

Em favor do cotidiano

Lazer e Políticas Culturais em Goiânia

Ministério do
Esporte



Presidenta da República
Dilma Vana Rousseff

Ministro do Esporte
Orlando Silva

Secretária Nacional de Desenvolvimento do Esporte e do Lazer
Rejane Penna Rodrigues

Centro de Desenvolvimento do Esporte e do Lazer – REDE CEDES



GRÃO CHANCELER
Dom Washington Cruz, CP

REITOR
Prof. Wolmir Therezio Amado

EDITORA DA PUC GOIÁS

PRÓ-REITORA DA PROPE E PRESIDENTE DO CONSELHO EDITORIAL
Profa. Dra. Sandra de Faria

COORDENADOR GERAL DA EDITORA DA PUC GOIÁS
Prof. Gil Barreto Ribeiro

CONSELHO EDITORIAL

- Aidenor Aires Pereira - Presidente do Instituto Histórico e Geográfico do Estado de Goiás
Edival Lourenço - União Brasileira de Escritores
Hélio Moreira - Academia Goiana de Letras
Heloísa Helena de Campos Borges - Presidente da Academia Feminina de Letras
Profa. Heloísa Selma Fernandes Capel - Universidade Federal de Goiás
Profa. Dra. Maria do Espírito Santo Rosa Cavalcante - Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Profa. Dra. Márcia de Alencar Santana - Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Maria Luísa Ribeiro - Presidente da Academia Goianiense de Letras
Profa. Nair Maria Di Oliveira - Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Profa. Dra. Regina Lúcia de Araújo - Pesquisadora
Prof. Ms. Roberto Malheiros - Pontifícia Universidade Católica de Goiás

CLEBER DIAS

Em favor do cotidiano

Lazer e Políticas Culturais em Goiânia



Goiânia, 2011

© by Cleber Dias

Editora da PUC Goiás

Rua Colônia, Qd. 240-C, Lt. 26-29
Chácara C2, Jardim Novo Mundo
Cep. 74.713-200 – Goiânia – Goiás – Brasil
Secretaria e Fax 62 3946-1814 – Revistas 62 3946-1815
Coordenação 62 3946-1816 – Livraria 62 3946-1080
www.pucgoias.edu.br/editora

Comissão Técnica

Biblioteca Central da PUC Goiás
Normalização

Keila Carvalho Matos
Padronização

Célio Otacílio da Silva
Editoração eletrônica e Arte final de capa

Laerte Araújo Pereira
Capa

D541e Dias, Cleber
Em favor do cotidiano: lazer e políticas culturais em Goiânia
/ Cleber Dias. – Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2011.
140 p. il:

ISBN 978-85-7103-737-3

1. Políticas públicas – cultura – Goiás. 2. Vida cultural e social
– Goiânia. 3. Sociologia da Cultura – Goiânia. I Título.

CDU: 316.722(817.3)

Impresso no Brasil

Para Bruna

Quem tem dinheiro no mundo
Quanto mais tem, quer ganhar
E a gente que não tem nada
Fica pior do que está
Seu moço, tenha vergonha
Acabe a descarção
Deixe o dinheiro do pobre
E roube outro ladrão

Agora vou divertir
Agora vou começar
Quero ver quem vai sair
Quero ver quem vai ficar
Não é obrigado a me ouvir
Quem não quiser escutar

(Gilberto Gil)

SUMÁRIO

Apresentação.....	11
Panorama das Instituições de Cultura em Goiânia.....	19
Inventário dos Equipamentos Culturais de Goiânia.....	35
Bibliotecas	46
Centros Culturais	50
Teatros	66
Museus.....	69
Cinemas.....	73
Distribuição dos Equipamentos Culturais em Goiânia	77
Em Favor do Cotidiano:	
notas sobre lazer e políticas culturais.....	93
Referências	121
Anexos	131
Dados do autor.....	137

APRESENTAÇÃO

“Sexta-feira, 23 de julho de 2010. Centro Municipal de Cultura Goiânia Ouro. O início da peça estava previsto para as 21 horas. Faltava, então, menos de 20 minutos para o horário. A agitação na porta da Galeria Ouro era excepcional. Das outras vezes que estivéramos ali, não havia tamanha quantidade de carros estacionados nas imediações, nem tantas pessoas comprando pipoca ou fumando cigarros. As circunstâncias sugeriam que a decisão de adquirir os ingressos na hora não fora acertada. Estávamos seguros de não mais conseguí-los. A caminhada até a bilheteria tinha pouca esperança.

No entanto, para nossa grata surpresa, havia ainda ingressos disponíveis. Eles nos foram vendidos sem dificuldade. A essa altura, a fila para ingressar no teatro já era grande: saía das portas da entrada do teatro, no segundo andar; atravessava por frente a lanchonete, ou melhor, o Café Cultura; descia pelas escadas que dão acesso ao saguão; passava por todo o corredor de lojas da galeria e se estendia até a calçada da Rua Três. Já na fila, olhávamos triunfantes para os casais e grupos de amigos que chegavam depois de nós. Um cálculo especulativo sugeria que a lotação muito provavelmente já estaria esgotada. Nós teríamos tido mais sorte que eles. Contrariando nossas previsões, entretanto, as pessoas continuavam a voltar bem sucedidas da bilheteria. Por certo, nosso cálculo era especulativo demais, é o que pensávamos.

Ao entrarmos no teatro, conseguimos nos acomodar no que chamaríamos um bom lugar. Afora a subjetividade da classificação, tratava-se, sob o nosso ponto de vista, de poltronas que permitem ao casal assistir juntos ao espetáculo, além de localizar-se relativamente próximo ao palco – o que para alguns é mais adequado para apreciação das artes cênicas. Não são numerados os bilhetes. Portanto, a reunião dessas condições depende de sorte. Nós a tivemos de novo, e mais do que poderíamos imaginar.

Aqueles espectadores retardatários que conseguiram o ingresso depois de nós continuavam a entrar, obviamente. Procuravam sem sucesso onde acomodar-se, o que gerava certa apreensão e surpresa. Quase se observava esses sentimentos no rosto de alguns deles. Para esse grupo, não estava fácil conseguir uma acomodação. Na verdade, na medida em que se passavam os minutos, estava cada vez mais difícil consegui-lo. Poderia ter-se vendido mais ingressos que a capacidade de 290 lugares daquele teatro? Perguntávamo-nos com sinceridade ao testemunhar os acontecimentos. Sim, poderia, era resposta para a nossa pergunta. Era isso também que os espectadores retardatários descobriram pouco a pouco.

Algumas pessoas se espremeram na escadaria entre as fileiras de poltronas ou simplesmente assistiram de pé na lateral que dá acesso ao teatro. Apesar do inconveniente, bastante insólito, o espetáculo iniciou-se. De acordo com a programação divulgada, Velório à Brasileira, da Companhia Carlos Moreira de Teatro Amador deveria ser encenada. Todavia, Do arco da Velha foi apresentada em seu lugar. Ocorreria algum erro, embora ninguém da direção do teatro ou do espetáculo tenha prestado qualquer esclarecimento a respeito. Tudo se passou como se nada de estranho estivesse acontecendo.

Mais ou menos desestabilizados com os sucessivos mal-entendidos, digamos assim, decidimos afundar nas nossas respectivas poltronas e simplesmente nos entregar ao espetáculo, que já se iniciava irremediavelmente. Conforme o diretor da

Companhia de Teatro informaria a todo o público pouco mais tarde, aquela era apresentação de número 100 da peça encenada, que já havia arrebatado mais de 40.000 espectadores por todo o estado de Goiás, segundo ele. Para nós, que tínhamos inclusive poltrona, não era mal, afinal. Mas durante o espetáculo ocorrera uma pane elétrica que deixou o teatro totalmente sem luz por alguns minutos. No início, chegamos a imaginar que fazia parte do texto cômico, no que fomos rapidamente contrariados pelo constrangido pedido de desculpas dos atores em cena”.

Foi mais ou menos assim que eu anotara no meu diário de campo os episódios daquele 23 de julho. Iniciar assim este trabalho não tem por objetivo maldizer a Companhia ou a direção do Centro Cultural, embora motivos para críticas, nesse caso, sejam bem concretos e razoáveis. A venda de mais ingressos do que a capacidade do teatro contraria, no mínimo, medidas de segurança, sem mencionar a falta de organização ou de respeito que isso representa para com a plateia. Mas para além desse tipo de comentário, bastante óbvio por sinal, importa, realmente, destacar que esses acontecimentos, de maneira mais profunda, de certo modo ilustram o estado das políticas culturais de Goiânia, objeto das reflexões que agora se iniciam.

A superlotação do teatro denota, antes de tudo, interesse da população, como se houvesse uma espécie de demanda reprimida pelo consumo de espetáculos e eventos culturais desse tipo. Quando a Companhia Quasar de Dança estreou na cidade seu último espetáculo, Tão Próximo, os ingressos se esgotaram com relativa facilidade, especialmente se considerarmos que a dança não é a mais popular das linguagens artísticas, e que a apresentação aconteceu durante dois dias consecutivos num teatro com capacidade para 600 pessoas. Por outro lado, as opções de lazer e de cultura oferecidas, por vezes não são em número suficiente, ou quando eventualmente são, tendem a assumir uma natureza inadequada. O que existe, em geral, exerce pouca atração para o público apreciador de artes, ao mesmo tempo em que parece não

atender as possíveis expectativas do público não-iniciado. O horário de funcionamento desses espaços, do mesmo modo, geralmente não é adequado, restringindo-se em alguns casos ao horário comercial dos dias úteis. Suas localizações concentram-se em poucas regiões da cidade, o que privilegia certo público, em detrimento de outros. Iniciativas do poder público que visam incentivar a frequência de algum desses espaços privilegiam a realização de grandes eventos, ao invés de ações mais cotidianas. Tudo isso são elementos que pude perceber por observação *in lócus* ou por análises de outra natureza.

Ao longo de todo ano de 2010, visitei regularmente várias instalações culturais de Goiânia, indo a exposições, assistindo a filmes e participando de eventos, sempre com o firme propósito de me inteirar o mais possível sobre quem eram os protagonistas dessa arena e como era, basicamente, seu *modus operandi*. Nesse período, em suma, tentei compreender as dinâmicas de funcionamento das políticas culturais da cidade, particularmente naquilo que se relaciona mais diretamente com o uso do tempo livre da população. Dito de outro modo, meu interesse, de maneira geral, estava em pesquisar a maneira como se operam atualmente as políticas culturais de Goiânia com relação às suas possibilidades de promover atividades de lazer na cidade. Fora esse o intuito do projeto *Lazer e cultura em Goiânia*, do qual este trabalho é o principal resultado. O projeto, na realidade, pretendeu inventariar aqueles equipamentos de lazer da cidade mais diretamente ligados a interesses artísticos ou culturais. Este procedimento, em última instância, tinha por finalidade investigar se a localização geográfica desses equipamentos guardava alguma correlação com outros índices sociodemográficos. Desejava-se saber, por exemplo, se os locais onde se encontram os teatros, cinemas, parques, bibliotecas e museus correspondem com as regiões de maior densidade, pois é razoável supor que uma região com população maior deva oferecer maior oferta de equipamentos desse tipo. De outra forma, regiões com baixos índices de escolarização ou renda per capita

também deveriam, em tese, tê-los em maior número, uma vez que a cultura geralmente é apresentada como vetor de promoção da educação, saúde e qualidade de vida.

Quantas instalações dedicadas às artes, à cultura e ao lazer existem em Goiânia? Quais são elas precisamente? Onde estão localizadas? Quais os critérios que orientam suas formas de distribuição pela cidade? Grosso modo, foram essas as perguntas que orientaram esse trabalho.

Para tentar respondê-las, quatro capítulos se seguem doravante. O primeiro aborda a estrutura institucional das políticas culturais de Goiânia, enumerando os órgãos que tratam de questões dessa natureza, avaliando seu orçamento, seu modo de atuação, bem como mencionando suas principais ações e projetos. O segundo apresenta o inventário propriamente dito dos equipamentos culturais de Goiânia. Como eles são e o que oferecem? Nesse ponto, se apresenta também os critérios que justificaram a consideração ou desconsideração de certos equipamentos. O terceiro capítulo consiste numa análise comparativa da situação desses equipamentos e o contexto social mais geral da cidade. Cruzando e confrontando informações, pode-se avaliar aproximadamente a quantidade de oportunidades de acessar o lazer e a cultura disponíveis a cada cidadão de Goiânia, de acordo com seu status, sua renda, sua escolaridade e principalmente seu local de moradia, que de certo modo sintetiza e articula tudo isso. Por último, um quarto capítulo que apresenta uma reflexão mais geral, isto é, de caráter mais teórico, sobre o significado desse estado de coisas, tentando, de certa forma, apontar algumas sugestões.

A realização desse estudo só foi possível graças ao apoio da Secretaria de Desenvolvimento de Esporte e Lazer do Ministério do Esporte, que o financiou integralmente através da Rede Cedes. Nesse favorável contexto institucional, pude contar ainda com a valiosa colaboração de Jéssica Gaspar, Larissa Miranda, Pedro Benevides e Bruno Custódio, estudantes da Faculdade de Educação Física da UFG, que participaram do projeto como bolsistas de iniciação científica.

Cito-os nominalmente porque sem o empenho e dedicação de cada um deles, essa pesquisa certamente não se teria levado a cabo. Com o mesmo espírito, devo mencionar os inúmeros funcionários dos equipamentos culturais da cidade, que ofereceram pacientemente muitas ajudas. Também aos amigos José Luiz Cirqueira Falcão, Renata Lima e Marilni Dorneles, por terem em mais de uma oportunidade discutido fraternalmente comigo inúmeras questões ligadas às artes e à cultura. Até onde posso lembrar, foram muito estimulantes todas àquelas conversas, bem como as rodadas de cerveja que geralmente as acompanhavam. Pelos mesmos motivos, em iguais circunstâncias, aos queridíssimos Thiago Dias e Elisa Abraão. À Rubia-Mar Nunes Pinto, um agradecimento pela disponibilidade em me iniciar no estudo sobre a história de Goiás.

Por fim, devo ainda destacar que sempre pensei esse trabalho como uma pequena contribuição para refletir, ainda que muito parcialmente, sobre os rumos de uma cidade que me acolheu carinhosamente. A pesquisa, nesse sentido, foi uma maneira de conhecê-la mais e melhor, estreitando meus laços com os caminhos e descaminhos de Goiânia. Vivo na cidade há tempo suficiente para conhecê-la apenas nos seus detalhes mais superficiais. Aqui não existirão, portanto, grandes pretensões. Embora todo trabalho acadêmico tenha consigo uma “humildade científica”, que nega qualquer ambição de verdades definitivas; nesse caso, mais que isso, existe também uma consciente modéstia dos próprios limites. Não me pareceria intelectualmente honesto introduzir este trabalho sem essas ressalvas.

Como de costume, não me preocupei em expor explícita e sistematicamente as principais influências teóricas desse trabalho, embora acredite que elas possam ser claramente notadas. Deixo ao leitor a tarefa de inferi-las. Por não se tratar de obra com pretensões eruditas, não há também sobrecarga de referências bibliográficas ou notas de rodapé. Limitei-me ao essencial. Da mesma forma, algumas lacunas com relação a própria análise e inventário dos equipamentos culturais de Goiânia podem

vir a ser notadas aqui e ali, apesar de todo esforço, tanto para inventariá-los da maneira mais completa possível, quanto para explicitar os critérios através dos quais eles foram selecionados ou não. Nesse sentido, minha expectativa é a de que o trabalho possa ser tomado por especialistas mais experimentados, capazes de endereçar-lhes as necessárias críticas, bem como completá-lo nas inevitáveis ausências. Como bem dizia Câmara Cascudo, “sei dos recenseadores de omissões, mais atentos ao que falta do que verificadores do que existe. Conto com eles”.

PANORAMA DAS INSTITUIÇÕES DE CULTURA EM GOIÂNIA

Uma primeira barreira aparente no tratamento de questões ligadas à cultura na órbita das políticas públicas é a ideia de que este assunto é mero ornamento; algo supostamente fora das prioridades políticas estratégicas. De certo modo, o imaginário social presume – ou presume-se que presume – uma determinada hierarquização das necessidades, onde aspectos como saúde, educação ou trabalho tendem a ser apreendidos como mais importantes, em detrimento de outros, como cultura, esporte e lazer; tendendo, estes últimos, a ficar relegados a um segundo plano na escala de prioridades. Assim, para o senso comum, não é consensual que lazer e cultura sejam, de fato, tão importantes quanto qualquer outra reivindicação política e mesmo que possam ocupar algum papel no alcance daquilo que é considerado “necessário”.

Em Goiânia, particularmente, dados vinculados na dissertação de Ferreira (2003) sobre a compreensão do lazer no planejamento urbano da cidade, de certo modo confirmam a assertiva anterior. Segundo a autora, do total geral de investimentos aprovados pela Câmara Municipal de Goiânia para a execução de demandas apresentadas pelas reuniões do orçamento participativo no ano de 2002, que naquela ocasião registrara a participação de 6% da população, 2,8% foram destinados para parques ecológicos, 1,6% para centros comunitários, 1% para centros poliesportivos, 0,7% para quadras de esportes, 0,5% para quadras, 0,4% para pistas de Cooper e 0,4% para centros de convivência de terceira idade. Esses

temas, em suma, ocuparam, respectivamente, o quinto, o oitavo, o décimo, o décimo primeiro, o décimo segundo, o décimo quarto e o décimo quinto lugar da lista de prioridades apresentadas pela população. Por outro lado, o interesse e a relativa reivindicação pela participação na política de paisagismo e embelezamento urbano que pouco a pouco foi se imprimindo em Goiânia através da criação e manutenção de ruas, praças e calçadas arborizadas aponta para o sentido oposto. Nas palavras da autora:

No início da implantação dessas áreas urbanizadas, a prefeitura foi muito questionada por vários segmentos da população os quais consideravam um investimento alto para algo que julgavam não ser uma necessidade tão premente. Hoje, com uma maior consciência ambientalista e um entendimento que estas iniciativas são importantes para a qualidade de vida, a população aprova a continuidade desse trabalho e ainda exige uma ampliação para as demais regiões da cidade, uma vez que há o predomínio dessas benfeitorias na região central e bairros nobres (FERREIRA, 2003, p. 89).

Seria perfeitamente possível enxergar nessa ambivalência uma sutil mudança de rumos no modo de organização dos imaginários no que toca ao lugar e à importância da política cultural na vida cotidiana do cidadão. Recentemente, uma série de indícios e acontecimentos tem sugerido um esgotamento cada vez mais evidente daquela forma de pensar que concebe a cultura como anódina ou acessória. Em muitos casos, é por intermédio de manifestações culturais que grupos inteiros têm entabulado suas estratégias de reivindicação política, como é o caso, por exemplo, dos grupos indígenas ou das comunidades de remanescentes quilombolas (SOUZA SANTOS, 2003). Nessas situações, a identidade, os costumes e as tradições, isto é, em uma só palavra, a cultura, são os canais pelos quais se apresentam amplos conjuntos de demandas, que extrapolam, inclusive, a própria esfera da cultura, em senti-

do estrito. Em outras palavras, através da valorização simbólica de costumes culturais, certos grupos ou movimentos têm tentado garantir espaço na arena política.

Peres (2008), em pesquisa sobre a compreensão dos significados e valores que as lideranças comunitárias de Manguinhos, uma favela do Rio de Janeiro, tinham sobre o lazer, conclui que os momentos de lazer eram – além de percebidos como uma dimensão fundamental da vida social – importantes elementos do rol de demandas políticas dessas lideranças. Nas palavras do autor:

reivindicações pelo acesso aos bens culturais e aos equipamentos específicos de lazer, bem como a emergência de iniciativas e projetos de lazer, apareciam – se não como absoluta prioridade diante da precariedade de infraestrutura urbana, pelos menos como uma demanda consensual e urgente entre lideranças e principais representantes da região (PERES, 2008, p. 76).

Peres também destaca que a compreensão que esses atores sociais têm a respeito do significado do lazer, concebe este fenômeno de maneira ampliada e diversificada. Capoeira, futebol, música, teatro, cinema, passeio, fotografia ou palestras são todas atividades que as lideranças comunitárias de Manguinhos chamam e entendem como lazer. Ou seja, para esse grupo, poder-se-ia dizer, lazer é cultura, bem como o inverso, isto é, cultura é lazer. Na esteira dessa compreensão, iniciativas culturais, de esporte ou lazer são percebidas como essenciais no contexto de pobreza em Manguinhos. Segundo Peres (2008, p. 78-9), “existia, na verdade, um consenso entre os líderes comunitários com respeito à capacidade e à potencialidade de que iniciativas no campo do lazer pudessem atenuar ou remediar de certo modo essa situação de exclusão”.

Os líderes comunitários de Manguinhos certamente não são os únicos a compartilharem esse ideário. Atualmente, uma das facetas que mais se pronuncia no âmbito das ações de assis-

tência social é a utilização da cultura como ferramenta de intervenção, multiplicando-se as iniciativas que procuram promover a cidadania por intermédio da organização de atividades culturais. O fundamento e a justificativa dessas ações é que a cultura, o lazer ou o esporte são instrumentos privilegiados de educação e de formação moral. Segundo dados de uma pesquisa sobre *Fundações Privadas e Associações Sem Fins Lucrativos* realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em parceria com o Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas (IPEA), em 2002, o Brasil tinha registrado mais de 275 mil instituições desse tipo. Desse total, pouco mais de 37 mil respondiam pela área de “cultura e recreação”, o que equivale a 13,61% do total de entidades identificadas na pesquisa. Ou seja, dentro das iniciativas do chamado terceiro setor, a área de cultura ocupa uma posição de relativo destaque.

Em âmbito internacional, experiências como as do grupo *Wochenklausur* ou do grupo *Ha Ha*, em Viena e Chicago, respectivamente, também tem demonstrado, de acordo com Büttner (2002), que a arte e a cultura podem despertar a capacidade de grupos sociais se entenderem como protagonistas da história. De maneira análoga, em Villa El Salvador, no Peru, um assentamento de sem-tetos em área semidesértica de Lima, um conjunto de ações culturais é apontado como responsável pela melhoria de uma série de indicadores sociais. De acordo com dados divulgados por Yudice (2006, p. 31-2), em vinte anos, “o analfabetismo caiu de um índice de 5,8 para 3,8, a mortalidade infantil foi reduzida a uma taxa média de 67 por 1.000, e os registros da educação básica cresceram à cifra dos 98%, acima da média”. Nesse caso, a cultura é apontada como a variável que explicaria esses números, graças a sua capacidade de viabilizar a consolidação de uma cidadania fundada na participação ativa da população.

Nessas experiências, não é o aspecto artístico em si o que mais se destaca, mas sim a capacidade de mobilização e participação desencadeadas por elas. Além disso, a crescente importân-

cia da comercialização de bens culturais para o desenvolvimento econômico, bem como o protagonismo da cultura em iniciativas de assistência social às comunidades pobres, tem atestado repetidamente o crescente papel de importância da cultura na política contemporânea. Cita-se costumeiramente o volume de dinheiro mobilizado pela indústria cinematográfica norte-americana, atrás apenas da indústria aeroespacial. A relevância dos debates sobre direitos de propriedade intelectual nos tratados e acordos econômicos internacionais é outro exemplo no mesmo sentido. Segundo Yúdice (2006, p. 25), “o papel da cultura expandiu-se como nunca para as esferas política e econômica [...] a cultura está sendo crescentemente dirigida como um recurso para a melhoria socio-política e econômica”.

Não por acaso, desde o início da década de 1980 a UNESCO (órgão das Nações Unidas dedicadas às ações para educação, ciência e cultura) vem manifestando crescentes preocupações com a cultura como elemento indissociável do desenvolvimento. Em 1982, organizou-se no México o Congresso Mundial de Políticas Culturais. Pouco depois, o período de 1987 à 1997 foi dedicado ao estudo, formação e aplicação de políticas que implicam a dotação de uma dimensão cultural ao desenvolvimento. Em 1998, realizou-se a Conferência Intergovernamental sobre Políticas culturais para o Desenvolvimento, conhecida também como conferência de Estocolmo, que consolidou, internacionalmente, a ideia de que a cultura era um veículo possível para a promoção da cidadania, da democracia e do desenvolvimento (TORAL, 2000). No Brasil, em conformidade com essas tendências, documentos governamentais como o que formaliza as bases para uma política nacional de museus, tem afirmado o papel da cultura no âmbito das políticas públicas em geral. Segundo o documento:

Numa sociedade complexa como a brasileira, rica em manifestações culturais diversificadas, o papel dos museus, no

âmbito de políticas públicas de caráter mais amplo, é de fundamental importância para a valorização do patrimônio cultural como dispositivo estratégico de aprimoramento dos processos democráticos (BRASIL, 2003, p. 8).

Nesse contexto, vão se fortalecendo as reivindicações da população por ações políticas na área cultural, bem como a disponibilidade do poder público em oferecê-las; realidade que de certo modo diz respeito também à Goiânia. Quando em agosto de 2009 o jornal *O popular* publicou reportagem denunciando o estado de abandono e má conservação de alguns espaços de lazer e de cultura da cidade, entre os quais o Teatro Goiânia e o Jardim Zoológico, logo notou-se considerável repercussão nas páginas do periódico, que elegeu o assunto como “tema da semana” (MARCOS, 2009, p. 4). Na sessão de cartas do jornal viu-se várias opiniões dos leitores sobre o assunto; todos sempre na mesma direção. Para Liliane Rodrigues: “Essas áreas não podem continuar abandonadas. Pra mim, é tudo uma questão de política. E a população?”. A leitora Débora Arruda, por seu turno, sugeria que se fizesse “um projeto de revitalização, pois quase não temos opções de lazer gratuitas em Goiânia”. Átila de Souza, mais ou menos no mesmo sentido, concluía que “as famílias ocupam esses locais para sua diversão. Assim, merecem um pouco mais de cuidado” (O POPULAR, 2009, p. 8). Dias depois, o próprio editorial do jornal, comentando as obras de reforma, restauro e ampliação do Centro Cultural Marietta Telles Machado, arrematou: “O compromisso com a cultura e com o oferecimento de condições para viabilizar uma agenda cultural dinâmica para desfrute da comunidade deve estar no topo das prioridades da administração pública” (ESPAÇOS, 2009, p. 8).

Mas quais seriam, precisamente, as condições para a participação do poder público no financiamento e oferta de bens culturais? Quais os critérios devem orientar a ação dos governos no subsídio à cultura? Qual deve ser o efetivo papel do Estado no planejamento e na execução de políticas nesse setor? De que maneira os poderes públicos em Goiânia organizam suas ações políticas no âmbito da cultura? Um diagnóstico sobre políticas culturais

deve começar considerando a configuração das unidades institucionais mais diretamente vinculadas a essa esfera de atuação. Mais especificamente, as respectivas dotações orçamentárias das instituições ligadas à cultura devem ser um dos primeiros aspectos a serem destacados, pois uma política pública depende, antes de tudo, de um conjunto de condições materiais.

De maneira geral, o Estado é o veículo privilegiado nas ações de planejamento e desenvolvimento de políticas públicas, ainda que não necessariamente o único. É esse o caso também das políticas culturais, que contam com uma rede de órgãos, secretarias e departamentos dedicados de alguma forma a promoção e execução de ações ligadas a essas políticas. As secretarias de educação, de turismo, de esporte e lazer, além das secretarias de cultura propriamente ditas, sem mencionar outras possíveis, são todas esferas que concorrem para esse fim. O nível de participação e envolvimento de cada um desses setores com as políticas culturais, *strictu sensu*, é variável e depende das próprias definições ao redor do conceito de políticas culturais, bem como da maneira como a arena política compreenderá a função e o objetivo dessas respectivas agências. De todo modo, no que diz respeito a atuação no âmbito das políticas culturais, existe um considerável nível de inter-relação entre essas diferentes esferas do poder público, ainda que eles nem sempre compreendam a si mesmos como sendo ligados às políticas culturais. Secretarias de turismo, afinal, podem promover espetáculos ou se interessar pela preservação do patrimônio histórico – o que a rigor é uma iniciativa na esfera da cultura. Da mesma forma, secretarias de educação geralmente se engajam no fortalecimento das bibliotecas ou no fomento do hábito da leitura. Secretarias de esporte e lazer, ainda que mais raramente, podem, no mesmo sentido, organizar cineclubes ou outras atividades de lazer com claras afinidades com a área cultural.

Apesar dessas relações possíveis, a compreensão a respeito dessa intersectorialidade não parece ser ponto pacífico nas ações que envolvem políticas públicas em geral. Diferentes setores de um mes-

mo complexo institucional (uma Prefeitura, um Estado ou a União) podem desenvolver suas ações sem nenhum tipo de diálogo ou interação com departamentos contíguos. Assim, ao invés de um somatório de esforços concorrendo a um mesmo fim, tem-se, às vezes, ações isoladas, por vezes antagônicas, cuja eficiência pode até mesmo se anular em última instância. Geralmente, a interação departamental, intersetorial, está apenas no nível protocolar.

Nesse relativo, são as secretarias mais diretamente vinculadas à temática cultural as que desenvolvem de maneira mais óbvia ações nesse sentido, tanto do ponto de vista formal, quanto do ponto de vista histórico. No caso de Goiânia, nomeadamente, a Secretaria Municipal de Cultura e a Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico são as duas principais instituições que se apresentam nessa perspectiva. São elas quem mais explicitamente assumem a responsabilidade pela elaboração e execução de políticas culturais na cidade, ainda que, como vimos, dentro de uma perspectiva ampliada, ações desse setor podem perpassar outras instâncias institucionais.

