

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO

ADRIANA PEREIRA BATISTA

AGEPEL:
POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA
NO ESTADO DE GOIÁS – UM INTELLECTUAL NO PODER
(1999-2006)

Goiânia

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

2010
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO

ADRIANA PEREIRA BATISTA

AGEPEL:
POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA
NO ESTADO DE GOIÁS – UM INTELLECTUAL NO PODER
(1999-2006)

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em História do programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades.

Linha de Pesquisa: Sertão, Regionalidades e Projetos de Integração.

Orientador: Dr^a Maria Amélia Garcia de Alencar

2010
ADRIANA PEREIRA BATISTA

AGEPEL:
POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA
NO ESTADO DE GOIÁS – UM INTELLECTUAL NO PODER
(1999-2006)

Dissertação defendida no Curso de Mestrado em História da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Mestre, aprovada em ____/____/2010, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.^a. Dr.^a Maria Amélia Garcia de Alencar - UFG
Presidente da Banca

Prof. Dr. Danilo Rabelo - UFG
Membro

Prof. Dr. Luiz Sérgio Oliveira - UFF
Membro

Prof.^a. Dr.^a. Sonia Maria de Magalhães- UFG
Suplente

AGRADECIMENTOS

❖ Primeiramente agradeço a Deus por estar comigo em todos os momentos, enchendo-me de esperança e luz;

❖ Aos meus pais, Sonia Maria e João Alberto, que suportaram todo o tempo e a distância para que eu pudesse estar aqui;

❖ À vovó Lia e vovó Leuza por terem criado seus filhos e netos na verdade;

❖ À minha tia Aldenícia e prima Natália pelo apoio nos momentos finais deste trabalho;

❖ À amiga de todas as horas, Daiane Tonaco, que não desistiu de mim e nem me deixou desistir;

❖ Ao Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França, na pessoa de Sonia Maria de Araújo, esta mulher e mãe, que soube compreender e aceitar minhas ausências;

❖ Aos professores João Alberto Pinto, Danillo Alencar e Ana Teresa pela ajuda, apoio e carinho com que sempre me trataram;

❖ Ao querido e eterno L.S.O. que, mesmo distante, me motiva a cada dia;

❖ Em especial, agradeço à minha orientadora Maria Amélia Garcia de Alencar pela confiança, compreensão e por acreditar em mim, sempre.

RESUMO

As discussões sobre cultura e políticas públicas de cultura têm se aprofundado desde o final do século XX, no Brasil, e gerado fortes debates entre artistas, produtores, gestores de cultura e as comunidades locais. O presente trabalho, intitulado AGEPEL: políticas públicas de cultura no estado de Goiás – um intelectual no poder (1999-2006), tem como objetivo conhecer e analisar as medidas adotadas e os programas culturais implementados no Governo Marconi Perillo, para a cultura goiana no final da década de 1990 e início da década de 2000, sob a gestão do historiador Nasr Chaul, então presidente da Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira (AGEPEL). Delimitamos o conceito de cultura e outros, como o de identidade, associando-os aos objetos analisados para, então, tentarmos traçar o perfil da gestão estudada.

Palavras Chave: AGEPEL, identidade cultural, políticas públicas de cultura e financiamento da cultura.

ABSTRACT

The discussions on culture and public cultural policies have deepened since the end of the twentieth century in Brazil, and generated strong debates among artists, producers, managers of culture and local communities. This research, entitled AGEPEL: Public Cultural Policies in the State of Goiás – an intellectual in the government (1999-2006), aims to understand and analyze the strategies adopted and the cultural programs implemented in the Government Marconi Perillo, for the culture of Goiás in the late 1990s and early 2000s, under the management of the historian Nasr Chaul, then chairman of the Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira (AGEPEL). The concept of culture and other such as identity have been defined and linked to the objects analyzed in order to trace the profile of the management studied.

Key-words: AGEPEL, cultural identity, public cultural policies and financing of culture.

SUMÁRIO

RESUMO	5
ABSTRACT	6
LISTA DE TABELAS	9
LISTA DE GRÁFICOS	10
LISTA DE FIGURAS	11
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	12
INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I: O tempo novo da cultura em Goiás	21
1.1. Cultura e Identidade: a goianidade em questão	21
1.1.1. Cultura e outras definições.....	22
1.1.2. Identidade/Goianidade.....	26
1.2. Políticas Públicas de Cultura (PPCs).....	33
1.3. Sociedade e Cultura: o papel do Estado nas políticas culturais.....	44
1.3.1. Mercado x Estado: que política seguir?.....	47
1.4. Políticas Culturais no Brasil.....	50
1.5. “Panela Velha”.....	56
1.6. “Tempo Novo”.....	59
CAPÍTULO II: Para uma modernização da cultura goiana	65
2.1. A cultura no “Tempo Novo”.....	65
2.2. Reforma Administrativa: de FUNPEL a AGEPEL.....	69
2.2.1. Política Cultural: linha de atribuições e competências	71
2.2.2. Unidades da AGEPEL e suas ações culturais.....	72
2.3. Da teoria à prática: ações culturais da AGEPEL.....	77
2.3.1. Goiás: Patrimônio da Humanidade.....	79
2.3.2. Programa Goyazes.....	82
2.3.3. Um Gosto de Sol.....	89

2.3.4. Circuito AGEPEL de Artes Cênicas e Curtas Metragens..	91
2.3.5. I Feira do Livro de Goiás.....	95
2.3.6. Documentologia Goiana / Goiás: 1722-2002.....	97
2.4. Indicadores culturais da AGEPEL.....	100
2.5. Financiamento da Cultura em Goiás.....	105
CAPÍTULO III: Chaul e a Cultura do estado: projetos de maior visibilidade	
	110
3.1. O intelectual e a cultura.....	110
3.2. A gestão de Nasr Chaul.....	114
3.3. Grandes projetos: maior visibilidade.....	118
3.3.1. FICA – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental.....	119
3.3.2. Canto da Primavera – Mostra Nacional de Música de Pirenópolis.....	130
3.3.3. TENPO – Mostra de Teatro Nacional de Porangatu.....	134
3.3.4. Centro Cultural Oscar Niemeyer.....	142
3.3.5. I Bienal do Livro de Goiás.....	149
3.4. Um balanço da gestão.....	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	159
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	170
REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS.....	175
FONTES.....	176
ANEXO I: Lista de bens tombados no estado de Goiás.....	179
ANEXO II: Discurso de Nasr Chaul à imprensa.....	181

