janeiro de 2002 são interessantes: a mostra de Monet no MNBA atraiu 432 mil pessoas durante dois meses em 1997; a de Dalí, 245 mil durante dois meses em 1998; a de Rodin, 226 mil em 1996; no MAM-RJ, Picasso, em 1999, atraiu 136.500; e Camille Claudel, 120 mil, em 1997. No primeiro semestre de 2001, o MAM-RJ teve média diária de 177 visitantes, o que dá cerca de 60 mil por ano. Já o MAM-SP atingiu a marca de 280.015 visitantes durante 2001. Essa proporção em relação ao MAM-RJ se deve também ao fato de que são realizados muitos programas educacionais durante o ano. (COSTA, 2001)

expressões no processo contínuo da mutação do homem em busca de sua felicidade. (MILANESI, 1997, p. 198)

Desta forma,

A idéia precede a forma. Quando uma instituição se propõe a criar um espaço cultural, primeiramente deve estabelecer os objetivos e dimensioná-los em função do meio. Se isso não for delineado com clareza, provavelmente o resultado, por mais bela que seja a construção, será frustrante. E, como tal, um desperdício de recursos – quase sempre públicos, além de reforçar a idéia da cultura como algo inútil, sem um claro sentido para quem pagou (MILANESI, 1997, p. 197)

Os espaços de cultura devem ter claro o papel de irradiadores de informações, núcleos articuladores, que por meio de suas ações, estimulem permanentemente, como afirma Milanesi (1997. p. 198), *“a busca da essência pelo desvelamento das aparências para chegar pela revelação, a uma verdade provisória”*. Mais do que a forma, a função: parafraseando Teixeira Coelho (1986), um espaço cultural sem programa sim; sem objetivos, sem direção, nunca. Isto se reflete em sua política e, conseqüentemente, em suas ações culturais.

3.2 – O Instituto Tomie Ohtake: concepção político-cultural

Segundo a definição do próprio Instituto Tomie Ohtake (2002), este atua sob o status institucional de organismo independente de esferas governamentais⁴⁵, e se propõe apresentar as novas tendências da arte nacional e internacional, além daquelas que são referências nos últimos 50 anos, coincidindo com o período de trabalho da artista plástica que dá nome ao espaço, Tomie Ohtake. Para tanto, tem um custo anual orçado em aproximadamente dois milhões de reais, que cobrem todas as atividades básicas e de manutenção, inclusive as pequenas exposições. As grandes exposições são financiadas à parte. O diretor Ricardo Ohtake, esclareceu que *“a lei de incentivo funciona de uma forma limitada”*. Para o ano de 2003, *“Nós trabalhamos com 40% de nossos custos cobertos pela lei de incentivo. O resto, conseguimos de outras formas pelos caminhos mais diversos”*. Assim, de acordo com as exposições e suas especificidades se buscam recursos complementares através das leis de incentivo e, para tanto, há parte da equipe trabalhando com essa finalidade específica.⁴⁶ Para o próximo ano, afirma *“Dá uns 25% para 2004. Que*

⁴⁵ Segundo seu diretor, o Instituto Tomie Ohtake não dispõe de verbas ou patrocínio específico de nenhuma empresa ou do próprio governo. E cita: *as entidades culturais privadas, ou não privadas, como por exemplo, as entidades que nós temos aqui na cidade de São Paulo, ou são pertencentes, de um modo geral, ao governo ou são pertencentes a bancos. Se você for ver, as entidades de um certo porte que não pertencem nem ao governo nem aos bancos, são pouquíssimas. Somos nós aqui, o Masp, que não é ligado nem ao governo e nem aos bancos, e o MAM. Porém, o Masp recebe da prefeitura, um milhão de reais todo ano, ou seja, recebe mais do que órgãos do próprio governo. O MAM - Museu de Arte Moderna - tem como presidente, a presidente do conselho do Banco Itaú.* (informação verbal)

Segundo a classificação de Teixeira Coelho (1997, p. 89) o Instituto Tomie Ohtake poderia ser definido como um centro cultural independente, pois é desvinculado da administração pública e tampouco se encontra sob o guarda-chuva fixo de alguma empresa ou fundação privada.

⁴⁶ A respeito das verbas específicas, afirma Ohtake: *“É aí que a gente usa mais. Nesse momento que a gente usa mais a lei de incentivo. Agora, não tem uma regra, sabe, cada exposição funciona de uma forma.(...) Só que agora, o que nós estamos fazendo é tentar levantar coisas maiores, ou coisas que todo mês o cara dá uma pequena quantidade, que para a empresa não é uma coisa tão pesada, e que no final do ano você consegue recolher um certo dinheiro de tal forma que mesmo algumas exposições que não tem patrocinador consigam ser feitas. Essa é nossa luta!”* (informação verbal)

*corresponde a tudo, a todas as leis*⁴⁷. *Aí vai ser uma coisa assim: vai ter tempo que vai subir, tempo que baixa... Depende um pouco, depende do mercado, inclusive*".
(informações verbais)

Conforme Botelho (2001) – considerando-se a particularidade histórica do Brasil -, a busca por patrocínios privados reflete o movimento mundial iniciado nos anos 80 quando em função de uma crise econômica mundial houve um profundo corte de financiamentos para áreas sociais – particularmente a cultura –; soluções encontradas sob o figurino do chamado quadro neoliberal⁴⁸. Poucos, segundo a autora, foram os países que não acompanharam esse movimento – exceção principal a França, que mantendo a tradição histórica, continuou marcando a presença maciça do Estado no financiamento às atividades artísticas e culturais -.

O Instituto Tomie Ohtake acompanha a dinâmica da produção cultural brasileira que hoje deve sua atividade basicamente às leis de incentivo fiscal federal, estaduais e municipais. Mesmo no caso dos órgãos públicos, em todas as esferas administrativas, há uma escassez de recursos orçamentários tão significativa que suas próprias instituições concorrem com os produtores culturais por financiamento privado; contrastando, segundo Botelho (2001, p.11) *“com o passado recente (anos 70-80), quando a responsabilidade maior pelo suporte a esta produção era dos*

⁴⁷ Todas as leis no caso, são as leis federais, estaduais e municipais.

⁴⁸ Como aponta Teixeira Coelho a versão renovada do Liberalismo. Baseado nos preceitos de John Stuart Mill e John Dewey, Liberalismo é a conjunção de dois aspectos da vida em sociedade que se baseiam na liberdade. Um deles é a pequena presença do Estado no plano pessoal; o outro é pequena presença estatal no plano econômico. Na área cultural, o chamado 'neoliberalismo cultural', como esse modo passou a ser conhecido a partir dos anos 1990, afirma defender amplas possibilidades de expressão para todo tipo de idéia ou de criação artística, sejam ou não formas ligadas ao novo, ao emergente e ao progressista, sejam ou não contestadoras de valores morais consagrados; a única triagem admissível seria a do mercado, com sua dinâmica própria que não deveria ser delimitada por qualquer preceito legal. (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 238)

poderes públicos, por meio de políticas culturais mais efetivas".⁴⁹ Ohtake considera sobre tal situação que:

Do jeito como está estruturada hoje, a cultura brasileira, a difusão da cultura brasileira, eu diria que estamos todos, mais ou menos, no mesmo lugar, no caso da iniciativa privada. O governo participa, mesmo nos museus estatais, nas entidades que pertencem ao governo, com uma parte, geralmente pequena, mas que, às vezes, resolve a coisa. O resto, o cara tem que buscar na iniciativa privada. O dinheiro para valer mesmo, vem todo da iniciativa privada. (informação verbal)

Essa é, portanto, uma lógica com inúmeras implicações: algumas positivas, outros bastante negativas e complexas, que se desdobram em outras sucessivamente. Positivamente, poderia afirmar-se que houve uma reorganização dos atores envolvidos com a área na busca por soluções mais adequadas às questões da cultura. Também importante, o necessário aprimoramento da gestão dos recursos: se anteriormente, trabalhava-se sem a devida consciência dos gastos envolvidos com ações culturais – caso de muitas instituições públicas – atualmente procura-se otimizar os recursos disponíveis.

Quanto aos problemas, de um modo geral são decorrência de uma deformação, um equívoco de base, conforme afirma Botelho (2001, p.12) *"hoje o financiamento a projetos assumiu o primeiro plano do debate, empanando a discussão sobre as políticas culturais"*.

⁴⁹ Botelho aponta que o governo de Fernando Collor de Mello veio definitivamente colocar um fim a esse período, com a destruição promovida nas instituições federais responsáveis pelo patrimônio histórico e artístico nacional e pela ação cultural e artística. Esse movimento teve repercussão sensível nas esferas estaduais e municipais. (BOTELHO, 2001, p.11)

O resultado concreto dessa inversão é uma lógica da qual dificilmente se escapa: a adequação às determinações do mercado. A decorrência direta disso é uma mudança significativa nos rumos de instituições culturais – museus e centros culturais, principalmente; nas bibliotecas, indiretamente ao estarem vinculadas à produção editorial, também refém dessa dinâmica – em função dessa adequação. Assim,

Render-se a isso significa aceitar uma inversão no mínimo empobrecedora: o financiamento da cultura não pode ser analisado independentemente das políticas culturais. São elas que devem determinar as formas mais adequadas para serem atingidos os objetivos almejados, ou seja, o financiamento é determinado pela política e não o contrário.
(BOTELHO, 2001, p.12)

Alguns museus importantes são exemplo claro disso. Com os enormes problemas para a manutenção de seus espaços e coleções, vêm optando muitas vezes pelas mega-exposições, visando atrair público cada vez em maior número – algo de certa forma importante - mas que, prioritariamente, interessa aos patrocinadores. (BOTELHO, 2001)

Mesmo nos Estados Unidos - modelo mundial para a penetração capitalista na comunicação, conforme afirma Sodré (1996) - as atividades culturais, em especial aquelas que movem grande público, foram postas sob controle de grandes corporações transnacionais⁵⁰. Emblemática, nesse sentido, é a controversa atuação

⁵⁰ Sodré aponta que não apenas a esfera específica da economia, mas a própria vida social se altera acompanhando as mutações promovidas pela sociedade de mercado. Acompanhando o aumento da produção de serviços, a nova força de trabalho requer melhores níveis de educação e torna-se cada vez mais disponível aos ditos 'produtos culturais' – filmes, espetáculos, esportes, modas, artes -. Apetites públicos são criados e atendidos pelo mercado, assim a publicidade não se limita a discorrer sobre a utilidade de determinado produto, mas, criar 'desejos' afetando a consciência do cliente virtual de que há algo além de seu valor de uso, algo

do americano Museu Guggenheim, hoje uma multinacional da arte, com sub-sedes espalhadas pelos Estados Unidos e Europa e com planos de expansão. O Museu Guggenheim, de Nova York, fundado em 1939, tinha como seu objetivo inicial 'arte abstrata'. Pinturas figurativas foram posteriormente incorporadas e nos anos subseqüentes o museu passou a ter curadorias bem mais flexíveis, levadas a extremos como uma exposição de motocicletas BMW e a exposição de uma coleção de Giorgio Armani patrocinada pela revista Style que teria contribuído com US\$ 15 milhões. (COSTA, 2001a)

James Wood, diretor do Art Institute of Chicago, (citado por COSTA, 2001a, s/p) aponta a questão:

Embora existam enormes pressões para os museus se tornarem mais competitivos, isso não significa que eles devam ter licença para tudo. No final, você tem de defender a qualidade do que está mostrando. E, se há dinheiro envolvido, isso fica mais difícil.

Sabe-se que, conforme afirma Botelho (2001), a lógica do mercado é a da visibilidade e baixos riscos, assim questiona:

Alguém acredita ser possível que a arte inovadora, experimental, portanto não legitimada e altamente arriscada, poderá vicejar sem o concurso do apoio governamental? Ou aquelas manifestações de caráter

imaginário. Tal desejo, como força produtiva que se realimenta ao criar valor para a mercadoria cultural, afina-se a sociedade de mercado. Desta forma, discursos são propagados pelos dispositivos técnicos propondo valores ou ainda, 'signos digitais' criando aparências para as identidades individuais e coletivas. Essa relação social movida a desejos e fantasias é necessária à lógica de mercado, pois não se trata apenas de vender produtos aos consumidores, mas também inculcar-lhes a excelência da marca, com objetivos de controle do mercado. (SODRÉ, 1996)

mais local, que não têm a visibilidade necessária para interessar potenciais patrocinadores? (BOTELHO, 2001, p. 18)

Para o Instituto Tomie Ohtake, as relações com o mercado não são diferentes, como afirma Ricardo Ohtake:

Eu não sei o que acontece, se você trazer uma exposição contestatória do sistema. A gente até faz! Mas tem que dar uma disfarçada... Então o que acontece é isso... Por exemplo, se a gente traz uma exposição hierática (sagrada, religiosa), será que a gente passa fácil? Se a gente traz uma exposição da cultura gay, será que a gente mostra com facilidade? Então, quer dizer, são coisas que, em sendo dinheiro de iniciativa privada gente encontra uma certa restrição, nesse sentido. E particularmente... Por exemplo, será que a gente consegue fazer uma exposição falando mal do capitalismo? Será que os caras vão achar legal? Quer dizer, essas são questões que eu acho que advêm da necessidade de todo mundo recorrer à iniciativa privada. (informação verbal)

O objetivo do capital em qualquer tipo de produção é gerar mais-valia, que no caso da produção de bens culturais poderia de chamar de natureza 'signico-decisória' que poderia, em última análise definir-se como 'mais-significar'. Para tanto não se faz necessário o controle do uso cultural, pois, como afirma Sodré (1996, p.120) *"o controle das condições de produção e recepção torna indiferentes, em última análise, os conteúdos, que podem ser 'elevados' segundo a oportunidade do mercado"*. – daí, a capacidade, inúmeras vezes demonstradas, de absorver movimentos inicialmente contestatórios ou subversivos, reconvertendo-os em novos produtos -. Portanto, para as indústrias culturais, onde interessa apenas a realização

do ciclo do capital, inexistente a exigência de consagração de uma obra⁵¹, salvo quando parte de uma estratégia diferencial num mercado concorrencial. (SODRÉ, 1996)

Como decorrência dessa situação nos deparamos com uma rede de equipamentos culturais cuja função está distante dos objetivos compreendidos por uma política cultural que visaria o desenvolvimento do indivíduo: observa-se na grande maioria das vezes, uma estrutura refém do mercado, cuja finalidade é tão simplesmente o consumo cultural como estratégia comercial para posicionar-se no mercado.

Conforme Botelho (2001), o financiamento é um eficiente mecanismo para a consecução de uma política pública, pois pode intervir-se de forma direta na solução de problemas específicos ou no estímulo de determinadas atividades, com impactos relativamente previsíveis. Porém, uma política pública conseqüente não deveria confundir-se com ocorrências aleatórias, motivadas por pressões específicas ou conjunturais. Nem mesmo com ações isoladas, carregadas de boas intenções, mas inconsistentes por não serem pensadas no contexto dos elos da cadeia criação, formação, difusão e uso. Assim, *“mesmo quando se transferem responsabilidades para o setor privado, isso não exclui o papel regulador do Estado⁵², uma vez que se*

⁵¹ Sodré, a esse respeito coloca que parte-se do pressuposto do estabelecimento da “idéia de arte como valor” e portanto, “a exigência de legitimação artística, nos termos da tradição, ainda é freqüente nas expressões culturais em que é fraca a penetração do capital moderno, com as artes plásticas, os espetáculos de tradição burguesa (ópera, teatro, dança clássica e experimental, música erudita), os textos acadêmicos ou poéticos destinados à circulação nos ambientes acadêmicos. Nessa esfera ainda atua uma lógica de distinção social que, embora sem o mesmo discriminativo do passado, gera um ethos criativo privado, suscetível de dar à consciência burguesa a ilusão de singularidade ou de paridade num círculo aristocrático de sujeitos cultos, criando a ilusão de que os economicamente privilegiados ainda detêm as regras de um jogo sógnico diferencial”. (SODRÉ, 1996, p. 121-122)

⁵² Conforme afirma Botelho, mesmo nos países onde o investimento privado prevalece sobre o dos poderes públicos, como é o caso dos Estados Unidos, o Estado não deixa de cumprir um papel importante na regulação deste investimento, além de manter uma presença no financiamento direto das atividades artísticas e culturais, cumprindo uma missão de correção das desigualdades econômicas e sociais, quer de Estados da federação, quer de minorias étnicas e culturais. Desta forma, os poderes públicos nos Estados Unidos (nas diversas

está tratando de renúncia fiscal e, portanto, de recursos públicos” (BOTELHO, 2001, p.12)

Alguns caminhos começam a ser apontados pelo próprio governo federal. O atual ministro da Cultura, Gilberto Gil (2003) propõe que o papel do Estado daqui por diante será o de articulador da sociedade, e que caberá ao seu Ministério (em conjunto com a própria sociedade) definir quais áreas e projetos serão priorizados.