Com relação à Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico, em 2008, seus recursos estiveram em pouco menos de 15 milhões de reais, o que correspondeu a aproximadamente 0,12% da receita total do estado naquele ano, que foi de pouco mais de 12 bilhões de reais, segundo dados divulgados no Orçamento Geral do Estado (GOIÁS, 2009, p. 1.062). No ano anterior, 2007, o montante liquidado havia atingido 22,5 milhões de reais, segundo noticiado na imprensa local (ALVES, 2008).¹ Registre-se, entretanto, que tal

1 A Secretaria Estadual da Fazenda, no início de 2011, anunciou corte de 50% da dotação orçamentária dedicada à Lei Goyazes, que concede isenção tributária à empresas que investem em cultura no Estado. A medida faz parte de um plano emergencial, com outras ações, com o objetivo de sanar as contas públicas do Estado, com déficit estimado em 800 milhões de reais no primeiro trimestre de 2011. Logo em seguida, um grupo de mais de 200 artistas e produtores culturais divulgou nota de repúdio à medida.

como o conceito de cultura, a delimitação do campo de ação cultural é controverso, o que se aplica também a eleição dos alvos da política cultural, bem como ao objeto de dispêndio da chamada “função cultura” (SILVA, 2002).

Historicamente, a Agência remete-se a antiga Secretaria de Estado da Cultura, criada ainda na década de 1980, e que em maio de 1989 teve criada em seu interior a Fundação Museu Pedro Ludovico Teixeira. Três anos depois, em abril de 1992, esta deu lugar a Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, com caráter e objetivos mais abrangentes, extrapolando responsabilidades para além das esferas especificamente museológicas, como o era até então. Em 1995, a Fundação Cultural estaria ligada ao Gabinete do Governador, no processo que pouco a pouco foi sucedendo a antiga Secretaria de Estado da Cultura. Em novembro de 1999, no contexto de mais uma reforma administrativa, a Fundação Cultural deu lugar, finalmente, à atual Agência.

Como órgão oficial responsável pela gerência da cultura no Estado de Goiás, como a define e a apresenta o próprio site oficial da instituição (ver <http://www.agepel.go.gov.br>), a Agência é diretamente responsável pela administração de diferentes espaços dedicados à cultura em todo o Estado. Em Goiânia, particularmente, encontra-se sob direção da Agência espaços como o Centro Cul-

Segundo o documento divulgado pelos próprios artistas, “nós, fazedores de cultura de Goiânia e do Estado de Goiás, reunidos no dia 05 de fevereiro para debatermos o fazer cultural em nossa capital e em nosso Estado, vimos por meio deste, repudiar a atitude dos gestores da Secretaria Estadual da Fazenda do Estado de Goiás, que ao suspender a outorga de crédito da Lei Goyazes, impediu que os artistas e trabalhadores da cultura em Goiás usufruissem dos benefícios da referida lei. Conclamamos a SEFAZ [Secretaria de Fazenda] para que proceda imediatamente a regularização do benefício para que os artistas e trabalhadores da cultura e a sociedade em geral possam exercer de fato e de direito a sua cidadania. Com esta ação o governo confirmará o discurso do então candidato Marconi Pirillo, que afirmou que a cultura seria prioridade em sua gestão”.

tural Gustav Ritter, o Teatro Goiânia, o Museu Pedro Ludovico, o Centro Cultural Marieta Telles Machado ou o Centro Cultural Martim Cererê, entre outros. Em alguns desses espaços, como é o caso do Centro Cultural Gustav Ritter, a Agência coordena a oferta de cursos voltados para a formação artística em artes visuais, dança, música e teatro. Além disso, a Agência subsidia projetos e realiza eventos, como o Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (Fica), a Mostra de Música de Pirenópolis, a Mostra de Teatro Nacional de Porangatu e a Mostra Internacional de Dança.

Na Prefeitura, com relação à Secretaria Municipal de Cultura, o ano de 2005 registrou gastos com a “função cultura” na casa de 0,75% do total da receita municipal daquele ano, o que em reais corresponde a pouco mais de 9 milhões, de um total de arrecadação aproximado de 1 bilhão e 200 milhões. Em 2007, somando-se investimento direto e valores resultantes tanto da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, quanto do Fundo de Apoio à Cultura, a cifra atingiu valor pouco acima de 12 milhões de reais (ALVES, 2008).

A esfera municipal tem sido apontada como uma das mais importantes na execução de políticas culturais. De acordo com Isaura Botelho (2001, p. 75), “a ação sociocultural é, em sua essência, ação micro que tem no município a instância administrativa mais próxima desse fazer cultural”. Como exemplo, segundo dados apresentados por Frederico Barbosa da Silva (2002), entre 1994 e 1996, a participação dos municípios no total de dispêndio cultural nacional no período oscilou entre 40 e 51%. À época, a proporção de participação municipal nesse setor no Estado de Goiás chegava a 85%. Atualmente, a julgar pela responsabilidade na gerência dos equipamentos culturais de Goiânia, realmente, a administração municipal é a esfera do poder público que mais responde pelas políticas do setor. Dentre os equipamentos públicos de lazer da cidade, 70% são administrados pela Prefeitura, enquanto 22% o são pelo Estado e 8% pela União. Mais especificamente, a Prefeitura tem predominância na administração das bibliotecas (56%), dos museus (60%) e dos parques (100%). Com relação aos

centros culturais e aos teatros, o Estado tem ligeira proeminência, administrando, respectivamente, 60 e 57% desses equipamentos públicos na cidade. Com relação aos cinemas, Prefeitura, Estado e União administram a mesma quantidade de instalações: uma sala cada. Os parques, dessa forma, são os principais vetores de destaque da ação municipal nas políticas culturais e de lazer de Goiânia. Mesmo se os desconsiderássemos, todavia, a esfera municipal continuaria com pequena predominância, respondendo, então, por 44% dos equipamentos públicos da cidade, ao passo que o Estado responderia por 41% e a União por 15%.

De acordo com dados da pesquisa Perfil dos Municípios Brasileiros, realizada em 2006 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2006a), em parceria com o Ministério da Cultura, sabe-se também que a Secretaria Municipal de Cultura de Goiânia possui 579 funcionários, dos quais 302 são estatutários, 237 são comissionados e 40 não têm vínculo permanente. De maneira geral, 34% desse pessoal possui escolaridade de nível fundamental, 23% de ensino médio, 30% de ensino superior e 13% têm pós-graduação. Entre os estatutários, 20% têm escolaridade de nível fundamental, 14% de nível médio, 43% de nível superior e 23% têm pós-graduação. Entre os comissionados, 53% cursaram o ensino fundamental, 32% o ensino médio, 15% o ensino superior e 1% a pós-graduação. Entre os que não têm vínculo, 25% possuem escolaridade de nível fundamental, 40% de ensino médio, 25% de ensino superior e 10% têm pós-graduação. Assim, para apresentar de outra forma, entre todo o pessoal que tem ensino fundamental, 31% são estatutários, 64% são comissionados e 5% fazem parte dos que não têm vínculo permanente. Entre os que têm ensino médio, 32% são de estatutários, 56% são de comissionados e 12% são dos que não têm vínculo permanente. Entre os que possuem escolaridade de nível superior, 74% são estatutários, 20% são de comissionados e apenas 6% são dos que não têm vínculo permanente. Por fim, entre os que têm curso de pós-graduação, 92% são de estatutários, 3% são de comissionados e 5% estão entre o que não possuem vínculo permanente com a Secretaria.

Tabela 1: Distribuição dos funcionários da Secretaria Municipal de Cultura, de acordo com regime jurídico de trabalho e nível de escolaridade

	Sem instrução	Ensino Fundamental	Ensino Médio	Ensino Superior	Pós- Graduação
Estatutário	1	60	43	129	69
Comissionado	0	125	75	35	2
Sem vínculo	0	10	16	10	4

Fonte: IBGE (2006).

A partir dessa fonte, não é possível dizer se esses funcionários ocupam funções que demandam suas qualificações. Sabe-se apenas que entre os funcionários com escolaridade de nível superior, 69 têm formação em administração, 53 em pedagogia, 22 em história e o mesmo número em Biblioteconomia, 20 em música, 11 em artes cênicas, 10 em artes plásticas, 3 em arquitetura e o mesmo numero em comunicação social (IBGE, 2006a). Tradicionalmente, o gasto com pessoal responde por percentuais consideráveis dos orçamentos da cultura. Em 2003, 86% dos recursos públicos destinados para a cultura foram gastos com pessoal e outras despesas de custeio (IBGE, 2006b). Um estudo de caráter mais qualitativo sobre o modo de funcionamento e organização do trabalho cotidiano no interior da Secretaria (e também da Agência) seria útil para responder a questões desse tipo, que de todo modo escaparam aos objetivos dessa pesquisa.

A pesquisa do IBGE apresenta ainda informações sobre os equipamentos que servem à cultura na cidade, o que interessa diretamente a esse nosso estudo. De acordo com dados apresentados, a cidade de Goiânia possui Bibliotecas Públicas, Teatros, Centro Cultural, Estádios, Cinemas, Vídeo locadoras, *Shopping Centers*, Livrarias, Clubes e Lojas de discos, CDs, fitas e DVDs. Com exceção dos museus e centros culturais, a informação a respeito dessas instalações ignora, nos termos da própria pesquisa, o detalhamento so-

bre os seus números ou quantidades. De todo modo, destaque-se a compreensão do conceito de cultura mobilizada, que extrapola um universo circunscrito apenas ao campo das artes, para dizer respeito também às práticas esportivas e outros costumes de lazer, como atesta a preocupação em identificar a presença de *shopping centers* e outras lojas, como livrarias e vídeo locadoras.

Lazer e cultura são duas dimensões com muitos aspectos em comum, o que deveria reforçar a necessidade de se pensar ações políticas nessas esferas de maneira compartilhada, articulada e intersetorial. De acordo com os dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (*apud* MURAD, 2010, p. 193) de 1996 e 2000, realizada também pelo IBGE, “ir ao cinema” e “jogar futebol” foram apontadas, nas duas situações, como “as preferências nacionais em matéria de diversão fora de casa”.

Em nível nacional, no contexto das políticas setoriais de cultura desenvolvidas mais recentemente pelo Ministério da Cultura, nota-se a adoção de uma definição ampliada do conceito. As políticas para o setor, de acordo com o Programa Cultural para o Desenvolvimento do Brasil, pretendem considerar simultaneamente três dimensões nesse processo de desenvolvimento: a cultura como expressão estética e antropológica, a cultura como direito e a cultura como vetor de desenvolvimento econômico. Destaca-se, em particular, a superação da ideia de que as vantagens e benefícios da cultura seriam totalmente antagônicos às leis de mercado. Nesse sentido, a promoção da cidadania não desconsidera dimensões envolvidas na esfera do consumo. De acordo com uma declaração de Gilberto Gil (2003, p. 9), ministro da cultura na ocasião:

A relação entre cultura e desenvolvimento vem assumindo, crescente e aceleradamente, um lugar de destaque na agenda contemporânea. Está claro que, nessa perspectiva, falamos de cultura no seu conceito mais pleno. Cultura, portanto, como a dimensão simbólica da existência social de cada povo, argamassa indispensável a qualquer projeto de nação.

Cultura como eixo construtor das identidades, como espaço privilegiado de realização da cidadania e de inclusão social e, também, como fato econômico gerador de riquezas.

Nesse quadro geral, uma das dificuldades no âmbito das políticas culturais de Goiânia talvez não seja apenas uma eventual escassez de recursos, embora este seja sempre um elemento para o qual se possa apelar com alguma razão. Para além disso, no entanto, dificuldades em se coordenar e integrar ações de políticas públicas nesse setor – compreendido de maneira ampliada, isto é, nas inter-relações com outros setores e segmentos – é um aspecto que parece determinante para ampliar ou restringir a eficiência das políticas de cultura. Nesse sentido, é bastante sintomático o fato das Secretarias e Agências responsáveis pela gerência do Esporte e do Lazer na cidade e no Estado não estabelecerem interlocução e regimes de cooperação com as Secretarias e Agências responsáveis pela gerência da cultura, por exemplo, em diagnóstico que poderia se estender às áreas de turismo, da educação ou da assistência social – apenas para citar os que têm que afinidades mais óbvias, pois poderíamos estender a lista também à saúde coletiva ou à segurança pública, entre outras. Diferentes setores do poder público que por vezes desenvolvem ações muito similares deixam de cooperar entre si, o que poderia potencializar o alcance das ações. Assim, em algumas situações pelo menos, aos 579 funcionários da Secretaria Municipal de Cultura poderiam se juntar os 200 funcionários da Secretaria Municipal de Esporte e Lazer, de acordo com cálculo de Adriana Ferreira em 2003 (FERREIRA, 2003). Totalmente distante disso, tudo se passa como se essas diferentes redes institucionais operassem assuntos totalmente incompatíveis. Dessa forma, políticas de lazer tendem a se restringir às práticas esportivas, ao mesmo tempo em que as políticas de cultura, por sua vez, tendem a se restringir à promoção das artes. Em ambos os casos, a formulação e a execução de políticas públicas parecem estar orientadas por concepções de lazer e de cultura estreitas demais.

A falta de informações sobre as instalações que o poder público dispõe para as suas próprias ações no âmbito da cultura é outro problema crônico, articulado a essa falta de planos inter-setoriais. Diferente do que acontece de maneira um pouco mais sistemática em setores como os ligados a saúde, a educação ou a segurança pública, ações programáticas no âmbito das políticas culturais ou das políticas de lazer, regra geral, não contam com bases de dados sobre informações elementares. De acordo com Santos (2004), é comum, nacionalmente, que instituições governamentais disponham de poucas informações contextuais sobre os detalhes de seus acervos, objetivos e práticas desenvolvidas. Esse estado de coisas, porém, não é exclusividade das políticas setoriais de cultura. O conhecimento acerca da configuração e das características das políticas públicas, em geral, costuma ser bastante limitado no Brasil. Conforme apontam vários analistas, existem ainda poucos estudos sobre as condições institucionais e sobre os processos de decisão e planejamento dessas políticas (FREY, 2000), “um baixo grau de formalização e intercâmbio de recursos e informações”, de acordo com Farias (2003, p. 21).

A fim de tentar superar tal situação no âmbito das políticas culturais, recentemente a Fundação Oswaldo Cruz criou o Observatório de Museus e Centros Culturais, um programa de pesquisa que pretende criar um sistema de produção, reunião e compartilhamento de dados e conhecimentos sobre os museus e instituições congêneres. No mesmo sentido, em 2010, o Ministério da Cultura anunciou a criação do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais, cujo objetivo, de acordo com o documento que divulgava a iniciativa, será o de atuar como “fonte de dados para respaldar o planejamento, a implementação, o acompanhamento e a avaliação das políticas culturais” (BRASIL, 2010, p. 2). Em São Paulo, entre 1999 e 2000, a Fundação Seade realizou um recenseamento de todo o patrimônio cultural do estado. A iniciativa incluía o levantamento de todos os bens tombados pelas três instâncias de poder, as leis de incen-

tivo à cultura dos municípios que as dispunham, além do que Caiado (2001, p. 55), coordenador da pesquisa, chamou de uma “radiografia dos espaços físicos e grupos que se destinam ao ato de promover e fazer a cultura no Estado de São Paulo”. Sobre a radiografia dos espaços físicos, a pesquisa em São Paulo se ocupou, mais especificamente, em registrar “espaços destinados a atividades desenvolvidas nas diferentes áreas culturais e que são de utilização pública permanente” (CAIADO, 2001, p. 59). Foi exatamente nesse sentido que se desenvolveu este trabalho sobre Goiânia. Seu fundamento é que uma análise a respeito das políticas e dos equipamentos culturais e de lazer da cidade possa contribuir com a organização desse setor, no sentido de aprimorar os critérios de alocação de recursos públicos, superando carências e diminuindo desigualdades.

INVENTÁRIO DOS EQUIPAMENTOS CULTURAIS DE GOIÂNIA

Vem comigo, me acompanha nesta viagem à Goiânia, vamos flânar por aí, eu te mostrarei suas ruas, seus clubes, seus museus, suas escolas.

(José Leal)

Uma política pública, de qualquer setor, depende, em primeiro lugar, de informações qualificadas, fidedignas e detalhadas a respeito do objeto sobre o qual atua. Nesse sentido, um dos objetivos dessa pesquisa foi o de inventariar os equipamentos culturais de que dispõe Goiânia. Todavia, um empreendimento desse tipo deve começar, necessariamente, por uma definição sobre equipamentos culturais. O que será considerado apto a ser inventariado? Quais os critérios orientarão essa seleção?

Tal como ocorre com o próprio conceito de cultura, de maneira geral, a noção de equipamentos culturais pode ser mais ou menos abrangente. De acordo com as famosas distinções de Williams (2007), cultura, uma das duas ou três palavras mais complicadas da língua inglesa, segundo ele, pode ser definida basicamente de três maneiras diferentes: primeiro, como trabalhos e práticas do intelectual e do especialista em atividades artísticas, uma definição fundamentalmente afeita ao universo das artes; segundo, uma definição que abrange, além das artes, as atividades do filósofo, do poeta ou dos cientistas em geral; terceiro e último, como um modo particular de vida de um povo, de um grupo ou de um período, dizendo respeito não somente à atividades artísticas ou intelectuais, mas também as férias, aos esportes, os trabalhos e os hábitos cotidianos.

Nesse trabalho, assumindo a cultura nesse último sentido apresentado por Williams, isto é, como expressões materiais e

imateriais que caracterizam um modo de vida, dever-se-ia, por conseguinte, compreender espaços como os bares, os restaurantes, as praças ou as quadras esportivas, entre inúmeras outras instalações da cidade, como equipamentos culturais, o que a rigor, eles de fato são, uma vez que servem, de diferentes maneiras, à produção de cultura em seus sentidos mais amplos, isto é, à construção de redes de sociabilidade, à representação e vivência de valores e de representações.

No caso dessa pesquisa, no entanto, embora uma definição ampliada de cultura tenha sido adotada, uma definição restrita de equipamentos culturais *teve* que informar todo o trabalho. Digo *teve*, pois era preciso, antes de tudo, viabilizar pragmaticamente a pesquisa dentro de certos prazos e contando com certos recursos (finitos e limitados). Além disso, tradicionalmente, as ações na órbita das políticas culturais tendem a gravitar ao redor de práticas e objetos relacionados fundamentalmente ao universo das artes. Em certa medida, chamar as Secretarias e Departamentos governamentais dedicados à cultura de Secretarias ou Departamentos de Artes não seria totalmente descabido, embora não seja esse o costume. A histórica ligação entre cultura, no seu sentido estrito – isto é, as artes, basicamente – e a imagem convencional que as sociedades ocidentais modernas fazem de si mesmo explicam essa vinculação. De acordo com Wagner (2010), as artes, a ciência e a tecnologia, quer dizer, “a soma total das conquistas, invenções e descobertas”, ou o trabalho e o conhecimento que fornece ideias e técnicas para a produtividade definem nossa ideia de civilização. Este é um dos motivos que explica o altor valor atribuído à cultura, nesse sentido restrito, que funciona então como foco central de toda a nossa cultura, no seu sentido mais amplo.

Quando falamos de ‘centros culturais’, ou mesmo da ‘cultura’ da cidade de Chicago, temos em mente um certo tipo de instituição. Não estamos falando em siderúrgicas, aeroportos, mercearias ou postos de gasolina, ainda que estes

estejam incluídos nas definições antropológicas de cultura mais católicas. As ‘instituições culturais’ de uma cidade são seus museus, bibliotecas, orquestras sinfônicas, universidades e talvez seus parques e zoológicos. É nesses santuários especializados, mantidos à parte da vida cotidiana por regulamentos especiais, subsidiados por fundos especiais e cuidados por pessoal altamente qualificado que os documentos, registros, relíquias e corporificações das mais altas realizações humanas são preservados e a ‘arte’ ou ‘cultura’ é mantida viva (WAGNER, 2010, p. 55).

Nesse trabalho, portanto, está se chamando por equipamentos culturais, espaços ou instalações que servem a uma forma específica de lazer da população, a saber, lazeres motivados pelo que a literatura especializada convencionou chamar “interesses artísticos”.² Nomeadamente, os museus, bibliotecas, cinemas, teatros, parques e centros culturais foram o alvo do interesse.

O motivo para a delimitação apenas nesses tipos de equipamentos reside menos em qualquer tipo de entusiasmo ingênuo pelas concepções de cultura afeita ao universo das artes do que necessidades práticas de viabilizar a pesquisa. Não é, portanto, uma questão de advocacia, nem de juízo de valor. Em outras palavras, não se trata de supor que a cultura vinculada nesses locais seja dotada de um caráter moralmente superior ou esteticamen-

2 O sociólogo Joffre Dumazedier, referência canônica no que diz respeito à sociologia do lazer, criou categorias de classificação para os diversos tipos de atividades de lazer. A proposta de Dumazedier dividia essas atividades de acordo com o interesse central envolvido na motivação do indivíduo. Segundo ele, seriam basicamente cinco principais tipos de atividades ou interesses mobilizados nas atividades de lazer: os interesses físicos, os interesses manuais, os interesses artísticos, os interesses intelectuais e por último os interesses sociais (DUMAZEDIER, 1980). Trata-se de uma classificação de caráter didático, cuja finalidade é fundamentalmente facilitar a compreensão das múltiplas motivações que podem estar envolvidas nas atividades de lazer.

te mais apurado. Definitivamente, não se trata de repetir o velho mantra do humanismo romântico de meados do século XIX, que propugnando uma concepção voluntarista de salvação pela cultura, declarava-a um veículo privilegiado para a humanização do homem, pedra de toque de toda uma filosofia política e moral (retomaremos este tópico mais adiante). Da mesma forma, não se trata também de querer assumir o papel de conselheiro do Estado. O propósito deste trabalho não é o de tentar impor objetivos a uma política pública. De maneira mais modesta, e talvez mais pertinente, minha única intenção aqui é a de tentar avaliar a adequação ou eficiências dos meios utilizados para se atingir os objetivos que as políticas de lazer ou de cultura já anunciam para si. Concordando com as palavras de Passeron (1995, p. 327), para quem as pesquisas sociais, em casos assim, devem se esforçar por “esclarecer os fins que os políticos efetivamente buscam – quer o reivindicuem ou não – descrevendo suas táticas e suas estratégias”, bem como antecipar, através de raciocínios comparativos, “os prováveis efeitos dos meios que escolheu”. Estabelecer os objetivos da ação política, de acordo com esta formulação, estaria para além do espectro propriamente científico da análise social.

Nesse sentido, vale dizer que as políticas culturais tendem a se formular atualmente à luz da noção de “democratização”, ao menos do ponto de vista formal e oficial. Sob este aspecto, de acordo com o artigo I da Lei 8.313, aprovada em 1991, “democratizar o acesso pressupõe atenção a camadas da população menos assistidas ou excluídas do exercício de seus direitos culturais por sua condição social, etnia, deficiência, gênero, faixa etária, domicílio, ocupação”. Nessa perspectiva, cabe a pergunta: as ações desenvolvidas em Goiânia tem cumprido esse papel? Existe compatibilidade entre o que os discursos anunciam e o que as práticas implementam?

Uma discussão sobre os significados da eleição da cultura como móvel e objeto relativamente privilegiado de ações sociais será retomada no próximo capítulo. Por ora, o objetivo é apenas o

de apresentar o inventário dos equipamentos culturais identificados por esta pesquisa. Mas antes ainda de passarmos a descrição dos equipamentos propriamente ditos, cabe esclarecer a maneira através da qual essas informações foram pesquisadas, bem como expor os critérios adotados para a seleção e exclusão dos equipamentos considerados nessa pesquisa. Iniciamos o levantamento através de consultas aos órgãos públicos. Sabendo que instituições governamentais às vezes dispõem de poucas informações sobre os objetos que eles próprios gerenciam, era presumível que não encontraríamos aí, com exatidão, quantos e quais são os equipamentos culturais disponíveis na cidade. Aliás, era essa suposição – confirmada em várias ocasiões – que justificava desde o início essa pesquisa. Assim, a fim de ampliar o conhecimento sobre o assunto, outras fontes tiveram necessariamente que ser consideradas. Nesse sentido, tomando as informações disponíveis nos órgãos públicos diretamente relacionados com a cultura como ponto de partida, apelamos, em seguida, para a consulta de jornais, revistas locais, listas telefônicas, *sites* de relacionamento, enfim, tudo que estivesse ao alcance das mãos.

Importante dizer que apesar de todo esforço, não se pode assegurar que rigorosamente todos os teatros, museus, bibliotecas, cinemas e centros culturais de Goiânia serão encontrados aqui. Até porque, esta é uma informação que depende diretamente dos critérios através dos quais se selecionam e se excluem os equipamentos a serem considerados. Nesse caso, deixaram-se de fora, deliberadamente, equipamentos como as bibliotecas das es-

3 O SESC, junto com o Serviço Social da Indústria (SESI), formando o chamado sistema “S”, tem profunda articulação histórica com o oferecimento de oportunidades de lazer. Em Goiânia, apenas o SESC tem instalações mais obviamente voltadas a esse fim. Mais especificamente, existem 04 unidades na cidade. Além de eventuais aulas de esporte ou oficinas culturais, todas elas possuem bibliotecas, que atingem número considerável de visitas.

colas, instalações do Serviço Social do Comércio (SESC)³, cinemas pornô, galerias de arte ou espaços como o da Companhia Quasar de Dança, que funciona como uma espécie de academia, mas que eventualmente promove espetáculos e apresentações. É o caso também do Centro de Convenções da UFG, que ocasionalmente tem sido palco de espetáculos musicais como os de Zeca Baleiro, Teresa Cristina, Gilberto Gil, entre outros. No mesmo sentido, poder-se-ia citar ainda o Goiânia Arena, espaço multiuso que já foi palco de apresentações musicais. Da mesma forma, os teatros e centros de convenções de hotéis, como o do Castro Park's, que já serviu, inclusive, à apresentação de companhias teatrais goianas, mas que não foram contabilizados, bem como casas de espetáculo ou boates que, a rigor, promovem ações culturais.

Lugares assim foram desconsiderados basicamente por quatro motivos: primeiro porque a programação de alguns desses espaços não têm ampla divulgação, como acontece nos cinemas pornô, por exemplo. Em segundo lugar, porque sua acessibilidade às vezes é apenas parcial, permitindo-se a entrada ou uso das instalações apenas para sócios ou estudantes, como acontece nas bibliotecas das escolas ou nas instalações do SESC. Em terceiro lugar, destaca-se que suas programações não têm um caráter regular, como acontece no *Espaço Quasar* ou no Centro de Convenções da UFG, o que em certa medida compromete o uso desses lugares para o lazer da população. Por último, o fato de não assumirem um uso especificamente voltado a ações culturais, como acontece em casas de espetáculos privadas, como o Goiânia Arena, também recomendava a desconsideração desse tipo de equipamento. De todo modo, embora não os tenhamos considerado para a análise, fica o registro, a título de conhecimento.

Alguns equipamentos catalogados e geralmente computados para esses fins nos órgãos públicos ligados à cultura foram também desconsiderados aqui. A Biblioteca da Secretaria Estadual de Saúde, por exemplo, possui acervo, mas sem acesso ao público atualmente. De maneira análoga, a Biblioteca Virtual,

uma espécie de centro de acesso a internet vinculado à Biblioteca Municipal Cora Coralina, não foi computada, por se assemelhar mais a uma sala de informática do que uma biblioteca de fato. O Instituto Goiano de Pré História e Antropologia, listado em catálogos como o da Comissão do Patrimônio Cultural da Universidade do Estado de São Paulo, elaborado em 1997, não existe, ou não mais. O Instituto Goiano de Pré-História e Arqueologia, da mesma forma, embora apareça também em certas listas, na realidade, não é um museu, mas sim uma área de pesquisa do curso de arqueologia e antropologia da PUC Goiás, sem acervo, nem exposições, não parecendo adequado considerá-lo como um equipamento cultural.

O Museu do Cerrado, por seu turno, embora totalmente conformado aos critérios adotados para essa pesquisa, não foi considerado por estar localizado fora dos limites geográficos de Goiânia, o que entre outros inconvenientes, impediria sua localização dentro de uma das regiões da cidade, com a posterior comparação com outros índices sócio-demográficos. Foi o mesmo motivo pelo qual as 6 salas de cinema do *Buriti Shopping* não foram consideradas. Para fins práticos, sua localização está na divisa entre Goiânia e Aparecida de Goiânia. O local, além disso, é frequentado regularmente por moradores de Goiânia. Todavia, oficialmente, seu endereço localiza-se na cidade vizinha, inclusive, do ponto de vista do recolhimento de impostos municipais.

A partir desses critérios, 86 equipamentos foram localizados e considerados para as análises desse estudo. São 12 bibliotecas, 7 museus, 14 centros culturais, 16 salas de teatro, além de 37 salas de cinema. A esses, acrescenta-se os 29 parques de que dispõe atualmente Goiânia, totalizando, dessa maneira, 115 equipamentos culturais. Nesse ponto, um pequeno esclarecimento. Embora, na maioria das vezes, parques ecológicos não sejam construídos necessariamente com motivações de ordem artística, sua presença nessa lista se justifica pela relevância simbólica que esses espaços têm desempenhado na política urbanística de Goiânia, consoli-

dando-se como importantes espaços para o lazer da população. Além disso, as novas concepções de museus e equipamentos culturais corroboram para uma perspectiva conceitual mais abrangente, abarcando uma quantidade maior de espaços e instalações. De acordo com as proposições definidas pelo Conselho Internacional de Museus, a expressão pode e deve servir à descrição de monumentos, jardins botânicos, zoológicos, aquários, galerias, centros científicos, planetários, centros culturais e também de reservas naturais (SANTOS, 2004).