LISTA DE TABELAS

Tabela I:	Planos de Nasr Chaul para a cultura goiana.....	66
Tabela II:	Atividades culturais das Unidades veiculadas à AGEPEL.....	74
Tabela III:	Atendimentos patrimoniais.....	77
Tabela IV:	Ações e Projetos da AGEPEL.....	78
Tabela V:	Dados da Lei Goyazes.....	85
Tabela VI:	Números da AGEPEL – 1999-2006.....	102
Tabela VII:	Dados do FICA – 1999-2006.....	122
Tabela VIII:	Patrocinadores do FICA.....	123
Tabela IX:	Dados do Canto da Primavera – 2000-2006.....	132
Tabela X:	Dados do TENPO – 2001-2006.....	135
Tabela XI:	Dados da I Bienal do Livro do estado de Goiás.....	152

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico I:	Tipos de bens culturais tombados pelo estado de Goiás.....	75
Gráfico II:	Orçamento da Cultura em Goiás – 1999-2006.....	107
Gráfico III:	Filmes exibidos e Programação paralela no FICA – 1999-2006.....	124
Gráfico IV:	Porcentagem dos shows de música no FICA.....	125
Gráfico V:	IV TENPO: comparativo de intermediários e Mostra Nacional.....	139
Gráfico VI:	IV TENPO: despesas com espetáculos nacionais.....	140

LISTA DE FIGURAS

Figura I:	Organograma AGEPEL (2000).....	71
Figura II:	Maquete Centro Cultural Oscar Niemeyer.....	142
Figura III:	Palácio da Música.....	147

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AERP – Assessoria Especial de Relações Públicas
AGECOM – Agência Goiana de Comunicação
AGEPEL – Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira
AGETOP – Agência Goiana de Transportes e Obras Públicas
AGETUR – Agência Goiana de Turismo
AHE – Arquivo Histórico Estadual
ANE - Associação Niteroiense de Escritores
APCEF - Amigos do Pessoal da Caixa Econômica Federal
BB – Banco do Brasil
BEG – Banco Estadual de Goiás
BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento
BNDS - Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
CCON – Centro Cultural Oscar Niemeyer
CEC – Conselho Estadual de Cultura
CEFET - Centro Federal de Educação Tecnológica
CELG – Companhia Energética de Goiás
CERNE – Consórcio de Empresas de Radiodifusão e Notícias do Estado
CONEM – Conselho Estadual da Mulher
CUT – Central Única dos Trabalhadores
DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda
FEC – Fundo Estadual de Cultura
FETEG – Federação de Teatro de Goiás
FHC – Fernando Henrique Cardoso
FNC – Fundo Nacional de Cultura
FUNARTE – Fundação Nacional de Artes
FUNPEL – Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira

ICMS – Imposto sobre circulação de mercadorias e serviços
IGL – Instituto Goiano do Livro
IPHAN – Instituto de Proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IR – Imposto de Renda
ISSQN – Imposto sobre serviço de qualquer natureza
MASP – Museu de Arte de São Paulo
MIS – Museu da Imagem e do Som
OVG – Organização das Voluntárias de Goiás
OSCIP - Organização da Sociedade Civil de Interesse Público
PFL – Partido da Frente Liberal
PIB – Produto Interno Bruto
PMDB - Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PNC – Plano Nacional de Cultura
PO – Porangatu
PP – Partido Progressista
PPA – Plano Plurianual
PPC – Política Pública de Cultura
PSDB - Partido da Social Democracia Brasileira
PTB – Partido Trabalhista Brasileiro
RBC – Rádio Brasil Central
SANEAGO - Saneamento de Goiás S/A
SEBRAE - Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SECULT – Secretaria Municipal de Cultura
SEE – Secretaria de Estado da Educação
SINTEGO - Sindicato dos Trabalhadores em Educação de Goiás
SPHAN – Serviço de Proteção ao Patrimônio Artístico nacional
TBC – TV Brasil Central
TCE – Tribunal de Contas do Estado
UBE – União Brasileira dos Escritores
UCG – Universidade Católica de Goiás
UEG – Universidade Estadual de Goiás
UFG – Universidade Federal de Goiás
UNE – União Nacional dos Estudantes

INTRODUÇÃO

O imediatismo do trabalho histórico diante da história a acontecer, do fato, a presença ainda prenhe dos fatos no que chamamos de história imediata, de história próxima ou de história do presente, colocam numerosos problemas metodológicos, epistemológicos e, em certos aspectos, deontológicos (CHAVEAU, Agnes; TÉTART, Philippe, 1999, p. 7).

A discussão em torno das políticas públicas culturais de estados e municípios ganhou força nos últimos anos e gerou muitos debates, onde são cada vez mais comuns as críticas e sugestões que os governos têm recebido no sentido de rever e reformular suas ações, com o intuito de propiciar à sociedade a construção e difusão democrática de seus valores culturais.

Esta pesquisa, fruto de um crescente interesse pelas questões práticas da cultura, especialmente no que diz respeito às políticas culturais formuladas pela gestão pública, consiste no estudo e análise da política cultural adotada no governo Marconi Perillo para o estado de Goiás, através da Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira. Nosso recorte temporal é de 1999 a 2006, o que compreende as duas gestões do então governador, cuja administração da cultura no estado ficou a cargo do professor da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, Nasr Nagib Fayad Chaul.

A motivação para a realização deste trabalho se deu pela carência de estudos sobre políticas públicas de cultura no Brasil, especialmente em Goiás, mas também pela notável movimentação observada no setor no período proposto, o que chama grande atenção, pelo fato de Goiás não ter tido, anteriormente, ações mais articuladas e centralizadas.

A inércia cultural em que se manteve o estado, durante muito tempo, revela a pouca importância dada ao setor. A pasta de cultura, que era vinculada à Secretaria de Educação, em 1989, se transformou em Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira,

em 1992. Em 1995, ficou subordinada diretamente ao gabinete do governador e, em 1999, foi substituída pela Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira. Com

tantas mudanças, ainda assim, como veremos adiante, o órgão nunca chegou a ser uma Secretaria Estadual de Cultura¹.

Os poucos estudos sobre políticas públicas de cultura em todo o Brasil são raros ou de difícil acesso. Temos alguns exemplos de análises de gestão cultural na Bahia, dentro do curso de Comunicação Social/Produção Cultural, na Universidade de São Paulo no programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, e estudos como os do Instituto Pensarte em São Paulo².

Falta uma produção bibliográfica mais especializada, aprofundada e vasta sobre o assunto. Comumente vemos lançamentos de livros, artigos de periódicos ou artigos de jornais e *blogs* de internet sobre arte e cultura, mas tratando de alguma linguagem específica da arte, como música, dança, teatro, artes plásticas, cinema ou outro tipo de linguagem artística; dificilmente encontramos trabalhos consistentes que relacionem cultura e administração pública. Menos ainda, existe, em Goiás, um estudo direcionado para a análise da gestão pública cultural ou políticas públicas de cultura no estado. Deste modo, nossa dificuldade é potencializada perante o levantamento e análise das fontes.

