

**Luciene Borges Ramos**

**O centro cultural como equipamento disseminador de informação:  
um estudo sobre a ação do Galpão Cine Horto.**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação da Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

Linha de pesquisa: Informação, Cultura e Sociedade

Orientadora: Prof. Dra. Ana Maria Rezende Cabral

Belo Horizonte  
Escola de Ciência da Informação da UFMG  
Maio /2007



**UFMG**

**Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Ciência da Informação  
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação**

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

"O CENTRO CULTURAL COMO EQUIPAMENTO DISSEMINADOR DE INFORMAÇÃO: UM ESTUDO SOBRE A AÇÃO DO GALPÃO CINE HORTO"

Luciene Borges Ramos

Dissertação submetida à Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos à obtenção do título de "**Mestre em Ciência da Informação**", linha de pesquisa "**Informação, Cultura e Sociedade - (ICS)**".

Dissertação aprovada em: 21 de maio de 2007.

Por:

---

Profa. Dra. Ana Maria Rezende Cabral - ECI/UFMG (Orientadora)

---

Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli - EBA/UFMG

---

Profa. Dra. Alcenir Soares dos Reis - ECI/UFMG

---

Profa. Dra. Lígia Maria Moreira Dumont - ECI/UFMG

Aprovada pelo Colegiado do PPGCI

Versão final Aprovada por

---

Profa. Marlene de Oliveira  
Coordenadora

---

Profa. Ana Maria Rezende Cabral  
Orientadora

## **AGRADECIMENTOS**

Embora a travessia seja solitária, só foi possível completá-la por contar com o apoio e a colaboração de outras pessoas. À minha orientadora dedico sincera gratidão, pelo apoio e pela orientação cuidadosa e profissional. Aos componentes da banca examinadora agradeço as orientações preciosas que me foram dadas no exame de qualificação, assim como a presença generosa nessa banca. Aos colegas e professores do Mestrado, em especial a Leonardo Renault e Leandro Negreiros. Aos alunos do seminário “O centro cultural como centro de informação”, por colaborarem com suas pesquisas para o desenvolvimento dessa dissertação. Sou grata a toda a equipe do centro cultural Galpão Cine Horto, em especial a Chico Pelúcio, Beto Franco e Laura Bastos pela confiança, a Natália Barud e Fernanda Christina pela colaboração dedicada. Aos entrevistados e aos usuários que responderam ao questionário, agradeço a colaboração. Agradeço especialmente a meu marido Pedro, pelo apoio e generosidade com que esteve presente em todos os momentos dessa jornada, por seu amor e dedicação. Agradeço a minha mãe por ensinar-me a montar em cavalos selados quando passam por nossa porta, a meu pai e a toda a minha família pelo apoio irrestrito e a presença confortante nos momentos difíceis, a amizade e a torcida. Sou grata a Paulo Baeta pelos encontros fortalecedores que tanto me auxiliaram a fazer essa travessia. Por fim, agradeço ao amigo Charles, que tão prontamente se dispôs a ajudar-me com as tabelas e gráficos; e ao amigo Ernani, que me inseriu na Ciência da Informação.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>09</b>
<b>2. INFORMAÇÃO, ATRIBUTO DO SOCIAL .....</b>	<b>22</b>
2.1. A Sociedade Informacional .....	22
2.2. O conceito de informação.....	28
2.3. A Ciência da Informação .....	33
2.4. Os paradigmas da Ciência da Informação.....	40
2.5. O campo da Informação Social.....	46
<b>3. CULTURA E INFORMAÇÃO NA SOCIEDADE DA INFORMAÇÃO.....</b>	<b>51</b>
3.1. A evolução do conceito de cultura.....	51
3.2. O campo da cultura na sociedade contemporânea.....	58
3.3. Cultura e informação na Sociedade da Informação.....	67
<b>4. OS CENTROS CULTURAIS.....</b>	<b>75</b>
4.1. História e conceitos.....	75
4.2. Centros culturais: espaços privilegiados da ação cultural.....	91
4.3. Centros culturais: espaços privilegiados da ação informacional.....	100
4.4. Modelos de centros culturais no Brasil e no mundo.....	107
<b>5. O CENTRO CULTURAL GALPÃO CINE HORTO.....</b>	<b>140</b>
5.1. Características e ações.....	140
5.2 O Centro de Pesquisa e Memória do Teatro.....	149

<b>6. METODOLOGIA .....</b>	<b>158</b>
<b>7. ANÁLISE DE DADOS.....</b>	<b>165</b>
7.1. Relatos da história do Galpão Cine Horto e suas ações .....	165
7.2. A questão informacional no Galpão Cine Horto .....	201
<b>8. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>226</b>
<b>9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>234</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>239</b>
<b>Anexo 1: Roteiro de entrevista.....</b>	<b>239</b>
<b>Anexo 2: Modelo de questionário.....</b>	<b>240</b>

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Tempo de dedicação semanal à atividade artística .....	202
Gráfico 2: Relação que os usuários estabelecem com o centro cultural.....	203
Gráfico 3:Tempo de freqüência ao centro cultural .....	204
Gráfico 4: Assiduidade dos usuários ao centro cultural .....	205
Gráfico 5: Atividades preferidas dos usuários .....	206
Gráfico 6: Participação em projetos de cunho informacional .....	208
Gráfico 7: Acesso a informações técnicas .....	210
Gráfico 8: Acesso a informações estéticas .....	211
Gráfico 9: Acesso a informações sobre o mercado de trabalho .....	212
Gráfico 10: Conhece o CPMT?.....	214
Gráfico 11: Conhece o CPMT e seus serviços?.....	215
Gráfico 12: Uso dos serviços oferecidos pelo CPMT .....	216
Gráfico 13: Tipo de acervo mais utilizado .....	218
Gráfico 14: Assiduidade ao CPMT.....	219
Gráfico 15: Finalidade com que os usuários buscam os serviços do CPMT.....	220
Gráfico 16: Tipo de informação que os usuários buscam no CPMT .....	221
Gráfico 17: Relevância das informações disseminadas pelo Galpão Cine Horto para a carreira artística dos usuários.....	224
Gráfico 18: Relevância das informações disseminadas pelo Galpão Cine Horto para a comunidade artística de Belo Horizonte .....	225

## RESUMO

Este trabalho examina o papel dos centros culturais na Sociedade da Informação destacando a sua atuação como equipamentos disseminadores de informação. Primeiramente, foi realizada uma revisão de literatura com o objetivo de conceitualizar os termos informação e cultura. Em seguida, se articulou os dois conceitos observando a estreita relação estabelecida entre ambos na sociedade contemporânea. Posteriormente, foi realizada uma revisão histórica e conceitual acerca dos centros culturais, levantando aspectos de sua origem e elucidando sua relação com as tradicionais bibliotecas públicas. Explicitou-se a importância da informação para a prática da ação cultural nestes espaços e, a fim de possibilitar um entendimento amplo das ações desenvolvidas por esses equipamentos, foram descritos diferentes modelos de centros culturais no Brasil e no mundo. Procedeu-se, então, a um estudo de caso que teve como objeto o centro cultural Galpão Cine Horto, abordado em termos de sua dimensão histórica e da ação cultural que desenvolve através de diversos projetos artísticos e informacionais. Foram coletados e analisados dados a respeito da atuação informacional do Galpão Cine Horto com o objetivo de identificar aspectos da disseminação e uso de informações no contexto do centro cultural e apreender a relevância da instituição do ponto de vista das informações que dissemina junto a seu público usuário. Os resultados obtidos ressaltam o modo como atualmente as ações culturais ancoram-se nas informações e, ao mesmo tempo, impulsionam outras ações de cunho informacional. Neste contexto, os centros culturais tornam-se palco de ações voltadas para a produção, preservação, disseminação e uso de informações.

Palavras-chave: Informação, Cultura, Ação Cultural, Ação informacional

## **ABSTRACT**

This study examines the role of cultural centers in the Information Society, highlighting their function as disseminators of information. First, a review of the literature was made to define the terms information and culture. These two concepts were explained, noting the close relation that exists between them in contemporary society. Next, a historical and conceptual review of cultural centers was presented, examining aspects of their origin and clarifying their relation with traditional public libraries. The importance of information for the practice of cultural actions at these places was emphasized, and different models of cultural centers in Brazil and throughout the world were presented in order to give a broad understanding of the activities developed by these entities. A case study focusing on the Galpão Cine Horto cultural center was presented. The study examined the center's historical dimension and the cultural action developed through a wide variety of artistic and informational projects. Data on the informative work carried out at the Galpão Cine Horto was collected and analyzed to identify aspects of the dissemination and use of information in the context of cultural centers, and to determine the relevance of the institution from the standpoint of the information it disseminates to its users. The results obtained highlight how cultural actions are presently based on the information, and at the same time, stimulate other actions with an informational nature. In this context, cultural centers become the stage for actions focused on the production, preservation, dissemination and use of information.

Keywords: Information, Culture, Cultural Action, Informacional Action



## 1. INTRODUÇÃO

O Estado de Minas Gerais é reconhecido nacionalmente por sua capacidade de formar intelectuais e artistas de atuação significativa no cenário nacional. Desde os tempos do Império, a história cultural brasileira aponta para nomes de projeção nacional e internacional que fizeram sua carreira em Minas como, por exemplo, o escultor Aleijadinho e o poeta Tomás Antônio Gonzaga e os modernistas mineiros, como Carlos Drummond de Andrade, Lygia Clark, Amílcar de Castro, entre outros. No campo das artes cênicas, identificamos profissionais célebres como o coreógrafo Klauss Vianna; o artista plástico Álvaro Apocalipse, fundador do Grupo Giramundo de teatro de bonecos; os irmãos Pederneiras, fundadores e coreógrafos do Grupo Corpo e a trupe de atores da companhia de teatro Grupo Galpão.

Com vinte e cinco anos de atuação nos palcos e ruas do Brasil e do exterior, o Grupo Galpão é uma companhia de teatro que se destaca entre as demais pelo seu comprometimento com a ação cultural. Mais do que simplesmente produzir suas peças teatrais, o grupo, desde o início, teve uma preocupação clara em transmitir seu conhecimento, compartilhar sua experiência com outros artistas e promover a disseminação da arte e da cultura em Belo Horizonte. Se os primeiros anos de grupo foram dedicados à montagem de espetáculos, logo o grupo começou a ministrar oficinas de teatro nas cidades por onde passava e a participar de eventos coletivos como encontros de grupos e festivais de teatro. Em 1990, o Galpão idealizou e promoveu o primeiro Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, que seguiu sendo realizado pela trupe até o ano de 1994, quando passou para as mãos da Prefeitura Municipal, sob o nome de FIT-BH. O Grupo então, movido pelo desejo de

continuar a promover uma ação cultural significativa para Belo Horizonte, decidiu investir em um espaço autônomo através do qual pudesse preencher lacunas existentes na cidade, promover intercâmbios, transmitir e gerar conhecimentos. Em 1995, aluga e inicia a ocupação do centro cultural Galpão Cine Horto, que seria aberto ao público no início de 1998, com a proposta de ser um espaço “para” e “pelo” teatro.

A cidade de Belo Horizonte, por ser a capital do Estado de Minas Gerais, agrupa um grande contingente de artistas, produtores culturais, centros culturais e casas de espetáculos. No campo do teatro, a cidade abriga um curso universitário de Artes Cênicas (EBA/UFMG); dois cursos técnico-profissionalizantes (Teatro Universitário da UFMG e Curso de Formação de Ator do CEFAR / Fundação Clóvis Salgado) e inúmeros cursos livres no NET, na Oficina de Teatro da PUC, na Oficina de Teatro e no Galpão Cine Horto. Nos últimos quinze anos, após a criação do FIT BH (Festival Internacional de Teatro-Palco e Rua de Belo Horizonte) pelo Galpão em 1990, a cidade assistiu à evolução de numerosos eventos dedicados à disseminação das artes cênicas, como o FID (Festival Internacional de Dança); o FIT-B (Festival Internacional de Teatro de Bonecos); o Festival Mundial de Circo do Brasil e o ECUM (Encontro Mundial das Artes Cênicas), voltado para as discussões conceituais e a circulação de conhecimento. No contexto estadual, esse mesmo período foi marcado pela profusão de Festivais de Inverno, que hoje configuram um verdadeiro circuito artístico-cultural nas cidades do interior de Minas durante os meses de junho e julho.

Os espaços dedicados à proposição de ações culturais e à preservação e divulgação das manifestações culturais têm ganhado espaço a olhos vistos, em todo o território nacional, bem como no exterior. Só na cidade de Belo Horizonte, constatamos a existência de mais de dez espaços com este perfil, entre instituições de direito público ou privado. O projeto lançado no ano passado pelo Governo do Estado de Minas Gerais para transformar o entorno da Praça da Liberdade em circuito cultural, prevê a inauguração de mais alguns centros culturais e atesta a importância crescente de instituições com esse perfil em nosso país.

Do ponto de vista da economia, o setor artístico cultural registrou um crescimento significativo em todo o Brasil ao longo dos últimos dez anos, sendo relevante e crescente o contingente de recursos gerados no país e no Estado de Minas Gerais pela atividade cultural nesse período. Segundo dados obtidos no site do Ministério da Cultura do Brasil, o Diagnóstico dos Investimentos em Cultura no Brasil, realizado pela Fundação João Pinheiro em 1998, mostrou que a produção cultural brasileira movimentou cerca de 1% do PIB do país em 1997, o que correspondia na época a R\$ 6,5 bilhões de reais<sup>1</sup>. O mesmo relatório mostrou que para cada milhão de reais gastos em cultura são gerados 160 postos de trabalho diretos e indiretos. Os dados extraídos da página do MINC demonstram ainda que, somente no ano de 2000, através da Lei Rouanet e da Lei do Áudio Visual, mecanismos de incentivo fiscal de âmbito nacional, os projetos culturais em todo o país receberam um investimento da ordem de R\$1.238.040.127,68. Deste montante, somente o Estado de Minas Gerais recebeu R\$ 51.337.382,00.

---

<sup>1</sup> Dados extraídos Pesquisa Economia da Cultura – resumo – disponível no site do MINC [http://www.cultura.gov.br/politicas/dados\\_da\\_cultura/economia\\_da\\_cultura/index.php?p=10147&more=1&c=1&pb=1](http://www.cultura.gov.br/politicas/dados_da_cultura/economia_da_cultura/index.php?p=10147&more=1&c=1&pb=1) – último acesso em 15/01/2007

A pesquisa realizada pela Fundação João Pinheiro para avaliar os impactos da Lei Estadual de Incentivo à Cultura que deu origem à publicação "*Incentivo Fiscal à Cultura: limites e potencialidades*<sup>2</sup>", revela que foram captados R\$ 93,6 milhões de reais através de renúncia fiscal para projetos culturais no Estado de Minas Gerais entre 1998 e 2002. Deste montante, as artes cênicas foram as que mais captaram recursos, seguidas pela música e pela área de bibliotecas, arquivos, museus e centros culturais.

Relatório divulgado pelo Ministério da Cultura em abril de 2006 sobre a captação de recursos para projetos culturais durante o ano de 2005 revela que, somente através da Lei Rouanet, foram captados mais de 676 milhões de reais. A região Sudeste apresenta uma média de investimentos entre os anos de 2003 e 2005 da ordem de 459,9 milhões de reais. O relatório Execução orçamentária - por região/segmento 1995 a 2006, disponível no site do MINC<sup>3</sup>, demonstra que o Ministério da Cultura investiu em programas próprios mais de 123 milhões de reais em cultura na região sudeste do Brasil e somou mais de 470 milhões de reais de recursos próprios investidos no país somente no ano passado (os dados referem-se aos meses de janeiro a setembro de 2006).

O Diagnóstico dos Investimentos em Cultura no Brasil da Fundação João Pinheiro (1998) aponta para um contingente de 510 mil profissionais envolvidos na produção e distribuição dos bens culturais no país, sendo que a maior parte destes encontra-se nas Regiões Sul e Sudeste. Os Cadernos do CEHC, série Cultura, da Fundação

---

<sup>2</sup> Incentivo Fiscal à Cultura: limites e potencialidades. Publicação do Centro de Estudos Históricos e Culturais da Fundação João Pinheiro – síntese dos cadernos do CEHC 10 e 11, p.07

<sup>3</sup> Fonte: [http://www.cultura.gov.br/politicas/dados\\_da\\_cultura/index.php?p=21846&more=1&c=1&pb=1](http://www.cultura.gov.br/politicas/dados_da_cultura/index.php?p=21846&more=1&c=1&pb=1)  
– último acesso em 28/02/2007

João Pinheiro demonstram que o setor cultural gera emprego, renda e trabalho. Em estudos sobre o mercado de trabalho na cultura durante os anos de 1996 a 2000, por exemplo, verificou-se que a renda média nas atividades culturais na Região Metropolitana de BH foi 18,3% superior à do mercado de trabalho em geral. Neste período, cerca de 60 mil profissionais em média tinham na atividade cultural sua principal ocupação, o que representa 37,8% a mais de pessoas ocupadas na cultura do que na indústria têxtil e do vestuário. Além disso, os estudos realizados possibilitaram reconhecer que a indústria cultural constitui importante fonte de acumulação e valorização do capital (SANTANA e SOUZA, 2001).

Todos estes indicadores, sejam dados econômicos ou sociais, atestam a importância do setor artístico-cultural no país. Entretanto, pouco se tem produzido sobre o tema dentro das instituições acadêmicas. Ao proceder a revisão de literatura para realizar esta pesquisa, deparamo-nos com um número relativamente pequeno de trabalhos e autores que se dedicam ao tema, o que mostra ser necessária uma produção bibliográfica mais abrangente, constante e atualizada. Dentro da Ciência da Informação, embora o alcance das pesquisas tenha se ampliado nos últimos anos, pouco tem sido feito no campo da informação em arte e cultura, como explicita Lena Vânia Pinheiro, citada por Teixeira:

“Ao lado da ausência de uma política nacional mais definida e de uma política interna, constata-se, no campo da informação em arte e cultura, a dispersão e o isolamento de poucas iniciativas existentes e até o seu desconhecimento. Em congressos e eventos das áreas estão ausentes projetos de informação em arte e cultura, assim como na literatura e, conseqüentemente, nas bibliografias de biblioteconomia, documentação e ciência da informação (...) Não há ainda um fórum específico no qual sejam discutidas questões da informação em arte e cultura”.

(PINHEIRO apud TEIXEIRA, 2002, p.6-7)

Os dados apresentados anteriormente e o contingente de instituições, escolas e festivais de arte e cultura que acontecem somente na cidade de Belo Horizonte evidenciam a relevância sócio-econômica da atividade cultural na capital mineira, no país e em todo o mundo. Hoje, no contexto da Sociedade Informacional, a cultura é fonte de recursos e de emprego, é instrumento de resgate e formação de identidade, é ferramenta de ação mobilizadora e criativa.

Se a informação é a “forma e fundo da cultura moderna”, como o quer Marteleto (1994), é também matéria-prima e substrato do produto cultural, pois, a informação alimenta, gera subsídio, interage e interfere nos processos artístico-culturais. A nossa cultura é, portanto, uma cultura informacional. Assim, entendemos que o estudo da relação entre cultura e informação e, mais ainda, do segmento cultural com a informação no mundo contemporâneo constitui um importante objeto de estudo da Ciência da Informação, seja através de análises de comportamento de usuários de sistemas de informação voltados para cultura, ou de necessidades e usos de fontes de informação de natureza cultural ou ainda de equipamentos disseminadores de informação no campo da cultura, como é o caso do presente estudo, que se deteve sobre a ação informacional do centro cultural Galpão Cine Horto.

No Estado de Minas Gerais, existem alguns sistemas de informação na área da cultura disponibilizados por órgãos dos governos estaduais e municipais. No entanto, Salomão (2001), na dissertação de mestrado “*A Importância da Informação para os Profissionais da Área Artístico-cultural: um estudo exploratório na cidade de Belo Horizonte*” aponta que 40,39% dos artistas da cidade desconhecem estes

sistemas de informação e, daqueles que os conhecem, apenas 28, 85% os utilizam. (SALOMÃO, 2001, p. 85) O baixo índice de utilização de tais serviços talvez se deva ao fato de que estes não supram as principais demandas informacionais da classe artística.

Salomão (2001) identifica a necessidade fundamental, por parte dos artistas, de três classes de informações: relativas à estética, à vanguarda e às técnicas artísticas, que são informações de natureza estritamente cultural. No entanto, os sistemas disponibilizados pelos órgãos de governo focalizam informações relacionadas ao sistema de produção cultural, com dados sobre legislação, programas de fomento e mecanismos de produção e comercialização dos produtos culturais, e não têm a pretensão de disseminar informações de natureza artística. Essa função, a nosso ver, fica a cargo das escolas de arte e dos centros culturais, na medida em que se propõem a desenvolver um programa de ações direcionadas à formação artística, aprimoramento técnico ou, simplesmente, fruição de obras de arte. Todas essas ações são geradoras de demandas informacionais e de novas informações que, se geridas e tratadas, podem circular, ser compartilhadas e transformadas, dentro de um círculo de ação cultural e informacional contínua.

Na tentativa de contribuir para ampliar o número de estudos a respeito do setor artístico-cultural no contexto da Ciência da Informação, em especial, procurando averiguar como se dá a disseminação da informação junto aos usuários da área, propusemos e realizamos essa pesquisa, com foco na ação de disseminação de informação por centros culturais.

A cidade de Belo Horizonte possui, hoje, nove centros culturais vinculados à Prefeitura: o Centro Cultural Alto Vera Cruz, o Centro Cultural Pampulha, o Espaço Cultural Casa do Baile, o Centro Cultural Lagoa do Nado, o Centro Cultural São Bernardo, o CRAV (Centro de Referência do Áudio-Visual), o Centro Cultural Zilah Spósito, o Centro de Cultura de Belo Horizonte e o Centro Cultural Liberalino Alves de Oliveira. Além dos espaços da administração pública, a cidade conta ainda com o Centro Cultural da UFMG; o Centro Cultural Nansen Araújo, do SESI-Minas e o Instituto Cultural Moreira Salles entre outros. Devido ao grande número de centros de cultura na cidade foi necessário delimitar um campo de estudos viável para a execução do projeto.

O primeiro recorte possibilitou definir o nosso objeto de investigação, o centro cultural Galpão Cine Horto, espaço criado e gerenciado pela companhia de teatro mineira Grupo Galpão em 1998. Outros recortes advieram desse primeiro. Ao contrário da pesquisa anteriormente citada, realizada por Salomão (2001), que contemplou a classe artística de Belo Horizonte como um todo, incluindo profissionais atuantes nas artes plásticas, música, artesanato e restauração, nesta pesquisa contemplamos apenas o corpo de artistas de uma única linguagem: o teatro. Isso pelo fato de que o centro cultural Galpão Cine Horto tem a especificidade de ser um centro voltado exclusivamente para a arte do teatro, com ações diversas de formação, fomento, experimentação, compartilhamento, pesquisa e criação teatral. Assim, o público abrangido pela pesquisa foi o corpo de usuários desta casa, formado por estudantes e artistas de teatro de Belo Horizonte que compartilham o interesse pelo dito “teatro de pesquisa” e pelo teatro de grupo.



É importante ressaltar os motivos que nos levaram a eleger o Galpão Cine Horto como objeto de estudo, diante da variedade de espaços culturais existentes na cidade. A escolha foi fundamentada pelas especificidades que fazem desse centro um modelo único. Em primeiro lugar, seu caráter especializado, uma vez que tem um foco claro e definido que é não somente o teatro, mas o teatro de grupo, voltado para a produção fundamentada na pesquisa. Em segundo lugar, o fato de ser um centro criado e gerenciado por um grupo de teatro, o que o torna uma instituição autônoma, sem vínculos com órgãos de governo ou instituições acadêmicas, a não ser na forma de parcerias, o que lhe confere liberdade para propor ações e projetos fundamentados em uma prática profissional acumulada ao longo de 25 anos. Essa experiência profissional, ao mesmo tempo, indica uma capacidade de pensar o espaço e suas ações a partir do conhecimento das necessidades do artista, seja no âmbito da formação, da criação ou da informação. Esse “conhecimento de causa” fundamentou a criação e implantação de alguns projetos de cunho informacional, entre os quais se destaca o Centro de Pesquisa e Memória do Teatro, inaugurado a pouco mais de um ano, de característica estritamente informacional, cuja implantação influenciou decisivamente a escolha do Galpão Cine Horto como objeto de estudo dessa pesquisa. Um último ponto que influenciou essa escolha e que é necessário ressaltar foi a relação que essa pesquisadora tem com o espaço, uma vez que é freqüentadora desde sua inauguração, tendo participado de diversos projetos ao longo desses quase dez anos de atuação da casa.

Assim, a fim de empreender a pesquisa proposta, foram estabelecidos os seguintes objetivos:

- **Objetivo geral:** A pesquisa aqui desenvolvida teve como objetivo geral investigar a relevância do centro cultural Galpão Cine Horto enquanto centro disseminador de informações, na opinião de seu público usuário, formado por profissionais e estudantes de teatro de Belo Horizonte. A partir da análise da ação informacional da casa, tendo como foco os projetos desenvolvidos, com destaque para o Centro de Pesquisa e Memória do Teatro, foi possível apreender a importância que a instituição tem para a comunidade artística teatral da cidade.
  
- **Objetivos específicos:**
  1. Apreender o contexto em que se deu a criação do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro dentro da história do Galpão Cine Horto, levando em consideração a questão informacional no centro cultural;
  
  2. Verificar se os mecanismos de disponibilização de informação utilizados pelo Galpão Cine Horto, como cursos, palestras, seminários, revista Subtexto e o Centro de Pesquisa e Memória de Teatro atingem o corpo de usuários do centro cultural, de modo a apreender a resposta informacional que o centro dá a seus usuários;
  
  3. Averiguar quais informações, dentre aquelas disseminadas pelo centro cultural, são mais acessadas e utilizadas pelos usuários do centro e se estas informações contribuem para ampliar a capacitação técnica, o nível de profissionalização e a informação estética dos usuários do centro;

4. Avaliar a relevância das informações produzidas e disponibilizadas pelo Galpão Cine Horto para o corpo de seus usuários;
5. Verificar de que maneira a produção de conhecimento e a circulação de informação que acontecem neste centro contribuem para o cenário da produção teatral da cidade de Belo Horizonte.

Para a realização desse estudo, primeiramente procedemos a uma revisão de literatura; em seguida, buscamos informações específicas sobre o Galpão Cine Horto através de dados e relatórios institucionais e, por último, realizamos a pesquisa propriamente dita, através de entrevistas e aplicação de questionários.

Nossa revisão de literatura foi fundamentada nos temas: Sociedade da Informação; informação social; informação e cultura na sociedade contemporânea; centros culturais; ação cultural e ação informacional em centros culturais. Na revisão voltada para a informação e seus atributos atuais, trabalhamos com os autores da Ciência da Informação, como Le Coadic, Saracevic, Capurro, Hørjland, entre outros, além dos brasileiros Marteleto, González de Gómez, Aldo de Albuquerque Barreto, etc. Utilizamos ainda Castells, Milton Santos, Edgar Morin, para abordar a Sociedade Informacional. No campo da cultura, apoiamo-nos em Valade, Cuche, Stuart Hall e nos brasileiros Alfredo Bosi, Teixeira Coelho, Isaura Botelho, entre outros.

Na revisão bibliográfica específica sobre os centros culturais, encontramos algumas dissertações de mestrado produzidas sobre o tema, umas recentes e outras de mais de dez anos atrás, distribuídas entre o Programa de Pós-Graduação da Ciência da

Informação da PUC Campinas, o Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da USP e o Mestrado em Memória Social e Documento da UNI-RIO, antigo Mestrado em Administração de Centros Culturais. A autora Celina Silva (1995), na dissertação “Centro Cultural – Construção e reconstrução” analisa a produção acadêmica do Mestrado em Memória Social e Documento da UNI-RIO. Tanto nos trabalhos analisados pela autora quanto nas dissertações aqui estudadas, os trabalhos dos autores Teixeira Coelho e Luiz Milanesi aparecem como referências para a área, por apresentarem definições fundamentais, ainda que alguns de seus trabalhos sejam mais antigos e mereçam atualizações consistentes.

Em nosso estudo, utilizamos também, além dos dois autores citados, as dissertações de mestrado referidas e a proposta para implantação do Centro de Cultura de Belo Horizonte, elaborada pelas professoras autoras Ana Maria Cardoso e Maria Cecília Diniz Nogueira, publicada na Revista da Escola de Biblioteconomia da UFMG no ano de 1994. Na tentativa de abarcar a diversidade de modelos de centros culturais existentes, foi possível ainda utilizar relatórios produzidos pelos alunos da Graduação em Biblioteconomia da UFMG a partir de visitas feitas a cinco centros culturais de Belo Horizonte, como atividade do seminário “O centro cultural como centro de informação”, ministrado por esta autora na ECI/UFMG em outubro de 2006.

Ao buscar informações especificamente sobre o Galpão Cine Horto, tanto históricas quanto atuais, que nos possibilitassem reconstituir a trajetória da casa, ter uma dimensão de sua atuação, compreender mais profundamente seus projetos, sua filosofia e modo de ação, utilizamos relatórios anuais da instituição, informações

obtidas nas entrevistas realizadas com integrantes da equipe e observação participante. A pesquisa propriamente dita foi realizada a partir de entrevistas com dois especialistas da área teatral e de questionários com uma amostragem de 10% dos usuários freqüentadores do centro cultural, através dos quais foi possível levantar dados para análise sobre a relevância da instituição do ponto de vista de sua ação disseminadora de informação.

## **2. INFORMAÇÃO, ATRIBUTO DO SOCIAL**

### **2.1. A SOCIEDADE INFORMACIONAL**

Uma verdadeira revolução social caracterizada pelo uso em larga escala da tecnologia da informação e a preponderância da informação e do conhecimento nos processos sociais e produtivos tomou corpo ao longo da segunda metade do século XX. O importante é que, neste contexto, foi possível o desenvolvimento da Ciência da Informação enquanto disciplina científica. Foram atribuídos diferentes significados às mudanças que advieram no pós-guerra, apreendidas desde a década de 70 por diversos autores, como Daniel Bell (1973), Toffler (1980), Nora e Mink (1980), Castells, (1999), etc. Cada autor enfatizou e nomeou esse processo de uma forma particular, assinalando posições distintas quanto à intensidade do fenômeno, mas, todos concordam com o fato de estar ocorrendo uma revolução social global. “O movimento da sociedade pode estar em variados estágios: no encerramento de uma etapa histórica, num período de transição, de emergência de um novo sistema social ou de uma revolução tecnológica” (NEHMY e PAIM, 2002, p.11).

Precursor do debate, Daniel Bell (1977)<sup>4</sup>, apontou as principais alterações sociais que aconteciam e arriscou-se a fazer previsões para as décadas seguintes. O autor deu à nova sociedade o nome de “sociedade pós-industrial”, que teria como principal característica um deslocamento no sistema produtivo global, que passou da produção de bens materiais para a produção de informação. Essa sociedade viu crescer vertiginosamente o setor de serviços e os cargos ligados ao conhecimento.

---

<sup>4</sup> Ver: BELL, Daniel. “O advento da sociedade pós-industrial: uma tentativa de previsão social”. São Paulo: Cultrix, 1977

Para Bell, a nova sociedade “é uma sociedade do conhecimento porque as fontes de inovação decorrem, cada vez mais, da pesquisa e do desenvolvimento e porque o peso da sociedade incide mais no campo do conhecimento” (NEHMY e PAIM, 2002, p.13). A grande novidade apresentada pelo autor em relação à “sociedade pós-industrial” é a centralidade do conhecimento no mundo da produção, uma vez que o desenvolvimento social ancora-se na ciência e na tecnologia, que se torna a força propulsora das transformações sociais. Os autores que sucedem a Bell na discussão sobre o tema deslocam o centro do debate para a questão da informatização.

Toffler<sup>5</sup> (1980) chama a mutação social vigente de “terceira onda”, entendendo que, após primeira onda, que seria a da sociedade agrícola e a segunda onda, que seria a da sociedade industrial, estaríamos passando por um período de transição no qual estaria nascendo a sociedade da alta tecnologia. Nora & Minc<sup>6</sup> (1980) e Shaff<sup>7</sup> (1996) chamam a nova sociedade de “sociedade informática”, dando ênfase ao papel preponderante das tecnologias da informática na estrutura social, econômica e produtiva; enquanto Negroponte<sup>8</sup> (1995) enfatiza a centralidade do conhecimento naquela que denomina como “sociedade pós-capitalista ou do conhecimento”. Castells (1996) adota a nomenclatura “sociedade informacional” e destaca que a informação e o conhecimento sempre foram cruciais em todos os modos de desenvolvimento do capitalismo, mas que no século XX, a informação e o conhecimento tornaram-se as principais fontes de produtividade e poder, o que consiste em uma diferença crucial em relação aos momentos anteriores. (p. 16) O ponto em que os autores citados convergem é na idéia de que as tecnologias

---

<sup>5</sup> Ver: TOFFLER, Alvin. A terceira onda. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, c1980. 491p

<sup>6</sup> Ver: NORA, S; MINC, A. A informatização da sociedade. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1980

<sup>7</sup> Ver: SHAFF, A. A sociedade informática: as conseqüências sociais da segunda revolução industrial. São Paulo: UNESP; Brasiliense, 1996

<sup>8</sup> Ver: NEGROPONTE, Nicholas. A vida digital. 2. ed. São Paulo: 1995. 231p

informáticas, aquelas que processam, armazenam e transferem informações, constituem a força propulsora das transformações sociais que vêm acontecendo desde o período do pós-guerra. No século XX, também Capurro & Hjørland (2003) contribuíram com esse pensamento e apontaram as tecnologias da informação e seus impactos globais como responsáveis pelas alterações sócio-econômicas e culturais da sociedade da informação.

Castells (1996) ressalta que o uso dos sistemas de computadores e dos sistemas microeletrônicos revolucionou o mundo do trabalho e das organizações, assim como os padrões de competitividade e produtividade. Da mesma forma, a introdução das TICs (tecnologias de informação e comunicação) nas corporações, sistemas de saúde e escolar e nos meios de comunicação alterou profundamente a realidade dessas instituições. As sociedades avançadas vivem, desde os anos 50 do século passado, um processo de modificação estrutural que atinge todas as instâncias sociais, desde o mundo do trabalho e das corporações até o campo da cultura e a pequena célula familiar. De um lado, as tecnologias de informação e comunicação penetram o cotidiano das pessoas de tal modo que, hoje, até mesmo em países em desenvolvimento, como é o caso do Brasil, o uso do computador e da internet em ambiente doméstico e escolar cresce a cada ano, expandindo-se o acesso às informações mais variadas e a novos modos de comunicar-se. Por outro lado, a posse da informação e do conhecimento faz o diferencial no mercado de trabalho, o que exige dos profissionais maior especialização e, ao mesmo tempo, possibilita a expansão do mercado de ensino. Estes são apenas alguns exemplos das mudanças que têm acontecido na nossa sociedade pós-moderna, pós-industrial, informática ou informacional, como querem os autores que debatem o tema.



De um modo geral, o que se tem dito a respeito da transformação estrutural à qual assistimos em nossos dias é que, esta “é consequência do impacto combinado de uma revolução tecnológica baseada em tecnologias de informação/comunicação, a formação de uma economia global e um processo de mudança cultural cujas principais manifestações são a transformação do papel das mulheres na sociedade e o aumento do desenvolvimento de uma consciência ecológica, (...) a nova ordem mundial surgida das transformações políticas e o desaparecimento do comunismo e da ideologia marxista-leninista” (CASTELLS, 1996, p. 03).

A partir das considerações de Castells (1996), vemos que o processo envolve um conjunto de mudanças que passa pela ordem da cultura, da economia, da política e da ideologia. Em relação à informação e, especialmente, às tecnologias de informação, o que se pode afirmar é a sua centralidade em todos esses processos. Em um âmbito, é a tecnologia da informação que gera novidades tecnológicas que alteram comportamentos, padrões de comunicabilidade, processos produtivos e também a criação artística. Em outro âmbito, é essa mesma tecnologia que possibilita a disseminação e a troca de informações em escala global, em tempo real, provocando outros deslocamentos, difundindo hábitos, modos de vida, idéias e produtos. Em um outro âmbito ainda, a informação é produzida, utilizada, manipulada, vendida, ganha força em si mesma, transforma-se em fonte de poder. Dessa forma, a informação é, ao mesmo tempo, força motriz e instância de mediação.

De acordo com Marteleto (1987), os indivíduos pós-modernos entram em contato com a realidade social não através de sua práxis, mas através da informação

veiculada pelos meios de comunicação de massa. A nosso ver, tal afirmação, bastante contundente, pode ser relativizada. A informação não substitui a práxis, mas altera a relação com a realidade social porque promove a mediação entre os indivíduos e os fatos sociais que acontecem à sua volta. A informação é, ao mesmo tempo, instrumento de mediação e produto social. Para Marteleto,

“(..) a informação, enquanto objeto produzido socialmente, e hoje submetido às determinações de mercado possui aspectos tanto de objeto técnico (formatação, tratamento e recuperação automáticos), quanto de objeto cultural (conhecimento). Pela maneira como é produzida e veiculada, a informação tem propriedades tanto de um bem de produção (aumento da produtividade, do lucro), quanto de um bem cultural (veiculação do conhecimento)”.

(MARTELETO, 1987, p.179)

O desenvolvimento e a penetrabilidade das tecnologias da informação em nossa sociedade trouxeram como conseqüências todo um espectro de questões econômicas e culturais. A globalização, tanto do ponto de vista da cultura, entendida como homogeneização de modos de vida; quanto do ponto de vista da economia, configurando-se como uma economia global; é possibilitada pelo desenvolvimento e uso em larga escala de tais tecnologias. Ao combinar globalização e informatização, Castells (1996) elabora a tese da sociedade em rede, que opera através da lógica de fluxos.

Em relação ao mundo da economia, globalização e informatização encontram-se na economia global, um tipo de economia na qual “o fluxo de capital, o mercado de trabalho, o mercado, o processo de produção, a organização, a informação e a tecnologia operam simultaneamente em nível mundial” (CASTELLS, 1996, p.20).

Neste contexto, as funções econômicas são controladas através de fluxos de informação e comunicação.

Mas a rede de que fala Castells não se restringe à economia. “A materialidade das redes e fluxos cria uma nova estrutura social em todos os níveis da sociedade. Tal estrutura é o que atualmente constituiu a nova sociedade da informação, uma sociedade que poderia ser chamada de sociedade dos fluxos, já que os fluxos são feitos não somente de informação, mas de todo o material da atividade humana (capital, trabalho, mercadorias, imagens, viagens, papéis mutáveis em interação pessoal, etc)” (CASTELLS, 1996, p. 29). Portanto, através de seus fluxos, a rede cobre todas as esferas da sociedade e todas as áreas do planeta, embora isso não signifique que a rede contribua para diminuir a desigualdade social. Ao contrário, o próprio autor afirma que a rede é seletiva e segmenta países e pessoas. Isso porque a informação e o conhecimento, na sociedade informacional, tomam características de mercadoria e ganham um valor de troca submetido às leis de mercado. “Sob a forma de mercadoria informacional, indispensável à força produtiva, o conhecimento é hoje um fator importante na competição internacional pelo poder” (MARTELETO, 1987, p.177). No âmbito individual ou coletivo, a informação tornou-se um bem desejável e, cada vez mais, adquirível. O acesso à informação e ao conhecimento tornou-se indispensável não somente no mundo do trabalho, mas para o desenvolvimento da cidadania, para a produção da cultura e da arte, para propiciar processos de inclusão social.

A sociedade informacional é o contexto no qual se desenvolveu e se insere o campo de conhecimento chamado de Ciência da Informação. O processo que deu origem a

essa nova sociedade, seu desenrolar, suas conseqüências e impactos são temas de interesse da CI. Ao mesmo tempo, a CI contribui para o desenvolvimento da Sociedade da Informação ao planejar e desenvolver sistemas e serviços informacionais criados para facilitar os processos de organização, armazenamento, acesso, difusão e gestão da informação e do conhecimento.

Para melhor compreendermos a sociedade contemporânea e a Ciência da Informação, campo de estudos que nasce no escopo das mudanças sociais vigentes, é necessário debruçar-nos sobre o elemento fundamental da nova ordem e objeto de estudo da CI, um conceito amplo, multifacetado, de difícil apreensão: a informação.

## **2.2. O CONCEITO DE INFORMAÇÃO**

O paradigma da Sociedade da Informação postula que a informação ocupa uma posição de centralidade no mundo contemporâneo, pois, é com base na informação que cada setor da sociedade se organiza e define suas estratégias de ação; é a informação a matéria-prima para tomada de decisão de instituições e empresas em todo o mundo. Atualmente, a posse de informação é sinônimo de poder; a informação circula em âmbito global e em tempo real e as tecnologias da informação dão o tom e a cara do mundo contemporâneo. A preservação de informações e o acesso às mesmas estão na ordem do dia de instituições, órgãos governamentais e empresas; a importância da informação para o mundo atual e as transformações

provocadas na sociedade pelas tecnologias de informação são, pois, questões que têm merecido a atenção de cientistas em todo o mundo.

A Ciência da Informação desenvolveu-se como campo interdisciplinar, integrando perspectivas e abordagens de outras áreas de estudo na tentativa de abarcar a complexidade da questão informacional. O conceito de informação é marcado pela amplitude e multiplicidade. A ele se tem atribuído várias definições. Ouvimos falar ao mesmo tempo de informação científica, de informação tecnológica, informação gerencial, jornalística e até mesmo informação genética.

O campo que nos interessa nesta pesquisa é o campo da informação social tal como é entendida no contexto da Ciência da Informação. Para chegarmos a esta definição particular, precisamos primeiramente conceituar o termo informação, buscando sua origem etimológica e traçando um breve histórico de desenvolvimento do conceito científico de informação; posteriormente dar um panorama dos conceitos utilizados na Ciência da Informação chegando, finalmente, à definição de informação social adotada pela linha de pesquisa Informação, Cultura e Sociedade da CI, esta voltada para as questões informacionais no contexto da cultura e da sociedade.

Pensando na evolução histórica do termo informação, Capurro & Hjørland (2003) colocam que o termo informação em si tem uma história muito mais rica que a biblioteconomia, a documentação e a própria Ciência da Informação, que são produtos do século XX. A origem etimológica do termo informação remonta à Grécia Antiga. Tem raízes na palavra latina *informatio*, que traz a idéia de *dar forma a alguma coisa*; o que, segundo os autores, designa dois usos para o termo: o ato de

moldar a mente e o ato de comunicar conhecimento. A partir da origem etimológica da palavra informação, que associa ao verbo latino *informare*, que significa dar forma, colocar em forma, criar, representar, construir uma idéia ou noção, Araújo (2001) percebe duas conotações para o conceito de informação.

“Assim temos que a informação pode ser compreendida como processo de atribuição de sentido. Em termos de práticas informacionais, diríamos que esse processo se dá através das ações de recepção/seleção das informações recebidas. Outra compreensão pode ser formulada se considerarmos a informação como processo de representação, objetivando com isso comunicar o sentido dado à mesma. Este processo ocorre através das ações de codificação, emissão, decodificação/uso de informação. Em termos de práticas informacionais, diríamos que este processo estrutura-se através das ações de geração e transferência de informação. Assim, a partir de uma visão etimológica a informação pode ser conceituada como uma prática social que envolve ações de atribuição e comunicação de sentido (...) seja como processo de atribuição de sentido, seja como processo de representação para a comunicação, a informação comporta um elemento de sentido, ou seja, o objetivo do ato de informar é o envio e a apreensão do sentido”.

(ARAÚJO, 2001, p.01)

Seguindo a cronologia de evolução do termo, Capurro & Hjørland (2003) esclarecem que muitas palavras gregas foram traduzidas como *informatio* ou *informo*, mas a maioria dos usos estão relacionados aos conceitos de *eidos*, *idea*, *typos* e *morphe*, conceitos-chaves da ontologia e epistemologia gregas. Os autores apontam também para o uso do termo informação durante a Idade Média, quando eram comumente aceitos seus sentidos epistemológico e ontológico — informação como idéia, conhecimento; e informação como forma, dar forma a alguma coisa — e ainda o sentido pedagógico, de comunicação de conhecimento. Desde o século XV, entretanto, os autores observam uma perda no sentido ontológico de nível mais elevado, que aos poucos, até chegar na Idade Moderna, acarreta uma transição no

uso do termo, que passa de *dar uma forma (substancial) à matéria para comunicar alguma coisa a alguém* (CAPURRO & HJØRLAND, 2003).

A partir da Idade Moderna, com a invenção da imprensa, a informação adquiriu uma importância cada vez maior. O recurso da tipografia ampliou as possibilidades de registro e a informação passou a ser produzida e transmitida em larga escala. Nesse período, segundo os autores, ocorreu uma reformulação do conceito, na qual o sentido ontológico de *moldar a matéria/substância* foi reformatado sob premissas empíricas e epistemológicas, vinculando a informação a diferentes visões do conhecimento. Numa abordagem atual, "(...) a informação consiste tanto na matéria-prima quanto no produto do processo de produção do conhecimento. Informação e conhecimento, portanto, possuem uma relação recíproca em que são, simultaneamente, elemento bruto, formador e consequência um do outro" (SILVA, 2001, p. 03).

Capurro & Hjørland (2003) nos fornecem algumas pistas para compreendermos o mapa do desenvolvimento do conceito científico de informação. No âmbito das ciências humanas e sociais, o conceito de informação é central nos estudos de sociologia, ciência política e economia da Sociedade da Informação. Os autores explicam que, "de acordo com Webster (1995, 1996), definições de sociedade da informação podem ser analisadas com relação a cinco critérios: tecnológico, econômico, ocupacional, espacial e cultural" (CAPURRO & HJØRLAND, 2003, p.26/27). A definição tecnológica relaciona-se à aplicação das tecnologias da informação e comunicação na sociedade, que é um dos eixos centrais em torno do qual se organiza a Sociedade da Informação; a definição econômica remonta a

trabalhos de autores como Machlup (1962), que demonstra o uso da informação como mercadoria no modo de produção capitalista, vindo a constituir a chamada “indústria do conhecimento”. A definição ocupacional está no centro das teorias de Porat e Bell, autores que estudam o modo de produção e o mundo do trabalho no contexto daquilo que Bell (1973) define como Sociedade Pós-industrial. A definição espacial diz respeito a redes de informação e a emergência de um ‘mercado de rede’, campo que tem em Castells (1989), seu principal teórico. A definição cultural está relacionada à influência da mídia na sociedade.

Capurro & Hjørland (2003) esclarecem que as concepções de informação que foram sendo desenvolvidas dentro da ciência moderna a partir do final dos anos 70, estavam relacionadas, sobretudo, à física, biologia e linguística. Como resultado deste desenvolvimento, a tendência tem sido re-humanizar o conceito de informação; isto é, coloca-lo dentro de um contexto cultural. Ao mesmo tempo, tem se buscado um nível de reflexão mais elevada que significa, por um lado, o resgate da dimensão ontológica das raízes gregas de *informatio* e, por outro lado, a perspectiva moderna da informação como conhecimento comunicado, que vê não apenas os seres vivos, mas todos os tipos de sistema como produtores, processadores e mediadores de informação. Segundo os autores, essa perspectiva pode explicar o surgimento da Ciência da informação como ciência que se relaciona tanto com os sistemas de computadores quanto com os seres humanos.



### 2.3. A CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

Como o próprio nome indica, a Ciência da Informação é um campo de conhecimento que se dedica ao estudo da informação, em sua amplitude e sob múltiplas perspectivas. É uma ciência contemporânea, cujo nascimento é datado da segunda metade do século XX e tem como características gerais a ligação inexorável com a tecnologia da informação; a interdisciplinaridade e uma inserção significativa no processo de evolução da atual Sociedade da Informação. A CI é classificada pelas universidades e agências de fomento à pesquisa, como Capes e CNPq como uma ciência social aplicada, pois, com base conceitual e metodológica ligada às ciências sociais e humanas, o campo engloba tanto a pesquisa científica quanto a prática profissional (SARACEVIC, 1996).

A origem da CI está relacionada à explosão informacional que caracterizou o período imediatamente posterior à I Guerra Mundial, “(...) momento em que a informação se torna basilar para o progresso econômico ancorado no binômio ciência e tecnologia” (PINHEIRO & LOUREIRO, 1995, p.42). O início do desenvolvimento científico da CI foi marcado pela publicação de artigos, durante a década de 40, que levantaram a questão do problema da explosão informacional. O primeiro artigo publicado foi o de Vannevar Bush<sup>9</sup>, em 1945, que propunha como solução para o problema da

---

<sup>9</sup>“Bush, engenheiro do MIT e então diretor da Office of Scientific Research and Development, do governo federal, apoiando-se no sucesso do Programa Nuclear e no papel que a pesquisa em física, de forte teor experimental e teórico, teve no seu desenvolvimento, sustentava que os investimentos em pesquisa redundavam em benefícios estratégicos para o país e, pelo tanto, era responsabilidade do Estado manter a oferta de recursos que teriam fluído em abundância durante a guerra. (...) Considerava, ao mesmo tempo, que deveria manter-se a independência da ciência na definição das agendas de pesquisa, dos procedimentos de sua realização e autonomia e liberdade da comunicação científica, como garantia de obtenção de resultados de qualidade, mantendo-se os critérios científicos de excelência. (...) A publicação do relatório de Vannevar Bush, *Science: The Endless Frontier*, em 1945, teria influenciado para que, em 1950, fosse criada a National Science

explosão informacional o uso das tecnologias de informação. Em seguida veio o artigo *Cybernetics or control and communication in the animal and the machine*, de Wiener, publicado em 1948 e, no ano seguinte, a Teoria Matemática da Informação de Shannon e Weaver. Em consonância com o discurso desenvolvido pelos autores, o governo dos EUA financiou, durante as décadas de 40 e 50, inúmeros programas estratégicos que tinham o objetivo de desenvolver a indústria da informação e controlar a explosão informacional.

Nesse momento histórico, as questões de produção, organização e recuperação da informação e do conhecimento científico e tecnológico ganharam importância estratégica e passaram a refletir questões políticas que entraram no escopo da Guerra Fria. No Brasil, a necessidade de se fomentar o desenvolvimento de um sistema científico e tecnológico se torna evidente após a II Guerra Mundial. Essa demanda se concretizou, primeiramente, com a fundação da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência – SBPC em 1948; depois com o surgimento do Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas – CBPF no ano seguinte e, finalmente, com a criação do CNPq em 1951, fato que constituiu um marco histórico da institucionalização da política científica brasileira. Em 1954, sob os auspícios da UNESCO, foi criado o atual IBICT, denominado na época Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação (IBBD) (THIESEN, 2006).

O ano de 1951 foi um marco para a evolução da CI, com o trabalho do pesquisador Calvin Mooers, que cunhou o termo *recuperação da informação*, um dos problemas

---

Foundations (NSF), agência que assumiria a oferta de estímulo e recursos à pesquisa básica” (GONZÁLEZ DE GÓMES, 2003).

de pesquisa básicos da CI. Segundo Saracevic (1996), esse momento foi particularmente importante porque o trabalho com a recuperação da informação possibilitou o desenvolvimento de produtos, redes, sistemas e serviços de informação, componentes que causaram uma transformação global no padrão de comunicabilidade e gerenciamento empresarial. Através dessas inúmeras aplicações, a recuperação da informação influenciou a emergência, a forma e a evolução da indústria informacional, núcleo fundamental da Sociedade da Informação.

O esforço de definição conceitual do campo da CI inicia-se a partir da década de 60. A primeira definição, segundo SANTOS (2005), foi elaborada no início da década como resultado das conferências promovidas no Instituto Tecnológico da Geórgia (EUA), conhecido como *Georgia Tech*. Referenciando-se em SHERA & CLEVELAND (1977), a autora nos apresenta essa definição:

“Ciência da Informação é a ciência que investiga as propriedades e comportamento da informação, as forças que regem o fluxo da informação e os meios de processamento da informação para uma acessibilidade e usabilidade ótimas. Os processos incluem a origem, coleta, organização, recuperação, interpretação e uso da informação. O campo deriva de ou relaciona-se com a matemática, a lógica, a lingüística, a psicologia, a tecnologia da computação, a pesquisa operacional, as artes gráficas, a comunicação, a biblioteconomia, a administração e alguns outros campos”.

(SANTOS, 2005, p.52)

Ainda na década de 60, foi publicado nos Estados Unidos o Relatório Weinberg: *Ciência, Governo e Informação*<sup>10</sup>, que trouxe importantes contribuições para a área.