A partir dessas definições, os cinemas são as instalações que respondem pela maior oferta de oportunidades de lazer e cultura em Goiânia. Sozinhos, eles representam 32% do total de equipamentos culturais da cidade, proporção que subiria para 44% caso desconsiderássemos os parques. Em seguida aparecem, justamente, os parques, que respondem por 25% do total de equipamentos. Em terceiro lugar aparecem os teatros, representando 14% do total de equipamentos da cidade, 19% sem os parques. Depois, com as mesmas proporções, vêm os centros culturais e as bibliotecas. Ambos respondem por 11% do total de equipamentos (15%, desconsiderando os parques). Por último, os museus, que representam 6% do total de equipamentos, ou 8%, desconsiderando os parques.

Tabela 2: Equipamentos culturais de Goiânia

Tipo	Números	Percentual
Bibliotecas	12	10%
Centros Culturais	14	12%
Teatros*	16	14%
Museus	7	6%
Cinemas*	37	32%
Parques	29	25%
Total	115	100%

Legenda: * Em número de salas.

Entre todos esses equipamentos, a maioria (54%) é de natureza pública, isto é, são administrados diretamente pelo Estado (quer seja na sua esfera Municipal, Estadual ou Federal). Os parques, vinculados em sua totalidade ao poder público, contribuem bastante para a predominância pública na administração dos equipamentos culturais da cidade. Sem os parques, a equação se inverteria. Nesse caso, o poder público assumiria apenas 39% da oferta de cultura na cidade, enquanto a iniciativa privada passaria a responder por 61%. Observando-se caso a caso, entretanto, nota-se que assim como os parques são em larga medida responsáveis pela ligeira prevalência da administração pública na oferta de cultura e lazer em Goiânia, os cinemas o são do lado da iniciativa privada. Nesse caso, 92% de todas as salas de cinema da cidade são de natureza privada, contra apenas 8% de cinemas públicos. No caso das bibliotecas, 75% do total são de natureza pública, enquanto 25% são privadas. Entre os centros culturais, esses números são de 71 e 29%, respectivamente. Nos teatros, 44% dos espaços têm administração pública, enquanto 56% a tem em caráter privado. Nos museus, 71% do total são públicos, ao passo que 29% são privados. O poder público, portanto, é o principal agente organizador e financiador dos equipamentos culturais de Goiânia no que diz respeito as bibliotecas, aos museus, aos centros culturais e aos parques. Apenas no que toca aos teatros e aos cinemas a iniciativa privada tem prevalência na gestão (prevalência bem maior nos cinemas do que nos teatros). Em geral, portanto, pode-se dizer que o poder público detém, de fato, o predomínio na administração dos equipamentos culturais da cidade (figura 1).

Entre os equipamentos públicos, especificamente, 70% deles, de um modo geral, encontram-se sob administração da Prefeitura, enquanto 22% encontram-se sob administração do Estado e apenas 8% da União. Sem os parques, o Município responderia por 44% dos equipamentos públicos, ao passo que o Estado passaria a responder por 41% e a União por 15%. Entre as bibliotecas públicas, 5 são administradas pela Prefeitura, 2 pelo Estado e 2

pela União, o que corresponde a 56, 22 e 22%, respectivamente. Com relação aos centros culturais, o poder estadual responde por 60% (6) dos equipamentos, enquanto a o poder municipal o faz em 30% (3) dos casos, restando 10% (1) dos centros culturais ao poder federal (1). Nos teatros públicos, 57% (4) são estaduais e 43% (3) são municipais. Com relação aos museus públicos, 60% (3) são municipais, enquanto os estaduais e federais totalizam, cada caso, 20% (1) dos casos. Os três poderes administram ainda uma sala de cinema cada (figura 2).

Mesmo quando projetos culturais são capitaneados pela iniciativa privada, o Estado não está necessariamente ausente. No Brasil, ao menos desde a década de 1930, o Estado é o principal agente indutor da produção e promoção cultural (SOUZA, 2000). Mesmo com o deslocamento de sentidos que teve lugar a partir da década de 1980, no sentido de afirmá-lo mais como regulador, do que como financiador direto, o lugar do poder público permaneceu e permanece ainda bastante privilegiado no âmbito das ações culturais. Através das chamadas “leis de incentivo”, o Estado continua atuando como financiador da cultura, ainda que indiretamente, isto é, por intermédio da renúncia fiscal.

Em 1986, como marco desse processo, foi promulgada a chamada lei Sarney, que estabelecia um percentual de 2% para o abatimento do imposto de renda de pessoas jurídicas para o patrocínio de projetos culturais. Em 1991, a lei Rouanet imprimiu-lhe uma reformulação, aumentando esse percentual para 5%, além de reconhecer a figura do agente cultural na negociação dos projetos. Desde então, esses dispositivos legais tem se tornado o principal suporte de financiamento de iniciativas culturais no país. Seu volume de investimento tem sido progressivamente maior do que os recursos provenientes diretamente do orçamento da União. Entre 1995 e 2002, os recursos orçamentários diretos gastos com cultura diminuíram, ao mesmo tempo em que mais que dobraram os recursos oriundos dos mecanismos de renúncia fiscal. No primeiro ano do governo Lula, em 2003, recursos de incentivo representaram 57%

do total dos recursos: um aumento de 33,2% com relação aos índices do governo FHC, cuja média de participação dos incentivos nos gastos públicos totais com a cultura era da ordem de 21,8% (SILVA, 2004). Entre 1996 e 2002, quase 3 bilhões de reais foram investidos em cultura através desses mecanismos (ARRUDA, 2003).⁴ Por outro lado, os investimentos relativos no período entre 1996 e 2003 mantiveram-se basicamente os mesmos, qual seja, em média, 13,7 reais per capita (valor que diminui para seis reais per capita

Tabela 3: Gastos do governo com fator cultura através de orçamento direto e renúncia fiscal

Ano	Orçamento (em R\$)	Renúncia (em R\$)	Relação inventivo / orçamento
1996	476 milhões	299 milhões	63%
1997	479 milhões	517 milhões	107%
1998	436 milhões	556 milhões	127%
1999	463 milhões	454 milhões	98%
2000	483 milhões	546 milhões	113%
2001	514 milhões	629 milhões	122%
2002	394 milhões	520 milhões	131%
2003	342 milhões	530 milhões	154%
2004	422 milhões	563 milhões	133%
2005	542 milhões	648 milhões	119%

Fonte: Silva (2004).

4 Desse total, a região Centro-Oeste conseguiu captar quase 200 milhões, ou 9,06% do total. O Estado de Goiás, isoladamente, respondeu por 8,63% desse total no período, o que equivale a pouco mais de 22 milhões de reais (o Distrito Federal respondeu por 85,48%, enquanto Mato Grosso e Mato Grosso do Sul o fizeram com 0,03% cada). No período, a Região Sudeste respondeu por 74,66%, a Região Sul o fez com 7,61%, a Região Nordeste com 0,07% e a Região Norte com 0,02%.

desconsiderando-se as regiões do Rio de Janeiro e de São Paulo, que concentram sempre grandes quantidades de recursos – figura 3).⁵

Essa forma de atuação tem sido criticada por alguns setores devido ao seu fundamento: a crença na boa regulação do mercado, combinada à ação disciplinadora do Estado, o que impede, segundo se argumenta, o direcionamento dos recursos públicos segundo prioridades políticas, deixando às empresas, em última instância, a decisão sobre o modo de alocação e utilização dos recursos públicos (ARRUDA, 2003). A despeito das críticas, todavia, importa destacar, no contexto desse trabalho, que tal situação, adequada ou inadequadamente, tem garantido a manutenção da presença do poder público na promoção, indução e financiamento de ações culturais.

De agora em diante, vejamos mais detalhadamente cada um dos equipamentos de que dispõe em Goiânia, com exceção dos parques, que serão apresentados e discutidos no capítulo 3.

BIBLIOTECAS

Com relação às bibliotecas, conta-se um total de 12 equipamentos. Três delas estão ligadas a instituições de ensino superior: a Biblioteca Central da PUC Goiás, a Biblioteca Central da UFG e a Biblioteca Setorial da UFG. O Sistema de Bibliotecas da PUC Goiás possui mais de 75.000 títulos, entre livros e periódicos, totalizando mais de 360.000 volumes. Em 2009, o *site* da instituição divulgava um registro que contabiliza mais de 9.000 usuários externos à universidade, entre ex-alunos e vi-

5 Mais recentemente, em 2009, segundo dados apresentados por João Bosco Bonfim e Luis Renato Vieira (2010), o Estado investiu de maneira direta, aproximadamente 1 bilhão e 361 milhões de reais, ou 0,086% da dotação orçamentária total da União. No mesmo ano, eram previstos investimentos na ordem de quase 1 bilhão e 400 milhões de reais através de renúncia fiscal, o que correspondia a 1,37% do total da renúncia fiscal praticada pela União naquele ano.

sitantes, sem mencionar consultas, empréstimos e visitas dos atuais alunos (<http://www.biblioteca.ucg.br/sibi/home/index.asp>). As duas bibliotecas da UFG, juntas, contabilizam mais de 128.000 títulos, que ultrapassam os 220.000 exemplares. Apenas na Biblioteca Central, estima-se que mais de 270.000 visitas são realizadas anualmente. Criada pela fusão de várias bibliotecas departamentais em 1973, passou a funcionar em prédio próprio, que é o atual, a partir de 1980. Conta com 59 profissionais, entre funcionários e ajudantes. A Biblioteca Setorial da mesma instituição, por seu turno, dispõe de 22 profissionais, também entre funcionários e ajudantes.

Outras duas bibliotecas da cidade estão ligadas a instituições de pesquisa: a Biblioteca do Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central, da PUC-Goiás, e a Biblioteca Irmãos do Oriente, ligada ao Instituto Histórico e Geográfico de Goiás. Ambas possuem importantes acervos de livros, periódicos e outros documentos históricos de Goiás. A natureza mais especializada dos acervos e a impossibilidade de empréstimo – inteiramente justificado para a própria segurança dos mesmos – resulta, compreensivelmente, em uma circulação menor de pessoas pelas bibliotecas. Na Biblioteca Irmãos do Oriente, não há um grande número de frequentadores para os seus 25.000 livros. Em média, apenas seis por semana. No Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central, da mesma forma, 934 visitantes foram registrados em 2009. A maioria estudantes ou pesquisadores. De natureza privada, ambas as bibliotecas sustentam-se através de financiamentos de instituições como o BNDES ou a Petrobras, ou às vezes do apoio de empresas locais.

A Biblioteca Municipal de Artes Cênicas Carmelinda Guimarães, embora não esteja diretamente ligada a uma instituição universitária ou instituto de pesquisa, tem a peculiaridade de ter um acervo especializado em artes cênicas, como o seu próprio nome anuncia. Funcionando na sede do Centro Cultural Casa de Artes, a biblioteca foi resultado do “ativis-

mo cultural” de Gilson Borges, conforme relata Ribeiro (2009). Mestre em literatura brasileira e autor de um livro sobre a história do Teatro Goiânia, Borges, apoiado e incentivado pelo diretor teatral João Bosco Amaral, recém nomeado para a direção da Casa de Artes, reuniu livros que já estavam no local, aos quais somou títulos de sua própria coleção particular, além de deflagrar uma campanha de pedidos de doação e iniciar permutas com grupos teatrais e outras bibliotecas especializadas de São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Santa Catarina. Dessa maneira, a biblioteca registra hoje um acervo com mais de 1.500 itens. Seu nome é uma homenagem à crítica teatral que já se dedicara, em artigos de jornal ou mesmo em livros, a escrever e comentar sobre importantes grupos e personagens do teatro goiano, como é o caso de Marcos Fayad.

De maneira análoga, três outros centros culturais possuem bibliotecas como parte das suas instalações, a saber, o Centro Cultural Gustav Ritter, o Centro Cultural Goiânia Ouro e o Centro Livre de Artes. Em comparação as demais, seus acervos, em geral, são menores, bem como o seu número de visitantes. A biblioteca do Centro Cultural Goiânia Ouro disponibiliza um acervo de aproximadamente 500 livros, atraindo uma média de 40 pessoas por dia ao local, que disponibiliza também computadores para acesso à internet com preços populares. A biblioteca do Centro Livre de Artes, especializada em artes, tem um acervo de aproximadamente 800 livros, para o qual 3 funcionários se revezam, atraindo, basicamente, professores e alunos do próprio Centro Cultural. A biblioteca do Centro Cultural Gustav Ritter possui acervo um pouco maior, com aproximadamente 4.000 obras. Quase metade do acervo será transferida para a Biblioteca Estadual Escritor Pio Vargas, especialmente os livros didáticos e de literatura, permanecendo apenas aqueles especializados em artes.

Tabela 4: Resumo das informações sobre as bibliotecas

Biblioteca	Pessoal	Público	Acervo	Início
Carmelinda Guimarães	2	-	1.500	2008
Central da UFG	59	270.000/ ano	128.000 títulos, 220.000 exemplares*	1980
Central da PUC-GO	55	-	75.000 títulos, 360.000 exemplares	1971
Cora Coralina	28	150/dia	22.000	1985
Escritor Pio Vargas	3	80/dia	65.000	1967
Estudos Hist. do Brasil Central	5	900/ano	3.000	1996
Marieta Telles Machado	30	15.000/ ano	27.000	1942
Irmãos do Oriente	1	6/sema- na	25.000	1933
Setorial da UFG	22	-	128.000 títulos, 220.000 exemplares*	-
Centro Cultural Gustav Ritter	1	-	4.000	1989
Espaço Prosa e Verso	1	40/dia**	500	2006
Centro Livre de Artes	3	-	800	1974

Legenda: * Esses dados se referem ao acervo da Biblioteca Central da UFG, somado ao acervo da Biblioteca Setorial da UFG.

** Esses dados se referem ao público do espaço, que tem também computadores para acesso à internet com preços populares.

A Biblioteca Estadual Escritor Pio Vargas também funciona no interior de um centro cultural. Nesse caso, no entanto, tal como a Biblioteca Cora Coralina e a Biblioteca Municipal Marietta Teles Machado, ela se caracteriza por disponibilizar um acervo mais genérico, voltada para leitores e leitoras em geral, registrando um número de visitantes que pode ser considerado expressivo. A Biblioteca Cora Coralina, por exemplo, funcionando desde o ano 2000 no edifício do antigo Palace Hotel, cujas

sacadas em estilo *art déco* já abrigaram no passado discursos de políticos como Getúlio Vargas e Juscelino Kubistscheck, registra uma média de 150 visitantes por dia. Subordinada à Secretaria Municipal de cultura, a biblioteca conta com 28 funcionários e disponibiliza aos seus frequentadores cadastrados o serviço de empréstimo por até sete dias de algum dos 22.000 exemplares, em 11.000 títulos que compõem o seu acervo. A Biblioteca Pio Vargas, por seu turno, administrada pelo governo estadual e operando no Centro Cultural Marietta Teles Machado, disponibiliza aos seus visitantes mais de 65.000 livros. A recente incorporação do acervo do Centro Cultural Oscar Niemeyer (estimada em 30.000 obras) concorreu decisivamente para um aumento significativo do seu acervo – ainda em fase de organização no momento de realização dessa pesquisa. Três funcionários se revezam em turnos para atender os aproximadamente 80 usuários que visitam a biblioteca diariamente. Na Biblioteca Municipal Marietta Teles Machado, no mesmo sentido, a estimativa é que 15.000 visitantes por ano, aproximadamente, consultem seus 27.000 livros catalogados. Para atendê-los, a biblioteca conta com 30 funcionários que se revezam em turnos que vão das sete e meia às vinte e duas horas dos dias úteis.

CENTROS CULTURAIS

No que diz respeito aos centros culturais, encontra-se na cidade um total de 14 equipamentos. Desses, três apenas são de natureza privada: o Centro Cultural Eldorado dos Carajás, o Centro Cultural Cara Vídeo e a Catedral das Artes. O primeiro é uma organização não-governamental, criada a partir da reunião de um grupo de militantes políticos, para quem a cultura tornou-se instrumento privilegiado de luta e mobilização. Nesse sentido, o Centro Cultural Eldorado dos Carajás, conforme informa o *site* da entidade, “quer contribuir para se encontrar novos caminhos culturais e políticos e, ao mesmo tempo, valo-

rizar caminhos já encontrados” (Disponível em: <http://www.eldoradocarajas.org.br>).

O Centro Cultural Cara Vídeo foi inaugurado em 2005 como mais um projeto da vídeolocadora Cara Vídeo, que se notabilizou na cidade pelo seu amplo acervo de filmes, abrigando palestras, projetos, cursos e oficinas dos mais diversos assuntos. Destaca-se o projeto “Café com Cinema”, que funciona como uma espécie de cineclube, exibindo filmes e promovendo debates. Regra geral, tais iniciativas são resultados de parcerias com Organizações Não-Governamentais ou grupos de artistas amadores, para quem o Centro Cultural disponibiliza sua sede.

A Catedral das Artes é um espaço construído pelo artista plástico Noé Luiz da Mota, com a intenção de “atuar na promoção, pesquisa e divulgação sócio-cultural e educativa das manifestações artísticas e defesa do meio ambiente”, conforme nos informa o panfleto de divulgação da exposição “Arte sobre papel”, realizada no local, em 2010, que reuniu o trabalho de 13 artistas goianos. Atuando desde 1991, uma das marcas características da Catedral das Artes é a arquitetura da sua sede, “inspirada nas formas orgânicas do cerrado goiano”.

Já no âmbito das instituições públicas temos o Centro Cultural Gustav Ritter, fundado em 1989, funcionando no prédio onde antes operava um seminário. Diretamente subordinado à Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico, este equipamento conta para o seu funcionamento com 39 professores de música, 9 professores de dança, 4 professores de teatro e 13 funcionários na administração. Através do pagamento de pequenas taxas de inscrição e mensalidade, aproximadamente 2.500 pessoas participam regularmente das muitas atividades, cursos e aulas oferecidas ali, dos quais, aproximadamente, 2.000 são alunos dos cursos de música, 400 dos cursos de dança e 100 dos cursos de teatro. O nome do espaço é uma homenagem ao artista alemão Henning Gustav Ritter, radicado no Brasil desde 1936, e em Goiânia, especificamente, desde 1949. Chegou à cidade para lecionar

na Escola Técnica Federal de Goiás, a partir de onde estabeleceu relações com outros artistas, até participar da criação da Escola Goiana de Belas Artes, em 1952, cuja dissidência resultou na criação da Faculdade de Belas Artes de Goiás, em 1962.

O Centro Cultural Marietta Telles Machado, funcionando no prédio em estilo art déco, datado de 1933, que já abrigou no passado o escritório técnico das obras da construção de Goiânia, a Secretaria Geral do Estado, o Fórum e depois a Secretaria da Fazenda, reúne atualmente no seu complexo o Museu da Imagem e do Som, o Cine Cultura e a Biblioteca Estadual Pio Vargas. Homenageia em seu nome a escritora goiana, que marcou a literatura local através da sua ativa participação no que se chamou à época de “Grupo de Escritores Novos”, movimento empenhado em estreitar os laços com a vanguarda da literatura nacional. Marieta Telles Machado, além disso, trabalhou como assessora cultural da Prefeitura, bem como colaborou na fundação do curso de Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás (o auditório da Biblioteca Central da UFG também homenageia à escritora em seu nome). Estima-se que de três a quatro mil pessoas por mês visitem o centro cultural. Além das exposições e exhibições de filmes, tem lugar às vezes ali, cursos e oficinas gratuitas.

O Centro Cultural Martim Cererê, ligado à Agência Goiana de Cultura, iniciou suas atividades em 1988, depois que o diretor teatral Marcos Fayad, que na ocasião desenvolvia sua carreira no Rio de Janeiro, regressou à Goiás, com apoio do governo do estado, fundou uma companhia e deflagrou algumas iniciativas, entre elas a criação deste centro cultural. O Centro Cultural Martim Cererê passaria a funcionar em um lugar abandonado, usado durante o regime militar para torturar presos políticos. De acordo com a concepção de Marcos Fayad, o lugar deveria ser um “espaço de formação de artistas, apresentações de espetáculos de pequeno porte e um ponto de encontro para pessoas que fazem e gostam de arte” (GUIMARÃES; NEWTON, 2002, p. 124). Imediatamente Fayad iniciou o projeto “Caberé Goiano”, que consistia

em apresentações de pequenos esquetes teatrais no bar do Centro Cultural, todas às quartas-feiras. No programa de divulgação do primeiro espetáculo, que ficou em cartaz por cinco anos (até 1993), conhecendo várias edições, lê-se a respeito dos objetivos do espetáculo, que de certo modo diz respeito também aos objetivos do próprio Centro Cultural. De acordo com o programa:

O Centro Cultural Martim Cererê quer fazer integração entre lazer e arte. O projeto beber com arte é parte dessa proposta e, para evoluir, precisa de sua presença. Você tomar sua cervejinha lá no KARUHÁ (que significa refeitório em tupi), o nosso bar em formato de rancho aruanã e, enquanto saborear uma rã tostadinha e curte o clima, os artistas que trabalham no Centro Cultural vão desfiando pequenas cenas teatrais, números cênicos, besteiro despretensioso, humor de bar... Interrompe-se a música ambiente a cada 15 minutos, acendem-se os refletores e, num pequeno palco redondo, você tem Teatro. São cenas muito curtas e ágeis para não interromper seu bate-papo. Todas as cenas e vinhetas cômicas foram criadas pelos atores do “Martim Cererê” dirigidas pelo ator e diretor Marcos Fayad. Se você tem algum número interessante e quer mostrá-lo não perca tempo, apresente-se. Esses pequenos palcos no Bar e sob as mangueiras são tabladados democráticos e têm espaço para todo mundo. Quando ouvir um toque de companhia, relaxe: vai começar mais uma cena dos atores (GUIMARÃES; NEWTON, 2002, p. 96).

No ano seguinte, a companhia dirigida por Fayad, que levava e leva ainda o mesmo nome do centro cultural, encenaria ainda o poema modernista Martim Cererê, de Cassino Ricardo, com cenário e pinturas corporais de Sirón Franco. Com apoio do governo estadual, a peça obteve repercussões positivas nacionalmente. Após temporada de sucesso em Goiânia, a Companhia excursionou com o espetáculo por algumas outras capitais. No Rio de Janeiro, o espetáculo obteve quatro indicações ao prêmio Mamembe. Pouco depois, Marcos Fayad seria convidado para dirigir

um espetáculo na Feira Internacional e Gastronômica de Dijon, na França. Dirigiu o espetáculo chamado Cabaré brasileiro, que reuniria várias manifestações da cultura popular brasileira, representando o país naquele evento. Dez anos depois o próprio Fayad faria um balanço a respeito dos significados gerais dessa repercussão. Segundo ele, “esta repercussão é importante não apenas para nós. A Quasar Cia. de Dança abre caminho, a Cia. Martim Cererê abre outro, o Siron confirma um terceiro e assim o mundo vai tomando conhecimento de nós, goianos, que também criamos uma arte brasileiríssima” (GUIMARÃES; NEWTON, 2002, p. 243).

Atualmente, o Centro Cultural Martim Cererê conta para o seu funcionamento com 13 funcionários, a maioria, servidores de carreira. Em média, 350 pessoas por semana visitam ou frequentam o local, que oferece regularmente cursos e oficinas diversas. Além disso, registra-se ali também a realização de espetáculos de circo, dança, teatro e música, que contam com os três teatros do local: as duas salas do Teatro Yguá e do Teatro Pyguá, além da arena do Teatro Ytakuá. Alguns dos espetáculos realizados ali colaboram para a relativa representatividade que o centro cultural ocupa na vida da cidade, como é o caso de já tradicionais festivais musicais como o Festival Bananada (realizado desde 1998) ou o Goiânia Noise Festival.⁶

6 De acordo com Pablo Kossa, o Goiânia Noise Festival sempre teve fundamentalmente quatro objetivos: chamar atenção da mídia nacional para as bandas locais, promover intercâmbio artístico dessas bandas com músicos de outras regiões, descobrir novos locais potenciais para shows musicais na cidade, além de “jogar holofote sobre Goiânia” (p. 31). Com estes propósitos, desde 1995, quando foi realizada sua primeira edição, o Festival tem caráter itinerante, embora quatro edições já tenham acontecido no Centro Cultural Martim Cererê (2001, 2002, 2004 e 2010). De acordo com os elementos da cultura underground que caracterizam o universo do rock, essas ocasiões acabaram imprimindo memoráveis e peculiares episódios à memória do Centro Cultural. Durante a sétima edição do evento, a primeira que se realizou no Martim Cererê, os norte-americanos da banda Nebula, conta-nos Pablo Kossa, “se impressionaram com um drinque exó-

O Centro Cultural Octo Marques funciona basicamente como um centro de exposições, reunindo e às vezes exibindo quadros e esculturas de artistas como DJ Oliveira, Sirón Franco ou Gustav Ritter (que dá nome a outro centro cultural da cidade, como vimos). Ligado à Agência Goiana de Cultura, o lugar conta com oito funcionários. Não há um controle preciso sobre o número de visitantes. No entanto, o caderno de visitas referente ao mês de maio de 2009 registrava 185 assinaturas, a grande maioria de estudantes, embora alguns poucos artistas plásticos e um esteticista da Bélgica também tenham passado por ali. Têm-se ainda atividades da Escola de Artes Visuais, que oferece cursos de desenho, pintura, gravura e modelagem.

O Centro Municipal de Cultura Goiânia Ouro, como já sinaliza o próprio nome, é administrado pela Secretaria Municipal de Cultura da cidade. Inaugurado em 2006, por iniciativa dos proprietários da Galeria Ouro, onde está localizado, o espaço contabiliza atualmente 26 funcionários. O aluguel do espaço custa aos cofres públicos 16 mil reais mensalmente. Todo o dinheiro arrecadado com as atividades promovidas no local destinam-se a compor parte do Fundo de Apoio à Cultura. Semanalmente, de 1.000 à 1.400 pessoas, em média, passam pelo centro cultural. Os eventos mais procurados são os que ocorrem em períodos noturnos e nos fins de semana, notadamente as exibições de filme no Cine Cultura, as apresentações musicais no Café Cultura ou os espetáculos teatrais do Teatro Goiânia Ouro. Além dessas opções, o equipamento oferece ainda uma loja de produtos culturais de artistas goianos (Espaço do artista goiano)

tico que era vendido no Cererê, pinga com mel dentro do bambu, e não paravam de beber. Além disso, ficaram boquiabertos com o baixo preço da cerveja no Brasil, o que os levou a consumir também várias e várias latinhas. Resultado: no final do show, estavam os três da banda mais o rodie que os acompanhava completamente chapados. O baterista, inclusive, estava largado, dormindo no chão entre o público” (p. 98).

e uma pequena biblioteca com acesso à internet por preços populares (Espaço prosa e verso).

O Centro Cultural Grande Hotel, na verdade, Centro de Memória e Referência de Goiânia funciona, desde 2004, onde antes era o chamado Grande Hotel, inaugurado oficialmente no centro da cidade em 1937, da onde o nome do atual centro cultural, através do qual é conhecido popularmente. O local, além de hospedagem, servira a bailes de carnaval, festas de réveillon, além de constantes reuniões em seu bar, ponto de encontro frequente da elite goianiense (GALLI, 2005). Neste local, atualmente tombado pelo patrimônio histórico, funciona o centro cultural, que além da guarda e preservação de artefatos históricos da cidade, promove cursos e oficinas de dança, música, teatro e pintura. Desde 2007, através de uma parceira com o Clube de Choro, realizam-se apresentações musicais no local às noites de sextas-feiras, com considerável sucesso entre o público.

O Centro Cultural Jesko Pattkamer, inaugurado em 2002, funciona na antiga casa do fotógrafo e químico Jesko Pattkamer, que deixou registrado seu desejo de doar à propriedade à PUC Goiás após sua morte. A arquitetura e a decoração da casa foram preservadas o mais possível. Pode-se ver ainda, por exemplo, a lareira do antigo morador, descendente de alemães. Basicamente, o centro cultural exhibe imagens sobre a vida de Pattkamer, que realizou diversos documentários e trabalhos fotográficos com grupos indígenas.⁷ Assim, são exibidos artefatos indígenas e objetos arqueológicos resultantes dos trabalhos de campo de Puttkamer. Atualmente, trabalham no local quatro pessoas. Depois de uma abrupta redução de funcionários e falta de verbas para novas exposições, o centro cultural experimentou um progressivo declínio do seu número de visitantes. Nos oito primei-

7 Um pequeno balanço do trabalho de Puttkamer como documentarista da cultura indígena pode ser visto no filme *Bubula: o cara vermelha*, dirigido por Luiz Eduardo Jorge, de 1999.

ros meses de 2010 registraram-se pouco mais de 1.000 visitas, menos do que registrara outrora, segundo informam os funcionários; a maioria absoluta composta por estudantes de escolas públicas, em excursão ao local.

O Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França, administrativamente ligado à Secretaria Estadual de Ciência e Tecnologia, com apoio da Secretaria de Estado de Educação, homenageia em seu nome o escritor, jornalista e historiador Basileu Toledo França, paulista radicado em Goiânia desde 1955, onde foi membro da Academia Goiana de Letras, diretor do Instituto de Educação de Goiás, presidente do Instituto Histórico e Geográfico, professor da Faculdade de Sociologia da Universidade Federal de Goiás e diretor do Departamento de Cultura. O equipamento possui em seu quadro de funcionários 257 profissionais, dos quais 171 são professores (de artes cênicas, artes visuais, dança, música e circo) e 86 são lotados na administração. Inaugurado em 2002, o lugar incorporou a Escola de Artes Veiga Valle, em funcionamento desde 1967. Atualmente, são oferecidas aulas de dança (balé, dança contemporânea, dança do ventre, dança moderna, street dance, dança de salão e flamenco), de yoga, de música (em todos os instrumentos musicais, exceto harpa e viola caipira), regência orquestral, regência de coro, piano para balé clássico, artes visuais (pintura, artesanato, marcenaria artística, confecção de bonecas, restauração de móveis, restauração de arte sacra, pintura em madeira, biscuit, escultura em argila, entre outros), artes cênicas e artes circenses (malabares, acrobacias de solo, tecido acrobático e formação de palhaços). Aproximadamente cinco mil alunos frequentam as atividades no local. Destaca-se o Teatro Escola Basileu França, apresentado como o maior teatro-escola do Brasil, inaugurado em fevereiro de 2010. Com mais de 700 lugares e boa infraestrutura para público e artistas, guarda ainda espaço para a oferta de cursos de iluminotécnica, cenotécnica e maquiagem.