A pesquisa tem como objetivo compreender “se” e “de que forma” o governo Marconi Perillo, através da FUNPEL/AGEPEL, fomentou a cultura do estado, propiciando um aumento das produções e atividades culturais, bem como uma maior centralização do assunto nas pautas e discussões do governo. Esta abordagem será feita, levando-se em consideração o próprio discurso do “Tempo Novo”, difundido por

¹ Podemos observar também a falta de estrutura e investimento no setor, uma reclamação de quase todos os órgãos de cultura no Brasil, a contarmos pela precariedade em que se encontram os patrimônios culturais dos estados, bens móveis e imóveis de um tempo findo, ou ainda pela falta de verbas para a realização de projetos diversos. Uma das maneiras encontradas pelos governos como auxílio ao financiamento cultural foi através das leis de incentivo à cultura, possibilitando a interferência da iniciativa privada no setor. Na década de 1990, que gerou um *boom* na criação destas leis na maioria dos estados e municípios, percebemos que o estado de Goiás foi um dos últimos a criar a sua. O projeto de lei, redigido em 1999, só entrou em vigor em 2001.

² Como exemplo, temos as pesquisas desenvolvidas através do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT), órgão complementar da Universidade Federal da Bahia, que reúne pesquisadores, professores e estudantes da área da cultura. Coordenado pela professora doutora Lindinalva Rubim, o Centro conta com pesquisadores como Alexandre Barbalho, Durval Muniz de Albuquerque, José Carlos Durand e Antonio A. Canelas Rubim, que organizou a Bibliografia sobre Políticas Culturais no Brasil e possui diversas publicações sobre o tema em periódicos e revistas, entre outros. Outro exemplo de pesquisa nesta área é o estudo de Cristiane Olivieri, mestre em Políticas Culturais pela USP, que publicou o livro “Cultura Neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura” (2004) pelo Instituto Pensarte. O próprio Instituto Pensarte, órgão cultural de interesse público, possui uma razoável produção bibliográfica sobre o tema. Tem-se os livros de autores como Fábio Cesnik, Leonardo Brant, Ana Carla Fonseca Reis e Maria Eugênia Malagodi, que abordam a relação entre cultura/políticas públicas e financiamento cultural.

Marconi Perillo e a percepção de Chaul sobre cultura, políticas públicas de cultura e identidade cultural/goianidade, tendo em vista, igualmente, a concepção de outros autores que trataram desses assuntos.

O senso comum, normalmente, associa a cultura às artes, apesar de sabermos que esta visão é limitada, considerando o conceito de cultura construído, principalmente, por pesquisadores na área da Antropologia. A cultura de um determinado povo não se restringe aos bens materiais artísticos que ele produz, mas vai desde os bens simbólicos elaborados pelo indivíduo ou pelo grupo aos códigos apreendidos e difundidos por estes.

Definido por Edward Taylor, no final do século XIX, e adotado por Laraia (TAYLOR *apud* LARAIA, 1992, p.25), o conceito de cultura abrangia conhecimentos, arte, moral, crenças, leis e costumes adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade. Vista deste modo, a cultura não está relacionada somente às artes, no entanto, percebemos que foi sobre esta noção que a AGEPEL pautou suas políticas públicas, como veremos no decorrer da dissertação.

Ao longo deste trabalho, utilizaremos o conceito de Canclini, apropriado por Teixeira Coelho, a respeito da política cultural, definida como um conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis e grupos comunitários organizados com o objetivo de promover o desenvolvimento simbólico e as necessidades culturais do povo (COELHO, 1999, p.299). Da mesma forma, empregaremos a metodologia mencionada por Lia Calabre em seu livro *Políticas culturais: um diálogo indispensável* (2005), em que a autora considera o método do mapeamento cultural:

Por política cultural estamos considerando um conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos que orientam linhas de ações públicas mais imediatas no campo da cultura. A recuperação da política cultural, levada a cabo por um determinado governo em um período da história de um país, *pode ser realizada através do mapeamento das ações do Estado no campo da cultura, [...] O mapeamento de tais ações deve ter como foco os âmbitos da produção, da circulação e do consumo culturais* (CALABRE, 2005, p. 9, grifos nossos).

Buscamos reunir e interpretar dados estatísticos, relatórios e números que dimensionam as ações culturais, bem como as principais atividades, eventos e projetos implementados pela AGEPEL, estabelecendo uma relação entre o que foi produzido e o que deixou de ser contemplado pelas políticas públicas do mencionado governo.

Estes dados foram analisados considerando-se três fatores e sua relação com a identidade e a memória do povo goiano: 1) o conhecimento sobre a estrutura administrativa da Agência, seus profissionais, os gastos e o financiamento da cultura, além das atividades culturais já desenvolvidas pelas diversas unidades culturais vinculadas a ela; 2) a análise dos grandes projetos culturais, ou seja, aqueles de maior proporção, estrutura e recursos, concebidos pelo próprio governador ou por Chaul; 3) por fim, a compreensão do intelectual, enquanto político e mentor dessas ações, suas dificuldades políticas e financeiras para a implementação desses projetos, seus interesses como ideólogo/experto (BOBBIO, 1997, p. 72), isto é, o intelectual que exerce o poder político.

Assim, aferimos os números da cultura em Goiás: total de atendimentos culturais realizados pelos espaços, total de atividades realizadas, quantidade de shows, quantidade de artistas atendidos, cursos de formação, restaurações do patrimônio, novas obras e atendimentos técnicos patrimoniais, número de projetos aprovados, valores outorgados e captados para projetos, via Lei Goyazes e os projetos de maior projeção midiática.

Recorremos aos relatórios “oficiais” da Agência, gerados normalmente pela sua assessoria de imprensa ou pelas unidades culturais vinculadas, e disponibilizados em seu próprio *site*. Estes relatórios contém as atividades anuais de cada unidade cultural da AGEPEL, bem como os eventos culturais realizados, as ações implementadas, os projetos concebidos, os valores aplicados etc. Outras fontes importantes foram as entrevistas realizadas com alguns dos integrantes da equipe administrativa, com artistas e com o próprio Nasr Chaul.

Para equilibrar a parcialidade dessas fontes, nos utilizamos também de jornais e artigos em *blogs*, que trataram especificamente da cultura goiana e, ainda, alguns documentos oficiais. Mesmo estas fontes são tendenciosas e refletem muito a posição de quem está no poder, exigindo o olhar crítico do historiador.

Consideramos a importância de estarmos atentos à crítica da “narrativa oficial”. Nossas fontes não podem ser encaradas como detentoras da verdade, pois refletem o desejo e as aspirações de ambos os lados. De um lado, o discurso

hegemônico do poder que, ainda em construção, aspira por sua consolidação. De outro, o discurso do meio artístico não beneficiado. Portanto, para analisá-las adotamos a metodologia de apresentação dos dados relacionados à produção cultural desenvolvida, elencando os elementos subjetivos nos discursos de seus autores e analisando-os com a pesquisa bibliográfica sobre o assunto.