O ministro reconheceu que a reforma nas leis de incentivo devia ser uma de suas prioridades, o que deverá ocorrer no ano de 2004. Gil (citado por MEDEIROS, 2003) concentrou-se em afirmar uma mudança no conceito de cultura, antes, elitista’ e agora ligado à inclusão social. Mas reconheceu que é preciso um ministério de ‘resultados’, ‘de discurso e ação’. Assim, o ministro Gilberto Gil (citado por MEDEIROS, p.11), afirmou que *“2004 assistirá a uma onda de BACs”*. As ‘Bases de Apoio à Cultura’, espécie de centros culturais comunitários que se pretende instalar em diferentes cidades⁵³.

Por sua vez, a secretária de Cultura do Estado de São Paulo, Claudia Costin ao afirmar que a inclusão social é a meta a perseguir, tem proposto alguns projetos com a mesma finalidade: o programa ‘São Paulo: um Estado de Leitores’, *“que estimula a leitura no maior Estado de um país que tirou o último lugar numa*

instâncias administrativas) são um dos principais suportes da vigorosa vanguarda artística americana, por exemplo. (BOTELHO, 2001, p.13)

⁵³ Gilberto Gil comemorou o que considera as principais vitórias para 2004: um aumento orçamentário de 70% e a elevação do teto de renúncia fiscal, de R\$ 160milhões para R\$ 401milhões. A principal meta do ministério – que poderá multiplicar o número de bibliotecas e teatros nas periferias das grandes cidades – é a construção, também no próximo ano, das BACs (Bases de Apoio à Cultura), centros culturais com desenho arquitetônico do baiano Lelé Filgueiras. Gil falou numa “onda” de BACs sendo construídos pelo País, mas não precisou quantos nem os prazos para a construção. *“Em lugares onde não há cinemas, acesso a shoppings ou a teatros luxuosos, onde há carências de formação técnica, de inclusão digital e mesmo de domínio da língua e da escrita, é que o Ministério da Cultura pretende implantar as BACs”*, disse. (GIL citado por MEDEIROS, 2003, p. d11)

avaliação internacional de qualidade da educação, porque a juventude não tem o hábito de ler". (COSTIN, 2003, p. A2)

Há outros projetos em andamento: a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo tem buscado implantar o projeto "Pró-Bandas", que busca capacitar regentes e músicos no interior - colocando inclusive partituras na Internet - para agregar qualidade à vida cultural de municípios que têm, muitas vezes, nas bandas sua única iniciativa estruturada. Também vem, por meios de convênios diversos, buscando "*estimular a população a freqüentar museus, teatros e cinemas, com tudo o que um Estado como São Paulo tem a oferecer*". (COSTIN, 2003, p. A2)

Giroux (2003) aponta a importância de tais ações. Ao afirmar que, com o advento das novas tecnologias, da mídia e do alcance global das indústrias culturais, o impacto da força educacional da cultura não tem precedentes, lamenta que governos e instituições não exibam o mínimo entendimento da importância de expandir-se o nível de alfabetização para além da cultura do livro. Assim, não vem disponibilizando aos alunos a capacidade de utilização dos novos recursos disponíveis, para facilitar a compreensão dos novos textos culturais de forma crítica, e além de tudo mais, possibilitar a criação, por seus próprios meios, de seus textos culturais. Milanesi (2002) por sua vez, aponta que facilitar a distribuição de bens culturais de modo mais igualitário poderia ser a base das ações culturais cuja proposta visaria um reequilíbrio social, pela redistribuição de conhecimento⁵⁴.

⁵⁴ Um aparte importante. Botelho afirma que várias pesquisas – principalmente na França e Inglaterra - apontam que políticas de democratização da cultura, paradoxalmente, transferem para os mais favorecidos os meios financeiros advindos dos impostos que pesam sobre o conjunto da população. No teatro, por exemplo, o rebaixamento de preços, graças às altas subvenções que reduziram as entradas a ¼ do preço real, facilitou o acesso daqueles que, por sua cultura anterior, já tinham "vontade" ou "necessidade" de freqüentá-lo. Em outras palavras, não é a redução de preços ou mesmo a gratuidade completa que alterará as desigualdades culturais. Ao contrário, a política de subvenção as reforça, uma vez que favorece a parte do público que já detém a

Ricardo Ohtake, afirma que as mudanças propostas - principalmente no âmbito das leis de incentivo - são positivas. Assim, observa que essa é uma retomada do papel que caberia ao Estado, pois,

Eu acho que a importância da mudança [da lei de incentivo] é porque existe uma série de entidades, [várias instituições privadas que] tiram de um bolso e põe no outro, que tira daqui, paga ali, o negócio que ele devia pagar, deixa de pagar e põe no bolso do cara. Então tem uma série de instituições que estão usando esse tipo de meio para fazer marketing cultural num próprio centro, sem ter que despende extra. Só que faz com o dinheiro público.(...) Esses recursos que vem da iniciativa privada, no fundo, são governamentais, está certo? Então o que aconteceu foi a transferência de decisão da esfera governamental para a esfera privada é o realmente aconteceu, porque o dinheiro é o mesmo. (informação verbal)

Teixeira Coelho (1986) observa que, se não há uma preocupação do Estado para com estes, deveria ser responsabilidade dos equipamentos culturais a distribuição dos bens culturais da nação e a circulação de tais informações. Para tanto, caberia aos próprios equipamentos exigir sua inserção no sistema de distribuição dos produtos culturais, quer sejam aqueles financiados ou estocados pelo governo, quer sejam aqueles que embora não estejam em propriedade ou condomínio do Estado circulam sob sua regulamentação⁵⁵, considerando, nesse sentido, a preocupação com a qualidade da circulação e da produção cultural -. O autor afirma também que seria encargo desses equipamentos, a realização de pesquisas sobre as modalidades culturais em sua 'jurisdição'. Milanesi (1997) complementaria ao afirmar que centros culturais enquanto núcleos articuladores

informação cultural, as motivações e os meios de se cultivar. O mesmo fenômeno ocorreu com as casas de cultura: facilitaram as práticas do público já cultivado, mais do que conquistaram um novo público.(BOTELHO, 2001, p. 24)

⁵⁵ O autor afirma que a participação em tal sistema de distribuição implicaria a adoção de uma política de eventos, considerando que tais eventos enquanto parte de uma política mais ampla e abrangente. (TEIXEIRA COELHO, 1986)

fariam o papel de centros irradiadores, cujas ações deveriam ramificar pelas sociedades nas quais estariam inseridos.

Ricardo Ohtake aponta qual o projeto de atuação do Instituto Tomie Ohtake:

Nós temos uma visão de quais são os passos que nós temos que dar para sermos um bom centro cultural. Primeiro, nós temos que desenvolver a parte de exposições e ter uma variedade boa entre exposições atuais e históricas, entre exposições do exterior e do Brasil. Depois, ter exposições nos vários caminhos da arte. (...) Nós queremos ver se fazemos isso com uma firmeza muito grande, porque isso aí, dá firmeza para aquilo que a gente faz hoje. Para isso, então o Centro de documentação é fundamental. Um centro de documentação muito bem montado. Depois nós temos que começar uma produção de conhecimento, se a gente tiver 10 mil reais por mês, a gente monta um belíssimo Centro de Pesquisa para produção de conhecimento, essa produção de conhecimento é que daria subsídios para a gente fazer exposições mais interessantes. Isso tudo enriquece as Exposições. (...) Então nós estamos preocupados mais nisso do que propriamente nas grandes exposições. Porque nós queremos contribuir para o aprofundamento do conhecimento da arte. E o aprofundamento do conhecimento da arte pressupõe também uma disseminação do conhecimento da arte. Quanto mais gente conhecer a arte, melhor a gente vai conhecer a arte.

Em seu papel de disseminador do conhecimento da arte, o Instituto Tomie Ohtake propõe como missão difundir e refletir, através de exposições, oficinas, cursos e debates, as grandes transformações ocorridas desde os anos 50 até aquelas que estão em curso hoje, cobrindo as suas variadas formas de expressão⁵⁶ – das exposições de pintura e escultura às instalações multimidiáticas, da

⁵⁶ Ricardo Ohtake coloca da seguinte maneira: “O que nós queremos fazer é trabalhar com arte contemporânea, mas faço questão de ser o mais aberto possível e é por isso que nós temos um curador como o Agnaldo Farias que é uma cabeça abertíssima. Então trabalhar com arte contemporânea e depois aquelas etapas que antecederam a arte contemporânea para mostrar com chegamos até aqui. Esse é um período de grande virada na arte brasileira, o período do pós-guerra, quando começa a influência das novas instituições: o Masp, o MAM, a Bienal... E a arte se internacionaliza novamente. Começa a aparecer a arte abstrata, a arte concreta. Claro que nós vamos fazer exposições anteriores também, mas para mostrar o caminho que nos levou até a arte que nos temos hoje”. (informação verbal)

Agnaldo Farias é crítico de arte e professor-doutor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo FAU-USP; já ocupou os cargos de curador adjunto da 23ª Bienal de São Paulo e de curador geral do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (INSTITUTO TOMIE OHTAKE)

performance ao teatro, da música e da dança ao cinema; assim como destacar igualmente a arquitetura e o design. (INSTITUTO TOMIE OHTAKE)

O Instituto Tomie Ohtake aponta também, entre seus objetivos, aproximar o público – do leigo ao mais sofisticado - dos conceitos-chave relacionados com as principais modalidades expressivas da contemporaneidade. Dentro de um programa educativo que envolve desde visitas-guiadas a cursos de história da arte, que também compreende debates e seminários com a participação de artistas, críticos e curadores, bem como toda a variada gama de pensadores que hoje se ocupa em pensar a cultura. Faz parte de sua filosofia também, estimular a prática artística – “do pincel ao pixel” -, através de cursos e workshops.

São propostas que a princípio, portanto, estariam adequadas aos objetivos de políticas culturais de democratização da arte⁵⁷ ou ainda democratização cultural, que segundo Teixeira Coelho (1997, p. 144) seria “*um processo de popularização das artes eruditas*” que buscam criar condições para que um número sempre maior de pessoas tenha acesso (fruição e compreensão) das obras de arte. Conforme Botelho (2001) a idéia da democratização da cultura repousaria sobre dois postulados implícitos: só a cultura erudita merece ser difundida; bastaria que houvesse o encontro entre a obra e o público (indiferenciado) para que houvesse o desenvolvimento cultural.

⁵⁷ Em sua obra, Teixeira Coelho sustenta que o cinema foi a primeira tentativa de produzir arte para um grande número de pessoas de pequena ou nenhuma competência artística. É consenso que não só o cinema como toda a arte só pode ser popular enquanto jovem: à medida que uma arte ‘envelhece’ ou se ‘desenvolve’ torna-se necessário conhecer suas etapas anteriores com seus códigos para poder dela fruir plenamente. (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 146)

Botelho (2001) afirma que a maioria dos países desenvolvidos faz pesquisas periódicas sobre práticas ou consumo culturais. A aplicação de pesquisas à vida cultural era um tabu até a aparição da primeira pesquisa sobre as práticas culturais dos franceses, no início dos anos 70. Buscava-se primeiramente fazer uma reflexão sobre a 'esfera do lazer' associada à preocupação com o desenvolvimento cultural, sob o paradigma da democratização cultural iniciada durante a Segunda Guerra e que cresceu sensivelmente nos anos 50 e 60.

Conforme afirma Botelho (2001), a França, por meio de uma política cultural, agia em direção ao interior e aos subúrbios, com o governo subvencionando ações de forma intensa em diversas instituições, visando alcançar grandes contingentes de público. Porém, a democratização da cultura repousava sobre a preponderância da cultura erudita como valor; bastaria – supunha-se - o encontro entre o público e a obras para que houvesse uma adesão. Como afirma a autora:

Esperava-se que, por meio de uma ação enérgica, “democrática” e tão bem engendrada, o acesso desse público estaria garantido. Entretanto, o problema maior aqui foi o desconhecimento do que é realmente uma população, de suas aspirações, de suas necessidades reais, de suas motivações. (BOTELHO, 2001, p. 20)

Na verdade, tal política apresentava-se sob um caráter populista, cujas ações dirigistas pressupunham a cultura erudita como fundamental, necessitando-se apenas encontrar uma pedagogia adequada. Assim,

A prática redundou numa falsa democratização, pois baseava-se na crença da aptidão natural do ser humano em reconhecer de imediato “o belo” e “a verdade”, apenas pela possibilidade de ter acesso às instituições da cultura erudita. Se, apesar da elevação dos níveis de escolaridade, menos pessoas vão aos museus ou aos teatros – as pesquisas posteriores demonstraram –, seria necessário descobrir-se o porquê e não simplesmente concluir que isso devia-se provavelmente ao fato de estas instituições não estarem sabendo fazer o seu trabalho. (BOTELHO, 2001, p. 21)

A partir desses pressupostos, num segundo momento, ao considerar as necessidades de planejamento do país, incorporaram-se estas questões. Assim em 1961, pela primeira vez, a cultura foi levada em conta no plano de metas da nação, deixando de ser vista como algo supérfluo e fruto de fantasias individuais. Investiu-se primeiramente em programas de estudos descritivos, como forma de estabelecer comparações com o passado e com os países estrangeiros; e ao mesmo tempo, situar esta atividade dentre os demais setores da economia e da vida social do país. Era necessário também, pesquisar primeiro por que a cultura não conseguia atingir as pessoas em ‘seu conjunto’ para depois verificar por quais maneiras seria possível fazê-lo. (BOTELHO, 2001)

Tais pesquisas considerariam elementos tanto de psicologia quanto de sociologia, que deveriam permitir detectar as necessidades latentes e identificar as motivações escondidas por trás dos comportamentos individuais. A partir daquela nova metodologia, poderia introduzir-se uma nova racionalidade às tomadas decisões em matéria de cultura, ao compreender a cultura vivida não mais pela elite cultivada, mas pela população em geral. Ao considerar a cultura dentro dos aspectos sociais, e econômicos e compreendendo ainda a importância dos meios de comunicação de massa, como influenciadores do consumo em tempo livre, os valores numéricos levantados permitiriam adotar uma política de conjunto, com

orientações precisas: ao se 'quantificar o setor cultural', o planejamento partiria dos modos de vida e das necessidades reais da população. O público tornava-se assim, fundamental para o planejamento de uma política cultural⁵⁸. (BOTELHO, 2001)

A premissa da política cultural era a democratização cultural, que, para se realizar, necessitava, em si mesma, de um diagnóstico. Assim,

Já na primeira pesquisa os resultados apontaram a desigualdade de acesso à cultura tradicional e o peso respectivo das variáveis sociodemográficas, como o nível de educação, profissão e localização domiciliar. As pesquisas posteriores revelaram que o acesso à cultura resulta fortemente das transmissões familiares: qualquer que seja a profissão do chefe da unidade familiar, basta que haja um professor na família para que o acesso à cultura seja facilitado. (BOTELHO, 2001, p. 23)

Entretanto, até a pesquisa sobre as práticas culturais, realizada em 1989, a proposta de democratização da cultura levava em conta fundamentalmente os obstáculos materiais a essas práticas e buscava verificar o porquê da inoperância de certas ações. Os resultados da pesquisa, porém, abalaram essa suposição, ao mostrar que as barreiras simbólicas eram o fator preponderante que impedia o acesso de novos segmentos da população à oferta da cultura erudita.