O Centro Livre de Artes, sediado no Bosque dos Buritis e ligado à Secretaria Municipal de Cultura, conta com 132 funcionários para o atendimento dos seus mais de 1.500 alunos, que participam de aulas de dança (de salão, sapateado e balé clássico), música, teatro e artes plásticas e visuais. Inaugurado em 1974, o local tem ainda com uma pequena biblioteca com 800 obras, todas relacionadas às artes, geralmente frequentada por alunos e professores dos cursos oferecidos no espaço. Cobra-se semestralmente dos alunos uma taxa no valor de R\$ 75, destinada ao Fundo de Apoio à Cultura, com a possibilidade de isenção para alunos de baixa renda.

Tabela 5: Resumo das informações sobre os centros culturais

Centro Cultural	Pessoal	Público	Atrativos / Instalações	Início
Catedral das Artes	0*	-	Espaço para exposições em geral	1991
Casa das Artes	4	-	Teatro de Bolso Cici Pinheiro, Biblioteca Carmelinda Guimarães, Espaço para ensaios.	2001/2004
Cara Vídeo	8	-	Palestras, projetos, cursos e oficinas.	2001
Eldorado dos Carajás	4	-	Palestras, projetos, cursos e oficinas	2004
Goiânia Ouro	26	1.000 / semana	Cine cultura, Teatro Goiânia Ouro, Café Cultura, Espaço Prosa e Verso, Espaço do artista Goiano	2006
Gustav Ritter	65	2.500 / ano	Aulas de música, dança e teatro.	1989
Grande Hotel	22	300 / semana	Aulas de dança, música, teatro e pintura.	2004

Continua

Centro Cultural	Pessoal	Público	Atrativos / Instalações	Início
Marieta T. Machado	426	4.000 / mês	Biblioteca Pio Vargas, Museu da Imagem e do Som, Cine Cultura.	1989
Martim Cererê	13	350 / semana	<i>Teatro Yguá, Teatro Pyguá e Teatro de Arena Ytakuá.</i>	1988
Octo Marques	8	180 / mês	Museu de Arte Contemporânea do Estado de Goiás, Escola de Artes Visuais.	1988
Oscar Niemayer	-	-	-	2006
Jesko Pattkamer	4	180 / mês	Artefatos indígenas, objetos arqueológicos e objetos da vida Pattkamer.	2002
Basileu França	257	5.000 / ano	Teatro Escola Basileu França; aulas de dança, yoga, música, artes visuais, artes cênicas e artes circenses.	2002

Legenda: * O espaço funciona com 17 voluntários, cuja possibilidade de comparecimento ao local oscila.

O Centro Cultural Casa das Artes, vinculado à Secretaria de Cultura de Goiânia é o novo nome para o que antes reconhecia-se como Centro de Tecnologia do Espetáculo (Cete), criado durante o governo do Prefeito Pedro Wilson (2001-2004). Três pessoas no total trabalham no lugar (segurança, secretária e administradora). Ali, encontra-se o Teatro de bolso Cici Pinheiro, inaugurado em 2010, que destina de 5 a 10% da arrecadação da bilheteria de cada espetáculo ao Centro Cultural. O aluguel de todo prédio custa aos cofres da Prefeitura pouco mais de 6 mil reais mensalmente. Uma das principais características deste

centro cultural, especialmente por causa do Teatro de Bolso Cici Pinheiro, é o oferecimento de apresentações em temporadas que geralmente giram em torno de quatro dias, algo pouco usual no cenário teatral de Goiânia. O Centro Cultural Casa das Artes conta ainda com a Biblioteca Carmelinda Guimarães e um espaço para ensaios de grupos amadores. No período de férias escolares, oferecem-se também cursos de teatro e dança (Disponível em www.casadasartes.go.blogspot.com).

O Centro Cultural da UFG, inaugurado em 2010 como parte das comemorações pelo cinquentenário da universidade, conta com salas de exposição, teatro multiuso e livraria. Usado com finalidades artísticas há mais de 20 anos, o espaço, antes precário e improvisado, era conhecido pelo nome de Galpão da UFG.

O Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer mereceria quase um capítulo à parte, pois assim como o episódio narrado logo no início deste trabalho, seu processo de construção exprime algumas peculiaridades da política cultural de Goiânia. Sua história se iniciou em meados do ano 2000, quando a construção começou a ser anunciada publicamente. A concatenação do sonho de três pessoas o impulsionaria em definitivo. Primeiro, o escritor Antônio José de Moura, que há alguns anos já idealizava a construção de um “Palácio da Cultura”. De outro lado, o então Secretário de Segurança do Estado, Demóstenes Torres, que alimentava o velho sonho de construir em Goiânia um monumento aos Direitos Humanos. Por último, Nasr Chaul, professor da UFG que nessa época assumira a direção da Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico (Agepel), confessando ao governador Marconi Pirillo seu desejo de transferir o Zoológico para outro ponto da cidade, construindo, em seu lugar, um espaço cultural “tipo um mini Ibirapuera”, conforme foi noticiado em reportagem do jornal O popular (BRANDÃO, 2000).

O parque do Ibirapuera é uma grande área de lazer em São Paulo, que conta, além de amplo espaço arborizado, com um conjunto arquitetônico que inclui importantes realizações da ar-

quitetura modernista brasileira. Para um espaço tipo um mini Ibirapuera, portanto, nada mais conveniente que a presença de um ilustre representante do modernismo. Em agosto daquele ano, Marconi Pirillo e Demóstenes Torres viajaram ao Rio de Janeiro para convidar Oscar Niemeyer à planejar uma construção em Goiânia. Aceito o convite, o arquiteto veio à cidade com a intenção de escolher o espaço para a construção, tendo cinco locais indicados. O arquiteto optou pela Praça General Curado, em frente, justamente, ao Lago das Rosas, onde funcionava e funciona ainda hoje o Zoológico, embora sem abertura ao público desde que uma onda de mortes atingiu os animais do lugar (BRANDÃO, 2000).

Em janeiro de 2001 foi apresentado ao governador o projeto, orçado em 12 milhões de reais, com previsão de início das obras dentro dos dois meses seguintes. Todavia, técnicos da Defesa Civil se opuseram ao local da construção por três motivos, basicamente: por se tratar de área de grande tráfego de veículos (às margens da Avenida Anhaguera), por estar localizada em solo suscetível à alagamentos e finalmente por estar em região de preservação permanente, em razão das nascentes do Córrego Capim Puba. Como alternativa, em novembro daquele ano, a área em frente ao Paço Municipal, na BR-153, maior que a anterior, foi anunciada, ao mesmo tempo em que Niemeyer aproveitava a disponibilidade do terreno para ampliar o projeto de 28 mil metros quadrados, para 48 mil metros quadrados, com novo orçamento de 22 milhões de reais.

Com as novas condições, o início das obras foi adiado em aproximadamente um ano, para março de 2002. Em seguida, atrasos nos projetos da estruturação, da fundação, do ar condicionado e do sistema hidráulico dos edifícios impuseram novo adiamento. Nesse interím, foi suspensa a venda da Companhia Elétrica de Goiás, cujos recursos subsidiariam a construção do centro cultural, impedindo o início das obras, talvez de maneira mais preocupante. O Estado passou a buscar apoio da iniciativa privada, que não mostraria interesse, com atraso de mais um ano dado como certo. Assim, março de 2003 tornou-se o novo horizonte para o início

das obras. Com o desinteresse da iniciativa privada, o Tesouro Estadual acabou garantindo a construção, a essa altura, estimada em 25 milhões de reais. Assim, em outubro daquele ano, foi lançada a pedra fundamental da obra, com inauguração prevista para outubro de 2005, aniversário de Goiânia. As construções, entretanto, iniciaram-se apenas em março de 2005, com previsão de término dentro de um período de 12 meses e inauguração estimada para março ou abril de 2006. Chegaram a se empregar 400 operários da Warre Engenharia, construtora que ganhara a licitação, trabalhando às vezes ininterruptamente para finalizar o que já era reconhecido pelo nome de Centro Cultural Oscar Niemeyer. Ao longo do ano de 2005, que viu mais de 70% da construção ser concluída, o custo final da obra passou a ser estimado em 37 milhões de reais (OLIVEIRA, 2005).

Em março de 2006, dois dias antes do governador em exercício à época renunciar ao mandato para concorrer eleições ao Senado, o Centro Cultural fora inaugurado com shows de Bibi Ferreira, Simone, exposição do acervo do Museu de Arte Contemporânea, além de obras de colecionadores particulares (BORGES, 2011), embora estivesse ainda inacabado e sem alvará de funcionamento, conforme viria à tona mais tarde. Mesmo assim, seguindo os planos originais, a administração e o acervo do Museu de Arte Contemporânea foi transferido para o local. Em abril daquele ano, entretanto, as obras do acervo do museu foram levadas de volta à sua antiga sede, pois temia-se que a falta de ar-condicionado e o excesso de poeira das obras ainda em andamento comprometessem sua integridade. Meses depois, mais precisamente em 17 de agosto, por indicação do conselheiro Edson José Ferrari, o Tribunal de Contas do Estado aprovou ofício solicitando explicações ao governo estadual sobre os motivos do Centro Cultural não estar funcionando plenamente. No fim do mesmo mês, a Agepel, responsável pela administração do espaço, divulgou uma agenda para sua utilização, que se abria com o Circuito Cultural Banco do Brasil, que além de

shows musicais de artistas conhecidos do grande público, trouxe à Goiânia uma exposição de gravuras de Pablo Picasso, que atrairia um público de 62 mil pessoas em 12 dias, segundo informações divulgadas por Rogério Borges (2011). Depois disso, excetuando-se algumas poucas e esporádicas atividades, o Centro Cultural esteve praticamente sem uso.

Em meados de 2007, mais de dois anos depois da sua inauguração oficial, iniciaram-se uma série de críticas contra o espaço. Apontava-se para o fato do espaço nunca ter estado em pleno funcionamento, abrindo-se apenas para eventos ocasionais. O Museu de Arte Contemporânea continuava funcionando na sua antiga sede. A Agepel alegava não ter pessoal suficiente para sua administração, faltando desde bibliotecários e seguranças, até pessoal de limpeza. Os livros adquiridos para a sua biblioteca permaneciam acondicionados, fora de utilização, no lugar destinado à reserva técnica do Museu de Arte Contemporânea. A Warre Engenharia reivindicava uma dívida do governo estadual de mais de 10 milhões de reais. O escritório de arquitetura de Oscar Niemeyer também protestava uma dívida de 280 mil reais, ao mesmo tempo em que dizia que a obra teria sido “mal executada, feita a toque de caixa com pressa de inaugurar” (WANDER, 2009). O orçamento final da obra passava a ser de 62 milhões de reais, cinco vezes a mais do que o valor do projeto original (BORGES, 2007). O local escolhido para sua localização também passava a ser questionado. A escassez de transporte público que atendia a região era vista então como “inconveniente”. De acordo com Everaldo Pastore, professor de arquitetura da Universidade Católica de Goiás – atual PUC – “sua localização torna a maioria do programa não realizável, pelo menos enquanto a cidade não chega até lá e mantidas as condições de segregação urbana”. Segundo ele, a localização do espaço atenderia mais aos interesses imobiliários da região, do que às necessidades de mobilidade urbana e de acessibilidade da população ao bem cultural (WANDER, 2009).

Em 2009, mais do que críticas, o Centro Cultural passou a ser alvo de investigações do Ministério Público e do Tribunal de Contas do Estado. Denúncias de irregularidades nos contratos passaram a ser apuradas. Desde então, apontava-se para serviços não realizados, substituídos e acrescentados, além de superfaturamento, utilização de materiais inadequados, defeitos na construção e desgastes provocados pelo tempo. Relatório técnico do Tribunal de Contas do Estado destacava “infiltrações generalizadas nos muros, na laje do teto do subsolo da administração e no teto do Palácio da Música [...] Trincas na alvenaria de tijolo cerâmico e na fachada do museu estão entre as várias falhas apontadas” (LÔBO, 2010). Apontava-se ainda, além disso, para superfaturamento de até 29.000% em alguns itens da obra. “Quem se senta em uma cadeira de R\$ 20 mil?” (PULCINELI, 2010).

Análises do Ministério Público, por sua vez, falavam de 45 mil metros quadrados de área a ser construída ou reparada, apontando rachaduras e infiltrações, além de questionar a qualidade das instalações de painéis e portas de vidro temperado (ALVES, 2010). Segundo notícias divulgadas à época:

Faltava pintar a parte externa do prédio, construir os forros e assentar pisos na biblioteca, colocar guarita no estacionamento, fazer o revestimento de madeira no Palácio da Música, o revestimento acústico no Monumento aos Direitos Humanos, o revestimento acústico do auditório, além do projeto de paisagismo (BAHIA, 2009).

No fim de 2010, o Ministério Público impedia qualquer tipo de uso do Centro Cultural pela falta de alvarás de construção e funcionamento, certidão de uso do solo, licença ambiental, autorização do Corpo de Bombeiros e estudo de impacto de trânsito. Riscos de erosão e comprometimento do lençol freático de nascentes próximas da região exigiriam adequações do projeto, especialmente em relação à drenagem, executada de forma irregular, segundo Marta

Moriya Loyola, Promotora do Ministério Público. De acordo com ela, “foi extremamente grave ter construído uma obra daquela envergadura sem análises ambientais. Nosso perito constatou que a obra não está concluída e ela não pode funcionar (MP, 2010).

A Agência Goiana de Transportes e Obras Públicas (Agetop), órgão do poder estadual responsável pela contratação e coordenação da construção, questionou os dados vinculados tanto pelo Tribunal de Contas, quanto pelo Ministério Público, embora reconhecesse algumas “poucas falhas”, entre as quais, “a realização de dois aditivos, que aumentaram a obra em 25%, mas não corrigiu o prazo de execução” (MP, 2010).

A despeito das divergências, importa que, no fim, o espaço que fora apresentado inicialmente como “o símbolo do vínculo do governo com a cultura do Estado”, “a jóia da coroa da leitura”, “a disneylândia da cultura”, justificado pela carência de um local capaz de concentrar grandes eventos artísticos e agregar potencial turístico para a cidade, tornou-se, na prática, um problema a ser administrado: um grande e oneroso espaço ocioso, imerso, em geral, em um contexto institucional incapaz de promover atividades adequadas aos interesses da população, enfim, “uma ponte que vai de lugar nenhum para nenhum lugar”, conforme declarou Edival Lourenço, presidente da seção Goiás da União Brasileira dos Escritores (BAHIA, 2009). Curioso é que as possíveis lições da construção do Centro Cultural Oscar Niemeyer não parecem ter reverberado na consciência dos políticos locais. Por volta de 2004, em meio ainda às incertezas do Centro Cultural Oscar Niemeyer, começou a ser anunciado o início da construção do que já se chamava de Vila Cultural: um grande complexo cultural nas imediações do Teatro Goiânia, com previsão de uma praça ao ar livre e diversas outras instalações, como cafés, galerias de exposições, salas de dança e de mídia. O orçamento inicial da construção – numa sombria coincidência com o Centro Cultural Oscar Niemeyer – é de 12 milhões de reais. A obra teria sido idealizada ainda em fins da década de 1990 pelo ex-deputado

federal Barbosa Neto, enquanto assistia uma apresentação no Teatro Goiânia acompanhado da filha (SILVA, 2009). Mais uma vez, um grande empreendimento para a cultura nasce de sonhos e visões individuais, dispensando estudos de demanda ou análises mais rigorosas das necessidades da cidade e da população. Ao invés de expressar o resultado da orientação programática da sociedade (ou de uma parte representativa dela), as decisões se orientam pelos desejos idiossincráticos de indivíduos isolados; ao invés da organização coletiva ao redor de interesses e demandas específicas – o carisma pessoal e os apelos afetivos.

TEATROS

Com relação aos teatros, conta-se um total de 17 salas na cidade. O mais antigo entre aqueles em atividade atualmente é o Teatro Goiânia, inaugurado em 1942, com o nome de Cine-Teatro Goiânia. Concebido inicialmente para abrigar espetáculos cênicos e também exibições de cinema, sua construção foi cercada de polêmicas. Basicamente, conforme descreve Borges (2007), ponderava-se sobre a utilidade do teatro para uma cidade que à época era ainda pequena, não contando mais que 50.000 habitantes. Além disso, seu projeto era acusado de ser desnecessariamente arrojado. Contando com avançados projetores de cinema, iluminação externa a gás neon, letreiros luminosos e até um aparelho de renovação de ar, a obra recebeu críticas, apesar de ter-se realizado a despeito delas. Na sequência, ao longo de seus quase 70 anos de história, o Teatro Goiânia acumulou reveses nas diretrizes políticas que orientam sua administração, desde tentativas de privatizá-lo, até inúmeras reformas ou divergências a respeito do tipo de espetáculo que deveriam ser encenados em seu palco, polarizadas entre a opinião de privilegiar-se apresentações de grandes companhias nacionais, ou então pequenas companhias da própria cidade.

Em outro pólo, o Teatro do SESI apresenta-se como o mais recente da cidade, inaugurado no final de 2010. Com capacidade de 600 lugares, o teatro conta com boas condições técnicas, além de possuir mais quatro salas para cursos e oficinas. Mais ou menos nas mesmas condições, tem-se o Teatro Rio Vermelho, funcionando no interior do Centro de Convenções da cidade, desde 1992. Com capacidade para mais de 2.000 pessoas, o teatro é o que provavelmente tem abrigado os mais concorridos espetáculos na cidade, em apresentações com artistas popularizados através da mídia e conhecidos do grande público, com ingressos que podem chegar a custar 80 reais.

O Teatro Madre Esperança Garrido é outra sala recente, moderna e subordinada à iniciativa privada. De propriedade do colégio Santo Agostinho, a sala conta com capacidade para 785 pessoas, usada, geralmente, para espetáculos que dependem da iniciativa de empresários que alugam o local para formaturas ou eventos em geral. No mesmo sentido, e também ligados a instituições de ensino confessional, tem-se ainda o Teatro Marista e o Teatro da PUC-Goiás, funcionando exatamente da mesma forma que o Teatro Madre Esperança Garrido. É assim que opera também o Teatro João Alves de Queiroz, instituição particular pertencente ao Grupo Alvez de Queiroz, responsável por empresas como a TV Serra Dourada. Com capacidade para 370 pessoas, este último espaço serve pouco às artes, sendo mais utilizado para formaturas, simpósios, seminários, palestras, convenções ou workshops.

O Teatro Otavinho Arantes é outro que de certo modo se confunde com a própria história da cidade. Popularmente conhecido como Teatro Inacabado, o espaço foi uma iniciativa do ator e diretor que atualmente empresta-lhe o nome. Conforme o próprio Otavinho Arantes descrevera, o teatro foi uma iniciativa da Agremiação Goiana de Teatro, dirigida por ele mesmo e criada em 1946. Na tentativa de superar a dificuldade de encontrar locais para encenação de suas peças na cidade, a Agremiação, nas palavras de Otavinho Arantes (1971, p. 184), “trabalhou duramente,

angariando fundos necessários ao início da obra”. Ansioso por iniciar as apresentações, Otavinho Arantes precipitou a inauguração do teatro, aberto ao público em 1963, antes mesmo de ser totalmente concluído, em local ainda sem condições ideais de conforto. A situação ofereceu ocasião para o nome Inacabado, que até hoje lhe acompanha. Em 1968, um incêndio atingiu o teatro, que seria reinaugurado em 1970. O teatro seguiu suas atividades ora mais, ora menos intensivamente, até que foi praticamente desativado e ocupado por mendigos. No início da década de 1990, o diretor Marcos Fayad tentou dinamizar o espaço uma vez mais, até que pessoas que o ocupavam antes da tentativa de reativação invadiram-no e depredaram-no. Em 2010, com apoio do governo do estado, a Fundação Otavinho Arantes reinaugurou o teatro após ampla reforma, abrindo-o para apresentações diversas e ações sociais através de cursos e oficinas. Todavia, não se pode dizer que o espaço tenha atualmente uso intensivo.

Seis salas de teatro localizam-se no interior de centros culturais. Os Teatros Yguá, Pyguá e Ytakuá: todos no Centro Cultural Martim Cererê, assim como o Teatro Escola Basileu França, no centro cultural de mesmo nome. É o caso também do Teatro Goiânia Ouro. Da mesma forma, o Teatro de Bolso Cici Pinheiro encontra-se no Centro Cultural Casa das Artes. Seu nome é uma homenagem a atriz goiana, que fez sucesso nos anos 50 em companhia do teatrólogo Otavinho Arantes. Depois de uma bem sucedida passagem por programas de rádio, a atriz mudou-se para São Paulo, onde integrou o Teatro Brasileiro de Comédia, dividindo palco com nomes como Cacilda Becker e Augusto Boal. De volta à Goiânia, criou seu próprio grupo teatral, trabalhou na televisão e integrou-se à Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás (ZORZETTI, 2005).

O Teatro Zabriskie está ligado a uma associação sem fins lucrativos que organiza apresentações e oferece cursos no local há mais de 17 anos. De maneira voluntária, os sócios da entidade contratam atores e integram as peças encenadas no espaço. Em

média, conforme nos foi informado, 40 pessoas por semana frequentam o teatro. Em geral, moradores das suas proximidades.

Funcionando da mesma forma, tem-se o Teatro Liberdade, uma pequena sala com capacidade atual para aproximadamente 110 lugares. O teatro foi reativado recentemente pela Companhia Carlos Moreira. Além das peças encenadas pela Companhia, desenvolve-se também no espaço cursos de teatro e aulas de balé. Até os meados da década de 1980, o lugar abrigava o chamado Cinema da Galeria 1. Em 1986, Jaci Siqueira e Hugo Zorzetti inauguraram ali o Teatro Liberdade. A intenção era a de utilizar o espaço tanto para apresentações, quanto para a formação artística. Ambos tinham já uma história de envolvimento com a cultura e as artes cênicas da cidade. Jaci Siqueira havia sido dirigente da Fundação Cultural do Estado de Goiás, onde trabalhou com Hugo Zorzetti, que era ator e diretor da Companhia Teatro Exercício, fundado em 1974, além de ter sido diretor do Instituto Goiano de Teatro, sediado à época no Museu Zoroastro. Aproximadamente dois anos depois da inauguração, o Teatro Liberdade acumulou dívidas, até que fechou suas portas ao público (DALLAGO, 2007). Desde então, diferentes iniciativas se sucederam ali, até que recentemente a ideia de teatro fora retomada pela Companhia Carlos Moreira.

Sabe-se ainda do Teatro da Escola Técnica Federal (CE-FET – GO) e do Teatro de Arena da Puc Goiás, na Praça Universitária. Todavia, há anos ambos estão sem utilização. Por esse motivo, não os registramos para a análise desse estudo, embora os tenhamos mencionado agora, a título de informação geral aos interessados.

MUSEUS

No que diz respeito aos museus, tem-se um total de 7 equipamentos na cidade. Talvez por causa da própria história das instituições museológicas, relacionadas, no início, a articulação

de um olhar naturalista e a institucionalização da ciência (LOPES, 1997), os dois mais antigos museus de Goiânia estarão ligados, ou pelas concepções, ou pelas finalidades, a uma atmosfera de certo modo cientificista.

O Museu Estadual Professor Zoroastro Artiaga, inaugurado em 1946, expõe em caráter permanente documentos, artefatos e utensílios relacionados à história natural e aos costumes culturais de Goiás. O nome do local é uma homenagem ao primeiro diretor da instituição, apontado como o principal responsável pela caracterização do museu. Artesanato e informações sobre as etnias indígenas, bem como festas folclóricas, manifestações religiosas ou a exposição de rochas e minerais característicos da região são alguns dos atrativos do museu. O mesmo edifício em estilo art-déco utilizado desde a sua inauguração, teve registrado no relatório de atividades do ano de 2009 uma média de 1.000 visitantes por mês.

O Museu Antropológico da UFG, criado em 1969, que possui acervo etnográfico composto, basicamente, por objetos indígenas e de cultura popular, contabiliza mais de quatro mil peças. O acervo arqueológico, especificamente, conta mais de cento e quarenta mil peças, ilustrando a cultura material de populações pré-coloniais e coloniais da Região Centro-Oeste.

De acordo com informações disponibilizadas oficialmente pela Prefeitura Municipal de Goiânia, no endereço onde se encontrariam o Museu de Ornitologia e o Instituto Goiano de Pré-história e Antropologia, encontra-se apenas o primeiro, chamado, desde 2008, Instituto Hidasi. Trata-se de uma iniciativa particular, embora conte com algum apoio da Prefeitura. O Instituto, em outras palavras, é basicamente mantido por esforços pessoais do próprio José Hidasi, húngaro radicado no Brasil desde 1950. Hidasi é membro honorário do Comitê Brasileiro de Registros Ornitológicos, autor de vários livros sobre o assunto, além de ter participado ativamente na criação do Museu Zoológico e Etnológico de Porto Velho e do Museu de Ecologia da Universidade

do Tocantins. Embora não haja um controle sistemático sobre o número de visitantes do local, sabe-se que uma escola por mês em média costuma visitá-lo, totalizando, aproximadamente, de 20 a 25 visitas por mês. O Instituto Hidasi disponibiliza uma exposição permanente de espécies animais, com mais de 120 mil exemplares de aves e outros animais, além de artefatos ligados à biografia do seu idealizador e principal mantenedor. Para os interessados em aprender a conservar animais, oferece-se gratuitamente estágio em taxidermia.

O Museu de Arte Contemporânea do Estado de Goiás funciona no Centro Cultural Octo Marques, localizado, por sua vez, no edifício Patheron, no centro da cidade. Inaugurado em 1988, por ocasião da Primeira Bienal de Artes de Goiás, o museu possui acervo de mais de quinhentas obras, entre pinturas, esculturas, gravuras e desenhos. Além da exposição permanente do acervo, o museu promove eventualmente mostras diversas. Está prevista sua transferência para o Centro Cultural Oscar Niemeyer, o que não se concretizou ainda em razão das dificuldades com a construção deste centro cultural.

O Museu de Arte de Goiânia, localizado no interior do Bosque dos Buritis, foi inaugurado em 1970. Entre desenhos, esculturas, gravuras e pinturas, o museu tem mais de 700 peças em seu acervo, a maioria com imagens disponível no *site* da instituição (Disponível em <<http://www.goiania.go.gov.br/html/mag/principal.shtml>>).

O Museu da Imagem e do Som de Goiás, criado em 1988 e aberto ao público em 1989, funciona agora no Centro Cultural Marieta Telles Machado, depois de ter funcionado em quatro salas do Centro Cultural Gustav Ritter por ocasião da sua inauguração e de uma rápida passagem pelo Museu Zoroastro Artiaga. Apenas em 1999 sua sede foi transferida para o local atual. Atualmente, o Museu reúne um acervo de 150 mil itens entre impressos, livros, filmes, fotografias, slides, negativos e discos.

O Museu Pedro Ludovico, antiga residência do principal idealizador e articulador da construção de Goiânia, recebeu uma

média de pouco mais de 500 visitantes em 2009, a maioria estudantes. Barreto (2001), em dissertação sobre o museu, menciona que o próprio Ludovico teria iniciado um processo de “construção de memória”, a fim de destacar sua liderança política e legitimidade no poder. A construção e elaboração de registros que fixassem essa imagem, tais como entrevistas ou autobiografias, são exemplos nesse sentido. Nesses casos, segundo a autora, Ludovico procurava claramente dar coerência ao conjunto de sua vida política, construindo uma auto-representação em que o político confere a si mesmo poder e atributos de um homem público vitorioso e bem sucedido, em trajetória eivada de positividade. Nas palavras de Barreto (2001, p. 21-9):

As construções imaginárias acerca da memória de Ludovico são indiferentes a qualquer questão prática; seu único sentido é legitimar e salvaguardar essências, símbolos e estilo [...] Desde sua morte, inúmeros estudos buscam dar visibilidade às preocupações políticas do personagem. A família, amigos e políticos fazem questão, ao mencionar o nome de Pedro Ludovico Teixeira, de destacá-lo como o sucesso de uma carreira pública. Situam sua obra, tanto na produção literária como na historiografia, como uma vida capaz de englobar todo o processo de concepção política e de transformações econômicas que ocorreram em Goiás por quase 50 anos [...] As representações sociais sobre a figura pública de Ludovico podem ser analisadas como estratégias de consagração da memória social, por meio da eleição de suportes que fizeram dele o personagem central da vida política do Estado dos anos de 1930 aos dias de hoje, assegurando a função de uma tradição política em Goiás.⁸

8 Até os dias de hoje, polêmicas envolvem disputas ao redor do lugar e do papel de Pedro Ludovico na memória política de Goiânia. Recentemente, Pedro Ludovico Teixeira Neto, alegando dar voz aos anseios de toda a família, manifestou-se contra a localização do monumento equestre de

Assim, em 1987 inaugurou-se o Museu Pedro Ludovico, apresentado como símbolo da cidade. Em edificação tombada pelo Patrimônio Histórico, o museu tem 12 funcionários, que cuidam das mais de 1.800 peças que compõe o seu acervo: porcelanas, mobiliário, vestuário, cristais e objetos de uso pessoal, além de livros da biblioteca particular de Ludovico, bem como um acervo iconográfico com mais de mil fotos.