---

<sup>10</sup> Wienberg destacou os problemas da transferência da informação e enfatizou a importância da literatura científica como campo de conhecimento, propondo que a produção e gestão da informação científico-tecnológica estivessem vinculadas aos programas de política científico-tecnológica. (GONZÁLEZ DE GÓMES, 2003)

Nessa mesma época foi publicado ainda o artigo *Informática*, do russo Milkhailov, que apresentou outras definições para o campo da CI e, em 1967, Saracevic e Rees definem a CI como “um ramo de pesquisa que toma sua substância, seus métodos e suas técnicas de diversas disciplinas para chegar à compreensão das propriedades, comportamento e circulação de informação” (PINHEIRO & LOUREIRO, 1995, p.42). Nessa definição, os autores ressaltam o caráter interdisciplinar do campo, que dialoga com disciplinas como Biblioteconomia, Bibliografia e Documentação, Lingüística, Comunicação, Psicologia, Ciência da Computação, Arquivologia e Ciências Sociais. A interdisciplinaridade a partir da qual o campo se constituiu, proporcionou o surgimento de diferentes linhas de pesquisa e a discussão de seu objeto de estudo, a informação sob diversos aspectos.

Em 1968, Borko dá sua definição de CI no artigo *Ciência da Informação: o que é?*, procurando abarcar toda a amplitude do campo:

“A CI é a disciplina que investiga as propriedades e o comportamento da informação, as forças que governam seu fluxo, e os meios de processá-la para otimizar sua acessibilidade e uso. A CI está ligada ao corpo de conhecimentos relativos à origem, coleta, organização, estocagem, recuperação, interpretação, transmissão, transformação e uso de informação... Ela tem tanto um componente de ciência pura, através da pesquisa dos fundamentos, sem atentar para sua aplicação, quanto um componente de ciência aplicada, ao desenvolver produtos e serviços”.

(BORKO, 1968, apud SARACEVIC, 1996, p. 45-46)

Até os anos 70, os estudos da recuperação da informação apoiavam-se em modelos matemáticos, como a Teoria da Informação de Shannon e Weaver, em modelos físicos ou modelos biológicos, numa perspectiva que pretendia estabelecer leis universais que representassem o fenômeno informacional. No decorrer da década

de 70, os estudos ampliaram-se, passando a focalizar também o usuário e sua interação com os sistemas de recuperação da informação. Nesse momento, amplia-se a contribuição das ciências humanas, que importa para a CI seus métodos e práticas de pesquisa (CARDOSO, 1996, apud ÁVILA, 2003). A partir daí, delinea-se uma segunda corrente de pensamento dentro da CI que, contrapondo-se à primeira, que entende a informação como algo externo, tangível e objetivo, apresenta um olhar diferenciado no qual a informação é entendida como algo subjetivo, situacional e cognitivo. Esta evolução do campo confirma o pensamento de Capurro (2003), que aponta duas raízes para a CI, sendo uma raiz na biblioteconomia clássica e, portanto, voltada para os aspectos sociais e culturais do mundo humano; e uma segunda raiz na computação, gerando uma perspectiva voltada para a tecnologia da informação.

No Brasil, segundo Pinheiro & Loureiro (1995), a evolução do campo científico da CI durante a década de 70 é marcada pela criação do curso de mestrado em Ciência da Informação do IBBD (que se transforma em IBICT em 1976), que desde o início já apresentava uma clara percepção dos componentes sociais e tecnológicos do campo. Em 1972, foi criada a revista *Ciência da Informação* e, ainda nesta década, ocorrem duas reuniões brasileiras de CI, uma em 1975 e outra em 1979.

A partir da década de 80, os trabalhos de Le Coadic e Brookes trazem a perspectiva cognitivista da informação, que se fortalece ao ponto de constituir um paradigma da CI. Brookes (1980) elabora a “equação fundamental da CI”, na qual entende a informação como uma alteração que ocorre na estrutura cognitiva do sujeito a partir da aquisição de um conhecimento.

Em 1996, Le Coadic dá sua definição de CI: “A ciência da informação, com a preocupação de esclarecer um problema social concreto, o da informação, e voltada para o ser social que procura informação, coloca-se no campo das ciências sociais (das ciências do homem e da sociedade), que são o meio principal de acesso a uma compreensão do social e do cultural” (LE COADIC, 1996, p. 21).

Na mesma época, Saracevic elabora uma definição contemporânea de CI, na qual também dá destaque à dimensão social do problema informacional:

“A CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO é um campo dedicado às questões científicas e à prática profissional voltadas para os problemas da efetiva comunicação do conhecimento e de seus registros entre os seres humanos, no contexto social, institucional ou individual do uso e das necessidades de informação. No tratamento destas questões são consideradas de particular interesse as vantagens das modernas tecnologias informacionais”.

(SARACEVIC, 1996, p.47)

Ao longo do desenvolvimento da CI como disciplina científica, alguns conceitos colocaram-se como fundamentais, independentemente da linha de pesquisa adotada. Os conceitos centrais da CI, segundo os principais autores da área são: o termo recuperação da informação, o conceito de relevância, e a noção de eficácia. Neste mesmo capítulo já ressaltamos a importância do trabalho de Calvin Mooers, ao haver cunhado o termo recuperação da informação, em 1951. Segundo Capurro & Hjørland (2003), este é um dos termos mais importantes da área, que pode ser visto tanto como um campo de estudo quanto como uma tradição de pesquisa.

O conceito de relevância foi utilizado pela primeira vez por Bradford, no livro *Documentation*, publicado em 1948. Segundo Le Coadic (1996), desde o início o conceito foi utilizado na avaliação dos sistemas de informação, para medir o êxito da

recuperação da informação relacionando documentos relevantes e não-relevantes, recuperados ou não-recuperados. Hoje, à noção de relevância objetiva, voltada para o sistema, acrescenta-se também a noção de relevância subjetiva, que considera o ponto de vista do usuário. Capurro (2003) explica que o conceito deve ser considerado a partir de três processos hermenêuticos:

- “1) Uma hermenêutica dos usuários, capazes de interpretar suas necessidades em relação a si próprios, a intermediários e ao sistema;
- 2) Uma hermenêutica da coleção que seja capaz de fundamentar os processos de seleção de documentos ou textos e a forma como esses são indexados e catalogados, e
- 3) Uma hermenêutica do sistema intermediário, na qual tem lugar o clássico *matching* a que se refere o paradigma físico”.

CAPURRO, 2003, p. 11)

A questão da eficácia da informação, segundo Saracevic (1996), tem sido também uma preocupação central da Ciência da Informação desde sua origem. O autor explica que, durante muito tempo, o principal critério utilizado para se estabelecer a eficácia da informação era a sua relevância e utilidade. Hoje, porém, são adotados também critérios como impacto, seletividade, veracidade e qualidade da informação. Desde o início, segundo o autor, os critérios de eficácia são estabelecidos com base na perspectiva humana e no comportamento informativo, apesar do papel preponderante da tecnologia dentro da CI.

Vimos três noções consideradas centrais da CI: a recuperação da informação, a eficácia e a relevância. Hjørland (2000) destaca ainda as abordagens mais significativas da área, uma vez que, para o autor, o fato de não contar com uma teoria explícita permite que a Ciência da Informação agregue diferentes abordagens sobre a questão informacional, como as abordagens orientadas para os usuários; as

abordagens orientadas para os sistemas; aquelas orientadas para a literatura da área ou para documentos; aquelas que articulam-se com o ponto de vista da semiótica, da hermenêutica ou outros pontos de vista ecléticos e, por fim, as abordagens relacionadas aos diferentes paradigmas da Ciência da Informação: o paradigma físico, o cognitivo e o social.

#### **2.4. OS PARADIGMAS DA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**

No âmbito da Ciência da Informação, muitos têm sido os esforços de conceituação do termo informação e esse processo é marcado pela diversidade de olhares sobre o termo, seguindo a lógica da perspectiva interdisciplinar que constitui esta ciência. O conceito de informação é explorado sob diferentes aspectos, relacionados a três paradigmas que orientam abordagens distintas do fenômeno informacional. Um paradigma, segundo Capurro (2003), é um modelo que nos permite ver uma coisa em analogia a outra. O autor esclarece que a CI nasceu com um paradigma físico que, posteriormente, foi questionado por um paradigma cognitivo e este, por sua vez, foi substituído por um paradigma pragmático e social.

Em 1949, Shannon e Weaver publicam sua Teoria Matemática da Informação, que trata do processo de transmissão de mensagens de um emissor para um receptor. O paradigma físico está intimamente relacionado a esta teoria, que implica numa analogia entre a veiculação física de um sinal e a transmissão de uma mensagem. É o paradigma predominante dentro da CI entre 1945 e 1960. O paradigma físico fundamenta pesquisas nas quais a informação é entendida como objeto físico,



passível de quantificação, padronização, classificação, controle e certificação. Sob sua influência são desenvolvidos os estudos sobre organização e tratamento da informação, criação de sistemas de informação, catalogação e classificação.

Capurro (2003) associa a origem do paradigma físico também às atividades clássicas de bibliotecários e documentalistas, tomando como referência o pensamento de Buckland que, mais tarde, em 1991, apresentaria a definição de informação como coisa, como “algo tangível como documentos e livros, ou, mais genericamente, qualquer tipo de objeto que possa ter valor informativo, o qual pode ser, em princípio, literalmente qualquer coisa” (CAPURRO, 2003, p.6).

O paradigma cognitivo da CI coloca a ênfase nos processos de cognição, sejam aqueles que ocorrem na estrutura da mente humana ou no âmbito da Inteligência Artificial. Capurro & Hjørland explicam que o conceito de informação adquiriu um papel central na psicologia, a partir de 1956, com a assim chamada revolução cognitiva, que deu origem a todo um novo campo interdisciplinar chamado ciência cognitiva. Esta nova ciência gerou, na psicologia, uma tendência dominante de olhar os processos cognitivos humanos como análogos ao processamento da informação por computadores (CAPURRO & HJØRLAND, 2003, p.21). Dentro da Ciência da Informação, a virada cognitivista, tem seu período significativo no início da década de 80, com o trabalho de Le Coadic e Brookes, que propõem deslocar a ênfase do tratamento das fontes de informação para as questões que se referem aos usuários dessas mesmas fontes.

Le Coadic (1996) define a informação como “(...) um conhecimento inscrito (gravado) sob a forma escrita (impressa ou numérica), oral ou audiovisual. A informação comporta um elemento de sentido” (LE COADIC, 1996, p.05). Para que possamos compreender melhor sua definição, o autor esclarece que entende por conhecimento um saber, que é o resultado do ato de conhecer, ato pelo qual o espírito apreende um objeto” (*ibidem*).

O autor explica também as idéias de Brookes (1980), expressas na “equação fundamental da Ciência da Informação”:

$$\begin{array}{c} K(S) + \partial K = K(S + \partial S) \\ | \\ \partial I \end{array}$$

A equação exprime a passagem de um estado de conhecimento  $K(S)$  para um novo estado de conhecimento  $K(S + \partial S)$  através da contribuição de um conhecimento  $\partial K$  extraído de uma informação  $\partial I$ , sendo que  $\partial S$  indica o efeito da modificação causada na estrutura cognitiva do sujeito pela aquisição do novo conhecimento (COADIC, 1996, p.10).

Segundo Capurro (2003), Brookes trabalha com a idéia de que os conteúdos intelectuais formam uma espécie de rede que existe somente em espaços cognitivos ou mentais. Sua teoria propõe que, ao constatar uma falta em seu estado de conhecimento (estado cognitivo anômalo), o indivíduo sente uma necessidade de informação para corrigir esse estado inicial. Essa necessidade (“*need*”) direciona a

busca de informação e esta, uma vez encontrada e assimilada, provoca uma alteração na estrutura de conhecimento do indivíduo.

A informação adquirida resultará, portanto, em um novo estado de conhecimento. Para Capurro, o limite do paradigma cognitivo está em considerar a informação como algo externo, separado do usuário e em desconsiderar as dimensões sócio-culturais às quais o sujeito cognoscente encontra-se inevitavelmente atrelado. Tomando como base os dois paradigmas, físico e cognitivo, da CI, Buckland (1991) define o conceito de informação a partir de três aspectos: “(1) informação-como-processo, isto é, o ato de informar; (2) informação-como-conhecimento, sendo o conhecimento comunicado e (3) informação-como-coisa, funcionando como atributo para objetos, dados ou documentos”. (MARTELETO & NASCIMENTO, 2004, p.2)

Analisando o pensamento de Buckland, Le Coadic e a teoria de Shannon e Weaver, Marteleto & Nascimento (2004) concluem que:

“Considerando a informação em seus processos de organização e uso, desenho de sistemas e tratamento, agrupam-se estes paradigmas apenas sob dois pontos de vista. Por um lado, atesta-se o paradigma físico, enraizado na prática da catalogação e classificação, que exclui o sujeito cognoscente e enfatiza a informação sistêmica e, por outro lado, o paradigma cognitivo que potencializa os modelos mentais e as operações entre o intelecto do usuário e o sistema.

(...) Ambas as abordagens apresentam perspectivas individualistas, uma vez que focam no usuário ou no sistema e desconsideram o contexto social e os aspectos coletivos.

(MARTELETO & NASCIMENTO, 2004, p. 03)

Buscando sair da perspectiva individualista e ampliar o conceito de informação para além dos paradigmas físico e cognitivo, elaborou-se o paradigma social da

informação, dentro de uma perspectiva que entende a informação inserida nos processos e práticas sociais e culturais do mundo contemporâneo. O paradigma social da CI entende a informação inserida dentro de seu contexto cultural e social. A informação deixa de ser apenas uma coisa, um objeto físico; deixa de ser apenas um dado, um conhecimento isolado; e passa a ser historicamente construída, pois, são os sujeitos sociais que criam os mecanismos informacionais a partir dos quais transmitem e interpretam significados.

Levando em consideração todos esses pontos, Hjørland propôs, em 1995, como uma reorientação para a área, o *paradigma social da Ciência da Informação*. Denominado de “análise de domínio”, o paradigma de Hjørland propõe como caminho de pesquisa o estudo dos domínios de conhecimento relacionados aos distintos grupos sociais que compõem a sociedade moderna, que são grupos sincronizados em pensamento, linguagem e conhecimento, chamados por ele de “comunidades discursivas”. Essas comunidades são construções sociais compreendidas por indivíduos e, como tal, encontram-se atreladas às dimensões culturais, sociais e históricas de seus componentes.

Segundo Hjørland, a estrutura e organização do conhecimento, os padrões de cooperação, as formas de linguagem e comunicação, os sistemas de informação, os critérios de relevância, tudo isso reflete o papel que estas comunidades desempenham na sociedade. O olhar que o autor lança sobre a informação muda o foco de estudo do fenômeno físico (informação como coisa) ou do fenômeno cognitivo individual (informação como estado mental de um indivíduo) para o fenômeno social, que prioriza a informação coletiva, as estruturas de conhecimento

e as instituições de memória dos grupos sociais (MARTELETO & NASCIMENTO, 2004).

Na perspectiva da análise de domínio, segundo Capurro (2003), o objeto de estudo da CI são as relações entre estas comunidades de usuários e seus discursos, áreas de conhecimento e os documentos. O autor assinala que os indivíduos que habitam uma comunidade em comum, partilham conhecimentos que são horizontes de pré-compreensão sobre um objeto ou tema. O conhecimento, assim, só existe nos limites desse horizonte de pré-compreensão compartilhado, pois, ao receber uma informação, o indivíduo ou grupo lhe atribui um sentido conforme o seu acervo social de conhecimento e a realidade ou situação em que estão inseridos. A partir dessa operação de atribuição de sentido é que virá a decisão de utilizar ou não aquela informação. Assim, “a chave para estabelecer o ponto de vista da Ciência da Informação seria pensar sempre a informação imersa em ‘formas de vida’, próprias das comunidades concretas e seus horizontes diferenciados de pré-compreensão” (GONZÁLEZ DE GOMEZ, 2002, p.32-33). Neste paradigma, o usuário desempenha um papel eminentemente ativo e os sistemas de informação devem ser concebidos levando-se em consideração as necessidades de cada grupo social.

A informação é um conceito subjetivo, não num sentido individual, mas sim num sentido coletivo; pois, os critérios que estabelecem o que conta como informação são formados por processos sócio-culturais. Informação, neste sentido, é aquilo que é informativo para determinada pessoa. E isso depende das necessidades que se colocam para o indivíduo ou grupo, de suas habilidades interpretativas, de seu arcabouço de conhecimento. Capurro & Hjørland (2003) explicam que o uso da

palavra informação dentro da CI indica uma perspectiva específica que leva em consideração questões como novidade, relevância, seleção e interpretação dentro de um contexto específico.

“Com relação ao conceito de informação, a implicação é que o que conta como informação — o que é informativo — depende da questão a ser respondida. (...) Informação deve ser definida em relação às necessidades dos grupos-alvo servidos por especialistas em informação, não de modo universal ou individualista, mas, em vez disso, de modo coletivo ou particular. Informação é o que pode responder questões importantes relacionadas às atividades do grupo-alvo. A geração, coleta, organização, interpretação, armazenamento, recuperação, disseminação e transformação da informação deve, portanto, ser baseada em visões/teorias sobre os problemas, questões e objetivos que a informação deverá satisfazer.”  
(CAPURRO & HJØRLAND, 2003, p. 41/42)

## **2.5. O CAMPO DA INFORMAÇÃO SOCIAL**

Com o trabalho de Hjørland, que lançou em 1995 o paradigma social da Ciência da Informação e com as contribuições de Capurro, Saracevic e Le Coadic, entre outros autores, o campo de estudos da informação social ganhou consistência e consolidou-se no âmbito da Ciência da Informação. O paradigma social da informação, segundo Marteleto & Nascimento (2004), trouxe como consequência o desenvolvimento de um coletivismo metodológico que entende o conhecimento como parte de um processo cultural, social e histórico. Neste cenário, a informação encontra-se atrelada às dimensões históricas, culturais, econômicas, tecnológicas, sociais e políticas.

Como força motriz da Sociedade da Informação ou do conhecimento, os processos de produção, coleta, transferência, armazenamento e uso de informações fazem parte do cotidiano dos grupos e indivíduos, interferem em seus modos de vida e dão o tom da cultura contemporânea. O campo da informação social é constituído considerando a amplitude da inserção e do uso da informação pela sociedade contemporânea, estando atrelada ao movimento dos grupos sociais e sendo contextualizada historicamente. O campo da informação social entende a sociedade como um produto dos homens e, ao mesmo tempo, o homem como um produto social. O fenômeno informacional é investigado e interpretado em seu movimento dialético entre estas duas forças constitutivas, “ênfatizando a diversidade de processos e relações que ocorrem no cotidiano dos indivíduos, segmentos, classes e instituições sociais” (CARDOSO, 1994, p.111).

A constituição do campo de conhecimento chamado de Informação Social, no Brasil, está profundamente vinculada às mudanças que aconteceram na sociedade brasileira a partir dos anos 70. Esse período em nosso país foi marcado pelo surgimento de inúmeros movimentos sociais organizados que, com uma presença crescente no cenário político e cultural, provocaram várias mudanças no ambiente acadêmico. O grupo de bibliotecários e outros profissionais da informação, como museólogos e comunicólogos, ao serem confrontados com a nova feição que os organismos sociais adquiriam e as novas demandas que surgiam relacionadas aos serviços prestados no âmbito de sua profissão, começaram a questionar sua prática e a buscar possibilidades alternativas de exercício profissional. Foi neste contexto, segundo Cardoso (1994), que a proposta de democratização da informação que relaciona informação e cidadania, adquiriu importância no meio acadêmico brasileiro.

O momento histórico e as demandas da classe favoreceram a criação de cursos de pós-graduação em CI e Biblioteconomia, o que ampliou o espaço de discussão e trouxe a possibilidade de fundamentar as reflexões da área em disciplinas como antropologia, epistemologia e sociologia. Em 1983, com a transferência do IBICT para Brasília, o mestrado em Ciência da Informação foi transformado em uma área de concentração do mestrado em Comunicação Social da Escola de Comunicação da UFRJ. Em 1985, a linha de pesquisa intitulada “Informação, Cultura e Sociedade” foi incluída no programa de doutorado em Comunicação Social da Escola. Dois anos depois, a pós-graduação inclui a área entre as áreas temáticas do curso (PINHEIRO & LOUREIRO, 1995). Este mesmo movimento, fundamentado em uma opção teórico-metodológica, aconteceu na UFMG a partir do final dos anos 70, tendo culminado na instituição definitiva da linha de pesquisa “Informação, Cultura e Sociedade” na pós-graduação durante os anos 80. Situando-se cultural e historicamente dentro de uma perspectiva sócio-antropológica, os pesquisadores da área passaram a utilizar o referencial metodológico das ciências humanas e sociais para desenvolverem seus projetos, programas e análises.

Segundo Cardoso (1994), a partir de então delinear-se diferentes recortes através dos quais o trabalho no campo de estudos da informação social pode ser visualizado. O recorte teórico está relacionado com as pesquisas no campo da epistemologia e com o esforço de elaborar uma teoria própria da CI. Relaciona-se também aos trabalhos que colocam ênfase na elaboração de uma leitura crítica da realidade social tendo em vista suas implicações nos processos de geração, organização, uso e incorporação de informações. Nesse âmbito encontram-se os trabalhos que questionam a manipulação da informação por aqueles que detêm o



controle dos meios de comunicação de massa, que combatem o uso da informação como instrumento de poder, que alertam para os problemas da escassez e do excesso de informações, como o fazem autores como Edgar Morin e Milton Santos, para quem as técnicas de informação vêm sendo utilizadas em função de objetivos particulares de grandes empresas e do Estado, aprofundando o fosso da desigualdade social.

O recorte prático privilegia os estudos sobre o trabalho informativo, os fluxos de informação e as funções sociais de instituições sociais e culturais como bibliotecas, museus, arquivos e outros organismos que podem ser entendidos como sistemas de informação. Nesse recorte incluem-se as pesquisas que abordam os centros culturais como equipamentos informacionais que atuam como produtores, disseminadores e receptores de informação e conhecimento.

O recorte teórico-prático está relacionado às atividades de prestação de serviços da Universidade voltadas a programas e projetos que objetivam a construção da cidadania. Neste âmbito são desenvolvidos projetos que focalizam a ação informacional na relação entre a cultura e o indivíduo ou comunidade, como é o caso das bibliotecas comunitárias, dos projetos de inclusão digital, dos carros-bibliotecas (CARDOSO, 1994, p.113).

Segundo a autora, a informação enquanto uma construção social está atrelada ao processo de construção do conhecimento que ocorre no cotidiano dos grupos sociais. A informação social, enquanto objeto de estudo, deve ser apropriada

tomando-se como referência as categorias historicidade, totalidade e tensionalidade. Pela primeira categoria entende-se “a historicidade dos sujeitos cognoscentes e dos objetos cognoscíveis, (...) que os coloca em uma relação culturalmente determinada; em uma interação de produção de sentidos”, ou seja, a dimensão histórica e culturalmente determinada a que estão sujeitos os agentes e instituições sociais (CARDOSO, 1994, p.112). A segunda categoria refere-se à totalidade dos fenômenos sociais. A partir da compreensão de que o conjunto (sociedade) dá sentido ao fragmento (fenômeno social) coloca a necessidade de se compreender o contexto ao qual está atrelado o fenômeno social e que a este confere sentido. A terceira categoria faz referência à tensionalidade presente entre os diversos segmentos da sociedade, tensionalidade esta que determina as relações sociais e o processo de produção de sentido sobre as mesmas.

A informação é uma força constitutiva da sociedade. Segundo Marteleto & Nascimento (2004), os processos de produção, transferência e uso de informações, são processos sociais, que se desenrolam na sociedade, meio às relações sociais, concatenados ao desenvolvimento da sociedade contemporânea. Para as autoras, a informação deve ser constituída como um problema da sociedade; deve ser configurada como um fenômeno da ordem da cultura e deve ser referenciada à historicidade dos sujeitos, das estruturas e das relações sociais. O olhar sob o objeto “informação”, do ponto de vista da perspectiva social, permite-nos compreendê-la como socialmente produzida, transferida e usada.

### 3. CULTURA E INFORMAÇÃO NA SOCIEDADE DA INFORMAÇÃO

#### 3.1. A EVOLUÇÃO DO CONCEITO DE CULTURA

Ao eleger como objeto de estudo uma instituição social de caráter cultural, produtora e disseminadora de informação na área da cultura e da arte foi preciso utilizar em nossa pesquisa uma abordagem da informação em sua dimensão social atrelada ao contexto da cultura. Uma análise da informação no contexto do centro cultural Galpão Cine Horto exige uma compreensão mais aprofundada do conceito de cultura e de suas peculiaridades no atual contexto da Sociedade da Informação. Para compreender a cultura, necessitamos de um esforço de conceituação que torne possível apreender, meio à amplitude e complexidade do termo, uma acepção coerente com nossa pesquisa. Assim, partimos da etimologia do termo, para traçar um panorama de sua evolução histórica até a atualidade e, finalmente, chegamos à concepção que nos interessa: uma abordagem sociológica da cultura.

Diferentes autores apontam para o latim como língua-mãe do termo cultura. O pesquisador Alfredo Bosi (1998) encontra a origem da palavra *cultura* no verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o particípio futuro é *culturus*. *Colo* significa *eu moro, eu ocupo a terra*, e, por extensão, *eu trabalho, eu cultivo o campo*. *Cultus* atribuía-se ao campo que já fora arroteado e plantado por gerações sucessivas. Quer dizer algo de cumulativo. Indica também o ritual feito em honra dos antepassados. *Culturus* é o particípio futuro de *colo*, cujo sufixo *rus* indica a idéia do porvir. Bosi faz uma associação entre *culturus* e o termo grego *paideia*, que significa o trabalho feito no ser humano desde a infância. Encontramos nesta pesquisa de

Bosi as dimensões do cultivo, do acumulativo e do trabalho que impregnam ainda hoje os termos *culto* e *cultura*. Assim, cultura é algo que se aprende, se desenvolve e se cultiva, enquanto culto é aquele que acumulou esse conhecimento da cultura ao longo da vida.

Marilena Chauí (1995) e Luis Milanese (1997) apontam a palavra latina *colere* como origem do termo cultura. Os sentidos são os mesmos atribuídos por Bosi: cultura como *cuidado com a natureza e os deuses* e cultura como *cultivo ou educação do espírito das crianças*. Tem-se aí também uma aproximação com o termo grego *paideia* e com aquilo que Bosi chama do projeto de *paideia* em Roma: ideal pedagógico voltado para a formação do adulto na pólis e no mundo. A respeito desta acepção, Bosi coloca que a cultura é “o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social. A educação é o momento institucionalizado deste processo” (BOSI, 1998, p.22).

Uma breve historiografia do termo *cultura* e de sua evolução nas ciências sociais até a atualidade aponta para uma grande diversidade de usos. Ao elaborar um panorama do desenvolvimento do termo, Denis Cuche (1999) esclarece que esta idéia de cultura como algo que se acumula e se cultiva ao longo da vida permanece até o século XVII, na França, quando então o termo passa a ser utilizado em sentido figurativo pela classe dominante, para designar o cultivo de valores e hábitos nobres. Durante o século XVII, este sentido figurado começa a se impor no vocabulário da sociedade francesa, acrescido de um complemento, de onde se tem expressões

como *cultura* das artes e *cultura* das letras, que designam diferentes campos de conhecimento artístico, passíveis de aprendizado, cultivados pela nobreza.

Progressivamente o termo se libera de seus complementos e passa a designar a educação do espírito num sentido amplo. A partir daí, o termo se insere na ideologia do Iluminismo, no séc. XVIII, sendo associado às idéias de progresso e evolução. Neste momento, a idéia de *cultura* como sistema de valores é englobada na idéia de *civilização* com a diferença de que *cultura* se refere a progressos individuais, enquanto que *civilização* se refere ao progresso das instituições, da legislação, da educação, da sociedade. Tem início a oposição entre Natureza e Cultura, dentro de um sistema de entendimento evolucionista que contrapõe as sociedades civilizadas às sociedades primitivas e, da mesma forma, as pessoas cultas às não-cultas.

É durante o séc. XVIII, segundo Cuche, que o termo *Kultur* aparece na Alemanha sendo neste primeiro momento a transposição exata da palavra francesa. Posteriormente, na segunda metade do século, a tradição alemã racionaliza e polariza o conceito, que vai ser adotado pela burguesia intelectual em oposição à aristocracia da corte. Este é um momento histórico no qual a burguesia, em franca ascensão social, busca afirmar seus valores diferenciando-se da aristocracia e reafirmando-se enquanto classe social. Assim, a burguesia apropria-se do termo *cultura*, entendido como os valores espirituais autênticos e profundos da ciência, arte e filosofia e, ao mesmo tempo, opõe o termo *cultura* ao termo *civilização*, que passa a ser utilizado para designar os valores cortesões e superficiais da aristocracia.

A oposição entre *cultura e civilização* que caracteriza uma disputa entre burguesia e aristocracia na Alemanha do século XVIII, desloca-se pouco a pouco do social para o nacional. A burguesia intelectual alemã condena o universalismo iluminista e a cultura francesa, que é vista como superficial. Por identificação, o termo *civilização* passa a evocar a França, com seus hábitos e valores vistos como superficiais, enquanto que a palavra *cultura* é convertida em símbolo da superioridade, autenticidade e profundidade alemã. Bernard Valade (1995) explica que essa crítica alemã consegue fazer com que o conceito deixe de significar cultivado, erudição, para designar a expressão livre, popular. O foco sai do social e se dirige à comunidade, à busca da cultura original de um povo. Estas idéias, segundo Valade, antecipam o significado antropológico de cultura. Na tradição alemã, *kultur* passa a significar os valores espirituais de uma comunidade, ligando-se a uma noção vinculada ao conceito de nação e a partir do séc. XIX, a *cultura* é utilizada para delimitar e consolidar as diferenças nacionais. Assim, a nação cultural funda e garante a unidade da nação política, na medida em que confere identidade a seus membros. O termo *Civilização* é adotado em referência às realizações materiais de um povo.

O debate franco-alemão que acontece do século XVIII ao século XIX, para Cuhe, é responsável por duas concepções de cultura, uma universalista e a outra particularista, que estão na base de duas maneiras de definir o conceito de cultura nas ciências sociais contemporâneas. A concepção universalista propõe a existência de uma grande cultura universal, “A Cultura”, formada de componentes invariáveis, comuns a todas as culturas. Nesta concepção, as diferenças culturais seriam apenas resultado de adaptações que os grupos humanos têm que fazer ou indicariam níveis

de evolução diferentes. A concepção particularista, ao contrário, entende que não há uma cultura universal, mas múltiplas culturas, únicas e autênticas.

A antítese *cultura X civilização* que se desenvolve durante os séculos XVIII e XIX é também indicativa de um redimensionamento do termo em função do processo de “racionalização” da vida social, do acúmulo do conhecimento e sua aplicação, conforme explicado por Marteleto (1994). Segundo a autora, o século XVIII é marcado pela divisão da sociedade entre dois mundos: *civilização*, mundo do trabalho, da necessidade, da matéria, e *cultura*, mundo das idéias, da subjetividade e da espiritualidade, dividido entre ciência, moral e arte. No século XIX, com o contato mais intensificado das nações européias com outros povos, a consolidação do sistema educacional e a expansão das idéias liberais, tem lugar uma nova abordagem para a cultura, deslocando-se o termo para um “domínio à parte do social, fechado em si mesmo, ao qual uns têm acesso, outros não” (MARTELETO, 1994, p.118). Desenvolvem-se como disciplinas científicas dedicadas ao estudo da cultura a antropologia e a etnologia. Neste primeiro momento, dentro das disciplinas científicas, tem lugar uma concepção evolucionista e difusionista de cultura. A cultura das sociedades chamadas ‘primitivas’ é vista como a cultura original da humanidade.

A primeira definição científica de cultura é dada pelo britânico Tylor, considerado o pai da antropologia cultural, em 1871: “é todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, lei, moral, costume e quaisquer aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como um membro da sociedade” (TYLOR, 1871, apud LARAIA, 1986, p.25).

A antropologia, segundo Chauí (1995), entende a cultura como: 1) a criação da lei, que é o que fundamenta a separação entre natureza e cultura; 2) a criação da ordem simbólica da linguagem, do espaço, do tempo, do sagrado e do profano e 3) o conjunto de práticas, comportamentos, ações e instituições que fundam a organização social. A tradição antropológica aborda a cultura no seu sentido lato, como um conjunto, uma grande cultura humana, formada por numerosas culturas. De acordo com Valade (1995), cultura para os antropólogos tem a mesma definição que “campo” para a física: é um conceito mais abstrato, um conjunto.

No século XX, os discursos legitimadores que instituíam um modelo universal de cultura, associado à ideia de civilização, foram substituídos pelo discurso pretensamente neutro da razão científica. “A cultura agora são os bens simbólicos produzidos e difundidos pelo circuito de distribuição comercial, dentro de um mercado de circulação monetária ou estatal” (MARTELETO, 1994, p.120). Ao contrário da concepção de cultura dos séculos anteriores, uma cultura a priori, uma qualidade inata relacionada principalmente com a origem social do indivíduo, tem-se agora a noção de cultura como processo, como bem simbólico, como algo que se produz na vida social e que modifica-se constantemente. Com a separação da ciência em campos de conhecimento delineiam-se duas dimensões para o conceito de cultura: a antropológica e a sociológica. Como já foi colocado, a dimensão antropológica entende a cultura como tudo o que o ser humano produz e elabora na vida em comunidade, tanto do ponto de vista material quanto do simbólico. “A cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e de sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas” (BOTELHO, 2001, p.74). A dimensão sociológica da



cultura, por outro lado, “não se constitui no cotidiano do indivíduo, mas sim em âmbito especializado: é uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão”. (BOTELHO, *ibidem*) Cultura no sentido sociológico é, portanto, a expressão artística e o circuito artístico-cultural organizado, que possibilita e estimula a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos. É um circuito mais visível e palpável, uma dimensão objetiva da cultura, onde se dão mais usualmente as políticas públicas de cultura.

As colocações de Botelho são confirmadas por Marilena Chauí, que define o conceito de cultura situado 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 um 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”. (CHAUÍ, 1984, p.11)

É no terreno da cultura em seu sentido estrito, vinculada a instituições, grupos e profissionais que atuam no circuito de produção, circulação e consumo de bens simbólicos, que se situa nosso estudo. De acordo com Milanesi, foi na década de 30 que este campo da cultura delineou-se claramente, diferenciando-se da expressão tradicional e saindo do contexto escolar. O campo da cultura “reuniu artistas e intelectuais que passaram a atuar na área nova e não mais em igrejas e escolas, mas em instituições imprecisas, quase sempre engastadas em organogramas

oficiais, em departamentos de cultura e, posteriormente, com o seu templo específico: *os centros de cultura*” (MILANESI, 1997, p. 92).

É também no contexto da dimensão sociológica da cultura que os conceitos de cultura e de informação se aproximam, uma vez que, o desenvolvimento e difusão generalizada das TIC's na Sociedade da Informação promovem a centralidade da informação na vida social e transformam-na em instrumento de mediação entre o homem e a realidade. A informação torna-se, assim, matéria-prima para a elaboração da cultura.

### **3.2. O CAMPO DA CULTURA NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA**

A evolução tecnológica dos meios de reprodução de produtos culturais, aliada ao crescimento do capitalismo e ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa impulsionou a formação e o crescimento de um vigoroso mercado de consumo de bens simbólicos. Tanto o público consumidor de cultura quanto o próprio campo artístico-cultural cresceram significativamente ao longo do século XX, principalmente durante a segunda metade do século, nos países desenvolvidos e na América Latina. Ao mesmo tempo, cresceram as profissões ligadas à cultura e o sistema cultural se tornou cada vez mais complexo. Para Stuart Hall (1997), a importância das mudanças culturais do final do século passado reside principalmente em sua amplitude de impacto, uma vez que aconteceram em escala global, e em seu caráter democrático, possibilitado pela facilidade de acesso.

A globalização trouxe uma mudança social sem precedentes e, segundo Hall, produziu sérios deslocamentos culturais. Do ponto de vista da cultura, a globalização introduziu uma tendência para a homogeneização dos modos de vida e do comportamento através da disseminação em escala global de produtos culturais estandarizados, padronizados, iguais em qualquer lugar do planeta, que apagam as particularidades locais. Dentro desta nova realidade social as indústrias culturais tornaram-se elementos mediadores dos processos sociais, pois a constituição de nosso imaginário se dá em grande parte por meio daquilo que é veiculado na mídia e dos bens simbólicos a que temos acesso. Hall ressalta o lugar de centralidade que a cultura ocupa na sociedade pós-moderna.

“A cultura tem assumido uma função de importância sem igual no que diz respeito à estrutura e à organização da sociedade moderna tardia, aos processos de desenvolvimento do meio ambiente global e à disposição de seus recursos econômicos e materiais. Os meios de produção, circulação e troca cultural, em particular, têm se expandido, através das tecnologias e da revolução da informação. Uma proporção ainda maior de recursos humanos, materiais e tecnológicos no mundo inteiro são direcionados diretamente para estes setores. Ao mesmo tempo, indiretamente, as indústrias culturais têm se tornado elementos mediadores em muitos outros processos”.

(HALL, 1997, p. 2)

Durante o século XX, o debate sobre a cultura se deu principalmente em torno das manifestações eruditas, populares e de massa. Segundo o autor Teixeira Coelho (1986), a cultura erudita é aquela vista como a arte pura e nobre, que está associada aos valores da elite; a cultura popular é entendida como a soma dos valores tradicionais de um povo, expressos em forma artística, como danças e objetos; e a cultura de massa seria aquela resultante da indústria cultural.

O termo “Indústria Cultural” foi cunhado por Adorno e Horkheimer, dois dos mais importantes teóricos da Escola de Frankfurt, em 1947. Designa o processo de produção industrial da obra de arte e sua transformação em mercadoria, produzida para o consumo. Adorno e Horkheimer dedicaram-se a produzir uma Teoria Crítica da cultura e atacaram ferozmente a massificação e mercadorização da obra de arte e a mercantilização da cultura. Walter Benjamin, também vinculado à Escola de Frankfurt, desenvolveu ensaios críticos como “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, no qual aborda a perda da “aura” da obra de arte em decorrência de sua produção industrial. Os trabalhos destes autores são tomados como referência até os dias de hoje quando se trata de elaborar uma crítica da indústria cultural. No entanto, a partir dos anos 60, com o trabalho de Edgar Morin, o conceito de indústria cultural é relativizado. Morin demonstra, através do cinema, que o processo industrial não anula necessariamente a tensão da criação artística e que o produto cultural industrializado também pode ser utilizado para instigar a reflexão (BARBERO,1993).

Com toda a dimensão social alcançada pela atividade cultural organizada ao longo do século XX, temos visto desde a década de 80 que a crítica política da indústria cultural cede lugar para a busca de políticas públicas que possam dinamizar a produção cultural e utilizá-las em benefício da sociedade em seu conjunto.

Desde os anos 70, a UNESCO, órgão das Nações Unidas para a educação e a cultura, vem promovendo encontros internacionais para debater o tema e estabelecer diretrizes e propostas de ação em um panorama global. Nesses encontros, tem sido reafirmada a necessidade de regulamentar as atividades

artístico-culturais, de valorizar a figura do artista e de criar mecanismos para promover e impulsionar a criação e circulação de bens simbólicos. Barbero (1993) apresenta como exemplo dessa mudança conceitual, parte de um texto da UNESCO, datado de 1982: “Em que condições seria possível mobilizar a potência das indústrias culturais em benefício do desenvolvimento cultural e, de uma forma geral, fomentar o enriquecimento mútuo das culturas e o progresso da universalização em curso, mantendo ao mesmo tempo a identidade cultural de cada povo e dando-lhe meios que lhe permitam dominar o seu próprio desenvolvimento?”.

No contexto da globalização, cada vez mais tem sido levada em conta a necessidade de valorização das culturas locais. Se a globalização (ou mundialização, como prefere Renato Ortiz), promove um nivelamento cultural global, ao mesmo tempo ela reafirma as diferenças entre as sociedades e os grupos.

“De um lado, emerge um processo de globalização, conformando produtos culturais que, fabricados de acordo com padrões simbólicos desterritorializados, buscam se posicionar em um mercado mundial de imensas dimensões controlado por mega-conglomerados, oriundos de gigantescas fusões de empresas, que associam cultura, comunicação, entretenimento e lazer. De outro lado, reagindo a este processo de globalização, brotam em vários lugares, manifestações confeccionadas por fluxos e estoques culturais locais e regionais. Mesmo no âmbito da cultura global, surgem espaços destinados aos produtos típicos. A reterritorialização contemporânea, com a emergência cultural de cidades e regiões, tem sido a contrapartida da globalização cultural”.

(RUBIM, 2006, p. 6)

Assim, em outubro de 2004, a UNESCO elaborou a Convenção pela Diversidade Cultural, documento no qual ressalta a importância de fortalecer as manifestações culturais genuínas de cada povo; preservar e valorizar a arte e a cultura locais; além de promover intercâmbios culturais globais.

“Constatando que a cultura se encontra no centro dos debates contemporâneos sobre a identidade, a coesão social e o desenvolvimento de uma economia fundada no saber (...) A UNESCO adota princípios em favor da diversidade e da identidade culturais como mecanismos da liberdade cultural e fatores de desenvolvimento”.

(Convenção pela Diversidade Cultural – UNESCO – outubro de 2004)

No Brasil, as políticas culturais<sup>11</sup> do Estado ganharam consistência a partir da promulgação da Lei Sarney de incentivos fiscais, em 1986. Com base em documentos da Fundação João Pinheiro, de 1998, Nascimento (2004) relata o contexto que deu origem à Lei Sarney. O autor conta que no Fórum Nacional de Secretários da Cultura, realizado em 1983, a questão do estabelecimento de fontes alternativas de financiamento à cultura foi intensamente debatida. Em sua segunda edição, realizada no Rio de Janeiro, em 1984, com representantes de 19 estados e territórios, foi acentuada a necessidade de criação de mecanismos fiscais que atraíssem investimentos para a área. Em janeiro de 1985, o governo de José Sarney criou o Ministério da Cultura, que ficou sob gestão de Celso Furtado e no ano seguinte, a alternativa de lançar à iniciativa privada a responsabilidade de investir em arte e cultura foi finalmente regulamentada através da Lei Sarney. Fala-se de investimentos da ordem de U\$ 112 milhões correspondentes ao incentivo fiscal durante esses três anos<sup>12</sup>. Em março de 1990, no início do Governo Collor, a Lei Sarney foi revogada pela Medida Provisória 161. A pressão dos setores artísticos, mobilizados e mais organizados neste momento histórico do país, fez com que o

---

<sup>11</sup> Conceito de política cultural: “(...) programa de intervenções realizadas pelo Estado, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se, assim, como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, distribuição e o uso da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável”. (COELHO, José Teixeira. Dicionário crítico de política cultural. 1997, p. 293)

<sup>12</sup> NASCIMENTO, 2004, nota de rodapé, p. 70, com base em dados da Fundação João Pinheiro, 1998, p. 43)

novo governo sancionasse uma segunda lei, que recebeu o nome de Lei Rouanet, em homenagem ao então Secretário de Cultura da Presidência, embaixador Sérgio Paulo Rouanet. Através desta Lei foi criado o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) e foram instituídos os instrumentos de fomento e estímulo a projetos culturais: Fundo Nacional de Cultura (FNC), Fundos de Investimento Cultural e Artístico (FICART) e Incentivo a Projetos Culturais (MECENATO) (NASCIMENTO, 2004, p. 70).

A partir dessa primeira iniciativa, outras tantas leis de incentivo à cultura foram criadas nos âmbitos de governo Estadual e Municipal, gerando um crescimento significativo dos investimentos em cultura no país e um forte incremento do setor cultural, acompanhado da profissionalização e especialização crescente entre os trabalhadores da área. No Brasil, as leis de incentivo à cultura significaram uma possibilidade concreta de realização, mas ao mesmo tempo, estimularam a regulamentação da cultura pelo mercado, fato que exigiu maior instrumentalização do profissional da cultura. Neste contexto em que o setor cultural torna-se competitivo, a informação torna-se um elemento crucial para a busca de oportunidades, o diálogo com o poder público e privado, a elaboração de estratégias, a captação de recursos, enfim, para a entrada ou permanência no mercado. O novo panorama conduziu os profissionais da cultura a um esforço de atualização e formação intelectual e técnica.

É neste contexto de efervescência no qual o marketing cultural foi colocado na pauta dos governos e da iniciativa privada, que vimos acontecer a criação e revitalização de inúmeros espaços culturais em todo o país, com modelos de gestão variados.

Este é o caso do Galpão Cine Horto, que foi inaugurado em 1997 e aberto ao público em 1998; uma instituição privada, sem fins lucrativos, cuja manutenção hoje somente é possível devido à existência de mecanismos de isenção fiscal para investimentos da iniciativa privada em cultura.

Segundo Rubim (2006), para além do marketing cultural, um outro dispositivo tem lugar a partir do século XX: a 'culturalização da política'. O autor explica que temas que antes eram restritos ao domínio da cultura foram agregados aos tradicionais temas da política moderna. Assim, o universo da política ganhou novas agendas que incorporaram demandas societárias de teor cultural. Temas como ecologia, orientação sexual, diversidade cultural, diferenças étnicas e religiosas e questões de gênero passaram a ser incluídos nos programas de partidos políticos e nas políticas governamentais.

Ao mesmo tempo, a atualidade assiste a um outro processo de consubstanciação da cultura, que Rubim (2006) chama de 'culturalização da mercadoria', que originou o que hoje conhecemos como economia criativa. Esse processo é marcado pelo papel crescente dos componentes simbólicos da determinação do valor das mercadorias. "Tais componentes simbólicos, portanto de denso conteúdo cultural (...) penetram os bens materiais e os investem de valor, constituindo seu diferencial de posicionamento no mercado" (RUBIM, 2006, p. 5-6). O autor cita como exemplo o valor atribuído ao design ou marca de um automóvel, que transforma o objeto de consumo em um elemento simbólico de prestígio e distinção, ficando em segundo plano os aspectos estritamente físico-tecnológicos. Outro exemplo citado pelo autor



é a indústria de moda, em que algumas marcas valem mais do que o patrimônio infra-estrutural e tecnológico total das empresas.

No século XXI, o uso da cultura pelo poder público e privado se diversifica. Segundo Yúdice (2004), o século XXI marca a passagem da *cultura-mercadoria* para a *cultura-recurso*. Isso significa que a cultura é hoje vista como algo em que se deve investir. Esse pensamento não está fundamentado apenas no retorno institucional que as empresas têm através do patrocínio cultural, mas principalmente no fato de que a cultura está sendo invocada para resolver problemas que antes eram de domínio da economia e da política. Neste contexto, a cultura é pensada como instrumento de cidadania e de promoção e resgate da identidade coletiva. “É quase impossível encontrar declarações políticas que não arregimentem a instrumentalização da arte e da cultura, ora para melhorar as condições sociais (...), ora para estimular o crescimento econômico através de projetos de desenvolvimento cultural urbano e proliferação de museus para incrementar o turismo cultural” (YÚDICE, 2004, p.27).

No panorama atual, segundo Yúdice (2004), o artista é chamado a gerenciar o social, promovendo atividades artísticas nas quais são trabalhados, além dos conteúdos técnicos, questões de cidadania, de socialização, de profissionalização e formação cultural. Os agentes culturais atuam como mobilizadores e como mediadores entre os grupos sociais, promovendo o acesso aos bens culturais, a criação de bens simbólicos e o resgate da identidade cultural. Hoje, assistimos ao desenvolvimento de inúmeros projetos de caráter sócio-culturais no território nacional. Nestes projetos, a cultura é utilizada como elemento agregador no trabalho

com jovens e crianças em situação de risco; é utilizada para modificar positivamente a imagem que é feita das periferias; abre possibilidades de atuação profissional para jovens de baixa renda e tem sido utilizada pelas populações das periferias como instrumento de reafirmação de identidade e ocupação de espaço no cenário nacional. Exemplos como o programa Central da Periferia comandado por Regina Casé na Rede Globo; o Bloco Afro-Reggae e o grupo de teatro Nós do Morro, na favela do Vidigal, no Rio de Janeiro; o trabalho de dança que Ivaldo Bertazzo realiza junto a adolescentes das periferias paulistas em um projeto do SESC-São Paulo; o Grupo de Teatro do Beco e o projeto Querubins no Aglomerado da Serra, em Belo Horizonte são apenas algumas iniciativas de sucesso que acontecem atualmente nas capitais do Sudeste e atestam a argumentação de Yúdice.

Com a globalização, cada vez mais são valorizadas e reivindicadas as diferenças como estratégia para reafirmação da identidade local. Hoje, os meios tecnológicos estão disponíveis e, como coloca Milton Santos, as periferias passaram a utilizar os recursos tecnológicos para produzir e difundir sua própria arte e cultura. O funk carioca e o calipso paraense são exemplos de manifestações culturais locais que garantiram seu espaço na indústria da cultura de nosso país e que, vindo de “baixo”, como coloca Santos, revelam o movimento interno da sociedade.

No momento atual da “cultura como recurso”, o ativismo cultural surge como um caminho para a promoção da cidadania. Neste contexto, a informação é de fundamental importância para a realização, manutenção e sucesso das iniciativas culturais pois, uma vez que o gerenciamento da cultura é coordenado por corporações e pelo setor não-governamental e uma vez que as ações se dão

principalmente através de parcerias entre o setor público e o privado, o ativismo cultural torna-se possível apenas *quando e se* os atores culturais forem capazes de negociar / dialogar com uma gama de instâncias intermediárias situadas em diversos níveis, povoadas de outras agendas similares que se sobrepõem ou se diferenciam. Os atores da cultura, portanto, precisam trabalhar em várias frentes e com estratégias compatíveis a cada uma delas. Gerenciamento e informação tornam-se, assim, palavras-chave para o desenvolvimento da cultura.

Hoje, assistimos a uma maior interferência do Estado no âmbito da cultura, com ações de regulamentação, realização de seminários e pesquisas nacionais, estabelecimento de propostas e diretrizes nacionais e investimento de recursos para a área através de editais públicos. Neste novo cenário, a cultura (no sentido sociológico, cultura como setor artístico organizado) e a informação aproximam-se e relacionam-se mais do que nunca.

### **3.3. CULTURA E INFORMAÇÃO NA SOCIEDADE DA INFORMAÇÃO**

*“A informação constitui a forma e o fundo da cultura moderna. Por um lado, representa o elemento mediador das práticas, das representações e das relações entre os agentes sociais; por outro, corresponde a uma maneira de lidar com a realidade, uma maneira moderna de acessar os signos, os significados, de construir interpretações a respeito do real”.*

(MARTELETO, 1994, p. 121)

O paradigma da Sociedade da Informação descreve as características fundamentais de nossa sociedade: globalização (cultura e mercado globalizados); organização em rede; compressão do tempo e do espaço; enfraquecimento do poder do Estado e

aumento do poder regulador do mercado; expansão do setor de serviços, do lazer e do turismo; etc. Tudo isso tendo como pilar de sustentação a centralidade do conhecimento e da informação que, segundo Castells (1999), tornaram-se as principais fontes de produtividade e poder no mundo contemporâneo. A informação é vital para a elaboração de estratégias no mundo dos negócios; é imprescindível para a elaboração e avaliação de ações políticas; é determinante nos processos de construção de cidadania; é matéria fundamental para a elaboração e reflexão sobre a realidade social. A informação tornou-se o elemento organizador de nossa cultura; ela corresponde a uma maneira contemporânea de construir a cultura.

A “aldeia global” na qual vivemos tem na informação o elemento primordial para a prática social e a construção da cultura. O geógrafo Milton Santos esclarece: “Depois do tempo dos deuses, do tempo do corpo e do tempo das máquinas, entramos no tempo dos símbolos, difundidos globalmente na forma de informações. (...) Um dos traços mais marcantes do atual período histórico é, pois, o papel verdadeiramente despótico da informação” (SANTOS, 2000, p.25). Assim, podemos afirmar que a cultura contemporânea é uma cultura informacional.

Segundo Marteleto (1994), a cultura é construída pelos agentes e instituições sociais em constante interação baseada na produção, difusão, recepção e apropriação de bens simbólicos. Este processo se dá atualmente através do compartilhamento de informações. Hoje, o aprendizado do mundo é mediado pelas informações que ordenam nossa cultura e dão sentido à nossa relação com o mundo. Ao mesmo tempo em que as informações são geradas, preservadas e transmitidas através da cultura, a produção e reprodução dos artefatos culturais, em nossa sociedade, se dá

a partir do modo informacional. “Nessas sociedades, toda prática social pode ser considerada como uma prática informacional, pois toda interação humana pressupõe recepção, geração ou transferência de informação” (ARAÚJO, 2001, p. 12).