⁵⁸ Desta pesquisa, sob encomenda do *Département des études et de la prospective* do Ministério da Cultura francês, realizada a cada sete anos (2.000 entrevistados em 1973; 4.000 em 1981, 5.000 em 1989; 3.000 em 1997), derivam-se os estudos específicos sobre os públicos das diferentes áreas artístico-culturais, aprofundando aspectos mais específicos de cada uma delas. A periodicidade possibilita uma análise serial e o questionamento das grandes estratégias políticas governamentais. Neste caso específico, um dos maiores aportes das sucessivas pesquisas foi o de colocar em xeque a hipótese de que o investimento feito havia promovido uma "democratização da cultura", meta presente na maioria das políticas públicas implementadas em diversos países. (BOTELHO, 2001, p. 23)

A força [de tais] resultados teve papel fundamental na mudança do paradigma, pois hoje não se fala mais em democratização da cultura, mas sim em democracia cultural, que, ao contrário da primeira, tem por princípio favorecer a expressão de subculturas particulares e fornecer aos excluídos da cultura tradicional os meios de desenvolvimento para deles mesmos se cultivarem, segundo suas próprias necessidades e exigências. Ela pressupõe a existência não de um público, mas de públicos, no plural. (BOTELHO, 2001, p. 23)

O Instituto Tomie Ohtake ao possibilitar a prática artística busca se adequar à concepção mais abrangente da cultura. Segundo Ricardo Ohtake a política cultural da instituição estabelece-se considerando uma compreensão da cultura em dois âmbitos; em suas palavras:

Poderíamos dizer que existe a alta cultura e depois, teríamos a cultura popular. Eu acho que a alta cultura está numa grande crise pela mudança de tudo que aconteceu no mundo nesses últimos anos. Essa alta cultura que se manifestava de uma maneira tratou de mudar, e está se modificando. Então, essa crise é uma coisa que nós temos que discutir seja fazendo exposições, debates... É uma coisa que nós temos que estar atentos. Por outro lado, nós temos a cultura popular, que acaba por ser uma forma de cultura extremamente importante e rica, que acaba sendo solicitada pela alta cultura por conta da crise mencionada. Eu acho essa cultura popular uma coisa muito interessante e nós temos que estar atentos. Então eu acho que num local como este aqui, por exemplo, passados quase dois anos de sua abertura, nós vamos começar a trabalhar nesse sentido também. (informação verbal)

Para em seguida complementar:

A cultura popular é uma coisa que está muito pouco desenvolvida, muito pouco organizada. Porque a alta cultura você faz assim (estalando os dedos) aparecem trezentos, já para a cultura popular você faz o mesmo e o cara que está praticando essa cultura nem sabe que foi chamado! Então nós precisamos correr atrás, ver como é que faz, organizar... É muito mais difícil. Mas nós vamos fazer por que precisamos discutir a cultura de uma forma mais ampla. (informação verbal)

Conforme afirma Botelho (2001), hoje parece claro que a democratização cultural não é induzir toda a população a adotar determinados valores, mas sim oferecer – disponibilizando os meios – a possibilidade de escolher, o que é chamado de democracia cultural. Tal atitude exige uma mudança de foco fundamental, ou seja, não se trata de colocar uma cultura ao alcance de todos, mas proporcionar por meio de ações direcionadas que todos os grupos possam viver sua própria cultura. Tal público é um conjunto de públicos diferentes; e esta diversidade de públicos exige uma compreensão dessa pluralidade cultural.

A separação entre culturas não se justifica, pois a dinâmica do processo é outra, sendo marcada por uma comunicação recíproca entre os setores, ressalvadas as diferenças e mesmo conflitos particulares a cada qual. Todas as dimensões são igualmente importantes e têm questões próprias a serem tratadas de forma articulada. É preciso evitar, principalmente, que tais dimensões sejam associadas à dicotomia cultura popular *versus* cultura erudita, como se fossem pólos excludentes e representassem, em si mesmas, opções ideológicas. O caminho é facilitar a circulação das várias formas de expressão e conhecimento, o uso de linguagens diversificadas e a promoção das diversas formas e manifestações de cultura que permitam avançar tanto em termos de arte quanto de qualidade de vida. (BOTELHO, 2001)

Estabelecer, portanto, ações que permitam não apenas acesso a determinados produtos culturais, mas aos modos de produção e criação destes e, conseqüentemente, possibilitar a ampliação do capital cultural⁵⁹ de seu entorno.

⁵⁹ Segundo Teixeira Coelho (1997, p. 85) capital cultural, num sentido estrito, aponta para o conjunto dos instrumentos de apropriação dos bens simbólicos. Num sentido mais amplo, constituem o capital cultural de um

3.3 – Ações culturais e informação no Instituto Tomie Ohtake

Marteleteo (1995) observa que a cultura deve ser compreendida em seu sentido antropológico, como o modo de relacionamento humano com seu real, ou ainda, como o conjunto dos artefatos construídos pelos sujeitos em sociedade (palavras, conceitos, técnicas, regras, linguagens) pelos quais produzem e reproduzem sua vida material e simbólica⁶⁰. Por sua vez, informação diz respeito não apenas ao modo de relação dos sujeitos com a realidade, mas também aos artefatos criados pelas relações e práticas sociais, devendo, portanto, ser entendida enquanto processo ou produto, como *“probabilidades de sentido”*. (MARTELETO, 1995, p.2)

Assim sendo, Marteleteo (1995, p.2), afirma que cultura e informação seriam,

Conceitos/fenômenos interligados pela sua própria natureza. A [cultura] – funcionando como uma memória, transmitida de geração em geração, na qual se encontram conservados e reproduzíveis todos os artefatos simbólicos e materiais que mantêm a complexidade e a

indivíduo ou comunidade a soma de todos instrumentos que permitem o consumo e a produção de bens simbólicos (bem como sua distribuição e troca) e o conjunto dos próprios bens simbólicos produzidos, como as coleções nas bibliotecas, pinacotecas, museus, galerias, cinematecas, videotecas e outros.

⁶⁰ Botelho propõe que na dimensão antropológica, a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas. Desta forma, cada indivíduo ergue à sua volta, e em função de determinações de tipo diverso, pequenos mundos de sentido que lhe permitem uma relativa estabilidade. Desse modo, a cultura fornece aos indivíduos aquilo que é chamado por Michel de Certeau, de “equilíbrios simbólicos, contratos de compatibilidade e compromissos mais ou menos temporários”. (BOTELHO, 2001, p. 3)

originalidade da sociedade humana – seria a depositária da informação social.

A cultura seria o primeiro momento de construção conceitual da informação enquanto artefato, ao estabelecer-se como processo que alimenta as maneiras próprias de ser e estar em sociedade. Os artefatos culturais seriam criados e compreendidos pelas ‘significações imaginárias sociais’ e, além disso, seriam *“instituídos, funcionando como fontes extrínsecas de informação para os sujeitos sociais”*.⁶¹ (MARTELETO, 1995, p. 5)

A construção dos artefatos culturais/informacionais deverá ser compreendida considerando-se o pressuposto histórico de que nas sociedades ocidentais ocorreu um processo de ‘autonomização’ do sistema de relações de produção, circulação e consumo dos bens culturais em relação à *“um modo prevalecente de conhecimento que tinha como fundamento unitário os referenciais simbólicos e de poder da aristocracia e da Igreja”* (MARTELETO, 1995, p. 4). Tal processo de ‘autonomização’ das esferas de produção dos bens simbólicos fez com que fossem constituídos campos relativamente autônomos de produção e reprodução cultural - artístico, filosófico, científico, educacional - além de constituir os campos de distribuição e consumo, como a editoras, bibliotecas, arquivos, museus e a própria indústria cultural. Criando-se assim, uma situação de mercado de oferta e consumo dos bens culturais, semelhante ao circuito de distribuição dos bens materiais.

⁶¹ Segundo Marteleto (1995, p. 5), pode-se afirmar que, nas sociedades – principalmente as históricas -, toda prática social é uma prática informacional – expressão que se refere aos mecanismos mediante os quais os significados, símbolos e signos culturais são transmitidos, assimilados ou rejeitados pelas ações e representações dos sujeitos sociais em seus espaços instituídos e concretos de realização.

A partir desse momento, os bens culturais produzidos como matéria informacional não mais seriam compartilhados socialmente, mas sim distribuídos, passando a depender das instâncias de produção, reprodução, transmissão e aquisição. Desta forma,

A profissionalização do universo simbólico, sua subdivisão em campos de produção cultural e a transformação do capital cultural em privilégios e distinções criam um “mercado simbólico” no qual o valor de uma produção cultural é largamente determinado pelo julgamento de instituições que detêm autoridade para tal no domínio público: as escolas e as universidades, os museus, as bibliotecas e outros organismos culturais, as editoras. Neste contexto, os sistemas de ensino desempenham um papel instrumental na apropriação da riqueza simbólica que é julgada digna de ser possuída e cultivada. (MARTELETO, 1995, p. 6)

Estabeleceram-se desta forma, valores que hoje determinam largamente as políticas e ações culturais. Estas se dão, quase exclusivamente, em âmbito especializado gerando uma produção elaborada que segundo Botelho (2001, p. 4), tem *“a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão”*; e constituir-se a partir daí num *“conjunto de fatores que propiciem, ao indivíduo, condições de desenvolvimento e de aperfeiçoamento de seus talentos, da mesma forma que depende de canais que lhe permitam expressá-los”*. (BOTELHO, 2001, p. 4-5)

Esta dimensão sociológica da cultura, cujo universo de demandas - profissionais, institucionais, políticas e econômicas – possui dinâmica própria, compõe um circuito organizacional, cuja visibilidade faz dela, geralmente, o foco de atenção das políticas e ações culturais, deixando o plano antropológico relegado ao

discurso. Deixam-se de lado aqui, as construções que ocorrem no universo privado de cada um, para abordar,

Aquelas que, para se efetivarem, dependem de instituições, de sistemas organizados socialmente: uma organização da produção cultural que permite a formação e/ou aperfeiçoamento daqueles que pretendem entrar nesse circuito de produção, que cria espaços ou meios que possibilitam a sua apresentação ao público, que implementa programas/projetos de estímulo, que cria agências de financiamento para os produtores. Em outras palavras, trata-se de um circuito organizacional que estimula, por diversos meios, a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos, ou seja, aquilo que o senso comum entende por cultura. (BOTELHO, 2001, p. 5)

Estrutura-se, a partir dessa concepção, todo um aparato de mediação cultural que visa *“propiciar o acesso às diversas linguagens, mesmo como prática descompromissada, mas que colabora para a formação de um público consumidor de bens culturais”*. (BOTELHO, 2001, p. 5)

Teixeira Coelho (1989) aponta que há uma razoável concentração de opiniões sobre a compreensão das ações culturais como instrumentos de criação de projetos sociais. Para tanto, tais ações só tem sentido se compreendidas como um conjunto de atividades que afetam a vida cultural, política, social e econômica organicamente. Assim, mesmo contemplando projetos individuais, a preocupação deverá ser o retorno à sociedade daquilo que for possibilitado ao indivíduo. Para tanto, o objetivo de uma ação cultural, conforme Teixeira Coelho (1989, p. 42) não deverá ser o de *“construir um tipo determinado de sociedade, mas provocar as consciências para que se apossam de si mesmas”*.

Milanesi (1997) propõe a necessidade de distanciamento das atividades culturais do que possa ser identificado com a reprodução de expressões já existentes. Desta forma, os espaços culturais deveriam estabelecer-se como alternativas às atividades de manutenção e conservação culturais e seu processo de mão única (emissor/receptor); deveriam ser locais onde, independentemente do produto ou bem cultural, fosse possível fazer uma leitura crítica do mesmo, reinterpretá-lo: *“Não importa que seja bumba-meu-boi ou Mozart, o essencial é que se busque a invenção como objetivo”*. (MILANESI, 1997, p.168).

Caberia aos espaços culturais, criar programas dentro da compreensão de que,

O desafio da produção simbólica, na verdade o desejo humano de sensibilidade profunda em face do real, é hoje levar a obra a gerar suas demandas fora da sistematização requerida pela realização do valor do capital (que comanda desejos/necessidades, codifica as diferenças e faz do imaginário mera alavanca de consumo) no interior de um espaço social mediatizado, em que a tecnologia já parece capaz de produzir o seu discurso sobre o mundo. E em que a estetização generalizada da vida social tende a uma apologia paralisante do que existe e se põe a serviço exclusivo do mercado. (SODRÉ, 1996, p. 129)

Diante da informação mediatizada que transmite um conhecimento empacotado, os centros de informação pública – bibliotecas, museus e outros espaços culturais – deveriam propor caminhos que permitissem o essencial: a liberdade de chegar ao conhecimento, qualquer que seja, e discuti-lo: proporcionar o acesso às informações para a partir delas repensar o que foi posto. (MILANESI, 1997)

O Instituto Tomie Ohtake apresenta-se como uma alternativa cultural, uma iniciativa da comunidade nos novos tempos, visando participar da construção de uma sociedade mais sadia e realizadora. Para tanto, busca consolidar uma imagem de espaço onde as pessoas que o freqüentam sintam-no como diferenciado, pela qualidade das exposições, pelas montagens, pelas produções cênicas, pelo caráter pedagógico, pelo aprendizado cultural e cívico, pela arquitetura, pelo respeito ao público. (INSTITUTO TOMIE OHTAKE)

Atualmente - enquanto finaliza-se a construção dos teatros e do centro de convenções que possibilitarão novas abordagens artísticas e culturais - o Instituto vem priorizando as exposições e atividades de arte-educação. O diretor Ricardo Ohtake aponta os rumos da instituição:

O que nós queremos fazer é trabalhar além de artes plásticas, com design e arquitetura. De certa forma, tentamos ser amplos, por que nosso espaço é amplo... Não dá para ficar fazendo um 'tipinho' de exposição senão se esgota rapidamente. Nós temos que ter abrangência, mas dentro dessa abrangência nós temos uma linha muito clara.(...) Nós temos que fazer um trabalho educacional maior. Não aquele trabalho educacional de quantidade, o caminho não pode ser esse! Nós vamos fazendo um trabalho legal, um trabalho realmente educativo com as crianças de forma que desperte o conhecimento das artes, que desenvolva a sensibilidade. (informação verbal)

Dentro da concepção de ações relativas ao uso da cultura, apresentada por Teixeira Coelho (1997), as atividades do Instituto Tomie Ohtake visam proporcionar condições para que seu público desfrute plenamente dos modos culturais à disposição, seja como receptores informados, seja como criadores, dentro de uma proposta de educação informal.

“Agora nós estamos fazendo um caderno educativo para a exposição do Vergara⁶². É a primeira vez que nós estamos fazendo! É uma experiência que nós estamos fazendo, vamos ver se dá certo”. (Ricardo Ohtake, informação verbal)

Trata-se da cartilha chamada ‘Caderno do Olhar’. Em seu interior encontram-se informações divididas em breves capítulos: a) A obra – onde são apresentadas algumas gravuras acompanhadas de pequenos comentários do próprio artista; b) O artista – onde o próprio artista se apresenta e fala de seu cotidiano de trabalho; c) A entrevista – onde o artista fala de sua vida, sua obra, seu processo criativo; d) A exposição - apresenta a exposição que está sendo realizada, além de uma breve apresentação do artista e do curador explicando-a; e) A gente – nesta parte da cartilha uma série de referências às obras expostas propõe ao freqüentador analisá-las e praticar o desenho de acordo com o seu olhar.

“É um caderno onde as pessoas podem observar coisas da exposição e que a gente chama a atenção aqui. E às vezes, a gente fala para o cara: por que você não desenha como ele está desenhando tal coisa?” (Ricardo Ohtake, informação verbal)

Teixeira Coelho (1997) propõe que centros de arte e centros culturais são os espaços privilegiados para as atividades sócio-educativas de orientação artística, e que não raro funcionam como locais alternativos à produção de mercado, cumprindo

⁶² CARLOS VERGARA – VIAJANTE. De 30 setembro a 9 novembro 2003. Com curadoria do crítico Paulo Sergio Duarte, a trajetória de Carlos Vergara revelada nesta exposição que reuniu cerca de 50 obras, em recortes pontuais, apresentando ao público os 40 anos de carreira do artista gaúcho radicado no Rio de Janeiro.

uma função específica ao ampliar o universo cultural de seu público por meio de atividades de iniciação e compreensão da cultura.

Um desafio a ser suplantado, segundo Miranda (2003) no caminho da democratização cultural, pois o contato direto do público com as manifestações artísticas selecionadas – segundo a ótica de cada agência ou agente cultural – constitui o primeiro, a consolidação do hábito, a capacidade de discernimento crítico, a aptidão para estabelecer um diálogo com a obra ou manifestação e não menos importante, permitir a formação do gosto pessoal⁶³ e a fixação de preferências. Sem tal contato, não é possível criar novos públicos, mais críticos, exigentes e informados. Milanesi (1997) complementa, ao propor que tais ações deveriam propiciar ao indivíduo,

A capacidade de captar informações de acordo com as necessidades, a desenvoltura para assimilar conteúdos e novas linguagens, combinar dados e relacioná-los com a própria vida e, fundamental, ampliar a capacidade de percepção são necessários como alavancas para a produção e o acúmulo de riquezas. (MILANESI, 1997, p. 167)

Ricardo Ohtake demonstra a preocupação do Instituto Tomie Ohtake com tal desafio: “*Nós temos um departamento específico para arte-educação*”. (informação verbal)

⁶³ Segundo David Hume (citado por COHN, 1973) os princípios de ‘gosto estético’ seriam naturais e universais. Porém a capacidade de julgamento estético seria atributo de poucos. Nesse sentido as ações culturais deveriam ser estabelecidas no sentido de fornecer aos usuários culturais, a autonomia necessária para definir suas preferências.