CINEMAS

Goiânia conta ainda com 10 cinemas, que juntos somam 37 salas de exibição. O Cine UFG, o Cine Goiânia Ouro e o Cine Cultura, cada um com uma única sala, são os únicos de caráter público da cidade, caracterizando-se, basicamente, pela oferta de uma programação dedicada a exibição de filmes geralmente não exibidos nos cinemas dos *shoppings centers*, especialmente através da organização de mostras. Além desses, existe ainda o Cine Ritz, cinema privado que tem duas salas e é o último remanescente dos chamados “cinema de rua” de Goiânia. Por último, tem-se ainda seis cinemas no interior de *shopping centers*, nomeadamente, no Goiânia Shopping, no Shopping Flamboyant, no Araguaia Shopping, no Banana Shopping, no Portal Shopping e no Bougainville Shopping. De acordo com informações disponibilizadas pela administração do Cinemark, do Shopping Flamboyant, as oito salas deste cinema receberam quase 800.000 espectadores em 2009, o que denuncia uma considerável demanda.

Um dado importante sobre os cinemas que se deve registrar é que estes são os equipamentos culturais de Goiânia que tem a menor participação do poder público na sua administração direta.

seu avó: uma estátua instalada na extremidade da praça que leva o nome do político, ao invés de estar em seu centro. Segundo o neto de Pedro Ludovico, tal localização seria um “desrespeito à memória do fundador de Goiânia” (TEIXEIRA NETO, 2011, p. 1).

Apenas 3 salas de cinema da cidade são públicas. Por outro lado, o consumo cultural das famílias brasileiras, em todos os estratos sociais (da classe A à classe E) tem nas atividades audiovisuais 40% de todos os seus gastos com cultura (SILVA, 2007). Ou seja, pode-se dizer que o espaço que os dispêndios públicos concedem a promoção de exibição de filmes é quase inversamente proporcional as demandas da população.

O público médio de frequentadores no Brasil tem oscilado bastante. Segundo dados vinculados por Fabio Earp e Helena Sroulevich (2009), entre 1991 e 2007 foram vendidos, em média, pouco mais de 82 milhões de ingressos por ano, 1 bilhão e 399 milhões de espectadores em 17 anos. O ano de 1997, primeiros da era FHC, teria sido o pior do período, com apenas 52 milhões de espectadores, enquanto 2003, no início da era Lula, teria sido o melhor, com 123 milhões de espectadores. Desse total de ingressos, 90%, aproximadamente, se referem a filmes norte-americanos (SILVA, 2006). Em 2003, com amplo apoio do governo federal, a produção cinematográfica nacional experimentou relativo sucesso, respondendo por 22% dos lançamentos no país, ocupando, portanto, quase $\frac{1}{4}$ do mercado das salas de exibição, com mais de 22 milhões de espectadores (de um total aproximado de 123 milhões de ingressos vendidos). Nos anos subsequentes, no entanto, o número de lançamentos e de público para os filmes nacionais voltou a cair e em 2008, atingindo percentual de 6,9% com relação aos filmes estrangeiros.

Segundo Earp e Sroulevich (2009), a oscilação do público de cinema guarda uma correlação “altamente significativa” com o preço médio dos ingressos. Segundo os autores, a medida, pois, que diminuem os valores dos ingressos, aumenta proporcionalmente o total de público frequentador, bem como o inverso.

Paralelamente, o mercado de salas de exibição experimentou retração progressiva ao longo dos últimos 40 anos. No início da década de 1970, a estimativa é a de que existissem mais de 3.000 salas em todo o país. Desde então, alterou-se o perfil do

negócio exibidor, reduzindo-se os grandes cine-teatros com até 1.5000 lugares em favor de salas menores, com capacidade para até 300 lugares, geralmente localizadas nos *shopping centers*, preferida pelo público pelas comodidades, segurança e possibilidade de combinar o cinema com outras possibilidades de lazer e consumo. Os cinemas dos shoppings, além disso, caracterizam-se pela oferta de programação mais diversificada (com relação ao número de filmes disponíveis, mas não aos padrões estéticos cinematográficos ou a nacionalidade dos filmes). A partir do início da década de 1990, com ausência de regulação e com o advento do cinema tipo *multiplex*, administrado por grupos exibidores multinacionais, consolidou-se a tendência de redução do número de salas, que nessa época esteve por volta de 1.500 em todo o Brasil. Atualmente, são pouco mais de 2 mil salas, com 417 mil lugares e taxa média de ocupação na ordem dos 13%. Estas salas são de propriedades de 50 grupos empresariais, sendo que quatro deles concentram sozinhos mais de 1/3 de todas as salas. O grupo norte-americano Cinemark, o maior de todos, possui mais de 17% das salas, seguido pelo grupo Severiano Ribeiro, que possui pouco mais de 8%. Somados ao grupo UCI (também norte-americano e em terceiro lugar na lista dos maiores proprietários de cinemas do país, com quase 6% das salas brasileiras), esses grupos respondem pela metade de todos os ingressos vendidos. Segundo conclusão de Earp e Sroulevich (2009), o mercado de exibição de filmes no Brasil é um “oligopólio com franjas, no qual as três maiores firmas detêm mais da metade do volume de negócios” (p. 196-197).

Em 2007, associações de cineastas brasileiros chegaram a protestar contra a ocupação massiva de 3 lançamentos norte-americanos, que estavam, sozinhos, em 80% das salas brasileiras. As consequências de tais configurações são mercados de exibição mais concentrados em poucas regiões, com ingressos elevados e cada vez mais distantes das classes D e E, públicos até então fiéis ao cinema. Ao longo de toda a década de 1970, registraram-se

mais de 200 milhões de ingressos de cinema vendidos. Ao longo da década de 1990, esse número esteve na casa dos 75 milhões.⁹

O modelo de negócios do mercado cinematográfico brasileiro é o global, *made in USA*. Lançamentos com grande número de cópias, ocupando o maior número de salas por semana, com grande mídia e favorecendo a lucratividade da sala [...] O mercado nacional de cinema é dominado pelas distribuidoras norte-americanas que formam o segmento mais capitalizado da indústria em escala global. São as detentoras dos direitos de comercialização (licenças) dos filmes e que atuam também no financiamento à produção. Em 2005, as chamadas majors, Warner Bros., BuenaVista, Columbia Tristar, Fox, Universal (UIP) e Sony controlavam 86% do mercado de distribuição. São as grandes produtoras do cinema global e são também as principais co-produtoras do cinema brasileiro [...] Columbia e Fox já respondem pela distribuição das principais bilheterias do cinema brasileiro e são também importantes co-produtoras. São as grandes distribuidoras que efetivamente controlam também o mercado de exibição, com o poder de programação das salas (BARONE, 2008, p. 8-9).

9 Considere-se aqui também, além dos fatores mencionados acima, o papel desempenhado pela televisão e outros recursos de vídeo doméstico, tais como o videocassete ou o DVD.

DISTRIBUIÇÃO DOS EQUIPAMENTOS CULTURAIS EM GOIÂNIA

Disposições de compreensão artística e intelectual, cuja formação requer décadas [...] não se resolvem instalando computadores em algumas milhares de escolas.

(Nestor Garcia Canlini)

A primeira vista, todos os dados apresentados no capítulo anterior apontariam para um panorama alvissareiro das políticas culturais em Goiânia, especialmente sobre o número total de equipamentos disponíveis na cidade. De maneira geral, realmente, pode-se dizer que a capital de Goiás tem uma situação relativamente privilegiada diante do contexto nacional como um todo, onde se identifica grande desigualdade e mesmo escassez na distribuição dos equipamentos culturais entre as diferentes regiões do país. Em 2002, segundo dados do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), 73,2% dos municípios brasileiros não possuíam sequer um museu e apenas cerca de 7% possuíam cinema. Em relação às bibliotecas públicas e às livrarias, somente cerca de 10% possuíam duas ou mais bibliotecas, sendo que apenas 35,3% possuíam livraria (IPEA, 2002). Atualmente, de acordo com pesquisa realizada pela Fundação Getúlio Vargas a pedido do Ministério da Cultura, 661 cidades brasileiras não possuem ainda biblioteca, o que equivale a 21% dos municípios. Quer dizer então que 79% deles têm ao menos uma biblioteca pública, embora 13% desse total estejam em fase de implantação ou de reabertura, ao mesmo tempo em que 8% estão fechadas, extintas ou nunca existiram. Assim, contabilizando-se as bibliotecas em funcionamento, tem-se uma média nacional de 2,67 bibliotecas públicas para cada 100 mil habitantes.¹⁰ O Sul do país

10 A título de comparação, em 2002, a França registrava um total de 24 mil bibliotecas públicas para uma população de aproximadamente 60 milhões

dispõe em média de 4,06 bibliotecas para cada 100 mil habitantes, ao passo que no Centro-Oeste este índice é 2,93; no Nordeste 2,23; no Sudeste 2,12 e no Norte 2,01 (FGV, 2009).

Mais ou menos no mesmo sentido, dados da Comissão do Patrimônio Cultural da Universidade do Estado de São Paulo apontaram que aproximadamente 73% de todos os museus do Brasil encontravam-se concentrados nas regiões Sul e Sudeste (47 e 26%, respectivamente), enquanto o Nordeste concentrava 17,9%, o Centro-Oeste 4,8% e o Norte apenas 3,9% (COMISSÃO, 1997). De acordo com a mesma Comissão, esse padrão de desenvolvimento e concentração não guardava correlações com a densidade populacional. Assim, a região Sul, por exemplo, muito menos populosa que a região Nordeste, tinha significativamente mais equipamentos desse tipo. O critério dessa distribuição parece ser então, fundamentalmente, suas condições econômicas e sócio-culturais, pois as duas regiões com maior número de equipamentos têm também os maiores valores percentuais de PIB do país, bem como as maiores taxas de urbanização e alfabetização.

De acordo com análise de Frederico Silva (2006), no mesmo sentido, “dos 5.564 Municípios brasileiros, 152 não têm nenhum equipamento cultural e apenas 53 possuem todos eles” (p. 66). Esses 53 municípios com alta densidade de equipamentos, que representam apenas 1% de todos os municípios do Brasil, detêm 38% do Produto Interno Bruto e 26% da população. Seu PIB *per capita* é 43% superior a média nacional. Ou seja, quanto maior a dinâmica de desenvolvimento econômico de uma re-

de habitantes, o que correspondia a uma biblioteca para cada 2.500 pessoas. À época, este índice no Brasil era da ordem de uma biblioteca para cada 35.000 pessoas (DORRETO, 2002). Historicamente, o subsídio público às atividades culturais na França tem grande relevância política. Na primeira metade da década de 1970, segundo informações vinculadas por Sergio Miceli (1985), “o orçamento do Ministério da Cultura correspondeu a 5% do orçamento nacional total” (p. 21).

gião, maior suas chances de oferecer e concentrar grande quantidade de equipamentos culturais.

Comparações sobre a forma de distribuição dos equipamentos culturais em cidades sul-americanas também têm demonstrado que esta aguda desigualdade mediada por condições econômicas é um padrão típico de organização urbana da região. Segundo pesquisa de Melo *et.al.* (2009), três regiões do Rio de Janeiro (Centro, Botafogo e Lagoa) concentram sozinhas mais da metade de todos os equipamentos culturais da cidade. Nas palavras dos pesquisadores, “isso significa que em 43,15 km² da cidade [...] encontramos mais equipamentos do que em 1.088 km²” (p. 26). Em Bogotá, na Colômbia, de maneira semelhante, cinco regiões da cidade concentram sozinhas 68% de todos os equipamentos da cidade, ao mesmo tempo em que outras 11 regiões não possuem mais que 7% desses equipamentos. Em Caracas, na Venezuela, seis regiões que somam pouco mais de 25% da população da cidade, concentram mais de 57% de todos os seus equipamentos. Em particular, conforme nos relata esta pesquisa, “as paróquias de Chacao e El Hattillo, com 4,29% da população, dispõem de 23,87% dos equipamentos. Essas duas paróquias são habitadas, em boa medida, por classes sociais do mais elevado poder aquisitivo na cidade” (p. 76). Em Buenos Aires, na Argentina, cidade sul-americana com maior oferta geral de equipamentos culturais por habitante, a chamada “zona B”, que reúne, entre outros, alguns bairros do centro histórico da cidade (Retiro, San Nicolás, Montserrat, San Telmo e Puerto Madero), concentra 45,4% de todos os seus equipamentos. Por outro lado, a região que compreende os bairros Villa Soldati, Villa Lugano e Villa Riachuelo, com a renda total familiar média mais baixa de Buenos Aires, além do maior percentual de lares abaixo da linha da pobreza, concentra apenas 2,3% dos equipamentos da cidade (única região que não possui nenhum museu, nenhum teatro e nenhum cinema).

Tabela 7: Distribuição dos equipamentos culturais por regiões

Regiões / Equipamentos	Bibliotecas	Centros Culturais	Teatros	Museus	Cinemas	Parques
Noroeste	-	-	-	-	-	10% (3)
Norte	8% (1)	7% (1)	6% (1)	-	3% (1)	24% (7)
Vale do Meia	-	-	-	-	-	3% (1)
Mendanha	-	-	-	-	8% (3)	-
Oeste	-	-	-	-	-	7% (2)
Campinas	17% (2)	7% (1)	6% (1)	14% (1)	-	3% (1)
Central	75% (9)	71% (10)	63% (10)	86% (6)	18% (14)	14% (4)
Leste	-	-	-	-	-	7% (2)
Sudoeste	-	-	-	-	-	-
Macambira	-	-	-	-	-	3% (1)
Cascavel	-	-	-	-	-	-
Sul	-	7% (1)	25% (4)	-	51% (19)	14% (4)
Sudeste	-	7% (1)	-	-	-	14% (4)
TOTAL	100% (12)	100% (14)	100% (16)	100% (7)	100% (37)	100% (29)

No caso de Goiânia, especificamente, cidade pertencente ao conjunto de municípios que detêm maior concentração de equipamentos culturais com relação a média nacional, um olhar mais cuidadoso logo permite perceber que sua situação privilegiada é apenas relativa. Pois se diante do contexto nacional e de maneira geral a cidade oferece um conjunto de oportunidades de usufruto da cultura acima da média, internamente, isto é, entre as diversas regiões da cidade, toda a estrutura de desigualdade no acesso à cultura e ao lazer será reproduzida nesses mesmos termos. O padrão de distribuição desses equipamentos ao longo de toda a cidade reproduz – à sua maneira – o desequilíbrio entre centro e periferia expresso na quantidade assimétrica de equipamentos culturais entre as diversas regiões do país (ou mesmo da América do

Sul). Em outras palavras, tal como acontece no plano nacional, em Goiânia, a localização geográfica desses equipamentos obedece a critérios de poder financeiro e prestígio social. As regiões com maior oferta de cultura, não serão nunca aquelas com maior demanda demográfica ou necessidades de outra ordem, mas sim aquelas dotadas de maior prestígio e habitadas fundamentalmente pelas classes médias e altas. Ou seja, já na simples localização desses equipamentos culturais, impõe-se uma barreira social ao acesso universal da população. A mera apresentação do quadro de distribuição dos equipamentos culturais de Goiânia já diz muito sobre alguns desafios políticos a serem assumidos pelas políticas públicas do setor cultural (figura 4 e tabela 7).

Administrativamente, os 740,5 Km² de área total da cidade estão divididos em bairros que, por sua vez, se agrupam em 12 regiões¹¹, com uma população total de 1.281.975 habitantes, de acordo com o censo demográfico realizado pelo IBGE em 2000. Em números aproximados, a Região Central tem 145 mil habitantes, o que corresponde a 13,4% da população total da cidade. A Região Sul, com seus pouco mais de 165 mil habitantes, representa 15,2% do total. A Região Macambira-Cascavel, com pouco mais de 93 mil habitantes, representa 8,6% do total. A Região Oeste conta 65 mil habitantes, ou 6% do total da cidade. A Região Mandanha tem pouco mais de 56 mil habitantes, ou 5,2% do total. A Região Noroeste possui mais de 110 mil habitantes, o que corresponde a 10,3% do total. A Região Vale do Meia Ponte conta pouco mais de 52 mil habitantes, ou 4,8% do total. A Região Norte tem aproximadamente 63 mil habitantes, ou 5,9% do

11 Em 2008, a Prefeitura anunciou uma reforma administrativa, que propunha nova divisão para a cidade. De acordo com as alterações apontadas, Goiânia passaria a ter 7 regiões, ao invés de 12: Centro, Norte, Sul, Leste, Noroeste, Oeste e Sudoeste. No entanto, a antiga divisão foi adotada para esse estudo em razão, principalmente, do modo de organização dos dados censitários do IBGE, apresentados em 12 regiões.

total. A Região Leste registrava quase 107 mil habitantes, o que equivalia a 9,9% do total da cidade. A Região Campinas tinha mais de 123 mil habitantes, ou 11,4% do total. A Região Sudeste contava pouco mais de 43 mil habitantes, ou 4% do total. Por último, a Região Sudoeste, que tinha 57 mil habitantes, o que correspondia a 5,3% do total habitacional da cidade.

Tabela 8: Distribuição populacional de Goiânia por regiões

Região	População	Percentis
Central	145.960	13,4
Sul	165.287	15,2
Macambira-Cascavel	93.101	8,6
Oeste	65.355	6
Mendanha	56.393	5,2
Noroeste	111.641	10,3
Vale do Meia Ponte	52.388	4,8
Norte	63.840	5,9
Leste	106.966	9,9
Campinas	123.429	11,4
Sudeste	43.808	4
Sudoeste	57.638	5,3
TOTAL	1.281.975	100

Fonte: IBGE (2000).

Comparando essa distribuição demográfica com a concentração de equipamentos culturais, nota-se logo um descompasso. A região Central, por exemplo, que concentra pouco mais de 13% do total da população da cidade, reúne 45% de todos os equipamentos considerados nesse estudo. É a região da cidade com o melhor índice de relação entre o número de equipamentos culturais e a densidade populacional. Avaliando apenas a distribuição das bibliotecas, esse número chega a 75% do total nessa região.

Entre os centros culturais, essa proporção é de 69%, enquanto 63% dos teatros e 83% dos museus concentram-se nessa mesma região. Trata-se de um verdadeiro arquipélago cultural no interior da cidade (figura 12).

Os dois únicos tipos de equipamentos que não encontram sua maior concentração na Região Central são os parques e os cinemas. Com relação aos cinemas, 51% do total da cidade encontram-se na Região Sul. A exemplo do que acontece em outras cidades sul-americanas, o recente deslocamento de grupos economicamente mais ricos dos antigos centros históricos e centrais em direção à outras regiões tem induzido uma reorganização na distribuição dos bens e serviços. Muitas vezes, essas novas regiões tem exercido grande atração para os cinemas, particularmente. Em Medellín, na Colômbia, a região que concentra quase 55% de todos os cinemas da cidade, El Poblado, é também a região que desde os anos 70 serve de moradia para as classes altas, reunindo, atualmente, uma das principais e mais movimentadas áreas de lazer de Medellín: la Zona Rosa, com muitos bares, boates e restaurantes. Segundo Melo *et al.* (2009, p. 61) “chama atenção o aumento desse equipamento na Comuna El Poblado, de mãos dadas com a crescente presença de Centros Comerciais (*shopping centers*)”. No Rio de Janeiro, a região da Barra da Tijuca, de expansão relativamente recente e ocupada, basicamente, pelos chamados *new richs*, conhece também um crescimento considerável do número de salas de cinema, configurando processo muito semelhante ao de Medellín.

Em Goiânia, é exatamente esse o caso da Região Sul, que tal como nesses outros casos, tem também atraído moradores de alto poder aquisitivo, sendo acompanhados pela oferta de serviços em geral, o que diz respeito, inclusive, a oferta de cinemas. Segundo análise de Paula (2005), os setores Oeste, Bueno e Marista (o primeiro, na Região Central, embora social e simbolicamente mais ligado à Região Sul, e os dois últimos própria e geograficamente na região Sul) passaram a constituir uma nova centralidade em

Goiânia a partir dos meados da década de 1980. Segundo ela, em 1985 esses três bairros superaram em número e em percentual a abertura de estabelecimentos do antigo Centro da cidade.

Do total de 17.804 estabelecimentos registrados nos arquivos da Companhia Municipal de Processamento de Dados de Goiânia (COMDATA), no período de 1980 a 2001, 10.554 (59,30%) foram abertos nos Setores Bueno, Oeste e Marista. A partir de 1985 vê-se que a concentração de comércio e serviços intensifica-se nesses setores, sendo o quinquênio 1995-1999, período no qual esses três setores alcançaram o maior percentual de crescimento, 43,70%, em relação ao Centro. O índice de crescimento do ano de 2000 para o ano de 2001 também é bastante significativo, já que neste período (2000-2001) os três setores obtiveram 80% a mais de estabelecimentos de comércios e serviços que o Centro Tradicional de Goiânia (PAULA, 2005, p. 118).

Contrastando com este processo, a região Noroeste de Goiânia, concentra sozinha mais de 10% da população da cidade e não possui nenhum teatro, nenhum centro cultural, nenhum cinema, nenhum museu, nenhuma biblioteca e apenas um parque.¹² Excetuando-se o número de parques, que encontra variação, esta será a mesma situação das Regiões do Vale do Meia Ponte, Oeste, Leste, Sudoeste, Sudeste e Macambira-Cascavel, que juntas somam uma população de mais de 419 mil pessoas, ou 38,6% da população total da cidade (de acordo com dados do ano 2000). Dessa forma, portanto, acrescentando-se os dados referentes à Região Noroeste, quase metade da popula-

12 A ocupação urbana da região Noroeste foi deflagrada, fundamentalmente, entre o final da década de 1970 e início da década de 1980, quando a Fazenda Caveiras, então em área rural de Goiânia, começou a ser ocupada por populares, que reivindicavam o direito à moradia.

ção de Goiânia (48,9%) é inteiramente desassistida com relação a teatros, centros culturais, cinemas, museus e bibliotecas, ao menos no que diz respeito ao entorno geográfico mais imediato de suas residências.

Apesar disso, iniciativas do poder público na construção de espaços dedicados à cultura continuam se concentrando nas regiões que já possuem oferta e infraestrutura consideráveis. Em 2008, a Prefeitura Municipal anunciou a construção do Centro Cultural Casa de Vidro, “um monumento sócio-ambiental que será ponto de referência no paisagismo urbano da capital e servirá para desenvolver o respeito ao patrimônio natural da região, facilitar o acesso da comunidade à cultura e estimular a difusão artística do cerrado”, conforme anunciou a Secretaria de Comunicação da instituição (Disponível em <<http://www.goiania.go.gov.br>>). Sua construção, orçada em 3 milhões de reais, obteve recursos do Orçamento da União através de uma emenda parlamentar da deputada Iris de Araújo. O Centro Cultural será construído em lote cedido pela Prefeitura, localizado na Avenida Jamel Cecílio, uma das principais do bairro Jardim Goiás, na Região Sul, uma das áreas de maior valorização fundiária e expansão imobiliária da cidade (mais ou menos próximo ao Centro Cultural Oscar Niemeyer). Com inauguração anunciada inicialmente para 2009, o projeto pretende servir de atrativo turístico, com expectativa de recebimento de um milhão de visitantes por ano, embora os detalhes sobre o seu modo de administração e funcionamento ainda não estejam planejados. No final de 2010, a Prefeitura anunciou o início das obras, com duração estimada de 10 meses e orçamento anunciado de 3 milhões e 800 mil reais.

O anúncio da construção desse novo Centro Cultural em Goiânia confirma o diagnóstico de Silva a respeito das políticas culturais no Brasil.

A distribuição dos Municípios por densidade de oferta de equipamentos apresenta certa correlação entre desenvolvimento

sócio-econômico e presença de equipamentos. Pode-se afirmar que a oferta de equipamentos culturais obedece às motivações locais, sem esforços dos governos federal, estaduais e municipais, no estabelecimento de políticas para a criação e aproveitamento racional de equipamentos culturais. Estes foram distribuídos de forma aleatória (sem coordenação ou planejamento mínimo), seguindo razões locais e não políticas nacionais, estaduais e municipais (SILVA, 2006, p. 67).

Em casos como esse, a atuação do poder público no âmbito das políticas culturais transfigura o Estado em agente responsável pelo fortalecimento da desigualdade e má distribuição de bens e serviços entre o conjunto da população. Subordinando-se as necessidades do mercado e/ou aos interesses do capital (sobretudo o imobiliário), cidades passam a ser construídas para o consumo dos cidadãos, em particular, para os setores da sociedade com mais condições de inserção na rede de trocas econômicas (BEDOYA; MONTOYA, 2007). Contraditoriamente, equipamentos culturais predominantemente privados, como os cinemas, acabam por ter melhor distribuição pela malha urbana da cidade do que aqueles administrados pelo poder público, o que não significa, bem entendido, que haja equanimidade nessa distribuição. Mesmo assim, é apenas através da ação comercial de determinadas empresas que as regiões Norte e Macambira, por exemplo, possuem cinema. Da mesma forma, a excepcional presença de teatros ou centros culturais em regiões fora daquelas de maior concentração é também resultado da ação privada. Os 4 teatros da região Sul, que respondem por 25% de todos os equipamentos desse tipo da cidade, são todos de iniciativa privada, bem como o teatro da região Norte. É esse o caso também dos únicos centros culturais nas regiões Norte e Sul da cidade. Isto evidencia apenas que o poder público tem fracassado fragorosamente em corrigir o desequilíbrio nessas distribuições.

Pesquisas como as de Botelho (2004), que realizou sondagem com 2.002 residentes na região metropolitana de São Paulo,

seguida de entrevista com 100 pessoas desse grupo, apontaram que apenas 35% dos entrevistados foram ao cinema pelo menos uma vez nos últimos 12 meses, enquanto 19,% declararam fazê-lo de uma a quatro vezes por mês; 57,9% nunca foram ao teatro; 78% nunca assistiram a um espetáculo de dança e 88% nunca assistiram a um balé, embora 14% saiam ao menos uma vez no mês para dançar; 44% nunca foram a um museu e 64,7% nunca foram a exposições de arte. Isso no contexto da região metropolitana que mais concentra os investimentos públicos em cultura no país. Quem tem se beneficiado então das atuais políticas culturais de financiamento de eventos e atividades culturais?

Segundo dados vinculados por Silva (2006), 23% de indivíduos de classes A e B declaram nunca ir ao cinema, índice que sobe para 83% nas classes D e E. Nas classes A e B, 25% das pessoas declaram nunca ir a *shows*, enquanto nas classes D e E esse índice é de 54%. Com relação a visita aos museus e teatros, 53 e 56% dos indivíduos das classes A e B dizem nunca fazê-lo, respectivamente. Nas classes D e E, o percentual é de 88% para os museus e 92% para os teatros.

Não por acaso, essa estrutura de desigualdade manifesta-se em um sem número de outros aspectos do consumo cultural. Pesquisa sobre o consumo cultural das famílias brasileiras a partir da Pesquisa sobre o Orçamento Familiar do IBGE, apontou que este consumo estava, em 2002, na ordem dos 31 bilhões e 900 milhões de reais por ano, representando aproximadamente 3% dos gastos totais das famílias. Considerando os gastos totais com consumo de diversas atividades culturais, os 10% mais ricos são responsáveis por 40% de todos esses gastos com cultura. As classes A e B, mais especificamente, respondem por 47% dos montantes dos gastos, ao passo que as classes D e E, por seu turno, respondem por 23% desses gastos. No entanto, as classes A e B representam apenas 13% dos domicílios e 12% da população, enquanto as classes D e E representam 62% dos domicílios e da população. Famílias cuja pessoa de referência possui mais de 12 anos de escolaridade, do mesmo

modo, respondem por 40% dos gastos culturais de todas as famílias brasileiras. Somadas àquelas cujo membro de referência é alguém com mais de 8 anos de escolarização, tem-se 63% de todas despesas culturais das famílias do país concentradas dentro de uma faixa populacional cujo número de pessoas é 91% menor que o daquelas com menos de 8 anos de escolaridade. Do ponto de vista geográfico, regiões metropolitanas concentram 41% dos gastos culturais das famílias, reforçando que tanto a oferta, quanto o consumo cultural concentram-se onde há mais atividade econômica (SILVA, 2007).

Nesse contexto geral, os parques são certamente os equipamentos urbanos melhor distribuídos por toda a cidade de Goiânia. Apenas as Regiões Mendanha e Sudoeste não os têm.¹³ Em números, as Regiões Campinas, Macambira-Cascavel e Vale do Meia Ponte têm 1 parque cada, o que equivale, em cada caso, a 3% do total da cidade. As Regiões Oeste e Leste, por sua vez, têm 2 parques cada, representando, em cada caso, 7% do total da cidade. A Região Noroeste conta 3 parques, representando 10% do total da cidade. As regiões Central, Sul e Sudoeste contam 4 parques cada, o que equivale, em cada caso, a 14% do total da cidade. Por último, a Região Norte, que possui um total de 7 parques, o que equivale a 24% do total (figura 10).

Veja por outra, este quadro é destacado com orgulho por políticos e gestores. Clarismino Júnior, por exemplo, presidente da Agência Municipal do Meio Ambiente, destacou por ocasião da inauguração do parque Jerivá João Bosco Gomes Louza, no setor Campinas, que os parques de Goiânia eram distribuídos igualmente entre as regiões nobres e periféricas da cidade. Em declaração entusiasmada para o jornal *Tribuna Campineira*, Clarismino disse: “Que venham todos os pesquisadores do mundo a Goiânia, porque aqui tem igualdade sim, todas as áreas e classes da cidade têm parques, praças, asfalto e infra-estrutura” (DOURADO, 2010).

13 Em grande medida, a fonte de consulta sobre os parques de Goiânia foi um documento organizado pela Agência Municipal do Meio Ambiente (ver GOIÂNIA, 2010).