De fato, o procedimento da história imediata é mais parecido com as técnicas jornalísticas do que com as da ciência histórica. Os fatores conjugados que lhe deram nascimento não resultam, em primeiro lugar, do princípio inicial da história: o recuo, o desprendimento com relação ao fato. Isto não implica, aliás, que a história imediata seja exclusivamente determinada por essas técnicas e que não seja tributária da pesquisa científica (CHAVEAU, Agnes; TÉTART, Philippe, 1999, p. 22).

Procuramos, dessa forma, delinear o perfil da política cultural de Goiás no período, levando em conta a trilogia *memória, patrimônio e história*, defendida por Chaul. O que pudemos observar é que, de fato, houve um aumento das atividades culturais realizadas no estado. Na verdade, ao longo da investigação, percebemos o desejo de Nars Chaul de levar o estado de Goiás a um avanço cultural, criando condições de colocá-lo no cenário nacional com eventos midiáticos, marcados pela visibilidade e voltados para um grande público (nem sempre local e regional), impulsionando o povo, por vezes forçosamente, a um (re)conhecimento de si mesmo e de sua identidade. Aparece a figura do gestor que percebeu as oportunidades de uma cultura que, de fato, é muito rica e precisava ser moldada e divulgada para o consumo.

As críticas apontadas no decorrer da pesquisa se embasam em concepções de autores como Canclini e Coelho que vêem a política cultural como plural, participativa e concebida de forma democrática, ou seja, em conjunto com a sociedade. Diante disso, compõem as críticas: a falta de diálogo entre administração pública e a sociedade para debates sobre os direcionamentos da cultura em Goiás, a utilização de dinheiro público para a construção de projetos faraônicos, mas sem utilidade imediata, os gastos com projetos de grande porte mais pela visibilidade que estes podem gerar, a prática de favorecimento de pessoas ligadas ao círculo de amizades dos dirigentes da cultura na época, entre outras, que desenvolvemos no decorrer da pesquisa.

No primeiro capítulo, são explicitadas concepções de diversos autores sobre o termo cultura e o seu desenvolvimento, de forma a criar condições para uma abordagem sociológica e antropológica da cultura. Os estudos têm como mola propulsora as questões relativas à criação, difusão/circulação e à absorção dos bens culturais. Suscitamos também conceitos sobre políticas públicas de cultura e questões relativas ao financiamento cultural. O objetivo desse estudo foi relacionar como e de que forma estes trabalhos, que tratam especificamente do tema, em um contexto geral, podem contribuir para a compreensão das políticas culturais do estado de Goiás. Introduzimos neste capítulo, também, uma discussão das políticas culturais no Brasil, chegando ao contexto das políticas culturais no estado de Goiás e às eleições de 1998, quando Marconi Perillo foi escolhido para governador do estado.

No segundo capítulo descrevemos e analisamos algumas das ações culturais e projetos de importância para a cultura do estado, realizadas pela AGEPEL, seu gestor e sua equipe, ou ainda pelas unidades vinculadas à Agência. Ressaltamos sua importância para o desenvolvimento das produções locais, bem como alguns dos principais projetos desenvolvidos no período, como a patrimonialização da Cidade de Goiás e a implementação da Lei Estadual de Incentivo à Cultura, aparentemente como único meio de viabilização de projetos culturais autônomos, e de que forma estas ações contribuíram para o desenvolvimento da cultura em Goiás.

O terceiro capítulo faz uma abordagem do intelectual e a cultura, relacionando o gestor Chaul e sua administração. Neste contexto, faz-se uma crítica mais profunda à política cultural adotada e à atuação do intelectual e político. Além de descrevermos os maiores projetos colocados em prática pela AGEPEL, nesses oito anos, e sua consolidação dentro de uma política de visibilidade.

Se pudermos dizer que houve a intenção de se criar uma política cultural bem definida, as principais perguntas são: qual foi o impacto desta na sociedade goiana e de que forma ela atendeu às demandas da produção cultural, inclusive criando novas alternativas para as produções que, naquela época, emergiam em Goiás? Questões que tratam de como o goiano se reconheceu diante dessas ações, como sua identidade cultural foi trabalhada e se ele foi incluído, enquanto partícipe nas formulações de políticas públicas de cultura que, hoje, fazem parte do seu cotidiano, enquanto cidadão.

Em síntese, as perguntas que, a princípio se fazem presentes são: o que foi a política cultural adotada pelo governo Marconi Perillo para o estado de Goiás? Como e por que nasceram as ações culturais e os projetos para a área da cultura que, hoje, estão

em funcionamento no estado? Qual é o modelo de política cultural adotado pela Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira no período estudado?

Para responder a estas questões, esta pesquisa se propôs a conhecer a estrutura da AGEPEL e suas ações, mas também a pessoa de Nasr Chaul e suas intenções para a cultura, observando desde a criação da política cultural adotada até os efeitos e bens gerados para a sociedade goiana.

CAPÍTULO I

O TEMPO NOVO DA CULTURA EM GOIÁS

1.1. Cultura e Identidade: a goianidade em questão.

Quando nos debruçamos sobre os estudos que tratam de políticas públicas de cultura, percebermos imediatamente a dificuldade de falarmos sobre o assunto devido à infinidade de conceitos e definições que o termo ‘cultura’ suscita, segundo as definições de diversos autores. Nossa primeira reação, então, é tentar esboçar, lembrando antigas e novas definições, o conceito de cultura. Conscientes de que seu universo é extremamente amplo e fecundo, percebemos ser uma tarefa árdua e ao mesmo tempo crucial para entendermos o contexto do nosso trabalho.

De acordo com as estimativas de culturólogos como Kroeber e Clyde Kluckhohn, na década de 1950 havia cento e sessenta e quatro definições para cultura; e segundo A. Moles, nos anos sessenta já existiam duzentos e cinquenta proposições (SAVRANSKI, 1986, p. 5).

É unânime entre os pesquisadores definir o emprego que farão do termo cultura antes de relacioná-lo a quaisquer trabalhos que sejam permeados por ele. No âmbito da antropologia, o termo ganha uma gama de significados. O antropólogo Roque de Barros Laraia, em seus estudos, retoma as origens de ‘cultura’ abordando dois termos datados do final do século XVIII e que, tomados em suas essências, seriam a base para o desenvolvimento das definições de cultura nos dias atuais; “o termo germânico *Kultur* utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade, enquanto que a palavra francesa *Civilization* referia-se principalmente às realizações materiais de um povo” (LARAIA, 1992, p. 25).

1.1.1. Cultura e outras definições

O primeiro estudioso a sintetizar os dois termos e a transformá-los no vocábulo inglês *Culture*, foi Edward Taylor, em 1871. Para ele, o termo “tomado em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes, ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (LARAIA, 1992, p.25).

Roger Kessing *apud* Laraia (1992) subdivide as teorias idealistas da cultura em três abordagens, segundo seus ideólogos: a cultura como sistema cognitivo (W. Goodenough), a cultura como sistemas estruturais (Lévi-Strauss) e a cultura como sistemas simbólicos (Clifford Geertz e David Schneider).