O 'Espaço do Olhar', é o nome do núcleo de 'ação educativa' do Instituto Tomie Ohtake, com o qual propõe-se atrair e sensibilizar o público para o mundo da arte, por meio do aprimoramento do olhar. O objetivo principal do 'Espaço do Olhar' é formar o público leigo e atender aquele já interessado em arte, preferencialmente professores e alunos da rede pública e privada, além de oferecer cursos de aprofundamento para profissionais da área e artistas. A proposta de formação do público fundamenta-se no *"desenvolvimento do olhar: um olhar perceptivo, poroso e apurado sobre a arte dos últimos 50 anos, conforme o período de trabalho da artista plástica Tomie Ohtake"*. Para tanto, possui salas e auditórios projetados e equipados para a realização de cursos teóricos e práticos, workshops, simpósios e seminários, atuando em sintonia com a curadoria de artes visuais do Instituto para a definição de suas atividades, sempre coordenadas por artistas, pensadores da arte e da cultura em geral. (INSTITUTO TOMIE OHTAKE)

A área de educação em museus e centros culturais se apresenta em amplo desenvolvimento nos últimos anos em diferentes instituições. Porém, segundo Teixeira Coelho (1997), a questão das ações de arte-educação dentro da política cultural é controversa, uma vez que a educação artística é tema das políticas educacionais. Assim, entendendo a cultura e a arte como elementos importantes ao desenvolvimento humano, ações culturais deveriam ser promovidas, considerando os domínios de produção e recepção, sem, no entanto, serem diretivas, pois,

São os indivíduos e os grupos, eles mesmos, que inventam os modos pelos quais se aproximam da obra da cultura e os fins que com ela pretendem alcançar, cabendo ao agente ou mediador cultural (e não a um educador) apenas criar as condições para que isso se dê. (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 58-59)

Sendo assim, as ações culturais deverão estar centradas em atividades e serviços que criem estímulos à ampliação do conhecimento, sem, no entanto, desconsiderar as características e a própria contribuição do público, para quem são formuladas. Tais atividades, que poderiam ser identificadas sob o caráter de programação informacional, estariam centradas em temas significativos para os grupos aos quais elas se destinam. (MILANESI, 2002)

Dentro desse contexto, Ohtake, afirmou:

Ainda há pouco, fizemos um projeto maravilhoso! Organizamos um projeto para professores da rede pública, pois percebemos que em termos de abordagem da arte o conhecimento dos professores estava abaixo da necessidade dos alunos... E não eram apenas professores de educação artística, eram todos. Era preciso trabalhar em termos de despertar a sensibilidade desse pessoal. Atendemos quatro mil professores durante seis meses em um curso de imersão cultural com cento e vinte horas de duração... Quase uma especialização. Eram turmas de trinta e cinco pessoas e tivemos que alugar mais três espaços, pois não tínhamos como comportar tanta gente! (Ricardo Ohtake, informação verbal)

O projeto “Vivências Culturais para Educadores” – realizado em parceria com a Secretaria Municipal de Educação de São Paulo – foi elaborado com o objetivo de valorizar o papel do professor como cidadão produtor e leitor de cultura, ao mesmo tempo em que proporcionava a este, momentos de prazer e reflexão. (INSTITUTO TOMIE OHTAKE)

O projeto aconteceu entre os meses de janeiro e junho de 2003, dividido em três etapas:

- Arte e cultura – quando, em processo de imersão, foram abordados temas relativos às artes plásticas, literatura, cinema, música e teatro;
- Festival de Cinema: Educação pela Arte – quando foram abordados temas relativos à educação e à cultura por meio de filmes, palestras, apresentações musicais e mesas redondas;
- Arte na Escola – quando os professores foram orientados para a elaboração de propostas para serem aplicadas aos seus alunos. (INSTITUTO TOMIE OHTAKE)

Foi tão bom projeto, que provavelmente repetiremos, só precisamos de uns acertos! Além disso, realizamos regularmente exposições especiais para professores e também para alunos. Ainda agora estamos preparando um projeto onde o participante vai ser imerso no universo de criação do artista para em seguida ser incitado a criar. A intenção é depois, fazer uma exposição dos dois: do artista e do público. (Ricardo Ohtake, informação verbal)

Como indica Milanesi (1997) é a partir da sensibilidade dos agentes de um espaço de informação, da sua interação com a comunidade e o seu público, que serão criadas oportunidades de reflexão e crítica pelos mais diversos meios:

Os temas serão aqueles que o momento indicar, unindo o cotidiano da cidade e de seus habitantes ao universo de informação, resultando daí os conflitos necessários e o salto qualitativo. (...) De qualquer forma, persiste em cada caso a idéia fundamental e que justifica o verbo discutir como fundamental num centro de cultura: ele propicia a potencialização da informação. (MILANESI, 1997, p.179)

Assim, segundo Ohtake, o Instituto tem buscado ampliar a discussão da arte,

e propor novos caminhos, novas abordagens:

Nós temos, por exemplo, uma exposição “engatilhada” que mostra a gráfica popular, tudo aquilo que as pessoas desenham a mão, placas, grafismos... É um assunto que sempre me interessou pessoalmente, por que eu na “vida civil” sou designer gráfico - embora formado em arquitetura sou designer gráfico! – e sempre me preocupei com essa coisa popular. Eu nunca consegui sistematizar esse conhecimento até que há um ano, mais ou menos, conheci um cara do Rio que fotografou inscrições feitas à mão, mais de doze mil slides! É um material de uma riqueza impressionante... Isso é o tipo de coisa que nos interessa mostrar aqui por que é um filão para debater e nós temos que fazer. Se existe a tipografia eletrônica, nós temos também essa gráfica popular, feita pelo povo, pelas pessoas semi-analfabetas e que desenvolvem uma criatividade complexa! (informação verbal)

Conforme Milanese (2002), a diferença entre o interior de um centro de cultura e seu exterior, é que em seu interior existem informações organizadas e disponibilizadas como não se encontra fora: uma vasta e diversificada coleção de registros do conhecimento humano.

Ohtake continua,

[Essas peças de gráfica popular] são coisas de muita novidade, que as pessoas olham na rua, mas que não reconhecem, não olham diferenciadamente. Isso faz com que as pessoas entendam que o que se vê no dia-a-dia também pode estar aqui dentro.(...) Nós estamos tentando viabilizar a questão financeira. Porque a gente quer fazer um livro... Tem mais sentido fazer um livro porque fica registrado. (informação verbal)

Deve-se, assim, atentar para que, apesar de toda revolução tecnológica, as expectativas quase sempre permanecem no âmbito da vida cotidiana da cidade. Decorre daí uma premissa básica ao profissional da informação: “ele precisa

conhecer a cidade e o seu público para poder arquitetar a informação necessária. Ele organiza algo para um cenário e um público que vê com clareza”. (MILANESI, 2002, p.107). De tal forma que “se a ação cultural cria a inquietação e o desejo do conhecimento, e este satisfeito poderá suscitar outros, torna-se fundamental que o abastecimento seja contínuo”. (MILANESI, 1997, p.169)

“Nós estamos fazendo agora o centro de documentação... É um centro onde depois nós vamos documentar tudo. É lá que a gente quer guardar as coisas”.(Ricardo Ohtake – informação verbal). Além do centro de documentação, o Instituto Tomie Ohtake, tem como algumas de suas metas – como já mencionado – aprofundar o trabalho de pesquisas e organizar mais aprofundadamente sua produção visando obter resultados mais positivos.

Como afirma Milanesi (1997), no caso dos centros culturais, novos e prolíficos no Brasil, há uma série de práticas sem sentido porque a própria existência do espaço cultural é improvável. Seus atos são desconexos e realizados mais pelas eventualidades - e interesses distantes de uma real política cultural - e menos como exercícios constantes de reconhecimento do indivíduo e de seu tempo e meio. Assim, suas práticas não se relacionam com as idéias que deveriam sustentá-las. Tais centros de cultura são construídos sem que se tenha uma diretriz clara sobre o que se fazer em seu interior.

Da idéia é que resultará a ação concreta de uma casa destinada à cultura, evitando assim, justamente o contrário: a construção, a forma que desconhece a função, restando uma casca que, mesmo sendo bonita, persiste irremediavelmente ordinária. (MILANESI, 1997, p. 139)

Milanesi (2002) aponta que é na produção e registro de idéias que as instituições culturais – centros culturais, museu bibliotecas - conservam, que se afirma um papel significativo dos mesmos: possibilitar discutir a cultura, que não se restringe a uma área do conhecimento, mas passeia por várias, não sendo propriedade exclusiva de alguns, mas de todos aqueles que buscam a amplitude das relações consigo próprios e a história. *“A cultura como um tecido, é formada pelos fios da informação que a coletividade tece”*. (MILANESI, 2002, p. 103)

Enfim, como afirma Milanesi (1997), um centro cultural, desde sua localização ao seu programa, passando pela sua forma, é a concretização de um modo de ver a atividade cultural. Talvez o caminho seja aquele que se propõe anunciar que *“não existem mais bens culturais, mas sim atos culturais. Trata-se, em resumo, de nos convertemos de consumidores em produtores: de consumidores de instituições em produtores de acontecimentos”*. (CANCLINI,1980, p. 198-199)

CONSIDERAÇÕES FINAIS



TOMIE OHTAKE – 1993 (79 X 53 cm)

“A igualdade é um belo ideal, com exceção do terreno da cultura, onde o nivelamento deve se operar pelo alto”.

UMBERTO ECO

Compreendendo a cultura como a relação entre indivíduos, entre estes e outros grupos e as inter-relações com seu entorno, partimos para a realização desta dissertação, imbuídos de uma atitude, ou melhor, um posicionamento “político” (na concepção aristotélica do termo) sobre políticas para centros culturais: a de que caberia a essas instituições, em sua concepção, ter clara a função social como instrumento disseminador da informação a serviço do desenvolvimento do indivíduo.

Para tanto, sua política cultural deveria ser formulada objetivando resultados em longo prazo, com suas ações, conseqüentemente, refletindo-se no aprimoramento de seu público. É possível que tal posicionamento tenha, de certa forma, influenciado os resultados alcançados. Essa é uma discussão antiga nos meios acadêmicos: a postura isenta do pesquisador como condição básica para o estabelecimento de resultados fidedignos. Mesmo assim, assumimos o partido daqueles que buscam a ciência como vocação, como homens, à mercê dos riscos que as emoções nos impõem e, portanto, passíveis de erros.

Da mesma maneira, a concepção de informação assumida desde o princípio foi aquela que compreende a mesma enquanto ‘artefato’, o que se caracteriza como

produção eminentemente humana. Se acreditamos na Teoria Matemática da Informação? Claro que sim. Porém aqui, neste trabalho, a informação foi entendida e considerada como plena, a partir do momento em que o receptor da informação, compreendendo a mensagem, apropria-se da mesma, passando a utilizá-la em suas situações existenciais concretas. Isto posto, vamos às considerações, propriamente.

A transformação das sociedades a partir dos anos 1960 com o massivo aporte das Tecnologias da Informação e Comunicação no cotidiano das pessoas é tema de um sem número de trabalhos acadêmicos: a influência da mídia, a expansão das redes eletrônicas de informação, a expansão e interferência da lógica do mercado sobre os aspectos mais diversos da vida - entre eles a produção informacional e cultural -, passaram a exigir uma reflexão mais atenta sobre as transformações em curso e seu impacto sobre as sociedades. Desta forma, questões como cidadania, trabalho, educação, desenvolvimento, inclusão social, entre tantos outros, passaram a se impor como objetos de estudo de grande relevância.

A disseminação da informação no mundo e, conseqüentemente, seus equipamentos mais tradicionais – bibliotecas, museus, centros culturais – não ficaram imunes a tais transformações. A questão da acessibilidade da informação passa pela reformulação não apenas das formas e conteúdos, mas também dos métodos, pois as possibilidades de obtenção da informação foram elevadas exponencialmente a partir da explosão dos meios de comunicação de massa e do advento da Internet. Estes novos meios não apenas criaram novas formas de

disponibilização da informação, mas mudaram o próprio comportamento do receptor: a relação do indivíduo com a informação é outra.

Associado a tal mudança comportamental, o surgimento de novos suportes da informação passou a exigir uma postura diferenciada dos disseminadores informacionais. O fato é que hoje não cabe mais, por exemplo, pensar numa biblioteca baseada apenas em livros – salvo as raríssimas exceções de praxe – nem pensar em museus ou centros culturais que não considerem as múltiplas possibilidades de organização e disposição de seus acervos aos públicos; mais que isso, a própria concepção de acervo passa a ser discutida: pois em muitos casos, o registro e gestão da informação cultural são mais importantes que as ‘coleções’, propriamente. Luis Milanese em suas obras *“Biblioteca”* e a *“Casa da Invenção”*, bate insistentemente na tecla de que o caminho mais lógico é a aproximação das casas de cultura com as bibliotecas, nos diversos municípios brasileiros, onde as mesmas existem de forma desconexa. Ao que tudo indica esse é o caminho que vai ser assumido pelo governo federal sob a presidência de Luis Inácio Lula da Silva. Seu ministro da cultura, Gilberto Gil, vem propondo a criação das “Bases de Apoio à Cultura” (BAC’s) nos municípios como um instrumento de acesso à cultura e a informação, que na verdade, nada mais serão que isso: biblioteca, centro cultural e, um pouco além, infocentros.

De qualquer modo, isso remete a outra questão, pois na medida em que se procura ser a solução para tudo, corre-se o risco de perder sentido, e cair no vazio. Portanto, antes de tudo mais, seria importante ter a clara noção do porquê da existência de um dado equipamento. É o caso da função preceder a forma. A política

preceder a existência. Se se disponibiliza a informação, fundamental saber qual informação, para que e para quem. Parece simples, mas infelizmente não ocorre com a freqüência necessária. Os meios também são fundamentais. A apreensão plena da informação passa, necessariamente, pela possibilidade de discussão e recriação da mesma. Caberia a qualquer centro, portanto, dentro da compreensão de uma política cultural mais abrangente e direcionada ao desenvolvimento do indivíduo, estabelecer os meios ou mesmo fluxos de informação, de modo a permitir, não apenas a propagação da informação, mas sua absorção e transformação pelos seus receptores, ou seja, pelo seu público sob a pena de, em caso contrário, cumprir a mera função de retransmissores.

Assim, pensar em tais equipamentos como organismos sociais é, sobretudo, pensar em espaços, cuja estrutura e ações vão de encontro a um modelo, onde a preocupação é a disseminação da informação, mas também, a criação de possibilidades de encontro e convivência, como opções de lazer consciente e diferenciado, permitindo um acesso diferenciado e prazeroso. Aqui, cabe a ressalva de que a opção pelo prazer, não consiste em um esvaziamento da condição educativa em tais espaços. Batalha antiga travada por nós - estudiosos do lazer - educação e prazer não são excludentes, assim como não o são, trabalho e tempo livre. Complementares, são faces da mesma moeda.

Por outro lado, é fato que o aumento quantitativo da informação não diminui o analfabetismo absoluto ou funcional, mesmo em regiões do Primeiro Mundo, como atesta Muniz Sodré e inúmeros outros autores; da mesma maneira que, o incremento da tecnologia na vida cotidiana não promove a melhoria das condições

gerais, concorrendo na maioria das vezes mais para o desemprego, do que para o desenvolvimento social, infelizmente. O enfoque dos planejadores de tais equipamentos de informação deveria adotar uma abordagem mais humanística, onde fosse facilitada a integração ao contexto político, econômico e social da comunidade, buscando a necessária conversão da informação em conhecimento, e possibilitando um aprofundamento mais necessário ainda: a relação entre conhecimento e atitude, a relação entre informação e, por que não dizer, cidadania. Desse modo, possibilitar que ocorra não apenas a transferência da informação, mas a transformação das estruturas e alteração de posturas diante do mundo.