Uma avalanche de informações invade e afeta nosso cotidiano a todo o momento. O avanço e difusão em massa das TIC's nos possibilita saber o que se passa do outro lado do mundo em tempo real, e nos traz possibilidades de conexão e interação nunca antes experimentadas. Edgar Morin coloca que atualmente sofremos simultaneamente de super e sub-informação. “O aparecimento e o desenvolvimento dos *media* lançou sobre o planeta uma rede de informações que aumentou extraordinariamente as possibilidades de conhecimento do mundo e de seu devir. É notável que seja esse progresso na informação e no conhecimento a causa do progresso da deformação e da ignorância” (MORIN, 1986, p.55). O que o autor argumenta é que na Sociedade da informação, excesso e escassez de informação apresentam-se como dois lados da mesma moeda. Por um lado, as novas tecnologias de informação e comunicação (as TIC's) abrem as portas do acesso, possibilitando que cada indivíduo tenha contato com um volume de informações até então inimaginável. Por outro lado, estas mesmas tecnologias e esta organização social baseada no conhecimento, no acesso e na comunicação, tornam os contrastes sociais ainda mais agudos. O fosso que separa os incluídos dos excluídos sociais tornou-se mais profundo, pois agora há um novo elemento de diferenciação: a informação.

Na era da globalização, o que conta é o acesso à informação e aos bens culturais. Barbero (1993) coloca que o estabelecimento de qualquer política pública no campo

da cultura atualmente passa pela questão do acesso, pela educação/formação para este acesso e por uma reflexão intelectual, na medida do possível, a respeito das novas significações culturais desse tempo de massas. Autores como Milton Santos (2000) e Edgar Morin (1986) também colocam o tema do acesso como um dos mais importantes a figurarem no debate sobre a inclusão social. Para a autora Linda Rubim (2005), o compromisso com a cultura deve passar necessariamente pelo acesso à informação e à formação e pela democratização tanto da fruição quanto da produção dos bens culturais.

Políticas públicas e iniciativas de instituições não governamentais têm surgido com o objetivo de minimizar as desigualdades de oportunidades e impulsionar processos de desenvolvimento de cidadania. Seguindo as diretrizes estabelecidas pela UNESCO, as propostas reúnem ações de inclusão informacional e cultural. A informação assume um papel fundamental na implantação de políticas e ações voltadas para a preservação e a disseminação da cultura e, ao mesmo tempo, o acesso aos bens culturais torna-se um caminho para a promoção de cidadania.

Em se tratando da dimensão sociológica da cultura, o sistema cultural contemporâneo corresponde à emergência de atividades e profissões especializadas, que dependem do acesso e do uso da informação para o exercício de sua função. Os agentes culturais se organizam em torno a um processo longo, que vai desde o surgimento da obra até o seu consumo pelo público. A autora Linda Rubim (2005) se propõe a fazer uma atualização das percepções de Gramsci acerca do sistema cultural. Para o sociólogo, tal sistema seria compreendido pelos artistas e cientistas, em sua atividade criadora; os educadores e jornalistas, ocupados da

transmissão e difusão da cultura e, pelos gestores e produtores culturais, encarregados de organizar a cultura. Na sociedade contemporânea, com a crescente especialização do conhecimento e a institucionalização das práticas culturais, o sistema cultural organizado ganha complexidade. Para Rubim, a organização da cultura em nossa sociedade é formada por: 1) a etapa da criação, que é propriedade dos intelectuais, artistas e criadores; 2) a etapa que inclui a transmissão, difusão e divulgação da cultura, que é delegada aos profissionais da comunicação; 3) a parte da preservação cultural, que fica a cargo dos arquitetos e profissionais da informação, como bibliotecários, museólogos e arquivistas; 4) a área de reflexão e investigação, que reúne críticos, pesquisadores e estudiosos; 5) a gestão da cultura, área que fica a cargo de administradores e economistas (aos quais se somam agora os especialistas em gestão cultural); 6) a organização, que é delegada ao produtor cultural (RUBIM, 2005).

Podemos destacar a relação entre informação e cultura em cada etapa que compõe o sistema cultural atual. Na primeira etapa encontramos o trabalho de criação. Do ponto de vista do processo de criação artística, a informação é um elemento-chave na formação do artista e em seu processo criativo, pois, somente através do acesso ao conhecimento acumulado no seu campo de expressão o artista pode dominar os códigos da expressão artística e criar algo de novo e de próprio. “O conhecimento da história, da produção das idéias, dos meios de expressão do homem alimenta esse processo, criando uma tessitura de conflitos que o leva por meio de suas ações a superá-los” (MILANESI, 1997, p.170).

A segunda etapa inclui a transmissão, difusão e divulgação da cultura. Os profissionais de comunicação reúnem informações sobre o produto, tratam estas informações e as disseminam através da imprensa e da mídia. Neste caso, o que é transmitido e divulgado é a informação acerca do produto cultural, para que seja veiculada pelos meios de comunicação, vindo a provocar o interesse do público. A informação veiculada na mídia cumpre também o papel de promover uma primeira mediação entre o público e a obra de arte ou o produto cultural.

O trabalho de preservação dos bens culturais reúne técnicas de conservação, armazenagem, organização, tratamento e uso de informações. Os bens culturais são também bens informacionais. O objeto museológico, a obra de arte, um conjunto arquitetônico carregam informações diversas que vão desde o material utilizado em sua confecção até a cultura com a qual está relacionado, passando pelo processo de criação, a linguagem e as técnicas utilizadas, etc. Cabe aos profissionais da informação, como bibliotecários, arquivistas e museólogos, transformar os conhecimentos embutidos ou relacionados aos bens culturais em dados, reunir e organizar estes dados e torná-los acessíveis ao público.

A criação artística e a atividade cultural implicam em reflexão, em elaboração, em ações construídas a partir de conhecimentos sobre a realidade sócio-cultural. Os profissionais do campo da reflexão e da crítica trabalham produzindo novos conhecimentos a respeito das obras e produtos culturais, utilizando para isso o seu arcabouço teórico, informações disponíveis sobre as técnicas artísticas utilizadas, a estética produzida, etc; e até mesmo leituras e críticas feitas por outros profissionais.



O campo da gestão cultural requer outro tipo de informações que são utilizadas para balizar as ações culturais, tomar decisões estratégicas e avaliar impactos e resultados. Os gestores da cultura precisam lidar com dados estatísticos, informações administrativas, informações sobre legislação cultural, políticas de cultura, economia da cultura, etc. Nesta etapa, a informação é um elemento estratégico e imprescindível para a manutenção e atualização de programas, espaços e ações culturais.

Na atividade de organização o produtor cultural centraliza as ações de levantamento de recursos, negociação, contratação, preparação e execução de um projeto cultural. Na maioria das vezes, ele é o mediador entre o artista e o empresário que o patrocina ou contrata. Assim, este profissional necessita de informações consistentes para elaborar, viabilizar e concretizar projetos, processos e produtos culturais. Além disso, “o estoque e o fluxo continuado de informação, sempre atualizada, são também indispensáveis para que ele possa proceder uma análise rigorosa e cuidadosa do contexto político-cultural de seus eventos , produtos e oportunidades” (RUBIM, 2005, p. 29).

Com base na breve descrição feita a respeito das atividades e profissionais que compõem o sistema cultural e sua relação intrínseca com a informação, concluímos que a base de toda atividade cultural é a disponibilidade de informações. É o que afirma também Milanesi (1997), para quem a cultura é:

“uma ação contínua que trabalha com a informação, a descoberta, separando a essência da aparência, desordenando a ordem convencional, criando um novo conhecimento. A informação é o fio e a Cultura, o tecido. A coletividade tece. A Cultura é a possibilidade

mais poderosa para oferecer informações e criar condições para repensá-las”.

(MILANESI, 1997, p.127)

Para melhor compreender o processo de construção da cultura na sociedade informacional, na qual a informação é matéria-prima da cultura, torna-se fundamental debruçar-se sobre a maneira como os agentes culturais produzem, armazenam, comunicam e recebem informações. O setor artístico-cultural vive atualmente um momento de crescimento, profissionalização e efervescência. Na última década, as leis de incentivo se disseminaram, transformaram-se em um importante instrumento de viabilização de projetos culturais e possibilitaram uma verdadeira profusão de espaços culturais no país. Os centros culturais, como instituições representativas do setor cultural seriam, portanto, o local privilegiado das práticas informacionais relacionadas à cultura. Disso decorre nosso interesse por estes espaços que, para fazer cultura, transformaram-se em equipamentos disseminadores de informação.

## **4. OS CENTROS CULTURAIS**

### **4.1. HISTÓRIA E CONCEITOS**

Os centros culturais ganharam terreno a olhos vistos na segunda metade do século XX. Há vários anos, países como França e Inglaterra passaram a criar e incentivar a implantação de espaços culturais, com a proposta de democratizar a cultura para além das tendências da cultura de massa e tiveram seu exemplo copiado por muitos outros países. No Brasil, a história dos centros de cultura é recente. Não se falava no assunto até que os países do primeiro mundo começassem construir estes espaços. Embora já houvesse o interesse nestes centros desde a década de 60, e durante o Programa de Ação Cultural do MEC durante o governo Médici, como coloca Teixeira Coelho, os primeiros centros de cultura brasileiros surgiram na década de 80, na cidade de São Paulo, financiados pelo Estado: centro cultural do Jabaquara e o Centro Cultural São Paulo. A partir daí, proliferaram pelas cidades do país.

A iniciativa pioneira da França, com a construção do Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou, inaugurado em 1975, serviu de modelo para o resto do mundo. Aqui não foi diferente. Para Cardoso & Nogueira (1994), o impulso à criação de inúmeros centros de cultura foi proporcionado não somente pela explosão informacional da contemporaneidade, mas também pelo entendimento de que a cultura é feita no cotidiano da existência dos homens.

Em Belo Horizonte, multiplicaram-se o número de espaços com este perfil a partir da década de 90. A proposta para implantação do Centro de Cultura de Belo Horizonte, elaborada pelas autoras Cardoso & Nogueira em 1994, chama a atenção para a falta de casas de cultura na cidade. Hoje, são pelo menos 14 espaços<sup>13</sup>, com perfis e públicos diferenciados. Aos poucos, cada casa constrói seu perfil e sua relação com a cidade e estabelece uma política de ação.

É evidente que a disseminação dos centros culturais no Brasil está vinculada a um panorama político favorável à sua criação e permanência através dos benefícios fiscais concedidos ao investimento em cultura e é visível que o crescimento destes espaços gera uma demanda por instrumentalização por parte daqueles que os dirigem. Mas de onde surgiram estes centros e quais foram os motivos e circunstâncias que favorecerem a sua criação?

Ao buscar a origem mais remota dos centros culturais, autores como Silva (2205) e Milanesi (1997) apontam para a um modelo de complexo cultural existente na Antiguidade Clássica, do qual a Biblioteca (ou Museu, como querem alguns autores) de Alexandria seria o mais conhecido. Os centros culturais contemporâneos significariam, assim, uma retomada destes antigos modelos.

“Provavelmente, discutia-se Cultura na Biblioteca de Alexandria. Sempre houve um espaço para armazenar as idéias, quer registradas em argila, papiro, pergaminho, papel ou cd-rom. Da mesma forma, o homem nunca deixou de reservar áreas para trocar idéias. Por uma convergência de fácil explicação, área para armazenar documentos e para discutir, inclusive discutí-los, passou a

---

<sup>13</sup> Centro de Cultura de Belo Horizonte, Centro Cultural do Alto Vera Cruz, Centro Cultural Lagoa do Nado, Centro de Cultura São Bernardo, Centro Cultural Pampulha, Casa do Baile, Centro de Cultura Zilah Spósito, Centro Cultural Liberalino Alves, Centro de Cultura Nansen Araújo, Centro Cultural da UFMG, Casa Fiat de Cultura, Instituto Moreira Sales, Fundação Clóvis Salgado, Galpão Cine Horto.

ser a mesma. Por isso, a Biblioteca de Alexandria pode ser caracterizada como o mais nítido e antigo centro de Cultura".  
(MILANESI, 1997, p.77)

A Biblioteca de Alexandria ou "museion", segundo Silva (1995), constituía um complexo cultural formado por palácios reais que agregavam diversos tipos de documento com o objetivo de preservar o saber existente na Grécia Antiga nos campos da religião, mitologia, astronomia, filosofia, medicina, zoologia, geografia, etc. Assim, o espaço funcionava como um espaço de estudos junto a um local de culto às divindades e armazenava estátuas, obras de arte, instrumentos cirúrgicos e astronômicos, peles de animais raros, presas de elefantes, pedras e minérios trazidos de terras distantes. Além dos objetos, o complexo também dispunha de um anfiteatro, um observatório, salas de trabalho, refeitório, jardim botânico e zoológico (SILVA, 1995). Como podemos observar, a estrutura descrita é bastante semelhante à dos centros culturais da atualidade.

O autor espanhol Pérez-Rioja (1971) afirma que os centros culturais são uma criação genuinamente espanhola. Conta que a idéia original destes espaços foi lançada por Don Francisco Sintés na cidade de Santander, em 1952 e exposta três anos mais tarde no Congresso Internacional de Bibliografia em Bruxelas, vindo prontamente a frutificar no exterior.

Teixeira Coelho (1997) descreve o momento histórico que deu origem aos centros culturais, utilizando o conceito de "ação cultural". Segundo o autor, no século XIX foram criados os primeiros centros de cultura ingleses. Chamados de centros de arte, estes espaços já assumiam a prática da ação sócio-cultural que foi privilegiada pelas políticas culturais dos países socialistas europeus no século XX. Mas, somente

no final da década de 50, na França, foram lançadas as bases do que contemporaneamente entendemos como ação cultural:

“Conjunto de procedimentos envolvendo recursos humanos e materiais, que visa pôr em prática os objetivos de uma determinada política cultural. Para efetivar-se, a ação cultural conta com agentes culturais previamente preparados e leva em conta públicos determinados, procurando fazer uma ponte entre esse público e uma obra de cultura ou arte. (...) Sob um ângulo específico, define-se a ação cultural como o processo de criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas e grupos inventem seus próprios fins no universo da cultura”.

(COELHO, 1997, p. 32-33)

O autor identifica três momentos da ‘ação cultural’ no século XX: o primeiro, ao qual dá o nome de patrimonialista, tinha o objetivo de preservar o patrimônio cultural e focaliza a obra de arte, não o usuário. É este tipo de ação cultural que funda a instituição museológica, dando ênfase ao tratamento e transmissão de linguagens formais estéticas. O segundo momento, que acontece a partir da Segunda Guerra Mundial, abre espaço para uma abordagem social da arte, deslocando o foco da obra de arte para o usuário, compreendido em seu grupo social. A tendência que orienta a ação-cultural neste momento é a de reforçar laços comunitários. O terceiro momento identificado por Teixeira Coelho (1997) tem início no final da década de 60, quando as ações culturais passam a preocupar-se com o indivíduo e são entendidas como instrumento de criação de projetos individuais. Neste contexto, os centros culturais surgem com o objetivo de:

“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 tal, capaz de dispensar as muletas da massa informe, mas também do partido político aglutinante.”

(COELHO, 1997, p. 34-35)

Autores como Milanesi (1997), Teixeira Coelho (1986), Celina Silva (1995) e outros, concordam em afirmar que o primeiro centro cultural moderno criado na Europa foi o Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou, inaugurado em Paris, em 1975. O "Beaubourg", como é chamado o centro, numa referência à sua localização na cidade, serviu de modelo para a implantação de centros culturais em todo o mundo.

Na França, os centros culturais surgiram como uma opção de lazer criada para atender aos operários franceses. Silva (1995) apóia-se no autor Dumazedier para fornecer-nos um panorama do cenário que ocasionou a criação do "Beaubourg". Segundo Dumazedier, o lazer é uma reivindicação característica da sociedade industrial; pois, é através dele que os cidadãos consomem bens e serviços culturais. A valorização do lazer por parte das indústrias e empresas francesas gerou novas relações de trabalho e a preocupação de se criar áreas de convivência, quadras esportivas, centros sociais. Assim, os assistentes sociais das empresas começaram a ser formados para atuar como "animadores culturais" em centros ou casas de cultura e todo um movimento de crescimento cultural começou a acontecer, gerando a necessidade de estabelecimento de políticas públicas por parte dos municípios. O reflexo destas idéias de valorização do lazer e do consumo de bens culturais chegou até as bibliotecas e os centros dramáticos, transformando-os em casas de cultura. Este movimento culminou na criação do "Centre National d'Arte et de Culture Georges-Pompidou".

Para termos uma idéia dos objetivos que levaram à criação do Beaubourg, podemos observar o que dispõe a lei de criação do centro, na qual já encontramos uma preocupação com a questão informacional:

“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, 1977, p. 53)

O impacto gerado pela inauguração do “Beaubourg”, segundo os autores, está relacionado às inúmeras novidades agregadas ao espaço. Para Silva (1995), a primeira inovação está na arquitetura, completamente diferente à de seu entorno, que faz com que o prédio monumental se destaque entre os demais. A segunda novidade refere-se à diversidade e ineditismo das atividades realizadas no seu interior. Milanesi relata que no seu interior “tudo é informação e toda informação é mutante: livros, discos, vídeo, telas, esculturas, objetos, a paisagem externa, formam um todo complexo e inter-relacionado” (MILANESI, 1997, p.17). Um ponto que o autor ressalta é a quase inexistência de obstáculos entre o usuário e o acervo, especialmente quando se acessa a área da biblioteca, onde os documentos estão dispostos de modo a facilitar o acesso, e o público pode pegar, folhear, ler, ouvir, comparar e comentar as informações acessadas.

O autor Ernst Widmer, no livro Problemas da Difusão Cultural (1979), descreve algumas das características e atividades que são realizadas no Beaubourg e nos dá uma idéia de seu gigantismo, através de uma citação de Castello Branco (1979):

“O desenho do prédio conta muito do seu sucesso. Apesar de acusado de triunfalista, monumental, devorador de energia, agressivo à vizinhança e extremamente sinalizado no interior, não intimida, mesmo a quem o visita pela primeira vez. Aberto ao público das 12 às 22 horas, durante seis dias da semana e com sua média de 35 atividades diárias, Beaubourg está a caminho dos 15 milhões de visitantes... O centro recebe 20 mil visitantes diários. ... A BPI (Biblioteca Pública de Informação) chegou para abafar com seu meio milhão de livros para iniciantes e iniciados em qualquer assunto, carretéis de slides complementando a informação impressa,



cinemateca com 10 mil filmes transcritos para vídeo-cassete, laboratório de línguas, serviço cenográfico, uma 'sala de atualidade' no andar térreo com discos, livros, revistas e jornais recém-aparecidos, e uma biblioteca infantil (quatro a quatorze anos) com todos os recursos da 'adulta' e mais o direito de se acomodar pelo chão em vez de sentar-se.

(...) O *Atelier des Enfants* recebe 500 crianças por dia para atividades que despertem a imaginação, trabalhem os cinco sentidos e, finalmente, sensibilizem para a arte".

(CASTELLO BRANCO, 1979 apud WIDMER, 1979, p.33-34)

Widmer ressalta que o projeto do Pompidou absorveu 10% do orçamento nacional para a cultura, o foi terminantemente combatido por críticos e peritos em arte, museologia, arquitetura e biblioteconomia. No entanto, os mais otimistas observavam, após a inauguração do centro que, pela primeira vez na história, 'cultura' era sucesso de bilheteria.

Há autores que fazem uma crítica mais radical ao "Centre National d'Arte et de Culture Georges-Pompidou", como Teixeira Coelho (1997) e o filósofo francês Baudrillard, no livro *L'effet Beaubourg*, publicado em 1977, ano de inauguração do centro. Para estes autores, a monumentalidade do "Beaubourg" transforma-o em um espaço articulado sob a ideologia da visibilidade. Erigindo-se como um palácio voltado para o consumo da cultura e da arte, ou mesmo um hipermercado cultural, sua ação aproxima-se da dissuasão política e da simulação. As considerações feitas por Baudrillard foram recuperadas pelo jornalista Octavi Marti em artigo publicado no jornal espanhol *El País*, de 30 de janeiro de 2007, por ocasião dos 30 anos de inauguração do centro: "uma máquina destinada a produzir cultura, mas que produz massa, de maneira que a massa, em vez de absorver a cultura, absorve a máquina" (tradução nossa). O jornalista relembra o impacto causado pelo Beaubourg:

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

De qualquer maneira, em meio a críticas, espanto e comemorações, o fato é que a criação deste centro serviu de referência e foi estímulo para a criação de centro de cultura em outros países da Europa e América Latina, inclusive no Brasil.

No Brasil, a história dos centros de cultural é recente, embora já houvesse o interesse nestes centros desde a década de 60 e já se falasse no assunto durante o governo Médici, através do Programa de Ação Cultural do MEC de 1973. Mas, como coloca Teixeira Coelho, os primeiros centros de cultura brasileiros surgiram apenas na década de 80, na cidade de São Paulo, financiados pelo Estado: o Centro Cultural do Jabaquara e o Centro Cultural São Paulo. A partir daí, começaram a proliferar pelas cidades do país.

Alguns autores, como Milanesi (1997), Cardoso & Nogueira (1995) e Nascimento (2004), sustentam que os centros culturais, tais como conhecemos hoje, seriam uma evolução normal das tradicionais bibliotecas. Estes autores explicam que, com a evolução tecnológica e desenvolvimento das TIC's (Tecnologias de Informação e Comunicação), foram criados novos mecanismos de acesso, seleção, organização e difusão das informações e, ao mesmo tempo, foram desenvolvidos outros modos de registrar e acessar a informação, relacionados ao aparecimento de novos suportes e

mídias para registro. Neste contexto, o acervo tradicional composto por documentos em papel e coleções bibliográficas foi superado e o papel das estruturas envolvidas no processo informacional foi alterado substancialmente. As mudanças geraram a necessidade de um novo modelo que substituísse as antigas bibliotecas. Os centros culturais surgiram como um modelo alternativo, que foi sendo desenhado e experimentado em diversos lugares do mundo. “O Centro Cultural Georges Pompidou, em Paris, que é uma biblioteca repensada e expandida, foi o elemento provocador que estimulou a criação de centenas de centros culturais. O resultado disso é que passou-se a identificar os centros de Cultura como uma novidade, quando de fato ele, majoritariamente, é a evolução normal das milenares bibliotecas” (MILANESI, 1997, p. 109).

O mesmo quadro é descrito por Pérez-Rioja ao comentar o contexto de surgimento das casas de cultura na Espanha. Para o autor, esses espaços em seu país também têm sua origem e seu núcleo mais vivo nas bibliotecas públicas. As casas de cultura espanholas nasceram para renovar o sistema bibliotecário e para dotar o país de um sistema mais amplo e dinâmico, *“en el que pueden conjugarse la investigación y la información —no solo a través del libro y el periódico, sino de los medios audiovisuales — y, a la vez, mediante la más variada gama de difusión cultural”* (PEREZ-RIOJA, 1971, p. 55).

A questão da aproximação/diferenciação entre as bibliotecas e os centros culturais é debatida por Campos (1995) e Milanesi (1997). No livro “Casa de Invenção”, Milanesi (1997) debate a relação entre biblioteca e centro cultural e descreve vários casos de criação de casas de cultura no país. O que se percebe é que há uma

indefinição conceitual e uma grande imprecisão no que toca às atribuições de cada espaço.

Segundo o autor, a política cultural estabelecida no Brasil a partir da década de 40 colocou as bibliotecas públicas dentro de uma categoria à parte, sem relações orgânicas com o tecido cultural. As bibliotecas estabeleceram-se como instituições a serviço unicamente da escola e de seus alunos, sem ter um objetivo específico nem desempenhar um papel próprio no campo das atividades culturais. A partir deste quadro, delineou-se uma idéia latente de que a biblioteca seja uma instituição precária, porque não tem livros e não tem livros porque ninguém ajuda. Em contraposição a este quadro, os centros culturais apareceram como instituições dinâmicas, inovadoras, que propunham atividades mais emocionantes. Foi essa a idéia que permitiu aos dirigentes municipais perceberem duas entidades diferentes: a biblioteca e o centro cultural. A biblioteca ficou como o lugar da coleção de livros e o centro cultural como o local de atividades menos convencionais e mais criativas, como o teatro e as exposições. Assim, criaram-se conceitos diferentes, separando o acesso ao conhecimento (bibliotecas) da criação de um conhecimento novo (centros de cultura). Entretanto, ao percorrer cidades brasileiras, Milanesi relata que o mesmo espaço chamado de museu em uma cidade recebe o nome de biblioteca pública em outra e é denominado centro de cultura numa terceira. “Essa imprecisão surge claramente quando se elabora um organograma para a área cultural. Os conceitos para definir áreas e atribuições são frágeis e, com isso, duplicam ações, apresentando os mesmo produtos e serviços em lugares diferentes e, quase sempre, de maneira precária” (MILANESI, 1997, p.27).

Desde o início dos anos 90, para o autor, já não é mais possível construir uma biblioteca pública e um centro de cultura, como entidades distintas, pois a primeira deixou de ser apenas uma coleção de livros e a segunda só pode existir se as informações estiverem disponíveis. O caminho, portanto, é o do espaço polivalente, que integra o acesso ao conhecimento às ações de discussão, criação de novos conhecimentos e difusão de novas informações.

É o que afirma também Campos (1995), que utiliza o conceito de ação cultural para definir modelos e estabelecer relações entre as bibliotecas públicas e os centros culturais. Para a autora, quando Milanesi coloca “o novo em face do superado” para classificar os centros culturais em relação às bibliotecas, ele se refere ao modelo tradicional — e já superado — de bibliotecas. Essas bibliotecas tradicionais são caracterizadas pela autora como lugares de informação que dependem de um número mínimo de empréstimos e consultas para se manterem abertos e que foram implantados com o objetivo de possibilitar o consumo de cultura, não a construção de uma cultura. Em relação a este modelo de bibliotecas, segundo a autora, é correto dizer que os centros culturais, com sua profusão de atividades, surgiram como uma novidade.

Entretanto, algumas bibliotecas conseguiram se superar e adaptar-se aos novos tempos. Foram se desdobrando, incorporando várias modalidades de registro do conhecimento, oferecendo serviços variados, com o objetivo de facilitar o acesso à informação. Ao mesmo tempo, incorporaram novas atividades e áreas físicas e passaram a ser encaradas como um pólo para onde convergem informação, cultura

e arte. A este novo modelo de biblioteca a autora dá o nome de “biblioteca ação-cultural”.

Campos (1995) compara o modelo de biblioteca “ação-cultural” com o de um centro cultural e mostra que praticamente não há diferenças entre as instituições. Dentro da perspectiva da ação-cultural, tanto as bibliotecas quanto os centros culturais, são núcleos de uma expressão cultural viva, criados para propiciar e desenvolver uma dinâmica cultural, com o objetivo de favorecer uma ação cultural na qual importa a criação, e não o consumo, de cultura. A única distinção possível de ser feita entre biblioteca e centro cultural nesta concepção é quanto à posse de um acervo. Todas as bibliotecas possuem acervo e o disponibilizam para as comunidades às quais servem, enquanto que os centros culturais, embora possam dispor de uma biblioteca em suas dependências, não assumem a obrigatoriedade de possuir um acervo. Desta forma, na opinião da autora, os centros culturais constituem-se mais como centros referenciais de informação. Ainda, segundo a mesma, a concepção da “ação cultural” é a vigente hoje em dia. A idéia contemporânea de biblioteca é, portanto, a de um centro cultural. É o que afirma também Teixeira Coelho:

“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.”

(COELHO, 1997, p. 78)

A mesma questão também é observada por Botelho (2003) que, ao analisar os equipamentos culturais da cidade de São Paulo, descreve a situação das bibliotecas públicas da capital:

Pertencentes à esfera municipal, a maioria das bibliotecas têm ações que ultrapassam suas obrigações tradicionais, mantendo projetos para públicos específicos, tais como os de estímulo à leitura, voltado para crianças, assim como projetos para a terceira idade. Desenvolvem, ao mesmo tempo, uma gama de atividades ligadas às artes (dança, música, teatro, por exemplo). Algumas têm um núcleo Braille, outras mantêm pequenos museus ligados à história do bairro. Uma delas mantêm sessões semanais de cinema, numa região em que não há nenhuma sala cinematográfica comercial. Ou seja, percebe-se um esforço de se responder a demandas mais amplas do que simplesmente colocar livros à disposição de consulentes, funcionando, em alguns casos, como pequenos centros culturais. (p.6)

A estreita relação observada pelos autores entre bibliotecas e centros culturais pode ser encontrada também quando se compara os museus e os centros culturais. Seguindo a mesma perspectiva anterior, o termo museu é associado a algo ultrapassado e estático, enquanto que o termo centro cultural é associado à novidade e ao dinamismo. Hoje, entretanto, as instituições se assemelham. A autora Celina Silva (1995) aponta alguns documentos que abordam a questão ao tratar do processo de modernização dos museus, como é o caso da publicação “Museums are for people”, do Conselho Escocês de Museus, de 1985, que tem um capítulo intitulado: “o museu como um centro cultural”. A autora faz referência também à publicação norte-americana “Museums in Motion”, que contém um capítulo intitulado “o museu como um centro cultural e um instrumento social”, que apresenta um movimento ocorrido durante a última metade do século XIX, no qual muitos museus começaram a se tornar centros comunitários e muitas instituições de arte abandonaram a palavra museu e passaram a adotar o termo “centro de arte”.

No Brasil também encontramos o termo centro cultural em documentos que se referem a museus, muito antes desses centros haverem sido criados como uma

instituição. Em texto datado de 1947, Adolpho Dumans, então conservador e secretário do Museu Histórico Nacional, assinala os objetivos do museu:

“Como centro cultural o Museu Histórico criou no país cogitações inteiramente novas, pelo menos com um sentido de agrupamento e especialização, através do Curso de Museus. Este constitui uma das absorventes preocupações da Diretoria e da Secretaria, dada a sua crescente importância como meio de divulgação cultural, de propagação do culto de nossos heróis, tradições, episódios e relíquias históricas, e de incentivo do patriotismo”.

(DUMANS, 1947, apud SILVA, 1995, p. 26)

Observamos, no trecho acima, que o termo “centro cultural” é utilizado com a conotação de uma característica nova que o museu poderia assumir; o que tem acontecido desde os anos 80 em diversas partes do mundo. Silva (1995) explica que os museus que servem como centros culturais integram à arte visual e à performance uma programação de atividades mais ampla, que inclui também assuntos de história e ciência.

A aproximação existente entre equipamentos culturais como bibliotecas, centros culturais e museus é também observada por Pérez-Rioja, ao descrever o contexto no qual se inserem esses espaços na Espanha:

*“En el aspecto físico o estructural, ya se há visto cómo las Casas de Cultura suponen, em principio, la integración em un mismo edificio de un Archivo Histórico, una Biblioteca Pública y um Cntro Provincial Coordinador de Bibliotecas, e incluso a veces, um Museo u otras Entidades como los Centros o Institutos de investigación local, añadiendo a la funcionalidad de tales servicios, otra complementaria pero muy esencial de difusión cultural.*

*A la integración inicial de fondos documentales, bibliográficos e incluso museísticos, se há añadido últimamente la de los nuevos y pujantes médios audiovisuales como um excelente complemento de aquéllos a la vez que como um poderoso y eficaz instrumento educativo”.*

(PERÉZ-RIOJA, 1971, p. 51)



Com o que colocam os autores fica claro, portanto, que dentro de uma concepção contemporânea, instituições como bibliotecas, centros culturais e museus são, na prática, espaços muito semelhantes que adotam nomes diferentes. Documentos escritos, pictóricos, audiovisuais e iconográficos compõem acervos desses espaços e atividades criativas, críticas e interativas fazem parte de sua programação habitual. No entanto, ainda que o conceito contemporâneo de bibliotecas, museus e centros culturais seja praticamente o mesmo, pensando em sua atuação como centro aglutinador, gerador e disseminador de ações culturais e de informação, persistem características de diferenciação que permitem aos seus dirigentes adotar nomenclaturas diferentes, não somente no Brasil, mas em todo o mundo. Um centro cultural não tem a obrigatoriedade de manter e disponibilizar um acervo próprio, nas mesmas dimensões que uma biblioteca ou museu; uma biblioteca ainda carrega como característica principal o seu acervo e embora se proponha a realizar diversas outras atividades que lhe conferem o caráter de centro cultural, não tem a obrigatoriedade de contar, por exemplo, com espaço para espetáculos e cursos de artes; ao mesmo tempo, os museus não prescindem de promover exposições de arte, ainda que sejam exposições de arte contemporânea, enquanto que as bibliotecas e os centros culturais podem não ter espaços para exposições de artes visuais.

Ao mesmo tempo, quando pensamos apenas nos centros culturais encontramos três diferentes nomes com os quais estes espaços são batizados: casas de cultura; centros culturais e espaços culturais. Segundo Teixeira Coelho, começa a estabelecer-se no Brasil uma distinção informal entre a casa de cultura, o centro cultural e o espaço cultural. A expressão espaço cultural é utilizada comumente

para 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, como é o caso de espaços culturais de grandes bancos e grandes empresas. O nome centro cultural geralmente refere-se a uma instituição mantida pelos poderes públicos, de porte maior, com acervo e equipamentos permanentes, como salas de teatro, cinema, bibliotecas, etc. Estas instituições orientam-se para um conjunto de atividades que são desenvolvidas sincronicamente e oferecem alternativas variadas a seus freqüentadores, de modo perene e organizado. Já a expressão casa de cultura pode designar: 1) um centro cultural pequeno, situado em bairros e periferias, com pouco equipamento e acervo com função de reprodução da cultura instituída; 2) pequenas instituições voltadas para a divulgação de uma modalidade cultural específica, como poesia ou teatro, ou personalidades destacadas. Pode ainda designar aquelas instituições mantidas por representações estrangeiras para promover suas culturas nacionais com programação constante e especializada.

Abordamos semelhanças e distinções entre bibliotecas, museus e centros culturais, mas não basta saber que estes espaços se assemelham na sua forma e na função; é preciso arriscar a uma definição, ainda que os modelos se multipliquem. Milanesi coloca que, embora não haja um modelo definido de centro cultural, há uma base ampla que possibilita diferenciar uma casa de cultura de um supermercado. Para o autor, o que caracteriza esses espaços é a reunião de produtos culturais, sejam de que natureza forem, a possibilidade de discutí-los e a prática de criar novos produtos. São, portanto, espaços para conhecer, discutir e criar. “Quem entra num

centro cultural deve viver experiências significativas e rever a si próprio e suas relações com os demais” (MILANESI, 1997, p. 28).

#### **4.2. CENTROS CULTURAIS: ESPAÇOS PRIVILEGIADOS DA AÇÃO CULTURAL**

Quando pensamos nos modelos de centros culturais, museus e bibliotecas espalhados pelo mundo, é possível observar uma tendência para o acúmulo de funções; o uso da tecnologia de forma a propiciar a criação de ambientes interativos e a espetacularização da cultura e da arte. Roberto Cenni (1991) descreve em sua dissertação de mestrado certas tendências que tomaram corpo a partir da década de 80, no contexto das instituições culturais da Europa e dos Estados Unidos. O autor conta que os grandes museus foram passando pouco a pouco de instituições sóbrias e silenciosas, antigos bancos da História e da Arte, para espaços de exposições grandiosas, de caráter histórico, do tipo “block-busters”. As exposições interativas tornaram-se a grande moda nesses museus e, nos Estados Unidos, eles “parecem competir com a Disneylândia, com atrativos sonoros e visuais estimulando os visitantes que passam a vê-los como uma alternativa de diversão que provoca sensações” (CENNI, 1991, p. 176).

O autor relata ainda a inauguração de um grande centro de cultura na Bélgica, que conta com piscinas e até cabeleireiros. Neste centro, os produtos culturais são organizados em lojas e a proposta educacional visa desenvolver o discernimento consumista. É também este pensamento que o autor encontra na Universidade de Quebec, que entende que a função dos animadores culturais é a educação do

consumidor. No Japão as grandes lojas promovem exposições de arte em suas dependências e nos Estados Unidos, certos museus instalam obras de seus acervos particulares nos saguões de shoppings-centers. Segundo o autor, até mesmo no Brasil, onde a idéia de museu como lugar de intelectual e de coisa velha e empoeirada permanece, apesar de todos os esforços de modernização e de ampliação do acesso, a utilização dos espaços de circulação de *shoppings-centers* para exposições de arte já acontecem desde a década de 90.

Hoje, diz Cenni (1991), qualquer *hall* de banco é chamado de centro cultural, qualquer ante-sala é considerada uma galeria. Além disso, confunde-se, mais freqüentemente do que se deveria, a cultura com o lazer ou o turismo ou até mesmo a educação. Neste cenário, a política das instituições de cultura está cada vez mais ligada a planejamentos mercadológicos que acabam por tornarem-se determinantes. Preocupa-se muito mais com a freqüência de público e com o consumo dos bens culturais do que com os conteúdos culturais propostos e sua assimilação. Além disso, quando estão presentes alguns elementos culturais, tudo o que se faz é chamado de ação cultural. Dessa forma, o que cabe aos centros culturais em um contexto no qual tudo, em princípio, pode acontecer em todos os lugares?

O centro de cultura é o território privilegiado da ação cultural. No Dicionário Crítico de Política Cultural, Teixeira Coelho define o verbete “ação cultural” como “processo de criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas e grupos inventem seus próprios fins no universo da cultura” (COELHO, 1997, p.33). O autor define dois tipos básicos de ação cultural e estabelece uma graduação entre ambos. O primeiro, *ação cultural de serviços*, é uma forma de animação cultural que se vale

de toda forma de propaganda ou relações públicas para promover o consumo de determinado produto cultural. O segundo, *ação cultural de criação* ou *ação cultural propriamente dita*, é aquela que se propõe a “fazer a ponte entre as pessoas e a obra de cultura ou arte para que, dessa obra, possam as pessoas retirar aquilo que lhes permitirá participar do universo cultural como um todo e aproximarem-se umas das outras por meio da invenção de objetivos comuns” (COELHO, 1997, p.33). Nesse sentido, a ação cultural apresenta-se como o contrário da fabricação ou da animação cultural, pois não é um programa de materialização de objetivos previamente determinados, e tampouco um programa de lazer que visa reforçar o consumo.

A ação cultural é o trabalho realizado pelo agente cultural ou pela instituição de cultura junto a um grupo visando democratizar o acesso à criação e facilitar o acesso à produção da cultura. Aqui, o termo criação é tomado em seu sentido mais amplo: refere-se à construção de uma obra; à elaboração física de uma obra e também ao desenvolvimento das relações entre um indivíduo e a obra e das relações entre as pessoas por intermédio da obra, relações estas que permitirão a ampliação dos universos pessoais. Nesta perspectiva, a ação cultural deve envolver a possibilidade de os indivíduos apreenderem e dominarem os procedimentos da expressão cultural e deve conduzir à apreciação crítica da arte para que, a partir daí, os sujeitos possam expressar-se de modo autônomo e refletir sobre a sociedade na qual estão inseridos. Esta ação cultural não focaliza o produto, mas o processo. Ela tem início claro, mas não tem um fim determinado nem etapas previamente estabelecidas; seu foco está em facilitar processos que visam formar sujeitos, pois, a cultura começa no indivíduo que, depois, irá constituir o coletivo. A finalidade última da ação cultural,

portanto, seria a construção da identidade cultural, instância que possibilita que o indivíduo se reconheça como um ser cultural, inserido em um espaço e um tempo determinados, e estabeleça vínculos efetivos com seu entorno (NASCIMENTO, 2004).

A ação cultural pode ser considerada como um processo de intervenção que utiliza o modo operativo da arte, com seu caráter libertário e questionador, para revitalizar laços sociais, promover a criatividade em grupo, criar condições para que ocorram elaborações e práticas culturais. Estas ações se norteiam pelo fomento à criatividade, à pesquisa, à ruptura e ao conhecimento, sem visar atividades lucrativas. É nesta esfera que se localizam (ou deveriam localizar) os centros culturais. Porque a cultura de massa, industrializada, feita para o consumo, não precisa de uma casa, pois ela já está em todas as casas e pode ser obtida diariamente através dos meios de comunicação de massa. A cultura que necessita de um espaço para si é aquela que nasce da inquietação, do conhecimento, da reflexão compartilhada. Como coloca Milanesi, “os centros culturais são espaços para cultivar a capacidade de romper e criar” (MILANESI, 1997, p. 145).

Assim, os centros de cultura são espaços que aglutinam atividades de criação, reflexão, fruição, distribuição de bens culturais. Constituem um núcleo articulador e gerador de *ações culturais de criação*. Devem dispor de infra-estrutura que permita o trabalho cultural e devem propiciar o encontro criativo entre as pessoas. Se a atividade cultural deve instigar e provocar, a sua casa, o centro de cultura, não pode ser um espaço exclusivamente de lazer; ao contrário, ele deve atrair as pessoas para o novo e a reflexão, deve negar o conformismo e a familiaridade com o

conhecido. O que se realiza nesses espaços é a ação cultural entendida como processo, sem começo e sem fim demarcados, que não deixa atrás de si produtos formais acabados, mas uma nova cadeia de ações. A ação cultural “é algo que se faz com, ao lado de, por dentro, desde a raiz —um processo que só tem sujeitos, que forma sujeitos. (...) é a contínua descoberta, o reexame constante, a reelaboração: a vida” (COELHO, 1986, p.100).

A ação cultural implica em determinados atributos que os agentes culturais responsáveis por uma casa de cultura precisam alcançar. Segundo Teixeira Coelho, os agentes culturais precisam:

- 1) saber como despertar as pessoas para a ação criativa em grupo;
- 2) saber o que está em jogo quando se intervém culturalmente em uma determinada coletividade;
- 3) conhecer com razoável profundidade os pressupostos teóricos e a prática artística.

Estes três pontos, somados a um quarto, a capacidade de administrar um centro de cultura, constituem os requisitos fundamentais para que os responsáveis pelo centro de cultura possam realizar uma política cultural direcionada ao fortalecimento da cultura enquanto práxis (COELHO, 1986).

No processo que se estabelece dentro de um centro cultural, o agente cultural é um indutor, alguém que instiga, incita, viabiliza, faz mediações. Por isso, deve ser um profissional capacitado, que domina os códigos artísticos e que sabe o que está em jogo quando se trabalha com a cultura. As atividades propostas devem ser

desenvolvidas por pessoas devidamente habilitadas, que precisam receber as condições adequadas para o desenvolvimento de seu trabalho.

Para Teixeira Coelho, estes centros têm que criar condições para o surgimento de uma *cultura viva*, uma cultura que se faz pela experiência, que implica em consciência, entrega, disciplina e comprometimento. Uma cultura *viva* é construída pelos próprios sujeitos, em interação com outros sujeitos, com a obra de arte, com a informação; inseridos em um processo crítico, criativo, provocativo, grupal e dinâmico.

“Não existe uma cultura popular, ou uma cultura operária, ou uma cultura camponesa ou erudita. Existe a cultura viva e a cultura morta, existe a cultura de consumo (de bens eruditos ou populares ou operários — e consumir é matar), e a cultura de produção pelo indivíduo em grupo, com bens seja de que origem for.”

(COELHO, 1986, p.113)

Sejam quais forem as condições de atuação, o centro de cultura deve ser um espaço de inovação, de descoberta, de desvelamento da realidade. Para o autor, um centro de cultura deve fazer uma clara opção pelo indivíduo numa situação coletiva; ele só tem razão de existir se está comprometido com a formação de sujeitos e sua inserção na coletividade. Pois, somente a partir da existência de indivíduos é que se pode construir uma coletividade que seja distinta do que se conhece por massa, ou seja, uma coletividade que valorize a diversidade e a individualidade.

“Dirigindo-se a uma população concreta, ela (a casa de cultura) tratará de fazer com que as pessoas tomem consciência de si mesmas diante de si mesmas e do coletivo, tratará de provocar essas consciências e de fazê-las enfrentar a tensão (para não dizer ‘dialética’) entre o isolamento do singular e a solidariedade do coletivo — tensão da qual pode resultar um tipo determinado de sociedade, um novo tipo.”

(COELHO, 1986, p.113)



Primeiramente, a casa deve se apresentar como sendo um espaço da comunidade. As pessoas devem se sentir convidadas a entrar e participar; o centro deve estimular seus freqüentadores a expressarem o que percebem e sentem, deve possibilitar que todos participem ativamente como criadores e se apropriem do espaço. O centro cultural é o lugar onde a experiência deve se dar e, por isso, deve haver espaço para se fazer circular idéias, sons, imagens, pensamentos que propiciem que o freqüentador explore sua própria subjetividade e se encontre com suas próprias emoções. Desta forma, estes espaços, segundo Cenni (1991), devem proporcionar algo que vá além dos modelos escolares, das propostas eruditas e das práticas desinteressadas do lazer. Pois, “a função do centro cultural é procurar reativar as diferenças, diversificar o pensamento e mostrar que há outras formas de se olhar para o mundo além dos discursos oficializados pela escola, pela instituição e pela mídia” (CENNI, 1991, p. 199).

O objetivo da ação cultural é fazer com que as pessoas tomem consciência de si mesmas diante de si mesmas e do coletivo. E como a experiência da vida social situa-se, em sua maior parte, em grupos, o centro cultural deve promover trabalhos com grupos, utilizando a matéria cultural do coletivo, de modo a propiciar a conscientização da pessoa e da sociedade. Segundo Cenni (1991), deveria ser natural nos centros culturais o estímulo à formação de grupos interessados em explorar certos temas, bem como as oportunidades para as pessoas desenvolverem suas habilidades. O centro cultural deve promover encontros, debates, estimular e favorecer a convivência, como é colocado por Widmer, para quem as casas de cultura, “implantadas num contexto urbano ou em região metropolitana, oferecem o lugar apropriado de encontro e transformação (...) dos homens entre si. Tem a

finalidade da transformação de um privilégio em bem comum” (WIDMER, 1979, p. 32). A função de propiciar encontros é também ressaltada por Cardoso & Nogueira no projeto de implantação do Centro de Cultura de Belo Horizonte: “Como espaços urbanos privilegiam também as comunicações interpessoais, tornando-se local de convívio e troca de experiências. Território da cultura, representada, vivenciada, experimentada, saboreada: centros de cultura” (CARDOSO & NOGUEIRA, 1994, p.205).

Outro ponto abordado por Teixeira Coelho (1986) é a relação entre a casa de cultura e a cidade. Para o autor, a única realidade presente é a da cidade e é ela que deve manter e orientar as ações da casa. Não se pode fazer uma cultura distanciada da realidade na qual vivem os indivíduos e os grupos; ela deve se relacionar com a comunidade e os acontecimentos locais. Para o autor, a casa de cultura é um instrumento de prática ideológica e política, e não um posto de serviço ou um centro de compras culturais. Não deve estar vinculada a uma camada ou classe social, mas também não pode ser apolítica ou neutra em suas ações. Milanesi (1997) também toca na relação entre o centro e a cidade. Para ele, o centro cultural deve estar conectado à cidade, deve estar atento e responder às demandas e anseios dos cidadãos, deve propiciar o encontro entre as pessoas e a cidade, deve possibilitar o entendimento dos acontecimentos contemporâneos e deve prestar serviços à população (fornecer informações e dados, esclarecer dúvidas, facilitar o acesso).

De acordo com Teixeira Coelho, a principal responsabilidade que um centro de cultura deve ter refere-se à qualidade. A qualidade do trabalho que se faz numa casa de cultura não está relacionada não com o acabamento estético ou técnico dos

produtos culturais produzidos, mas com o tipo de ação cultural que se realiza. Isso significa que, mesmo que não seja possível se obter produtos finais com um determinado nível de qualidade, todos os integrantes da casa devem estar inteiramente comprometidos com o processo e o projeto em questão.

Como instituições que nasceram e se expandiram no contexto da Sociedade da Informação, as casas de cultura devem estar atentas às mudanças sociais, necessidades coletivas e formulações culturais características do mundo contemporâneo. Questões como globalização, tecnologias de informação e comunicação, identidade cultural e a importância da informação e do conhecimento estão na ordem do dia e devem estar contempladas nas ações e na própria maneira como os espaços se organizam e atendem a seus usuários. Os centros culturais atuam como espaço de encontro, experimentação e reflexão, mas, também como equipamento disseminador de informação. Isso acontece quando a casa divulga suas atividades entre os usuários; quando promove seminários e debates; quando possibilita o acesso à internet e disponibiliza para seu público uma biblioteca, uma videoteca e equipamentos multimídia; quando promove lançamento de livros, sessões de cinema, etc. Enfim, ao mesmo tempo em que realiza a ação cultural, o centro realiza a ação informacional.

#### **4.3 CENTROS CULTURAIS: ESPAÇOS PRIVILEGIADOS DA AÇÃO INFORMATACIONAL**

Uma das principais funções atribuídas por Teixeira Coelho (1986) a um centro de cultura é permitir a liberdade de chegar ao conhecimento e de discutí-lo. O acesso à informação, sua amplificação através da discussão e da análise, seu registro e preservação, a construção de informações novas e a disseminação das informações construídas estão entre as muitas ações que devem ser realizadas no interior de uma casa de cultura. Pois, cultura e informação, no mundo contemporâneo, são duas faces de uma mesma moeda.

A autora Ana Passos, citada por Silva (1995), caracteriza o centro cultural como um organismo de informação, pois seria um local onde as pessoas encontram as informações úteis no dia-a-dia. Para Passos, o centro cultural

“visa reunir bens culturais e colocá-los à disposição do público. (...) Entretanto, ele quer mais, quer ser um espaço de criação de novos bens. Isto garante a sua funcionalidade. Ao reunir os bens culturais pode se promover também a sua reinterpretação. O conhecimento adquire um caráter dinâmico. (...) Tudo passa a ser informação”.

(PASSOS, 1991, apud SILVA, 1995, p.46)

A ação informacional está implícita nas atividades promovidas pelos centros de cultura. Para Teixeira Coelho e Milanesi, os centros devem realizar ações que integrem três campos comuns ao trabalho cultural: criação, circulação e preservação. Para o primeiro campo, devem-se incorporar ações que visam estimular a produção de bens culturais. Devem-se promover oficinas, cursos e laboratórios; deve-se investir na formação artística e na educação estética de modo

a possibilitar o contato sensível com o mundo, a ampliação das percepções e o aprendizado das diferentes formas de expressão artística. Por isso, segundo Teixeira Coelho (1986), o centro cultural deve ter a responsabilidade de realizar pesquisas relacionadas às modalidades culturais em sua jurisdição, de modo a reunir e disponibilizar conhecimento e informações que possam abastecer os processos criativos e, assim, viabilizar a criação de bens culturais.

Outra responsabilidade que os centros culturais têm é com a distribuição dos bens culturais e a circulação de informação. Uma vez produzido o bem cultural este deve ser tornado público, através de uma política de eventos que possibilite a participação da sociedade. A circulação do bem cultural e da informação, de acordo com Milanesi (1997), cria novas demandas culturais e informacionais, e esta é uma condição básica do trabalho cultural. Para evitar que os eventos transformem a casa de cultura em espaço de puro lazer, o autor indica a necessidade de se atuar na formação de público para a recepção de bens culturais, o que poderia ser feito através de oficinas e debates de linguagens artísticas e de informação e cultura.

A formação de público é uma das funções atribuídas aos centros culturais por Cenni (1991), que vê a necessidade de se promover “oficinas de discernimento”. Para o autor, a indústria cultural deforma a realidade, anulando a diversidade e apagando as contradições e conflitos. Os seus produtos culturais colocam pronto aquilo que poderia ser elaborado por cada um.

Assim, em contraposição a este tipo de ação, o centro cultural deveria dedicar-se a desenvolver o discernimento para a escolha, possibilitando que as pessoas possam

reagir e se posicionar diante de um produto cultural. Poderiam oferecer informações aprofundadas sobre os eventos, manifestações e produtos culturais à disposição do público em suas imediações e também em outros locais da cidade, com o objetivo de capacitar para a escolha e a compreensão das obras. Da mesma forma, em relação às exposições ou obras que circulam no espaço do centro cultural deve-se, na opinião do autor, fornecer informações históricas e conceituais, situando o tema abordado num contexto geral e mostrando sua importância na atualidade.

O terceiro campo do trabalho cultural realizado por um centro de cultura é o campo da preservação. Depois de criado e tornado público, o bem cultural deve ser preservado, pois com a sua preservação está garantida a manutenção da memória cultural daquela coletividade. O setor da preservação, portanto, é aquele que se ocupa da seleção de bens a serem preservados e da memória, com todas as questões que a envolvem.

A autora Celina Silva (1995), do Mestrado em Memória Social e Documento da UniRio, ao pesquisar a produção acadêmica sobre centros culturais verificou que a maioria destes trabalhos, quando não está direcionada para a importância da preservação da memória, a cita como uma das funções de um centro cultural. (p. 90)

A autora cita, por exemplo, o trabalho de Lena Vânia Ribeiro Pinheiro, que questiona se os centros culturais não poderiam também ser chamados de “Casas de Memórias”. A autora argumenta que:

“há que se pensar a memória não como história, na sua concepção tradicional, em ato ou fato definitivo cronológico, mas sim um processo contínuo e articulado, no qual diferentes memórias de diferentes grupos de entrelaçam (...)