Assim, na primeira abordagem, teríamos a teoria da cultura como um sistema que “consiste de tudo aquilo que alguém tem de conhecer ou acreditar para operar de maneira aceitável dentro de sua sociedade” (LARAIA, 1992, p. 62). Na segunda, o trabalho de Lévi-Strauss foi o de descobrir na estruturação dos domínios culturais – mito, arte, parentesco e linguagem – os princípios da mente que geram essas elaborações culturais. Por fim, a terceira abordagem

refuta a idéia de uma forma ideal do homem, decorrente do iluminismo e da antropologia clássica e tenta resolver o paradoxo de uma imensa variedade cultural que contrasta com a unidade da espécie humana. Para isto, a cultura deve ser considerada [...] um conjunto de mecanismos de controle, planos, receitas, regras, instruções, [...] para governar o comportamento (LARAIA, 1992, p.63).

Geertz não contesta a definição dada por Edward Taylor, contudo, considera que esta chegou a um ponto que confunde mais do que esclarece e propõe um conceito de cultura essencialmente semiótico:

Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ, 1989, p. 15).

Em boa parte do século XIX foi associada a noção de se possuir cultura às elites das sociedades ocidentais. O termo, proveniente da antiguidade clássica, estava literalmente ligado ao cultivo do campo, de terras incultas em terras férteis; possuir cultura, portanto, era ter o espírito cultivado, ser culto ou letrado. Esta relação está intimamente incorporada à participação na vida política, pois, “possuir ou não cultura era motivo de definição de uma hierarquia” (ALBUQUERQUE, 2007, p. 134).

Cunha Filho, autor de livros sobre direitos culturais, ressalta o caráter variado do termo. No caso do autor, para associar direito e cultura, resultando, assim, no que ele vai denominar de direitos culturais, inalienáveis a qualquer ser humano, ele aborda o método da inferência,

pelo qual se excluem os direitos já consagrados como de ramos tradicionais; junta-se a isto os direitos que o senso comum entende vinculados à cultura. Desta operação, chega-se ao resultado de que os direitos culturais são os que se relacionam com as artes, com a memória coletiva e com a transmissão (formal e informal) de saberes. (CUNHA FILHO, 2007, p. 26).

O autor considera que os direitos culturais são inerentes a todo cidadão brasileiro, garantidos pela Constituição Federal de 1988 e que, portanto, não devem se resumir às elites:

Quanto à falácia, esta consiste em considerar os direitos culturais como direitos de uma elite. Eles, os direitos culturais, são peculiares, nos termos da Constituição, a todas as pessoas e a todos os grupos formadores da sociedade brasileira. E o exercício desses direitos antes de ser uma consequência do exercício dos demais direitos, são sua causa. Enquanto não percebermos esta verdade, continuaremos no mesmo ciclo vicioso de subdesenvolvimento e atraso (CUNHA FILHO, 2002, p.18).

Afirma também que nossos direitos se efetivam quando são conquistados, pois os direitos que são apenas doados podem fugir das nossas mãos por um mero capricho do doador. (CUNHA FILHO, 2002, p.18)

Retomando o cerne da nossa questão, quando associamos o conceito de cultura às políticas públicas de cultura, iremos observar que o tema ganha também amplo significado. Conforme Isaura Botelho (2001), podemos observar que há pelo

menos duas dimensões da cultura a serem trabalhadas no contexto das políticas culturais: a Dimensão Antropológica/Simbólica e a Dimensão Sociológica da cultura. (BOTELHO, 2001).

A cultura ainda pode ser dada pelos símbolos e signos, pelos quais o indivíduo se reconhece e se identifica como pertencente a um grupo. Ou, conforme a autora:

Na dimensão antropológica, a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas. [...] Dito de outra forma, a cultura é tudo que o ser humano elabora e produz, simbólica e materialmente falando (BOTELHO, 2001, p.74).

Citando Chauí e Alves *apud* Cristiane Olivieri (2004, p. 49) o conceito de cultura adotado, ao se pensar em políticas culturais, deveria ser o mais abrangente possível, permitindo, assim, contemplar e incluir os mais variados atores e as mais variadas formas de expressão culturais e do pensamento humano:

Como conceito abrangente, podemos admitir, [...] que cultura é o processo de criação, divulgação e consumo do simbólico. Ou seja, um entendimento que inclui todas as manifestações do homem e refere-se a todos os seus sentimentos, práticas, atos e manifestações do cotidiano. Uma produção realizada pela variedade dos membros da sociedade e que se estabelece a partir do próprio processo criativo e não apenas com a existência de um produto material (OLIVIERI, 2004, p. 49).

Também no discurso do Governo Federal Brasileiro, encontramos esta visão simbólica da cultura. O Plano Nacional de Cultura (PNC), reformulado em 2007³, considera importante a abordagem antropológica do termo:

Adotando uma abordagem antropológica abrangente, o PNC retoma o sentido original da palavra cultura e se propõe a “cultivar” as infinitas

³ Até 2007, o primeiro e único Plano Nacional para a cultura datava de 1975. O documento denominado Política Nacional de Cultura (PNC) foi um programa criado no governo Geisel, sob a gestão do Ministro Ney Braga à frente do Ministério da Educação e Cultura, que reconhecia a necessidade de incluir a cultura no plano de desenvolvimento pretendido para o país.

possibilidades de criação simbólica expressas em modos de vida, motivações, crenças religiosas, valores, práticas, rituais e identidades (MINC, 2007, p. 12).

Botelho deixa explícito, porém, que a abordagem sociológica seria mais conveniente ao se relacionar cultura, arte, sociedade e políticas públicas. Em sua dimensão sociológica a cultura é vista sob o prisma das expressões artísticas, intelectuais e se dá por meios específicos de produção, cujos trabalhos podem ser apreciados, absorvidos e/ou consumidos pela sociedade:

Por sua vez, a dimensão sociológica não se constitui no plano do cotidiano do indivíduo, mas sim em âmbito especializado: é uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão. Para que essa intenção se realize, ela depende de um conjunto de fatores que propiciem ao indivíduo condições de desenvolvimento e de aperfeiçoamento de seus talentos, da mesma forma que depende de canais que lhe permitam expressá-los (BOTELHO, 2001, p.74).

Porém, apesar de acreditarmos que a abordagem sociológica permeou as ações da Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira (AGEPEL) nesses oito anos de gestão Marconi/Chaul, apreendemos a cultura também tal como os autores anteriormente a definiram, ou seja, em suas proposições simbólicas e/ou antropológicas. Como a produção e absorção de bens simbólicos, em que cada indivíduo interage com o outro criando uma rede de relações entre si e com o meio. Nesta troca permanente, identifica o que lhe é próprio e o que lhe é estranho, tendo de um lado, as representações simbólicas e de outro, os bens materiais que a cultura produz.