Mais que uma ação isolada, essa é uma questão de políticas públicas. E políticas públicas são dever do Estado. Infelizmente, na área cultural o que menos tem ocorrido nos últimos anos é o delineamento claro de uma política cultural, digna de ser chamada como tal. Seja por desconhecimento de sua importância, por desinteresse – ou interesses outros -, pelo despreparo de seus interlocutores – como atesta o próprio Ricardo Ohtake, diretor do Instituto Tomie Ohtake, em uma das entrevistas concedidas ao pesquisador -, o fato é que se tem chamado de política cultural nada mais é do que a criação de leis de incentivo e sua instrumentalização. Embora importante tal ‘política’ é extremamente limitada - para dizer o mínimo - pois atende a objetivos de curtíssimo alcance e, geralmente, carentes de sentido. Além disso, como atesta Isaura Botelho em seu artigo *“As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas”*, quase sempre se confunde com ocorrências vazias de sentido, motivadas por pressões as mais diversas, ou mesmo com ações isoladas, porém inconsistentes, por não serem pensadas no contexto mais amplo. Assim, o que se tem chamado de política cultural no Brasil tem se limitado a uma política de

eventos, deixada aos desígnios dos departamentos de marketing de grandes empresas, cujo alcance, em termos do aprimoramento do indivíduo, é bastante limitado. Nesse contexto, muitas empresas – principalmente bancos – tem estabelecido seus próprios centros culturais e os resultados tem sido os mais variados, conforme demonstram outros pesquisadores em seus trabalhos.

O Instituto Tomie Ohtake é uma instituição cuja trajetória é bastante recente, com pouco mais de dois anos. É pouco tempo para verificar seus resultados. Mesmo avaliar seus próximos passos é dificultado pelo fato do mesmo não dispor de financiamentos específicos - ‘automáticos’ nas palavras de Ricardo Ohtake – do setor público ou privado, muito embora, tenha um posicionamento claro de qual seria sua função e os seus objetivos. Tal fato talvez seja decorrência direta da experiência de seu diretor, nos vários anos de vivência em que atua na área cultural, em cargos públicos e privados. Assim, os caminhos a percorrer estão delineados, há projetos para os próximos anos, dentro do foco que a instituição definiu como sua especialidade.

A experiência do Instituto Tomie Ohtake permite algumas considerações. Pelo seu caráter independente tem liberdade para estabelecer sua programação conforme a sua proposta conceitual e, por assim dizer, isento de pressões mercadológicas. ‘De certa forma’ porque, ainda assim, utiliza os mecanismos das leis de incentivo à cultura para financiar os seus projetos, o que sempre exigirá uma adequação aos desígnios privados, mesmo se tratando de dinheiro público. Isto remete a algumas outras constatações: primeiramente o descaso dos poderes públicos ao permitir o estabelecimento de uma estrutura, de porte razoavelmente

grande, sem considerar a sua existência dentro de um período de tempo, pois não há financiamento regular, o que comprometeria - já em princípio - qualquer projeto cultural mais consistente. Sem considerar outras implicações de ordem socioeconômica. Em segundo lugar, atesta o descompasso entre iniciativas públicas e privadas: ao não considerar o estabelecimento de uma instituição, dentro de um contexto mais amplo, o Estado permite que a mesma defina sua própria política de atuação, alheia ao entorno, na maioria das vezes, concorrendo por verbas privatizadas com outras instituições, inclusive as públicas. Trata-se de iniciativas isoladas, ações limitadas que, independentemente de seu valor, perdem sentido quando avaliadas como um todo.

Também é cedo para afirmar, mas parece que se começa a pensar de forma mais consistente a respeito, como atestam as últimas notícias sobre o posicionamento do atual ministro da Cultura e também da secretária de Cultura do Estado de São Paulo. Mais uma vez cabe aguardar, pois resultados efetivos em termos de políticas culturais só em médio prazo, no mínimo. De qualquer modo, o governo federal, pelas declarações de seu ministro começa a propor um esboço de programa. Assim, dentre outras, começa-se a atentar para os financiamentos por meio das leis de incentivo: a proposta não é clara, mas fala-se em 'patrocínios incentivados' com os quais se pretende realizar ações mais diretas para projetos pré-determinados e áreas preestabelecidas. É claro que sempre corre-se outros riscos, mas enfim.

Por mais que se invista em ações culturais sempre haverá espaço para as mais diversas iniciativas, como é o caso do Instituto Tomie Ohtake. Trata-se de uma

instituição que tem seu valor e um papel a cumprir dentro da dinâmica cultural brasileira. Fazendo uma comparação descompromissada, tem seu espaço garantido, assim como o têm as bibliotecas especializadas e temáticas. Busca aproximar a arte de seu público, mais específico e mais educado, de um modo geral, e o faz. Produz informações estéticas e culturais diferenciadas e as disponibiliza. Ao mesmo tempo, por meio de suas ações de arte-educação permite o aprimoramento desse público e também busca formar novos. Enfim, tem uma função social a cumprir, tem consciência disso e busca fazê-lo, muito embora tenha que encontrar um caminho que aponte para ações mais mediadas, e menos diretivas, principalmente, em termos de arte-educação. Este, porém, é um desafio pelo qual passa a grande maioria das instituições culturais brasileiras, públicas ou privadas.

Infelizmente o Instituto Tomie Ohtake representa uma ação isolada e, por isso, perde alcance e efetividade. Ao não ser contemplada em um projeto de maior envergadura, uma política cultural plena, é esvaziada em seu sentido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRIL, Gonzalo. **Teoría General de la información**. Madrid, Espanha: Ediciones Cátedra, 1997.

ANSARAH, Marília G. Reis. **Estudo comparativo e perfil do agente cultural no Brasil e no México: Memorial da América Latina e Museo Nacional de Culturas Populares**. 1993. 282p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo.

ARAUJO, por Eliany Alvarenga de. A Construção Social da Informação: dinâmicas e contextos. **DataGramZero - Revista de Ciência da Informação**, vol. 2, n. 5, out. 2001.

Disponível em: <http://www.dgz.org.br/out01/F_I_art.htm> Acesso em: 30 jan. 2003.

ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco. Em: **Os Pensadores**. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1987. v. II. Versão inglesa de: W. D. Ross.

BARRETO, Aldo de Albuquerque. A Informação em seus Momentos de Passagem. **DataGramZero - Revista de Ciência da Informação**, vol. 2, n. 4, ago. 2001.

Disponível em: <http://www.dgz.org.br/ago01/F_I_art.htm> Acesso em: 30 dez. 2003

BARRETO, Aldo de Albuquerque. Tecnologias Paralelas. **DataGramZero - Revista de Ciência da Informação**, vol. 4, n. 3, jun. 2003.

Disponível em: <http://www.dgz.org.br/jun03/Ind_com.htm> Acesso em 02 jan. 2004

BARRETO, Tobias. Relatividade de todo conhecimento. **DataGramZero - Revista de Ciência da Informação**, n. 0, dez. 1999.

Disponível em: <http://www.dgz.org.br/dez99/F_I_art.htm> Acesso em: 23 dez. 2003.

BILBAO, Felisa I. & LARRINAGA, Miguel. Nuevos Enfoques para la gestión en el campo del ocio. In: **CONGRESO MUNDIAL DEL OCIO**, 6, Bilbao - España, 2000.

Disponível em: <<http://www.ocio.deusto.es/formacion/ocio21/conferencias.htm>> Acesso em: 17 jun. 2003.

BOTELHO, Isaura. As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas. Em: **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo: Fundação SEADE, 2001, vol. 15 - n. 2

Disponível em: <<http://www.centrodametropole.org.br/pdf/Isaura.pdf>> Acesso em: 18 dez. 2003.

BRANT, Leonardo. Diversidade Cultural e Desenvolvimento Social. Em: Brant, Leonardo (org.). **Políticas Culturais**, vol. I, Barueri, SP: Manole, 2003, p. 3-13.

BRASIL. Ministério da Ciência e Tecnologia. **Sociedade da Informação no Brasil - Livro Verde**, Brasília, 2000.

- CANCLINI, Nestor Garcia. **A socialização da arte**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. México: Editorial Grijalbo, 1989.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos - conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- CASTRO, Lucia Siaines de. O Valor da Informação: um desafio permanente. **DataGramZero - Revista de Ciência da Informação**, vol. 3, n. 3, jun. 2002. Disponível em: <http://www.dgz.org.br/jun02/F_I_art.htm> Acesso em: 30 dez. 2003.
- CHAUÍ, Marilena et al. **Política Cultural**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.
- CHERRY, Colin. **A comunicação humana**. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1971.
- CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisas em ciências humanas e sociais**. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- COHN, Gabriel. **Sociologia da comunicação**. São Paulo: Pioneira, 1973.
- COSTA, Roberto Teixeira da. O Museu do futuro ou o futuro dos museus. **Estado de São Paulo**. São Paulo, 25 mar. 2001a. Caderno 2, p. 6.
- COSTA, Roberto Teixeira da. Museus ou centros de entretenimento. **Estado de São Paulo**. São Paulo, 10 jun. 2001b. Caderno 2, p. 5.
- COSTIN, Claudia. A Política – Vida e a Cultura. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 01 jun. 2003. Geral: Tendências e Debates, p. A2.
- DE MASI, Domenico. **A Sociedade Pós-industrial**. São Paulo: Esfera, 1999.
- DUMAZEDIER, Joffre. **A revolução cultural do tempo livre**. São Paulo: Nobel, 1994.
- DUMAZEDIER, Joffre. **Valores e Conteúdos Culturais do Lazer**. São Paulo: SESC, 1980.
- DUMAZEDIER, Joffre. **Lazer e Cultura Popular**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- DENCKER, Ada de F. Maneti; DA VIÁ, Sarah Chucid. **Pesquisa empírica em ciências humanas**. São Paulo: Futura, 2001.
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. 18 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ECO, Umberto. De biblioteca. **Aerograma**. Rio de Janeiro, n. 17, 19 nov. 2003.

Disponível em:
<http://www.aeroplanoeditora.com.br/aerograma/ensaio_umberto_eco_biblioteca.html>
Acesso em 29 nov. 2003

FEIJÓ, Martin César. **O que é Política Cultural**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREITAS, Lídia Silva de. A memória polêmica da noção de Sociedade da Informação e sua relação com a área de informação. **Revista Informação e Sociedade: Estudos**. João Pessoa, vol.12, n.2, 2002.
Disponível em <<http://www.informacaoesociedade.ufpb.br/1220208.pdf> > Acesso em: 21 nov. 2003

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. **Diagnóstico dos investimentos em cultura no Brasil**. Belo Horizonte, 1998.

GELPI, Ettore. **Lazer e Educação Permanente: Tempos, espaços, políticas e atividades de educação permanente e do lazer**. São Paulo: SESC, 1983.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar Projetos de Pesquisa**. 3ª ed. São Paulo: Atlas, 1994.

GIL, Gilberto. Ministério da Cultura. **Discurso do ministro Gilberto Gil no Balanço Final do primeiro ano de sua gestão à frente do MinC**. Brasília, 2003. Disponível em: <<http://www2.cultura.gov.br/scripts/discursos.idc?codigo=651>> Acesso em: 19 dez. 2003

GIROUX, Henry A. **Atos impuros**. Porto Alegre: Artmed, 2003.

GRÖTSCH, Kurt. Economía de Sensaciones o la Gestión de las Emociones. Em: **CONGRESO MUNDIAL DEL OCIO**. 6, Bilbao - España, 2000.
Disponível em: <<http://www.ocio.deusto.es/formacion/ocio21/conferencias.htm>>
Acesso em: 17 jun. 2003.

GUTIERREZ, Gustavo Luis. **Lazer e Prazer**. Campinas: Autores Associados, 2001.

HALL, Stuart. The Centrality of Culture: Notes on the Cultural Revolutions of Our Time. Em: Thompson, Kenneth (org.), **Media and Cultural Regulation**. California, USA: Sage, 1997.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. **Edifício da Arte: Espaços recentes de exposições construídos ou renovados**. São Paulo, 2002.

LAKATOS, Eva M.; MARCONI, Marina de A. **Metodologia Científica**. 3ª ed. São Paulo: Atlas, 2000.

LOPES, Luis Carlos. A Informação: a mônada do século XX. **Ciberlegenda**. Rio de Janeiro, n. 1, 1998. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/lclop2.htm>.> Acesso em 2 jan. 2004.

LOPES, Regina C. Simões. A propósito de política cultural. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro: IPHAN, 1987. n. 22, p.26-29.

McGARRY, Kevin. **O contexto dinâmico da informação**. Brasília: Briquet de Lemos, 1999.

MACHADO, Jurema. Políticas Culturais ou Por uma Política Cultural. Em: Brant, Leonardo (org.). **Políticas Culturais**. vol. I, Barueri, SP: Manole, 2003, vii-xiv.

MASER, Sigfried. **Fundamentos da Teoria Geral da Comunicação**. São Paulo: Edusp, 1975.

MARCONI, Marina de A; LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2000.

MARCELLINO, Néelson C. **Lazer e Educação**. Campinas: Papyrus, 1987.

MARCELLINO, Néelson C. **Lazer e Humanização**. Campinas: Papyrus, 1983.

MARCELLINO, Néelson C. **Formação e desenvolvimento de pessoal em lazer e esporte**. Campinas: Papyrus, 2003.

MARCELLINO, Néelson C. (Org.). **Políticas públicas setoriais de lazer**. Campinas: Autores Associados, 1996.

MARTELETO, Regina Maria. Confronto simbólico, apropriação do conhecimento e produção de informação nas redes de movimentos sociais. **DataGramaZero - Revista de Ciência da Informação**, vol. 2, n. 1, fev. 2001. Disponível em: <http://www.dgz.org.br/fev01/F_I_art.htm> Acesso em: 30 dez. 2003

MARTELETO, Regina Maria. Cultura informacional: construindo o objeto informação pelo emprego dos conceitos de imaginário, instituição e campo social. **Ciência da Informação**, Brasília, vol. 24, n. 1, 1995. Disponível em <<http://www.ibict.br/cionline/240195/24019510.pdf>.> Acesso em: 18 jan. 2003

MEDEIROS, Jotabê. De parangolé, Gil reclama de 'herança monstruosa'. **Estado de São Paulo**. São Paulo, 20 dez. 2003. Caderno 2, p. D11.

MILANESI, Luis. **Biblioteca**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MILANESI, Luis. **A Casa da Invenção**. Cotia: Ateliê Editorial, 1997.

MIRANDA, Danilo Santos de. Democratizar a Cultura, Democratizar as Culturas. Em: Brant, Leonardo (org.). **Políticas Culturais**. vol. 1, Barueri, SP: Manole, 2003. Prefácio, p.29-33.

MOISÉS, José Álvaro. Democracia e financiamento da cultura no Brasil. Em: MOISÉS, José Álvaro, BOTELHO, Isaura, (Orgs.). **Modelos de financiamento da cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1995. p.13-22.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. 4ª ed., São Paulo: Ática, 1980.

NETTO, Carlos Xavier de Azevedo. Signo, sinal, informação: as relações de construção e transferência de significados. **Revista Informação e Sociedade: Estudos**. João Pessoa, vol.12, n.1, 2002.

Disponível em:

<<http://www.informacaoesociedade.ufpb.br/1220204.pdf>> Acesso em: 15 nov. 2003

OLIVEIRA, Silvio Luis. **Tratado de metodologia científica**. São Paulo: Pioneira, 2001.

PIGNATARI, Décio. **Informação. Linguagem. Comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

REGINATO, Sídia M. D. O que promove o lazer. O que promove o homem. In: MARCELLINO, Néelson C. (Org). **Lazer e Empresa**. Campinas: Papyrus, 1999. Cap. 9, p.123-137.

REQUIXA, Renato. **Sugestão de diretrizes para uma política nacional de lazer**. São Paulo: SESC, 1980.

RICHARDSON, Roberto J. **Pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2000.

RIFKIN, Jeremy. **A Era do Acesso**. São Paulo: Makron Books, 2001.

ROBREDO, Jaime. **Informação e Transformação**. Brasília: Associação dos Bibliotecários do Distrito Federal, 1984.

ROLIM, Liz Cintra. **Educação e Lazer: a aprendizagem permanente**. São Paulo: Ática, 1989.

SANTOS, Milton et al. **Fim de século e globalização**. São Paulo: Annalume, 2002.

SCOTTI, E.V. et al. O terceiro milênio e o paradigma da informação. **Encontros Bibli: Revista de Biblioteconomia e Ciência da Informação**. Florianópolis, n. 8, set. 1999.

Disponível em:

<http://www.encontrosbibli.ufsc.br/Edicao_8/bibli8.html> Acesso em: 12 dez. 2003.

SILVA, Beatriz Coelho. Gil ouve produtores da Baixada Fluminense. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 16 dez. 2003. Caderno 2, p. D9.

SILVA, Junia G.; MARINHO, Inaldo B. Socialização da informação: Aportes da teoria da ação comunicativa. **Ciência da Informação**, Brasília, vol. 25, n. 3, 1996. Disponível em <<http://www.ibict.br/cionline/250396/25039626.pdf>> Acesso em: 29 dez. 2003.