(...) o centro cultural é, acima de tudo, memória cognitiva. Deve despertar, estimular, na conveniência, no exercício da memória e nas

múltiplas articulações, as transformações, a criatividade, num processo absolutamente dinâmico, contínuo – casa de criação.”  
(PINHEIRO, 1992, apud SILVA, 1995, p.41)

Os três segmentos do trabalho cultural apresentados — criação, circulação e preservação — têm no conhecimento e na informação sua matéria-prima. Da mesma forma, as demais funções a que se destinam os centros de cultura, como formação artística, estética e de público; fruição e recepção crítica de bens culturais; reflexão e construção da identidade estão ancoradas no acesso à informação. Por isso, Milanesi (1997) entende que os três verbos fundamentais a serem conjugados num centro de cultura são: informar, discutir e criar.

Informar seria o primeiro verbo conjugado num centro de cultura. A informação deve estar organizada e acessível. O centro deve disponibilizar a mais variada coleção de registros do conhecimento humano, apresentados em livros, jornais, revistas, fotos, discos, filmes e tantos outros tipos de suporte quanto a tecnologia permitir. As informações devem ser organizadas com os recursos da informática, que ficam mais baratos a cada dia e que permitem o acesso via computador e internet.

Outro verbo importante a ser conjugado numa casa de cultura é: discutir. O centro de cultura, na opinião do autor, deve abandonar a postura passiva das antigas bibliotecas, que organizavam as informações para atender a uma demanda e passar a oferecer a oportunidade de reflexão e crítica. Devem ser organizados seminários e ciclos de debates para que a ação de discutir potencialize a informação e, desta forma, se torne peça fundamental da ação cultural.

O terceiro verbo, criar, é aquele que dá sentido aos demais. É o objetivo primeiro de um centro cultural, que deve ser gerador de estímulos, de novos discursos, de novas propostas. Assim, junto ao acervo e às atividades de discussão, deverão estar disponíveis salas para oficinas, laboratórios, experiências criativas, onde os freqüentadores possam investigar, propor, expressar-se. A invenção, segundo Milanesi, só é possível mediante um trabalho de organização de estímulos e eliminação de obstáculos à liberdade de expressão. Os centros culturais, “indo contra os preceitos que pedem aos homens que não inventem, que não ousem, que não saiam da rotina, devem centrar na invenção de discursos o seu objetivo. Ou há criatividade ou não existe ação cultural” (MILANESI, 1997, p.181).

Assim se dá, nestes espaços, o ciclo da ação cultural: o público tem acesso às informações, as elabora e discute para, finalmente, criar seu próprio discurso, expressá-lo por meio de diversas linguagens expressivas e, sempre que possível, registrá-lo para possibilitar a uma ação cultural contínua e permanente.

Para Milanesi (1997), no que diz respeito à informação, a preocupação básica de um centro cultural deve ser com a gerência da informação para uma determinada coletividade e não com a gerência de um acervo. O acervo é posto a serviço da coletividade, mas a ação que objetiva informar vai muito além dos limites de uma coleção. O autor afirma que a base de toda atividade cultural é a disponibilidade de informações. É um equívoco imaginar que o desenvolvimento (do que quer que seja) se fará sem o controle da informação localizável e de fácil acesso, pois, nada poderá ser inventado sem que se conheçam as invenções precedentes. O trabalho cultural busca, essencialmente, conhecer o que já foi criado para poder criar uma nova



expressão. Assim, o músico que deseja dominar os códigos da linguagem musical, a estética dos sons, deverá conhecer todas as manifestações musicais da humanidade, da Ópera de Pequim ao funk. Mas nada disso seria possível, no mundo atual, sem a organização, o acesso e a distribuição da informação. Por isso, o centro cultural, além de local de encontro, criação e fruição estética, deve ser um banco de informações culturais, com biblioteca, hemeroteca, discoteca e videoteca.

A mais clara diferença do interior do centro de Cultura é que nele devem existir informações não disponíveis fora. Pois,

“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.”

(LOPES, 1998, apud NASCIMENTO, 2004, p. 49)

Nesse processo de promover acesso e a transmissão do conhecimento, os autores alertam para a necessidade de se levar em conta o perfil do usuário, suas demandas informacionais e o uso que cada freqüentador do centro cultural faz da informação ali recebida ou acessada, pois, “a informação seria traduzida em conhecimento quando de sua assimilação e incorporação ao mundo do receptor, e aquele, por sua vez, a convertesse em ação” (NASCIMENTO, 2004, p.42-43).

Nesse sentido, a relação proposta entre o centro de cultura e os usuários deve ser diferente daquela encontrada nos espaços de lazer e consumo cultural. Frente à avalanche de informações que são transmitidas nas cidades contemporâneas,

especialmente as capitais, um caminho que se apresenta como possível é o caminho da assimilação pela práxis e pela discussão e a educação estética. Cenni (1991) propõe que os centros culturais funcionem como um *hospital de congestões culturais*, ajudando as pessoas a digerirem os milhares de produtos culturais e informações transmitidas pelos meios de comunicação de massa. A principal função destes espaços, nesta perspectiva, seria a de auxiliar as pessoas a processarem os símbolos presentes em sua cultura, capacitando-se para dialogar com estes símbolos e, inclusive, tornarem-se produtores de novos símbolos, novas significações e novas atitudes. Assim, os centros culturais poderiam funcionar como um espaço de leitura crítica, apropriação, conciliação e intervenção na contemporaneidade, propondo uma relação de diálogo com a cidade, a comunidade, as pessoas, o seu entorno. O autor coloca que, como normalmente o estudo e a guarda do passado ficam delegados aos museus e às universidades, “os centros culturais poderiam dedicar-se a observar o que acontece no presente, realizando o trabalho de desvendar a contemporaneidade para os seus protagonistas, que colaboram em uma história que está sendo montada sobre uma cultura que está sendo vivida” (CENNI, 1991, p.206).

Originando-se nas bibliotecas tradicionais, os centros de cultura têm a função primordial de garantir o direito à informação, de permitir a liberdade de chegar ao conhecimento, discuti-lo e produzir novo conhecimento. A informação é a matéria-prima da cultura dos homens contemporâneos. É forma e fundo, é linha e tecido, é também o divisor de águas. Cabe aos centros e casas de cultura, espaços de invenção e criatividade, fornecer aos seus usuários a matéria-prima para transformar a realidade em que vivem e, desta forma, possibilitar que cada um, junto com todos,

possa apropriar-se de sua cultura. A matéria-prima, no mundo contemporâneo, é a informação produzida, transmitida, preservada. Em um centro de cultura a informação deve estar acessível através de um acervo tradicional constituído por livros, revistas e documentos, por acervo audiovisual, sonoro e iconográfico, e também através de produtos artístico-culturais, de exposições de arte, espetáculos de teatro. Os centros de cultura caracterizam-se, assim, como legítimos centros de informação.

#### **4.4. MODELOS DE CENTROS CULTURAIS NO BRASIL E NO MUNDO**

Centros de cultura, casa de cultura, centros culturais: bibliotecas expandidas, ampliadas e reformuladas. Locais de conhecer, de pensar, de elaborar, de criar... Espaços de ação contínua e não-linear, não-convencional, de fazer a *cultura viva*. Espaço de fortalecer as individualidades para atuarem coletivamente, de maneira criativa, elaborando a cultura com as próprias mãos.

Não há, pois, um modelo definido de centro cultural. Os autores estudados apresentam diversos modelos de centros no Brasil e exterior, cada qual com sua especificidade. Teixeira Coelho (1986), no livro *Usos da Cultura*, apresenta os modelos de centros culturais encontrados na Inglaterra, França, México e Cuba. Embora o autor tenha realizado sua pesquisa há 21 anos atrás, não há outra bibliografia descritiva mais atualizada, que pudesse nos oferecer um mapeamento de espaços culturais de perfil tão distinto quanto nos oferece Teixeira Coelho. Assim, ainda que as atividades desenvolvidas pelos centros culturais visitados por Coelho

possam ter sido alteradas ao longo destas duas décadas, consideramos pertinente citar os modelos apresentados pelo autor, pela riqueza de sua diversidade. O autor Roberto Cenni dedicou-se ao estudo de três centros culturais da cidade de São Paulo: o Centro Cultural São Paulo, o Museu Lasar Segall e o Centro de Lazer SESC Fábrica da Pompéia em sua dissertação de mestrado, datada de 1991. Também consideramos válida a sua análise, por abranger centros de perfil distinto, tendo sido possível fazer uma atualização de dados conforme informações disponíveis no site das instituições. Nascimento (2004) apresenta-nos um estudo feito sobre o Instituto Tomie Ohtake, situado no Complexo Cultural Tomie Ohtake, em São Paulo, enquanto Campos (1991) descreve a situação da Biblioteca Pública do Estado do Rio de Janeiro, também conhecida como Biblioteca Estadual Celso Kelly, cujos dados foram atualizados através do site da instituição. A autora Celina Silva (1995), em sua dissertação, embora não descreva nenhuma centro cultural específico, reúne dados sobre os modelos de atuação a partir da bibliografia produzida no Mestrado em Memória Social e Documento da UniRio e através de debates organizados com diretores de centros culturais tais como: Fundação Biblioteca Nacional; Centro Cultural Cândido Mendes; Shopping Cultural Fundação Progresso e Museu Nacional de Belas Artes.

Mesmo com tantos modelos diversos, algumas generalizações puderam ser feitas, principalmente a que trata do espaço físico dos centros culturais. O que os autores percebem é que o local escolhido para ser transformado em casa de cultura é, normalmente, uma edificação antiga, de valor histórico para a comunidade. Isto se dá pela necessidade de se reutilizar espaços que normalmente se encontram em condições precárias de conservação, mas que já tiveram uma participação

significativa na vida cultural da cidade. Normalmente há o interesse por parte dos administradores de se instalarem em locais que guardam uma parte da memória cultural da cidade, que são “lugares-símbolo” que pertencem à população. A escolha do local de instalação do centro cultural, segundo os autores, está vinculada muitas vezes à necessidade de se revitalizar regiões inteiras da cidade através da ação cultural, o que efetivamente acontece após a inauguração do espaço. A utilização de casarões antigos ocorre também pelo fato de que estas construções costumam ser espaçosas e ter um pé direito alto, capaz de abrigar intervenções artísticas não-convencionais (SILVA, 1995).

Quanto às atividades, os centros culturais têm em comum a idéia da polivalência, que determina um programa variado que inclui atividades práticas como oficinas, cursos e grupos experimentais; atividades de formação intelectual, como palestras, ciclos de debates e seminários; e atividades de fruição estética como exposições, espetáculos e apresentações musicais. O espaço físico de cada centro acaba sendo determinante em relação à quantidade e à variedade de atividades oferecidas. Em comum, os centros têm o fato de propor espaços em seu interior que sirvam de local de convivência e encontros. Em relação ao acervo, alguns centros dispõem de acervo próprio, outros não. Em sua maioria, os centros dispõem de bibliotecas. Algumas comparações podem ser feitas a fim de se perceberem diferenças, semelhanças, peculiaridades e adaptações feitas em centros de cultura do Brasil e de outros países.

Começaremos por descrever os espaços culturais da França, país que, como já foi dito anteriormente, foi o pioneiro dos centros culturais contemporâneos. De acordo com Teixeira Coelho (1986), desde 1981, com o governo Mitterrand, a cultura é

tratada como espetáculo na França. Mitterrand se propôs a fazer uma administração como nunca antes havia sido feita na área da cultura e da arte, dando destaque para a área e injetando recursos do governo especialmente na indústria fonográfica e no cinema, com o objetivo de reconquistar o mercado interno. A cultura é vista como produto e como fonte de recurso e gera projetos de grande envergadura e brilho arquitetônico, como é o caso do *Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou*, em Paris, onde forma e conteúdo são espetacularizados. A França é dotada de três equipamentos culturais distintos: as *Maisons de Jeunes et la Culture*, que são casas destinadas a atender o público jovem, os Centros de Criação Cultural e as *Maisons des Arts et la Culture*, as MACs, às quais se dedica Teixeira Coelho em seu estudo.

Segundo o autor, as MAC's foram criadas com o objetivo de divulgar e criar bens culturais "no mais alto nível", ou seja, obras de arte profissionais. Estes espaços produzem bens culturais para circular profissionalmente pelo território nacional. Não há espaço para cultura regional, não há espaço para amadores nem para oficinas de arte, que devem ser delegadas a cada bairro, através das *Maisons de Jeunes et la Culture*, e dos Centros de Criação Cultural. Estas sim, casas menores, porém mais próximas do público, que realizam atividades de formação, expressão artística, inserção na comunidade. As MAC's, ao contrário, não têm a proposta de ir ao encontro do público e sim, de sensibilizar o público para a 'verdadeira' obra de arte através de sua programação artística. São espaços orientados para o consumo de obras e manifestações artísticas. A atividade de divulgação da cultura das MAC's é privilegiada pelo governo em termos de verba mas, ainda assim, toda a programação é paga, com exceção de algumas exposições de artes plásticas e

algumas conferências. As MAC's recebem cerca de 90 mil pessoas por ano, número bem menor que o alcançado pelo monumental Beaubourg — que recebeu uma média de 16.700 visitantes por dia durante o ano de 2006 — mas ainda assim, significativo.

A situação das casas de cultura na França, cuja ação baseia-se na dupla noção de criação e qualidade, é comentada por Mourão (1971), citado por Widmer (1979):

“A casa de cultura deve oferecer um meio para a expressão perfeita no domínio do teatro, da música, do cinema, das artes plásticas, do conhecimento literário, científico ou humano. Para isso, são previstas duas salas de espetáculos (uma de 1.000 lugares e outra de 100 a 300, para experiências e pesquisas), salas de ensaios, de conferências, de reuniões, de concertos, uma biblioteca, uma discoteca, um hall de exposições, uma secretaria, etc.

... estes diferentes locais podem ser dispostos sobre vários planos, mas sua divisão deve ser tal que se possa perceber ou adivinhar as diferentes atividades da casa sem que a diferenciação em planos provoque nenhuma corte, nenhuma barreira psicológica ou restrição entre as diversas partes componentes do todo. Tudo deve ser disposto para fazer nascerem os estímulos culturais... oferecendo alternativas para quem veio com um fim definido”

(MOURÃO, 1971, apud WIDMER, 1979, p. 32-33)

O caso dos espaços culturais da Inglaterra é distinto porque, uma vez que a questão básica da cultura está resolvida no país, o que se busca é o aperfeiçoamento artístico. Não há a necessidade de uma política cultural do Estado, embora algumas casas sejam mantidas com recursos públicos. A Inglaterra dispõe de cerca de 150 Arts Centers, sendo que nenhuma utiliza a palavra cultura porque esta é associada às classes superiores (ou cultas). Teixeira Coelho (1986) descreve três centros com perfis diferentes dentre os muitos existentes: o Battersea Arts Centre, o The Albany Empire e o Barbican Centre.

O Battersea Arts Centre, segundo o autor, é um centro da classe média, inaugurado em 1947, que tem como objetivo formar o público para que seja capaz de consumir adequadamente os produtos culturais. O centro tem no teatro seu foco principal e possui em suas instalações uma espécie de cabaré utilizado para revistas musicais, recitais de poesia, shows de jazz. Possui ainda um cinelube, uma galeria de arte e um bar. Oferece oficinas de desenho, fotografia, cerâmica, fantoches, dança, vídeo. Praticamente todas as atividades são pagas e o centro trabalha com um orçamento anual de 460 mil dólares.

O centro The Albany Empire, ao contrário, é um centro comunitário localizado em uma área de periferia, cuja comunidade é formada, principalmente, por negros e desempregados. Inaugurado em 1982, é mantido por órgãos públicos e conta com instalações novas e funcionais. O centro enfatiza a criação artística coletiva e os assuntos comunitários. Promove oficinas, shows e espetáculos, além de abrigar organizações independentes que fazem projetos para ocupação do espaço e recebem permissão de uso e verbas para realizações de suas propostas. Nos eventos noturnos, por ter licença para vender bebidas alcoólicas, o centro ganha uma atmosfera de *night club* privado, que combina teatro, cabaré, música e dança. As atividades são pagas e, ao lado dos eventos artísticos, o Albany apresenta-se como um fórum de discussão dos problemas sociais que afetam o público local.

Os dois exemplos anteriores são centros de alcance local. Já o Barbican Centre, considerado o maior centro cultural da Europa, apresenta um outro tipo de perfil, elitista e voltado para o turismo. Teixeira Coelho o classifica como uma pirâmide cultural, uma casa de espetáculos transformada em atração turística. O centro é



mantido pela cidade de Londres para abrigar eventos artísticos de alta qualidade. É sede da Royal Shakespeare Company e da London Symphony Orchestra, abriga a Guilghal School of Music and Drama e, ao mesmo tempo, a escola de Comércio da City University. No Barbican, todas as atividades são pagas, e não são baratas. Promovem-se centenas de horas de espetáculos, grandes exposições e também produções comerciais sem nenhum atrativo cultural específico. Possui um teatro para 2.023 pessoas e outro para 1.166, três cinemas para 800 pessoas, área para exposições comerciais, estúdios e salas menores, área para exposições de artes plásticas, praça, etc; enfim, é um grande complexo artístico-cultural onde a cultura é entendida e vivida como lazer.

Como é possível perceber, não há uma política que defina o perfil de um centro de cultura inglês, o que faz com que os modelos se multipliquem. Teixeira Coelho ressalta que, na Inglaterra, a arte é utilizada também como recurso frente ao desemprego e ao conflito racial. Alguns centros oferecem treinamento profissional para atividades artísticas, outros são puro lazer.

A situação das casas de cultura mexicanas é bem distinta das descritas nos países europeus. No México, segundo Teixeira Coelho (1986), quase nada se faz na área de cultura sem a intervenção do Estado. As casas de cultura são projetos do governo, cuja origem remonta às missões culturais criadas pela Secretaria de Educação Pública no começo do século, que tinham o propósito de difundir a arte e a cultura pelo país, além de preservar manifestações tradicionais. Na década de 50, surgiu o Instituto Nacional de Belas Artes que fazia as vezes de ministério da cultura, e que apresentou a proposta de criação das Casas de Cultura. A primeira foi

inaugurada em 1954, em Guadalajara e a segunda, criada 14 anos depois, em Aguascalientes, passou a ser considerada modelo para o resto do país. Na década de 90, havia cerca de sessenta Casas de Cultura no México.

As Casas de Cultura foram criadas com objetivos claros, vinculados à educação — coisa que acontece até hoje em muitos espaços, inclusive no Brasil: elevar a qualidade da educação; aumentar a eficiência do sistema educativo; melhorar a atmosfera cultural do país. O Estado estabeleceu um conjunto de passos que deveriam ser seguidos para que se atingissem os objetivos propostos: defender o patrimônio artístico, defender o pluriculturalismo mexicano e divulgar suas manifestações, dar atenção especial às crianças e incentivar e promover a participação de todos os setores da comunidade. Para tanto, o ponto central de ação das casas deve ser as Oficinas Livres, direcionadas ao desenvolvimento de habilidades artísticas. As demais atividades promovidas, como exposições, espetáculos, cinema, música, dança, conferências, debates, devem complementar a programação das casas.

A política estabelecida pelo Estado para criação das Casas de Cultura possui um foco claro na participação da comunidade. Para que as casas sejam implantadas, é necessário que a comunidade esboce um projeto e solicite apoio financeiro e assessoria específica ao Estado. A idéia é que, depois de inauguradas, as casas sejam incluídas num vasto roteiro cultural que leva espetáculos, atividades e eventos artísticos para todo o país. As casas passam a dispor de espaço próprio e autonomia para a programação, mas recebem orientação do Estado quanto às Oficinas Livres. A proposta original estabelecia que cada casa tivesse Centro de Investigação da

Cultura Regional, mas, segundo Teixeira Coelho, é o setor mais carente. Na década de 90, quando o autor visitou o país, existiam apenas dois desses centros.

O que o autor observou em sua visita às Casas de Cultura do México é que a realidade estava bem diferente da proposta original que deveria orientar a implantação desses espaços. Nas Casas há muito espaço disponível e, contraditoriamente, poucas atividades. Dentre as que acontecem, privilegiam-se as formas artísticas clássicas. Ao mesmo tempo, há um grande descontentamento dos produtores locais, que são chamados para cobrir furos da programação ou endossar atos de fundos políticos e, quando são convidados a desenvolver alguma atividade, na maioria das vezes não são remunerados. Um dos motivos apontados pelo autor para esta realidade tão distinta daquela pensada originalmente é a canalização de recursos por parte do Estado para a rede escolar.

A instituição mais próxima dos objetivos das casas de cultura seria Museu de Culturas Populares da Cidade do México, inaugurado em 1982, com ênfase no estímulo à iniciativa cultural dos setores populares. O Museu desenvolve projetos culturais que pretendem oferecer a mais completa informação sobre cada tema e uma ampla variedade de produtos e manifestações culturais relacionadas. Teixeira Coelho cita o caso da exposição “O milho, fundamento da cultura mexicana”, que apresentou ao público informações históricas sobre a inserção do milho na cultura do país, os modos de consumo e cultivo do milho, universo simbólico e rituais associados, e produziu oito mil jogos de documentação gráfica sobre o tema para circular pelo país. Cada projeto desenvolvido pelo Museu consome cerca de dois anos de pesquisa, com pesquisadores convocados por projeto.

A realidade das Casas de Cultura de Cuba é peculiar, profundamente enraizada na organização política do país. A política cultural cubana é baseada no marxismo-leninismo, que prega a união entre educação, cultura, trabalho, educação física e esporte, atividades político-sociais e preparação militar. Assim, entende-se que educação e cultura são aspectos da mesma coisa. Teixeira Coelho (1986) conta que existe uma tradição de casas de cultura na cultura cubana, sendo que nelas é dada prioridade à infância e juventude, cuja formação é dever do Estado e de toda a sociedade. O Estado determina que cada município (são 169) deve ter nove instituições básicas: uma Casa de Cultura, uma galeria de artes plásticas, uma biblioteca municipal, um cinema, um museu, uma loja de bens culturais, uma livraria, um coro, um teatro e uma orquestra de concertos. À Casa de Cultura compete desenvolver atividades culturais patrióticas; promover a participação da comunidade; organizar festas comunitárias; incentivar a formação de outros focos culturais; promover festivais, encontros; captar alunos para o sistema de ensino artístico. Tudo é minuciosamente regulamentado. As Casas têm liberdade de criação artística, desde que seu conteúdo não vá contra a Revolução.

A estrutura das Casas de Cultura de Cuba é a seguinte: cada uma conta com uma equipe de 20 a 40 trabalhadores; mais do que possuem as casas de Inglaterra e França. Estes são divididos em três categorias: instrutor de arte, monitor e ativista de cultura. O instrutor é o professor de artes, o monitor cuida dos Movimentos de Amadores e o ativista cuida das atividades de extensão. As principais atividades desenvolvidas são as oficinas de música, dança e teatro e as atividades esportivas. As linhas programáticas adotadas nas Casas são: educação artística; apreciação artística; educação patriótico-internacionalista; educação técnico-científica;

movimentos artísticos; oficinas do cotidiano; pesquisa, extensão e o Movimento de Amadores.

No Brasil, também variam os modelos e projetos de casas de cultura ou centros culturais. Vejamos alguns modelos em funcionamento no Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. O autor Roberto Cenni (1991), analisa três instituições de perfil distinto na capital paulista: o Centro Cultural São Paulo, de administração pública; o Centro de Lazer SESC Fábrica da Pompéia e o Museu Lasar Segall. O Instituto Tomie Othake, também da cidade de São Paulo, é estudado por Nascimento (2004), com foco em sua atuação como equipamento de disseminação de informação.

Mais antigo centro cultural da capital paulista, inaugurado em 13 de maio de 1982, o Centro Cultural São Paulo tem uma inserção relevante no cotidiano do paulistano, especialmente o jovem estudante, que representa 84% de seu público. Foi inaugurado ainda incompleto, por motivos eleitorais. De administração pública, sua história é atravessada por questões políticas, tendo sofrido muitas mudanças de gestão.

O centro foi criado com o objetivo de solucionar o problema da obsolescência funcional e volumétrica da Biblioteca Central Mário de Andrade, que havia sido inaugurada em 1942, com capacidade para 300.000 volumes e contava naquele momento com um acervo de 800.000 volumes. Concebido dentro de um projeto arquitetônico arrojado, moderno, que visava sua integração à vida da cidade, o centro trazia a proposta de permitir o contato direto do freqüentador com o acervo, facilitando ao máximo a relação leitor/livro, público/obra de arte. O CCSP funciona

em um prédio baixo, de quatro pavimentos, que explora os espaços longitudinais (300m de extensão). É atravessado por uma rua interna que dá acesso a todas as dependências e proporciona a visão de todas as funções, convidando o público a participar das atividades. Para quebrar a rigidez do concreto e do aço, amplamente utilizados na construção, foram previstos imensos espaços vazados e envidraçados, que permitem a entrada de luz natural e a manutenção, no centro da construção, de um jardim de 700m<sup>2</sup>, onde a vegetação original foi preservada. O prédio conta com cinco diferentes opções de acesso.

A infra-estrutura do CCSP<sup>14</sup> é formada por um teatro com 450 lugares; um cinema municipal; um auditório; um teatro de arena para 550 pessoas; uma discoteca; uma pinacoteca (com 1.800 obras na inauguração); área para exposições de arte plásticas; um foyer; um jardim interno; uma biblioteca; uma lanchonete e um coral criado em 1984. A gestão do espaço é feita através de divisões que respondem por cada área distinta do centro cultural. Assim, o organograma do centro é composto de:

- 1) Divisão de administração;
- 2) a Coordenadoria de Eventos responde por projetos multidisciplinares, que integram mais de uma área do centro cultural;
- 3) a Divisão de Artes Plásticas, que integra a Seção de Programação; a Seção de Catalogação, Conservação e Montagem; a Oficina de Artes Plásticas e a Seção de Arte Popular, além de uma sala climatizada, a Sala Tarsila do Amaral. A Divisão é responsável também pela Pinacoteca Municipal;

---

<sup>14</sup> Dados atualizados no site da instituição: [www.centrocultural.sp.gov.br](http://www.centrocultural.sp.gov.br) Último acesso em 15/01/2007

4) a Divisão de Difusão Cultural, responsável pela divulgação da programação do centro, conta com uma Assessoria de Imprensa, área de Projeto Gráfico, Laboratório Gráfico, Sistema Interno de Rádio e Central de Informações;

5) a Divisão de Artes Cênicas e Música, que administra as quatro salas de espetáculo: a Sala Jardel Filho, com palco italiano, utilizada para conferências, apresentações de música erudita e dança; a Sala Adoniran Barbosa, com um teatro de arena com cobertura de vidro utilizado para apresentações de música; a Sala Paulo Emílio Salles Gomes, um auditório com um pequeno palco italiano utilizado para apresentações de teatro infantil e o espaço cênico Ademar Guerra, além de uma sala de ensaio.

6) a Divisão de Biblioteca compreende as Bibliotecas Sérgio Milliet (230.000 exemplares), a Biblioteca de Artes Alfredo Volpi (19.000 exemplares), Braille (19.000 volumes), a Gibiteca Henfil e a Discoteca Oneyda Alvarenga, ocupando um espaço de 9.140m<sup>2</sup>, onde o consulente tem livre acesso às estantes. A Discoteca conta com um acervo de 65.000 discos, 30.000 partituras, 11.000 livros de música, além de uma hemeroteca. A gibiteca Henfil, com mais de 8.000 títulos entre álbuns de quadrinhos, gibis, periódicos e livros sobre HQs;

7) a Divisão de Pesquisas consiste no antigo Departamento de Informação e Documentação Artística do município. Conta com um Arquivo Multimeios, uma gráfica, um atelier de conservação e restauro, uma sala climatizada e serviço de microfilmagem.

8) o Núcleo de Cinema e Vídeo, que coordena ações para o audiovisual em duas vertentes: formação e difusão;

9) o Núcleo de Ação Educativa foi criado em 2002 para sistematizar ações de educação não-formal, como ateliês de artes e monitorias e cursos para professores.

Segundo Cenni (1991), foram realizados 508 eventos nos primeiros sete meses e meio de funcionamento do Centro Cultural São Paulo (música popular, música erudita, teatro, dança, teatro infantil, leitura dramática e música, palestras, cursos de teatro, de dança e de história da arte). Durante a semana, o período da tarde é o que apresenta maior movimento, uma vez que a grande maioria dos freqüentadores é formada por estudantes. 24% do público de segunda a sexta e 17,8% do público de fim de semana é formado por jovens de 16 e 17 anos; 40,8 % do público de segunda a sexta e 48,5% durante a semana de fim de semana é formado por jovens entre 18 e 24 anos e 17,2% do público de segunda a sexta e 17,8% do público de fim de semana é formado por adultos de 25 a 35 anos.

Como podemos perceber o Centro Cultural São Paulo é uma instituição criada com a finalidade de atender à população de toda a capital paulista, de espectro amplo quanto à faixa etária e classe social. Apresenta uma programação variada, que abrange todas as áreas artísticas, com apresentações, eventos, oficinas, palestras e programação especial para a terceira idade, sendo que a maioria dos eventos é realizada gratuitamente ou a preço popular. Conta com um banco de dados de peças teatrais, arquivos de dança e televisão e uma rádio-web. Além de oferecer uma variada programação artístico-cultural, o CCSP mantém sob sua guarda expressivos acervos da cidade de São Paulo: a Pinacoteca Municipal, a Discoteca Oneyda Alvarenga, a coleção da Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade e o Arquivo Multimeios. É um centro grande, localizado em uma área de grande circulação e fácil acesso, que recebe 650.000 usuários por ano.



De perfil bem distinto, o Museu Lasar Segall caracteriza-se por ser uma instituição de pequeno porte, organizada em torno da obra de um artista e voltada para a promoção, principalmente, das artes visuais. Criado por descendentes consangüíneos do artista plástico Lasar Segall, o Museu foi constituído legalmente como associação civil sem fins lucrativos em 1967. Os sócios Oscar e Maurício Segall doaram a maior parte das obras, 13.000 volumes para a biblioteca, a sede e o mobiliário. Até 1973, o Museu concentrava-se na preservação e divulgação da obra de Lasar Segall. A partir desta data, passou a abrir regularmente, com uma programação mais abrangente e uma função social ativa, adquirindo um caráter de centro cultural. Em 1985, o Museu foi incorporado à Fundação Nacional Pró-Memória, na qualidade de órgão com autonomia cultural, artística, técnica, financeira e administrativa, integrando hoje o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN do Ministério da Cultura, como unidade especial. O Museu, como órgão federal, é apoiado pela Associação Cultural de Amigos do Museu Lasar Segall – ACAMLS, uma sociedade civil sem fins lucrativos, viabilizada pela colaboração de instituições públicas e privadas, além de pessoas físicas que cooperam com o Museu. O Conselho de Curadores é composto por descendentes consangüíneos e três especialistas indicados.

O espaço físico do Museu Lasar Segall resultou da consolidação e reformas de três residências geminadas e um anexo, situados no bairro Vila Mariana, em São Paulo. Conta com salas de exposições, uma biblioteca, sala de cursos, cafeteria, uma gráfica; um depósito de acervo, instalações administrativas e laboratório de fotografia; um atelier e jardins anexos ao prédio. O Museu agrega ainda o Cine

Segall, sala de exibição com capacidade pra 120 lugares. Os departamentos e divisões administrativas da instituição, segundo Cenni (1991), compõem-se de:

- 1) Conselho Deliberativo, formado pela diretoria e assessoria;
- 2) Colegiado Técnico-Administrativo, que reúne o diretor adjunto e a assembléia geral
- 3) Departamento de Atividades Criativas, que agrega as Divisões de Fotografia, Cinema e Vídeo, Artes Plásticas, Criação Literária e Música;
- 4) Departamento de Biblioteca Jenny Klabin Segall, voltada para um acervo de cinema, teatro, rádio, televisão e fotografia, além da obra e vida de Lasar Segall, conta com um acervo de 16.000 livros, 6.000 periódicos, 1.000 folhetos, 900 fotografias de teatro e cinema, 5.000 programas de teatro, 900 textos mimeografados, 500 cartazes de cinema brasileiros e hemeroteca;
- 5) Departamento de Museologia, formado pelo acervo de Lasar Segall, pelo setor de pesquisas e pela Divisão de Ação Educativo-cultural. Conta com cinco espaços para exposições.

Como centro cultural, o Museu promove diversas atividades, voltadas para a fruição de obras de arte, a formação do público e do artista, a experimentação e a análise crítica. “Além de seu acervo museológico, o Museu constitui-se como um centro de atividades culturais, oferecendo programas de visitas monitoradas, cursos nas áreas de gravura, fotografia e criação literária, projeção de cinema, e ainda abriga uma ampla biblioteca especializada em artes do espetáculo e fotografia”.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Fonte: site da instituição: [www.museuesegall.org.br](http://www.museuesegall.org.br) - Último acesso em 15/01/2007

Segundo Cenni (1991), ao longo de sua história o Museu construiu um perfil institucional diferenciado, no qual têm destaque as ações educativas e a preocupação em possibilitar que o acesso do público às obras de arte, aos documentos disponíveis na biblioteca e às atividades programadas aconteça de forma aprofundada, crítica, participativa. A área de Ação Educativa, por exemplo, “(...) desenvolve programas para escolas e famílias com o objetivo de capacitar os visitantes a ver, analisar e interpretar obras de arte em múltiplos contextos”. Ao mesmo tempo, os cursos oferecidos nas áreas de gravura, criação literária e fotografia, e as palestras e grupos de estudo realizados procuram desenvolver o senso estético e a olhar crítico e contextualizado dos participantes. Esse perfil diferencia o Museu dos espaços culturais direcionados ao consumo de bens culturais e ao lazer. O público freqüentador é formado principalmente por estudantes, alunos de cursos de comunicação, atores, cenógrafos, pesquisadores, programadores de cine-clubes, embora a instituição receba também famílias e grupos escolares. O Museu Lasar Segall recebe aproximadamente 31.000 visitas por ano.

O autor descreve ainda um outro centro cultural que adota uma política de ação bem diferente da adotada pelo Museu, o Centro de Lazer SESC Fábrica da Pompéia que, como o próprio nome indica, é um centro orientado ao lazer. Embora o programa de atividades realizadas inclua cursos e oficinas e o espaço conte com uma biblioteca, o foco das atividades é direcionado para o preenchimento do tempo livre dos associados do SESC. Junto às atividades de conteúdo cultural, destacam-se as atividades recreativas e esportivas, além de eventos. No mesmo espaço físico convivem a biblioteca; o conjunto esportivo formado por piscina, quadras e ginásio;

um restaurante, um café e uma choperia; teatro; salas para cursos, exposições e exibições de vídeo e espaço de convivência. O programa de atividades contempla crianças, jovens, adultos e idosos.

O centro foi instalado em uma antiga fábrica de celulosa adquirida pelo SESC em 1971 e usada improvisadamente até 1977, com quadras adaptadas, um pequeno teatro e espaços para cursos e atividades de domingo. Em 1977 o prédio foi fechado para restauro e instalação definitiva do centro cultural, sob coordenação da arquiteta Lina Bo Bardi, que deu ao prédio antigo e degenerado um aproveitamento singular e criativo, premiado no Brasil e exterior. Bo Bardi preservou as características originais da fábrica, mantendo os altos pés direitos, as antigas estruturas, com tijolos aparentes e canos à vista do público, além de galpões abertos, sem interrupções. Preservando a história e o ambiente industrial, a arquiteta conseguiu confrontar o moderno e o antigo, o lugar de trabalho com o lazer. Uma parte do centro foi reinaugurada em 1982 e outra parte em 1996.

Conta-nos Cenni (1991) que a influência da arquiteta no centro foi além das instalações físicas, pois Bo Bardi responsabilizou-se por um bom tempo pela concepção das atividades e o modo de utilização do espaço. Durante o período em que esteve à frente da instituição, destacavam-se ações voltadas à preservação e divulgação da cultura popular, promovendo-se exposições temáticas e integrando diferentes formas de expressão artística em torno a uma região, manifestação popular ou tema. As apresentações artísticas eram pensadas seguindo a orientação arquitetônica do espaço, promovendo intervenções que transformavam a antiga fábrica em um grande cenário para manifestações culturais.

Pouco a pouco, entretanto, a política institucional foi delineando-se e prevalecendo, transformando o centro em um espaço onde o lazer tem prioridade e a cultura é apresentada para consumo rápido. Hoje, a área de Coordenação da Programação do Centro de Lazer SESC Fábrica da Pompéia divide-se em duas: 1) a Área de Esportes, responsável pelas atividades de esporte-empresa, os cursos de técnicas corporais, a recreação esportiva e os eventos esportivos, como campeonatos e gincanas; 2) a Área Sócio-Cultural, responsável pela programação do teatro, pela difusão cultural, pelas oficinas do Projeto Curumim, pelos eventos sócio-culturais, as atividades para a terceira idade, a equipe de animação, a programação da biblioteca, as exposições de vídeo, as pequenas exposições e pela administração da choperia<sup>16</sup>.

Nascimento (2004) apresenta-nos outro modelo de centro cultural localizado na capital paulista, o Instituto Tomie Ohtake. Inaugurado em novembro de 2001, o Instituto é mais um daqueles centros monumentais dedicados à obra de arte profissional e, nesse caso, contemporânea. O Instituto é apresentado em seu site como um “Espaço Contemporâneo de Arte Nacional e Internacional”, que pretende “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”<sup>17</sup>. Está instalado num complexo chamado Ohtake Cultural composto de dois prédios de escritórios, um centro de convenções e um centro cultural unidos por um grande hall de serviços. É um investimento do Grupo Aché, terceiro maior grupo farmacêutico do país,

---

<sup>16</sup> Dados atualizados de acordo com o site da instituição: [www.sescsp.com.br/sesc/unidades/pompeia.htm](http://www.sescsp.com.br/sesc/unidades/pompeia.htm) Último acesso em 20/01/2007

<sup>17</sup> Fonte: site da instituição: [www.institutotomieohtake.org.br](http://www.institutotomieohtake.org.br) Último acesso em 20/01/2007

construído com recursos próprios. O Instituto é um empreendimento que ocupa um espaço cedido por comodato durante 30 anos.

O projeto, de Ruy Ohtake, filho de Tomie Ohtake, busca conciliar trabalho, cultura e lazer de forma integrada em um mesmo espaço. Sua estrutura compõe-se de: sete salas de exposições de artes plásticas, arquitetura e design que somam 7.500 m<sup>2</sup>; quatro salas de ateliê; uma sala para seminários e uma sala de documentação integradas por um Grande Hall com restaurante, livraria, loja de objetos e um café, além de mais 6.500 m<sup>2</sup>, ainda em construção, para dois teatros e um cinema que contemplarão música, artes cênicas e áudio-visual. Quando todo o complexo estiver concluído, o Instituto ocupará uma área de 14.000 m<sup>2</sup>, dos 65.000 m<sup>2</sup> de área total do Ohtake Cultural.

Além das exposições de arte contemporânea, arquitetura e design, o Instituto promover cursos de arte-educação, práticos e teóricos, workshops, simpósios e seminários, que têm o objetivo de “sensibilizar e atrair o público para o mundo arte por meio do aprimoramento do olhar”<sup>18</sup>.

Em relação aos centros culturais de São Paulo, a autora Isaura Botelho tece algumas considerações que mostram que, apesar de todos os esforços, a quantidade desses equipamentos culturais é insuficiente para atender à demanda da população.

“Quanto às Casas de Cultura (município) e às Oficinas Culturais (Estado), estruturas que têm, por sua natureza um papel formador nas diversas manifestações artísticas, chama a atenção o fato de estarem muito aquém da demanda potencial da população. De

---

<sup>18</sup> Fonte: site da instituição: [www.institutotomieohtake.org.br](http://www.institutotomieohtake.org.br) Último acesso em 20/01/2007

qualquer forma, são equipamentos localizados em regiões mais periféricas (...) Essa carência é complementada pela existência de poucos centros culturais de grande porte: no caso, o município conta apenas com o Centro Cultural São Paulo (que tem uma frequência expressiva de jovens e de moradores da região metropolitana, apesar de se localizar numa região central). Papel extremamente relevante cumprem centros pertencentes a instituições privadas, das quais a rede SESC é a de maior significado. Mantendo treze centros multidisciplinares, na cidade de São Paulo, dedicados à cultura, lazer e prestação de serviços sociais, a rede SESC tem, também ela, uma distribuição que não atende o equilíbrio entre as regiões de São Paulo

(BOTELHO, 2003, p. 09)

Em relação ao Rio de Janeiro, Campos (1995) descreve a estrutura e as ações da Biblioteca Pública do Estado, também denominada Biblioteca Estadual Celso Kelly, que é entendida pela autora como um centro cultural. Em sua pesquisa, ao fazer um estudo comparativo entre bibliotecas e centros culturais, Amorim chega à conclusão que, se as duas instituições dedicam-se à ação cultural e apresentam atividades, espaço físico e serviços semelhantes, não há diferenças conceituais entre ambas.

Segundo a autora, o que caracteriza a Biblioteca é o seu papel de “centro vivo de informações”. Entre os diversos serviços e espaços disponíveis na Biblioteca, encontram-se o Salão de Leitura Geral; o setor de Braille; o setor de Periódicos; o setor Rio de Janeiro e o setor Obras Raras; o setor de Som e Imagem; o setor de Processamento Técnico; o setor de Informatização, o Sistema de Informação ao Cidadão; a Biblioteca Infantil; o projeto Biblioteca no Metrô; o projeto de Leitura Livre; o Espaço Foto e Poesia; além de três galerias para exposições de artes visuais; um teatro com capacidade para 70 lugares; Sala de Cursos e Treinamento; um Auditório; uma cantina e a Sessão de Filmes, que conta com dez cabines dotadas de um televisor, com capacidade para três usuários cada. A Biblioteca edita quatro boletins mensais, além de monografias, suplementos e pequenos trabalhos.

Sua Divisão de Atividades Culturais promove e divulga atividades culturais diversas, como exposições, seminários, palestras, cursos, música, dança, teatro, lançamento de livros, mostra de vídeos, feiras, festivais, visitas guiadas à instituição, colônia de férias, etc. Além de tudo isso, disponibiliza aos usuários um acervo de mais de 15.000 volumes distribuídos entre livros, revistas, gibis, diário oficial do Estado, anuários, dicionários, enciclopédias, atlas, guias turísticos, almanaques, fitas de vídeo, fitas, cassetes, acervo em Braille, obras raras, fotografias, mapas, microfilmes, microfitas, coleção de filmes de curta metragem, toda a fonoteca do Estado e álbuns iconográficos<sup>19</sup>.

O seminário “O centro cultural como centro de informação”, ministrado para alunos da Graduação em Biblioteconomia da ECI/UFMG em outubro de 2007, promoveu visitas a cinco centros culturais de Belo Horizonte, com o objetivo de traçar um perfil de atuação e verificar sua ação enquanto espaço informacional. Foram visitados o Centro de Cultura de Belo Horizonte, administrado pela Prefeitura Municipal; o Instituto Moreira Salles, de administração privada, mantido pelo Unibanco; o Centro Cultural da UFMG, mantido pela UFMG; o Centro de Cultura Zilah Spósito, equipamento cultural da Prefeitura Municipal e a Fundação Clóvis Salgado, complexo cultural que integra o Sistema Estadual de Cultura de Minas Gerais.

O Centro de Cultura de Belo Horizonte está localizado na região central da cidade, situado em um prédio de estilo neogótico, construído em 1914, tombado pelo IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico) em 1974 e pelo Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte em 1994. O

---

<sup>19</sup> Dados atualizados de acordo com o site da instituição: [www.bperj.rj.gov.br](http://www.bperj.rj.gov.br) Último acesso em 15/01/2007



prédio foi restaurado e entregue à população no Centenário da cidade, em 1997. Em relação a esse Centro de Cultura, a visita feita pelos alunos foi pautada pelo projeto de implantação do centro, elaborado pelas pesquisadoras Cardoso & Nogueira, da área da Ciência da Informação, e publicado na Revista da Escola de Biblioteconomia da UFMG (1994). A visita teve o objetivo de verificar se as diretrizes traçadas no projeto foram seguidas e qual a situação atual do espaço. Constatou-se que as condições atuais do centro são bem distintas daquelas propostas inicialmente.

O projeto de implantação do centro cultural propunha que ele abrangesse todas as formas de expressão do saber e fazer humanos; disponibilizasse para o seu público um acervo especializado em informações da cidade registradas em vários tipos de suporte, além de informações referenciais para necessidades imediatas. Propunha também que o centro promovesse atividades conjugadas entre acervos e eventos; atividades de circulação do acervo, através do Centro Móvel de Cultura; atividades em parcerias com outras instituições da cidade e, ainda, que o centro ocupasse os espaços externos (Centro de Cultura nas ruas). O projeto trazia também a proposta de que o centro incorporasse o movimento diurno e noturno da cidade, vindo funcionar 24 horas, sem interrupção. Em relação ao público alvo, o Centro de Cultura de Belo Horizonte foi implantado com o objetivo de atender a diversas categorias de público: moradores de diferentes regiões da cidade e turistas, as várias categorias de instituições e diversas categorias profissionais.

A estrutura de organização proposta pelas autoras do projeto era constituída de: 1) Conselho Consultivo; 2) Colegiado Diretor; 3) Coordenação Geral; 4) Coordenação Adjunta; 5) Assessoria de Relações Externas; 6) Departamentos, divididos entre:

- Departamento de Leitura, que deveria contar com cerca de 40.000 volumes, entre livros de lançamento, “best sellers” ou clássicos, jornais e revistas, vídeos de vulgarização científica e de lazer, livro de apoio didático, fitas e discos, gravuras e fotos. O Departamento deveria também prestar serviços de consulta e leitura; empréstimo domiciliar; localização de documentos de outras bibliotecas; orientação à consulta; uso do acervo e equipamentos; atividades coletivas de leitura e exibição ou audição; divulgação.

- Departamento de Informação Referencial, que reuniria obras de referência como dicionários, guias e enciclopédias; uma hemeroteca sobre assuntos atuais; um balcão de informações culturais e dos serviços públicos; um banco de dados estatísticos; um banco de oferta de empregos e concursos públicos; um banco de dados de informações utilitárias; um banco de dados de informações turísticas e de lazer e um cadastro de datas comemorativas. O Departamento ainda ficaria responsável pela divulgação dos serviços existentes e mapeamento das demandas.

- Departamento de Eventos e Atividades, responsável por promover palestras, oficinas, cursos, audições, projeções e exposições. Deveria contar com galeria, auditório e cafeteria. Deveria ainda registrar as atividades e dinamizar o uso do acervo.

- Departamento de Desenvolvimento do Acervo, setor responsável por conduzir o processo de seleção do acervo juntamente com os demais departamentos; desenvolver procedimentos para aquisição, organização e conservação dos documentos e coordenar as coleções circulantes.

Hoje, o Centro de Cultura de Belo Horizonte é um equipamento atuante no cenário cultural da cidade; porém, a situação na qual se encontra não é aquela idealizada no

projeto de implantação. O centro conta, atualmente, com um setor administrativo, uma biblioteca, uma sala de internet, uma sala de vídeo, uma sala multimeios e espaço para exposições. A cafeteria, planejada para ser o espaço de convivência do local, se encontra fechada há dois anos. A torre do edifício, anteriormente utilizada para apresentações teatrais, não pode mais ser utilizada devido à sua péssima condição física. Foi observado também que o prédio não possui acesso para deficientes físicos. Itens do projeto de implantação, como o funcionamento 24 horas, o Centro Móvel de Cultura e o Centro de Cultura nas ruas, nunca chegaram a ser implantados efetivamente. Hoje, o espaço conta com os seguintes departamentos/setores: Biblioteca, internet e recepção, com serviços de informação e cultura; Serviço de Comunicação; Departamento Administrativo e setor de Produção Cultural.

A programação mensal de atividades é desenvolvida a partir dos projetos: Mostra de Cinema e Cine Comentado, que promovem sessões de filmes, documentário, curtas-metragens e animação, exibidos em telão; Seminário, que é um espaço de reflexão e debate sobre temas de arte e cultura; Leitura Aberta, no qual atores convidados interpretam obras literárias e o Cabaret Voltaire, um espaço aberto para performances, instalações e experimentações de artes cênicas. A biblioteca possui atualmente um acervo de cerca de 6.000 volumes sobre artes, literatura e ciências humanas. O serviço mais utilizado é o de acesso à internet, que carece de equipamentos mais atualizados e em número maior, pois a sala é utilizada durante todo o dia. A biblioteca do CCBH recebe de 40 a 60 pessoas por dia (dados obtidos através de entrevista com a bibliotecária do centro) e as atividades culturais recebem 80 pessoas em média, por atividade.

O Instituto Moreira Salles tem sede em Belo Horizonte, Poços de Caldas, Rio de Janeiro e São Paulo. Fundado por Walter Moreira Salles, é uma instituição civil sem fins lucrativos, que tem a finalidade de promover e desenvolver programas culturais. Atua nas áreas de fotografia, artes plásticas, literatura, cinema e música. A unidade de Belo Horizonte foi inaugurada em 1997, e está instalada na região central da cidade, em um prédio tombado pelo Patrimônio Histórico do Município em 1994. O prédio possui uma área pequena, de 1.000 metros quadrados, o que restringe a atuação do Instituto. No IMS local não há biblioteca, pois os acervos encontram-se centralizados em SP, mas existe uma videoteca. As ações do Instituto em Belo Horizonte contemplam exposições de artes plásticas, cursos e seminários, recitais de música, o projeto “O autor por ele mesmo”, que convida escritores para falar sobre sua obra, e visitas técnicas agendadas por escolas.

Foram observados alguns pontos na visita ao centro cultural, como uma dependência da curadoria de São Paulo e a pouca autonomia para interferir nas políticas traçadas pelo IMS paulista. Outros pontos ressaltados foram a pouca integração da casa com o centro da capital e a baixa participação do público que freqüenta a região nas atividades. Os motivos apontados pelos alunos para o desinteresse do público foram: em primeiro lugar, a arquitetura do prédio do IMS que, por sua imponência e “frieza”, causariam o distanciamento do público que freqüenta o centro da cidade. Em segundo lugar, a própria programação do centro, vista pelos alunos como elitista.

O Centro Cultural da UFMG também se encontra instalado em um prédio antigo, tombado pelo Patrimônio Histórico e localizado na região central da cidade. Os

objetivos do centro são: estimular a criação na área de cultura; promover interações entre arte e Ciência; promover o fortalecimento da identidade cultural da comunidade e da cidadania; desenvolver experiências conjuntas entre as diferentes áreas do conhecimento e a comunidade. O centro desenvolve uma programação que busca atingir públicos de todas as idades e com interesses distintos, como crianças, estudantes, artistas, pesquisadores e terceira idade. Atualmente, as atividades realizadas são: Conferências e workshops que têm o objetivo de divulgar para comunidade as pesquisas realizadas na Universidade; Telecentro, que disponibiliza computadores para uso da comunidade; Cineclube UFMG, que promove exibição gratuita de filmes, inclusive infantis; Projeto Leitura, que propõe disponibilizar revistas e jornais para o usuário do centro; Sexta Doze e Trinta, projeto que promove apresentações artísticas todas as sextas-feiras no horário do almoço; Oficina para Todos, que oferece cursos de artes, encadernação, capoeira, ilustrações, etc, sendo todos pagos; A Criança no Centro Cultural, que tem o objetivo de proporcionar lazer com caráter educativo. O Centro Cultural da UFMG, hoje, desenvolve também projetos de apoio a artistas e grupos que, através de editais, ganham o direito de ocupar salas de ensaio e desenvolver suas pesquisas artísticas. O centro também abre editais para seleção de espetáculos para integrar sua programação artística.

Os pontos ressaltados pelos alunos que visitaram o centro dizem respeito à interação com a população e aos serviços prestados. Segundo relatado, o centro tem baixa interação com a população de seus arredores (trabalhadores, comerciantes locais) e a divulgação das atividades não atinge esse público; a inexistência de um espaço de convivência reforça essa característica; outro ponto observado foi o baixo número de funcionários para atender aos usuários e a

escassez de acervo bibliográfico. Foi também ressaltada a situação de conservação do prédio que abriga o centro cultural, com destaque para a escadaria que conduz ao segundo andar, classificada como “precária”.