Antes de passarmos ao próximo item, sentimos a necessidade de determinar uma definição também para “bens culturais” estabelecendo uma correlação com os bens simbólicos, já que utilizaremos estas noções com frequência em nossa pesquisa.

Segundo Coelho, o bem cultural seria o próprio bem artístico ou a própria obra de arte, que se destina ao público e que dela faz uso (COELHO, 1999, p.76). Entretanto, esta obra ou bem não é redutível às leis do mercado e da mercadoria, se tornando, portanto, consumível simbolicamente, pois é atrelado a ela um valor simbólico, peculiarmente elaborada/criada fora do padrão puramente mercantilista.

No momento que se constitui um mercado da obra de arte, os escritores e artistas têm a possibilidade de afirmar – por via de um paradoxo aparente – ao mesmo tempo, em suas práticas e nas representações que possuem de sua prática, a irredutibilidade da obra de arte ao estatuto de simples mercadoria, e também, a singularidade da condição intelectual e artística (BOURDIEU, 1999, p. 103).

Bourdieu (1999), embasado nas teorias clássicas, afirma que o processo da diferenciação das esferas da atividade humana, o desenvolvimento do capitalismo e a constituição de sistemas de fatos dotados de uma independência relativa e regidos por leis próprias, propiciou a construção de sistemas ideológicos, “teorias puras”, segundo o autor, que reproduzem as divisões prévias da estrutura social.

De acordo com a mesma lógica, tudo leva a crer que a constituição da obra de arte como mercadoria e a aparição, devido aos progressos da divisão do trabalho, de uma categoria particular de produtores de bens simbólicos especificamente destinados ao mercado, propiciaram condições favoráveis a uma teoria pura da arte – da arte enquanto tal – instaurando uma dissociação entre a arte como simples mercadoria e a arte como pura significação, coisa produzida por uma intenção meramente simbólica e destinada à apropriação simbólica, isto é, a fruição desinteressada e irredutível à mera posse material (BOURDIEU, 1999, p. 103).

Neste sentido, ao falarmos de bens culturais, estamos nos referindo a bens simbólicos, irredutíveis à lógica de mercado, “consumidos” ou, como preferiria Coelho, “usados” cognitivamente, apreensíveis por grupos que se reconhecem identitariamente.

1.1.2. Identidade/Goianidade

Geralmente o termo cultura vem associado a outro, igualmente amplo e peculiar, - identidade. Sabemos que a cultura produz identidades, cria formas de relacionamento com o outro e com o meio, mas, sobretudo, cria condições para uma percepção de identificação e um sentido de pertencimento.

Com o processo da globalização na pós-modernidade, o meio acadêmico viu prosperar uma vasta bibliografia sobre a questão das identidades (HALL, 2002), embasada nas questões das comunidades imaginadas (ANDERSON, 1983), das nações

e dos nacionalismos (HOBSBAWM, 1991; GELLNER, 1983) entre outros estudos sobre o tema.

Apesar de autores como Hall atentarem ao fato de que as identidades foram deslocadas, fragmentando o indivíduo, devido ao processo da entrada do sujeito, visto até aqui como unificado, na modernidade tardia (HALL, 2002), as identidades parecem homogêneas quando se transforma o espaço em lugar, “e que, para além dos fluxos que determinam a formação do território, seja possível encontrar marcos de fundação capazes de atribuir homogeneidade ao essencialmente diverso” (SANDES, 2002, p. 15).

A visão do sujeito pós-moderno, apontada por Hall em seu livro *A Identidade Cultural na Pós Modernidade* (2002), descentralizada, fragmentada ou deslocada, se opõe à visão do sujeito do iluminismo e à do sujeito sociológico. Estas percepções se opõem, ainda, ao que Castells (2002) entenderá por identidades múltiplas e papéis do sujeito dentro da sociedade.

As teorias a respeito da identidade do sujeito do iluminismo se pautam na noção do “indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação” (HALL, 2002, p. 10). Seu núcleo interior emergiria pela primeira vez no nascimento e, apesar das mudanças, permaneceria idêntico, essencialmente o mesmo ao longo de sua vida.

O sujeito sociológico refletiria a interação entre o eu e a sociedade que, embora com um núcleo ou essência interior, seria modificado através “do diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que este mundo oferece” (HALL, 2002, p. 11).

Hall, no entanto, descreve o fenômeno do sujeito pós-moderno, como aquele caracterizado por uma identidade não fixa, não essencial e não permanente. “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu coerente” (HALL, 2002, p. 13).

Segundo Calhoun *apud* Castells, a percepção de identidade está intrinsecamente associada ao autoconhecimento e ao conhecimento das alteridades, em que há distinção entre o eu e o outro, pela necessidade de se fazer conhecer de modo específico (CASTELLS, 2001, p.22). Castells sustenta a idéia da diferenciação entre identidades múltiplas e papéis:

No que diz respeito a atores sociais, entendo por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou

ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(em) sobre outras fontes de significado. Para um determinado indivíduo ou ainda um ator coletivo, pode haver identidades múltiplas. No entanto, essa pluralidade é fonte de tensão e contradição tanto na auto-representação quanto na ação social. Isso porque é necessário estabelecer a distinção entre a identidade e o que tradicionalmente os sociólogos têm chamado de papéis, e conjuntos de papéis (CASTELLS, 2002, p.22).

Para o autor, é preciso diferenciar que identidades organizam significados, enquanto papéis organizam funções. As identidades, constituindo fontes de significado para os próprios atores, são por eles originadas. Segundo a teoria de Castells (2002), as identidades podem ser constituídas por um grupo dominante, mas elas só assumem esta condição quando seus atores sociais as internalizam.

Segundo ele, são identificados três tipos de identidades: a 'identidade legitimadora', que seria introduzida pelas instituições dominantes e estaria no cerne das teorias do nacionalismo; a 'identidade de resistência', que resiste ao processo hegemônico do poder e de homogeneização da cultura; e a 'identidade de projeto', cujo projeto é a construção de uma nova identidade (CASTELLS, 2002, p. 24).

Dialogando com Castells, Boaventura de Sousa Santos (1994) reafirma que as identidades hoje não são imutáveis e rígidas, mas que nossa atenção está por demasiado presa a essa questão porque, segundo o autor, ela é semifictícia ou seminecessária e é crucial "conhecer quem pergunta pela identidade, em que condições, contra quem, com que propósitos e com que resultados" (SANTOS, 1994, p. 135).

Sabemos também que as identificações, além de plurais, são dominadas pela obsessão da diferença e pela hierarquia das distinções. Quem pergunta pela sua identidade questiona as referências hegemônicas, mas, ao fazê-lo, coloca-se na posição de outro e, simultaneamente, numa situação de carência e por isso de subordinação (SANTOS, 1994 p. 135).