SILVA, Liliana Souza e. **O público e o privado: a política cultural brasileira no caso dos institutos Moreira Salles e Itaú Cultural**. 2000. 210p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo.

SILVA, Sara Maria de Andrade. O espaço da informação: dimensão de práticas, interpretações e sentidos. **Revista Informação e Sociedade: Estudos**. João Pessoa, vol.11, n.1, 2001. Disponível em: <<http://www.informacaoesociedade.ufpb.br/1110102.pdf> > Acesso em: 15 nov. 2003.

SIRIHAL, Adriana Bogliolo; LOURENÇO, Cíntia de Azevedo. Informação e Conhecimento: Aspectos filosóficos e informacionais. **Revista Informação e Sociedade: Estudos**. João Pessoa, vol.12, n.1, 2002. Disponível em: <<http://www.informacaoesociedade.ufpb.br/1210203.pdf>> Acesso em: 20 nov. 2003.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a cultura**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

SOUZA, Márcio. **Fascínio e repulsa: Estado, cultura e sociedade no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura, 2000.

SUAIDEN, Emir José. A biblioteca pública no contexto da sociedade da informação. **Ciência da Informação**, Brasília, vol. 29, n. 2, 2000. Disponível em: <<http://www.ibict.br/cionline/29020007.pdf>> Acesso em: 18 jan. 2003

SUBIRATS, Eduardo. **La cultura como espectáculo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

TEIXEIRA COELHO, J. **Dicionário crítico de políticas culturais**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

TEIXEIRA COELHO, J. **Guerras culturais**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

TEIXEIRA COELHO, J. **Semiótica, informação e comunicação**. 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1996.

TEIXEIRA COELHO, J. **Usos da cultura: política de ação cultural**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

TEIXEIRA COELHO, J. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Sites

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS

Disponível em: <<http://www.fgv.br>> Acesso em: 21 nov. 2003

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO

Disponível em: <<http://www.fjp.org.br>> Acesso em: 15 out. 2003

GUGGENHEIM MUSEUM

Disponível em : <<http://www.guggenheim.org/>> Acesso em: 19 nov. 2003

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA

Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br>> Acesso em: 13 dez. 2003

INSTITUTO TOMIE OHTAKE

Disponível em: <<http://www.institutotomieohtake.com.br>> Acesso em: 14 jan. 2004

MINISTÉRIO DA CULTURA

Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br>> Acesso em: 19 dez. 2003

REVISTA MARKETING CULTURAL

Disponível em: <<http://www.marketingcultural.com.br/>> Acesso em: 12 dez. 2003

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

Disponível em: <<http://www.cultura.sp.gov.br/#>> Acesso em: 14 jan. 2004

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO

Disponível em: <<http://portal.prefeitura.sp.gov.br/secretarias/cultura>> Acesso em: 14 jan. 2004

ANEXOS

ANEXO A

Entrevista com o Sr. Ricardo Ohtake - Diretor do Instituto Cultural Tomie Ohtake

Concedida a Flávio Martins e Nascimento em 25 de setembro de 2003.

Flavio - Bem, na verdade eu havia encaminhado para Daniela (Coelho; produtora do Instituto) o roteiro da entrevista...

Ricardo Ohtake - Ela me deu... Mas eu nem li, pois eu achei que o tempo que eu levaria para ler, eu converso com você, pois, é mais útil.

Flavio - É, na verdade, eu costumo enviar o roteiro antes porque, de certa forma, a pessoa fica mais ou menos a par do que se trata.

Ricardo Ohtake - Esse assunto todo aí, é assunto com que eu lido todos os dias. Eu pessoalmente fui diretor de várias entidades culturais. Fui diretor do Centro Cultural São Paulo, fui o primeiro diretor do Centro; fui diretor do MIS (Museu da Imagem e do Som - SP); fui diretor da Cinemateca Brasileira; fui secretário da Cultura do Estado de São Paulo e fui secretário do Meio Ambiente na prefeitura aqui. Então quer dizer, com isso, essas questões todas estão na minha cabeça o tempo todo. Então, desse assunto a gente fala sem pensar muito...

Flavio - Na verdade, uma primeira parte da entrevista trata do histórico, informações gerais sobre o instituto... Acho que posso conseguir em alguns documentos...

Ricardo Ohtake - Eu posso ir dizendo para você. Eu acho que é mais rápido. Então é o seguinte: a criação do Instituto se deu de uma forma assim; este espaço aqui pertence a um laboratório farmacêutico, o Laboratório Aché. Esse laboratório tem três sócios, sendo que eles são amigos de cinquenta anos da minha família. O Rui (Ohtake - arquiteto autor do projeto do Centro Cultural) inclusive estudou no ginásio com um deles. Eu conheço o Vitor (...) dono do Aché desde os dez anos de idade, eles freqüentavam minha casa e chamam minha mãe até hoje de dona Tomie

(Ohtake - artista plástica, que deu nome ao instituto). Ninguém mais chama minha mãe hoje de dona Tomie, todo mundo chama de Tomie... Mas como eles conhecem minha mãe desde pequenos, se acostumaram a chamar assim, e continuam até hoje. Então, o que aconteceu... Eles tinham este terreno aqui, por que com o crescimento do laboratório... Você sabe, o laboratório praticamente não existia, eles eram vendedores de remédios. Quando eles começaram a conseguir um pouco mais de dinheiro, compraram um pequeno laboratório. Foram crescendo, crescendo... Compraram outros laboratórios... São uns caras de uma competência fora do normal! E são também pessoas de uma generosidade impressionante! Todo mundo acha que esses empresários por aí são uns capitalistas selvagens... Eles têm a competência de todos os capitalistas selvagens, mas são de uma generosidade impressionante...E tem ideais também, não pensam apenas em ganhar dinheiro... Claro que isso para eles é fundamental, mas eles estão preocupados com outras coisas também... Por exemplo, eles estavam tentando, de dez anos para cá, um pouco mais, eles já eram o maior laboratório brasileiro, terceiro do ranking brasileiro, e brigavam com todas as multinacionais. Eles estavam tentando fabricar matéria-prima para produção de antibióticos. Essa fabricação é uma das coisas mais complicadas que existem no mundo; não tecnicamente, cientificamente... Eles estavam trabalhando com uma equipe de trinta cientistas da UNICAMP e da USP, eles estavam desenvolvendo o trabalho de uma forma superinteressante. O que aconteceu? Eles estavam trabalhando nisso, mas a máfia mundial (o Cartel dos grandes laboratórios) impediu a concessão de licenciamento par eles fabricaram essa matéria-prima. A partir daí, o que aconteceu... Eles resolveram, depois de dez anos tentando, desistiram e ficaram decepcionados. Daí resolveram partir para um empreendimento imobiliário. Eles possuíam este terreno que pertencia a um laboratório que eles haviam comprado. Eles resolveram fazer um projeto de um edifício de escritórios. E numa conversa com meu irmão (Rui Ohtake), resolveram fazer uma coisa que não fosse exclusivamente comercial, uma coisa voltada para a cidade... Foi então que surgiu a idéia de um espaço cultural, um espaço para convenções, teatros, e surgiu isto que você vê... Nós temos espaços para convenções, nós temos lá teatros... E vamos ter o centro de convenções... Então, este instituto nasceu desse projeto inicial. Surgiu este espaço para exposições... Os teatros que ainda não estão prontos. Disso surgiu a idéia de homenagear a "dona" Tomie, a mãe japonesa deles - como eles mesmos dizem! - e nos cederam este

espaço em comodato, onde estamos há um pouco menos de dois anos.

Flavio - Bem, então na verdade, este espaço é mantido através da lei de incentivo à cultura?

Ricardo Ohtake - Não necessariamente. A lei de incentivo funciona de uma forma limitada. Nos trabalhamos com 40% de nossos custos cobertos pela lei de incentivo. O resto conseguimos de outras formas, pelos caminhos mais diversos.

Flavio - Em relação à política cultural do Instituto Tomie Ohtake... De um modo geral, de que forma se define a programação?

Ricardo Ohtake - Bem, eu acho que não é só aqui, acho que muitas instituições, a não ser aquelas mais radicais como, por exemplo, o Oiticica (>>>>>) na época da Wanda Carmim, era uma ditadura, uma ditadura. Assim como um pouco hoje a Maria Antonia, sabe o Centro Cultural Maria Antonia? A Maria Antonia é uma coisa bem radical...

Flavio - Um reduto de esquerda o senhor diria?

Ricardo Ohtake - Não, não. São os formalistas. É um pessoal do construtivismo. São todos de esquerda, como são todos de esquerda, imagino eu, em qualquer entidade cultural...

Flavio - É de certa forma... Mas é um rótulo meio ultrapassado. Essa questão de direita, esquerda...

Ricardo Ohtake - Inclusive por que hoje muitas entidades perderam essa característica de ser "de esquerda". O que eu quero dizer para você é o seguinte: o que nós queremos fazer é trabalhar com arte contemporânea, mas faço questão de ser o mais aberto possível e é por isso que nós temos um curador como o Arnaldo Farias que é uma cabeça abertíssima. Então trabalhar com arte contemporânea e depois aquelas etapas que antecederam a arte contemporânea para mostrar com chegamos até aqui. Hoje, por exemplo, nos estamos com uma exposição do Villanova Artigas (arquiteto brasileiro responsável por inúmeras obras no país) um cara que já morreu, mas por que mostrá-lo? Não é arte contemporânea, mas é um cara que antecedeu... Ainda hoje é muito atual. Nós temos lá embaixo uma sala mostrando os arquitetos atuais, que foram discípulos do Artigas... Quer dizer, no

nosso trabalho nos temos esse tipo de abordagem. Na semana que vem nós vamos inaugurar a exposição do Vergara, um cara que trabalha desde os anos 1960 até hoje. É essa etapa do trabalho da arte que nós pretendemos mostrar de, mais ou menos, 1950 para cá. Quer dizer, a Tomie começou a trabalhar em 1952, então é esse período que nós vamos trabalhar... E esse é um período de grande virada na arte brasileira, o período do pós-guerra, quando começa a influência das novas instituições... O Masp, o MAM, a Bienal... E a arte se internacionaliza novamente. Começa a aparecer a arte abstrata, a arte concreta. Claro que nós vamos fazer exposições anteriores também, mas para mostrar o caminho que nos levou até a arte que nos temos hoje. O que nós queremos fazer é trabalhar além de artes plásticas, com design e arquitetura. De certa forma, tentamos ser amplos, por que nosso espaço é amplo... Não dá para ficar fazendo um "tipinho" de exposição senão se esgota rapidamente.

Flavio - E perde-se a função, inclusive...

Ricardo Ohtake - É exatamente. Nós temos que ter abrangência, mas dentro dessa abrangência nós temos uma linha muito clara.

Flavio - E o público, também é o mais variado possível...

Ricardo Ohtake - É o mais variado possível, mas isso é uma coisa que nós estamos discutindo muito hoje em dia, porque é o seguinte: o público não tem familiaridade com arte contemporânea...

Flavio - O público não tem familiaridade com arte, ponto!

Ricardo Ohtake - Não. Por exemplo, se você chega no Masp, numa exposição de uma arte um pouco para trás, o pessoal responde. Por exemplo, a exposição do Centro Cultural do Banco do Brasil no Rio, que teve maior público foi a exposição sobre o Surrealismo.

Flavio - Mas não seria por que já são ícones? Artistas extremamente popularizados...

Ricardo Ohtake - Surrealismo não. Tem o Max Ernst, que ninguém nunca ouviu falar... Os iniciados, sim. Os iniciados todos conhecem. Picasso não é surrealista! Se tivesse um cara como Picasso, a gente entenderia... Picasso, Monet, Salvador Dalí...

Flavio - O Masp trouxe nos últimos anos e foi aquela loucura...

Ricardo Ohtake - Isso mesmo. Então, quer dizer, acho que a coisa passa um pouco por aí. Quer dizer, nós temos exposições aqui que não vem público nenhum, e tem outras que vem muita gente... Dependendo do tipo de exposição vem mais gente ou menos gente. Nos acabamos domingo uma exposição com os vídeos da Tate (Gallery, de Londres)...

Flavio - Só uma pergunta, interrompendo, esses vídeos tinham alguma coisa a ver com a exposição da Oca (no Parque Ibirapuera), assim como o Villanova aqui, ao mesmo tempo em que está acontecendo a Bienal de Arquitetura, isso é uma coisa planejada?

Ricardo Ohtake - É o seguinte: a nossa exposição e a da Oca é uma exposição só. Agora, a nossa com a Bienal, a nossa é considerada uma exposição paralela. Nós estamos fazendo coincidindo com a Bienal. Porque eu acho que, assim como nós fizemos outras exposições aqui em São Paulo que não foram divulgadas, faltou uma liderança à Bienal para fazer com que a cidade falasse sobre arquitetura esse tempo todo. Nos meses de setembro e outubro tinha que se falar só de arquitetura. Se perdeu! Então fica uma coisa assim: a Bienal está lá, o Artigas está aqui, tem exposições de desenhos de arquitetos por aí...

Flavio – O senhor não acha que esse seria um papel importante para as instituições públicas hoje: a Secretaria de Cultura, por exemplo, não deveria trabalhar mais formatando políticas de modo a se complementarem os espaços culturais na cidade?

Ricardo Ohtake – Eu acho que uma das soluções seria essa. Acho também que tem as instituições não governamentais, como o Instituto dos Arquitetos que é um dos organizadores da Bienal, tinha que ter organizado isso, e isso não depende de dinheiro, depende de querer conversar. Então eu acho que esse tipo de coisa, você tem razão. Tinha que ter alguém fazendo esse tipo de coisa. Nós mandamos cartas para a Bienal e para o Instituto dos Arquitetos: estamos fazendo uma exposição paralela, etc., etc.

Flavio – E não tiveram resposta?

Ricardo Ohtake – Não, não tivemos.

Flavio – A impressão que dá é que cada um cuida de si mesmo, sem querer se entender...

Ricardo Ohtake – Sem deixar o outro aparecer muito! (Risos). Então quer dizer, no nosso caso, por exemplo, eu tenho certeza que se houvesse uma junção maior, sem dúvida alguma, todos seriam favorecidos, sem dúvida alguma!

Flavio – Inclusive o público...

Ricardo Ohtake – Com certeza! A cidade inteira falando de arquitetura... Seria uma beleza!

Flavio – Agora, com relação ao público, mais uma vez. Conforme o senhor falou, existem exposições sem público e existem exposições com um público excelente, e nesse sentido, existe alguma adequação da programação?

Ricardo Ohtake – Até agora, daqui a pouco nos vamos completar dois anos, é muito pouco tempo... E na verdade, nós não temos muita preocupação nesse sentido. Constatamos tudo, evidentemente, mas nesse período nós chegamos à conclusão que algumas exposições têm que ser redirecionadas. Um tipo de exposição, por exemplo, nós temos que fazer um trabalho educacional maior, um trabalho educacional traz gente. Não aquele trabalho educacional de quantidade. O caminho não pode ser esse! Aquela coisa de fazer parceria com tantas escolas, e as escolas vão despejando gente aqui. Nós vamos fazendo um trabalho legal, um trabalho realmente educativo com as crianças de forma que desperte o conhecimento das artes que desenvolva a sensibilidade, acho que é uma série de coisas que uma exposição bem feita, que tenha um trabalho educacional bem realizado, a gente possa ter tudo isso aí. Então, por exemplo, agora nós estamos fazendo um caderno educativo para a exposição do Vergara. É a primeira vez que nós estamos fazendo! É uma experiência que nós estamos fazendo, vamos ver se dá certo. O que é isso? É um caderno onde as pessoas podem observar coisas da exposição e que a gente chama a atenção aqui. E às vezes, a gente fala para o cara: por que você não desenha como ele está desenhando tal coisa? A gente reproduz um desenho aqui e ele vai fazer o retrato que o Vergara fez e está impresso aqui, e ele vai fazer o

retrato da pessoa que está aqui ao lado, entende? Então quer dizer, é para “puxar” essa coisa do fazer, do sentir, do olhar, com o público freqüentador daqui. É isso que nós estamos fazendo. Nós já fazemos até agora um material impresso; é um folder, fazemos aqueles *flyers*, aquele material que o pessoal recebe, e que cabe no bolso da camisa, e vai embora e se a pessoa quiser, não joga fora. Também tem um maior, que tem um texto mais ensaístico, também com mais ilustrações, e esse a gente vende por um real. Que é para o cara não jogar fora, e que ao mesmo tempo, dá para o cara pagar. Bom, esse é o tipo de coisa que a gente está fazendo. Fora isso, a gente faz um trabalho aqui bem interessante que é passar um vídeo sobre a exposição. Assim, o artista fala; o que ele pretende fazer com seu trabalho. Se a exposição é maior, o curador fala. Então, isso tudo faz parte de um trabalho que a gente pretende que seja didático, quer dizer, a exposição tem que ter esse caráter. E agora, nós estamos juntando mais esse elemento que eu te falei, esse caderno do estudante, é mais para crianças. Quer dizer, nós estamos diversificando esse tipo de coisa, estamos experimentando as coisas, para ver que caminhos a gente precisa fazer as coisas.