Outro centro visitado pelos alunos foi o complexo cultural do Palácio das Artes, centro que pertence à Fundação Clóvis Salgado. O Palácio das Artes é um grande centro cultural que funciona como casa de espetáculos e centro de formação. Reúne dois teatros para espetáculos de teatro, dança e música, o Grande Teatro do Palácio das Artes e o Teatro João Ceschiatti; três galerias de artes plásticas; uma sala para concertos de câmara, a Sala Juvenal Dias; o Cine Humberto Mauro; um espaço multimeios; uma biblioteca especializada, videoteca e musicoteca; o Centro de Informação e Pesquisa João Etienne Filho; uma oficina para instrumentos de sopro e uma lutheria; várias salas de aulas e ensaio; amplos ateliês e oficinas de cenografia, figurinos e adereçagem; uma cafeteria e uma pequena livraria. Além destes espaços localizados no complexo conhecido apenas pelo nome de Palácio das Artes, situado na Avenida Afonso Pena, no centro de Belo Horizonte, a Fundação Clóvis Salgado administra ainda a Serraria Souza Pinto, antigo prédio restaurado que hoje abriga feiras, congressos, eventos sociais, comerciais e técnico-científicos.

A Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes mantém o Centro de Formação Artística, com escolas profissionalizantes de teatro, dança e música e Corpos Artísticos permanentes: a Orquestra Sinfônica, a Companhia de Dança e o Coral Lírico, além do Coral Infanto-Juvenil, a Banda Sinfônica, uma Orquestra Jovem e o Balé Jovem. Além destas atividades formativas, a Fundação promove um Curso de Gestão Cultural, em parceria com a UNA e investe na área social, promovendo

atividades educativas como, por exemplo, visitas monitoradas às exposições e atividades de extensão voltadas para creches e grupos de terceira idade. Entre os serviços prestados pela instituição estão o Balcão de Informações e aluguel de figurinos para a comunidade. A Fundação desenvolve diversos projetos voltados para a divulgação e apoio a manifestações artísticas, como o Terças Poéticas, o Programa Música Independente e a Quarta Erudita e o Escolas em Concerto; além de projetos de reflexão e de contato com artistas de renome, como Diálogos e o Teatroencontro.com. Além destes projetos, a Fundação realiza ações de estímulo à produção artística (Prêmio Estímulo), selecionando através de edital grupos e artistas que recebem apoio financeiro para a montagem de obras de arte. A programação da casa é divulgada através de seu site e de boletins informativos distribuídos através da internet para as pessoas que fazem o cadastro no site.

O Palácio das Artes, como podemos ver, é um grande complexo cultural, de ampla atuação e sua inserção é significativa para a cidade de Belo Horizonte. Na área de eventos, dá destaque às produções de artistas consagrados ou eruditos e coloca a capital mineira na rota dos grandes eventos internacionais, embora o preço dos ingressos restrinja essa programação às classes mais favorecidas. O Cine Humberto Mauro dá destaque ao cinema de arte, fora do circuito comercial. No campo da formação, A Fundação atua formando novos artistas e promovendo ou apoiando atividades de cunho informativo, muitas gratuitas. A grande variedade de atividades garante a movimentação do espaço, por onde circulam crianças, jovens, adultos e idosos. A visita dos alunos revelou que transeuntes utilizam também o local como ponto de encontro, desfrutando da área do jardim interno no horário de almoço.

O Centro Cultural Zilah Spósito, da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, dentre estes visitados pelos alunos, é o que mais se enquadra no perfil idealizado por Teixeira Coelho e Milanesi, por sua inserção dinâmica e ativa na história e no cotidiano da comunidade local. A história do centro está intimamente relacionada à história do conjunto habitacional Zilah Spósito, cuja construção, iniciada em 1993, teve como objetivo abrigar famílias desabrigadas ou desalojadas pela Prefeitura em função dos riscos da chuva. Neste mesmo ano, a então Secretaria Municipal de Cultura implantou o 'Projeto Acampados' que tinha como objetivo desenvolver o potencial de moradores da comunidade para atuarem como agentes culturais. A partir de janeiro de 1994 e em junho do mesmo ano foi criado o Centro Cultural Tim-do-lê-lê, funcionando debaixo de uma grande lona onde mais tarde foi construído o Centro Cultural. Em 1995, funcionavam neste espaço cultural o projeto Horta Medicinal Comunitária, direcionado à fabricação e fornecimento a baixo custo de sabão, remédios, pomadas e xaropes; a Comissão Saúde, que promovia palestras e campanhas educativas e os grupos de costura e bordado. Em 1996, foi iniciada a Oficina de Papel Reciclado, que um ano depois foi ampliada para o Projeto Cultural Reciclar. Após um incêndio, em 1997, o centro ficou desativado até maio de 1998, quando foi firmado um convênio com a Urbel para manter as atividades do espaço.

O Centro Cultural Zilah Spósito, tal como é hoje, foi construído e inaugurado em outubro de 2000. O espaço é composto por duas áreas amplas, a Biblioteca e a Sala Multiuso, onde ocorrem oficinas, exposições, palestra, exibição de filmes e outras atividades. Os funcionários da casa dividem-se entre auxiliares administrativos, duas bibliotecárias e uma gerente. Anexo ao CCZS funciona o Núcleo de Promoção da



Família e da Comunidade que atende 100 crianças de sete a quatorze anos com atividades diversas.

O Centro desenvolve uma intensa programação de atividades, divulgada através de boletim próprio e da cartilha “Programe BH”, produzida e distribuída pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Entre as diversas atividades realizadas pelo centro estão oficinas de dobradura, contação de histórias, tambores, circo, percussão e *grafitti*. São também promovidas exposições de vídeo; o Projeto Sentidos do Verbo, que estimula a criação literária através de encontros literários e filosóficos; o Projeto Experimental, que contempla oficinas de sensibilização artística; o projeto “Revisitando o Zilah”, que propõe reforçar a identidade cultural local revisitando as lembranças dos moradores e percorrendo o caminho da memória da comunidade e do centro cultural; o projeto “Senhores e Senhoras do Tempo”, que promove encontros entre as pessoas de terceira idade da região, valorizando o papel do idoso enquanto guardião da memória coletiva social. Os problemas detectados pelo grupo de alunos que visitou o centro dizem respeito às instalações físicas e à falta de equipamentos para o trabalho. Mas estes problemas não são empecilhos para que a comunidade usufrua do espaço e o transforme em uma extensão de suas próprias moradias. Crianças, jovens, adultos e idosos se relacionam com o centro Cultural e fazem dele um espaço de convivência, aprendizado e oportunidades.

Com tantos modelos diferentes de centros e casas de cultura, é interessante observar como cada instituição adota uma política cultural que responda aos seus objetivos institucionais e que está diretamente relacionada com o grau de autonomia, com os recursos financeiros de que dispõe e com o tipo de

administração no qual se enquadra, sendo uma instituição de administração pública ou privada. A política cultural institucional orienta as ações, que podem voltar-se mais para o consumo de obras e bens artístico-culturais profissionais, alguns mais elitistas e voltados para o turismo, como é o caso do *Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou* na França e do Barbican Centre, na Inglaterra; outros voltados para o consumo da classe média, como as MACs francesas ou o Battersea Arts Centre inglês e outros privilegiando uma forma de arte, como é o caso do Instituto Tomie Ohtake, que privilegia a arte contemporânea. Os centros podem também voltar-se para o lazer e o consumo desinteressado de bens culturais, como é o caso do Centro de Lazer SESC Fábrica da Pompéia; ou podem ter uma orientação maior para a sensibilização, a educação para as artes e a relação com a comunidade, como é o caso das Casas de Cultura do México e de Cuba e do centro The Albany Empire, da Inglaterra, cada um com suas peculiaridades. As casas ou centros de cultura podem ainda ter um perfil que prioriza a formação estética e a capacitação crítica do público, do artista e do educador, como é o caso do Museu Lasar Segall, que ainda é voltado à preservação da obra de um artista específico; ou podem caracterizar-se mais pela multiplicidade de ações, atuando ao mesmo tempo como centro de informação, fruição e criação, como é o caso do Centro Cultural São Paulo.

Em Belo Horizonte, o cenário encontrado quando se trata de equipamentos culturais atuantes também é o da diversidade. Segundo os autores estudados, são muitos os fatores que influenciam e determinam o modelo adotado por cada casa de cultura. Em primeiro lugar, é determinante o tipo de administração, se pública ou privada, com fins lucrativos ou sem fins lucrativos. Também é importante o tipo de vínculo

que a instituição possui com seus mantenedores, que influencia no grau de autonomia e na política cultural adotada. O espaço físico também é importante, uma vez que limita as ações propostas; a localidade onde a casa está inserida é outro fator de importância, assim como o tempo de existência e os objetivos que levaram à sua criação. Fato é que os modelos se multiplicam em todo o mundo, para atender a diferentes demandas, cada vez mais exigentes, em tempos de Sociedade da Informação.

## **5. O CENTRO CULTURAL GALPÃO CINE HORTO**

### **5.1. CARACTERÍSTICAS E AÇÕES**

O Galpão Cine Horto é um centro cultural especializado em teatro, criado e gerenciado pelo Grupo Galpão, uma das mais renomadas companhias teatrais do Brasil, que completa vinte e cinco anos de atuação e ao longo de sua história montou 16 espetáculos e ganhou 68 prêmios, com destaque para os prêmios nacionais Shell, Mambembe, Molière e Sharp de teatro.

Inaugurado em 1998, o centro cultural encontra-se instalado no prédio de um antigo cinema de Belo Horizonte, que se encontrava abandonado e em péssimo estado de conservação, o Cine Horto, localizado na região leste da capital. Em suas dependências, o centro cultural abriga um teatro multimeios, com capacidade para 220 pessoas, equipado com ar condicionado, sonorização e iluminação específicas para a atividade teatral. O teatro foi batizado com o nome da atriz Teatro Wanda Fernandes, que foi uma das fundadoras do Grupo Galpão e faleceu em 1994. O espaço do antigo cinema foi dividido ainda entre duas salas de aulas e ensaios; uma sala de aula que às vezes é utilizada como teatro de bolso, localizada no segundo andar da edificação; uma Sala de Cinema, utilizada para exibição de filmes e realização de palestras; um Atelier de Figurinos, com peças disponibilizadas para uso em exercícios cênicos; uma pequena oficina de cenotécnica e o Centro de Pesquisa e Memória do Teatro – CPMT.

Como espaço autônomo, o Galpão Cine Horto vem construindo sua própria história ao longo dos anos. A instituição desenvolve e abriga diversos projetos orientados à formação e reciclagem de profissionais; à produção artística; à disseminação de produções teatrais; à pesquisa; ao compartilhamento de experiências e conhecimentos. O espaço e suas atividades são mantidos por patrocínios e benefícios concedidos através das leis de incentivo à cultura federal, estadual e municipal. Por isso, a grande maioria das atividades desenvolvidas no centro cultural é oferecida gratuitamente. Hoje, através dos projetos que realiza, o Galpão Cine Horto atua em diversas frentes:

- 1) Formação artística – através dos Cursos Livres e Oficinas promovidas sob coordenação do Núcleo Pedagógico do Galpão Cine Horto, o centro cultural atinge cerca de 200 estudantes e artistas (profissionais e amadores) todo ano. Para o ano de 2007, os Cursos Livres do Galpão Cine Horto foram remodelados e passaram a ser oferecidos dentro de uma estrutura nova, que visa dar aos alunos oportunidade de maior aprofundamento. Foi montado um curso de dois anos dividido em 4 módulos semestrais e, paralelamente ao curso, é oferecido aos alunos mais antigos o Núcleo de Criação/Composição Artística, dividido em dois módulos semestrais. Os módulos Básicos (1,2,3,4), destinados para crianças e adolescentes, utilizam a metodologia dos “Jogos Teatrais” e o módulo Básico 5 (Experiências Teatrais) é destinado ao público adulto e oferecido com vários professores. Os Cursos Livres proporcionam aos alunos experiências de aprendizado e criação, uma vez que as cenas ou peças trabalhadas em sala de aula, ao final de cada curso, são estruturadas em apresentações abertas ao público. As Oficinas são cursos de duração menor, oferecidos por profissionais

convidados, que não necessariamente compõem o quadro de professores do Núcleo Pedagógico da casa. Para o primeiro semestre de 2007 estão previstas a Oficina de Teatro para portadores de Necessidades especiais; a Oficina “Laboratório de Expressão Corporal et Sonorica”, a “Oficina Música do Corpo” e a já tradicional oficina de “Produção Cultural”.

Além dos Cursos Livres e Oficinas, o Galpão Cine Horto atua na área de formação artística através do projeto Oficinão, destinado ao aperfeiçoamento de atores profissionais. O projeto é estruturado em torno de um curso com duração de um ano, no qual atores, professores e equipe de direção e dramaturgia pesquisam um tema definido como, por exemplo, comédias de Shakespeare, teatro grego ou até mesmo a ética no mundo contemporâneo. A pesquisa resulta na montagem de um espetáculo que fica em cartaz no teatro do centro cultural e posteriormente cumpre algumas turnês. O Oficinão investe também na profissionalização dos atores, orientando-os a gerirem seus projetos artísticos, através de aulas de produção cultural e do envolvimento com a criação e a execução de cenários, figurinos, maquiagem e iluminação. Integrantes do Grupo Galpão e profissionais convidados compartilham de todas as etapas do projeto, que está atualmente em sua décima edição e nas nove edições já realizadas, contou com a participação de 322 artistas e atingiu um público de 26.245 pessoas com os espetáculos montados.

As Oficinas de Dramaturgia e Direção Teatral foram criadas para atender a uma demanda de se trabalhar com textos originais no Oficinão. Oferecidas de 1999 até 2002, essas oficinas envolveram 39 artistas em atividades de pesquisa,

experimentação e criação na área da dramaturgia e da direção de espetáculo. Foram criados a partir dessas oficinas os textos dramáticos de quatro Oficinas, além de diversas cenas (escritas e dirigidas) para o Festival de Cenas Curtas. Em 2003, as oficinas foram transformadas no projeto Cena 3x4, através de uma parceria entre a casa e a Cia. Maldita, formada dentro do Galpão Cine Horto por atores que freqüentaram o Oficinão e as Oficinas de Dramaturgia e Direção Teatral. O projeto Cena 3x4 trazia a possibilidade de reunir diretores e dramaturgos para exercitarem com atores profissionais o Processo Colaborativo de Criação Teatral, princípio a partir do qual as Oficinas de Dramaturgia e Direção foram desenvolvidas. O projeto foi realizado durante três anos, até que, na programação de 2007 o Cena 3x4 foi substituído por novas edições das Oficinas de Dramaturgia e Direção Teatral, que ocorrerão paralelamente ao Oficinão, sob coordenação dos mesmos profissionais que coordenaram as últimas edições do projeto Cena 3x4.

É importantes ressaltar que estes projetos, na medida em que formam artistas e proporcionam experiências concretas de criação, geram demandas informacionais nos alunos e promovem a circulação do conhecimento técnico e teórico entre os participantes. Se, como foi colocado por Milanesi (1997), a base da criação artística é a informação, podemos considerar que estes projetos não são apenas pedagógicos, mas também informacionais, ainda que nesse caso, a disseminação e troca de informações esteja a serviço da formação artística.

- 2) Produção de bens simbólicos – através de seus diversos projetos de criação artística, o centro cultural Galpão Cine Horto também atua como produtor de

bens simbólicos. Com os projetos *Oficinão* e *Cine Horto Pé na Rua*, o centro produz dois espetáculos por ano. O *Oficinão* gerou ao longo de suas edições nove espetáculos e o *Cine Horto Pé na Rua* prepara para estréia em junho de 2007 o seu terceiro espetáculo. Esse projeto foi criado para atender a duas demandas: de um lado, o interesse do Grupo Galpão em valorizar e revitalizar a prática do teatro de rua; do outro lado, alunos do *Oficinão* (artistas profissionais) que demonstravam o interesse em continuar ligados ao Galpão *Cine Horto*. Assim, o *Cine Horto Pé na Rua* foi formatado como um projeto de continuidade ao *Oficinão*, que trabalha apenas com produções para a rua. Os espetáculos são montados em, no máximo, seis meses e partem para apresentações em Belo Horizonte, no interior de Minas e em outros Estados. Nas duas edições já realizadas, o projeto envolveu 66 artistas e atingiu um público estimado em 2.300 pessoas.

O Festival de Cenas Curtas é dos mais importantes projetos do Galpão *Cine Horto*, por seu caráter inovador, por ter um público cativo que lota a capacidade da casa todos os anos e por ter gerado como desdobramento alguns importantes grupos de teatro em atuação hoje na cidade. Nesse Festival, que acontece desde o ano 2000, é aberta uma seleção de projetos de cenas de quinze minutos de duração, para rua ou palco. Todo ano são selecionados entre 16 e 20 projetos que recebem apoio financeiro e de infra-estrutura para que as cenas sejam produzidas. Ao final desse processo, as cenas são apresentadas ao público nos quatro dias de Festival. As melhores cenas de cada noite, eleitas pelo voto do público, cumprem temporada no teatro do Galpão *Cine Horto* e na cidade de Ipatinga, recebendo cachê por apresentação.



Além de fomentar a produção artística e possibilitar a circulação desses produtos, o Galpão Cine Horto proporciona, através desse projeto, um ambiente de efervescência criativa e de experiência de trabalho coletivo. O Festival de Cenas Curtas, com sete edições realizadas, possibilitou a produção de 104 cenas de palco e 18 cenas de rua, que contaram com o envolvimento de 735 artistas e 53 técnicos. O Festival foi assistido por mais de 6.600 pessoas.

As Oficinas de Dramaturgia e Direção Teatral e o Projeto Cena 3x4, que as sucedeu, também foram ações de produção artística desenvolvidas pelo centro cultural, na área da dramaturgia e do espetáculo cênico. Os projetos deram origem a 15 textos dramáticos, utilizados em quatro montagens do Oficinação e em 11 espetáculos do Cena 3x4, além de uma série de textos utilizados nas cenas produzidas para o Festival de Cenas Curtas. Os espetáculos do Projeto Cena 3x4 atingiram um público de cerca de 4.350 pessoas e envolveram 120 artistas no processo de criação.

- 3) Disseminação da arte e da cultura – o Galpão Cine Horto promove também ações culturais que têm como foco a disseminação de produções e propostas artísticas. Em 2005, uma equipe da casa levou para Brasília o Processo Colaborativo de Criação Teatral, numa ação de difusão do método trabalhado dentro do projeto Cena 3x4. Desde 2006, as ações que o centro cultural vinha desenvolvendo no interior de Minas Gerais foram ampliadas e sistematizadas no projeto Galpão Cine Horto na Estrada, que hoje leva espetáculos e oficinas de formação teatral e de produção cultural para 14 cidades.

Dentro da perspectiva de disseminação, o Galpão Cine Horto promove, desde 2001, o projeto Galpão Convida, através do qual traz a Belo Horizonte grupos de teatro reconhecidos na cena nacional, que trabalham com o teatro de pesquisa e que dificilmente viriam à cidade sem o apoio do centro cultural. Esses grupos passam uma semana na capital, onde ministram uma oficina para atores profissionais, apresentam espetáculos em repertório e fazem uma palestra ou demonstração de trabalho aberta ao público dentro do projeto Sabadão. Os grupos vão também à cidade de Ipatinga com os espetáculos. O projeto já trouxe 13 grupos convidados, com 113 artistas participantes e contou com um público de mais de 7.200 pessoas em seis anos de realização.

Ainda na área da disseminação da arte e da cultura, o Galpão Cine Horto desenvolve um projeto de formação de público direcionado a escolas, o Conexão Galpão. O projeto foi iniciado com o programa “Conexão Cinema”, que conta a história de Belo Horizonte e do cinema através de uma intervenção cênica mediada por projeções de vídeo e fotos antigas, conduzida por dois atores. Esse primeiro programa é direcionado a crianças entre 5 e 10 anos e é apresentado na Sala de Cinema do Galpão Cine Horto. O segundo programa, “Conexão Teatro”, conta a história do teatro e suas transformações através de uma peça teatral apresentada para crianças e pré-adolescentes entre 9 e 12 anos. O projeto Conexão Galpão realizou mais de 250 apresentações para escolas da rede pública e particular, além de creches e instituições infantis, tendo atingido mais de 30.000 crianças.

- 4) Produção e disseminação de informação e conhecimento – Na área informacional, o centro cultural desenvolve três projetos principais: o Sabadão, que se caracteriza pela promoção de debates e palestras sobre teatro; a Revista Subtexto, publicação especializada em teatro e o Centro de Pesquisa e Memória do Teatro, que reúne e disponibiliza um acervo especializado em teatro, arte e cultura. Além desses três projetos, o centro cultural idealizou e promoveu o primeiro Redemoinho, *Encontro Brasileiro de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral*, que deu origem a uma rede nacional de grupos e espaços teatrais.

O projeto Sabadão consiste em palestras com profissionais de reconhecida atuação no contexto da criação artística, abertas gratuitamente ao público interessado na área. Acontece sempre aos sábados e, após as palestras, o público interage com o convidado através de perguntas. Algumas vezes são organizados debates com vários profissionais em torno de temas como a formação do ator, a criação em grupo, etc. Estes encontros às vezes utilizam como recurso informacional complementar exibições em vídeo e demonstrações de métodos de trabalho. Até o final do ano de 2005, haviam sido realizadas 31 edições do projeto, envolvendo 66 artistas palestrantes e um público de 2.318 pessoas.

A revista Subtexto é a revista especializada em teatro produzida pelo Galpão Cine Horto, que tem periodicidade anual, conta com três números publicados. Reúne artigos, entrevistas e reflexões de profissionais e grupos de teatro que compõem a cena nacional contemporânea. A revista tem tiragem de 2.000

exemplares e é distribuída gratuitamente para centros culturais, escolas de teatro e grupos teatrais de 14 estados brasileiros: Alagoas, Amazonas, Bahia, Ceará, Distrito Federal, Espírito Santo, Goiás, Minas Gerais, Paraná, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo. A Subtexto também é distribuída para os alunos e participantes de projetos do Galpão Cine Horto, grupos teatrais e instituições culturais de Belo Horizonte.

O projeto Redemoinho foi idealizado e organizado pelo Galpão Cine Horto no ano de 2004 como um encontro nacional aberto a grupos e espaços teatrais com um perfil de atuação semelhante, voltado para a experimentação e a pesquisa artística. Neste encontro, segundo informações do site do Galpão Cine horto, “foi criada como uma oportunidade rara de troca de experiências sobre o atual estágio da produção cultural no país, em busca do fortalecimento mútuo e da criação de projetos de interesses comuns”.

A partir desse primeiro encontro, os grupos e espaços se articularam e constituíram a rede Redemoinho, uma rede de discussão e colaboração que objetiva reunir agentes culturais de várias partes do país que desenvolvem ações de formação, criação e exibição em torno do teatro, para compartilhar experiências, refletir sobre suas linhas de trabalho e estabelecer intercâmbio de informação. Participam da Redemoinho, atualmente, 70 grupos e entidades teatrais representantes de 11 estados do país. A secretaria de rede tem sede itinerante, que ficou sob gestão do Galpão Cine Horto durante o ano de 2005, passou para o Barracão Teatro de Campinas no ano seguinte e para o Grupo Ói Nós Aqui Traveiz, de Porto Alegre, em 2007. Uma vez por ano, os integrantes da rede se reúnem para um ciclo de

debates e seminários presenciais, do qual participam artistas, representantes dos órgãos públicos culturais (Funarte, Secretarias de Cultura, etc), jornalistas culturais e intelectuais que atuam na área. O encontro de 2005 também foi organizado e sediado no Galpão Cine Horto.

O Centro de Pesquisa e Memória do Teatro é o projeto que mais nos interessa, dentre todos desenvolvidos no centro cultural, por seu caráter estritamente informacional. Esse projeto, que hoje ocupa um espaço físico dentro da casa, merece ser abordado separadamente, para que possamos descrever com mais detalhes seu histórico, estrutura, funcionamento e serviços.

## **5.2. O CENTRO DE PESQUISA E MEMÓRIA DO TEATRO**

A questão da memória está em voga atualmente. Organizações de naturezas diversas têm mostrado preocupação em preservar a memória coletiva institucional, seja através de banco de dados ou criando espaços em suas dependências para armazenamento de documentos. No campo do teatro, sabemos que o Grupo Lume, vinculado à UNICAMP, tem um espaço com esse perfil, assim como o Grupo Galpão, que implantou o Centro de Pesquisa e Memória do Teatro no centro cultural Galpão Cine Horto no final de 2005. Em 2006, a Fundação Clóvis Salgado, sob direção de Chico Pelúcio, inaugurou o Centro de Memória João Etienne Filho, com o mesmo objetivo de preservação e pesquisa, em uma dimensão mais abrangente que aborda também as artes plásticas, a música e a literatura.

Ainda na década de 20, Maurice Halbwachs desenvolveu uma reflexão em termos da memória coletiva na qual aborda a memória “como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes”. (POLLAK, 1992, p.201). A partir da década de 70, com a difusão da história oral, que desenvolve pesquisas a partir da história de vida dos indivíduos, o tema ganhou centralidade nas ciências humanas e sociais. Michael Pollak afirma que na contemporaneidade assistimos a um interesse renovado pelo problema da memória e sua ligação com a identidade, o que pode ser facilmente observável pelo crescente número de publicações que têm abordado o tema.

Provavelmente, a preocupação com a memória reflete a necessidade de reafirmação da identidade por que têm passado os grupos sociais em meio à homogeneização cultural imposta pela globalização. Jacques Le Goff afirma que “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, 2003, p.469).

O mundo contemporâneo, marcado pela fragmentação, pelo efêmero, pela distorção das noções de tempo e espaço, é também marcado pela dissolução da noção de pertencimento ocasionada pelo declínio das velhas identidades assentadas na tradição. Se anteriormente era possível aos indivíduos se reconhecerem como membros de uma coletividade estável, fixada temporal e espacialmente e dotada de valores também estáveis, a situação hoje se mostra bem mais complexa. Inseridas em uma grande rede global de relações que dissolvem as fronteiras espaciais e instalam a experiência de um tempo comprimido e acelerado, as comunidades e

seus membros vêm modificar as relações pessoais, o mundo do trabalho, os valores sociais e as identidades coletivas.

Para o sociólogo Stuart Hall, “esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma celebração móvel” (HALL, 2001, apud SILVEIRA, 2005, p. 3). A busca pelo passado no contexto da sociedade contemporânea traz consigo a possibilidade de coesão e de reafirmação da identidade. Pela memória, confirmamos ter vivido um passado, que constitui nossa história. Halbwachs (1990) afirmou que as memórias são construídas pelos grupos sociais. Mesmo a memória individual só existe a partir da memória coletiva que, para o autor, tem a função de garantir a coesão do grupo. A memória coletiva é o grupo visto de dentro e através do tempo.

O teatro é uma arte coletiva, que se faz com a presença de profissionais agregados em torno a uma idéia e, até mesmo quando se trata da encenação de monólogo, o teatro só se realiza mediante a presença do público. Ao mesmo tempo, o teatro é uma arte que conta histórias e, através de seus enredos, personagens e elementos cenográficos, conta, descreve, representa, um tempo, uma cultura, uma realidade social. Assim, o teatro se revela, em si mesmo, como um instrumento da memória social e da memória coletiva. O Grupo Galpão é um dos tantos grupos que se formaram no Brasil dos anos 80 em torno a um fazer teatral fundamentado na coletividade e na pesquisa contínua, o que já aponta para uma permanência através dos anos. O Galpão Cine Horto é um espaço criado pelo Grupo Galpão para ampliar sua ação; dialogar com outros artistas e grupos de perfil semelhante ao seu; transmitir e trocar conhecimento; formar agentes culturais, artistas de teatro, pesquisadores e

público. O Galpão Cine Horto é um espaço criado para o usufruto de uma dada coletividade da qual o Grupo Galpão faz parte e representa. Em 25 anos de atividades como grupo de teatro e em 10 anos de centro cultural o Galpão acumulou uma memória que é não somente sua, mas de toda uma coletividade com a qual dialoga, da qual faz parte e para a qual direciona suas atividades.

Assim, o Centro de Pesquisa e Memória do Teatro tem como origem essa percepção, por parte dos integrantes do Galpão e da equipe do Galpão Cine Horto, de que a memória constituída e acumulada em sua trajetória merece ser preservada e estar acessível a todos aqueles que se interessam pela arte, pela cultura, pelo teatro porque é uma memória que trata de uma coletividade e de uma prática cultural inserida em um contexto social determinado. O CPMT nasce, também, da percepção de que as atividades desenvolvidas no Galpão Cine Horto e a sua produção artística ou informacional podem atender a outras pessoas que tenham demandas artísticas e informacionais na área. Outro ponto que pode ser destacado é a singularidade do fenômeno teatral que, por sua efemeridade, torna necessárias ações deste porte, que se prestem a tornar permanente aquilo que é perecível, preservando bens culturais e, através destes, preservando os diferentes modos de se fazer a arte e a cultura em uma coletividade e uma memória social representada artisticamente.

A memória está vinculada às dimensões de tempo e espaço. Cada grupo, ao apropriar-se de suas lembranças, encontra-se com sua própria experiência de tempo. A combinação dos grupos coletivos define múltiplas experiências do tempo. “Religiões, atitudes políticas, organizações administrativas, levam com elas dimensões temporais (‘históricas’) que são igualmente projeções para o passado ou



para o futuro” (DUVIGNAUD, 1990, p. 16). Da mesma forma, a experiência do espaço também está vinculada à experiência histórica de cada grupo nas suas relações com outros grupos e nas suas relações com o espaço macro da sociedade. O espaço também se relaciona com a memória a partir dos lugares que se tornam referências para a sua construção. Assim, edifícios e construções antigas, nas localidades próximas ou distantes, possibilitam encontros com uma memória coletiva que subsiste e que estabelece conexões identitárias. Instituições como as bibliotecas, museus e arquivos, chamados de lugares-memória pelo historiador Pierre Nora, preservam a memória do saber, da cultura e dos fatos e os tornam acessíveis à coletividade.

O Galpão Cine Horto, não furtivamente foi instalado em um prédio antigo, que possui uma representação histórico-cultural, tendo abrigado um cinema de porte, movimentado, que funcionou ativamente durante duas décadas, inserindo a arte e o lazer na vida da população da região leste da cidade. Por si só, a edificação possibilita resgatar a memória de uma coletividade e sua ocupação para novos fins culturais possibilita a revitalização da edificação, de seu entorno e da comunidade. Por outro lado, ao instalar nesse novo (e antigo) espaço de cultura o Centro de Pesquisa e Memória do Teatro, o Galpão Cine Horto se institui como uma casa com potencial para transformar-se em um lugar-memória e em um centro informacional voltado para a disseminação de bens culturais e informações de natureza artístico-cultural.

O CPMT foi criado, portanto, para instituir o lugar da memória e da informação no cotidiano do centro cultural Galpão Cine Horto, promovendo ações de valorização da memória institucional e disponibilizando acervo e serviços de cunho informacional

para os usuários do centro. O Centro de Pesquisa e Memória do Teatro tornou-se uma realidade quando, depois de um ano de preparação, foi aberto ao público em uma sala dentro do centro cultural Galpão Cine Horto que reúne um acervo especializado em teatro e toda a memória do Grupo Galpão e do centro cultural, distribuída em documentos diversos como livros, cadernos, fitas de vídeo, DVDs, revistas, etc. Ocupando uma área de 30,61 m<sup>2</sup> que integra uma biblioteca, uma videoteca e um ambiente para estudos e que disponibiliza para seus usuários um computador conectado à Internet, uma TV, um aparelho de DVD e um videocassete, o CPMT dispõe, atualmente, de cerca de 3.000 itens relacionados a teatro, arte e cultura em geral. Dispõe também de um banco de dados que contém a relação de mais de 1500 itens do acervo, disponível para consultas pela internet.

O acervo do CPMT tem sua origem, em grande parte, em documentos e materiais diversos reunido pelo grupo Galpão nestes 25 anos de trabalho e viagens nacionais e internacionais. Outra parte foi reunida a partir dos projetos desenvolvidos no Galpão Cine Horto: livros e textos que foram utilizados como fonte de pesquisa no processo de montagem de espetáculos do projeto *Oficinão*; gravações em vídeo de palestras, espetáculos, seminários, encontros de grupos de teatro, demonstrações de trabalho, etc que aconteceram dentro dos projetos; material utilizado em pesquisas desenvolvidas pelas turmas dos cursos de teatro, etc. Uma terceira parte do acervo tem origem em doações que foram feitas ao Galpão Cine Horto por alunos, grupos de teatro e instituições culturais como a FUNARTE, o *Goethe Institut*, a Hamdan Editora, o SESC São Paulo e o Itaú Cultural.

O acervo atual é composto por:

- livros e revistas de teoria teatral;
- livros e cadernos de peças teatrais;
- livros, revistas e apostilas de produção cultural;
- programas de peças de teatro mineiras, nacionais e internacionais;
- material de grupos de teatro nacionais e internacionais, incluindo o Grupo Galpão;
- programas e informativos de festivais de teatro nacionais e internacionais;
- teses e publicações científicas sobre teatro e sobre o trabalho do Grupo Galpão;
- vídeos e DVDs de espetáculos de teatro variados;
- vídeos e DVDs dos projetos desenvolvidos no Galpão Cine Horto;
- vídeos e DVDs teóricos sobre teatro, dança e arte-educação;
- textos dramáticos originais, produzidos através de projetos do Galpão Cine Horto;
- revistas e livros de arte e cultura em geral;
- CDs de trilha sonora de espetáculos;
- fotos e material gráfico dos projetos desenvolvidos na casa e dos espetáculos do Grupo Galpão;
- livros de literatura e CDs de música;
- cadernos de cultura do jornal Estado de Minas

O acervo do Centro de Pesquisa foi organizado de acordo com dois critérios principais: assunto e suporte de documento. Por assunto, o acervo foi distribuído entre as seguintes seções:

- teoria: aborda métodos e técnicas de interpretação e treinamento do ator, história do teatro, estilos de teatro (grego, melodramático, medieval), etc;
- dramaturgia: reúne peças de teatro nacionais, internacionais e originais produzidas nos projetos do Galpão Cine Horto;

- arte e cultura: outras linguagens artísticas como música e dança, diversidade cultural, história da arte, cultura e democracia, arte-educação;
- produção cultural: reúne apostilas de textos utilizados no curso de Produção Cultural, Cadernos da Fundação João Pinheiro e cadernos publicados e distribuídos pelos órgãos governamentais de cultura;
- produção científica: dissertações de mestrado, teses e artigos científicos sobre teatro e sobre o Grupo Galpão, além dos Anais do Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisadores de Artes Cênicas);
- cenotécnica: apostilas distribuídas pela FUNARTE e livros e vídeos de cenotécnica
- Grupo Galpão: livros, diários de montagem, fotos, cadernos, DVD, vídeos e material gráfico das peças do Grupo Galpão;
- Galpão Cine Horto: textos, documentos de processo de pesquisa e criação; fotos e material gráfico; vídeos e DVDs de cada um dos projetos desenvolvidos no centro cultural;
- Grupos de teatro: livros, vídeos, DVDs de trabalhos de outros grupos de teatro.
- literatura: livros adultos e infantis de literatura
- Belo Horizonte: livros e cadernos que contam a história de Belo Horizonte e de Minas Gerais
- festivais: catálogos e cadernos de festivais no Brasil e exterior
- programas: programas de peças de teatro mineiras, nacionais e internacionais
- jornais: cadernos de cultura do jornal Estado de Minas;
- clipping: conjunto de matérias que saíram na imprensa escrita e áudio-visual sobre o Galpão Cine Horto e o Grupo Galpão.

Por suporte de documento, o acervo foi separado entre:

- livros;
- apostilas;
- revistas;
- material gráfico;
- programas e catálogos
- fotos;
- vídeos;
- DVDs;
- CDs e CDRoms.

O CPMT fica aberto de segunda a sexta-feira, das 14h às 20h e aos sábados, de 10h às 14h. Oferece serviços como: empréstimo domiciliar de livros, revistas, apostilas, vídeo e DVDs; consulta local de material restrito; pequeno ambiente para estudos; equipamentos de audiovisual para acesso às fitas VHS e DVDs; consulta ao acervo através de banco de dados; cópia de material do Grupo Galpão ou do Galpão Cine Horto para fins de pesquisa; atendimento ao público e Visitas Guiadas; além de ser responsável pelo registro de todos os eventos promovidos pelo Galpão Cine Horto durante o ano. A maior parte do acervo é disponibilizada para empréstimo domiciliar, com exceção do material do Grupo Galpão, fotos, vídeos e DVDs. Os empréstimos são realizados mediante ficha de inscrição através da qual o usuário se torna sócio do Centro. Em dezembro de 2006, o CPMT contava com mais de 90 sócios registrados e uma frequência média de 10 usuários por semana<sup>20</sup>, sem contabilizar as visitas guiadas.

---

<sup>20</sup> Relatório anual 2006. Em anexo.

## 6. METODOLOGIA

Para atingir os objetivos explicitados geral e específicos dessa pesquisa, foram adotados os seguintes procedimentos metodológicos:

### 1) Entrevistas:

Foram realizadas quatro entrevistas por pautas durante a pesquisa, sendo duas com integrantes da equipe do centro cultural e duas com especialistas da área de teatro. Essas entrevistas tiveram o objetivo de apreender a história do centro cultural, desde o momento de sua criação até os dias atuais. Ao reconstruir a história desse espaço, procuramos observar como foi sendo definido o seu perfil e a sua política de atuação e apreender a relevância do Galpão Cine Horto em relação à classe teatral de Belo Horizonte. Assim, foi feita uma abordagem da memória institucional não como reificação do passado, mas como estratégia de ação, procurando compreender o processo de construção de uma identidade institucional, sua inserção social e sua representatividade. Nessa análise, foi tomada como eixo central a questão informacional, focalizando o modo como a mesma se colocou neste processo, o tratamento que foi dado à questão e o modo como ela impulsionou a criação do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro.

Os entrevistados que pertencem à equipe do Galpão Cine Horto foram escolhidos por trabalharem no centro desde o seu primeiro ano de funcionamento, tendo acompanhado toda a sua evolução, e ocupado cargos de coordenação, o que lhes permite uma visão privilegiada do todo da instituição. Os especialistas entrevistados foram escolhidos por terem uma relativa proximidade com o centro, tendo também acompanhado a sua história, e por acreditarmos poderem contribuir para nossa

análise através do distanciamento, do posicionamento crítico e de um olhar diferenciado sobre a questão da ação informacional do espaço na cidade.

As entrevistas foram gravadas em fita cassete e transcritas, e constam em anexo nessa dissertação. Foram entrevistados:

- Chico Pelúcio, ator do Grupo Galpão e um dos Coordenadores Gerais do Galpão Cine Horto;
- Laura Bastos, atual Coordenadora de Programação e Projetos da casa, que freqüenta e trabalha no Galpão Cine Horto desde 1988, atriz e diretora de teatro;
- Fernando Mencarelli, Doutor em História pela UNICAMP, professor do Curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFMG em níveis de Graduação e Pós-Graduação, diretor de teatro e, atualmente, Assessor Pedagógico e de Projetos do Galpão Cine Horto;
- Marcelo Bones, ator e diretor de teatro, integrante do Grupo de Teatro Andante, professor do Curso Técnico de Teatro do Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado (Palácio das Artes).

## 2) Questionários:

No que tange ao público freqüentador do centro cultural Galpão Cine Horto, foi adotado o procedimento de aplicação de questionários, de alcance mais amplo. Segundo informação fornecida pela Coordenação de Programação e Projetos do Galpão Cine Horto, a população de freqüentadores assíduos da instituição compreende cerca de 450 pessoas, distribuídas entre duas categorias: artistas profissionais, aqueles que possuem registro profissional no órgão de classe, que contabilizam cerca de 60% do total da população, e estudantes de teatro, que

formam cerca de 40% do total da população. A amostragem escolhida para aplicação de questionários abrange 10% da população total, ou seja, 45 indivíduos freqüentadores assíduos do centro. Essa amostragem foi distribuída entre as duas categorias de usuários de acordo com o percentual relativo a cada uma delas: 27 questionários aplicados a artistas profissionais e 18 a estudantes de teatro.

A intenção inicial era que fossem aplicados questionários apenas entre os usuários que freqüentam o Galpão Cine Horto há mais de cinco anos, regularmente, mas isso não foi possível devido à irregularidade da freqüência deste público. Os questionários foram aplicados presencialmente com os usuários presentes na casa ao longo de uma semana e também através de correspondência eletrônica.

Como esta pesquisa teve como objetivo principal apreender a relevância da instituição do ponto de vista da resposta informacional que dá a seus usuários, foi abordada, tanto na entrevista quanto no questionário, questões sobre a atuação global da instituição, seguida dos projetos de cunho informativo, com particular ênfase no Centro de Pesquisa e Memória do Teatro, por seu caráter estritamente informacional. O projeto Redemoinho foi incluído entre os projetos informacionais da casa ainda que hoje tenha se transformado em uma rede auto-gerida por grupos de teatro de todo o país. A inclusão do projeto se deu devido ao fato de duas edições terem acontecido no Galpão Cine Horto e terem contado com a presença de artistas profissionais de Belo Horizonte. A primeira edição (Encontro Redemoinho) foi aberta à participação de atores e diretores locais mediante inscrição e a segunda (Rede Redemoinho) ficou restrita aos grupos que já integravam a rede. No entanto, nessa segunda edição decidiu-se convidar novos



grupos e criar as “redes regionais”. É possível, portanto, que os artistas profissionais que freqüentam o Galpão Cine Horto tenham participado tanto do encontro Redemoinho quanto da rede Redemoinho. Ainda que os dados obtidos com a aplicação de questionários não revelem a dimensão do projeto, que acontece em nível nacional, podem revelar a participação dos freqüentadores do Galpão Cine Horto nas edições realizadas.

Para pensar na relevância das informações disseminadas pelo centro, ou seja, no modo como modificam o nível de conhecimento e a atuação dos usuários em relação ao fazer artístico teatral, foram analisadas o tipo de informação absorvida pelos usuários, tendo como referência três principais categorias: informação estética, técnica e informação referente ao mercado de trabalho.

Duas dessas categorias foram levantadas tomando-se como base as principais necessidades de informação do setor artístico-cultural de Belo Horizonte levantadas por Salomão (2004) na dissertação “*A Importância da Informação para os Profissionais da Área Artístico-cultural: um estudo exploratório na cidade de Belo Horizonte*” (PPGCI/ECI/UFMG). O resultado da pesquisa aponta para a demanda principal dos artistas belo-horizontinos por informações vinculadas à estética, à vanguarda e às técnicas artísticas. Por entender que o item vanguarda inclui-se na dimensão da estética, pensamos que as necessidades de informação levantadas por Salomão podem ser agrupadas em duas: estética e técnicas artísticas, que foram contempladas no questionário aplicado entre os usuários do centro. A estes dois tipos de informações, técnicas e estéticas, acrescentamos a informação relativa à profissionalização do artista e sua inserção no mercado de trabalho, que

entendemos ser de fundamental importância para o exercício da atividade artística na sociedade atual.

Por uma questão de tempo hábil para o desenvolvimento da pesquisa, não foi possível levantar dados subjetivos e qualitativos mais aprofundados em relação a estas informações, tais como: de que modo o conhecimento adquirido através das informações disseminadas permite selecionar espetáculos e avaliar a qualidade estética e técnica de um trabalho, de que maneira as informações possibilitam apreender a diversidade estética da arte teatral e, até mesmo, se as informações adquiridas permitem escolher abordagens estéticas ou técnicas de trabalho para desenvolver em seus projetos artísticos pessoais. Mas, ainda que não tenha sido possível aprofundar tanto quanto gostaríamos, para o que teria sido necessário realizar entrevistas com os usuários, foi possível contemplar as diferentes qualidades de informação disseminadas pelo centro cultural. Através das questões propostas, buscamos identificar a participação dos usuários nos projetos de cunho informativo do Galpão Cine Horto e o tipo de informação obtida através destes destacando, dentre todos os projetos, a atuação do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro. Assim, foram incluídas questões relativas aos seguintes aspectos:

1) Informação estética – Nos estudos que hoje se fazem a respeito da arte contemporânea, identifica-se e mesmo aponta-se como condição para a apreciação estética na contemporaneidade o acesso ao conhecimento. Cada vez mais o público leigo necessita de mediadores (críticos, jornalistas, estudiosos) que facilitem sua leitura, apreciação e diálogo com a obra de arte. Considerando que o Galpão Cine Horto seja um centro que disponibiliza informação e conhecimento a respeito da

arte, da cultura e, principalmente, do teatro, é de se esperar que essas informações ampliem o conhecimento de seus usuários no que diz respeito a abordagens estéticas e que, também, possam influenciar sua orientação estética.

Na coleta de dados através dos questionários, foram contemplados dois tipos de público: primeiramente, os artistas profissionais que, por sua prática, podem ser classificados como público “iniciado”; em segundo lugar, os estudantes de teatro que têm acesso às informações através dos projetos do Galpão Cine Horto. Este segundo grupo se trata de um público “em processo de iniciação”. Em ambos os casos, a questão da informação estética foi abordada através do levantamento de dados relacionados ao tipo de informação que os usuários consideram haver acessado através dos projetos de cunho informacional desenvolvidos pela casa: informação sobre linguagens, códigos e abordagens teatrais; sobre propostas estéticas de encenação; sobre movimentos artísticos e informações relativas à interlocução entre o teatro e outras linguagens artísticas. Foram também levantados os temas de interesse dos usuários.

2) Capacitação técnica – compreendemos que capacitação técnica é obtida através do conhecimento que possibilita a articulação entre teoria, técnica artística e prática de trabalho para criar e executar uma obra de arte. Para averiguar se as informações disseminadas pelo Galpão Cine Horto são relevantes para a capacitação técnica de estudantes e profissionais de teatro, foram levantadas que tipo de informação técnica os usuários julgam haver recebido nos projetos informativos da casa. Foram abordadas as informações relativas a: métodos e técnicas de treinamento do ator; dramaturgia, direção teatral e atuação; história e

teoria do teatro; cenografia, figurino, trilha sonora e maquiagem; cenotécnica (iluminação e sonoplastia) e outras.

3) Capacitação para o mercado de trabalho (profissionalização) – aqui, procuramos indicadores referentes ao entendimento da realidade e dinâmica do mercado de trabalho do setor cultural, que somente é possível através do acesso a determinado tipo de informação. Assim, através do questionário aplicado, foram considerados dados que pudessem demonstrar se estas informações são efetivamente disseminadas pelo centro cultural Galpão Cine Horto. Assim, contemplamos as informações relativas a: registro profissional e órgãos de classe; concorrências, editais e leis de incentivo à cultura; legislação cultural e políticas públicas de cultura; produção cultural (elaboração de projetos, contratos, captação de recursos, divulgação e venda de trabalhos) e outras.

Além de questões relacionadas à participação dos usuários e ao tipo de informação recebida no centro cultural, foi também perguntada qual a relevância dessas informações para a carreira artística dos usuários e a relevância dos projetos da casa para a comunidade artística de Belo Horizonte.

## **7. ANÁLISE DE DADOS**

Nesta seção, vamos explorar os dados coletados através das entrevistas e dos questionários, ressaltando as principais falas dos depoimentos bem como as respostas processadas a partir dos questionários. Os depoimentos serão citados de acordo com a seguinte legenda:

E1: Depoimento de Chico Pelúcio, concedido em 30 de janeiro de 2007.

E2: Depoimento de Fernando Mencarelli, concedido em 19 de dezembro de 2006.

E3: Depoimento de Laura Bastos, concedido em 29 de novembro de 2006.

E4: Depoimento de Marcelo Bones, concedido em 30 de março de 2007.

### **7.1. RELATOS DA HISTÓRIA DO GALPÃO CINE HORTO E SUAS AÇÕES**

Desde 1998 o Grupo Galpão mantém em Belo Horizonte o centro cultural Galpão Cine Horto, onde desenvolve diversos projetos culturais na área do teatro. Segundo relatos de Chico Pelúcio, ator do Galpão, diretor de teatro e coordenador do Galpão Cine Horto até o ano de 2005, o Grupo sempre foi movido pelo interesse de ampliar sua atuação para além da criação de espetáculos, fosse realizando cursos e oficinas, projetos encomendados ou atividades de compartilhamento de experiências com outros artistas. Com esse objetivo, idealizou e realizou o “Festival Internacional de Teatro de Rua” de Belo Horizonte em 1990, 1992 e em 1994, quando o evento ganhou o nome de “Festival Internacional de Teatro Palco e Rua de Belo Horizonte”. Após realizar a terceira edição do festival, o Galpão desligou-se do evento, que

passou a ser realizado pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. A idéia de inaugurar um espaço cultural surgiu nessa época:

“Nesses três anos de 1990, 1992, 1994 o festival fez essa ponte, ele supriu a necessidade dessas atividades extras do grupo. Quando a gente saiu do FIT, ficou um buraco, um vácuo nesse lado do Galpão. Já em 1995, em 1996, a gente resolveu assumir a reforma desse cinema e criar aqui um espaço, que também foi um amadurecimento da necessidade que existia tanto do grupo, quanto da atividade teatral, principalmente dos grupos de Belo Horizonte, de um espaço aonde a dita pesquisa, a troca, os encontros... Já estava isso tudo latente, a reciclagem dos atores, o aperfeiçoamento, não existia para a gente um espaço pra isso.” (E1)<sup>21</sup>

A um quarteirão da sede o Grupo Galpão, encontrava-se abandonado o antigo Cine Horto, um ponto de lazer e cultura bastante vivo durante os anos 50 e 60 do século XX. A proximidade com a sede do grupo, o tamanho do prédio e sua história foram decisivos para que o Galpão se propusesse a ocupá-lo. O antigo Cine Horto, havia sido inaugurado em 1952, por Abrahão João, um antigo empresário do ramo que na época chegou a administrar os cinemas Eldorado, no Calafate; Rosário, na Rua Jacuí; Azteca, no Carlos Prates e o Cine Horto. Com capacidade para 900 pessoas e uma programação que atendia a crianças e adultos, o Cine Horto teve uma atuação significativa na vida cultural da região leste de Belo Horizonte. Na época áurea do cinema, as sessões ficavam lotadas e as filas para as matinês de 14:00h começavam a formar-se ao meio-dia<sup>22</sup>. Até 1964, o espaço foi administrado pela família de Abraão João, quando foi arrendado pela Empresa Cinemas e Teatros Minas Gerais S.A. Em 1972, após vinte anos de funcionamento, foi fechado por falta de público. Até ser ocupado pelo Grupo Galpão, o prédio do antigo cinema funcionou como bingo e uma oficina e estava prestes a ser vendido para uma igreja.

---

<sup>21</sup> Chico Pelúcio é ator do Grupo Galpão, diretor teatral e um dos coordenadores do Galpão Cine Horto.

<sup>22</sup> Dados obtidos através de uma pesquisa encomendada pelo Galpão Cine Horto à empresa Dossiê – Agência de Investigação Histórica e disponíveis em painéis afixados no Centro de Pesquisa e Memória do Teatro.

Ao ocupar o prédio, o Grupo Galpão resgatou o vínculo original daquele espaço com a cultura e promoveu a sua reinserção na vida cultural da cidade. Esta é uma das funções atribuídas por Silva (1995) e Milanesi (1997) quando se trata do espaço físico dos centros culturais. Os autores apontam para uma tendência de se eleger casarões antigos, seja pelo valor histórico da edificação, seja para resgatar uma relação original com a cultura, seja para revitalizar áreas e bairros da cidade.

Esse é o caso do centro cultural Galpão Cine Horto que reavivou a funcionalidade de uma edificação antiga e, ao mesmo tempo, possibilitou incluir a região leste de Belo Horizonte no circuito cultural da cidade, até então restrito às áreas central e sul da capital. Essa relação com a cidade é pontuada pelo diretor de teatro Marcelo Bones:

“Eu acho que o interessante é pensar essa descentralização, que é parcial, porque na verdade a região onde está o Cine Horto ainda é o centro de BH. (...) Isso tem uma potência que você não consegue mensurar muito ainda porque ela não tem o reconhecimento do Estado, ela não tem o reconhecimento oficial. Mas ela tem uma potência muito grande de deslocar determinados eixos da polis, no sentido do lugar em que você discute, em que você elabora o pensamento. Eu acho que o Cine Horto tem esse papel.” (E4)<sup>23</sup>

Essa ação se torna ainda mais significativa quando percebemos, posteriormente, outros grupos de teatro realizando esse mesmo tipo de ação, deslocando-se para regiões periféricas e, através de seus espaços, transformando as comunidades e a própria cidade. É o que ressalta o entrevistado Fernando Mencarelli<sup>24</sup>:

“(...) ela institui o espaço do teatro como algo concreto na textura física daquela comunidade, e por tanto também na cidade, porque ao

---

<sup>23</sup> Marcelo Bones é diretor do Grupo de Teatro Andante e professor do curso profissionalizante de teatro do CEFAR da Fundação Clóvis Salgado.

<sup>24</sup> Prof. Dr. Fernando Mencarelli, do Curso de Artes Cênicas de Escola de Belas Artes da UFMG. Diretor de teatro e Assessor Pedagógico do Galpão Cine Horto.

fazer isso numa perspectiva que é descentralizadora, ela mexe com aquilo que se estabeleceu, digamos assim, como lugar da cultura na cidade.