No entanto, contrariamente ao que estes autores afirmam sobre a relação de subordinação/resistência das identidades, as teorias modernas introduziram o conceito de hibridação, visto como espaço para a construção do novo. Trabalhamos com este conceito que em Canclini (2008) encontra seu significado cultural.

De acordo com este autor, os estudos de hibridação modificaram pares organizadores dos conflitos nas ciências sociais como tradição-modernidade, norte-sul, local-global (CANCLINI, 2008) e que, para além da noção de resistência e subordinação das identidades, trazidas pelos estudos dos processos de globalização e da entrada/saída do sujeito na modernidade, está a valorização da construção do novo.

Parto de uma primeira definição: *entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas* (CANCLINI, 2008, p. XIX, grifos do autor).

Muitos governos tentaram, ainda, “resgatar” a identidade do seu povo a partir da concepção de um projeto cultural da identidade nacional, cujos fins seriam estabelecidos pelas políticas públicas de cultura. O historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior afirma que é preciso superar as políticas pautadas no discurso da identidade, pois estas são quase sempre excludentes e não traduzem a pluralidade da diversidade cultural existente, sendo “manipuladoras de mitos a serviço da manutenção de um imaginário favorável aos grupos que controlam o Estado” (ALBUQUERQUE JR., 2008, p. 141).

Para o escritor Márcio Souza, o termo “resgatar”, embora seja comumente usado nos discursos de identidade, é algo que também precisa ser urgentemente demolido. Em seu livro *Fascínio e Repulsa: Estado, cultura e sociedade no Brasil* (2000), ele diz que nenhuma identidade se deixa aprisionar ou seqüestrar se não aceitou o jugo por antecipação e que, portanto, não poderíamos falar de uma identidade resgatável.

Ao contrário, o autor prefere utilizar o termo “construir” (SOUZA, 2000, p. 39). Nós utilizaríamos ainda os termos “compreender” e “valorizar”. A palavra é introduzida aqui, pois ao longo da pesquisa ela aparece bastante nos discursos das políticas culturais do estado de Goiás.

É preciso deixar claro, contudo, que a superação das políticas culturais pautadas no discurso da identidade a que Albuquerque se refere, está embasada exclusivamente no projeto de criação e valorização de uma identidade nacional, já que é preciso valorizar a diversidade e o multiculturalismo existentes no Brasil:

A circunscrição das políticas culturais à esfera nacional e a almejada construção de uma identidade nacional tornam-se problemáticas. Por certo, não há uma plena interdição que o nacional possa ser reivindicado como ideário em políticas culturais e que tais políticas possam se efetivar em um espaço nacional. Mas, tais acionamentos não podem ser realizados à moda antiga, nem com o quase monopólio anterior. O nacional deve ser pensado como conformado por seus elementos singulares, mas sempre perpassados por fluxos globais, regionais e locais, ainda que em dinâmicas variadas a depender das conjunturas históricas e sociais. [...] Neste caso é necessário imaginar novas modalidades de articulação entre políticas culturais, políticas de identidade e políticas para a diversidade cultural (RUBIM, 2009, p. 109).

Analisando a questão das identidades como o sujeito que assume identidades múltiplas e que possui diferentes papéis ou como o sujeito fragmentado e deslocado, propomos a idéia de uma identidade plural, que seria o aspecto peculiar à identidade brasileira; a identidade com o sentido de pertencimento a regiões da nação. Neste caso, o sentido de pertencimento a Goiás, ao cerrado, ao sertão, conjecturando assim o que se convencionou a chamar de “goianidade”.

Mas, afinal, o que seria essa tal “goianidade” de que tanto ouvimos falar? “Que bicho é esse com o qual agora começam a se preocupar os estudos brasileiros em geral? Como se denominaria esse matuto macunaímico que vive entre o sertão de Guimarães Rosa e as Veredas de Carmo Bernardes?” (CHAUL, 2005, p. 1).

Neste emaranhado de costumes, tradições e hábitos, um carioca não poderia falar do sentimento natal de ser goiano, um paulista não poderia falar do mesmo sentimento a respeito de um mineiro, assim como um mineiro não poderia descrever o sentimento de ser carioca ou paulista. Mas o outro, o que está “de fora”, é capaz de perceber as nuances e peculiaridades do jeito de ser goiano, carioca, paulista ou mineiro.

Neste sentido, qual a conotação que o termo “goianidade” adquire quando proposto por um intelectual, um artista ou um político? Embora não seja nosso objetivo determo-nos longamente na questão da goianidade, temos a necessidade de compreender os processos de construção, desconstrução e afirmação da identidade goiana herdados a partir do entendimento dos diferentes significados de “goianice” e “goianidade”. O primeiro como consequência da visão dos viajantes europeus a respeito de Goiás; o segundo, uma proposta de construção de um novo sentido e um novo olhar sobre aqueles discursos. Faremos isto pela própria visão do historiador Nasr Chaul.

Alegando que um viajante europeu, embotado da visão européia, só poderia construir um sentimento de goianice, reforçado posteriormente pela produção historiográfica acadêmica goiana, Chaul caminha para a desconstrução deste discurso, propondo a construção e (re)valorização da identidade goiana, tendo como fonte o sentimento de goianidade:

Para se compreender esse processo de construção da identidade goiana é necessário retroceder pelos caminhos dos viajantes europeus que passaram por Goiás no século XIX e deixaram uma imagem que não explica a Goianidade que aqui se pretende discutir, mas consegue deixar clara a idéia de Goianice, termo pejorativo com o qual se vislumbrou Goiás e sua gente (CHAUL, 2005, p. 2).

O ciclo do ouro havia deixado marcas profundas no processo histórico de Goiás. Parece que tudo havia começado com o ouro e tudo havia terminado com ele. A percepção e assimilação do goiano a partir do “outro”, criam condições para que se assumam a idéia de atraso, isolamento e decadência. Estes três conceitos serão refutados por Nasr Chaul, que buscará um novo olhar sobre a historiografia goiana e a goianidade em questão.

O estigma do atraso e da decadência produziu um discurso de goianice que, por dois séculos, incidiu sobre a identidade goiana, até ser substituído por outro termo que pudesse traduzir os arautos da modernização do pós 30, a goianidade.

Assim, a título de representação, a "Goianice" nos remete à época em que a idéia de "decadência" serviu para rotular o contexto da História de Goiás após a crise da mineração, enquanto que o que chamamos de "Goianidade", nos indica a construção da idéia de modernização através de uma de suas representações, o progresso, fruto dos projetos político-econômicos do pós-30 em Goiás. A "goianidade" abrange uma época em que se procura mesclar o "velho" e o "novo", fundir o "antigo" e o "moderno", envolver o rural e o urbano e confluir o "atraso" e o "progresso" pelos caminhos da História (CHAUL, 2005, p. 3).