Quanto às praças, ao asfalto e a infra-estrutura, totalmente fora do escopo dessa pesquisa, nada se tem a dizer. Com relação aos parques, no entanto, nem seria preciso todos os pesquisadores do mundo para ponderar a respeito da suposta igualdade da sua distribuição por todas as áreas e classes da cidade. Pois o fato de 10 entre 12 Regiões de Goiânia possuir ao menos um parque instalado não significa que haja uma equidade distributiva deste equipamento urbano em todas as regiões, em que pese os inegáveis avanços que a cidade teve nesse setor recentemente. Primeiro porque algumas regiões concentram números de parques consideravelmente superiores que outras. A Região Norte, por exemplo, que abriga quase 6% da população, reúne 24% de todos os parques. A Região Macambira-Cascavel, por outro lado, abrigando quase 9% de toda a população de Goiânia, conta apenas com 3% de todos os parques. Segundo porque, de maneira mais profunda, a consideração da quantidade de metros quadrados de área verde de parques disponível por cada habitante em cada região oferece uma imagem ainda mais clara dessas diferenças, registrando uma desproporção bastante significativa entre as regiões.¹⁴ Enquanto a região Sul, com o melhor índice, dispõe de 8,76 m² de área verde de parque por habitante, as regiões Mendanha e Sudoeste, com os piores índices, não possuem nenhum. Não por acaso, é na região Sul que se localizam alguns dos bairros com a maior renda per capita da cidade, bem como alguns dos melhores índices sociais, como longevidade e escolaridade superior a 15 anos de estudo (GOIÂNIA,

14 O cálculo da relação de área verde por habitante, geralmente denominada “Índice de Áreas Verdes”, costuma considerar outros aspectos com os quais este estudo, em particular, não se ocupou, como é o caso de áreas de preservação, praças arborizadas, ruas arborizadas ou Verdes de Acompanhamento Viário (canteiros), entre outros. Apenas os parques estão sendo considerados aqui. Por isso, então, divergências com outras fontes. De acordo com informações divulgadas oficialmente pela Agência Municipal de Meio Ambiente, Goiânia possui 94 m² de área verde por habitante, apesar dos critérios não estarem disponíveis (<http://www.goiania.go.gov.br/shtml/amma/apresentacao.shtml>).

2004). De acordo com dados do IBGE (2000), 15,39% das pessoas responsáveis pelos domicílios nessa região, de modo geral, têm ganhos superiores a 20 salários mínimos. Nas regiões Mendanha e Sudoeste, no extremo oposto, esses números apontam para 0,95 e 1,10%, respectivamente, ao mesmo tempo em que registram, também respectivamente, 15,02 e 13,70% de pessoas responsáveis pelos domicílios com ganhos entre $\frac{1}{2}$ e 1 salário mínimo (entre 150 e 300 dólares, aproximadamente). A região Sudoeste, por sinal, é a região com o maior percentual de pessoas responsáveis pelo domicílio sem rendimentos: 9,75% (número que é de 5,21% na Região Sul).

As Regiões Central, Oeste, Noroeste e Sudeste também estão entre as regiões que apresentam índice per capita de área verde de parques acima da média da cidade (que é de 3m² por habitante), junto também com as Regiões Norte e Sul. Entre essas, apenas a Região Central e Sul podem ser consideradas privilegiadas em termos econômicos, com 17% e 15% das pessoas responsáveis pelos domicílios com ganhos acima dos 20 salários mínimos, respectivamente (IBGE, 2000). Ao mesmo tempo, a Região Central é também a região que tem a maior concentração de equipamentos culturais em geral (excetuando-se os cinemas, concentrados mais na Região Sul, como vimos). As Regiões Oeste, Noroeste e Sudeste, apesar da boa relação de m² de área verde de parques por habitante, têm escassez de outros equipamentos culturais, além de baixos índices sociais (renda, longevidade, escolaridade, precariedade na oferta dos serviços de água e esgoto, etc.).

Parte da abundância na oferta de área verde de parques nessas regiões explica-se pela “política de compensação ambiental”, implementada pela Prefeitura a partir de 2005, que pretende transferir para empresas com projetos potencialmente poluentes, parte da responsabilidade pela compensação dos danos ambientais. De acordo com a proposta, ao requerer licença ambiental, essas empresas se comprometem a investir 0,5% do total gasto no empreendimento na recuperação de bosques ou outros espaços de área verde para o lazer. Desde então, seis parques foram construídos através desse mecanismo: os Parques Bouganville, Fonte Nova, Flamboyant, Leolídio

di Ramos Caiado, Jerivá Bosco Gomes Louza e Cascavel. Os quatro primeiros encontram-se, respectivamente, nas regiões Sudeste, Noroeste, Sul e Norte; quatro das seis regiões com média de área verde de parque por habitante acima da média da cidade. Na Região Sudeste, particularmente, todos os quatro parques da região foram criados a partir de 2007. O Parque Carmo Bernardes, inaugurado em 2009, com mais de 235 mil m² pode ser apontado como o principal responsável pelos bons índices da região Sudeste (para não mencionar os parques Sabiá e os Bosques Boungainville e das Laranjeiras, inaugurados, respectivamente, em 2007, 2008 e 2010).

Tabela 9: Resumo das informações dos parques por regiões

Região	Número de parques	Total de área verde em m ²	Área verde de parques por habitante em m ²
Central	4	629.833	4,32
Sul	4	1.447.760	8,76
Macambira-Cascavel	1	191.000	2,05
Oeste	2	229.002	3,50
Mendanha	0	0	0
Noroeste	3	486.526	4,36
Vale do Meia Ponte	2	93.760	1,79
Norte	7	337.070	5,28
Leste	2	42.447	0,40
Campinas	1	22.272	0,18
Sudeste	3	367.660	8,39
Sudoeste	0	0	0
TOTAL MÉDIA	29 (100%)	3.847.330	3

Além disso, a intensa inauguração de parques a partir de 2006, nem todos construídos a partir da política de compensação ambiental, responde pelos bons índices dessas regiões, bem como pela inauguração dos primeiros espaços desse tipo em algumas regiões, como o Parque Jerivá João Bosco Gomes Louza, na Região Campinas, que até então não disponha de nenhum parque. Do número total de parques da cidade, 65% foram inaugurados nesse período, o que corresponde a 19 dos 29 parques de Goiânia. Assim, 7 Regiões que não possuíam nenhum parque até então, passaram a tê-lo a partir daí. Na Região Oeste, especificamente, o Parque Tamaral, inaugurado em 2006, com mais de 190 mil m² é o principal responsável pela atual proporção de área verde de parques por habitante nessa região. Os parques da Região Noroeste também foram todos inaugurados nesse período. Nesse caso, o Parque Curitiba, ainda em implantação, com mais de 390 mil m² de área prevista, é o principal responsável pelos índices da região. Na Região Sul, o Jardim Botânico, com mais de 1 milhão de m², ao lado dos já tradicionais Parques Areião e Vaca Brava, bem como o recente Parque Flamboyant (inaugurado em 2007) concorrem para os indicadores da região. Na Região Norte, é o grande número de parques (7), cuja soma das áreas totais a colocam também com índice acima da média da cidade. Na Região Noroeste, dois parques inaugurados em 2008 (Fonte Nova e Boa Vista), além da área de quase 400 mil m² reservada ao Parque Curitiba, ainda em implantação, são os principais elementos responsáveis pelo quadro.

EM FAVOR DO COTIDIANO: NOTAS SOBRE LAZER E POLÍTICAS CULTURAIS

Que tudo seja permitido, até mesmo a alienação, mas Democracia é fundamental.

(Márcio Souza)

O quadro que esta pesquisa tentou reconstituir remete, basicamente, a estrutura de desigualdade que permeia tanto o universo dos bens materiais, quanto o dos bens simbólicos no interior de Goiânia. Nesse sentido, ao menos duas formas de avaliar o significado geral da concentração de equipamentos culturais na cidade poderiam ser depreendidas. De um lado, a percepção de que nesta concentração existe algo favorável a um uso mais acessível e democrático, pois embora situado nas regiões de residência de classes médias e altas (classes A e B), tais equipamentos estariam também nos setores urbanos que mais concentram postos de trabalho, o que na prática os faz atrair uma grande população flutuante durante os dias úteis, com implicações na quantidade de linhas de ônibus a atenderem a região, entre outros elementos favoráveis ao seu acesso. A jornalista Karla Hansen (2003), por exemplo, referindo-se ao Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), no Rio de Janeiro, afirmou que um dos motivos de sucesso de público desta instituição (que em 1995 registrou 2 milhões de visitantes, número crescente desde então) estava, justamente, na sua localização, no bairro central da cidade, que reúne também muitas empresas e, portanto, trabalhadores. Nas palavras da jornalista:

o CCBB caracteriza-se por ser um centro cultural democrático. A localização, no centro da cidade (Rua Primeiro de

Março, 66), é um convite permanente ao público de trabalhadores, estudantes, turistas etc., que circulam pelos arredores e buscam lazer e/ou enriquecer o espírito pelo contato com as diversas manifestações artísticas e culturais. O melhor é que a maioria dessas atividades tem entrada franca; o público só precisa de tempo e disposição para entrar nas disputadas filas e assim conseguir a senha para o evento desejado.

De outra forma, contudo, poder-se-ia também afirmar a distância física que separa o cidadão do equipamento cultural como um aspecto importante das barreiras à sua efetiva possibilidade de acesso à cultura – ou pelo menos a essa cultura, isto é, a cultura que geralmente tem lugar nesses equipamentos culturais. O sociólogo Jean-Claude Passeron (1995), referindo-se às bibliotecas e às ações de democratização do acesso à leitura, concluiu que “a questão da distância que separa uma biblioteca do local de moradia é com certeza importante, pois é aqui que o bem cultural revela um parentesco com o bem econômico cujo custo é sempre monetário: o bem cultural custa, em primeiro lugar, o tempo para quem quer consumir” (p. 382). Em outras palavras, o tempo, o ânimo e a disponibilidade de recursos financeiros para custear não só os eventuais ingressos, mas também os deslocamentos até os locais da oferta cultural tendem a minar o interesse de visitar estes espaços, nas situações em que tal interesse eventualmente exista. Sob este aspecto Karla Hansen tem razão: o público só precisa de tempo e disposição, elementos que obviamente não estão disponíveis igualmente entre todos os estratos da população.

Não por acaso, pesquisas como as de Lígia Dabul (2008), que investigou etnograficamente os sentidos atribuídos as visitas ao Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, tem anotado que a presença de jovens pobres neste espaço é frequentemente resultado da iniciativa de escolas, que organizam excursões a estes e outros pontos de lazer e cultura da cidade. Não raro, segundo

conclusões de Dabul, essas experiências consistem na primeira oportunidade de muitos deles fora dos seus bairros de residência. Não fosse através das escolas, muitos desses jovens, ainda que eventualmente viessem a trabalhar nas imediações de um local como este Centro Cultural, poderiam perfeitamente nunca tê-lo visitado. Da mesma forma, poderia se inferir ainda que mesmo que muitos dos trabalhadores que circulam naquela região da cidade saibam da existência deste e de outros espaços semelhantes, o momento em que se encontram na região corresponde ao período das suas jornadas de trabalho, o que lhes fecha ou no mínimo dificulta a possibilidade de visita. Em geral, depois do expediente, muitos já não estariam dispostos a fazê-lo, quer pelo cansaço, quer pelo tempo e distância que ainda separa a maioria das suas residências, sem mencionar a divergência de concepções que tende a separar, às vezes como um abismo, as expectativas de lazer e cultura das classes populares àquilo que é disponibilizado em espaços desse tipo. Segundo a própria Ligia Dabul, a experiência de grupos populares no interior de espaços destinados às artes plásticas não se resume a contemplação estética ou ao aprendizado formal de conteúdos pedagógicos. Diferentemente, do ponto de vista popular, essa experiência tende a estar mais próxima de outras formas de diversão e entretenimento. Por tudo isso, em suma, o modo de distribuição dos equipamentos culturais pela malha urbana de uma cidade pode e deve ser percebido como um obstáculo à democratização do acesso à cultura. “Nada seria mais ingênuo do que esperar que a simples queda do preço dos ingressos viesse a suscitar o aumento da frequência de museus por parte das classes populares”, concluíram a esse respeito Bourdieu e Darbel (2003, p. 44).

Destacar a concentração de equipamentos culturais nesses termos não significa, então, se colocar necessariamente a favor da construção de bibliotecas, teatros, museus ou quaisquer espaços desse tipo nas periferias da cidade. Ao menos não da maneira como se apresentam e se configuram geralmente. Toda concepção

desses espaços tende a afastá-los das expectativas dos grupos populares. De todo modo, aqui não é essa a questão. De acordo com as motivações que inspiram esse trabalho, interessa avaliar a adequação dos meios utilizados para se alcançar as finalidades com que vêm se anunciando as políticas públicas de lazer ou de cultura em Goiânia. Nesse sentido, um agudo paradoxo afeta ações dessa esfera. Como na maioria das políticas públicas, em geral, as ações das políticas culturais, em particular, também se justificam através do argumento da democratização e da promoção da cidadania. Na apresentação do Festival de Cinema Brasileiro de Goiânia, o *Festcine*, a prefeitura municipal, responsável pela organização do evento, se apressa em destacar “a educação e a cultura como instrumentos de construção da cidadania” (Disponível em: <www.festcinegoiania.com.br>). De maneira ainda mais marcante, mas no mesmo sentido, o último plano diretor da cidade, aprovado e divulgado em 2007, em várias passagens reitera o compromisso do poder público com a “inclusão social” e com a garantia da “fruição de bens e serviços sócio-culturais e urbanos”. Nesse sentido, a seção do documento que trata “da cultura”, afirma o objetivo de “garantir à população a acessibilidade aos bens e a produção cultural do município através da realização de eventos, viabilização e integração entre bairros e regiões do Município”, bem como “promover uma política democrática, descentralizada, compartilhada e integrada com instituições estatais, privadas e a população” (GOIÂNIA, 2007, p. 18 e 21, respectivamente).

Na realidade, contudo, em que pese o discurso, o que se vê é um considerável empenho do poder público em garantir ações que, na prática, funcionarão reforçando privilégios e desigualdades. Não seria exagero ver nas ações culturais de Goiânia o empenho do poder público em gastar o dinheiro de todos, para pagar o divertimento de poucos. Espetáculos teatrais com ingressos subvencionados pelo Estado serão realizados em regiões habitadas fundamentalmente pelas classes médias e altas, cuja frequência, até por isso, tende também a se concentrar, na maioria dos casos,

entre os moradores das imediações dessas regiões. Moradores de locais mais pobres e mais distantes dos equipamentos que realizam essas atividades, ainda que interessados no conteúdo do que é oferecido, precisariam de tempo, dinheiro e energia para chegar aos locais onde geralmente elas se desenrolam. Da mesma forma, filmes financiados com recursos provenientes de leis de incentivo e renúncia fiscal serão exibidos em cinemas com ingressos que chegam a custar às vezes R\$ 20 (o que significa que uma família de três pessoas gastaria 10% do salário mínimo para assisti-lo). É bastante sintomático sob este aspecto o fato de mais de 40% do consumo cultural das famílias de todas as estratos sociais no Brasil ser voltado para atividades de audiovisual, ao mesmo tempo em que o oferecimento público de exibições de vídeo e cinema estão entre as atividades menos oferecidas. De todos os equipamentos culturais de Goiânia, os cinemas são aqueles que tem a menor participação do poder público, embora seja aquele com a maior demanda populacional, confirmando, assim, que o fomento público da cultura não coincide com os interesses e expectativas da própria população; em tese, os maiores interessados. O “povo” não aparece como um sujeito das ações políticas, mas sim como mero objeto.

Pesquisas como as de Miceli (1985) analisando as políticas culturais na França em meados da década de 1980, identificaram que os percentuais na distribuição de recursos públicos para o financiamento dessas políticas naquele contexto não guardavam nenhuma relação com as práticas de consumo cultural dos grandes segmentos da população. Ou seja, o subsídio a determinadas manifestações culturais pesavam no orçamento público de maneira desproporcional em relação à contribuição que estas ofereciam ao lazer da população de modo geral. A distribuição dos financiamentos era quase exatamente inversa à pirâmide de distribuição das práticas de consumo cultural. Somente a Ópera de Paris consumia à época 75% de todos os recursos públicos canalizados para a música. Em última instância, concluía Miceli, esse estado de coi-

sas refletia o eficiente lobby de grupos diretamente interessados e dependentes desses recursos, como o são, em geral, os artistas, ao mesmo tempo em que traduzia a histórica valorização política de uma definição de cultura associada ao estilo de vida aristocrático e burguês, evidenciando o elevado grau de legitimidade cultural de que desfrutavam certas manifestações. “Tal situação reflete ainda uma definição socialmente excludente de quais grupos, atores ou agências sociais podem ter a pretensão de serem criadores ou produtores culturais de corpo inteiro numa sociedade de classes” (MICELI, 1985, p. 29).

Reservadas às devidas proporções, é exatamente esse o caso de Goiânia. Não dispomos de informações sobre o perfil do público frequentador dos espaços culturais existentes na cidade (o que, a propósito, seria elementar para que o poder público avaliasse suas próprias ações, bem como o seria o monitoramento dos projetos financiados através das leis de incentivo, a identificação de grupos que dinamizam a cena cultural da cidade, ou ainda o estudo dos modos e estilos de vida e de lazer dos grupos sociais a que se endereçam as ações na esfera da cultura). Mesmo assim, pode-se arriscar dizer que o esforço das ações culturais em Goiânia, em larga medida organizado e financiado pelo poder público, como vimos, concentra-se, na prática, para o atendimento das necessidades e dos anseios de no máximo metade da sua população. Em verdade, os artistas e as classes médias (com elevado poder de compra, moradores das áreas nobres e muitos anos de escolaridade) serão os principais beneficiados por essas políticas culturais. Nesse quadro, porque então o Estado deveria continuar assumindo o compromisso com a promoção cultural? Governos deveriam, de fato, continuar subsidiando manifestações culturais cujos públicos interessados serão, basicamente, as elites sociais e econômicas da cidade?

Nesse ponto, destacar a cultura como um direito social seria uma resposta possível para justificar o empenho do Estado para com a cultura. Resposta possível, embora também evasiva,

além de redundante, afinal, restaria saber por que a cultura (no singular) foi eleita e é amplamente reconhecida como um direito social? Porque os canais de acesso a determinadas manifestações culturais devem ser desobstruídos? Em outras palavras, porque a cultura, ou mesmo o lazer, de maneira mais ampla, são tidos e reconhecidos como direitos fundamentais? Do ponto de vista teórico essas são questões difíceis, e talvez por isso também as mais interessantes.

Regra geral, é razoável supor que temas incluídos na legislação como garantias ao cidadão, o foram, precisamente, porque eram e são concebidos no imaginário social como elementos dotados de positividade para uma vida decente. Não se sugeriria algo nocivo como um direito essencial a ser assegurado pelo Estado. Dessa maneira, tal como a educação, a saúde ou o trabalho, à cultura seria atribuído certos sentidos que justificariam sua inclusão na letra da lei. Parte desses sentidos nos remete a uma concepção de cultura tida como atividade capaz de modificar positivamente o horizonte de sensibilidade de uma sociedade. São objetos e práticas cujo contato se apresenta como algo capaz de enriquecer o espírito e depurar a consciência. Cunha Filho (2004, p. 49, grifo nosso), por exemplo, comentando o processo que levaria o tema da cultura à Constituição de 1988, define cultura como “a produção humana juridicamente protegida, relacionada às artes, à memória coletiva, e ao repasse de saberes, e *vinculada ao ideal de aprimoramento, visando à dignidade da espécie* como um todo, e de cada um dos indivíduos”.

O que quase nunca se diz explicitamente nesse e em outros casos semelhantes é que cultura exatamente o faria, isto é, que cultura estaria vinculada ao ideal de aprimoramento e de promoção da dignidade da espécie?

Estudos antropológicos têm destacado que termos ou expressões com a função de reunir o conjunto de valores e modelos de comportamento que um grupo social representa como traço de sua própria especificidade parece ter existido em todas as

línguas. Em geral, esses termos ou expressões tendem a se opor a barbárie, a vulgaridade e mesmo a infra-humanidade dos outros, isto é, daqueles que não compartilham os mesmos valores e não adotam os mesmos modelos de conduta. Segundo Levi-Strauss (1993, p. 333-4):

A atitude mais antiga, e que se baseia indiscutivelmente em fundamentos psicológicos sólidos (já que tende a reaparecer em cada um de nós quando nos situamos numa situação inesperada), consiste em repudiar pura e simplesmente as formas culturais, morais, religiosas, sociais, estéticas, que são as mais afastadas daquelas com as quais nos identificamos [...] recusamos admitir o próprio fato da diversidade cultural: preferimos lançar fora da cultura, na natureza, tudo o que não se conforma à norma sob a qual se vive.

No caso de determinados padrões de cultura das sociedades modernas, mais que repudiar formas culturais que não se conformam às normas, um complexo dispositivo discursivo prescreve modelos de comportamento, relacionados também a preferências estéticas ou estilísticas, sempre com a pretensão de estarem baseadas na natureza, e não em critérios sociais, históricos e culturais. Nesse sentido etnocêntrico, o gosto ou a cultura, associados a uma auto-representação de superioridade, seriam atributos a serem designados àquelas práticas e costumes em conformidade aos critérios hegemônicos do juízo de quem julga, de modo que diferenças transformam-se em sinônimo de ignorância, desvio e inferioridade. É bem nessa perspectiva que as classes dominantes pensam suas relações com as classes dominadas: através de um conjunto de oposições depreciativas, em que o sério, o útil, o douto e o culto estão de um lado, e o fútil, o inútil, o mundano e o bárbaro, de outro.

Desde os meados do século XIX, aproximadamente, de certo modo na esteira do universalismo iluminista, o humanismo

romântico europeu, mais do que apenas declarar a superioridade da própria cultura, passou a propugnar a crença de que o acesso a essa cultura garantiria um aprimoramento moral e intelectual, declarando-a veículo privilegiado para a própria humanização do homem. Nessa perspectiva, o que era definido como cultura (sempre no singular) aparecia como a pedra de toque de toda uma filosofia política. Na Inglaterra vitoriana, figuras como Matthew Arnold e Tomas Carlyle, propugnavam uma concepção voluntarista de salvação pela cultura, em que esta, segundo comentários de Mattelart e Neveu (2004, p. 19), “é tida como capaz de modificar o horizonte de sensibilidade de uma sociedade”.

Tais capacidades não seriam atribuídas a qualquer forma de cultura, obviamente. Apenas a algumas manifestações seriam reservadas o direito superior de se apresentar como algo capaz de modificar positivamente a sensibilidade das pessoas. A crença na possibilidade de conversão do conjunto da sociedade à admiração de apenas um único critério de julgamento e valoração cultural supõe um horizonte potencialmente universal dessa cultura, como se ela pudesse, de fato, estar acessível e ser usufruída por qualquer pessoa, de qualquer lugar, independente do seu pertencimento étnico, de classe, dos seus valores morais ou das suas visões de mundo. Em outras palavras, essa postura desconsidera diferenças ou clivagens de qualquer ordem no interior de uma mesma sociedade, como se todos vivessem ou pudessem viver sob a égide de um mesmo padrão de cultura. Essa postura, em resumo, supõe que a definição de cultura ou de “boa cultura” não é algo instável ou problemático.

É a discordância desses fundamentos tácitos que me faz ponderar sobre a ideia de difusão generalizada por toda a sociedade dos padrões de apenas alguns grupos – o que na prática significa ponderar sobre a validade do poder público assumir como tarefa a missão civilizadora de disponibilizar a cultura atualmente concentrada nas regiões mais ricas da cidade para as regiões mais pobres. O que estou dizendo, em outras palavras, é que esses

equipamentos, além de estarem concentrados em certas regiões da cidade, refletem, desde o seu modo de organização até a programação que oferecem, interesses e expectativas dos grupos sociais que em geral habitam as regiões em que eles se concentram. De maneira mais profunda, são essas, na verdade, as articulações que configuram um conjunto de circunstâncias capazes de reforçar a desigualdade na esfera das políticas culturais. Dessa maneira, um esforço para difundir tais costumes, representa, em última instância, um esforço para difundir os valores e modos de vida dos grupos sociais a que estão invariavelmente ligados, supondo-os, não diferentes, mas de alguma forma melhores e superiores, ao mesmo tempo em que classifica como piores e inferiores todo gosto ou comportamento que se desvie desse padrão.

A cultura erudita é geralmente privilegiada, já que ela representa o segmento sobre o qual as estruturas governamentais se debruçam, em função de sua legitimidade. Estamos habituados a pensar ‘a cultura’ dominante que se impõe e se faz reconhecer como ‘a única cultura legítima’ e que termina por constituir o paradigma para se constatar as desigualdades de acesso à ‘Cultura’, com letra maiúscula (BOTELHO; FIORE, 2004, p. 3).

Em sentido totalmente diferente, as políticas culturais deveriam não apenas se conformar a conceitos e definições forjadas por visões de mundo caras à burguesia, mas também se abrir para perspectivas de inteligibilidade informadas pelas experiências e cosmologias das classes populares. Essa talvez seja a única maneira de se garantir uma ação verdadeiramente democrática no âmbito das políticas culturais. Nesse sentido, é preciso se admitir, antes de tudo, que é perfeitamente possível existirem no interior de uma mesma sociedade modos de vida francamente diferentes uns dos outros. “Se todas as pessoas numa determinada sociedade partilhassem a mesma cultura”, afirma a esse respeito Burke

(1989, p. 50), “não haveria a mínima necessidade de se usar a expressão ‘cultura popular’”. Antes dele, Lévi-Strauss (1993, p. 332) também destacara a diversidade possível de culturas dentro de uma mesma sociedade.

Com efeito, o problema da diversidade não é levantado apenas a propósito de culturas encaradas em suas relações recíprocas; ele existem também no seio de cada sociedade, em todos os grupos que a constituem: castas, classes, meios profissionais ou confessionais etc desenvolvem certas diferenças as quais cada grupo atribui uma importância extrema.

O que estou tentando destacar, em outras palavras, é que sob certos aspectos e em certas circunstâncias, a vida das classes populares poder ser um mundo de ação e de motivação bastante diferente do mundo das elites e das classes médias. Noções e categorias que presidem a vida nesses diferentes universos podem até mesmo ser francamente antitéticas. Se isto estiver certo, a formulação de políticas públicas que tem como ponto de referência as maneiras de viver e de se relacionar típico aos grupos mais elitizados só pode resultar no reforço progressivo de julgamentos elitistas, e elitistas, precisamente, porque assumem o ponto de vista das elites como inatos e imanentes.

Grupos sociais com modos de vida diferentes tendem a ter também culturas significativamente diferentes. Esse conjunto de diferenças, todavia, não significa atraso ou subdesenvolvimento. A pobreza econômica não é um sinônimo de pobreza artística ou estética. A recusa de certos estratos sociais em aderir aos padrões culturais das elites não é causada apenas por uma simples privação de competência ou de possibilidade de acesso à determinadas informações, embora eventualmente possa ser isso também. Uma cosmologia, uma escala de valores e uma estrutura de sentimentos francamente diferentes atuam poderosamente na diversifica-

ção dos gostos e preferências entre os vários estratos e segmentos sociais. “Os gostos (ou seja, as preferências manifestadas)”, dizia Bourdieu (2007, p. 56) nesse sentido, “são a afirmação prática de uma diferença inevitável”. À luz dessas “diferenças inevitáveis”, a propensão ou disposição em apreciar determinadas manifestações culturais depende, basicamente, de condições materiais de existência, onde modos de vida diferentes implicam preferências diferentes. São diferenças nos valores e nos estilos de vida, um dos mecanismos que em larga medida explicam predileções e disposições culturais – ao lado, claro, de outros condicionantes, como o econômico, o educacional, o étnico etc.

Nesse sentido, se todas as pessoas tivessem, hipoteticamente, a mesma quantidade de recursos financeiros disponível para os seus lazeres, isto não necessariamente significaria que todas elas direcionariam tais recursos da mesma forma e para os mesmos fins. De acordo com pesquisa sobre o perfil do consumo cultural das famílias brasileiras, citada no capítulo anterior, as famílias gastam, em média, percentuais aproximados dos seus respectivos orçamentos com cultura. Isto é, tanto famílias ricas, quanto pobres gastam algo em torno de 3% dos seus orçamentos totais com cultura. O que muda drasticamente entre umas e outras – além, obviamente, do montante absoluto de dinheiro disponível para esse consumo – é a natureza das atividades ou produtos culturais para as quais cada uma delas canaliza seus gastos. O consumo diferencia-se fundamentalmente no tipo de atividade que demandará mais ou menos gastos. A leitura, por exemplo, representa aproximadamente 13% dos gastos com cultura em famílias cujo membro de referência é alguém com até no máximo 11 anos de escolaridade. Nas famílias cujo membro de referência é alguém com mais de 12 anos de escolaridade, os gastos com leitura respondem por quase 19% dos gastos totais com cultura dessas famílias. Em contrapartida, os gastos culturais referentes a atividades como danceterias, boates ou idas ao zoológico consomem 10% de todos os gastos culturais das famílias de classes D e E, enquanto

nas famílias de classes A e B este índice é de 5,9% com relação a essas atividades. O dispêndio com consumo de música e outros elementos da indústria fonográfica é de 24% do total do consumo cultural das famílias das classes D e E, ao mesmo tempo em que tal índice é de 9,2% do total de gastos com cultura das famílias de classes A e B. A conclusão é que atividades que demandam um grau maior de habilidades escolares (como a leitura) ou o domínio de códigos culturais advindos de maior frequência a eventos culturais ou de treinamento duradouro sobre os códigos das linguagens artísticas tendem a atrair o interesse de grupos com mais escolarização e familiaridade com esse universo (SILVA, 2007).