(...) Eu acho que é umas das coisas de maior efeito transformador na tessitura da cidade, das relações todas que tem se dado no movimento teatral em Minas, a ação do grupo que se reúne, vai lá pra Lagoinha que são os meninos dos *Candongas*, agora Cida Falabela lá ... não lembro o nome do bairro que é pra lá da Pampulha, enfim o *Armatrux* e o *Espanca!* no Nova Suíça. É um movimento que eu acho que daqui a uns 10 anos que a gente vai sentir a importância e o significado dele.” (E2)

Para instalar-se no prédio do antigo cinema o Grupo Galpão realizou as reformas necessárias com recursos próprios, e contou com a colaboração e o apoio de artistas, pessoas vinculadas à área cultural e instituições. Chico Pelúcio conta que antes de inaugurarem o centro cultural, a mecenas Ângela Gutierrez promoveu um jantar no qual os convidados assinavam um livro de ouro e doavam uma verba para auxiliar no projeto. A CEMIG deu toda a infra-estrutura necessária para o funcionamento da casa, trocando postes e instalando transformadores e, na festa de inauguração, outros convidados deram sua contribuição, como por exemplo, o Grupo Corpo, que doou barras de ferro e o piso de madeira para uma sala de aula. Esses apoios demonstram o prestígio do Grupo Galpão, que conquistou a confiança e alcançou uma receptividade calorosa para a abertura do Galpão Cine Horto, um projeto que desde o início convidava os artistas da cidade à participação.

A habilidade do Grupo Galpão para agregar pessoas e idéias é percebida já na primeira ação desenvolvida pela companhia para formatar os projetos que seriam desenvolvidos no Galpão Cine Horto. Chico Pelúcio e Fernando Mencarelli contam que, ao vislumbrar a ocupação do espaço do antigo cinema, o Grupo Galpão organizou um encontro entre artistas, colaboradores antigos, professores de escolas



de teatro, para discutir o projeto da casa. Sob coordenação de Maria Thaís<sup>25</sup>, de São Paulo e Maria Helena Lopes<sup>26</sup>, de Porto Alegre, o Grupo realizou uma semana de eventos, com um grupo de 30 a 40 profissionais de Belo Horizonte, em que os convidados davam oficinas práticas e depois se reuniam em um espaço para reflexão. Desses encontros veio a definição do projeto Oficinação, que até hoje é o “carro-chefe” da casa e a própria idéia do espaço cultural começou a ser delineada.

“Então era um espaço de compartilhamento pedagógico, de formação no sentido de: “olha como eu trabalho, como eu desenvolvo uma oficina, um workshop” (...) e era mesmo um movimento de agregar, de compartilhar, pensando nessa perspectiva que já estava presente no Cine Horto e que depois foi o eixo do Oficinação: um espaço de aperfeiçoamento onde os atores que já tinham saído das escolas e estavam muitas vezes no mercado ou em seus grupos, enfim, em suas atividades de criação, pudessem se reencontrar para reciclar, pensar, investigar.” (E2)

O Galpão Cine Horto foi criado a partir do interesse pela experimentação e pelo aperfeiçoamento técnico. O que também impulsionou a criação do espaço, segundo os entrevistados, foi o objetivo de desenvolver projetos artísticos pessoais dos atores do Grupo Galpão, tal qual direção de espetáculos e pesquisas artísticas. Desde o início havia a preocupação de que a iniciativa desse certo. Nesse sentido, foi fundamental para o estabelecimento de uma linha de ação uma pesquisa inicial feita na cidade com os outros centros culturais. É o que conta Pelúcio:

“Eu já tinha feito uma pesquisa e já sabia da existência de vários centros culturais reformados, bonitos fisicamente, mas que não tinha gente, não tinha projeto. Então, de cara a gente sabia que para isso aqui ter algum sentido precisava ter idéias e gente.

---

<sup>25</sup> Doutora em Artes Cênicas e Professora de *Improvisação e Direção Teatral* na ECA/USP. Diretora da “Cia Teatro Balagan”, coordenou e implantou o projeto Escola-Livre de Teatro em Santo André/SP.

<sup>26</sup> Diretora teatral, fundadora do Grupo Tear, ex-professora do curso de Artes Cênicas da UFRGS e atual professora do Teatro Escola de Porto Alegre.

(...) Outra coisa que era diagnosticado também, por exemplo, sobre o motivo desses fracassos, é que nos centros culturais não tinha um recorte, não tinha uma definição, não tinha um perfil; eles não conseguiam definir um perfil de atuação. E isso fez com que a gente definisse: a nossa *praia* era teatro.” (E1)

Assim, em março de 1998, o centro cultural Galpão Cine Horto foi aberto a público, com uma proposta de ação que tem no teatro o seu foco e na formação e experimentação artística seu principal interesse. Ao abrir suas portas, o espaço oferecia cursos livres e o projeto Oficinão. Neste primeiro momento, a casa ainda não contava com um patrocínio e era mantida pelo próprio Grupo. Com a proposta de aperfeiçoamento e experimentação, o Oficinão foi desde sempre viabilizado por fundos, tendo sido realizado no primeiro ano com o aporte financeiro do FAT (Fundo de Amparo ao Trabalhador) e, a partir do segundo ano, passando a ser integralmente custeado pelo Fundo da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte.

A partir da inauguração, tanto o espaço físico quanto as atividades promovidas pelo espaço foram sendo melhoradas pouco a pouco. Segundo Chico Pelúcio, já em julho do primeiro ano de funcionamento foi preciso fechar as portas para uma reforma que tinha como finalidade básica melhorar a condição acústica do espaço. O Grupo Galpão financiou uma parte da reforma e outra parte foi viabilizada através de parcerias. Assim, por exemplo, as salas de aula e o teatro receberam aplicação de fibras de vidro que sobraram do incêndio do Palácio das Artes doadas pela Fundação Clóvis Salgado. Pelúcio relata o processo de melhorias contínuas do espaço físico:

“Foi melhorando aos poucos e até hoje o Cine Horto sofre reformas constantes e o ar condicionado do teatro vai ser instalado agora nesse mês, cadeiras nas arquibancadas também vão ser instaladas agora. Foi um processo e também foi, digamos, um processo de ações de fomento, ações de parceria.” (E1)

Da mesma forma que a ocupação do espaço físico, os projetos foram acontecendo aos poucos. A cada ano surgiram novos projetos e outros sofreram modificações de acordo com as experiências anteriores. O perfil da casa foi sendo desenhado ano após ano e, segundo Pelúcio, no processo de estabelecimento de um modelo de ação, duas influências foram fundamentais: a da Escola Livre de Santo André e a do Centro de Construção e Demolição do Espetáculo, no Rio de Janeiro, que são experiências concretas de ações de formação e aperfeiçoamento artístico fundamentadas na prática, no fazer teatral. Essas experiências vinham de encontro àquela primeira observação feita por Chico Pelúcio quanto à necessidade de “ter idéias e gente” no centro cultural:

“A idéia, quando eu falo, é reflexão, discussão, enfim... E o que alimenta isso é a produção. Principalmente quando se fala de teatro, a gente tem que ter uma produção realmente, não se discute (...) a gente está falando é de uma arte que acontece de fato aos olhos do público. Então eu também acho que tem que ter gente trabalhando, gente produzindo nos centros. Produção contemporânea, viva, conectada a uma realidade.” (E1)

A partir dessa premissa da produção de fato e da reflexão como parte do processo de criação, o Galpão Cine Horto se organizou enquanto espaço de referência para as pessoas ligadas a teatro na cidade de Belo Horizonte. O perfil da casa é definido por Laura Bastos, Gerente de Programação e Projetos, da seguinte forma:

“Uma casa com ações compartilhadas, um espaço que é aproveitado por vários grupos, com projetos de trabalho e não um currículo formal. (...) é um espaço, de investigação, de pesquisa, de formação e que hoje tem uma base muito forte nas ações de compartilhamento.” (E3)<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Laura Bastos é atriz e diretora, Gerente de Programação e Projetos do Galpão Cine Horto.

Para Marcelo Bones, o que diferencia o Galpão Cine Horto dos outros centros culturais é o fato de ele ter um recorte definido (o teatro) e, ao mesmo tempo, adotar a perspectiva de pluralidade. Isso, na opinião do diretor, permite que a casa estabeleça um foco de ação e não se perca na idéia de tentar abarcar tudo e na necessidade de ser pluralista ao extremo. Mas, ao mesmo tempo, a casa consegue ser um espaço aberto a possibilidades e consegue também estabelecer uma política de ação voltada tanto para os artistas quanto para o público em geral.

“Ele cumpre esse papel que é de ensino, de pesquisa, de investigação, mas também da mostra, também do espetáculo; quer dizer, ele envolve isso tudo. (...) Eu acho que é hoje um espaço único também com essa relação.” (E4)

Outra particularidade que influencia e até mesmo determina o perfil da casa é a questão do teatro de grupo. Fernando Mencarelli esclarece que, quando a expressão “teatro de grupo” é mais ampla do que “grupo de teatro” e designa um modelo de trabalho que começa a se dar mais claramente no Brasil a partir dos anos 80, sobretudo por influência da visita ao país de Eugenio Barba, diretor do grupo dinamarquês Odin Teatret e um dos maiores ícones mundiais do teatro de grupo. O diretor esteve, inclusive, em Belo Horizonte lançando livros e disseminando a idéia dos grupos como ilhas, da questão da ética, da técnica, da estética como questões vinculadas, reunidas no cotidiano dos grupos e presentes na sua prática artística.

“É exatamente no início dos anos 80 que a idéia do teatro de pesquisa e um teatro de pesquisa feito por grupos começa a se colocar como uma opção concreta e real e isso envolvia a perspectiva de profissionalização. As pessoas queriam viver daquilo, elas não queriam fazer um espetáculo, uma produção onde podia ser radical de pesquisa, de investigação, mas elas queriam mais que isso. Elas queriam se estruturar como grupos para viver

profissionalmente daquilo, dentro de toda uma perspectiva ética, estética que estava colocada ali, e isso encontrou uma realização muito forte no pensamento do Barba.” (E2)

Foi justamente nessa época, que o Grupo Galpão se organizou profissionalmente, dentro dessa perspectiva de trabalho em grupo. A partir, portanto, de um recorte definido ancorado no chamado “teatro de grupo” o Galpão trouxe para o seu centro cultural um modelo de trabalho artístico fundamentado na pesquisa e na experiência prática; um modelo que tem no fazer coletivo seu princípio fundamental e no qual a informação, o conhecimento, a discussão e a reflexão perpassam os processos de criação artística.

Fernando Mencarelli ressalta o modo como o perfil de atuação da casa acaba por definir um perfil de público e a relação que se estabelece entre ambos:

“(…) Criação, Pesquisa e Compartilhamento Teatral, não sei se é exatamente nessa ordem, mas são três palavras-chaves para o Cine Horto.

(…) há uma ressonância com a comunidade artística, são as pessoas, são os artistas, são os criadores que pensam no teatro de uma determinada forma, (...) um tipo de fazer teatral onde a continuidade é fundamental, onde a investigação, a formação contínua, o sentido ético da sua produção está colocado. Então, são aspectos assim que criam uma espécie de comunidade de artistas que partilham princípios e têm maior interesse por esse tipo de ação.” (E2)

Assim, temos que o público freqüentador do Galpão Cine Horto é formado por pessoas, sejam estudantes ou artistas profissionais, que entendem a prática artística dentro dessa lógica da pesquisa e da continuidade que estão na base do teatro de grupo.

A diversidade da programação promovida pelo Galpão Cine Horto possibilita que cada usuário encontre sua área de interesse. Ao longo da história da casa, a cada ano surgiam novos projetos para atender a demandas concretas, bem como possibilitar encontros entre pessoas e grupos através de experiências práticas de formação, discussão, experimentação e criação. Paralelamente aos projetos, o Teatro Wanda Fernandes, do Galpão Cine Horto, funciona regularmente como casa de espetáculos, sejam eles originados de projetos internos ou peças produzidas por terceiros.

Em relação à programação de espetáculos, Marcelo Bones ressalta que existe uma definição de perfil de espetáculos que se apresentam no Galpão Cine Horto, o que confere à casa uma identidade.

“Antigamente a gente tinha muito isso nos teatros e no cinema. Os teatros tinham um perfil. Você sabia que determinado tipo de espetáculo era um espetáculo para o Teatro Marília, ou da (*Sala*) Ceschiatti, mas isso também está se perdendo por uma idéia de pluralidade. (...) Eu acho que o Cine Horto ainda consegue manter essa identidade. A gente sabe que a grande maioria dos espetáculos que vão estar lá são espetáculos dentro desse campo de interesse de um perfil de público. Isso é muito importante, é uma bandeira fincada.” (E4)

O Oficinão foi o primeiro projeto do Galpão Cine Horto e até hoje é o pilar entre os projetos da casa. Reúne ações de aperfeiçoamento, pesquisa artística e uma experiência concreta de montagem baseada no modelo do teatro de grupo. Marcelo Bones comenta a sua importância:

“Eu acho que um projeto radical nesse sentido (*da pedagogia*) é o Oficinão, tanto internamente no Cine Horto quanto também para a cidade. Ele se diferencia muito, ainda continua se diferenciando, por não ser um projeto acadêmico, por não ser um projeto de formação

do ator no sentido tradicional de formar, mas de reformar, ou re-fundar essa pedagogia.” (E4)

Dizemos que o Oficinão é um pilar dentro do centro cultural porque, de acordo com os depoimentos colhidos em entrevistas, vimos que os demais projetos do Galpão Cine Horto surgiram a partir de demandas e possibilidades abertas pelo Oficinão. A Oficina de Dramaturgia, por exemplo, foi iniciada para atender a uma demanda do Oficinão de se trabalhar com textos originais. A partir dessa primeira experiência, que integrava formação, discussão e criação coletiva, surgiu a necessidade de que os textos criados na Oficina de Dramaturgia fossem experimentados em cenas e, assim, iniciou-se a Oficina de Direção Teatral. Após quatro anos, essas duas oficinas foram reunidas no projeto Cena 3x4.

Fernando Mencarelli ressalta a importância dessas iniciativas, que vieram preencher lacunas existentes na formação do profissional de teatro de Belo Horizonte, formando diretores e dramaturgos novos:

“Esses núcleos trabalharam ao longo desses anos, uma série de pessoas que hoje desenvolvem uma série de atividades, seja na universidade, seja junto aos grupos, ou nas escolas com o impulso inicial desses núcleos.” (E2)

Após três anos de trabalho, que envolveram com doze grupos profissionais na montagem de 11 espetáculos teatrais, o projeto Cena 3x4 apresentou um esgotamento, o que provocou a necessidade de reformulação. Assim, nesse ano de 2007, o Galpão Cine Horto retoma as Oficinas de Direção e de Dramaturgia vinculadas à edição comemorativa de dez anos do projeto Oficinão.

Observa-se que, ano após ano, novos projetos tomaram forma e conquistaram seu espaço no cotidiano dos grupos, estudantes e profissionais de teatro da capital mineira. Também para atender a uma demanda do Oficinão, foi criado o projeto Sabadão. Como a proposta do Oficinão envolvia a pesquisa de temas definidos como, por exemplo, teatro grego, Shakespeare, melodrama, tornava-se necessário convidar especialistas para ministrar palestras e seminários sobre esses temas. Por que não transformar as palestras realizadas em um projeto aberto ao público, de forma a possibilitar que mais pessoas tivessem acesso aos conteúdos disseminados? E por que não realizar mais palestras e seminários, independente das demandas do Oficinão, aproveitando profissionais que estivessem de passagem por Belo Horizonte e possibilitando a troca de conhecimento entre os profissionais da cidade?

Assim, foi criado o projeto Sabadão, explicitamente voltado para a disseminação de conhecimento. Entre os artistas convidados, estiveram presentes o italiano Leo Bassi, quando participava do Festival Mundial do Circo do Brasil; o ator Luiz Mello, junto à equipe do ACT (Armazém de Criação Teatral) de Curitiba; a professora e diretora de teatro Maria Thaís, doutora em Artes Cênicas e pesquisadora do método Meyerhold de interpretação teatral e também professores e diretores de escolas de teatro de Minas, para discutir em conjunto a formação do ator, além de muitos outros. As atrações do projeto Sabadão são divulgadas através da imprensa, de correio eletrônico e de peças gráficas, como cartazes e filipetas que, além de serem afixados em murais no Galpão Cine Horto, são distribuídas por escolas de teatro, centros culturais, bares e restaurantes, universidades. No entanto, esse esforço de



divulgação parece não ser suficiente quando se trata de cativar o público de outras escolas de teatro.

O diretor Marcelo Bones, que é professor do curso técnico de teatro do Palácio das Artes, comentou que os alunos dessa escola freqüentam pouco o Sabadão e que isso vem ocorrendo ao longo do tempo. Entretanto, na opinião de Bones isso não é um problema:

“O Cine Horto, por ser uma iniciativa privada, não tem que ter a responsabilidade de encampar tudo. (...) Quando é o estado que faz, ele deveria fazer a partir da construção de um projeto. Aí ele tem que conseguir encampar, na construção desse projeto, todas as possibilidades.” (E4)

O Festival de Cenas Curtas é outro importante projeto da casa, cuja idéia, inicialmente, era simplesmente aproveitar a fértil criação de cenas por alunos em salas de aula e grupos em salas de ensaio, para que pudessem ser vistas pelo público. Hoje, o Festival é um grande palco de experimentação de linguagens e de funções no qual atores se arriscam a dirigir, diretores a atuar, aspirantes a dramaturgos a elaborar uma dramaturgia. O Festival é uma das maiores atrações da casa, que trabalha todos os dias do evento com lotação esgotada, recebendo cerca de 2.000 pessoas por ano, um público cativo formado em sua maioria por estudantes e profissionais da área artística. Segundo Fernando Mencarelli, o Festival de Cenas Curtas

“(...) acaba tendo um sentido de fomento bastante importante no sentido de (...) gerar algum movimento, alguma possibilidade de que pequenos trabalhos possam estar se colocando e que pesquisa, risco, parcerias possam se dar nesses contextos.” (E2)

Neste projeto, temos não só uma ação de estímulo à criação e à inventividade, mas também uma ação de estímulo à formação e manutenção de grupos profissionais, o que se dá também no Oficinão e se deu no Projeto Cena 3x4. Vários são os grupos de teatro que nasceram nesses projetos e hoje atuam profissionalmente no mercado local e nacional, como os grupos Espanca!, Quatro com Palito, Cia. Clara, Cia. Maldita e Cia. Malarrumada. Nesse sentido, a ação do Galpão Cine Horto é mais de estímulo que de fomento, como conta Chico Pelúcio:

“A gente não pretende formar grupos, a gente pretende proporcionar uma experiência coletiva aonde esses princípios, esses valores, esse padrão de comportamento diante da criação ou da mercadoria ou desse mundo externo, fosse uma experiência embasada na forma de organização de grupo. Por que também é algo muito claro para mim que não se faz teatro nesse país sem você se agrupar.” (E1)

Uma vez que essa experiência do trabalho coletivo traz o entendimento do fazer teatral como algo que requer uma continuidade, uma pesquisa aprofundada e uma ação grupal, alunos e participantes de projetos se organizam, constituem grupos profissionais e partem para trabalhos próprios. Há então, uma preocupação por parte do Galpão Cine Horto, de provocar que esses grupos alcancem seus próprios caminhos e venham a tornar-se parceiros do Galpão Cine Horto em outros projetos e ações conjuntas, como o Projeto Cena 3x4, por exemplo, que foi desenvolvido em parceria com a Cia. Maldita.

“Existe uma preocupação com esse desmame, de envolver as pessoas, os grupos, e em dado momento falar “não, agora é você que vai criar o seu projeto”. Discutir, enfim, se envolver com os projetos, dar uma assessoria nos projetos, discutir idéias com os grupos é fundamental e é nosso papel também. Agora, encorajar esses grupos a criarem seus próprios projetos e a sair daqui, procurar o seu espaço, procurar a sua sede, falar sobre isso.” (E3)

Esses resultados mostram como a casa trabalha em conjunto com os seus usuários, fornecendo elemento e meios para que as pessoas façam a cultura com as próprias mãos, de seu próprio jeito, com autonomia e propriedade, estando em acordo com as premissas estabelecidas pelos autores Teixeira Coelho (1986) e Milanesi (1997). Com essas ações, o Galpão Cine Horto se insere também na vida da cidade, promovendo a formação de agentes multiplicadores que dão continuidade ao trabalho iniciado na casa em suas próprias sedes, com novas pessoas.

Além dessas ações de formação profissional, informação e estímulo aos grupos, o Galpão Cine Horto desenvolve projetos mais amplos, como é o caso do Galpão Convida, que agrega uma série de ações. O Galpão Convida proporciona ao público freqüentador da casa o contato com profissionais de renome que vêm a Belo Horizonte a convite do Grupo Galpão, trazendo espetáculos, oficinas práticas e palestras ou mostras de vídeo. Esse projeto permite que o público e os artistas de Belo Horizonte tenham acesso a trabalhos que estão sendo desenvolvidos em outras partes do país, com diferentes abordagens estéticas e linhas de trabalho variadas. Além da possibilidade de conhecer trabalhos significativos os artistas da cidade têm a oportunidade de participar de uma oficina prática gratuita ministrada pelo grupo convidado. Em um segundo momento, há a possibilidade de interagir e trocar informações com os integrantes do grupo convidado através de sua participação em uma edição do Projeto Sábado que acontece sempre vinculada a este projeto. O Galpão Convida ainda promove a circulação de espetáculos que dificilmente viriam à cidade sem o apoio da casa, por não integrarem um circuito comercial de produção cultural.

Em relação ao Galpão Convida, Fernando Mencarelli coloca que “(...) cumpre um papel muito importante de possibilitar a circulação dos espetáculos de outras partes do país e de trazer um pouco esse conhecimento” (E2). O projeto reúne, assim, ações de informação e ações culturais, na medida em que proporciona acesso a métodos de trabalho desenvolvidos por estes grupos nas oficinas práticas; possibilita o acesso a bens culturais que são os espetáculos, com o diferencial que os conteúdos, a estética, a técnica trabalhados podem ser ampliados através de discussões no Sabadão e de materiais que algumas vezes são trazidos pelos grupos, como vídeos, livros e revistas; possibilita a simples fruição estética dos espetáculos através do acesso gratuito, quando são apresentados na rua ou a preços populares quando são apresentados no teatro. Por outro lado, os grupos convidados têm também a oportunidade de estabelecer relações de troca e diálogo com os grupos locais e com o público que participa do Sabadão, formado por estudantes e profissionais de teatro.

No âmbito da difusão de informações e circulação de bens culturais, o centro cultural iniciou em 2005 ações voltadas para as cidades do interior do Estado, hoje concentradas no projeto Cine Horto na Estrada. A casa tem, cada vez mais, adentrado o interior de Minas Gerais levando parte de sua programação de eventos e realizando ações de formação de público, de atores e de agentes culturais. A programação é diversificada, sendo que algumas cidades recebem apenas espetáculos, e outras recebem também oficinas de iniciação ao teatro e oficinas de produção cultural. Esta ação é realizada com o apoio de instituições locais, sejam grupos de teatro ou secretarias de cultura e, em alguns casos, em parceria com a Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais.

A partir dos projetos desenvolvidos, vemos que há uma preocupação também, por parte da coordenação do Galpão Cine Horto, de atuar na área da formação artística e da formação de público. Os Cursos Livres do Galpão Cine Horto são estruturados pelo Núcleo Pedagógico da casa, visando uma formação ampla e completa do aluno. Fernando Mencarelli conta que a estruturação dos cursos em torno de um Núcleo Pedagógico se fez necessária pela intensa participação dos alunos, que demandavam um processo de aprendizado contínuo.

“(os cursos) já sinalizavam um potencial muito rico, muito dinâmico, os alunos vinham, ficavam um ano, dois anos, não queriam sair e as professoras acabaram criando etapas novas, estágios novos, projetos novos, por uma demanda dos próprios alunos que não queriam sair da casa. (...) Então você via aquela coisa rica, fértil, uma demanda grande, uma pulsão ali de criação, aprendizado.” (E2)

Como a formação artística passa pela aquisição de conhecimento, como foi colocado tanto por Milanesi (1997) quanto por Teixeira Coelho (1986), os alunos do Galpão Cine Horto são convidados a participar da programação da casa, acompanhar as edições do Sabadão, utilizar o acervo e o espaço do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro e assistir a sessões de cinema organizadas pelos professores. Todos recebem um exemplar da revista Subtexto, publicada pelo Galpão Cine Horto e um passaporte que permite participar dos eventos cobrados pagando preços abaixo da meia-entrada. Essas ações complementam a formação desses alunos, na medida em que lhes fornecem informações sobre distintos aspectos do fazer artístico.

Entre os cursos, destaca-se a oficina de Produção Cultural, que integra a grade-curricular do Oficinão, mas é aberta ao público em geral. A oficina tem a proposta de

trazer informação sobre produção cultural em geral, Leis de Incentivo, marketing cultural, mercado de cultura, legislação cultural; além de capacitar o aluno para desenvolver projetos de natureza cultural. Cumpre, portanto, a função de disseminação de informação para o mercado de trabalho, além da capacitação no campo da produção cultural.

Com o projeto Conexão Galpão, a casa investe na formação de público para o teatro. O primeiro programa foi originado do desejo de resgatar o vínculo original do prédio onde está localizado o centro cultural com o cinema.

“A gente tentou funcionar como cinema para não perder essa função original do prédio e não funcionou. A comunidade aqui do entorno não vem. A gente tentou até fazer uma programação de Faroeste para ver se atendia, mas a mais bem sucedida foi a programação infantil nas férias, que aí junta bastante menino. Aí, o quê que a gente faz com esse cinema? Aí pintou o “Conexão”, fazer uma coisa que junte teatro e cinema, ser pedagógica, contar a história do cinema, de Belo Horizonte.” (E1)

Com os dois programas do Conexão Galpão (Conexão Cinema e Conexão Teatro), o Galpão Cine Horto promove não só uma ação de formação de público, mas também a disseminação da arte e de informações de natureza cultural dentro das escolas da região metropolitana de Belo Horizonte. Para 2007, um novo programa do Conexão Galpão será produzido, com foco na música. A intenção é que os três programas se complementem e apresentem para as crianças informações básicas sobre as artes e lhes permitam estabelecer um contato inicial com esse universo, de forma lúdica e prazerosa para que, cada vez mais, sintam-se interessadas pelo teatro e pelas outras formas de arte. Hoje, o Galpão Cine Horto busca a parceria da Secretaria de Estado da Educação para que esse projeto possa ser ampliado e

novas ações sejam desenvolvidas, para atingir não somente as crianças da região metropolitana de Belo Horizonte, mas também as crianças do interior do estado.

Além dos programas do projeto Conexão Galpão, a casa promove todos os anos a Semana da Criança, com uma programação gratuita que reúne espetáculos, oficinas e exibição de filmes. Segundo Chico Pelúcio, é esse o evento do qual a comunidade local mais participa no centro cultural.

Essas ações de formação de público e de formação artística e também os projetos que visam promover o acesso a espetáculos, a nosso ver, têm uma ação direta na questão da educação estética. Desde os anos 70, com expansão da arte conceitual no mundo das artes plásticas, formou-se uma rede de profissionais, críticos, curadores e especialistas que promovem a mediação entre o público e a obra de arte, facilitando a compreensão dos elementos estéticos, da linguagem e dos elementos que compõem a obra. A formação artística e a educação estética possibilitam que o público alcance níveis diferenciados de fruição de um elemento artístico. O Galpão Cine Horto, através do projeto Conexão Galpão, demonstra estar preocupado em “formar público” não somente no sentido de constituir uma platéia para o teatro, mas também no sentido de capacitar essa platéia através de um espetáculo e uma intervenção cênica que trazem informações artísticas. Com o projeto Galpão Convida a casa investe no acesso a espetáculos diferenciados e, assim, contribui para ampliar o conhecimento de ordem estética dos artistas e estudantes de teatro. Pois, como coloca Botelho (2003), a questão do gosto passa pelo acesso e as barreiras à aquisição de hábitos culturais são de ordem simbólica:

“Não se pode gostar daquilo que não se conhece; logo, o gostar e o não gostar só podem existir dentro de um universo de competência cultural, significando uma soma da competência institucionalizada pela hierarquia social, pela formação escolar e pelos meios de informação. Neste sentido, todos os estudos internacionais sobre práticas e consumos culturais mostram que é necessário observar a correlação entre acessibilidade e equipamentos”. (p. 13)

Através de seus projetos, o Galpão Cine Horto é um espaço que não produz somente bens culturais, como também conhecimento artístico-cultural. É natural, portanto, o impulso da casa em direção à disseminação do conhecimento produzido e ao intercâmbio com outros artistas e instituições culturais. Assim, com uma preocupação eminentemente informacional, o Galpão Cine Horto lançou, em 2004, a revista Subtexto, cujos objetivos estão explicitados no editorial do primeiro número:

“Nossa intenção, ao colocá-la em circulação, é de abrir espaço para os grupos, profissionais e entidades que insistem em seguir uma trajetória coletiva de trabalho. (..) Queremos falar sobre um teatro que ainda se compromete com a utopia e a transformação, por mais anacrônico que possa parecer”<sup>28</sup>.

A revista surgiu como espaço para o debate de assuntos diversos relacionados ao teatro através de artigos escritos por convidados. Um Conselho Editorial composto por membros do Grupo Galpão e convidados define temas e articulistas de cada edição. Na pauta das edições, foram abordados temas como teatro e política; formação para o teatro de grupo; o trabalho de grupos teatrais de diferentes regiões do Brasil, cultura e globalização, etc. A revista está atualmente em sua terceira edição e é distribuída gratuitamente para instituições culturais, grupos de teatro, bibliotecas de universidades e escolas de teatro de 14 estados brasileiros. As três

---

<sup>28</sup> Revista Subtexto, Editorial, contracapa. Belo Horizonte: ano 1, n.1, 2004.



edições da Subtexto encontram-se disponíveis para *download* no site do Galpão Cine Horto.

Embora seja notório que há uma preocupação com a democratização do acesso às informações contidas na Revista, o que se concretiza nas ações de distribuição gratuita e disponibilização *on line*, Marcelo Bones pontua que os seus alunos, no Palácio das Artes, sequer sabem da existência da revista. Isso nos leva a pensar se o Galpão Cine Horto não estaria fechado em torno de seu público cativo e até que ponto se abre e tenta se aproximar daqueles que não figuram entre os freqüentadores assíduos da casa, mas que fazem parte do rol de pessoas com interesses profissionais no teatro. Como a pesquisa aqui desenvolvida considerou apenas os usuários da casa, não é possível responder a essas indagações nesse momento. Seria necessário, para identificar dados relativos aos artistas e estudantes de teatro em geral da cidade, uma pesquisa mais ampla, que contemplasse também esse público. A disponibilização da revista no site do centro cultural é uma ação que diminui a distância entre o Galpão Cine Horto e outras parcelas de público da cidade, que são, na verdade, usuários e potencial da casa.

O lançamento do primeiro número da revista Subtexto aconteceu simultaneamente ao I Redemoinho – Encontro Brasileiro de espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral, outro projeto de cunho informacional idealizado e produzido pelo Galpão Cine Horto em 2004. Esse encontro reuniu representantes de grupos e espaços teatrais de várias regiões do país e gerou a rede Redemoinho.

De acordo com o texto sobre esse evento publicado na Revista Subtexto, o Redemoinho foi pensado em termos de articulação entre grupos, troca e difusão de informações.

“Avançar na articulação das estruturas já existentes, avançar numa participação mais efetiva na formulação de políticas públicas para a cultura e avançar nas possibilidades de encontro do teatro com o público. Pensar nossa existência diante dessa realidade que se altera com incrível velocidade.

(...) A intenção é de que os temas abordados resultem em uma ação mais ampla, com o estabelecimento de uma rede de cooperação entre os grupos, artistas e entidades participantes e também com o surgimento de circuitos culturais”<sup>29</sup>.

A programação do I Redemoinho incluiu palestras, mesas redondas e discussões em Grupos de Trabalho, que abordaram temas como: A Sociedade em Rede; Teatro e Jornalismo Cultural; Teatro e Poder Público; Parcerias com Iniciativas Públicas; Associações e Iniciativas Coletivas. Entre os palestrantes convidados, estiveram presentes Celso Frateschi, então Secretário de Cultura de São Paulo, Antonio Grassi, então presidente da FUNARTE, entre outros. Esse encontro deu origem a um Manifesto e à rede Redemoinho, que hoje possui um fórum de discussões virtual e um site na internet.

Durante o ano de 2005, o Galpão Cine Horto ficou responsável por gerenciar a rede e organizar um segundo encontro presencial, que aconteceu ao final do ano. O segundo evento contou com a adesão de 30 novos grupos, chegando a um total de 71 grupos participantes. Entre os palestrantes convidados, estiveram presentes o filósofo Luiz Fuganti; Antonio Grassi, então presidente da FUNARTE; Eleonora Santa Rosa, Secretária de Estado da Cultura de Minas Gerais; Luciano Bitencourt -

---

<sup>29</sup> PELÚCIO, Chico. Redemoinho. Revista Subtexto. Belo Horizonte: ano 1, n.1, p.5, 2004.

Secretário Municipal de Cultura de Londrina; Iná Camargo Costa, representante do Movimento Arte Contra a Barbárie, de São Paulo; entre outros. Os temas abordados foram: Políticas Públicas; Mobilizações e Políticas Culturais; Ações Culturais e Novos Paradigmas; Atuação Política junto ao Poder público e à Comunidade; entre outros. Nesse encontro foram organizadas as redes Regionais, com o objetivo de fortalecer a articulação entre grupos de uma mesma região e propor ações localizadas.

Em 2006, a sede da Redemoinho passou para Campinas, sob responsabilidade do grupo Barracão Teatro e em 2007, ficará sob responsabilidade do grupo Oi Nós Aqui Travéiz, de Porto Alegre. O terceiro encontro, de acordo com o site da organização, transformou a Redemoinho em Movimento Político, explicitando o interesse concreto e agregador dos membros da rede em se posicionar politicamente diante das instituições, do governo e da sociedade. Assim, além de palestras, mesas redondas e GTs, o encontro possibilitou o estabelecimento de propostas claras relacionadas às políticas de cultura, como as descritas a seguir:

“(...) reivindicamos um PROGRAMA PÚBLICO DE CESSÃO, GESTÃO E CONSOLIDAÇÃO DE ESPAÇOS PARA O TEATRO DE GRUPO.

(..) criação de um PROGRAMA ESPECIAL DE CIRCULAÇÃO que, ao invés de dar prioridade aos aspectos quantitativos da circulação de produtos, vise ao intercâmbio e compartilhamento de processos artísticos, de formação e pesquisa.

(...) A Redemoinho propõe também que a gestão do FUNDO NACIONAL DE CULTURA seja transparente, democrática e pautada por critérios que contemplem a diversidade cultural, sobretudo as práticas que se caracterizem por processos continuados.

(...) Como ação imediata, propõe ainda a aprovação do PROJETO DE LEI FEDERAL PRÊMIO DE FOMENTO AO TEATRO BRASILEIRO”<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Fonte: [www.redemoinho.org](http://www.redemoinho.org) – redemoinho - encontro nacional 2006. Acesso em 15 de março de 2007.

Ao observar a dimensão tomada pela Redemoinho, percebemos como a iniciativa do Galpão Cine Horto, ao criar o primeiro evento, foi de encontro a uma demanda latente nos grupos de teatro profissionais constituídos nesse país que aproveitaram aquele momento de encontro para se organizar em torno de uma entidade representativa e participativa. A ação do centro cultural, ao pensar e realizar o primeiro encontro da Redemoinho, permite constatar o quanto a instituição está atenta ao que ocorre à sua volta, às mudanças que acontecem na organização da sociedade e à realidade da produção cultural do país. O fato de aquele primeiro evento ter propiciado a formação de uma rede virtual de teatro é mais uma comprovação dessa habilidade do Galpão Cine Horto de dialogar com a contemporaneidade, uma vez que a forma de organização em rede é uma das características centrais da atual Sociedade da Informação e do Conhecimento.

É importante esclarecer que quando incluímos o projeto Redemoinho entre as ações informacionais do Galpão Cine Horto consideramos apenas a primeira edição do evento, que aconteceu em 2004, tendo sido idealizada e organizada pelo centro cultural. A partir do momento em que a rede Redemoinho foi constituída, estabeleceu-se a co-gestão e restringiu-se a participação aos grupos que haviam participado do I Encontro. À época do segundo encontro, abriu-se a possibilidade de que outros grupos integrassem a rede, mediante convites e que esses grupos se organizassem enquanto pólos regionais da rede.

A ação informacional desenvolvida pelo Galpão Cine Horto contempla também a divulgação da programação da casa através dos meios de comunicação de massa e da internet. O Galpão Cine Horto conta com uma Assessoria de Imprensa

responsável pela divulgação dos eventos junto aos veículos de imprensa locais e nacionais e pela relação com os jornalistas. A equipe de Produção Cultural responsabiliza-se pela produção e circulação de peças publicitárias e pelo site da instituição. Entre as peças publicitárias utilizadas estão: mala-direta, que é distribuída semestralmente através do correio e reúne a programação de cursos e a agenda dos principais eventos do semestre; filipetas e cartazes distribuídos pela região metropolitana de Belo Horizonte para divulgar cada evento realizado; *outdoors* e mala-direta eletrônica utilizados também para divulgar cada evento separadamente.

O site do Galpão Cine Horto foi inaugurado em 2005. Até esta data, as informações do centro cultural eram divulgadas através do site do Grupo Galpão, mas o volume de atividades gerou a necessidade de um site independente, ainda que a relação entre o Grupo e a casa esteja explícita nos textos e remarcada através de links que fazem a ligação entre um site e outro. O site do Galpão Cine Horto é atualizado semanalmente e diversas promoções são lançadas com o intuito de estimular o público a freqüentar o espaço eletrônico do centro cultural. O Galpão Cine Horto também divulga suas atividades para sua comunidade no site de relacionamento *Orkut* e através de vídeos hospedados no site *Youtube*.

Além dos projetos de disseminação e troca de conhecimento como *Sabadão*, *Subtexto* e *Redemoinho*, e da divulgação da programação da casa, destaca-se entre as ações de informação promovidas pela casa o Centro de Pesquisa e Memória do Teatro, um projeto — e um espaço — essencialmente informacional,

cuja ação foi contemplada em destaque no questionário e nas entrevistas realizadas ao longo dessa pesquisa.

A idéia do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro foi lançada pelo Galpão Cine Horto em 2004, na forma de um Centro de Referência das Artes Cênicas. O folder institucional da casa naquele ano trazia o seguinte texto sobre o “Centro de Referência”:

“Implementação da primeira etapa da montagem de um centro de documentação das artes cênicas no Cine Horto, a ser aberto ao público em geral. O acervo será composto por livros, diários de montagem de espetáculos, textos teatrais, publicações diversas e documentos gravados em vídeo contendo palestras, debates, demonstrações e aulas abertas.”

Nesse primeiro momento, embora a preocupação com a questão da memória institucional estivesse presente desde o início, conforme afirma Chico Pelúcio, a palavra “memória” não aparecia no nome do espaço que se pretendia montar, nem no texto do folder. Durante o ano de 2004, segundo parece, muito pouco foi feito no sentido de dar andamento ao projeto do “Centro de Referência”. Somente em 2005, foi efetivamente montada uma equipe, da qual tivemos o privilégio de participar na condição de pesquisadora, para que o projeto fosse levado adiante.

Em meados de 2005 o nome “Centro de Referência das Artes Cênicas” foi modificado para “Centro de Pesquisa e Memória do Teatro”. A mudança, segundo relatórios dessa época<sup>31</sup>, foi motivada por duas questões: em primeiro lugar, porque o nome parecia pretensioso diante das verdadeiras possibilidades técnicas, físicas,

---

<sup>31</sup> Relatórios sobre o processo de implantação do CPMT, disponibilizados pela direção do centro cultural para essa pesquisa.

financeiras e de recursos humanos existentes naquele momento. Em segundo lugar, porque a questão da memória era uma preocupação do Grupo Galpão e do Galpão Cine Horto desde o início, o que ficava evidente pelo volume do acervo de memória institucional acumulado até aquele momento, formado por fitas de vídeo, fotos e documentos bibliográficos que relatam a trajetória do grupo e que documentam as atividades do Galpão Cine Horto.

O Centro de Pesquisa e Memória do Teatro do Galpão Cine Horto foi criado com o objetivo de organizar e disponibilizar o acervo acumulado pelo Grupo Galpão e pelo Galpão Cine Horto ao longo de sua história, a partir de uma perspectiva de preservação e democratização do conhecimento, tornando públicos não somente os bens culturais criados pelo Grupo e no centro cultural como também o acervo de pesquisa utilizado nesses processos criativos. É o que explica Laura Bastos, Gerente de Programação e Projetos do Galpão Cine Horto:

“A gente precisava ter um registro melhor dos projetos, ter material de pesquisa... O Galpão até já tinha algum material de pesquisa, tinha os seus registros, mas não tinha o lugar, e fora isso não tinha como oferecer isso pra cidade. Pra quê serve um livro no estante?”  
(E3)

Com a implantação do CPMT, objetivou-se também sistematizar uma atividade de registro contínuo dos processos, dos projetos e dos eventos realizados no Galpão Cine Horto, de modo que todo esse rico material de pesquisa seja posteriormente organizado, preservado de maneira adequada e venha a se tornar acessível para todos aqueles que se interessam pelo fazer artístico.

“A gente estava tendo uma produção razoável e não estava registrando. No mínimo um registro bruto pra que alguém futuramente pudesse sistematizar isso, preparar isso pra ser

consultado. Então, o Centro de Pesquisa veio muito nesse sentido, então o tempo todo a gente luta um pouco querendo organizar esse funcionamento (...) Foi um pouco dessa necessidade de estar sistematizando, organizando e difundindo as experiências que acontecem aqui. (...) O Centro de Pesquisa é um pouco também essa necessidade, você ter um lugar mais organizado, mais sistematizado, aonde pudesse ter mais conteúdo, consistência; até mais qualidade e quantidade dessas informações.” (E1)

Ao mesmo tempo, ampliando o raio de ação deste espaço para além das atividades particulares do Grupo Galpão e do Galpão Cine Horto, dentro de uma preocupação de se oferecer um amplo panorama da produção teatral brasileira e internacional, contemporânea e histórica, o Centro de Pesquisa e Memória do Teatro acumula também a função de reunir um acervo de pesquisa significativo, continuamente ampliado, que possa servir a estudantes, profissionais e artistas amadores de Belo Horizonte e Minas Gerais.

O processo de implantação do CPMT levou quase um ano, tendo sido iniciado efetivamente em janeiro de 2005. Durante esse período, segundo os relatórios do processo de implantação disponibilizados para essa pesquisa<sup>32</sup>, foram realizadas diversas atividades. O relatório do período compreendido entre janeiro e maio de 2005 aponta para as seguintes atividades:

- elaboração de projeto, cronograma e orçamento para a implantação do espaço, então chamado de Centro de Referência;
- levantamento, organização e seleção do material armazenado até aquele momento pelo Galpão Cine Horto;
- contato com ex-alunos, profissionais e colaboradores do centro cultural para recuperação de material referente aos processos artísticos dos quais participaram

---

<sup>32</sup> Relatórios dos anos 2005 e 2006.



dentro dos projetos da casa. Seleção e cópia desses materiais para serem integrados ao acervo;

- catalogação e organização do material recuperado;
- transcrição de fitas cassete contendo entrevistas e palestras realizadas para os projetos da casa;
- levantamento de publicações e contato com diversas instituições culturais e grupos de teatro solicitando doações;
- trabalho relacionado à pequena biblioteca já existente no centro cultural, que incluiu: elaboração de ficha de cadastro, listagem e organização do acervo; novo sistema de funcionamento;
- registro em vídeo e fotos das atividades do centro cultural.

É importante ressaltar que, por não contar com os serviços de um profissional de biblioteconomia, o trabalho técnico referente ao acervo (catalogação e organização) do CPMT foi realizado inicialmente de forma intuitiva e amadora, por uma equipe formada de ex-alunos e alunos bolsistas que trabalhavam no projeto como contrapartida da bolsa. Os critérios adotados para organização e seleção do material, explicitados nos relatórios sobre o processo de implantação, foram: projetos da casa; ano de realização dos mesmos e suporte de documento.

A partir da inauguração, o serviço de catalogação passou a ser realizado por estagiários, tendo contado primeiramente com uma estagiária do curso de Ciência da Informação da PUC-MG e, posteriormente, com uma estagiária do curso de Biblioteconomia da UFMG. O Centro de Pesquisa conta atualmente com a com o

serviço de uma estagiária de Biblioteconomia e a colaboração voluntária de um bibliotecário.

Em julho de 2005, de acordo com o relatório de atividades do mês, foi iniciado o serviço de transcodificação de imagens em VHS para DVD, com o intuito de prolongar a vida útil dessas imagens e facilitar os procedimentos de conservação das mesmas. Em relação ao acervo audiovisual, uma atividade apontada nos relatórios como “pendente” e que até o fechamento dessa pesquisa não chegou a ser realizada foi a edição do material bruto armazenado no CPMT. Para essa ação, seria necessário não somente contar com uma equipe especializada, mas fazer a seleção de imagens de todo o material gravado. No ano de 2005, segundo o relatório de atividades de janeiro a maio, foi realizada com alunos da casa e bolsistas de cursos uma tentativa de mapeamento do conteúdo das fitas de vídeo, com esse objetivo, mas o resultado obtido foi insatisfatório. Até esse momento, foi feita apenas a edição em DVD dos dois primeiros Festivais de Cenas Curtas, como atividade voluntária de alunos do curso de Design Gráfico da UEMG.

No segundo semestre de 2005, com foco na inauguração do Centro de Pesquisa, foram agregadas outras atividades àquelas iniciadas no primeiro semestre, entre as quais figuravam:

- criação e implantação de um banco de dados para ser disponibilizado para consultas através do site da instituição;
- elaboração de um projeto arquitetônico e reforma do espaço físico;
- montagem e organização do espaço físico;
- criação e distribuição de peça gráfica (folder-convite) para a inauguração.

A inauguração do espaço se deu juntamente com o lançamento da revista Subtexto, em 19 de dezembro de 2005. A partir da abertura ao público, o CPMT foi inserido no cotidiano do Galpão Cine Horto sendo utilizado, sobretudo, por alunos dos cursos livres e profissionais que freqüentam assiduamente a casa. Pouco a pouco, o público foi tomando conhecimento do projeto, cuja divulgação foi feita através da imprensa, de eventos da casa e também através do chamado “boca a boca”.

Ao longo do primeiro ano de funcionamento, de acordo com relatório fechado no mês de novembro de 2006, o CPMT contava com 91 sócios e recebia uma média de 10 usuários por semana. Foram realizados 219 empréstimos domiciliares, 29 Visitas Guiadas, 11 pesquisas sobre o Galpão Cine Horto, por alunos de ensino médio, superior e de pós-graduação. Ainda que estes números sejam pouco expressivos, o desempenho do espaço foi considerado satisfatório pela equipe, uma vez que muitas coisas ainda estavam sendo organizadas e uma parcela grande do material vinha sendo catalogada pouco a pouco. O número de sócios e a freqüência ao espaço aumentaram ligeiramente em 2007. Dados do mês de março revelam que o CPMT conta agora com 124 sócios e recebe cerca de 15 pessoas por semana. De janeiro a março de 2007 foram recebidas cerca de 100 pessoas em Visitas Guiadas promovidas pelo Centro de Pesquisa e Memória do Teatro.

Esse histórico revela que, pouco a pouco, o espaço está sendo incorporado à rotina da casa. É importante que sejam sanadas quaisquer deficiências que ocorram na divulgação do projeto porque, como pontua Barreto (1999), é necessário que a informação circule e chegue até as pessoas pois, a informação estática não produz conhecimento.

"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 promove o desenvolvimento, a informação necessita ser transmitida e aceita como tal." (p.5)

O Centro de Pesquisa abriu as portas oferecendo alguns serviços básicos, como empréstimo da maior parte do acervo, consulta ao acervo em equipamentos multimídia; sala de estudos e banco de dados. Aos poucos, de acordo com as demandas percebidas e as dificuldades enfrentadas, alguns serviços foram incluídos, outros suprimidos e outros regulamentados. Por exemplo, desde meados de 2006 adotou-se a prática da renovação de empréstimo por telefone visando facilitar para os alunos que vão ao Galpão Cine Horto apenas uma vez por semana e adotou-se também a cobrança de multas por atraso na devolução. Por outro lado, o empréstimo domiciliar de fitas de vídeo e DVDs foi suprimido no início de 2007, devido aos atrasos constantes na devolução do material e à inexistência de cópias em número suficiente para atender a todas as demandas. Têm sido providenciadas cópias de segurança desse acervo para que todo ele possa vir a ser novamente disponibilizado para empréstimo domiciliar.

Desde sua inauguração, o CPMT passou a ser utilizado como uma fonte de pesquisa para trabalhos acadêmicos que têm como objeto o Grupo Galpão ou o Galpão Cine Horto. Grupos de estudantes ou pesquisadores de pós-graduação com esse interesse já vinham procurando a instituição e eram sempre atendidos pela Assessoria de Imprensa. Com a abertura do CPMT, este passou a receber e orientar os alunos e fornecer o material necessário para as pesquisas. Essa demanda gerou a necessidade de se regulamentar procedimentos para cessão de imagens do

Grupo Galpão. No caso de cópias de material audiovisual dos projetos do Galpão Cine Horto e dos espetáculos do Grupo Galpão, passaram a ser autorizadas apenas para fins de pesquisa acadêmica mediante solicitação por escrito e assinatura de um termo de compromisso. No ano de 2006, segundo relatório anual de atividades do CPMT<sup>33</sup>, as 11 demandas informacionais para pesquisas sobre o Grupo Galpão vieram por parte de alunos de doutorado, mestrado, graduação e ensino médio de Belo Horizonte, Brasília, São Paulo, Salvador, Uberlândia, Santa Catarina e Rio de Janeiro.

A crescente procura por parte de pessoas interessadas em pesquisar a história, a estética, os espetáculos do Grupo Galpão e as ações do Galpão Cine Horto gerou também a necessidade de sistematizar a transmissão dessas informações, tornando o processo mais rápido e objetivo. Assim, foi instituída a Visita Guiada, realizada durante o horário de funcionamento do CPMT mediante agendamento prévio. Nesta atividade, o grupo faz uma visita monitorada por todo o espaço físico do Galpão Cine Horto, desde sala de ensaio até camarim, recebendo informações sobre as instalações, equipamentos e seus usos. Ao final do trajeto, após uma breve introdução sobre a história do Grupo Galpão e do Galpão Cine Horto, o grupo é levado à Sala de Cinema onde assiste ao documentário sobre o Grupo Galpão e ao vídeo-institucional do Galpão Cine Horto.

Além dos serviços direcionados aos usuários, o CPMT responsabiliza-se pelo registro de todas as atividades que acontecem no Galpão Cine Horto, aquisição de acervo e melhorias nas condições de armazenamento e conservação do mesmo. No

---

<sup>33</sup> Relatório anual de atividades – 2006.

que diz respeito às ações de conservação, a equipe contou com a colaboração do Arquivo Público Mineiro, uma museóloga e uma especialista em conservação do Museu de Arte da Pampulha, além de um fotógrafo profissional. Por orientação desses profissionais, o espaço pode iniciar procedimentos efetivos visando a preservação de todo o acervo disponível como, por exemplo, a utilização de equipamentos como um termohigrômetro (aparelho que mede a temperatura e a taxa de umidade relativa do ar), dois ventiladores e um desumidificador, utilizado para controle da taxa de umidade relativa do ar. Ao mesmo tempo, para garantir a preservação do acervo fotográfico do CPMT, tem sido providenciado um melhor armazenamento das fotos impressas, utilizando-se álbuns e papéis mais adequados e a digitalização de todo o material.

Atualmente o Centro de Pesquisa e Memória do Teatro dispõe de 1.515 volumes catalogados, cuja listagem está disponível para consultas em um banco de dados acessível pela internet através do site do Galpão Cine Horto. Alguns materiais ainda não foram catalogados, como fotos e a maior parte do material gráfico (programas, catálogos de festivais e peças gráficas do Grupo Galpão e do Galpão Cine Horto). A catalogação foi iniciada no banco de dados criado para o CPMT mas, nesse momento, trabalha-se na substituição do banco de dados por uma versão *on line* do sistema de bibliotecas PHL, até então utilizado apenas internamente. Essa modificação agilizará o atendimento e os procedimentos de busca e permitirá um serviço mais detalhado, tecnicamente mais adequado, de catalogação e indexação dos documentos. A previsão é de que em julho de 2007 o PHL já esteja acessível através do site do Galpão Cine Horto.