Flavio – É um trabalho de tentativa e erro mesmo, não é? Bom, agora, em relação a outras instituições também pertencentes à iniciativa privada, praticamente todos os bancos têm as suas, hoje em dia, além de outras empresas, o senhor diria que existe alguma diferença desta instituição em relação às outras, e diria, não apenas em relação à programação, pois isso está claro, mas a forma de atuar, as estratégias de ação cultural mesmo. Como é que o senhor vê isso?

Ricardo Ohtake – Do jeito como está estruturada hoje, a cultura brasileira, a difusão da cultura brasileira, eu diria que estamos todos, mais ou menos, no mesmo lugar, no caso da iniciativa privada. O governo participa, mesmo nos museus estatais, nas entidades – que pertencem ao governo, eles participam com uma parte...

Flavio - Geralmente mínima, não?

Ricardo Ohtake – Mas, às vezes, que resolve a coisa. O resto, o cara tem que buscar na iniciativa privada. O dinheiro para valer mesmo, vem todo da iniciativa privada. Isso significa que, por exemplo, eu não sei o que acontece, se você trazer uma exposição contestatória do sistema. A gente até faz! Mas tem que dar uma

disfarçada... Então o que acontece é isso... Por exemplo, se a gente traz uma exposição hierática (sagrada, religiosa), será que a gente passa fácil? Se a gente traz uma exposição da cultura gay, será que a gente mostra com facilidade? Então, quer dizer, são coisas que, em sendo dinheiro de iniciativa privada gente encontra uma certa restrição, nesse sentido. E particularmente... Por exemplo, será que a gente consegue fazer uma exposição falando mal do capitalismo? Será que os caras vão achar legal? Quer dizer, essas são questões que eu acho que advém da necessidade de todo mundo recorrer à iniciativa privada. Agora, o problema que eu acho mais complicado é que hoje em dia as entidades culturais privadas, ou não privadas, como por exemplo, as entidades que nós temos aqui na cidade de São Paulo, ou são pertencentes, de um modo geral, ao governo ou são pertencentes a bancos. Se você for ver, as entidades de um certo porte que não pertencem nem ao governo nem aos bancos, são pouquíssimas. Somos nós aqui, o Masp, que não é ligado nem ao governo e nem aos bancos, e o MAM. Porém, o Masp recebe da prefeitura, um milhão de reais todo ano, ou seja, recebe mais do que órgãos do próprio governo. O MAM, Museu de Arte Moderna, tem como presidente, a presidente do conselho do Banco Itaú...

Flavio – A Milú Vilella. Ela não é também presidente do Instituto Cultural Itaú?

Ricardo Ohtake – Sim. Então quer dizer, tem essa coisa assim... E até muito pouco tempo atrás, o MAM mesmo era bancado pelo Itaú: tinha falta de dinheiro, o Itaú cobria... Mas agora não está mais fazendo isso, e eles estão pensando pra viver! E nós pensamos pra viver desde o começo, por que nosso dinheiro não vem automaticamente de nenhum lugar, nem de banco, nem de governo, de nada... Então quer dizer, a nossa vida está difícil, estamos passando por um momento extremamente delicado. Então isso faz com que hoje nós, aqui, tenhamos uma vida extremamente dura! Felizmente estamos conseguindo sobreviver.

Flavio – O senhor poderia dizer como é que funciona o financiamento dessas exposições?

Ricardo Ohtake – É tudo feito com patrocínio.

Flavio – Então a cada exposição aqui, é uma corrida louca atrás de patrocinadores...

Ricardo Ohtake – Só que agora, o que nós estamos fazendo é tentar levantar coisas maiores, ou coisas que todo mês o cara dá uma pequena quantidade, que para a empresa não é uma coisa tão pesada, e que no final do ano você consegue recolher um certo dinheiro de tal forma que mesmo algumas exposições que não tem patrocinador consigam ser feitas. Essa é nossa luta! Agora, nessa política geral, o que me preocupa muito é que há muitos amadores atuando.

Flavio – Mas esse não é um problema da cultura, é um problema do país de um modo geral...

Ricardo Ohtake – Sim, sim! O projeto da reforma agrária... Tinha que estar pronto! O Fome Zero, o projeto cultural... Tinham que estar prontos!

Flavio – Nesse sentido, o senhor acabou de falar das instituições privadas... Eu concordo com isso, acho que essa instituição cultural pertencente à iniciativa privada tem preenchido um papel que as instituições públicas abdicaram...

Ricardo Ohtake – Se bem que é o seguinte, esses recursos que vem da iniciativa privada, no fundo, são governamentais, está certo? Então o que aconteceu foi a transferência de decisão da esfera governamental para a esfera privada é o realmente aconteceu, porque o dinheiro é o mesmo.

Flavio – Bem, aí é que está a grande discussão a se debater, é que na verdade, o governo abriu mão de executar e abriu mão de gerenciar, de administrar, de fazer a política pública, as políticas culturais. Mudando um pouco, mas ainda dentro dessa perspectiva, sob qual definição de cultura, o Instituto Tomie Ohtake atuaria?

Ricardo Ohtake – Bem, acho que poderíamos dizer que existe a alta cultura e depois, teríamos a cultura popular. Eu acho que a alta cultura está numa grande crise pela mudança de tudo que aconteceu no mundo nesses últimos anos. Essa alta cultura que se manifestava de uma maneira tratou de mudar, e está se modificando. Então, essa crise é uma coisa que nós temos que discutir seja fazendo exposições, debates... É uma coisa que nós temos que estar atentos. Por outro lado, nós temos a cultura popular, que acaba por ser uma forma de cultura extremamente importante e rica, que acaba sendo solicitada pela alta cultura por conta da crise mencionada. Eu acho essa cultura popular uma coisa muito interessante e nós

temos que estar atentos. Então eu acho que num local como este aqui, por exemplo, passados quase dois anos de sua abertura, nós vamos começar a trabalhar nesse sentido também. Nós temos, por exemplo, uma exposição “engatilhada” que mostra a gráfica popular, tudo aquilo que as pessoas desenham a mão, placas, grafismos... É um assunto que sempre me interessou pessoalmente, por que eu na “vida civil” (risos) sou designer gráfico - embora formado em arquitetura sou designer gráfico! – e sempre me preocupei com essa coisa popular. Eu nunca consegui sistematizar esse conhecimento até que há um ano, mais ou menos, conheci um cara do Rio que fotografou inscrições feitas à mão, mais de doze mil slides! É um material de uma riqueza impressionante...

Flavio – É um material produzido no Brasil inteiro?

Ricardo Ohtake – Ele fotografou por onde foi passando. Ele mora no Rio, mas está sempre por São Paulo, e foi passando e fotografando! Ele é fotógrafo por profissão. Ele foi fotografando letras, por exemplo. A letra “A” ele tem mais de oitocentos slides... Tem placas e uma série de coisas interessantes. Portanto, isso é o tipo de coisa que nos interessa mostrar aqui por que é um filão para debater e nós temos que fazer. Se existe a tipografia eletrônica, nós temos também essa gráfica popular, feita pelo povo, pelas pessoas semi-analfabetas e que desenvolvem uma criatividade complexa! Enfim, acho que temos que trabalhar com essa coisa dúbia: alta cultura e cultura popular.

Flavio – Então vocês têm trabalhado aqui com essas duas vertentes, vamos dizer assim?

Ricardo Ohtake – Sim, mas a cultura popular é uma coisa que está muito pouco desenvolvida, muito pouco organizada. Porque a alta cultura você faz assim (estalando os dedos) aparecem trezentos, já para a cultura popular você faz o mesmo e o cara que está praticando essa cultura nem sabe que foi chamado! Então nós precisamos correr atrás, ver como é que faz, organizar... É muito mais difícil. Mas nós vamos fazer por que precisamos discutir a cultura de uma forma mais ampla.

Flavio – Bem, mais por seu *feeling*, do que um dado estatístico comprovado, o senhor acha que esse tipo de exposição despertaria interesse do grande público?

Ricardo Ohtake – Eu não sei te dizer por que é muito difícil fazer projeções nesse sentido. Agora, eu acho que algumas coisas desse tipo acabam dando imprensa, então, atraiu a imprensa acaba atraindo um pouco mais de público, mas eu não sei se isso é interessante para muita gente. Eu acho que interessa, pois são coisas de muita novidade, que as pessoas olham na rua, mas que não reconhecem, não olham diferenciadamente. Isso faz com que as pessoas entendam que o que se vê no dia-a-dia também pode estar aqui dentro.

Flavio – Talvez dentro de uma perspectiva até de valorização do próprio indivíduo que reconhece as coisas dele dentro de uma instituição como esta...

Ricardo Ohtake – É isso mesmo!

Flavio – O que se tem visto, o que se tem verificado, mesmo os jornais tem tratado disso, as publicações especializadas, é uma tendência que vem acontecendo no mundo inteiro, dentro dos museus, centros culturais, bibliotecas, mudando daquele aspecto mais sóbrio, mais fechado, para centros de lazer, para locais de encontro. Isso vem gerando uma discussão sobre essa reorientação sistemática desses espaços de cultura buscando uma programação mais massiva. Como é que o senhor vê isso?

Ricardo Ohtake – Eu vou te contar uma experiência pessoal minha, quando eu tinha catorze anos. Aqui em São Paulo havia o Museu Paulista, o Museu de Arte Moderna, o Museu de Arte de São Paulo, ainda lá na rua Sete de Abril, no centro da cidade... Havia mais alguns. Bem, então com catorze anos eu fui parar lá na Europa, fui sozinho com um amigo, que não gostava de arte, mas eu puxava o cara pra todo lado. Então vou te contar uma coisa: eu vi museus como o Louvre, por exemplo, que era um museu estático, já na entrada havia obras de arte. Em todos os museus era assim! Até que eu cheguei na cidade de Amsterdã, onde havia um museu, era diferenciado do ponto de vista arquitetural: tinha janelas maiores e menores, salas grandes, salas menores... Era um museu relativamente pequeno. Até que eu vi uma biblioteca que todo mundo podia freqüentar, era supersimpática...Tinha um lugar onde as crianças podiam desenhar. Eu confesso a você que eu me senti muito

melhor nesse museu que em todos os outros. Acho que esse foi um passo que os museus deram para as pessoas se sentir bem. Depois disso eu acho que os museus americanos começaram a ter espaços maiores, jardins, espaços para conversar, começaram a ter cinemas. Começaram a ter tudo isso e mais exposições temporárias... Os museus não tinham exposições temporárias! Tudo isso são modificações que as instituições vem sofrendo no mundo, de tal forma que esse é um caminho sem volta. Uma outra coisa é a transformação dos museus em business, os americanos começaram isso. Uma exposição como Matisse, por exemplo, os caras já contabilizam milhares de camisetas, broches, livros, chaveiros... É Big Business! Aqui, da nossa parte, pretendemos que este se torne um espaço mais agradável para encontros, para as pessoas se sentirem bem! Estamos começando a trilhar esse caminho: virão ainda os teatros, os cinemas... Eu adoraria ver isso aqui cheio de gente se encontrando para bater papo, ver arte e se divertir. É nosso projeto.

Flavio – Muito se discute sobre como a educação é apreendida, de modos diferenciados e de formas muito mais amplas do que aquelas estabelecidas como formais, onde instituições culturais desempenhariam um papel diferenciado. Qual a postura de sua instituição frente a essa discussão? Qual seu papel? De que maneira isso é exercido?

Ricardo Ohtake – Sim, sim. Nós temos um departamento específico para arte-educação. Ainda há pouco, fizemos um projeto maravilhoso! Organizamos um projeto para professores da rede pública, pois percebemos que em termos de abordagem da arte o conhecimento dos professores estava abaixo da necessidade dos alunos... E não eram apenas professores de educação artística, eram todos. Era preciso trabalhar em termos de despertar a sensibilidade desse pessoal. Atendemos quatro mil professores durante seis meses em um curso de imersão cultural com cento e vinte horas de duração... Quase uma especialização. Eram turmas de trinta e cinco pessoas e tivemos que alugar mais três espaços, pois não tínhamos como comportar tanta gente! A Marta (Suplicy, prefeita de São Paulo) não pode me ver hoje em dia que abre um sorriso deste tamanho (Risos)! Foi tão bom que provavelmente repetiremos, só precisamos de uns acertos! Além disso, realizamos regularmente exposições especiais para professores e também para alunos. Ainda agora estamos preparando um projeto onde o participante vai ser imerso no universo

de criação do artista para em seguida ser incitado a criar. A intenção é depois, fazer uma exposição dos dois: do artista e do público.

ANEXO B

Entrevista com o Sr. Ricardo Ohtake - Diretor do Instituto Cultural Tomie Ohtake

Concedida a Flávio Martins e Nascimento em 28 de novembro de 2003.

Flávio – Outro dia estava olhando o *site* do Instituto e surgiu uma das questões que eu tenho aqui. Na verdade, tem uma parte da página em construção, chamada “linha do tempo”. O que é linha do tempo?

Ohtake – O *site* não está pronto ainda. Aquilo é uma coisa que a gente quer fazer, a gente quer tentar fazer o seguinte: temos uma linha do tempo (desenhando em uma folha), grosso modo, então é o seguinte, nós temos aqui o concretismo, nós temos aqui o abstracionismo, nós temos aqui o neoconcretismo, só que neoconcretismo a gente tem que colocar aqui por que é uma, porque é próxima do concretismo, né? Depois o pop, ela vem de um certo jeito, o pop brasileiro. A não-figuração, veio por aqui. Depois tem a arte conceitual, então esse tipo de coisa que a gente quer fazer na linha do tempo.

Flávio – Hum, situar esses movimentos no tempo!

Ohtake - Exatamente! Pra citar cada movimento, e aí, a gente vai falando aqui quais são os artistas importantes. E aí, cada vez que a gente faz uma exposição de algum deles, o cara aperta o botãozinho aqui e aparece o negócio dele...

Flávio – Clica no link, aí abre um monte de coisa sobre o artista... Esse é um levantamento de informação bem interessante, hein? Dá um trabalho danado!

Ohtake – Agora, nós não estamos preocupados em levantar cada artista que está aqui porque em geral, esses artistas estão em outro *site*, o que a gente quer é dar o nosso mapa aqui e mostrar os caminhos. Isso que é a chamada linha do tempo.

Flávio – Entendi. Bom, vamos lá. São quatro questões, mas são muito rápidas, são complementares àquelas questões anteriores. Na verdade são esclarecimentos sobre àquela primeira entrevista.

Ohtake – Pode falar.

Flávio – Olha, naquela primeira entrevista você me falou que 40% do financiamento do Tomie Ohtake, vem das leis de incentivo, é isso?

Ohtake – Bom, agora baixou. Dá uns 25% para 2004.

Flávio – Tá. E aí, esses 25% são, na verdade, é... 25% da lei federal ou também envolve a estadual e a municipal?

Ohtake – Já que corresponde a tudo. A todas as leis. Aí vai ser uma coisa assim: vai ter tempo que vai subir, tempo que baixa... Aí depende um pouco, né?

Flávio – Depende do mercado, inclusive.

Ohtake - Isso mesmo, é!

Flávio – E da disponibilidade... Parece que vai se mudar mais uma vez a lei federal, os patrocínios incentivados? Não sei se é exatamente esse o termo, ou é uma invenção nova! (Risos)

Ohtake – Não sei o que vai acontecer com essa mudança, mas querem mudar. Eu acho que a importância da mudança é porque existe uma série de entidades, principalmente os bancos, a bancada sabe? Que é... Tiram de um bolso e põe no outro, que é tira daqui, paga, o negócio que ele devia pagar, deixa de pagar e põe no bolso do cara. Então tem uma série de instituições que estão usando esse tipo de meio para fazer marketing cultural num próprio centro, sem ter que despender extra, né? Só que faz com o dinheiro público, né?

Flávio – E é, na verdade é o dinheiro público mesmo.

Ohtake – Então é isso que tem que mudar.

Flávio – Eu também acho, concordo. Na verdade eu estou discutindo um pouco esse aspecto no meu trabalho, porque na verdade, uma vez que há o dinheiro público, qual é a preocupação do retorno social com isso?