Ao lado, portanto, das desigualdades estruturais que separam cada um dos grupos sociais, diferenças nas prioridades na eleição de atividades culturais de lazer. Sob este último aspecto, não existe nenhum tipo de unidade homogênea nos gostos, mas sim uma diversidade, que corresponde a própria diversidade cultural, étnica, classista, econômica, educacional que constitui a própria sociedade. O consumo cultural, nesse sentido, diz algo a respeito das preferências, predileções e modos de organização dos grupos que consomem. Esse consumo, em outras palavras, exprime valores e visões de mundo, pois selecionar bens e serviços é definir o que se considera e o que se deve considerar socialmente valioso (CANCLINI, 2005; APPADURAI, 2008; MARTÍN-BARBERO, 2006; DOUGLAS; ISHERWOOD, 2006; GORDON, 2006). Nesse sentido, uma política cultural eficiente deve, antes de tudo, aceitar a diversidade de gostos e predileções no consumo cultural.

Todavia, implicitamente orientadas por aquilo que parte da sociologia da cultura tem chamado de “ideologia da obra divina”, “dogma da onipotência da arte”, “teologia do milagre cultural” ou “ideologia do gosto natural”, as políticas culturais supõem que as manifestações culturais tidas como capazes de transformar positivamente as sensibilidades e mentalidades das pessoas, o tem graças a um poder intrínseco e natural de arrebatador os espíritos através da sua própria força de irradiação, como se as “qualidades”

inatas às próprias obras pudessem conduzir ao desejo de buscar e sentir prazer com o seu deleite. Tudo se passa como se o usufruto e o consumo de um determinado tipo de cultura, que geralmente tem sentido e significado apenas para determinados grupos sociais, pudesse, necessariamente, atingir, da mesma forma e com os mesmos efeitos todos os grupos sociais. A adesão à “boa cultura”, nesse sentido, dependeria apenas da desobstrução dos canais de acesso e de outros estímulos adequados ao incentivo do consumo dessa cultura, bem como um ensino bem organizado dos seus códigos. A cultura, ou melhor, aquilo que as elites (ou grupos simbolicamente identificados às elites) costumam definir como cultura assume então um poder curativo e salvacionista, uma verdadeira pastoral. Através da ampliação e da diversificação dos gostos, o desenvolvimento das capacidades críticas; através de uma abrangência maior do repertório cultural, a cura das almas enfim, até então vazias, pobres, limitadas e entorpecidas pelo consumo banalizado e pasteurizado de produtos da indústria cultural.

Como todos os projetos históricos em que se expressou a vontade de divulgar valores de elite e verdades eruditas pelo povo [...] tem sua força de convicção do próprio etnocentrismo que reside em toda cultura de elite, certo de encarnar os valores humanos mais elevados, mas encontra seus limites éticos e também factuais na diversidade dos ‘arbítrios culturais’ ligados aos estilos de vida dos diferentes grupos sociais (PASSERON, 1995, p. 329).

Todavia, é óbvio que a convicção etnocêntrica de que as artes burguesas (ou outras manifestações a elas assemelhadas, quer dizer, conformadas ao seus padrões estéticos) encarnam os valores humanos mais elevados – o “patrimônio cultural da humanidade”, como seus apreciadores gostam de dizer – é questionável. Como todas as manifestações culturais, esta também é uma forma de expressão historicamente localizada, portanto,

contingente; circunscrita apenas a quem dela compartilha os valores, as concepções e as visões de mundo. Sua principal virtude é tão somente o de alimentar-se da crença – bastante fantasiosa por sinal – de que as regras, os critérios e os princípios dos seus julgamentos e validações têm relação com uma perfectibilidade técnica, uma harmonia estética inata e uma profundidade intelectual inerente, isto é, um fundamento objetivo, ontológico e natural.¹⁵ Ao invés, portanto, da designação social, resultante da equalização de um conjunto de dispositivos de poder, a objetividade de uma estética, de fato, melhor e superior. “O patrimônio da classe dominante é ‘patrimônio histórico e científico’, ao passo que o das classes subalternas é ‘artesanal e folclórico’”, bem dizia Ianni (1978, p. 231). A cultura legítima, ligada às elites, assume o contorno de uma segunda natureza, com a clara pretensão de transcender a historicidade incontornável de toda prática cultural.

A cultura legítima é como o ar que se respira [...] O caráter próprio da imposição da legitimidade é o de impedir que, algum dia, seja possível determinar se o dominante aparece como distinto ou nobre por ser dominante, ou seja, por ter o privilégio de definir, por sua própria existência, que o nobre ou distinto é, exclusivamente, o que ele é, privilégio que leva precisamente a marca de sua segurança, ou se é somente por ser dominante que ele aparece dotado dessas qualidades e único legitimado para defini-las. Não é por acaso que, para nomear as maneiras e o gosto legítimos, a linguagem comum pode se contentar em dizer *as* ‘maneiras’ ou o ‘gosto’ (BOURDIEU, 2007, p. 88).

15 Com algum deslocamento de sentido, isto se aplica também às “culturas populares”, às vezes idealisticamente concebidas em oposição a uma cultura industrializada e supostamente pasteurizada, banalizada e vulgarizada, contrastando, então, à pureza e autenticidade do que as elites gostam de designar como “cultura popular”.

A eleição de determinadas expressões de cultura como positivas, entretanto, não se justifica em nenhum tipo de fundamento objetivo. Não há nenhum traço intrínseco às manifestações culturais capaz de autorizar a eleição de algumas delas como melhores. Palavras, imagens ou sons não têm significados inatos, fundamentais, puros ou autenticamente verdadeiros, essenciais. O significado de uma música, de um filme ou de uma pintura é o produto de um conjunto de relações sociais, portanto, algo arbitrário, contingente e relativo, totalmente dependente de convenções sociais que os definam de tal ou qual maneira. Mesmo quando se apela a uma suposta superioridade no nível da complexidade de uma determinada manifestação cultural se está diante de mecanismos de percepção da cultura socialmente condicionados. A fronteira entre os simples objetos do mundo ordinário e os elevados objetos da arte é absolutamente incerta, além de historicamente mutável. Assim, a relação de uma sociedade com e diante de um objeto de arte é inteiramente determinada por normas socialmente constituídas. Não é por acaso que avaliações sobre a pertinência, a qualidade ou a profundidade de elaboração crítica e intelectual de uma manifestação cultural qualquer irão sempre oscilar de acordo com os parâmetros adotados para fins desse julgamento. Pois o que ou quem estabelece a “complexidade” como valor último do julgamento estético? O que garante que a suposta “sofisticação” e “profundidade” de determinadas manifestações culturais desencadeiam uma transformação positiva das consciências?

O cineasta Peter Cohen, após sete anos de pesquisa, realizou um filme documentário sobre o nazismo que oferece uma interpretação bastante perturbadora às convicções da suposta positividade intrínseca e imanente à cultura ou às artes. De início, *Arquitetura da destruição* (1992) destaca que toda a elite hitlerista não só era versada e iniciada nos conhecimentos das artes, como muitas vezes a apreciavam com entusiasmo. Paul Joseph Goebbels, figura-chave do regime, dedicava-se nas horas vagas a romances e poesias; Alfred Rosenberg, ideólogo do Partido, era pintor, além de alimentar am-

bições literárias; Von Schirach, líder da juventude hitlerista era considerado importante poeta do Reich; Heinrich Himmler, comandante da SS, foi também um dos fundadores da Sociedade Nacional Socialista de Cultura Alemã; Reinhart Heydrick, um dos primeiros incentivadores da política de extermínio na SS, era violinista ávido, segundo diziam; o próprio Hitler, chefe do Reich, fora pintor, além de ter alimentado ao longo de quase toda a vida o sonho de ser arquiteto. Aficionado pela música de Wagner, Hitler costumava dizer que só entenderia o nazismo quem entendesse a música wagneriana. De fato, tal como concebido por Hitler, o nazismo alimentou-se fartamente do pensamento de Wagner, especialmente do seu anti-semitismo, da exaltação do legado nórdico, do mito do sangue puro e da sua convicção de que uma determinada forma de arte era um veículo privilegiado para a construção de uma nova civilização. Sob estes princípios, o regime deflagrou uma verdadeira guerra contra aquilo que era considerado sintomas de depravação espiritual e desintegração cultural (de modo muito semelhante como os estetas de hoje em dia fazem contra o “baixo nível cultural” dos produtos culturais geralmente consumidos pelas classes populares). Mais de 700 artistas foram perseguidos ou banidos da Alemanha sob acusação de degeneração. O nazismo, em suma, pretendia criar um mundo melhor e mais harmonioso através da promoção de ideais estéticos tidos como “mais elevados”. Hans-Friedrik Blunk, presidente da Câmara de Literatura do Reich, destacava que apenas o artista poderia dar forma aos sonhos do povo, justificando assim os progressivos investimentos do regime nazista no universo das artes. “Sim, este governo que consiste de homens que aspiram servir às artes está cômico do papel do artista como intermediário”, dizia Blunk. Em 1937, iniciaram-se as Grandes Exposições de Arte Alemã, além de se organizarem sistematicamente o “dia das artes”, que organizava manifestações artísticas do Terceiro Reich. Em 1938, anunciara-se a reforma de Berlim, que previa um centro cultural para 180 mil pessoas (aproximadamente 16 vezes maior que a Basílica de Roma). Nesse contexto, conclui Cohen:

O assassinato em massa foi a consequência final da ambição de Hitler em criar o novo homem. A maquiagem do culto nazista à beleza encontrou seu caminho na câmara de gás. A matança era uma missão biológica, um tributo sagrado ao sangue puro. As fábricas de morte faziam saneamento antropológico. Eram o instrumento de embelezamento [...] É árdua a tarefa de definir o Nazismo em termos políticos, pois sua dinâmica está repleta de um conteúdo diverso daquilo que comumente chamamos Política. Em grande parte, esta força motora era estética. Sua maior ambição era o embelezamento do mundo. Das mortes de doentes mentais ao extermínio dos judeus não houve um verdadeiro motivo político. Não eliminaram os inimigos ou oponentes do regime, mas sim, pessoas inocentes, cuja existência não estava de acordo com os ideais nazistas.

Reflexões como essas de Cohen permitem pensar que os critérios ao redor de determinados julgamentos estéticos, como aqueles que associam a arte à emancipação, ao pensamento crítico ou à expansão das sensibilidades podem ser seriamente questionáveis. Esses critérios de julgamento estão inteiramente subordinados a modos de percepção que podem variar enormemente entre diferentes culturas (que coexistem às vezes no interior de uma mesma sociedade). Portanto, não é a cultura em si o que pode justificar o critério ou o mecanismo de validação de um julgamento sobre a própria cultura, mas sim um conjunto de circunstâncias do contexto social e histórico em que esta foi produzida e onde ela será consumida. Desse modo, a grade de percepção que avalia expressões culturais como belas ou feias, boas ou más, adequadas ou inadequadas é resultado da história de uma luta simbólica em torno da imposição de um critério de legitimação de determinadas expressões culturais, em detrimento de outras.

Mesmo as atualmente mais insuspeitas formas de expressão artística, já podem ter sido alvo de julgamentos bem dife-

rentes, com dias bem menos gloriosos. A música de Mozart, por exemplo, por incrível que possa parecer, dado que atualmente é unanimemente reconhecida como algo sofisticado e legítimo, já tivera muita dificuldade de ser aceita como “boa música”. Conforme demonstrou Elias (1995), a arte de Mozart foi vítima de um conflito entre diferentes padrões estéticos que se impunha à sua época. De um lado, a estética cortesã, orientada pela convicção de que o artista devia seguir o gosto da audiência que lhe pagava; de outro, o que poderíamos chamar de estética burguesa, orientada pela crescente tendência em tomar a imaginação individual e subjetiva do artista como parâmetro para a criação. Na medida, pois, em que na época de Mozart a estrutura social desse conflito dava ainda aos membros da Corte precedência sobre todos os outros grupos, fora essa a estrutura de poder quem acabou por determinar o tipo de música que deveria ou não ser valorizada – o que de certo modo criava dificuldades para a música de Mozart, já um artista que “queria escrever música como ditavam as suas vozes interiores, não como era ordenado por uma pessoa” (p. 124). Era o padrão de gosto do patronato, em última instância, o que prevaleceria como base para a criação artística. Apenas com o fim do *Antigo Regime* e com a ascensão da burguesia ao poder, o que representou uma profunda transformação na estrutura de sentimentos e nos valores sociais a serem celebrados à época, é que o rompimento da rotina, o incentivo à inovação e a experimentação como um valor em si mesmo ganhariam espaço e estímulo. Mas esse não seria ainda exatamente o mundo de Mozart. Segundo Elias (1995, p. 128):

Ao dar asas à fantasia individual, e especialmente a sua capacidade de sintetizar elementos anteriormente dispersos, de modo a romper com os padrões de gosto existentes, ele prontamente reduz suas chances de encontrar acolhida por parte do público. Isto não é necessariamente ameaçador, se as relações de poder na sociedade forem tais que o público

amante da arte e que paga para desfrutá-la estiver um tanto indeciso quanto a seu gosto, ou ao menos depender, para a formação deste, de *establishments* artísticos especializados a que pertencem os principais artistas. Isso é diferente numa sociedade cujo *establishment* encara o bom-gosto nas artes, assim como em roupas, mobílias ou residências, como a prerrogativa natural de seu próprio grupo social.

Do mesmo modo, manifestações da cultura popular tidas agora como legítimas e até mesmo como consagradas, como é o caso do samba ou da capoeira, já foram outrora hegemonicamente percebidas como desrespeitosas e espúrias, cantoria própria a malandros e vagabundos (VIANNA, 2002; VASSALO, 2003). Ainda que essas formas de percepção não fossem unânimes, eram elas que acabavam por determinar seus gradientes de valorização, uma vez que compartilhadas por parcela considerável das classes dirigentes. Pois os padrões dominantes de cultura, desnecessário desenvolver, tendem sempre a serem informados pela cultura das classes dominantes.¹⁶

Assim, embora hoje em dia se possa esquecer com relativa facilidade o processo histórico e social que levou aos atuais valores atribuídos a determinadas manifestações culturais, tendendo a naturalizar representações agora correntes em torno delas, na realidade, apenas uma árdua e longa luta simbólica ao redor desses modos de representação garantiu-lhes a condição de serem reconhecidos como elementos legítimos e valorizados da cultura. O mesmo poder-se-ia dizer de qualquer manifesta-

16 Os casos que ilustram a arbitrariedade e a transitoriedade possível nos modos de julgamento de manifestações culturais poderiam se multiplicar. Filmes *noir* ou a literatura de Shakespeare ou de Charles Dickens, hoje em dia epítomes da alta cultura, já foram tidos e vistos como parte de divertimentos populares. Nessa condição, cada uma dessas manifestações já esteve também sujeita aos modos de julgamento tradicionalmente atribuídos aos divertimentos populares (STOREY, 2001).

ção cultural. Diante dessa transitoriedade e historicidade dos padrões de julgamento cultural, quem garante que expressões tidas agora como depravadas e superficiais não serão um dia elevadas ao estatuto de manifestações transcendentais do “patrimônio da humanidade”? Inversamente, como saber se linguagens vistas hodiernamente como superiores não serão um dia chamadas de banais?

A relativização do caráter sagrado com que alguns estetas costumam celebrar as artes eruditas ou algumas outras manifestações culturais semelhantes permite, no limite, problematizar a maneira através da qual as políticas culturais tem se relacionado com as preferências e costumes dos grupos populares. A séria consideração desses gostos e preferências deveria ser fundamental para as políticas públicas desse setor. Nesse sentido, os esforços pela democratização do acesso à cultura talvez não devessem se restringir à tentativa de convencer, ou às vezes impor o consumo de manifestações culturais ingenuamente concebidas como “superiores”, “melhores” ou “mais elaboradas”. Mais que isso, o sucesso de uma política cultural verdadeiramente comprometida com interesses democráticos talvez dependa, em larga medida, de uma ampla e profunda revisão da definição de cultura que a orienta. O conhecimento e reconhecimento das alteridades por vezes radicais que separam os diversos estratos sociais poderiam resultar em propostas de políticas culturais consideravelmente diferentes das que se tem hoje em dia. Pois a incompreensão e às vezes até mesmo o desprezo e o preconceito pelo modo de pensar, viver e se organizar das camadas populares se manifesta no momento mesmo de planejar e executar essas políticas. Equipamentos com *horários de funcionamento claramente inadequados* às possibilidades de uso da classe trabalhadora, como bibliotecas e centros culturais que não funcionam à noite ou nos fins de semana, assim como a oferta de uma programação com capacidade comunicativa bastante limitada para com um público não-iniciado no universo das artes são elementos que desestimulam a visita e a

frequência desses espaços, sem mencionar a questão da sua própria localização.

Não por acaso, reflexões sobre as políticas públicas, em geral, tem destacado o papel que o conhecimento a respeito do cotidiano da população a ser atendida pelas ações políticas pode cumprir para o desempenho tanto na sua elaboração, quanto na sua execução e avaliação. Nesse sentido, os interesses e significados dos atores sociais a respeito das suas próprias práticas a serem transformadas em alvo e objeto das políticas é reiteradamente destacado como indispensável, para o gestor público, mas também para o analista político. Tanto quanto o Estado, o governo ou os documentos e marcos legais, a análise dos confrontos e incompatibilidades entre políticas públicas e as reações da população a elas são apontados como elementos a serem incorporados como constituintes da própria política pública (REIS, 2003). Minayo (1991, p. 236), por exemplo, comentando as peculiaridades ao redor das políticas de saúde afirma que “é importante introduzir nos programas estabelecidos pela medicina oficial o ponto de vista dos grupos sociais-alvo, admitindo seu nível de racionalidade [...] a lógica interna dos diferentes grupos sociais, sua contribuição para a sociedade e os motivos de sua resistência ao que lhes é imposto”. Tal estratégia, ainda segundo a autora, não deve se confundir com um recurso para a imposição de códigos e concepções alheias à realidade dos grupos, mas sim a re-orientação e ampliação das concepções implicitamente proposta pelas ações políticas. Reflexões na mesma direção tem ocorrido com relação as políticas previdenciárias, de segurança, entre outras áreas (MIRANDA, OLIVEIRA, PAES, 2007; ALVAREZ, SANTOS, 2006).

Nas políticas culturais, especificamente, o conhecimento das várias facetas do cotidiano da população também no que toca *as suas próprias formas de entendimento e concepção a respeito da cultura* tem sido destacado como elementos fundamentais para a formulação de políticas públicas consequentes nessa esfera (BOTELHO, 2001). Em grande medida, são justamente diferenças

nos modos de conceber e se relacionar com a cultura o que afasta e oblitera o acesso de grupos populares da maioria dos equipamentos culturais. Grupos populares, reconhecidamente, visitam equipamentos culturais com uma frequência muito menor que grupos de classe média ou de elite. E quando por ventura o fazem, geralmente se interessam por elementos também diferentes daqueles que atraem outros estratos. De acordo com os dados apresentados por Pierre Bourdieu e Alain Darbel (2003), mais de 30% dos visitantes de museus oriundos das classes populares declaram preferir, naqueles espaços, objetos e artefatos em detrimento de esculturas de vanguarda ou pinturas abstratas. Já entre as classes superiores, isto é, entre os economicamente mais ricos e com maiores níveis de escolaridade, os percentuais dos que declaram preferir objetos em detrimento das “artes maiores” é de apenas 17%. Ou seja, para as classes populares, o interesse no museu não está tanto nas chamadas belas artes, mas sim nos objetos que fazem parte da sua experiência estética cotidiana: cerâmicas, porcelanas, móveis, lembranças históricas ou objetos de folclore. Por isso, concluem os autores, museus e centros culturais tenderiam a ter públicos mais diversificados na medida da diversificação das obras expostas à visitação.

Nesse quadro, os limites cognoscíveis que informam os conceitos de lazer e de cultura deveriam se aproximar e reconhecer os modos de definição de lazer e de cultura típicos às camadas populares. Tais definições tendem a vincular o lazer à cultura, bem como o contrário, isto é, a vincular à cultura ao lazer. Em sua dissertação, Santos (2011) analisou o processo através do qual o lazer se tornou um direito social na Constituição de 1988. Estudando as propostas dos legisladores sobre o tema, mas também as sugestões da população, que individualmente ou através de entidades da sociedade civil organizada podiam enviá-las, a autora conclui que as propostas da população sobre o lazer, muitas vezes associaram-no à cultura. De acordo com ela, “o lazer aparece como o terceiro tema da cultura mais citado nas sugestões populares [...] A vincu-

lação pela população do lazer à cultura [...] demonstra que a população compreendia que lazer é cultura, diferentemente do próprio Estado que separa o setor da cultura do lazer” (p. 64). Por outro lado, instituições ligadas à cultura, como à época o Instituto Nacional de Artes Cênicas, entre outros, não estabeleciam nas suas propostas nenhuma relação entre cultura e lazer. Instituições que possuíam a cultura como objeto de atuação, afirma Santos (p. 66) “não reconhecem suas ações como sendo possibilidades de lazer”.

As cosmologias populares, em suma, parecem associar a cultura ao lazer. O modo como grupos populares atribuem sentidos e significados às artes, costuma vinculá-la a experiências mais cotidianas e de caráter mais coletivo, como os momentos de festa e diversão. Assim, ao invés de conceber a arte como uma esfera separada da vida social, um espaço solene de elevação sublime ou devoção e reverência a gênios individuais, tal como é comum entre artistas e agentes envolvidos com a gerência de instituições promotoras de arte, o público geral, muitas vezes, a concebe e a experimenta como “simples” diversão.

Divertir-se em uma exposição, dando continuidade a experiências e práticas sociais, e por meio de interações sociais importantes, traz para o centro da arte o namoro, a brincadeira, o estudo, a conversa, e tantas outras e tão heterogêneas vivências que em geral preferimos classificar como distantes ou mesmo inadequadas se o assunto são objetos que acreditamos serem dotados da capacidade de suscitar sensações, insights ou conhecimentos excepcionais (DABUL, 2008, p. 275).

Nesse sentido, a eficiência das políticas culturais talvez pudesse ser aumentada, em termos de garantir efetivamente o cumprimento das finalidades com que elas retoricamente se anunciam, transfigurando-as em políticas de lazer, o que impõe a necessidade de deixar-se de lado o preconceito elitista dos estetas, artistas

e outros amantes da arte que concebem a cultura como nobreza estética, e seus espaços como santuários, para incorporar uma definição mais abrangente de cultura. As políticas culturais, em outras palavras, deveriam ser informadas por definições mais antropológicas do conceito de cultura, quer dizer, definições menos restritas à estética ou ao universo das belas-artes. Este alargamento dos sentidos do conceito de cultura, “tomando-o no sentido antropológico mais amplo de invenção coletiva de símbolos, valores, idéias e comportamentos”, conforme descrevera Chauí (1995, p. 81) a partir da sua experiência a frente da Secretaria de Cultura de São Paulo (1989-1992), tende a “afirmar que todos os indivíduos e grupos são seres culturais e sujeitos culturais”.

O sucesso de público de instituições como o Museu da República, no Rio de Janeiro, que recebe uma média de 900 mil visitantes por mês, deve-se, em larga medida, a desvinculação obrigatória da sua programação aos sentidos exigidos pelo universo das belas-artes ou das artes ao vivo em favor de um oferecimento das suas instalações ao lazer da população, explorando os jardins do casarão que o abriga como um parque, promovendo eventos ao ar livre, inaugurando um cinema, uma livraria e um restaurante.¹⁷

De maneira análoga, ainda que de forma mais modesta, o sucesso de espaços em Goiânia como o Memorial do Cerrado, que chega a receber mais de 30.000 visitantes por ano (certamente um dos mais bem sucedidos da região), está no seu formato, que afora os objetos ligados à ciência, expõe uma vila cenográfica retratando costumes tradicionais de Goiás, um quilombo e uma aldeia indígena. A reprodução do engenho de cana de açúcar movimentado por bois, de uma casa de farinha ou a realização de eventos que às vezes contam com apresentações de bandas de forró ou de violeiros testemunha um cotidiano consideravelmente familiar e compreensível. Já mencionei que pesquisas sobre o hábito de visita

17 Registre-se, contudo, que a maioria absoluta do público é constituída por uma elite econômica. Segundo dados vinculados por Santos (2004), 59% dos visitantes do Museu da República recebem mais de 10 salários mínimos.

aos museus apontam que grupos das classes populares orientam-se, preferencialmente, para móveis, cerâmicas e objetos históricos (BOURDIEU; DARBIN, 2003), artefatos, em suma, cujo uso é conhecido e cujas categorias de inteligibilidade estão relacionadas a valores que organizam suas percepções cotidianas, bem como seus juízos práticos; atributos que o modo de organização e de exposição do Memorial do Cerrado como um todo reúne.

Cite-se, além disso, que desde 2002 pelo menos, este espaço tem estreitado os laços com a Secretaria Municipal de Educação de Goiânia, formalizando a presença de atividades realizadas no museu no Plano de Políticas Pedagógicas da cidade. Além, portanto, de uma compreensão ampliada e renovada do conceito de cultura, uma intensificação das relações com outros setores do poder público, especialmente as secretarias de educação, de turismo, ou de esporte e lazer, para não mencionar as de saúde ou de segurança (entre outros), parece uma iniciativa em condições potenciais de favorecer a eficiência de comunicação e de atração de equipamentos culturais, tornando-os, literalmente, mais acessíveis e democráticos. Vários estudos têm apontado a importância de se observar as relações entre as políticas culturais e educacionais, inclusive articulando-se a utilização multifuncional dos espaços escolares.

No mesmo sentido, atividades como as apresentações de choro e samba realizadas às sextas-feiras no Grande Hotel constituem mais um exemplo de sucesso em atrair o grande público. Nesse caso, tal como no Memorial do Cerrado, as atividades promovidas se aproximam daquilo que outros estudos têm apontado como comuns às expectativas acerca da cultura entre as classes populares, especialmente no sentido de apresentar-se como oportunidade de lazer e divertimento, o que em parte explica o seu próprio sucesso. Na medida em que as práticas promovidas pelos espaços de cultura se afastam da solenidade que lhes é típica, parece, portanto, que aumentam as chances da sua programação atrair o interesse das classes populares.

Redimensionamentos desses tipos, mais até do que considerar as disposições e predileções do conjunto da população, o que em si mesmo deve ser condição *sino qua non*, de certa maneira expõe uma outra concepção a respeito do conceito de cultura, descortinando, quiçá, novo horizonte de ações políticas nessa esfera. Pois se tudo que os gestores públicos têm dito a respeito das intenções reservadas à cultura como estratégia de desenvolvimento for sincero, então os meios empregados para tentar alcançá-los definitivamente não estão adequados e deveriam ser seriamente repensados.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Gabriel O.; SANTOS, Luiz. *Tradições negras, políticas brancas: previdência social e populações afro-brasileiras*. Brasília: Ministério da Previdência Social, 2006.

ALVES, Rodrigo. Candidatos dão pouca atenção à área cultural. *O popular*, Goiânia, 02 out. 2008.

ALVES, Rodrigo. Protesto roqueiro. *O Popular*, Goiânia, 27 jul. 2010.

APPADURAI, Arjun. *A vida social dos objetos: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói, RJ: EdUFF, 2008.

ARANTES, Otávio. *Agremiação goiana de teatro (AGT): balanço histórico*. In: MOTA, Atico Vilas-Boas da; GOMES, Modesto. *Aspectos da cultura goiana*. Goiânia: Departamento Estadual de Cultura, 1971. V. 1, p. 184-186.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. A política cultural: regulação estatal e mecenato privado. *Tempo social*, v. 15, n. 2, p. 177-193, 2003.

BAHIA, Andréa. TCE notifica Agetop pela terceira vez. *Jornal Opção*, Goiânia, 03 maio 2009.

BAHIA, Andréia. MP investiga acréscimo no valor da obra. *Jornal Opção*, Goiânia, 10 maio 2009.

BARRETO, Roseli Fatima Brito Netto. *As estratégias da memória em Goiás: política cultural e a criação do Museu Pedro Ludovico*.

Dissertação (Mestrado da Faculdade de História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2001.

BARONE, João Guilherme. Exibição, crise de público e outras questões do cinema brasileiro. *Sessões do imaginário*, Porto Alegre, v. 1, n. 20, 6-11, p. dez. 2008.

BEDOYA, Victor M.; BEDOYA, Arley F. O. Espacios y prácticas de ocio: la ciudad y los procesos de globalización. In: BEDOYA, Victor M.; FERNÁNDEZ, José F. T. *Ocio y ciudad: diálogos para la construcción de espacios lúdicos*. Medellín: Civitas, 2007. p. 41-60.

BONFIM, João B. B.; VIEIRA, Luiz R. Agenda legislativa para cultura. In: MENEGUIN, Fernando B. (Org.). *Agenda legislativa para o desenvolvimento*. Brasília: Centro de Estudos da Consultoria do Senado Federal, 2010. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/senado/conleg/agendalegislativa.html>>.

BORGES, Gilson P. *Teatro Goiânia: histórias e estórias*. Goiânia: Ed. da UCG, 2007.

BORGES, Rogério. Centro Cultural Oscar Niemeyer – essa história vai ter fim? *O popular*, Goiânia, 02 jan. 2011.

BORGES, Rogério. Só em 2008. *O popular*, Goiânia, 25 jul. 2007.

BOTELHO, Isaura. *As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas. São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 2, abr./jun. 2001.