O que vemos nos relatórios de trabalho do CPMT é que, desde sua inauguração, têm sido feitos esforços para melhorias no atendimento do público e ampliação do acervo. A equipe tem participado de editais públicos de patrocínio e apoio cultural, além das leis de incentivo com projetos que visam a ampliação da equipe, melhorias de infra-estrutura, aquisição de equipamentos e aquisição de acervo. Em 2005, foram enviados projetos para o edital Petrobras Cultural, o edital Caixa de Adoção de Entidades Culturais. O mesmo projeto foi enviado e aprovado na Lei Federal de Incentivo à Cultura, mas não se conseguiu captar patrocínio. Em 2006, foram enviados projetos para diversos editais como o Fundo Estadual de Cultura, Petrobras Cultural, BNDES, Oi Telemar, entre outros.

Ao mesmo tempo, se tem buscado adquirir novos itens de acervo através de solicitação de doações enviadas a instituições culturais, universidades, órgãos de cultura, grupos artísticos e pessoas físicas. Em março de 2007, o Grupo Galpão disponibilizou uma verba de um mil reais para aquisição de acervo bibliográfico. Têm sido constantes também esforços no sentido de diversificar o acervo e facilitar o acesso do público, através de ações como: digitalização de todo o material audiovisual e fotográfico reunido; formação e catalogação de um acervo de programas de peças teatrais de Minas Gerais, do Brasil e do mundo; disponibilização de informações sobre festivais de teatro, mercado de trabalho e produção cultural; substituição do banco de dados pelo sistema PHL; etc. Com os dados obtidos nessa pesquisa, fica latente a necessidade de se investir também na ampliação do público usuário do CPMT.

Para 2007, está previsto o início de um trabalho de catalogação, inventário e preservação do acervo de figurinos e adereços cênicos do Grupo Galpão, que passará a ser incorporado ao Centro de Pesquisa e Memória do Teatro. Atualmente, esse projeto encontra-se em tramitação em três editais públicos de patrocínio, aguardando parecer final. Com essa iniciativa, percebemos uma intenção clara por parte do Grupo Galpão de investir na ampliação do projeto do CPMT dando-lhe um caráter museológico e preservando a sua memória não somente a partir de documentos bibliográficos, audiovisuais e iconográficos, mas também através de peças e objetos que materializam a sua história. Pelo lugar que o Grupo ocupa hoje dentro de cenário profissional das artes cênicas, tal iniciativa, a meu ver, preservará não somente a memória de um grupo de teatro, mas a arte e a cultura de Minas Gerais num dado momento histórico, representadas no fazer artístico, na estética, no modo de produção e nos espetáculos desse grupo.

A iniciativa de criação do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro é comentada por Fernando Mencarelli:

“Eu acho que o Teatro de Moscou se institui de certa forma um novo modo de fazer teatral e lá a idéia já era fazer um espaço, uma casa onde se pudesse trabalhar muitas horas, durante muito tempo e onde estivesse presente uma biblioteca, um centro de estudos, um espaço de estudos e isso é quase que natural. Faltava, né? Então acho que é parte fundamental do projeto como um todo, essa disponibilização da informação, do acesso a informação, (...) tanto aquela que foi gerada ao longo desses anos e que está aí sendo registrada e agora sendo tratada para ser disponibilizada e a preocupação com o registro de tudo que se faz aqui, que também ele agora se torna um projeto, é preciso registrar, registrar com qualidade, ter o material para aquilo que foi eventual se perpetue como possibilidade de informação que seja mais acessível a um número maior de pessoas através de outros suporte, através do vídeo, através dos textos publicados”. (E2)



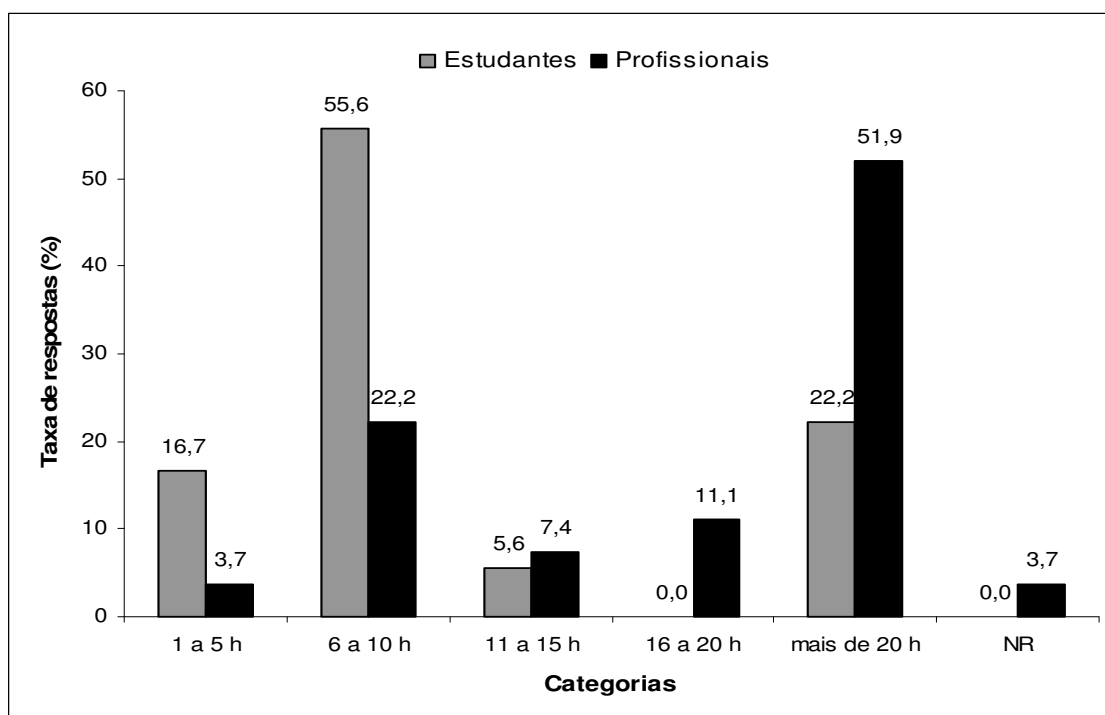
Através dessa ação, de cunho eminentemente informacional, o Galpão Cine Horto, a nosso ver, insere-se no rol das instituições culturais preocupadas em gerar, preservar e transmitir informações e conhecimento, indo além da prática artística pura e simples, indo além do lazer e do consumo de cultura. O Galpão Cine Horto, através do CPMT, abre um campo de atuação que muito ainda tem para ser explorado, no rumo da pesquisa e da produção teórica, no rumo da geração e gestão de conteúdo, nas trilhas da história da arte e da cultura. Ações previstas para 2007, como um breve mapeamento do cenário artístico em cidades do interior de Minas e a elaboração de aulas-palestras para escolas públicas já anunciam esse potencial do projeto e inauguram possibilidades de expansão.

## **7.2. A QUESTÃO INFORMACIONAL NO GALPÃO CINE HORTO**

Com relação à questão informacional no centro cultural Galpão Cine Horto, procuramos, através da aplicação de questionários, levantar dados que nos permitissem avaliar a atuação da instituição como centro disseminador de informações junto a seus usuários. Procuramos identificar as atividades preferidas do público freqüentador da casa; sua participação nos projetos de caráter informacional, com destaque para o Centro de Pesquisa e Memória do Teatro; o tipo de informação e os serviços informacionais utilizados e, por fim, a sua opinião quanto à relevância da ação informacional da casa.

Inicialmente, procuramos identificar o perfil do público que freqüenta o Galpão Cine Horto usualmente e a relação que ele estabelece com a casa. Foram consultados 27

artistas profissionais e 18 estudantes de teatro, uma amostragem que representa 10% do público que frequenta a casa regularmente. Vimos que a maior parte dos usuários do centro cultural tem uma dedicação significativa à atividade artística, ainda que na condição de estudante. Mais de 60% dos artistas profissionais consultados tem uma dedicação à atividade artística superior a 16 horas semanais e, entre os estudantes também a maioria dedica, pelo menos, 6 horas semanais à atividade artística, conforme demonstrado no GRAF.1. Esses dados reafirmam as considerações feitas a respeito do público pelos entrevistados Marcelo Bones e Fernando Mencarelli, para quem o usuário do Galpão Cine Horto se identifica com o modelo de atuação do “teatro de grupo”, uma prática que envolve comprometimento com a pesquisa, o treinamento e a experimentação e que demanda de seus atores um real investimento de tempo.

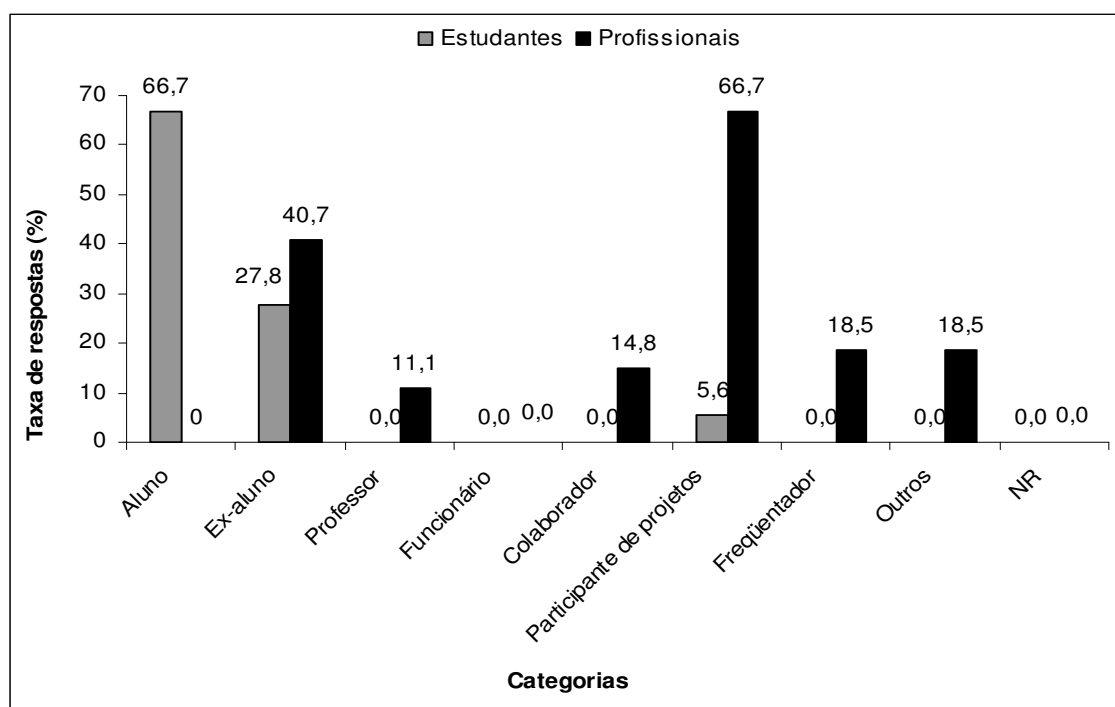


**GRÁFICO 1: Tempo de dedicação semanal à atividade artística**

Fonte: questionários aplicados em novembro de 2006.

O contingente de estudantes com dedicação semelhante à de profissionais sugere um comprometimento grande desses alunos com a prática teatral. Fernando Mencarelli mencionou em sua entrevista que os alunos trazem demandas de continuidade ao terminarem os cursos, o que gerou a criação de vários núcleos de pesquisa coordenados pelos professores como atividade de aprofundamento na qual os alunos desenvolvem projetos artísticos específicos. Esse é o caso do Grupo Oficininha, formado por adolescentes que começaram em um curso de teatro em nível básico da casa, tendo passado para o nível avançado e vindo posteriormente a constituir um núcleo de pesquisa. Hoje o grupo acumula quatro anos de trabalho sob coordenação de uma professora/diretora do Galpão Cine Horto.

No que diz respeito à relação que o usuário estabelece com o centro cultural a opção mais assinalada entre os artistas profissionais foi “participante de projetos”, como demonstra o GRAF. 2.



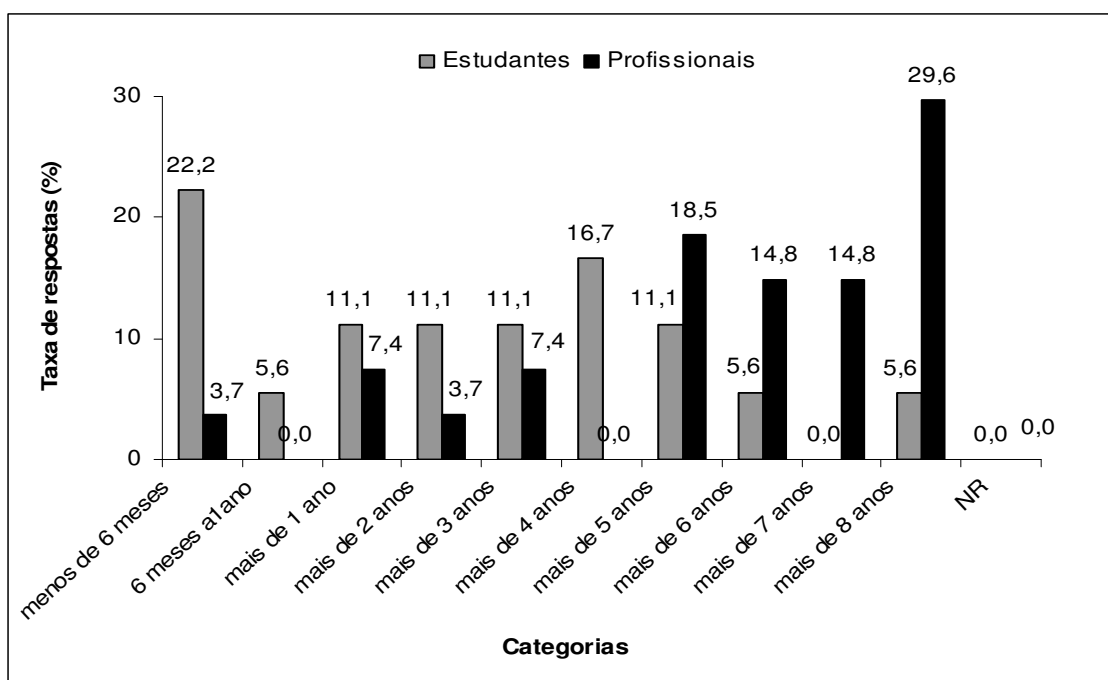
**GRÁFICO 2: Relação que os usuários estabelecem com o centro cultural**

Fonte: questionários aplicados em novembro de 2006.

OBS: mais de uma opção de resposta foi assinalada

Muitos artistas marcaram mais de uma alternativa de resposta, o que demonstra que estabelecem uma relação múltipla com a casa, acumulando papéis como participante de projeto e ex-aluno, ou colaborador e freqüentador, ou ex-aluno e professor. Vemos, com isso, que a casa agrega pessoas em torno de suas atividades e sua programação de eventos, possibilitando que os seus usuários passem por experiências diversificadas em termos do lugar que ocupam e do papel que desempenham na sua atividade artística.

O tempo de freqüência na casa demonstra que os usuários estabelecem uma relação estreita com o centro cultural. De acordo com os dados obtidos (GRAF. 3), observamos que os artistas profissionais criam vínculos com a casa e passam a freqüentá-la ao longo dos anos, pois, se somarmos o percentual de artistas que freqüenta a casa há mais de cinco, seis, sete e oito anos, chegaremos a um total de 77,7% de profissionais. Dentre os estudantes, o tempo de freqüência é variado.

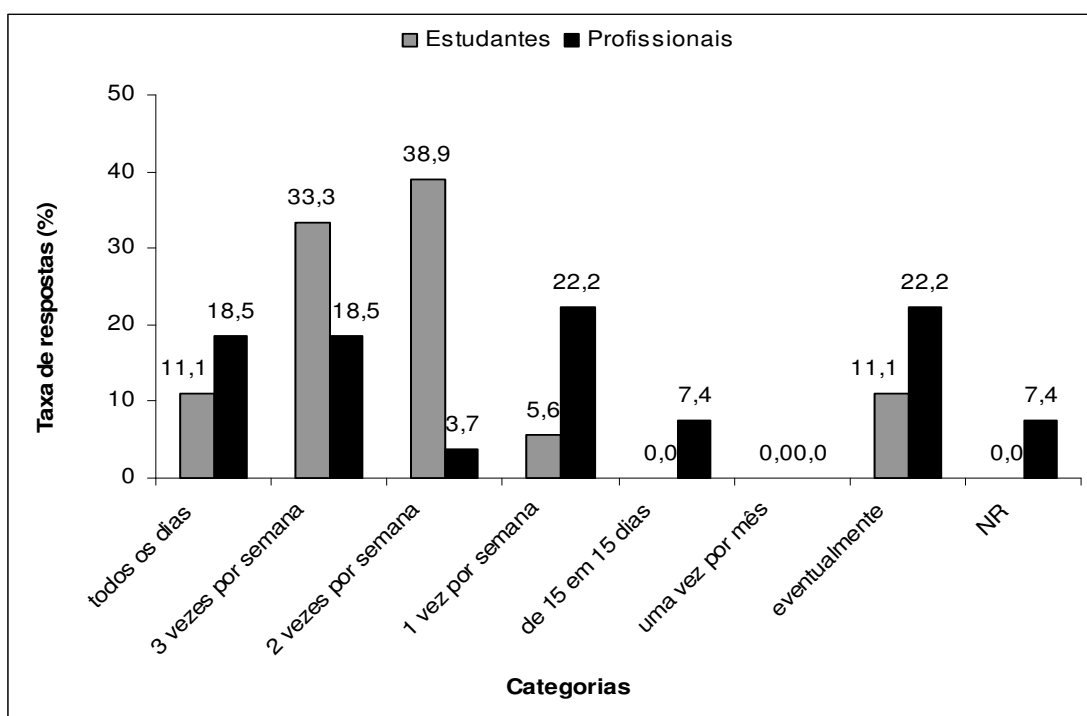


**GRÁFICO 3: Tempo de freqüência ao centro cultural**

Fonte: questionários aplicados em novembro de 2006.

Vemos que a freqüência em tempo maior se dá entre os artistas profissionais que, conforme explicitado pela questão anterior, desenvolvem diversos tipos de participação nas atividades da casa. Há que se considerar que os projetos voltados para profissionais exigem um envolvimento maior dos participantes e não duram menos que um ano, entre pesquisa, produção e circulação de espetáculo. Os cursos livres, por sua vez, são estruturados em módulos de seis meses e a continuidade não é obrigatória.

No que diz respeito à assiduidade das pessoas no Galpão Cine Horto, vimos que os estudantes, por estarem envolvidos nos cursos regulares, apresentam uma assiduidade maior, freqüentando a casa, em sua maioria, duas ou três vezes por semana, conforme mostra o GRAF. 4. Entre os artistas profissionais, a assiduidade é variada, como mostra a distribuição da taxa de respostas.

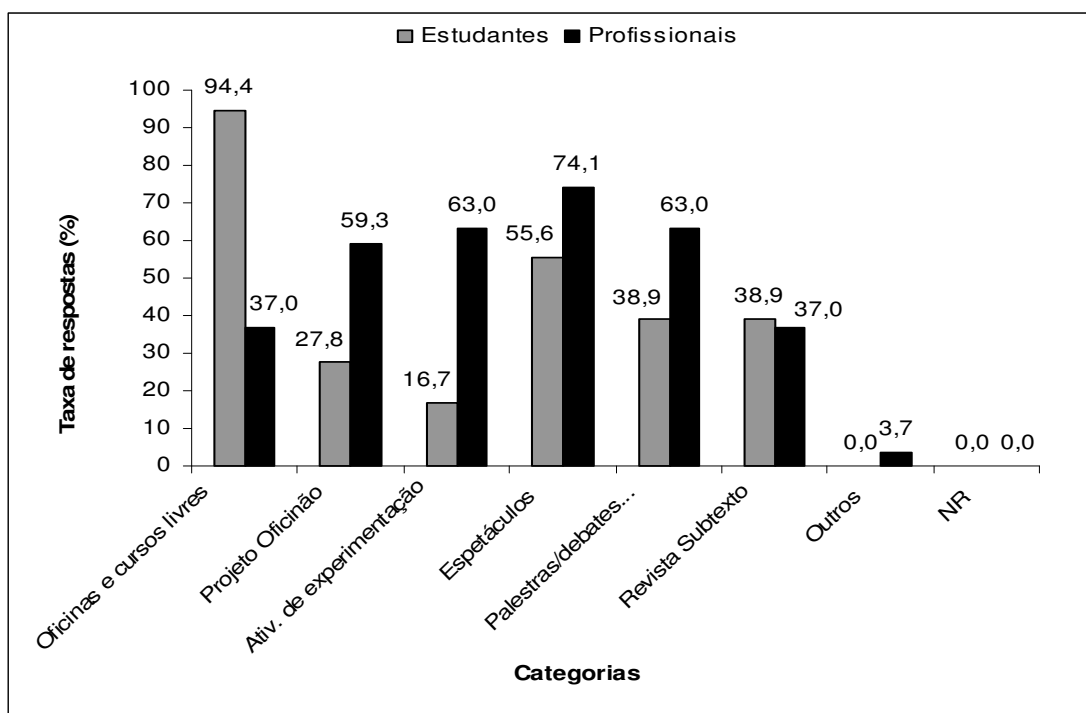


**GRÁFICO 4: Assiduidade dos usuários ao centro cultural**

Fonte: questionários aplicados em novembro de 2006.

O GRAF. 4 mostra que há uma parcela maior dos artistas profissionais que visita a casa apenas eventualmente, uma vez por semana. Grupos menores distribuíram-se entre aqueles que comparecem de quinze em quinze dias e aqueles que têm assiduidade maior, de três vezes por semana ou todos os dias.

Em relação às atividades promovidas pelo Galpão Cine Horto, o diretor Marcelo Bones colocou em sua entrevista que os espetáculos que se apresentam a casa pertencem a uma classe de trabalhos artísticos que interessam a determinado tipo de público e, assim, contribuem para definir um perfil de público e de atuação do centro cultural. Pelos dados obtidos com os questionários (GRAF. 5), parece que os artistas que freqüentam o espaço compartilham da opinião de Marcelo Bones, pois, entre todas as atividades oferecidas, a que mais lhes interessa são os espetáculos.



**GRÁFICO 5: Atividades preferidas dos usuários**

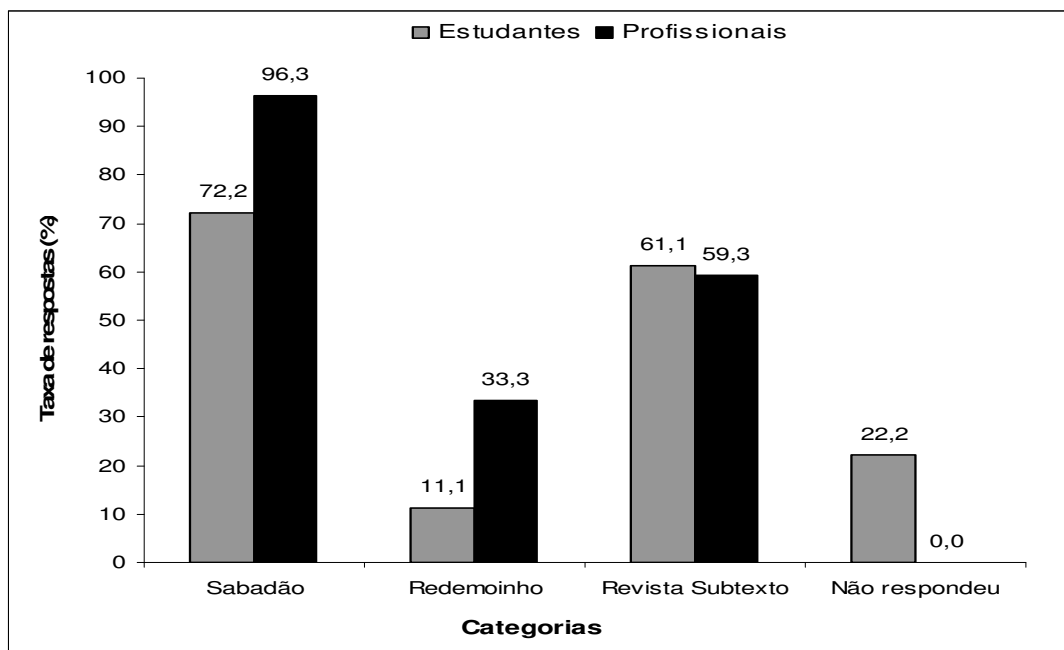
Fonte: questionários aplicados em novembro de 2006.

OBS: mais de uma opção de resposta foi assinalada

Os artistas marcaram também as opções atividades de experimentação artística e “palestras, debates e seminários” como atividades dentre as suas preferidas. No caso dos estudantes, é clara a preferência pelas oficinas e cursos, mas a programação de espetáculos também ganhou destaque. Ao mesmo tempo, as palestras, debates e seminários e a revista Subtexto foram marcadas como atividades preferidas por 38,9% da amostragem de estudantes. Esses dados demonstram que o interesse do usuário é diversificado, dependendo de sua qualificação. Os artistas profissionais apresentam um interesse maior pela criação artística, enquanto estudantes se interessam mais pelas atividades de formação.

Com relação à questão informacional, procurou-se identificar que tipos de informação são privilegiadas pelo Galpão Cine Horto através de seus projetos de cunho informativo. Para tanto, foram elaboradas perguntas com a intenção de saber que informações os usuários afirmam receber a partir dessas atividades. Primeiramente, nos restringimos às ações informacionais referentes à revista Subtexto e aos projetos Sabadão e Redemoinho, abordando o Centro de Pesquisa e Memória do Teatro separadamente, por sua amplitude e característica diferenciadas.

Em relação à participação dos usuários nos projetos informacionais da casa, observamos que o projeto Sabadão é o que conta com maior participação, tanto por parte dos profissionais quanto dos estudantes, seguido da Revista Subtexto, conforme mostra o GRAF. 6. O Redemoinho foi o que atingiu menos os usuários, porém, há que se considerar que somente a primeira edição do evento foi aberta à participação de atores sem grupos constituídos.



**GRÁFICO 6: Participação em projetos de cunho informacional**

Fonte: questionários aplicados em novembro de 2006.

OBS: mais de uma opção de resposta foi assinalada

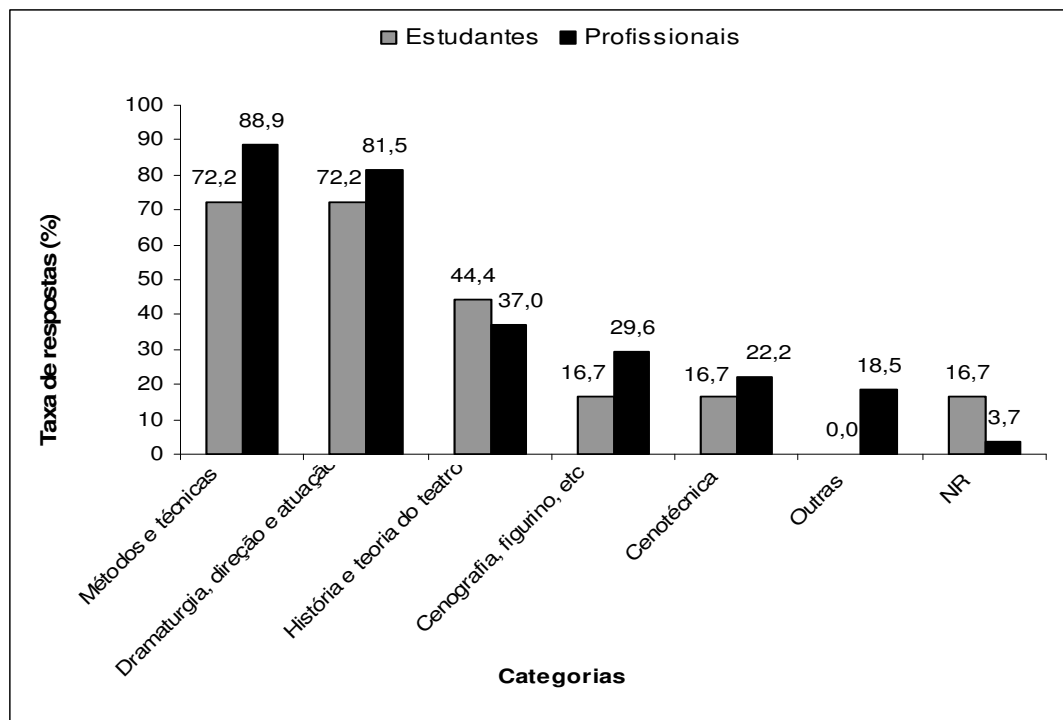
Percebemos pelo GRAF. 6 que uma parcela dos estudantes consultados não respondeu a essa questão, o que indica sua não participação nos projetos informacionais da casa. Ao observar o GRAF. 3, que indica o tempo de freqüência dos usuários ao centro cultural, constatamos que a parcela de estudantes que freqüenta a casa há menos de seis meses é a mesma (22,2%) podendo-se inferir a razão de não terem participado dos projetos informacionais, ou seja, há a possibilidade de que os usuários que afirmam não ter participado dos projetos informacionais sejam os mesmos alunos novatos da casa. Em relação à revista Subtexto, por exemplo, quando o questionário foi aplicado, em novembro de 2006, a revista no. 3 ainda não havia sido lançada e a tiragem do número anterior havia sido quase inteiramente distribuída durante o primeiro semestre, o que indica a probabilidade de os alunos novatos não terem recebido a revista. Em relação ao Redemoinho, a primeira edição do evento, que era aberta, aconteceu em dezembro de 2005 e a segunda, fechada a grupos e instituições, só iria acontecer em



dezembro de 2006. E, em relação ao projeto Sabadão, de agosto, que é quando iniciam os cursos do segundo semestre do ano, a novembro, quando o questionário foi aplicado, apenas duas edições haviam ocorrido. É fato, portanto, que os alunos novatos tenham tido menos oportunidades de acesso aos projetos informacionais que os antigos, devido à época de sua realização. A possibilidade de acesso aos conteúdos disseminados através das edições passadas de cada um desses projetos fica, assim, restrita ao acervo do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro.

No que diz respeito às informações disseminadas através dos projetos do Galpão Cine Horto, estas foram divididas em três classes: informações técnicas, informações estéticas e informações para o mercado de trabalho, conforme explicitado no capítulo “Metodologia”. Através dos questionários aplicados, vimos que as informações que mais atingem o corpo de usuários do centro cultural são as de ordem técnica e estética. Entretanto, pelo grande número de não-respostas dos usuários, ficou demonstrado serem ainda poucas as ações da casa no sentido da disseminação de informações relativas ao mercado de trabalho.

Percebemos, nas respostas quanto às informações técnicas, a preocupação da casa com a formação do artista de teatro, pois, as informações desse tipo mais acessadas tanto pelos profissionais quanto pelos estudantes foram as relativas a métodos e técnicas de treinamento do ator; e dramaturgia, direção teatral e atuação. As demais informações técnicas, entre elas aquelas relativas a cenografia, figurino, trilha sonora e maquiagem e cenotécnica tiveram menos citações, excetuando-se as informações relativas a história e teoria do teatro, que foram assinaladas por 44,4% dos estudantes e 37% dos profissionais, como demonstra o GRAF. 7.



**GRÁFICO 7: Acesso a informações técnicas**

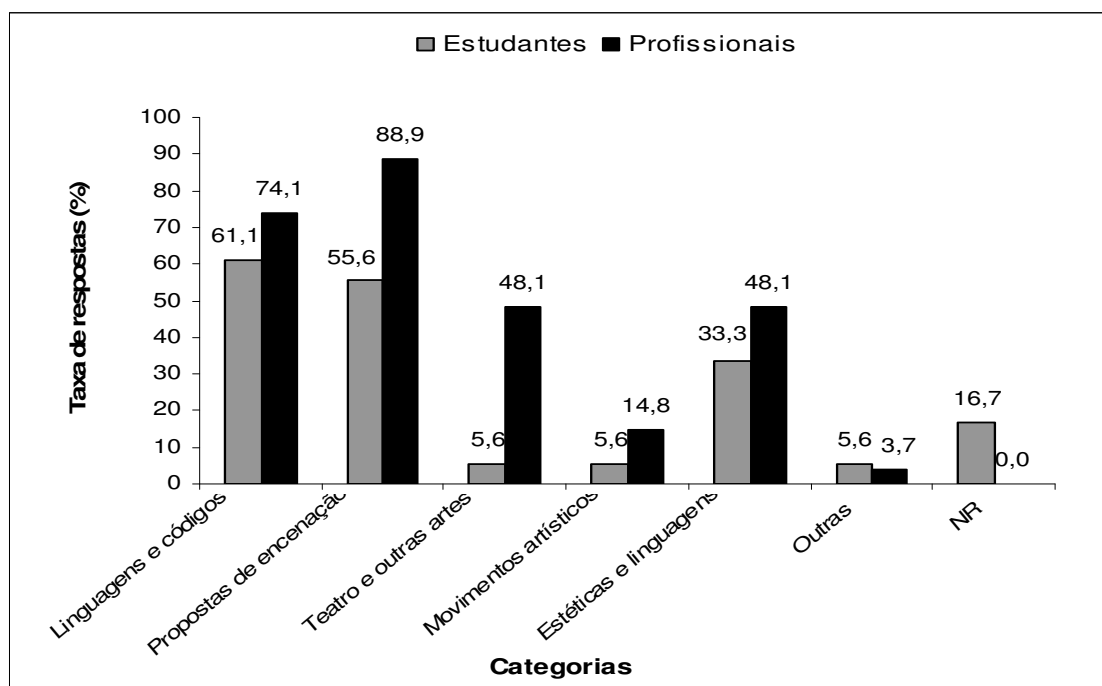
Fonte: questionários aplicados em novembro de 2006.

OBS: mais de uma opção de resposta foi assinalada

O GRAF. 7 revela que a informação técnica é bem disseminada pela casa, pois atinge a maioria de seus usuários. Entretanto, deve ser mais divulgada entre os estudantes, uma vez que 16,7% da amostragem não respondeu à questão, talvez por desconhecimento do acervo do Centro de Pesquisa. Na opção “outras”, marcada apenas pelos profissionais, foram citadas informações sobre “teatro e filosofia”; “experiências de outros artistas” e “informações sobre teatro e Belo Horizonte”.

Quanto às informações de ordem estética, constatamos através dos questionários aplicados que esse tipo de informação é também bastante difundido através dos projetos do Galpão Cine Horto, pois atinge mais de 70% da amostragem de profissionais e mais de 60% dos estudantes consultados (GRAF. 8). Dentro desta classe de informações as mais acessadas pelos usuários do centro são aquelas que abordam linguagens, códigos e propostas de encenação para o teatro, seguidas de

estéticas e linguagens, ou seja, informações relacionadas à proposição cênica, à montagem de um espetáculo ou cena teatral.



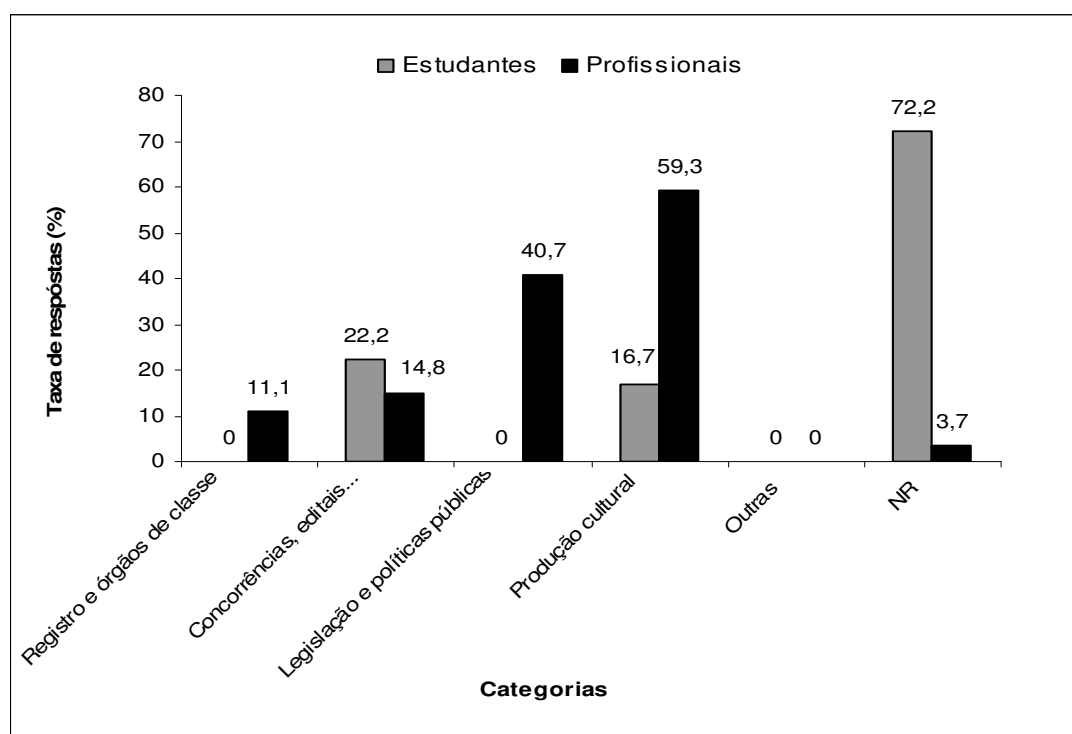
**GRÁFICO 8: Acesso a informações estéticas**

Fonte: questionários aplicados em novembro de 2006.

OBS: mais de uma opção de resposta foi assinalada

As informações menos disseminadas pelos projetos do Galpão Cine Horto em relação à questão estética são aquelas que abordam os movimentos artísticos em geral, como surrealismo, expressionismo, etc e aquelas relativas à interlocução entre o teatro e outras manifestações artísticas. Esse dado demonstra que, em relação a esta classe de informações, a casa restringe-se ao âmbito da criação para o teatro, deixando uma lacuna no que diz respeito a uma abordagem interdisciplinar que possibilite a inserção do teatro no contexto das artes em geral. Este, portanto, é um campo que se configura, a partir dos dados obtidos, como uma possibilidade a ser explorada pelo Galpão Cine Horto. Os artistas que assinalaram opção “outras”, não descreveram as informações acessadas.

Ainda em relação ao acesso às informações estéticas, a opção “outras” foi marcada por 3,8% dos profissionais e 5,6% dos estudantes sem, no entanto, especificarem que informações estariam incluídas nessa categoria. O índice de não resposta entre os estudantes foi o mesmo da questão anterior, o que reafirma a necessidade de se implementar ações para que as informações atinjam maior número de usuários. Há que se despertar o interesse do público para participar do projeto Sabadão e há que se divulgar entre os alunos o acervo do Centro de Pesquisa, para que tenham aos números anteriores da revista Subtexto e às gravações do Redemoinho e do Sabadão.



**GRÁFICO 9: Acesso a informações sobre o mercado de trabalho**

Fonte: questionários aplicados em novembro de 2006.

OBS: mais de uma opção de resposta foi assinalada

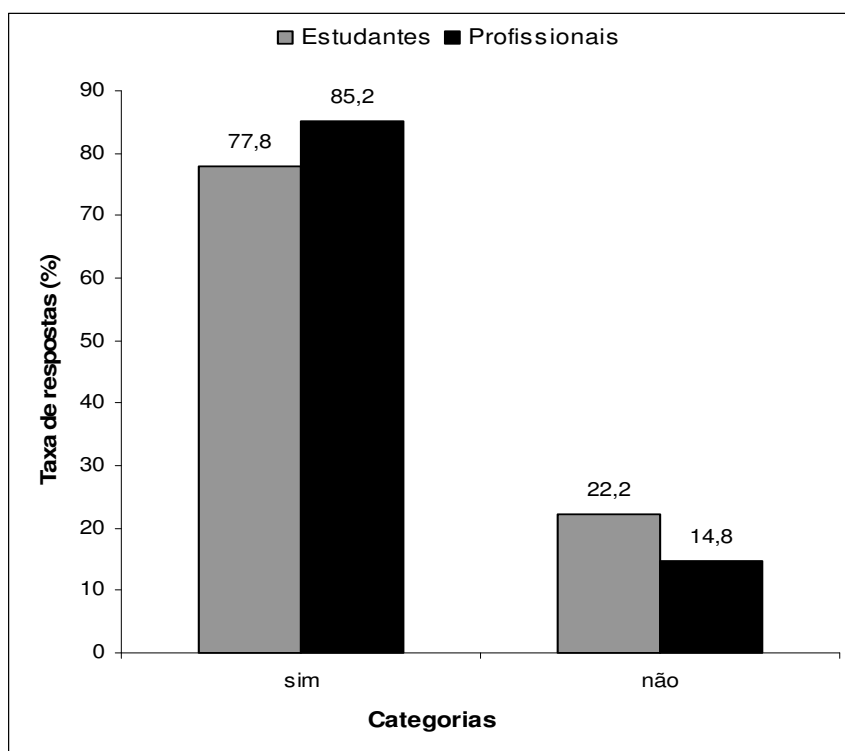
No que diz respeito às informações sobre o mercado de trabalho, vimos que a informação privilegiada pelo Galpão Cine Horto é aquela sobre produção cultural,

que gira em torno de elaboração de projetos, contratos, captação de recursos, etc. Provavelmente, isto se deve ao fato de a casa oferecer um curso de produção cultural desde o primeiro ano de funcionamento, em 1998, obrigatório para os alunos do projeto Oficínio e aberto ao público interessado.

Entretanto, ao observar o GRAF. 9, percebemos uma desproporção considerável em relação aos dois tipos de usuário do centro cultural quando se trata do acesso às informações sobre questões profissionais como registro, legislação e políticas públicas, concorrências e editais, etc. Os artistas profissionais assinalaram como recebidas as quatro categorias de informações sobre mercado de trabalho incluídas no questionário: registro profissional e órgãos de classe; concorrências, editais e leis de incentivo; legislação cultural e políticas públicas de cultura e produção cultural, sendo que esta última atinge a 59,3% da amostragem. Entretanto, os estudantes afirmaram receber apenas duas dessas categorias de informação (aquelas referentes a concorrências e editais e informações sobre produção cultural) e, ainda assim, em uma proporção pequena. Informações referentes à legislação cultural e às políticas públicas de cultura não atingiram os estudantes que participaram da pesquisa, da mesma forma que as informações que se referem ao registro profissional e órgãos de classe. Mais de 70% dos estudantes não responderam a essa questão.

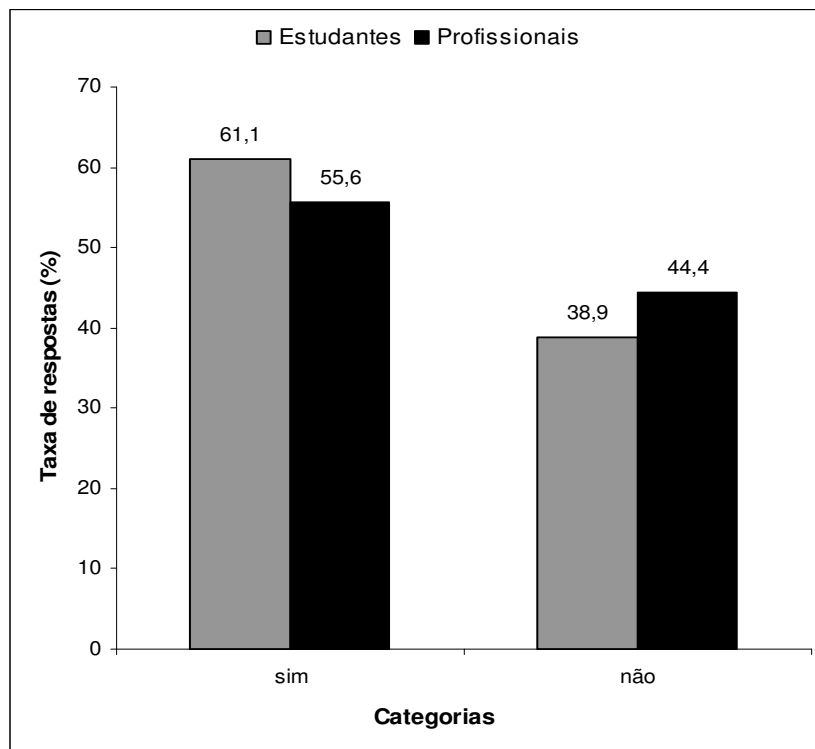
O alto índice de estudantes que não responderam à questão mostra uma deficiência grande da casa no que diz respeito à disseminação de uma classe de informações que é muito relevante para os futuros profissionais, na medida em que trazem orientação para a sua profissionalização e inserção no mercado de trabalho.

O Centro de Pesquisa e Memória do Teatro distingue-se dos demais projetos informacionais do Galpão Cine Horto por sua amplitude e seu caráter permanente, além de reunir informações sobre os demais projetos da casa. Por suas especificidades, o projeto foi abordado com destaque no questionário aplicado. Os dados obtidos na pesquisa revelaram, entretanto, que nem todos os usuários do centro cultural conhecem o Centro de Pesquisa, sabem como ele funciona e conhecem os seus serviços. Entre os profissionais, apesar de mais de 80% conhecerem o espaço, 44,5% não sabem como ele funciona nem quais serviços oferece e, no caso dos estudantes, 38,9% também não sabem, apesar de 77,8% conhecerem o CPMT, como demonstram os GRAF. 10 e 11.



**GRÁFICO 10: Conhece o CPMT?**

Fonte: questionários aplicados em nov. de 2006



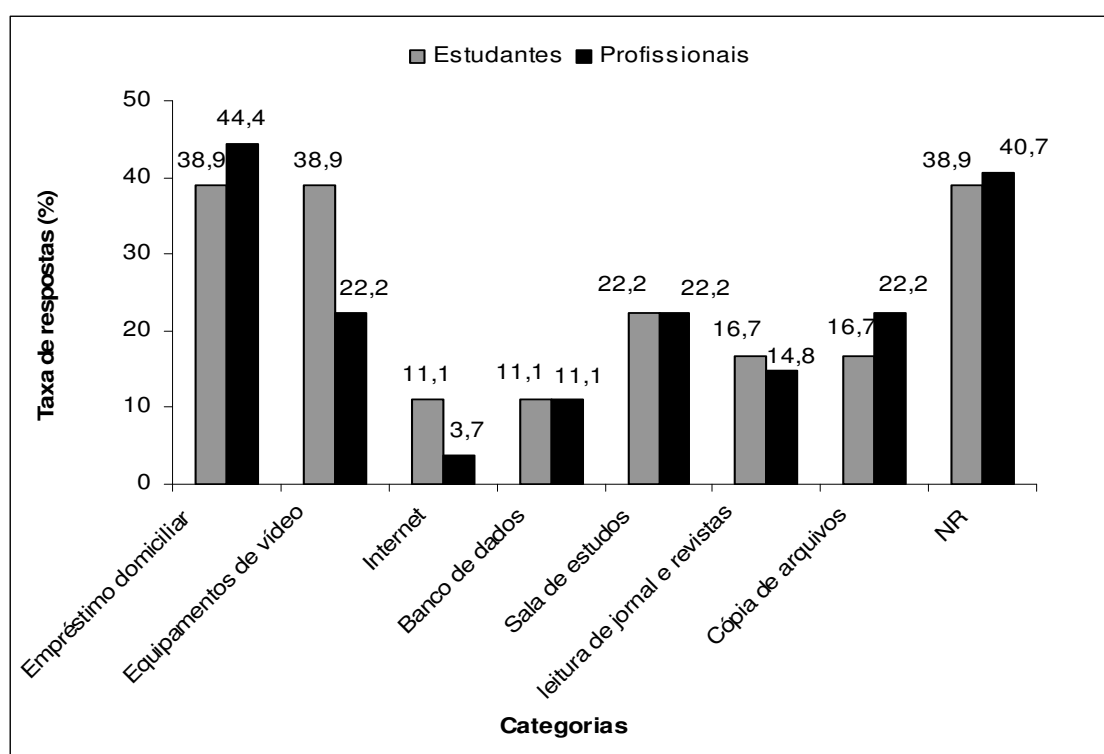
**GRÁFICO 11: Sabe como o CPMT funciona e conhece os seus serviços?**

Fonte: questionários aplicados em nov. de 2006

Se pensarmos que o público de estudantes consultado frequenta a casa assiduamente, pelo menos uma vez por semana, vemos que há uma defasagem no que toca à divulgação desse espaço junto a um público que efetivamente incorporou o Galpão Cine Horto na sua rotina de atividades, pelo menos durante o período dos cursos. Portanto, parece que a divulgação do Centro de Pesquisa dentro do centro cultural está deficiente e se faz necessária, uma vez que os cursos acontecem no primeiro andar e o CPMT está situado no segundo andar do centro cultural, em local pouco visível. Até o final de 2006 não havia sinalização que indicasse a localização do centro, o que foi providenciado em fevereiro de 2007. Há também a necessidade de se divulgar os serviços prestados pelo CPMT junto ao público em geral, uma vez

que os dados revelam que a maioria dos usuários sabe da existência do espaço, mas desconhece seus serviços.

Dentre os serviços prestados pelo Centro de Pesquisa e Memória do Teatro, o mais utilizado pelo público que frequenta o espaço é o serviço de empréstimo domiciliar, conforme demonstra o GRAF 12.



**GRÁFICO 12: Uso dos serviços oferecidos pelo CPMT**

Fonte: questionários aplicados em novembro de 2006.

OBS: mais de uma opção de resposta foi assinalada

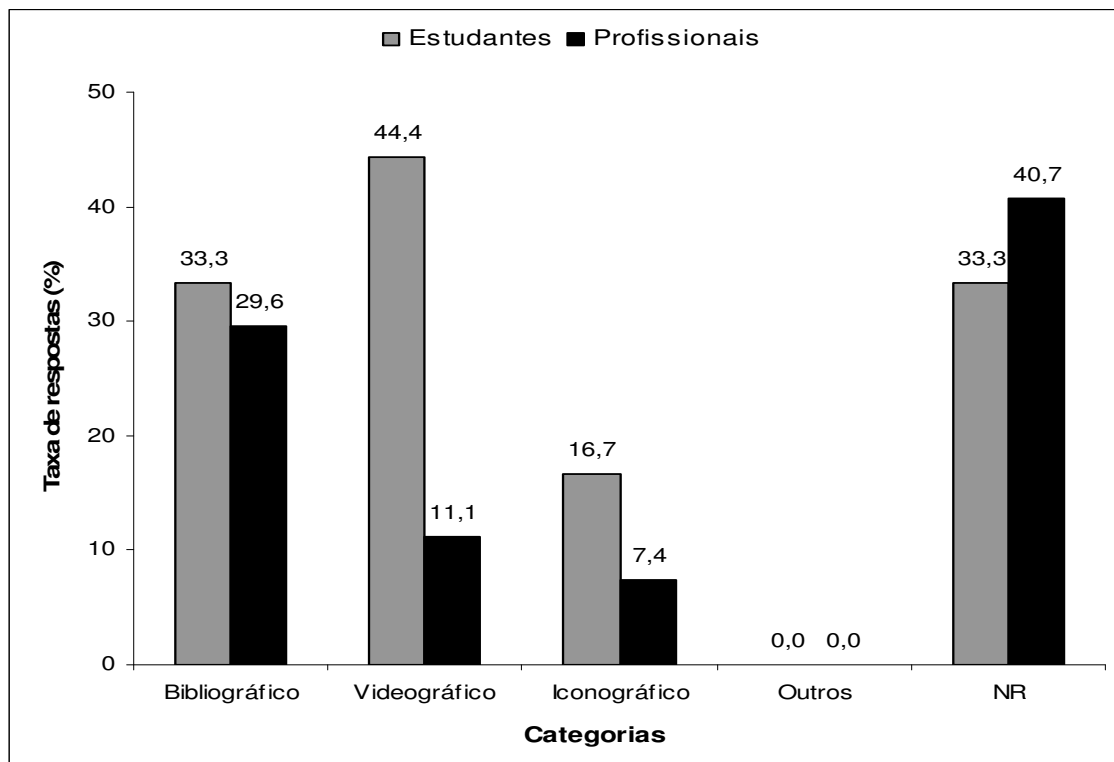
Quanto ao empréstimo, é importante ressaltar que o acervo de DVDs, que era emprestado normalmente até o final de 2006, a partir do início de 2007 está disponível apenas para consulta local, devido aos atrasos na devolução. O uso dos equipamentos de vídeo aparece como um serviço prioritário entre os estudantes e o segundo mais utilizado pelos artistas profissionais. Os dados revelaram que os



estudantes têm no CPMT um espaço de apoio à pesquisa, conforme os objetivos que pautaram a sua criação, utilizando especialmente sua sala de estudos e o serviço de cópia de arquivos.