Ohtake – Exatamente!

Flávio – Pouquíssimo, né? Na maioria das vezes. Então em relação também a esses financiamentos, aí o senhor me falou que nas exposições, de acordo com cada exposição tem um suplemento, vamos dizer assim, de patrocínio. Também se utilizam as leis especificamente para...

Ohtake – Claro! É aí que a gente usa mais. Nesse momento que a gente usa mais a lei de incentivo Agora, não tem uma regra, sabe, cada exposição funciona de uma forma.

Flávio – Na verdade o que eu queria verificar era realmente como são utilizadas as leis. Basicamente deu para entender. Bom eu perguntei também a questão da programação. O senhor me falou do Agnaldo Faria e... Na verdade o que eu gostaria de compreender em relação à programação é como é que você determina, por exemplo, expor o Vergara e não algum outro autor ou como se estabelecem as prioridades nesse sentido?

Ohtake – É mais ou menos o seguinte: têm algumas exposições que a gente programa por que a gente quer. Então nós queremos uma certa exposição: é essa e não é outra qualquer; quero mais essa e não aquela. Agora, aqui eu sei que tem uma exposição que está sendo montada lá no Rio de Janeiro. Então, quando passar por São Paulo eu quero mostrar! Então eu vou lá e falo: ô pessoal eu quero mostrar esse cara aqui. Numa certa hora, eu tenho, por exemplo, o artista que vem falar com a gente então a gente fala “opa esse cara...”. Outras vezes, por exemplo, a gente fala: vamos fazer uma exposição com determinada finalidade. Vamos fazer uma exposição que a gente mostre o que é, - estou inventando uma questão! -, o que é a questão da cor.

Flávio – Entendi.

Ohtake – Então nós vamos atrás de uma exposição que mostre a cor. Que mostrou aqui a cor. Depois nós fazemos uma pequena exposição, aí não somos nós, as entidades culturais estrangeiras sediadas em São Paulo, chegam e falam assim: olha, nós vamos receber uma exposição da Alemanha sobre o expressionismo alemão, você quer para você? Então tem os mais diversos meios... São duas exposições por ano porque é muito caro você montar uma exposição. Essa

exposição aqui, por exemplo, é uma exposição que deixa a gente quebrado, porque a gente paga tudo. É uma bela exposição! É uma exposição que relaciona a questão espiritual da arte. É uma espécie de uma tese que ele coloca aí. A Tomie é uma das componentes, é o principal componente, mas tem 50 artistas diferentes, né.

Flávio – Então...

Ohtake – Exposição como essa, assim, a gente faz uma, duas por ano, não dá para fazer mais... Realmente é uma coisa muito cara. Agora, há exposições, por exemplo, dessas que estavam sendo preparadas por outras instituições, vai para o sul e na volta passa por São Paulo... Pegamos São Paulo.

Flávio – São exposições que ficam num circuito nacional ou até internacional e aí, de repente vêm para São Paulo...

Ohtake – É. Então, por exemplo, o ano que vem não esse ano passado, recebemos uma exposição da Holanda, chamada (?) que foi uma exposição que foi montada lá na Holanda, foi para a Bienal de Veneza e aí estava dando sopa lá. Um cara me avisou e telefonamos para o pessoal da Holanda e mandaram para a gente.

Flávio – Certo...

Ohtake – Então, quer dizer, exposições assim...

Flávio – Geralmente já vem com patrocínio?

Ohtake – Às vezes sim, às vezes não. Exposições desse tipo são exposições que a gente traz.

Flávio – Ah! Entendi. E é sempre dentro dessa concepção que é dos anos 50 para cá que é a época da Tomie, né?

Ohtake – É mais ou menos isso.

Flávio – Tá, entendi. Uma questão aqui. Meu trabalho trata sobre a disseminação da informação através dos centros culturais. Entendo todo esse trabalho, de certa forma, como disseminação da informação, um tipo específico de informação. Compreendendo isso, a disseminação da informação realizada pelos centros culturais buscando, em última análise, a

formação do seu público, ou melhor, o crescimento, o enriquecimento cultural do indivíduo, como é que você vê isso e se concorda, como é que se adequaria a isso, a concepção do Instituto Tomie Ohtake?

Ohtake - Vou te falar o seguinte: nós temos um material... Esse aqui (mostrando um flyer), é um material relativamente simples... Você lê isso aqui, o analfabeto não vem aqui – infelizmente - então é um cara que sabe ler, estudante, um cara assim que saiba ler, ele vem aqui, dá um a lida nisso para ele ficar sabendo o que é a exposição. Posso levar depois. Tem outro tipo de material, esse aqui, não esse aqui (mostrando um folheto)... Esse é um pouco mais aprofundado. Esse aqui é para um estudante de arte, um cara que já entende um pouco de arte, um velho que gosta muito de arte, gente que saiba ler isso aqui que não é tão primário quanto aquele pequenino. É isso aí.

Flávio – Ok.

Ohtake – Também tem esse aqui (mostrando uma cartilha de arte-educação)... Esse aqui é para as crianças que vêm aqui com a escola... Depois nós temos esses catálogos... Tem os catálogos que o pessoal recebe. Esse é para o cara que vai querer ver depois... Guardar material, de vez em quando ele olha, dá uma lida.

Flávio – Certo!

Ohtake – Fora isso, nós temos os monitores. Nós temos vídeo, cd-rom, tem tudo isso... É material para a gente poder elevar o patamar do público. Quem tá aqui dá um pulo pra cá, quem tá aqui, pra lá, sabe como é que é? Então nós temos um material variado como nenhum lugar do Brasil tem, certo?

Flávio – Acho que sim, não tenho acompanhado as outras.

Ohtake – Nenhum lugar... Nenhum lugar tem esse material. O máximo que eles têm é um catálogo...

Flávio – E alguns cartazes.

Ohtake – e de vez em quando tem um bem pequenininho (Risos). Esse aqui, esse aqui, mais o de crianças, mais o cd, dvd, mais o guia, monitor, mais a cartilha... Só nós é que temos!

Flávio – E na verdade, esse tipo de material, quando se constituiu o Instituto Tomie Ohtake, já se tinha a idéia clara de produzir esse tipo de material?

Ohtake – Nós já temos isso aqui desde a primeira exposição. Na primeira situação nós tivemos quatro exposições simultâneas e fizemos das quatro. A partir da segunda a gente sempre foi fazendo, pelo menos, o flyer e o folder. Esse material infantil, por exemplo, para crianças, esse material é novo. Nós começamos a fazer na exposição do Vergara. A primeira exposição que nós fizemos. Depois, então são materiais que a gente vai agregando, o dvd, por exemplo, foi do (?). A exposição logo depois do (?). Então nós estamos agregando coisas novas.

Flávio – Ahã. Só falta uma questão que já eu perguntei, mas não aprofundamos: é a questão dos projetos em longo prazo, como é que você vê o Instituto Tomie Ohtake daqui pra frente, se há projetos para os próximos dois anos, cinco anos...

Ohtake – Olha, nós temos exposições para os próximos três anos. Não tem ainda data fechada, mas a gente sabe, mais ou menos, que no fim do primeiro semestre nós vamos ter alguma coisa, no meio do segundo semestre nós vamos ter outra coisa... Se a gente somar todos as exposições que nós já temos em vista, nós completamos os dois anos seguintes.

Flávio - Ok...

Ohtake – Então nós temos exposições que vêm do exterior, exposições que são montadas aqui, exposições de arquitetura, exposições de design, pra falar a verdade, de arquitetura ainda não tem nesses dois anos.

Flávio – É mesmo? Estão faltando exposições ou arquitetos à altura? Acho que o Brasil está meio... Parece que há um vácuo de criação... Talvez uma geração nova, mas o pessoal está indo para a área de design, mas na arquitetura... Bom, não tenho acompanhado muito.

Ohtake – A maioria da nova geração de arquitetura é ruim. O pessoal legal, é o pessoal que está um pouquinho mais velho.

Flávio – Mais velho?

Ohtake – Também tem uma coisa que é o seguinte: arquitetura, o cara que tem 50 anos, ele é jovem.

Flávio – Em arte, né?

Ohtake – Não, em arte não, em arte com 35 anos ele já está começando a deixar de ser jovem. Em arquitetura, para você fazer uma obra às vezes leva 3 anos. Para você completar 10 obras você está com 45 anos, 50 anos. Então isso é uma coisa muito difícil, né.

Flávio- Compreendo.

Ohtake – Então, as gerações que estão com um trabalho mais consistente, assim, é o pessoal que está com mais de 50, 60 anos. Agora, nós queremos ver se trazemos pessoas do exterior, de arquitetura. E estamos ainda em conversação, não conseguimos ainda efetivar nenhum. De design nós temos várias! E temos várias de artes do exterior, e estamos com várias de arte daqui da capital, daqui do Brasil...

Flávio – Da outra vez o senhor me falou de um fotógrafo do Rio, que fotografa essa produção popular, as placas, os grafites...

Ohtake – isso aí nós estamos tentando viabilizar a questão financeira. Porque a gente quer fazer um livro... Um livro tem mais sentido fazer um livro porque fica registrado.

Flávio – Certo...

Ohtake – Então por isso que um livro acaba sendo um pouco mais caro.

Flávio – Isso me remete a uma outra pergunta, a questão do registro mesmo, existe essa preocupação por parte do trabalho de vocês de, na medida do possível, registrar essas exposições ou isso é uma coisa circunstancial?

Ohtake – Olha, nós registramos praticamente todas as exposições. Só que a gente registra de uma forma não-científica Nós registramos todas as obras... Todas estão registradas de algum jeito.

Flávio – Isso é catalogado, ou...

Ohtake – Está sendo catalogado... Nós estamos fazendo agora o centro de documentação... É um centro onde depois nós vamos documentar tudo. É lá que a gente quer guardar as coisas. Agora um problema complicado que acontece é que para a gente poder fazer isso, a gente tem que disseminar internamente essa cultura da memória.

Flávio – Esse é o problema do Brasil, né? É um povo sem memória...

Ohtake –É um povo muito esculhambado!

Flávio – Estava vindo agora ouvindo rádio, que provavelmente a Cultura (TV) vai lançar aqueles programas ‘Ensaio’ em DVD. Eles têm mais de 100 programas lá que são de uma riqueza, são documentos desde a década de 70, se não me engano... E pela falta de recurso, o que eles estavam fazendo: apagando as fitas antigas para gravar por cima. Isso é um pecado! Se perder, esse arquivo, que é riquíssimo! Estava a ponto de ser perdido por uma falta de bom senso.

Ohtake – Esse tipo de coisa, é uma coisa que não tem nem o que dizer. Eu falo: olha tem que registrar. Registrou? “Não já devolvemos tudo, desmontamos a exposição devolvemos”. Cadê isso? “Não fizemos”. Sabe como é que é? Então é uma luta no dia-dia.

Flávio – Há a questão dos custos, mas talvez uma ou duas pessoas encarregadas de fazer isso...

Ohtake – Mas todo mundo tinha que participar... Ou seja, nós não fazemos por falta desse espírito dessa conversa agora. Agora, os outros lugares não fazem por falta de oportunidade. Como você disse, contratando duas pessoas... Aí é a maior facilidade, não é? Mas aí você tem que pagar duas pessoas, tem que pagar a fotografiação (sic), tem que pagar a catalogação e a organização do material. Ou seja ...

Flávio – É caro.

Ohtake – É caro, muito caro. E depois se você for ver quanto que você ganha com isso, que dizer, que proveito você tira disso? Muito pouco. Por isso é que eu prefiro fazer a 'Linha do Tempo'... Botar os caras lá, sabe como é que é?

Flávio – Pra finalizar, na verdade eu perguntei para você a questão dos projetos de longo prazo e aí você me falou que há para os próximos três anos tem exposições agendadas, vamos dizer assim. Mas na verdade, a pergunta que eu faço é a seguinte: como é que você vê o Instituto Cultural Tomie Ohtake daqui alguns anos? Quais são as metas que o Instituto procura atingir... A projeção em nível municipal, estadual até nacional ou internacional. Qual é a proposta que vocês procuram trilhar, como é que se enxerga isso?

Ohtake – Olha, nós temos um - não sei se eu comentei com você? -, mas nós somos o único espaço cultural aqui em São Paulo que não tem nenhum subsídio permanente. Todos os espaços têm algum subsídio permanente. Todos têm! Os que não têm o Masp, porém a prefeitura dá um milhão de reais por ano. O MAM que tem o banco Itaú.

Flávio – De modo geral, todos eles pertencem à iniciativa privada ou tem o governo patrocinando...

Ohtake – E nós não temos nenhum...

Flávio – O MIS, o MIS acho que tem...

Ohtake – O MIS é do governo estadual... Então todos são ou do governo ou de bancos, ou tem um subsídio. Nós não temos nenhum.

Flávio –Mas o grupo Aché não...

Ohtake –Nada, nada.

Flávio – Não?

Ohtake – Ele deu espaço para a gente o que é uma grande coisa. Então, quer dizer, fora isso, nós temos que nos virar para tudo, absolutamente tudo. Então, por exemplo, telefonou o jornal para a gente agora, o jornalista, e disse: “Ah! Eu queria ver os programas para 2002, quais vão ser as exposições que vão ter aí?” E nós temos 15, 18 exposições para o ano que vem só que eu não posso dizer nenhuma

para você, porque todas elas estão ainda com o patrocínio em desenvolvimento. Só tem uma exposição, eu posso lhe dizer que essa está resolvida, que é a exposição dos 450 anos. O resto não tem nenhuma acertada ainda, que a gente não consegue fazer a coisa, assim com planejamento como a gente gostaria.

Flávio – Entendo.

Ohtake – Bom, em 2008 eu quero fazer uma exposição sobre tal coisa, porque isso me interessa, então até lá eu posso planejar isso aí. 2006, eu quero fazer isso, 2009... Não dá para a gente fazer isso. O Centro Cultural Banco do Brasil faz isso com um pé nas costas. Se não faz é por que não quer. Agora nós temos uma visão de como, quais são os passos que nós temos que dar para nós sermos um bom centro cultural. Primeiro, nós temos que desenvolver a parte de exposições e ter uma variedade boa entre exposições atuais e históricas, entre exposições do exterior e do Brasil. Depois, ter exposições nos vários caminhos da arte. Uma que é ligada ao pessoal, aquele que a gente chama de formalista, que são os que têm um precedente construtivista. Nós temos que ter um pessoal que tenha um precedente barroco expressionista... Então nós temos essas duas vertentes da arte. Nós queremos ver se fazemos isso com uma firmeza muito grande, porque isso aí, dá firmeza para aquilo que a gente faz hoje, certo? Para isso, então o Centro de documentação é fundamental. Um centro de documentação muito bem montado. Depois nós temos que ver, começar uma produção de conhecimento, que eu não sei ainda direito como fazer isso, porque isso exige dinheiro, exige gente, exige cabeça, isso custa dinheiro. Se a gente tivesse 10 mil reais por mês, a gente montava um belíssimo Centro de Pesquisa para produção de conhecimento, essa produção de conhecimento é que daria subsídios para a gente fazer exposições mais interessantes.

Flávio – Certo...

Ohtake – Então é esse tipo de coisa... Que é um negócio onde a gente chegar, entende? Tudo isso que eu te falei são coisas que a gente gostaria de chegar, se o meu Instituto fosse ligado a um banco, eu teria feito isso com a maior tranquilidade, já planejado para daqui a um ano, dois anos, três anos, quatro, cinco anos. Daqui a cinco anos eu saberia, eu te diria: nós vamos chegar à conclusão, não é, de que arte, que originou arte conceitual aqui no Brasil, qual o ramo antecedente, depois,

qual é o futuro da arte aqui no Brasil. O Exercício de futurologia pode dizer como é que seria isso aí, a gente reunia vários críticos, historiadores de arte para discutir essa questão, para passa para frente.

Flávio – Certo.

Ohtake – A gente botaria pesquisadores para fazer esse tipo de trabalho. Isso tudo enriquece as Exposições, entende? Então nós estamos preocupados mais nisso do que propriamente nas grandes exposições. Não é a coisa mais difícil do mundo, só é preciso ter dinheiro. Agora o que nós queremos não é fazer exposição que só necessite de dinheiro. Necessite de dinheiro e necessite de inteligência. Porque nós queremos contribuir para o aprofundamento do conhecimento da arte, né? E o aprofundamento do conhecimento da arte pressupõe também uma disseminação do conhecimento da arte. Quanto mais gente conhecer a arte, melhor a gente vai conhecera arte. Quer dizer, a gente faz todo esse trabalho, esse material gráfico, para o cara poder entender melhor a coisa, faz parte desse nosso projeto.