BOTELHO, Isaura; FIORE, Maurício. O uso do tempo livre e as práticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo. Relatório da fase quantitativa. CEBRAP/CEM, 2004. Disponível em: <www.centrodametropole.org.br>. Acesso em: 13 nov. 2010.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Edusp, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

- BRANDÃO, Carlos. Governo começa licitação. *O popular*, Goiânia, ago. de 2000.
- BRASIL. *Cultura em números*: anuário de estatísticas culturais. 2. ed. Brasília: Ministério da Cultura, 2010.
- BRASIL. *Política nacional de museus*: memória e cidadania. Brasília: Ministério da Cultura, 2003.
- BRASIL. Programa cultural para o desenvolvimento do Brasil. Brasília: Ministério da Cultura, nov. 2006.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*: Europa, 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BUTTNER, Cláudia. Projetos artísticos nos espaços não-institucionais de hoje. In: PALLAMIN, Vera (Org.). *Cidade e cultura*: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CAIADO, Aurílio Sérgio Costa. O espaço da cultura: guia cultural do Estado de São Paulo. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 55-65, 2001.
- CANCLINI, Nestor Garcia. Reconstruir políticas de inclusão na América Latina. In: CANCLINI Nestor Garcia *et al.* *Políticas culturais para o desenvolvimento*: uma base de dados para a cultura. Brasília: Unesco Brasil, 2003. p. 21-42.
- CANCLINI, Nestor Garcia. Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. Cidadania cultural: o direito à cultura. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.
- CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. São Paulo: Udu-nesp, 2006.
- COHN, Gabriel. Concepção oficial de cultura e processo cultural. *Revista do IPHAN*, Rio de Janeiro: n. 22, 1984.

COMISSÃO do Patrimônio Cultural. *Guia de museus brasileiros*. São Paulo: USP, 1997.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Cultura e democracia na Constituição Federal de 1988: a representação de interesses e sua aplicação ao programa nacional de apoio à cultura*. Rio de Janeiro: Letra Legal, 2004.

DABUL, Lígia. Museus de grandes novidades: centros culturais e seu público. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 257-278, jan./jun. 2008.

DALLAGO, Saulo G. S. *A palavra e o ato: memórias teatrais em Goiânia*. Dissertação (Mestrado da Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, 2007.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. 1. reimp. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2006.

DOURADO, Rachel. Prefeito Iris inaugura Parque Jerivá João Bosco Gomes Louza. *Tribuna Campineira*, Goiânia, 23 mar. 2010.

DUMAZEDIER, Joffre. *Valores e conteúdos culturais do lazer*. São Paulo: SESC, 1980.

EARP, Fábio; SROULEVICH, Helena. O mercado de cinema no Brasil. In: SIQUEIRA, Maurício. (Org.). *Políticas culturais: reflexões e ações*. Rio de Janeiro: São Paulo: Itaú Cultural, Casa de Rui Barbosa. 2009, p. 181-199.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995.

ESPAÇOS culturais. *O popular*, Goiânia, 09 ago. 2009. p. 8.

FARIAS, Carlos Aurélio Pimenta de. Idéias, conhecimentos e políticas públicas: um inventário sucinto das principais vertentes recentes. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 18, n. 51, p. 21-29, fev. 2003.

FERREIRA, Adriana dos Reis. *A compreensão do lazer no planejamento urbano de Goiânia: aproximações históricas*. Dissertação (Mestrado da Faculdade de Educação Física) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

FGV. Censo Nacional das Bibliotecas Públicas Municipais. Mimiogr. 2009.

FREY, Klaus. Políticas públicas: um debate conceitual e reflexões referente à prática da análise de políticas públicas no Brasil. *Planejamento e políticas públicas* (IPEA), Brasília, v. 21, p. 211-259, 2000.

GALLI, Ubirajara. *A história da hotelaria em Goiás: dos pousos dos bandeirantes ao século XXI*. Goiânia: Ed. da UCG, 2005.

GIL, Gilberto. Apresentação. In: BRASIL. *Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura*. Brasília: Ministério da Cultura, Unesco, 2003. p. 9-10.

GOIÂNIA, Prefeitura Municipal de. *Mapa da exclusão / inclusão social de Goiânia*. Goiânia: Prefeitura de Goiânia, 2004.

GOIÂNIA. Diário oficial do município de. *Plano diretor de Goiânia*. Goiânia, n. 4.147, 26 de jun. 2007.

GOIÂNIA. Prefeitura Municipal de. *Parques Municipais urbanos: parques inaugurados a partir de 2005*. Goiânia: Prefeitura de Goiânia, 2010.

GOIÁS. Governo do Estado de. Orçamento geral do Estado. Goiás: Secretaria do planejamento e desenvolvimento do estado de Goiás, 2009.

GORDON, Cesar. *Economia selvagem: ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo: Edunesp, 2006.

IANNI, Octávio. O Estado e a organização da cultura. *Encontros com a civilização brasileira*. Rio de Janeiro, v. 1, p. 216-241, 1978.

IBGE. *As fundações privadas e associações sem fins lucrativos*. 2. ed. Rio de Janeiro: IBGE, 2004.

IBGE. *Perfil dos municípios brasileiros: cultura*. Rio de Janeiro: IBGE, 2006a.

IBGE. *Sistema de informações e indicadores culturais 2003*. Rio de Janeiro: IBGE, 2006b.

IBGE. *Censo demográfico 2000*. Rio de Janeiro: IBGE, 2000.

IPEA. *Políticas sociais: acompanhamento e análise*. Brasília: Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão, 2002. Ano 3, n. 4.

LÔBO, Núbia. Marconi lança movimento pró-Niemeyer. *O Popular*, Goiânia, 20 mar. 2010.

LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed da UFRJ, 2006.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. *Introdução aos estudos culturais*. São Paulo: Parábola, 2004.

MELO, Victor et. al. *Equipamentos culturais na América do Sul: desigualdades*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

MICELI, Sergio. As tradições do mecenato europeu nos campos das artes cênicas, da música e de rádio-televisão. In: MICELI, Sergio; GOUVEIRA, Maria Alice. *Política cultural comparada*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Finep, 1985. p. 9-33.

MINAYO, Maria Cecília de S. Abordagem antropológica para avaliação de políticas sociais. *Revista Saúde Pública*, São Paulo, v. 25, n. 3, p. 233-238, 1991.

MIRANDA, Ana Paula Mendes de; OLIVEIRA, Marcelo Beraldo de; PAES, Vivian Ferreira. Antropologia e políticas públicas: no-

tas sobre a avaliação do trabalho policial. *Cadernos de antropologia social*, n. 25, p. 51-70, 2007.

MP veta festa de posse no Niemeyer. *O Popular*, Goiânia, 27 nov. 2010.

MURAD, Mauricio. Futebol e cinema: um enredo. *Revista de História*, São Paulo, n. 163, p. 191-206, jul./dez. 2010.

O POPULAR, *Carta dos leitores: tema da semana*. *O popular*, Goiânia, 09 ago. 2009, p. 8.

OLIVEIRA, Carla de. Centro cultural deve ficar pronto no prazo. *O popular*, Goiânia, 01 nov. 2005.

PALEN, John; LONDON, Bruce. Gentrification, displacement, and neighborhood revitalization. [1990].

PAULA, Flavia Maria de Assis. Um recorte na centralidade da Metrópole de Goiânia. *Revista Plurais*, n. 2, v. 1, p. 11-128, 2005.

PERES, Fabio de F. A busca pela transformação: lazer, mediações culturais e vida associativa em uma favela carioca. In: ALVES JUNIOR, Edmundo; MELO, Victor; BRETAS, Ângela (Orgs.). *Lazer e cidade: reflexões sobre o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Shape; Faperj, 2008. p. 73-88.

PULCINELI, Fabiana. Nova promessa para Centro Cultural. *O Popular*, Goiânia, 24 mar. 2010.

REIS, Elisa P. Reflexões leigas para a formulação de uma agenda de pesquisa em políticas públicas. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 18, n. 51, p. 11-14, fev. 2003.

RIBEIRO, Duanne. *Pequena diferença*: duas bibliotecas resultados do esforço individual, 12 de agosto de 2009. Disponível em: <www.casadasartesgo.blogspot.com>. Acesso em: 05 fev. 2011.

RIBEIRO, Maria E. J. *Goiânia: os planos, a cidade e o sistema de áreas verdes*. Goiânia: Ed. da UCG, 2004.

SANTOS, Flávia. *Procurando o lazer na constituinte: sua inclusão como direito social na Constituinte de 1988*. Dissertação (Mestrado da Faculdade de Educação Física) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

SANTOS, Myrian dos. Museus brasileiros e política cultural. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 19, n. 55, p. 53-72, 2004.

SEMPRINI, Andrea. *Multiculturalismo*. Bauru: Eusc, 1999.

SILVA, Frederico A. Barbosa da. *Os gastos culturais dos três níveis de governo e a descentralização*. Brasília: IPEA, 2002. (Textos para discussões, n. 876).

SILVA, Frederico A. Barbosa da. Financiamento cultural: situação atual e questões para reflexão. *Boletim de políticas sociais*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 141-147, fev. 2004.

SILVA, Frederico A. Barbosa. O Ministério da Cultura do Governo Luiz Inácio Lula da Silva: um primeiro balanço. In: BRASIL. *I Conferência Nacional de Cultura 2005 / 2006: estado e sociedade construindo políticas públicas de cultura*. Brasília: Ministério da Cultura; Secretaria de Articulação Institucional do Ministério da Cultura, 2006. p. 57-81.

SILVA, Frederico A. Barbosa. Economia e política cultural: acesso, emprego e financiamento. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

SILVA, Maria José. Obra começa com discordância. *O popular*, Goiânia, 18 ago. 2009.

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

SOUZA SANTOS, Boaventura de. *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

STOREY, John. *Cultural theory and popular culture: an introduction*. 3rd ed. Athens: Pearson Prentice Hall, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Raça e história In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural dois*. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. p. 328-366.

TEIXEIRA NETO, Pedro Ludovico. E afinal, para onde vai Pedro? *Diário da Manhã*, Goiânia, 24 mar. 2011. Opinião Pública, p. 1

TELLES, Murilo. Pista do Horto. In: Carta dos leitores. *O popular*, Goiânia, 20 set. 2009. p. 6. Carta dos leitores.

TORAL, Hernán Crespo. Nuevas perspectivas a las relaciones entre la cultura y el desarrollo. In: JELIN, Elizabeth *et al.* *Cultura e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Fundo Nacional de Cultura, 2000, p. 17-26.

VASSALO, Simone P. Capoeiras e intelectuais: a construção coletiva da capoeira autêntica. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 32, 2003.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 4.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. da UFRJ, 2002.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WANDER, Edson. Novela sem fim. *O Popular*, Goiânia, 07 fev. 2009.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

ANEXOS

Figura 1: Natureza jurídica dos equipamentos

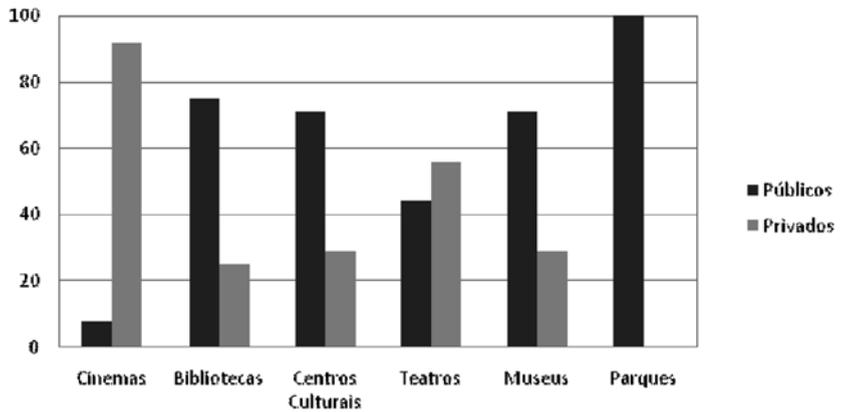


Figura 2: Administração dos equipamentos culturais públicos

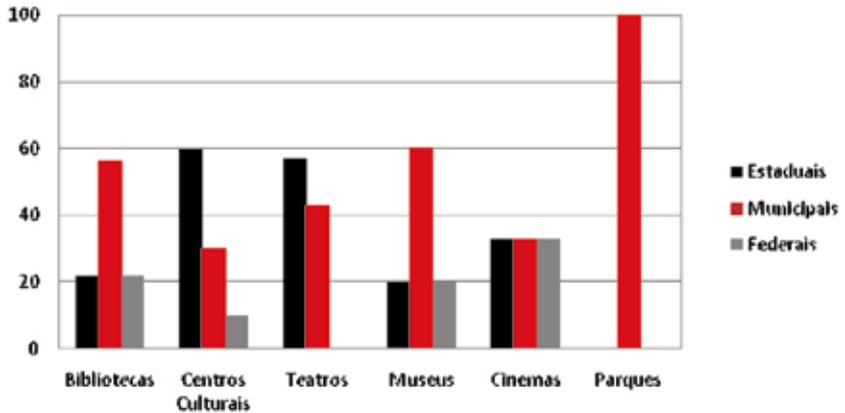
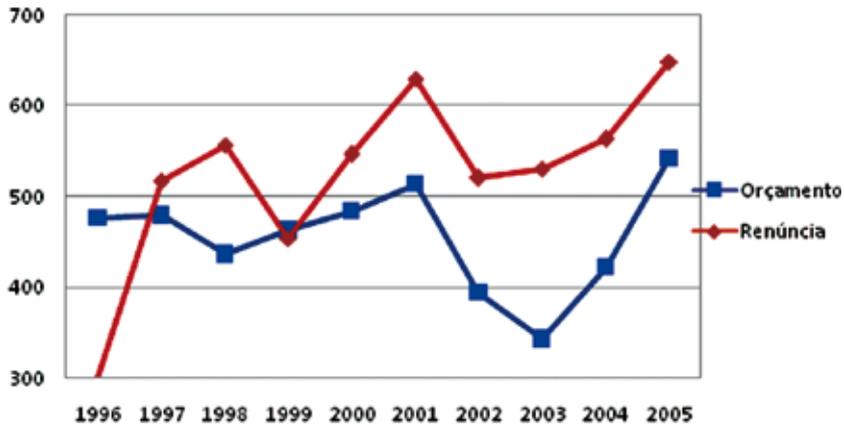


Figura 3: Gastos do governo com fator cultura através de orçamento direto e renúncia fiscal, em milhões de reais (1996-2005)



Fonte: Silva (2004)

Figura 4: Distribuição dos equipamentos culturais por regiões (em números)

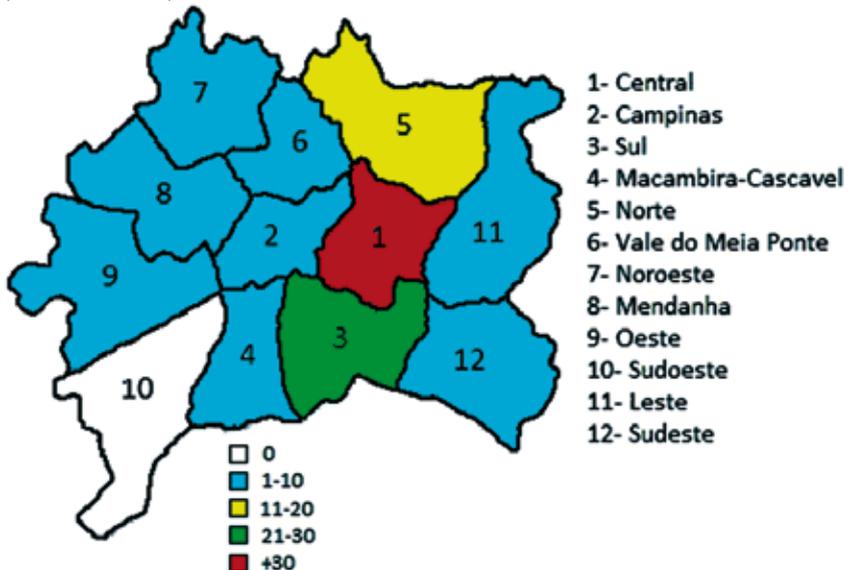


Figura 5: Distribuição dos Centros Culturais por regiões

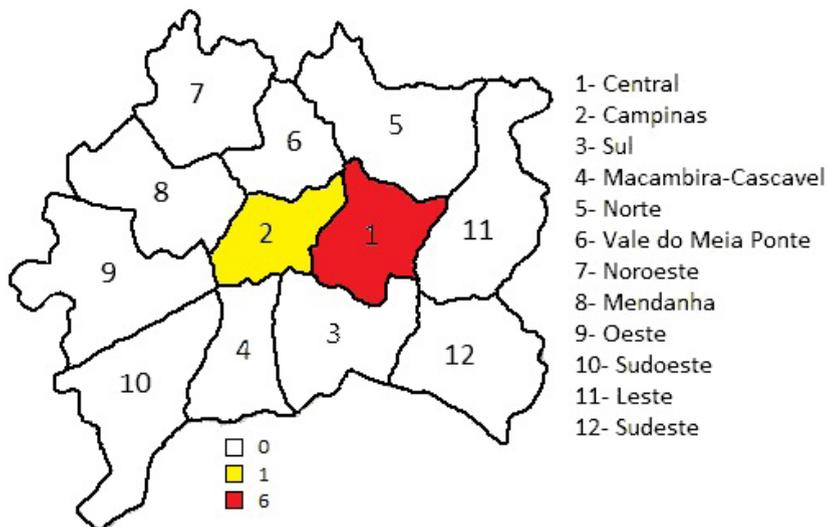


Figura 6: Distribuição das Bibliotecas por regiões

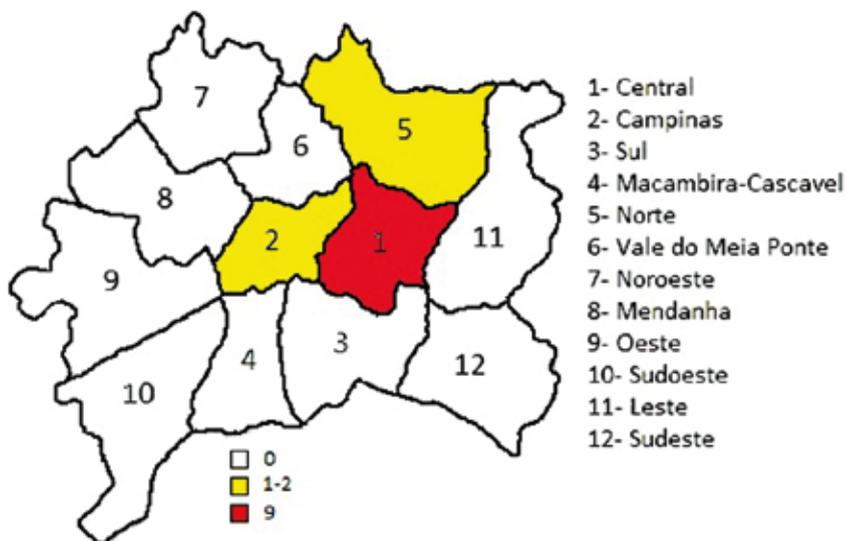


Figura 7: Distribuição dos Teatros por regiões

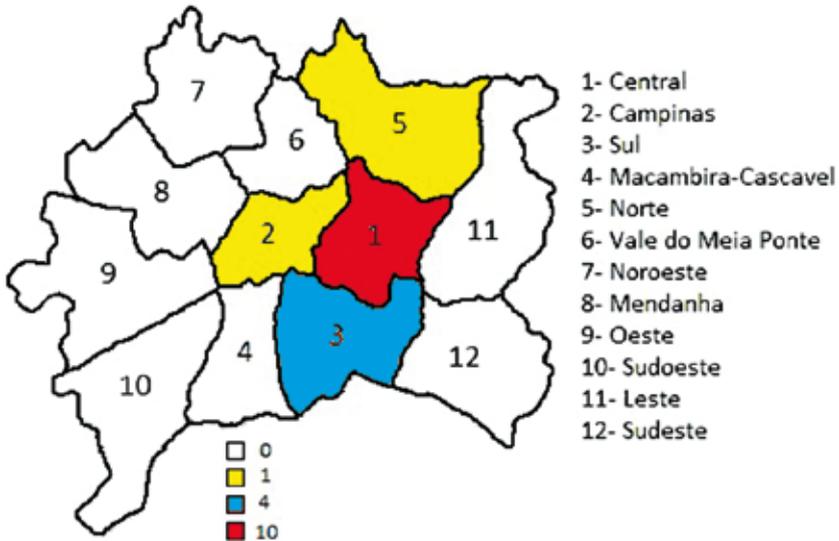


Figura 8: Distribuição dos Cinemas por regiões

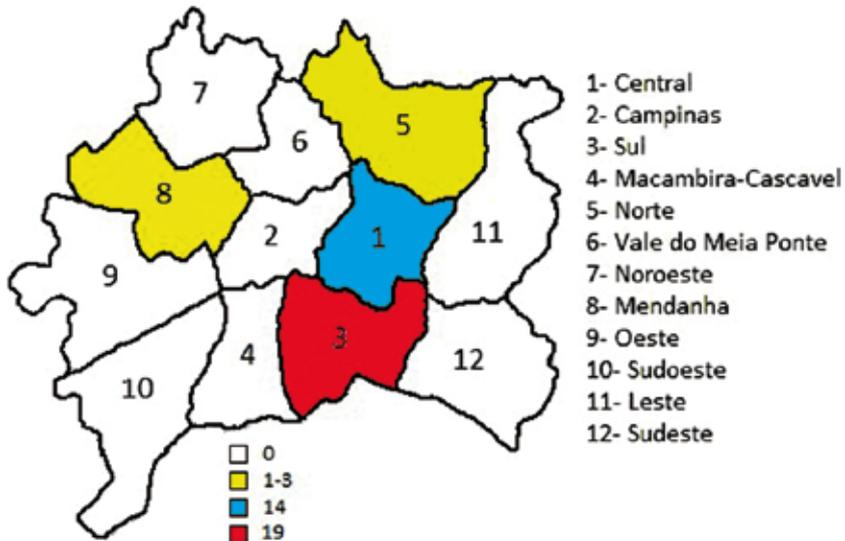


Figura 9: Distribuição dos Museus por regiões

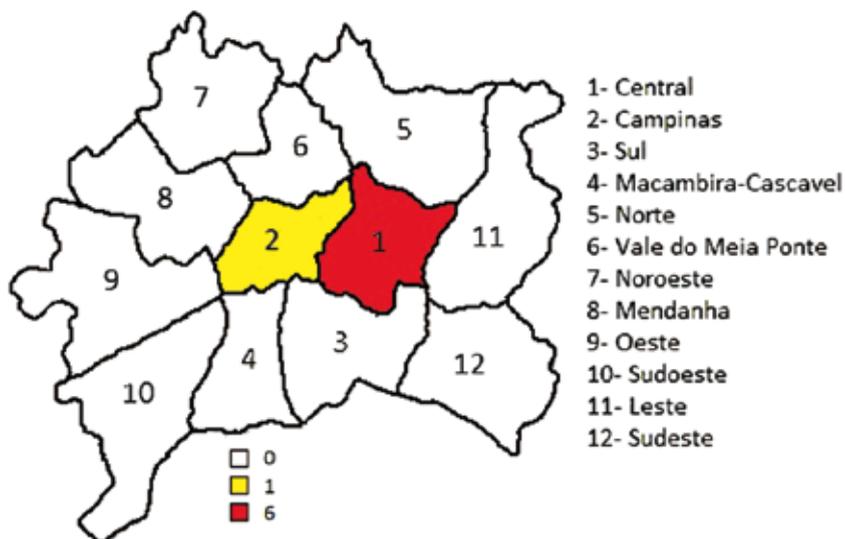


Figura 10: Distribuição dos Parques (em m² por habitante) por regiões

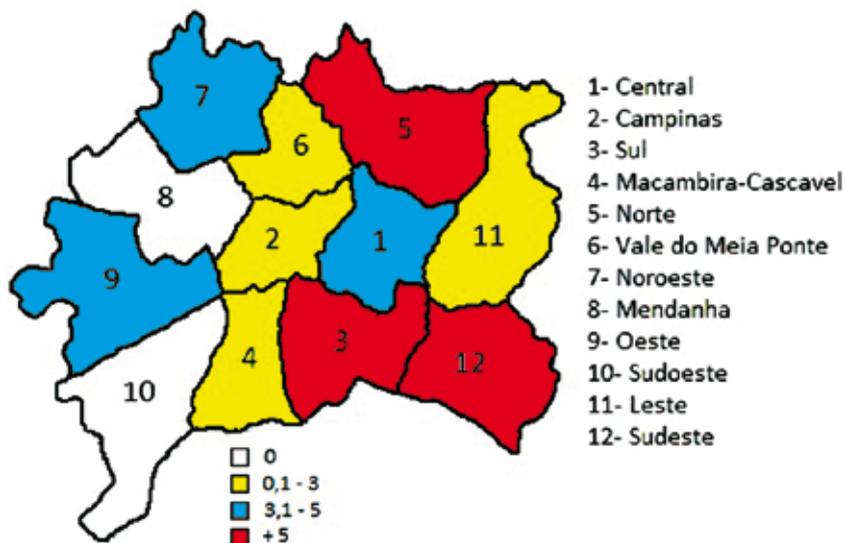


Figura 11: Média de áreas verdes de parques por regiões (em m²)

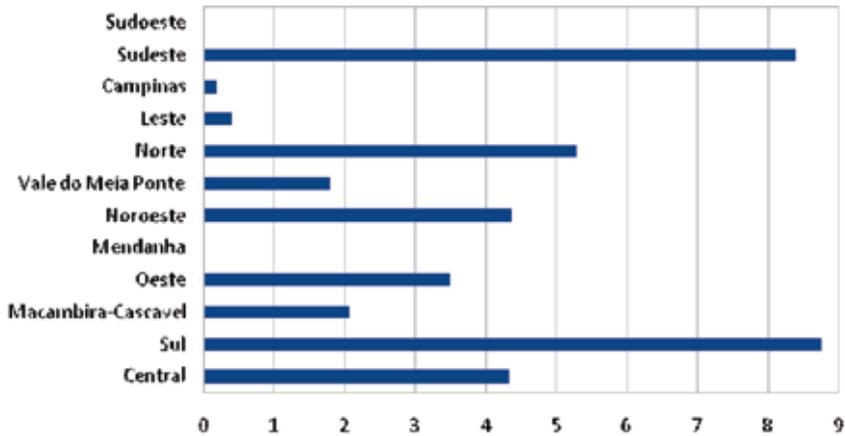
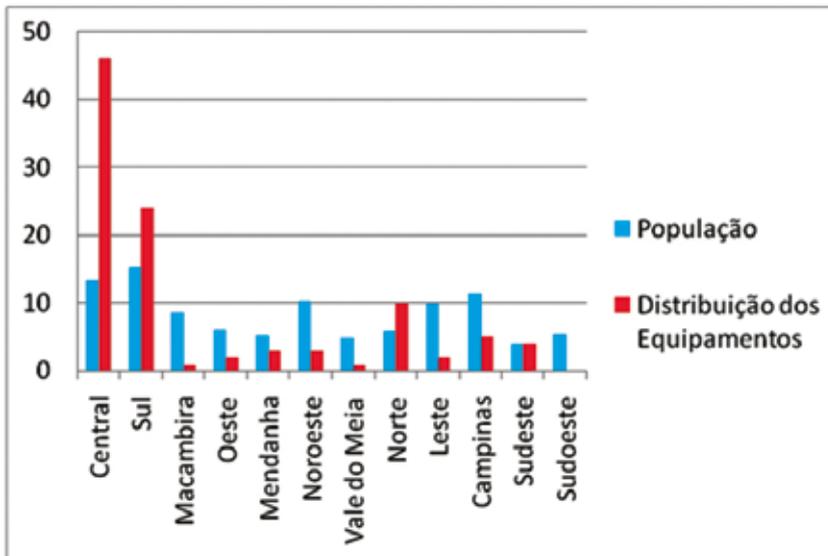


Figura 12: Relação percentual entre densidade populacional e distribuição total dos equipamentos



DADOS DO AUTOR

Cleber Dias é doutor em Educação Física pela Unicamp e mestre em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É professor da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde atua no âmbito dos estudos do lazer e do esporte, área de pesquisa a que vem se dedicando nos últimos anos. Em 2007, junto com Edmundo Alves Junior, publicou *Entre o mar e a montanha* (EdUFF), livro que analisa os significados sociais da prática de esportes de aventura no Rio de Janeiro. No ano seguinte, publicou *Urbanidades da natureza* (Apicuri), sobre a história do surfe e do montanhismo entre as décadas de 1960 e 1970. Em 2009, em nova parceria com Edmundo Alves Junior, organizou *Em busca da aventura* (EdUFF), reunião de artigos de vários pesquisadores, abordando inúmeros aspectos das atividades esportivas de aventura na natureza. No mesmo ano, junto com Mônica Monteiro, organizou o livro *Lazer e periferia* (Instituto Usina Social), uma coletânea de artigos de vários especialistas refletindo sobre o sentido político da oferta de atividades de lazer como instrumento de assistência social para bairros pobres. Também em 2009, publicou junto com uma equipe internacional o livro *Equipamentos culturais da América do Sul* (Apicuri), que divulgava os resultados de uma pesquisa sobre a distribuição geográfica dos equipamentos culturais de cidades sul-americanas. Além disso, tem artigos tratando de aspectos sócio-históricos do esporte e do lazer publicados em livros e periódicos nacionais e internacionais.

Os textos conferem com os originais, sob responsabilidade do autor



ESTA PUBLICAÇÃO FOI ELABORADA
PELA EDITORA DA PUC GOIÁS

Rua Colônia, Qd. 240-C, Lt. 26 a 29,
Chácara C2, Jardim Novo Mundo
CEP. 74.713-200, Goiânia, Goiás, Brasil.
Secretaria e Fax (62) 3946-1814
Livreria (62) 3946-1080