Os dados revelam que o Centro de Pesquisa é utilizado também como espaço de lazer e informação, na medida em que os usuários servem-se dele para leitura de jornal diário e revistas especializadas. O banco de dados disponibilizado na internet e nos computadores do CPMT para consulta à relação de itens do acervo foi assinalado como um serviço utilizado por pouco mais de 11% dos usuários. O acesso à internet é o serviço menos utilizado por ambos os tipos de usuário, dentre todos aqueles oferecidos pelo CPMT. É importante assinalar que, no que diz respeito aos serviços do CPMT, 40,7% dos profissionais consultados e 38,9% dos estudantes não responderam a pergunta, um percentual significativo que reforça a idéia de que a divulgação desse espaço e de seus serviços está deficitária.

Procuramos identificar também qual o tipo de acervo disponibilizado pelo Centro de Pesquisa é mais utilizado pelos usuários do centro cultural. A análise demonstra (GRAF. 13) que os artistas profissionais utilizam mais o acervo bibliográfico, seguido do videográfico; ao contrário dos estudantes, que acessam mais o acervo videográfico. O segundo tipo de acervo mais utilizado pelos estudantes é o bibliográfico, e o acervo menos utilizado pelos dois tipos de usuário é o iconográfico.

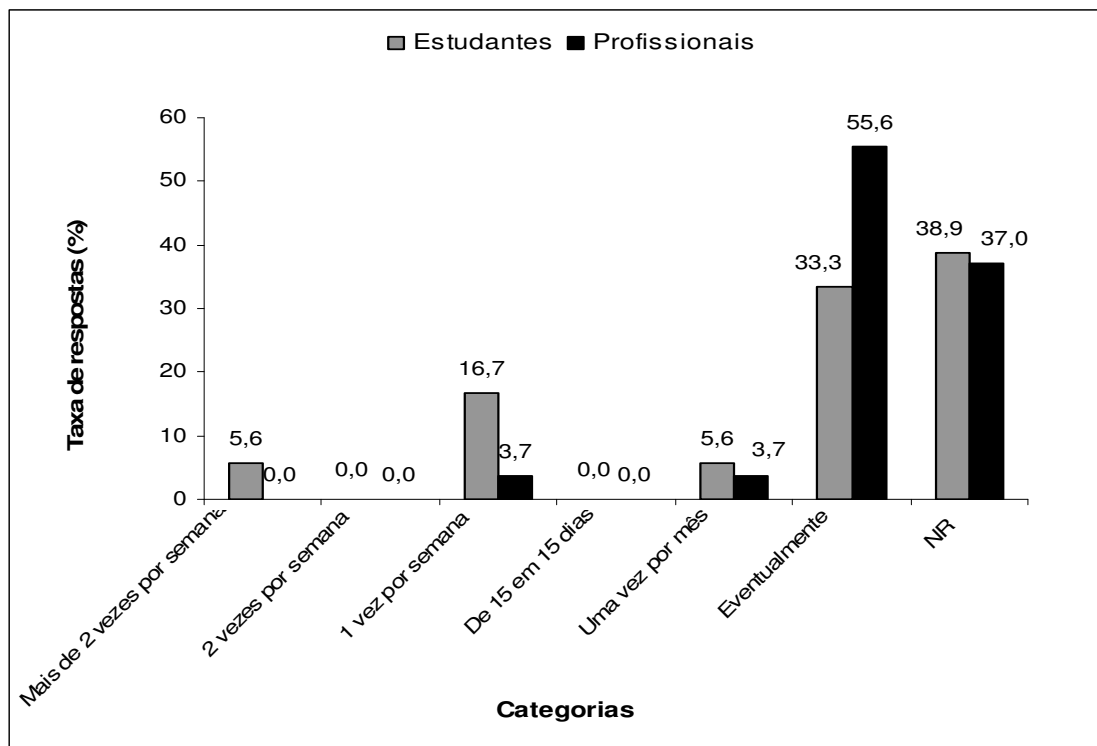


**GRÁFICO 13: Tipo de acervo mais utilizado**

Fonte: questionários aplicados em novembro de 2006.

OBS: mais de uma opção de resposta foi assinalada

Os dados obtidos revelam também que há uma parcela significativa do público freqüentador do Galpão Cine Horto que não utiliza o acervo do CPMT, talvez por desconhecimento do mesmo. Para que o espaço realmente cumpra o objetivo de suprir as demandas informacionais de estudantes e profissionais de teatro de Belo Horizonte, há que se considerar esses dados, verificar onde estão as falhas no que se refere à transferência dessas informações e fazer um investimento concreto no sentido de ampliar o alcance do público ao Centro de Pesquisa e Memória do Teatro.

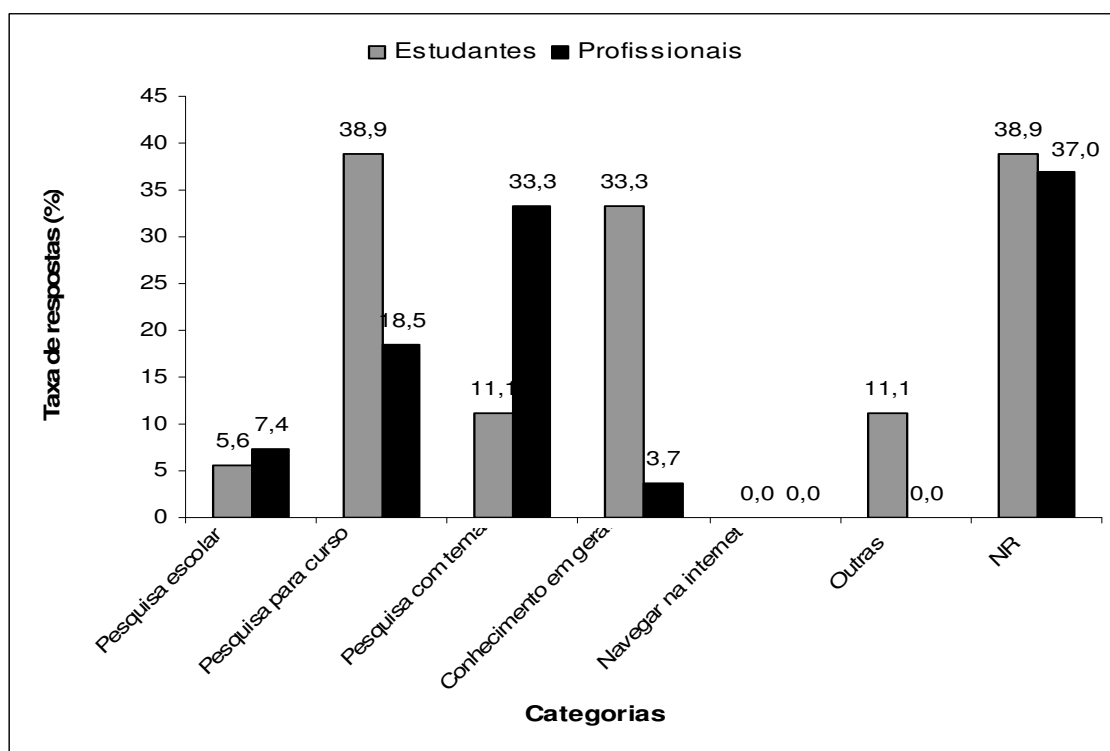


**GRÁFICO 14: Assiduidade ao CPMT**

Fonte: questionários aplicados em novembro de 2006.

É importante também fazer esforços no sentido de dialogar com o público que é usuário em potencial do espaço, pois, conforme mostra o GRAF. 14, mesmo entre aqueles que conhecem e utilizam os serviços do CPMT, a assiduidade ao espaço é baixa, podendo-se trabalhar para que pessoas freqüentem mais. A maior parte dos profissionais revelou que visita o centro apenas eventualmente e outros 37,1% não responderam à pergunta sobre a freqüência no Centro de Pesquisa e Memória do Teatro. Entre os estudantes, também a maior parte afirmou freqüentar o CPMT apenas eventualmente, ainda que os cursos exijam assiduidade à casa, bem como um percentual significativo não respondeu a essa pergunta, o que sugere a não freqüência de ambos os segmentos ao espaço.

Procuramos levantar também a finalidade com que os usuários do centro cultural Galpão Cine Horto buscam os serviços do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro e vimos, conforme o GRAF. 15, que essa finalidade difere de acordo com o público e seus objetivos. A maioria dos profissionais consultados afirmou procurar o CPMT para fins de pesquisa artística com assunto definido ou pesquisa para curso de teatro, a segunda opção mais assinalada, seguida de pesquisa escolar e conhecimento artístico em geral. Já entre os estudantes, a finalidade mais assinalada foi pesquisa para curso de teatro, seguida de conhecimento em geral, pesquisa artística com assunto definido e pesquisa escolar. 11,2% dos estudantes assinalaram a opção “outras” sem, no entanto, citar quais seriam estas finalidades.



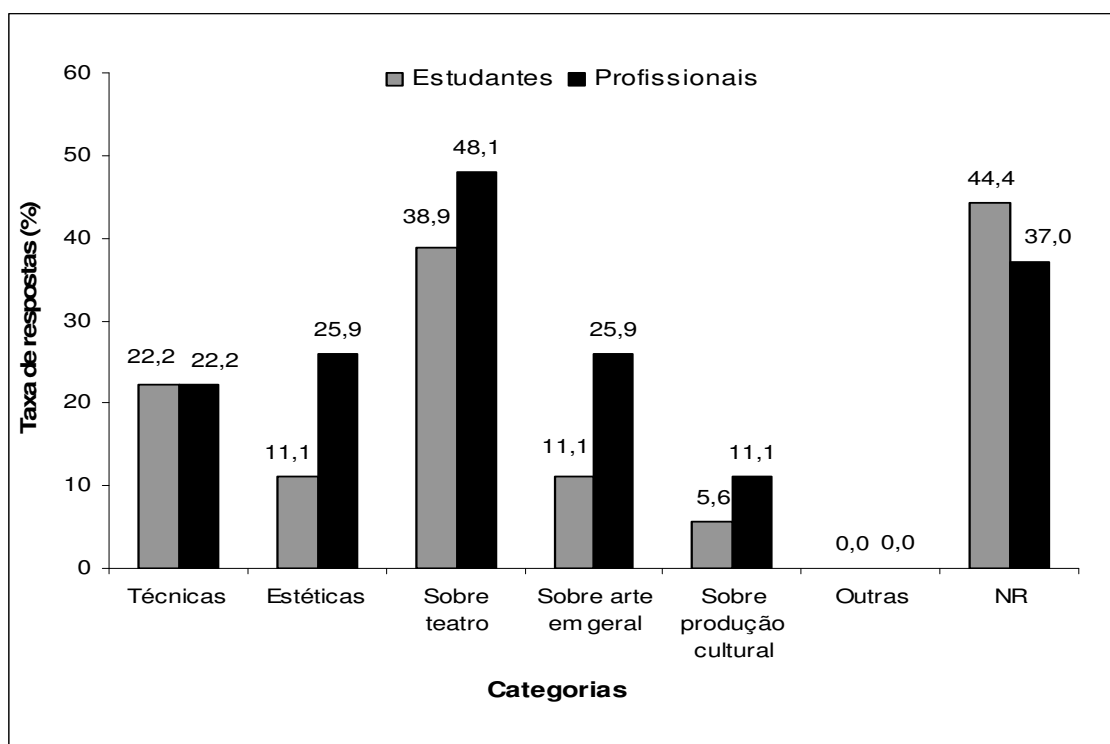
**GRÁFICO 15: Finalidade com que os usuários buscam os serviços do CPMT**

Fonte: questionários aplicados em novembro de 2006.

OBS: mais de uma opção de resposta foi assinalada

Também nesta questão uma parcela significativa dos usuários não respondeu à questão (37% dos profissionais e 38,9% dos estudantes), o que reafirma a necessidade de se ampliar a divulgação do espaço e seus serviços.

Além da finalidade com que os profissionais e estudantes de teatro utilizam os serviços e o acervo do CPMT, procuramos identificar que tipos de informação esses usuários buscam. Conforme explicitado no GRAF. 16, o interesse maior das duas categorias é pela informação sobre teatro em geral. Os artistas profissionais buscam, em segundo lugar, informações estéticas e sobre arte em geral; e em terceiro lugar, informações técnicas. Por sua vez, estas constituem o segundo tipo de informação mais buscada pelos estudantes, que se interessam, em terceiro lugar, pelas informações estéticas e sobre arte em geral (11,1%).



**GRÁFICO 16: Tipo de informação que os usuários buscam no CPMT**

Fonte: questionários aplicados em novembro de 2006.

OBS: mais de uma opção de resposta foi assinalada

As informações sobre produção cultural são as menos buscadas no CPMT pelos dois tipos de público. Mais uma vez, a porcentagem de não resposta foi grande: 37% dos profissionais e 44,4,% dos estudantes.

Se relacionarmos os dados do GRAF. 16 com aqueles demonstrados nos GRAF. 7, 8 e 9, veremos uma correspondência no que diz respeito ao tipo de informação buscada pelos usuários no CPMT e o tipo de informação acessada através dos projetos informacionais do Galpão Cine Horto. Os dados revelaram que as informações melhor disseminadas são as de ordem técnica e estética, exatamente as mesmas que os usuários mais buscam no CPMT. Isso mostra que o Galpão Cine Horto corresponde às demandas informacionais de seus usuários e sugere que as informações disseminadas pelos projetos geram novas demandas informacionais sobre os mesmos temas, que repercutem no CPMT. Esses dados são importantes também na medida em que revelam os temas que o CPMT deve privilegiar quando da aquisição de acervo.

Com tudo o que foi observado, vimos que, para que o trabalho da casa seja ainda mais eficiente no que diz respeito à disseminação de informações, é preciso investir nas informações que dizem respeito ao mercado de trabalho e à profissionalização artística.

Quanto ao assunto de maior interesse entre os artistas profissionais, as respostas foram variadas, mas todas giram em torno do teatro. Foram citados:

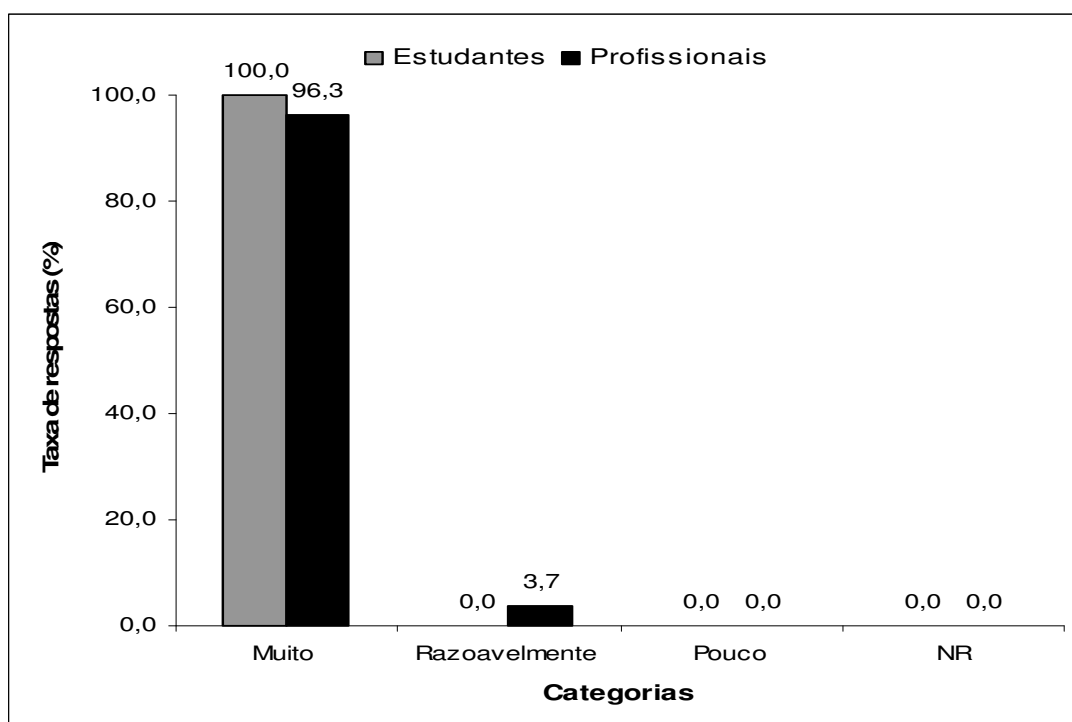
- “teatro, pintura”;

- “teatro, vídeo, etc”;
- “registro de produções belohorizontinas e produções do Galpão Cine Horto”;
- “pesquisas teatrais”;
- “Grupo Galpão, métodos, técnicas adotados, dissertações de mestrado, doutorado e artigos acadêmicos, referentes ao espetáculo *Um Homem é um homem, Brecht*. Método e obra artística, material do Oficinão, teoria teatral em geral, literatura em geral, documentos e registros, materiais de produção, projetos, relatórios administrativos e afins, etc”;
- “teatro contemporâneo”;
- “acervo de vídeos e DVD”;
- “qualquer assunto relativo a teatro e arte, integração e pesquisa dentro da sociedade e para a sociedade uma vez que acredito na possibilidade que a arte tem de modificar pessoas e repensar tempos passados e atuais”;
- “teatro em BH”;
- “depoimentos de atores e diretores sobre seu próprio trabalho, especialmente brasileiros”;
- “atuação/treinamento”;
- “dramaturgia”;
- “vídeos sobre teatro brasileiro”;
- “teatro, todos os tipos de arte”;
- “registro de demonstrações técnicas para atores e obras”.

Dentre os estudantes, os assuntos de maior interesse citados por 44,5% da amostragem foram: “espetáculos”; “cultura em geral com ênfase no teatro e produção cultural”; “arquivo de peças antigas”; “técnicas e teoria teatral”; “teatro,

literatura em geral, música”; “educação, ou seja, o vínculo do teatro e a prática educativa”; “música, trilha sonora”; “literatura dramática”.

No que diz respeito às informações disseminadas pelo Galpão Cine Horto através de seus diversos projetos e atividades, a grande maioria dos profissionais consultados afirmou serem muito relevantes para sua carreira artística e apenas 3,8% afirmaram ser razoavelmente relevante. Entre os estudantes, a totalidade da amostragem afirmou serem informações muito relevantes para sua carreira artística, como demonstra o GRAF. 17.



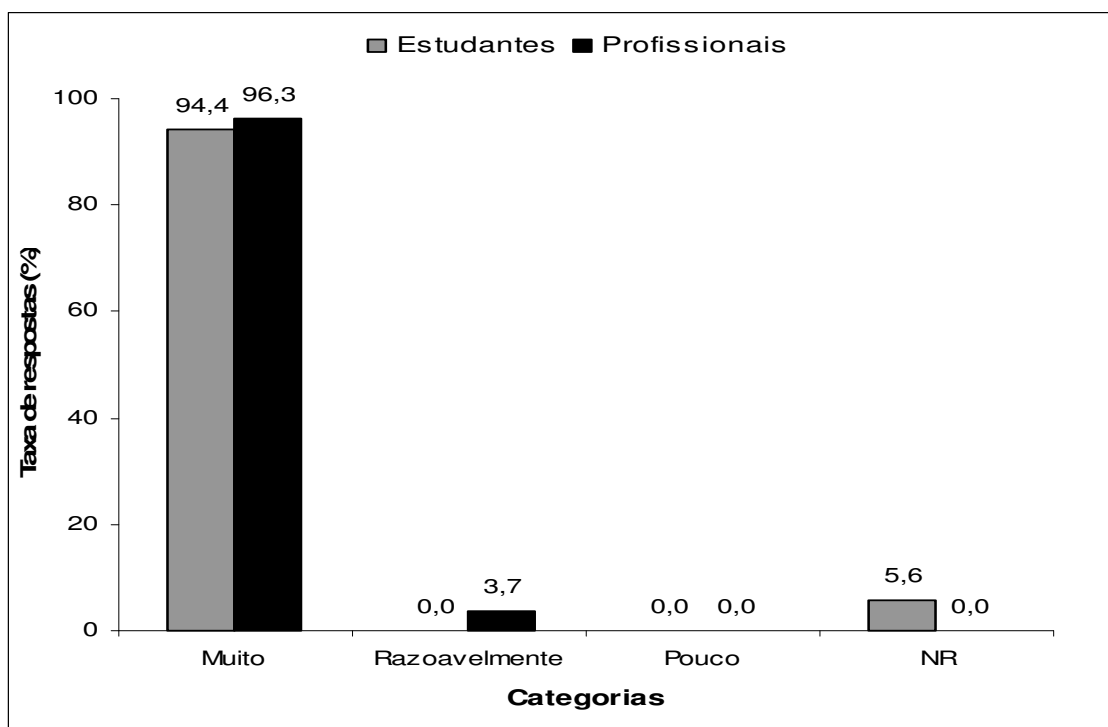
**GRÁFICO 17: Relevância das informações disseminadas pelo Galpão Cine Horto para a carreira artística dos usuários**

Fonte: questionários aplicados em novembro de 2006.

No que diz respeito à relevância das informações disseminadas através dos projetos e atividades do Galpão Cine Horto para a comunidade artística de Belo Horizonte, o GRAF. 18 mostra que a quase totalidade dos profissionais afirmou serem muito



relevantes enquanto 3,7% afirmaram que são razoavelmente relevantes. No caso dos estudantes, 94,5% deles responderam que as informações disseminadas pelo Galpão Cine Horto são muito relevantes para a cidade, enquanto 5,6% da amostragem não responderam à pergunta.



**GRÁFICO 18: Relevância das informações disseminadas pelo Galpão Cine Horto para a comunidade artística de Belo Horizonte**  
 Fonte: questionários aplicados em novembro de 2006

As respostas obtidas nessas duas últimas perguntas do questionário demonstram que o Galpão Cine Horto é reconhecido pelos artistas profissionais e pelos estudantes que o freqüentam como um centro cultural importante, que dissemina informações relevantes para a carreira artística do usuário e para a comunidade artística de Belo Horizonte.

## 8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa aqui realizada possibilitou-nos mergulhar na história, nas ações e no pensamento que embasa as realizações do centro cultural Galpão Cine Horto, trazendo-nos um entendimento de sua proposta e perfil de atuação. Foi possível também levantar dados a respeito dos usuários do centro cultural e das ações culturais e informacionais a que estes têm acesso através dos projetos e eventos promovidos pelo Galpão Cine Horto.

Na revisão de literatura, vimos que vários autores que abordam as instituições culturais, como Teixeira Coelho, Milanesi e Cenni insistem que os centros culturais devem dedicar-se à cultura da inquietação, que propõe ações reflexivas, críticas e criativas. Embora deva haver espaço para o lazer e o consumo dos bens culturais, as casas de cultura podem ir além do entretenimento e da simples complementaridade ao sistema educacional, com propostas de ação cultural que possibilitem aos seus usuários aprender e dominar os códigos artísticos, se expressar artisticamente, ter acesso a bens simbólicos de forma democrática e vivenciar experiências coletivas. Na opinião dos autores citados, um centro cultural deve ser um espaço para a construção da identidade individual e coletiva, tendo sido gratificante constatar através da pesquisa aqui realizada, que a proposta de ação do Galpão Cine Horto visa contemplar todas essas dimensões.

Os autores estudados destacam os três campos do trabalho com a cultura que devem ser contemplados por um centro cultural: a criação, que acontece através de cursos e oficinas e visa a formação artística e a educação estética; a circulação, que

ocorre a partir de uma política de eventos e deve ser promovida junto com a formação de público; e a preservação, que está ancorada na importância da manutenção da memória cultural de uma coletividade. No caso do Galpão Cine Horto, o campo da criação é contemplado pelos projetos de experimentação artística, reciclagem e dos cursos livres.

A educação estética e a formação de público são promovidas também através dos espetáculos que se apresentam na casa e do projeto Conexão Galpão, voltado para escolas de ensino fundamental. A formação artística complementa-se ainda pelos debates e seminários promovidos dentro do projeto Sabadão, pela revista Subtexto e pelo acesso ao acervo do CPMT.

A circulação dos produtos culturais acontece, principalmente, através dos espetáculos que fazem temporada no Teatro Wanda Fernandes do Galpão Cine Horto, apontados como atividade preferida por grande parte dos usuários consultados nessa pesquisa. Ocorre ainda, através das viagens que a casa promove para circulação de seus produtos no interior de Minas e do projeto Galpão Convida.

A preservação do bem cultural fica a cargo do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro, que registra, organiza e preserva documentos diversos relacionados aos projetos da casa e trabalhos de terceiros.

Como instituição sem fins lucrativos, a preocupação do Galpão Cine Horto passa pela *ação cultural*, no sentido dado por Teixeira Coelho (1997), e não pelo consumo

de bens simbólicos. Percebemos que a atuação da casa segue a diretriz de uma ação cultural plural, embora com foco no teatro, que se propõe atingir vários segmentos de público. Estão na pauta dos projetos a democratização do acesso à cultura e à criação artística; a apreciação crítica da arte; a transmissão do conhecimento e o compartilhamento de experiências, bem como o comprometimento com a qualidade e a idéia da polivalência.

O Galpão Cine Horto é, portanto, um centro cultural que se destina a promover a *cultura viva*. A casa forma, informa, ensina e fornece os meios para que as pessoas possam expressar-se de forma autônoma e criativa. A partir de toda a gama de projetos idealizados e executados pelo centro cultural Marcelo Bones define sua ação:

“(...) é o que eu chamaria de uma ação de Estado, que deveria ser feita pelo Estado. Eficientemente, de maneira plural, com custo-benefício bom, mas o Estado deveria dar conta de fazer isso na área da música, da dança, do teatro, do cinema. (O Cine Horto) faz o papel que o Estado deveria fazer mas não dá conta de fazer, que é o de conseguir implantar processos a longo prazo, programas, projetos que tenham duração maior com uma capacidade de permanência.”  
(E4)

Ao colocar que o centro cultural do Grupo Galpão realiza uma ação que deveria ser uma iniciativa de Estado, Bones chama a atenção para o fato de que a casa vale-se de financiamentos concedidos através das Leis de Incentivos à Cultura, fato que, na opinião de Chico Pelúcio resulta em obrigação social :

“Eu acho que ele cumpre uma função que às vezes se confunde com a função de uma política pública, quer dizer, uma função pública. E não é porque somos bonzinhos não. Recebemos dinheiro público, recebemos Lei de Incentivo, então é mais do que obrigação nossa estar fazendo. Mas a gente tenta abrir muito espaço pra outras pessoas, abrir oportunidades de produção.”  
(E1)

Com uma proposta recortada, porém plural, no sentido dos diversos projetos que realiza, a atuação do Galpão Cine Horto compreende os três verbos assinalados por Milanesi (1997) como fundamentais numa casa de cultura: informar, discutir e criar. Os diferentes projetos desenvolvidos, desde os cursos livres até o mais experimental deles, que é o Festival de Cenas Curtas, e o mais formal deles, que é Centro de Pesquisa e Memória do Teatro, envolvem acesso à informação, fruição, discussão, formação e criação artística.

No que diz respeito à relação que o centro estabelece com seus usuários, constatamos pelos questionários aplicados que a casa oferece opções variadas de atividades e possibilita que os usuários passem por experiências múltiplas. Isso impulsiona a permanência dos usuários na casa e, certamente, influencia seus modos de trabalho, pois, ancorado no modelo de atuação do teatro de grupo, o centro cultural promove entre seus usuários um tipo de prática artística comprometida com a qualidade do processo, a pesquisa artística e a atividade contínua. Dessa forma, o Galpão Cine Horto tornou-se uma referência para artistas, estudantes e pesquisadores das artes cênicas em Minas Gerais.

Teixeira Coelho (1986) e Luiz Milanesi (1997) colocam que a ação cultural implica numa ação informacional, necessária para municiar a criação artística, para elaborar o pensamento artístico e reflexivo, para promover a troca e discussão. Quando se trata de ação informacional no Galpão Cine Horto, percebemos que, embora esteja implícita nas diversas atividades que a casa realiza, tem um lugar mais claramente definido em alguns projetos, como o Sabadão, a revista Subtexto, o Centro de Pesquisa e Memória do Teatro e o Redemoinho, enquanto esteve sob coordenação

da casa. Em relação aos projetos e às informações disseminadas através deles, vimos que todas as perguntas relativas à questão informacional apresentaram um índice alto de não resposta entre os estudantes. Percebemos, assim, uma necessidade de se investir na divulgação dos projetos entre esse segmento, principalmente os novatos e, para tanto, sugerimos a realização de Visitas Guiadas com o objetivo de introduzir esses alunos no cotidiano do centro, apresentando o espaço físico, o acervo, os projetos, as ações realizadas e sua história.

Constatamos que as informações melhor disseminadas pela casa são aquelas de ordem técnica e estética, que chegam a mais de 70% dos usuários profissionais. Entretanto, os dados demonstraram que a disseminação de informações sobre o mercado de trabalho é insuficiente, principalmente se direcionada aos estudantes. Parece que essas informações não têm sido disseminadas pelo Galpão Cine Horto entre seus alunos ou, se têm sido disseminadas, não têm chegado até eles, o que configura ineficácia no processo de transferência de um tipo de informação importante para a carreira desses usuários. Informações sobre registro de trabalho e órgãos de classe, por exemplo, são imprescindíveis para os estudantes que desejam obter o Registro Profissional emitido pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão de Minas Gerais. Portanto, há que se investigar as causas dessa deficiência e se propor ações que possam saná-las, uma vez que, em nossa opinião, é muito importante que a casa forneça orientação aos alunos que desejam seguir carreira artística profissional. Essas informações poderiam, por exemplo, ser fornecidas pelo Centro de Pesquisa e Memória do Teatro, através de dados atualizados sobre o tema. Uma outra opção seria estimular a participação dos

estudantes no curso de produção cultural oferecido pela casa, oferecendo descontos ou bolsas de estudo.

Em relação ao Centro de Pesquisa e Memória do Teatro, constatamos também uma deficiência no que diz respeito à divulgação do espaço e seus serviços, pelo alto índice de não resposta às questões relacionadas ao assunto. Como o número de usuários tem crescido, é fato que o espaço vem sendo inserido aos poucos na rotina dos usuários do centro mas, em nossa opinião, devem ser pensados meios de publicidade que incrementem as ações do espaço e possibilitem que ele seja apropriado pelos usuários aos quais deve servir.

Percebemos que algumas ações têm sido propostas, visando sanar problemas de verba e possibilitar melhorias de infra-estrutura, organização, atendimento e até mesmo de acervo, mas algumas ações que independem desses requisitos podem ser iniciadas. As Visitas Guiadas, como já foi sugerido, podem funcionar como um instrumento de divulgação do centro; assim como materiais gráficos específicos do CPMT, como logomarca, folder, marcador de livro, etc, que possam ser distribuídos para todos os usuários e visitantes do Galpão Cine Horto.

Sugerimos também que se divulguem as novas aquisições do acervo e até mesmo uma relação dos itens mais significativos através de pequenos folhetos distribuídos entre os alunos e afixados no mural do centro cultural. Parcerias institucionais podem ser também um importante instrumento de divulgação do espaço junto a alunos de outras escolas de arte, universidades, artistas e o público em geral.

Em relação ao público externo, foi colocado por Marcelo Bones que o projeto Sabadão conta com pouca participação de alunos de outras escolas, assim como a revista Subtexto é pouco conhecida. Esse dado nos mostra um outro campo onde podem e devem ser pensadas ações de estímulo à participação, seja através de intercâmbios institucionais, seja através de uma divulgação mais extensiva da programação da casa entre esse público artístico.

Pelo porte de suas ações, pelo compromisso social e pelo desejo de tornar-se cada vez mais eficiente em suas realizações, o Galpão Cine Horto tem todas as condições para debruçar-se sobre as dificuldades aqui levantadas e propor soluções. O *slogan* das comemorações do décimo aniversário da casa, “10 anos de ação”, traduz o dinamismo e a capacidade agregadora e realizadora do espaço, resumida na fala de Chico Pelúcio,

“(...) O Cine Horto é uma boa casa de criação, é uma boa casa de encontro, é uma casa de compartilhamento, que até hoje não se acomodou”.  
(E1)

Essa preocupação em não se acomodar está na base do pensamento dos gestores do Galpão Cine Horto, sendo o que impulsiona as iniciativas de expansão e reformulação de projetos. Por não se acomodar, esse centro de cultura vem conseguindo, ao longo dos anos, ampliar suas atividades e conquistar o reconhecimento do público e dos artistas da cidade, além de revitalizar culturalmente uma região específica da cidade. Tanto os artistas profissionais quanto os estudantes consultados consideram as informações disseminadas pelo Galpão Cine Horto muito relevantes, tanto para sua carreira quanto para a cidade, o que significa que a casa já conquistou um prestígio entre o público ao qual se dirige. Agora, é



uma questão de implantar ações de melhorias, que garantam mais eficiência no processo de transferência de informação e que possibilitem atingir a um público cada vez maior.

Assim, a partir do exemplo do Galpão Cine Horto, constatamos que os centros culturais hoje atuantes em nossas cidades têm todo o potencial para assumirem a função de centros disseminadores de informação. Ainda que tenhamos identificado pontos frágeis e ações que mereçam mais atenção por parte da direção da casa, não nos resta dúvida de que, neste espaço, cultura e informação andam de mãos dadas e fortalecem a capacitação, a profissionalização e a experiência estética de artistas profissionais, estudantes de teatro e do público de uma forma geral.

Com esse trabalho, percebemos nos centros culturais a configuração de um campo de estudos para a Ciência da Informação, pois, dada a atual conjuntura sócio-cultural que demanda cada vez mais acesso à informação e ao conhecimento, o caminho da ação cultural conjuntamente à ação informacional parece ser o mais fértil, provável e necessário para que cada equipamento de cultura tenha assegurada a sua permanência no cenário artístico-cultural contemporâneo.

## 9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. A ciência da informação como ciência social. *Revista Ciência da Informação*, vol.32, número. 3. Brasília: Set./Dez. 2003. Fonte: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-19652003000300003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19652003000300003)
- ARAÚJO, Eliany Alvarenga de. A construção social da informação: dinâmicas e contextos. *DataGramaZero – Revista da Ciência da Informação – v.2, n.5, out/01*, p. 1-12
- BARBALHO, Alexandre. Política cultural. In: RUBIM, Linda (org.) *Organização e produção da cultura*. Salvador: EDUFBA, 2005, 186p.
- BARBERO, Jesús M. Indústrias culturais: modernidade e identidade. In: KUNSCH, M.K. (org.) *Indústrias culturais e os desafios da integração Latino-Americana*. São Paulo: INTERCOM, 1993. p.20-36.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 412p.
- BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. *São Paulo em Perspectiva*, 15(2) 2001. p. 73-83
- \_\_\_\_\_. Os equipamentos culturais na cidade de São Paulo: um desafio para a gestão pública. *Revista Espaço e Debates*. São Paulo: Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos. v.23. n.43-44. jan/dez, 2003.
- CAMPOS, Shirleti Amorim. *As bibliotecas públicas são centros culturais ou os centros culturais são o milagre do século?1995*. 104p. Dissertação de mestrado em Memória Social e Documento - Centro de Ciências Humanas - UNI-RIO.
- CAPURRO, Rafael. Epistemologia e ciência da informação. In: *V Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (ENANCIB)*, Belo Horizonte, 2003.
- CAPURRO, Rafael ; HJORLAND, Birger. The concept of information. *ARIST*, v.37, Chapter 8, p. 343-411, 2003.
- CARDOSO, Ana Maria. Retomando possibilidades conceituais: uma contribuição à sistematização do campo da Informação Social. Belo Horizonte: *Revista da Escola de Biblioteconomia da UFMG*, v.32, n2. p.107-114, jul/dez. 1994
- \_\_\_\_\_. & NOGUEIRA, Maria Cecília D. Projeto de implementação do Centro de Cultura de Belo Horizonte. Belo Horizonte: *Revista da Escola de Biblioteconomia da UFMG*, v.23, n2. p.203-216, jul/dez. 1994
- CASTELLS, M. Fluxos, redes e identidades: uma teoria crítica da sociedade informacional. In: CASTELLS, M. et al. *Novas perspectivas críticas em educação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996, p. 3-32.

CASTELLS, Manuel. A sociedade em rede. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999. 617p. (A era da informação : economia, sociedade e cultura;1)

CENNI, Roberto. Três centros culturais da cidade de São Paulo. 1991. 334p. Dissertação de mestrado – Escola de Comunicações e Artes - USP

CHAUÍ, Marilena. A Cultura. In: Convite à filosofia. 3ª. Ed. São Paulo: Ed. Ática, 1995. p. 288-296

\_\_\_\_\_ Política Cultural. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984. 78p.

COELHO, Teixeira. O que é indústria cultural. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

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

COELHO, Teixeira. O que é ação cultural. São Paulo: Brasiliense, 1989. 94p. (Coleção Primeiros Passos, 216)

COELHO, Teixeira. Dicionário Crítico de Política Cultural. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CONNOR, Steven. Cultura Pós-Moderna: introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Ed. Loyola, 1989.

CUCHE, Denis. A noção de cultura nas ciências sociais. São Paulo: EDUSC, 1999.

DUVIGNAUD, Jean. In: HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Edições Vértice, 1990. Prefácio.

ECO, Umberto; SOUZA, Gilson César Cardoso de. Como se faz uma tese. São Paulo: 1983. 184p. (Coleção Estudos, no. 85)

FRANÇA, Júnia Lessa. Manual para normalização de publicações técnico-científicas. 6ª. Edição. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. 230p.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. Incentivo Fiscal à Cultura: limites e potencialidades. Publicação do Centro de Estudos Históricos e Culturais da Fundação João Pinheiro – síntese dos cadernos do CEHC 10 e 11. Disponível no site: [www.fjp.mg.gov.br](http://www.fjp.mg.gov.br)

GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nélide. Dos estudos sociais da informação aos estudos do social desde o ponto de vista da informação. In: AQUINO, Mirian de Albuquerque (org.) *O campo da Ciência da Informação – gênese, conexões e especificidades*. João Pessoa: Ed. Universitária, 2002, p. 25-47.

GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nélide. As relações entre ciência, Estado e sociedade: um domínio de visibilidade para as questões da informação. Revista de Ciência da Informação, vol.32, número.1. Brasília: Jan. / Abr, 2003. Fonte: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-19652003000100007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-19652003000100007&script=sci_arttext)

HJØRLAND, B. Library and information science: practice, theory, and philosophical basis. *Information Processing and Management* n. 36, 2000, p.501-531. Fonte: [www.elsevier.com/localt/infoproman](http://www.elsevier.com/localt/infoproman)

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice. 1990. Cap.1

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: Thompson, K. (org.) *Media and Cultural Regulation*. Inglaterra, Open University, 1997, cap. 5 (localizado no sítio: [www.educacaoonline.pro.br](http://www.educacaoonline.pro.br) )

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, 11<sup>a</sup>. Edição. 116p (Coleção Antropologia Social)

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean; SIMAN, Lana Mara de Castro. *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Porto Alegre: ARTMED, 1999. 340p

LE COADIC, Yves-François. *A ciência da informação*. Tradução de Maria Yêda F. S. de Filgueiras Gomes. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 1996. 119p.

LE GOFF, Jacques. *Memória*. In: *História e Memória*. 5<sup>a</sup>. edição. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

MARTELETO, Regina. *Cultura da modernidade: discursos e práticas informacionais*. Belo Horizonte: *Revista da Escola de Biblioteconomia da UFMG*, v.32, n2. p115-137, jul/dez. 1994

\_\_\_\_\_. *Conhecimento e sociedade: pressupostos da Antropologia da Informação*, p.101-116. in: AQUINO, Mirian de Albuquerque (org). *O Campo da Ciência da Informação: gênese, conexões e especificidades*. João Pessoa: Ed. Universitária, 2002 .

\_\_\_\_\_. *Informação: elemento regulador dos sistemas, fator de mudança social ou fenômeno pós-moderno?* *Revista Ciência da Informação*, Brasília, 16 (2): 169-80, jul./dez. 1987

\_\_\_\_\_ & NASCIMENTO, Denise Morado. *A “Informação Construída” nos meandros dos conceitos da Teoria Social de Pierre Bordieu*. *DataGramaZero, Revista de Ciência da Informação*, v. 5, n. 5, out/04

MARTI, Octavio. *El Beaubourg cumple treinta años. Museo y centro de creación El Centro Pompidou ha cambiado la relación del público con la cultura*. Artigo publicado no jornal espanhol *El País*, em 30 de janeiro de 2007. (localizado no site: <http://www.europaconcorsi.com/db/rec/inbox.php?id=14645>)

MILANESI, Luis. *A casa da invenção*. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

MORIN, Edgar. *Para sair do século XX*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1986. 362p.

NASCIMENTO, Flávio Martins e. Ação e informação em centros culturais: um estudo sobre o instituto Tomie Ohtake. Dissertação de mestrado. PUC Campinas, Campinas, 2004.

NEHMY, Rosa Maria Quadros; PAIM, Isis. Repensando a sociedade da informação. Belo Horizonte: Revista Perspectivas em Ciência da Informação, v.7, n.1, p. 9-21, jan./jul. 2002

OLIVEIRA, Jefferson, FIRMIANO, kele, PIMENTA, Osires, BESSAS, Reginaldo, MACIEL, Simone. Relatório de visita técnica ao Instituto Cultural Moreira Salles. Relatório apresentado como trabalho final do seminário O Centro Cultural como Centro de Informação – ECI/ UFMG, outubro / 2006.

ONAKA, Fernando, CASTRO, Joana D'Ark, SILVA, Marial Luísa, JESUS, Simone de. Relatório de visita ao Centro Cultural da UFMG. Relatório apresentado como trabalho final do seminário O Centro Cultural como Centro de Informação – ECI/ UFMG, outubro / 2006.

PAIVA, Emerson, ROSADO, Keila, CÂNDIDO, Rúbia, SOARES, Stela Maris. Palácio das Artes – Fundação Clóvis Salgado. Relatório de visita apresentado como trabalho final do seminário O Centro Cultural como Centro de Informação – ECI/ UFMG, outubro / 2006.

PEREIRA, Alessandra, SILVA, Ana Maria, OLIVEIRA, Ana Paula, GOMES, Cristiane, AMARAL, Orlando, JULIANA, Roberta. Centro Cultural Zilah Sposito. Relatório de visita apresentado como trabalho final do seminário O Centro Cultural como Centro de Informação – ECI/ UFMG, outubro / 2006.

PERÉZ-RIOJA, Jose Antonio. Las casas de cultura. Madri: 1971. 107p.

PINHEIRO, L.V. & LOUREIRO, J.M. Traçados e limites da ciência da informação. Ciência da Informação. Brasília, v. 24, n. 1, p. 42-53, jan./abril 1995.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992

RAMOS, Kátia, SOUZA, Lívia, DIAS, Mônica, FELIX, Patrícia, FERREIRA, Zenaide. Centro de Cultura Belo Horizonte. Relatório de visita apresentado como trabalho final do seminário O Centro Cultural como Centro de Informação – ECI/ UFMG, outubro / 2006.

RÔLA SANTOS, Vânia Carvalho. Cultura, identidade e memória: uma leitura informacional dos museus históricos em ambientes comunitários. Dissertação de mestrado. Escola de Ciência da Informação/UFMG, Belo Horizonte, 2005, 161p.

RUBIM, Antonio Albino. Políticas culturais entre o possível e o impossível. Trabalho apresentado no II ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado de 03 a 05 de maio de 2006, na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil.

RUBIM, Linda. Produção cultural. In: RUBIM, Linda (org) Organização e produção da cultura,. Salvador: EDUFBA, 2005.

SANTANA, Silvana C.P e SOUZA, Nícia R. M. Além da diversão e arte, o pão: o mercado de trabalho da cultura na Região metropolitana de Belo Horizonte. Cadernos do CEHC. Série Cultura. Fundação João Pinheiro, Belo Horizonte, 2001.

SANTOS, Milton. Por uma outra Globalização: do Pensamento Único à Consciência Universal. RJ, SP: Ed. Record, 2000

SALOMÃO, Carlos. A importância da informação para os profissionais da área artístico-cultural: um estudo exploratório na cidade de Belo Horizonte. Dissertação de Mestrado. Escola de Ciência da Informação da UFMG, Belo Horizonte: 2004.

SARACEVIC, T. Ciência da Informação: origem, evolução e relações. Perspectiva em Ciência da Informação, Belo Horizonte, v.1, n.1, p. 41-62, jan./jul. 1996

SILVA, Maria Celina Soares. Centro cultural – construção e reconstrução de conceitos. 1995. Dissertação de mestrado em Memória Social e Documento - Centro de Ciências Humanas - UNI-RIO.

SILVA, Sara Maria de Andrade. O espaço da informação: dimensão de práticas, interpretações e sentidos. Informação & Sociedade: estudos, João Pessoa, v. 11, n. 1, 2001. Disponível em: <http://www.informacaoesociedade.ufpb.br/1110102.pdf> Acesso em 28/dez/2006

SILVEIRA, Fabrício J. Nascimento. Biblioteca como lugar de memória e esquecimento: o discurso identitário e o lugar da memória na contemporaneidade. Produção discente do mestrado em Ciência da Informação. Escola de Ciência da Informação da UFMG, Belo Horizonte, 2005.

TEIXEIRA, Nísio. Um rock no meio do caminho: subsídios para a proposição de um sistema de informação artístico-cultural em Belo Horizonte. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, ECI/UFMG, 2002.

THIESEN, Icléia. A informação no oitocentos, Rio de Janeiro, Império do Brasil: notas à memória institucional. Morpheus. Revista Eletrônica em Ciências Humanas. Ano 5, número 9, 2006. fonte: <http://www.unirio.br/morpheusonline/numero09-2006/icleiathiesen.htm>

VALADE, Bernard. Cultura. In: BOUDON, Raymond (Ed) Tratado de Sociologia. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. pp. 489-518

WIDMER, Ernst. Problemas da Difusão Cultural. In: Cadernos de Difusão Cultural da. Salvador: UFBA - Universidade Federal da Bahia, 1979.

YUDICE, George. A Conveniência da Cultura: usos da Cultura na era global. Trad. de Marie-Anne Kremer. BH: Editora UFMG; 2004

## **ANEXOS**

### **ANEXO 1: ROTEIRO DE ENTREVISTAS**

#### **A) ENTREVISTA COM INTEGRANTES DA EQUIPE DO GALPÃO CINE HORTO**

##### 1. A criação do Galpão Cine Horto:

- 1.1. O que motivou a criação do Galpão Cine Horto e como se deu sua implantação?
- 1.2. Como o público, a imprensa e os profissionais da área receberam o centro?

##### 2. A história:

- 2.1. Como nasceram e foram desenvolvidos os projetos?
- 2.2. Como se deu o processo de ampliação do centro e suas atividades?
- 2.3. Qual o perfil do centro e como esse perfil foi sendo definido ao longo de sua história?
- 2.4. Qual o lugar que o centro ocupa hoje na cidade e como esse lugar foi consolidado ao longo de sua história?

##### 3. A questão da informação:

- 3.1. Ao longo da história do centro, em que momento e de que maneira a questão informacional adquiriu importância?
- 3.2. Quais eram os problemas ou demandas detectados e quais as medidas tomadas em relação à informação a partir deste momento?

##### 4. O Centro de Pesquisa e Memória do Teatro:

- 4.1. O que levou à implantação do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro e como se deu esse processo?
- 4.2. Como se deu a criação do acervo do CPMT?
- 4.3. Qual o lugar que o CPMT ocupa dentro da estrutura do Galpão Cine Horto?
- 4.4. Qual a importância desse espaço para os artistas de teatro de Belo Horizonte?

#### **B) ENTREVISTA COM ESPECIALISTAS DA ÁREA TEATRAL**

##### 1. O Galpão Cine Horto:

- 1.1. Qual a sua relação com o Galpão Cine Horto desde a sua criação até hoje?
- 1.2. Como você definiria o centro cultural Galpão Cine Horto?
- 1.3. Na sua opinião, quais as atividades mais relevantes dentre as desenvolvidas no centro?
- 1.4. Na sua opinião, qual a contribuição do Galpão Cine Horto para os profissionais e estudantes de teatro da cidade?
- 1.5. Na sua opinião, qual o lugar que o centro ocupa hoje no cenário artístico da cidade e como este lugar foi conquistado?

##### 2. O Centro de Pesquisa e Memória do Teatro

- 2.1. Como você vê a criação do CPMT?
- 2.2. Como você vê o funcionamento do CPMT?
- 2.3. Qual a importância desse espaço para classe teatral da cidade?

**ANEXO 2: MODELO DE QUESTIONÁRIO**

1: Atividade artística:

1.1 Qual a sua posição no setor artístico:

- estudante
- artista amador
- artista profissional - nº de registro no SATED: \_\_\_\_\_
- outros \_\_\_\_\_

1.2.: Quanto tempo de dedicação semanal à atividade artística?

- 1 a 5 horas
- 6 a 10 horas
- 11 a 15 horas
- 16 a 20 horas
- mais de 20 horas

2: Relação com a instituição:

2.1.: Qual a sua relação com o Galpão Cine Horto?

- aluno
- ex-aluno
- professor
- funcionário
- colaborador
- participante de projetos
- freqüentador sem vínculo formal
- outros \_\_\_\_\_

2.2.: Há quanto tempo você freqüenta o Galpão Cine Horto?

- menos de 6 meses
- 6 meses a 1 ano
- mais de 1 ano
- mais de 2 anos
- mais de 3 anos
- mais de 4 anos
- mais de 5 anos
- mais de 6 anos
- mais de 7 anos
- mais de 8 anos

2.3.: Com que freqüência você vem ao Galpão Cine Horto atualmente?

- todos os dias
- 3 vezes por semana
- 2 vezes por semana
- 1 vez por semana
- de 15 em 15 dias
- uma vez por mês
- eventualmente



2.4. Dentre as atividades oferecidas pelo Galpão Cine Horto, quais você prefere?

- oficinas e cursos livres
- projeto Oficínio
- atividades de experimentação artística
- espetáculos
- palestras / debates / seminários
- Revista Subtexto
- outros \_\_\_\_\_

3. Participação em projetos de cunho informativo:

3.1. Você já participou de algum desses projetos?

- Sabadão
- Redemoinho
- Revista Subtexto (participação como leitor)

3.2.: Através da participação nas atividades e projetos do Galpão Cine Horto, você obteve que tipo de informações?

3.2.1. Informações técnicas

- relativas a métodos e técnicas de treinamento do ator
  - relativas a dramaturgia, direção teatral e atuação
  - relativas a história e teoria do teatro
  - relativas a cenografia, figurino, trilha sonora e maquiagem
  - relativas a aparatos cenotécnicos (iluminação e sonoplastia)
  - outras \_\_\_\_\_
- 
- 

3.2.2. Informações estéticas

- relativas a linguagens e códigos teatrais
  - relativas a propostas de encenação
  - relativas à interlocução entre o teatro e outras manifestações artísticas
  - relativas a movimentos artísticos como
  - relativas a estéticas e linguagens teatrais como realismo, naturalismo, melodrama, absurdo, farsa, teatro físico, Commedia dell'arte, etc.
  - outras \_\_\_\_\_
- 
- 

3.2.3. Informações sobre o mercado de trabalho:

- relativas a registro profissional e órgãos de classe
- relativas a concorrências, editais e leis de incentivo
- relativas à legislação cultural e às políticas públicas de cultura
- relativas à produção cultural (montagem de ficha técnica, elaboração de projetos, captação de recursos, contratos, divulgação e venda de trabalhos)
- outras \_\_\_\_\_

---

4.: Centro de Pesquisa e Memória do Teatro:

4.1.: Você conhece o CPMT?

sim                       não

4.2.: Você sabe como o CPMT funciona e conhece os seus serviços?

sim                       não

4.3.: Quais serviços você já utilizou?

- empréstimo domiciliar
- equipamentos de vídeo
- internet
- banco de dados
- sala de estudos
- leitura de jornal diário
- leitura de revistas especializadas

4.4: Que tipo de acervo você mais utiliza?

- acervo bibliográfico
- acervo videográfico
- acervo iconográfico
- outros \_\_\_\_\_

4.5: Com que frequência você utiliza os serviços do CPMT?

- mais de duas vezes por semana
- duas vezes por semana
- uma vez por semana
- de 15 em 15 dias
- uma vez por mês
- eventualmente

4.6.: Com que finalidade você utiliza os serviços do CPMT?

- pesquisa escolar
  - pesquisa para curso de teatro
  - pesquisa artística com assunto definido
  - conhecimento artístico em geral
  - navegar na internet
  - outras
- 

4.7.: Que tipo de informações você busca no CPMT?

- técnicas
- estéticas
- sobre teatro
- sobre arte em geral
- sobre produção cultural
- outras \_\_\_\_\_

Cite o assunto de seu maior interesse: \_\_\_\_\_

---

#### 5. A relevância da instituição

5.1.: Qual a relevância das informações obtidas através do Galpão Cine Horto (projetos, cursos, CPMT) para sua carreira artística?

- muito relevante
- razoavelmente relevante
- pouco relevante

5.2.: Na sua opinião, qual a relevância dos projetos do Galpão Cine Horto para a comunidade artística de Belo Horizonte?

- muito relevante
- razoavelmente relevante
- pouco relevante