Há quem diga que o mineiro e o goiano são parecidos, porém no período pós-mineratório, quando haviam se esgotado os sinais do ouro e as cidades começaram a se esvaziar, Goiás viveu um processo extremamente particular e inverso ao vivido por Minas Gerais. Este processo não pode ser visto dentro do que acontecia no projeto de

modernização nacional, do qual Minas foi partícipe. Ao contrário, Goiás preservou em suas tradições, no seu jeito cotidiano, em sua culinária, em sua arquitetura, uma identidade peculiar em um tempo igualmente singular, que, segundo Chaul, não pode ser confundido com atraso e/ou isolamento.

Somos o arquétipo do desejo da realização, a vida comunitária dos índios que os hippies tentaram um dia adotar, somos a secular batucada e ritos africanos, onde os Kalunga nos guardam desde tempos imemoriais. Somos a modinha lusitana nos saraus de Vila Boa, o traço europeu nas óperas dos barracões de Meya Ponte, hoje Pirenópolis, somos ainda a herança espanhola ou portuguesa das Cavalhadas, a viga mestra do cristianismo na Procissão do Fogaréu na Cidade de Goiás e somos mais ainda nós, os goianos, os homens pardos de que nos falou Luiz Palacin, na catira, nas folias de Reis e do Divino ou na Dança dos Congos de Catalão (CHAUL, 2005, p. 3).

É essa goianidade, requerida por Fernando Henrique Cardoso⁴, conquistada por Bariani Ortêncio e Luiz Palacin, admirada por Nasr Chaul, da qual estamos falando.

Observamos que desconstrução destes três termos “atraso”, “isolamento” e “decadência” (CHAUL, 1997), continuaram permeando suas ações no sentido da adoção de uma política cultural que fosse de encontro a eles, e ao encontro do que se convencionou chamar de “goianidade”, pelos estudos da história cultural do estado. É certo que a vivência pessoal e acadêmica de Nasr Chaul, e também da própria relação de Marconi Perillo com essa cultura, influenciaram as escolhas e os rumos da cultura goiana, concernentes às políticas culturais adotadas pela AGEPEL.

⁴ No caderno *Política* do Jornal Diário da Manhã do dia 05/11/1999, na Cidade de Goiás, o então presidente Fernando Henrique Cardoso requer a goianidade por ser bisneto de um cidadão ilustre da antiga capital. No seu discurso pronuncia: “Essas cidades do século XVIII para diante, produziram cultura. Foram capazes de expressar um sentimento de identidade. Um país que tem esse enraizamento que tem Vila Boa de Goiás é um país que tem amor às cidades, que produziu um sentimento de cidade, que produziu cultura. Um país como esse entra no mar bravio da globalização cada vez mais convencido de si mesmo, de que tem força própria, de que tem identidade cultural, de que não tem o que temer, porque sabe que é grande (CARDOSO, D.M. 05/11/1999, p.7).

1.2. Políticas Públicas de Cultura (PPCs)

Ao tratar de políticas culturais territoriais locais, nossa experiência de mais de vinte anos de gestão e de análise da matéria nos permitiu chegar a uma primeira conclusão: não acreditar em modelos. Entendemos cada política cultural, cada um de seus aspectos e de que seus objetivos têm um sentido mundial e um sentido em seu próprio contexto (MARTINELL, 2003, p. 93).

Retomando a discussão sobre cultura abordada no início deste capítulo, percebemos ser importante diferenciar a abordagem dada à cultura pelos governos para a formulação e execução de suas políticas públicas na área.

Levantamos a visão antropológica do termo cultura e consideramos que ela exerce uma função primordial em se tratando de cultura e sociedade. Porém, para autores como Botelho (2001), por exemplo, o uso da dimensão antropológica é de extrema complexidade, pois amplia excessivamente o universo de atuação das políticas culturais, dificultando, assim, sua aplicabilidade. Vista por este prisma, a cultura poderia ser “tudo”, porém ver cultura como tudo não contribui efetivamente para a elaboração de uma política cultural e não consegue traduzir a amplitude deste discurso em mecanismos eficazes que viabilizem sua prática. A cultura, sob a égide antropológica, torna difícil a formulação de políticas culturais específicas (BOTELHO, 2001, p. 75).

Para a autora, os canais específicos de expressão da arte são aqueles em que a cultura se manifesta por meio da organização da produção cultural, e que apesar da criação cultural ser concebida no universo particular e cotidiano do artista e na sua singularidade, ao alcançar outras fontes de percepção e ao ser absorvida, torna-se universal. Fazendo-se necessário, então, o escoamento dessas expressões, por ações concretas que dêem condições para a circulação, troca, consumo e usos da cultura pela sociedade:

Deixam-se de lado, aqui, as construções que ocorrem no universo privado de cada um, abordando-se aquelas que, para se efetivarem, dependem de instituições, de sistemas organizados socialmente: uma organização da produção cultural que permite a formação e/ou

aperfeiçoamento daqueles que pretendem entrar nesse circuito de produção, que cria espaços ou meios que possibilitam a sua apresentação ao público, que implementa programas/projetos de estímulo, que cria agências de financiamento para os produtores. Em outras palavras, trata-se de um circuito organizacional que estimula, por diversos meios, a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos, ou seja, aquilo que o senso comum entende por cultura (BOTELHO, 2001, p.74).

A dimensão sociológica de Botelho seria utilizada, então, como referencial para se conseguir atender à demanda da cultura pelas políticas culturais, pois segundo sua concepção, trata-se de um circuito “mais visível e palpável” que, ao contrário da dimensão antropológica, planeja uma real interferência, buscando resultados relativamente previsíveis. Nesta dimensão se inscrevem as produções artísticas e “é aqui também que existe todo o aparato que visa propiciar o acesso às diversas linguagens, mesmo como prática descompromissada, mas que colabora para a formação de um público consumidor de bens culturais” (BOTELHO, 2001, p.74).

Embora tanto a dimensão antropológica quanto a dimensão sociológica, mencionadas por Botelho, sejam igualmente importantes, exigem diferentes estratégias no que se refere à formulação das políticas públicas. Distinguir bem as duas é fundamental para determinar o tipo de política que os governos vão formular para a cultura, “alguns trabalhando com um conceito abrangente de cultura e outros delimitando o universo específico das artes como objeto de sua atuação” (BOTELHO, 2001, p. 74).

A idéia de política e o conceito de público surgem pela primeira vez na *polis* grega, considerada berço da democracia. O conceito aristotélico de política se embasa no princípio do interesse público e à idéia de bem comum da *polis* e dos seus cidadãos (COULANGES, 1987, p. 337). Para os gregos, a política estava associada à capacidade do homem de agir em público, local original do político.

Como base para a nossa investigação, utilizamos a concepção de Teixeira Coelho (1999) sobre política cultural. Para o autor, a política cultural é entendida habitualmente como um programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas (COELHO, 1999, p. 293).

Sob esta lógica, no caso de Goiás, a política cultural adotada pela AGEPEL deveria significar, pois, um conjunto de intervenções realizadas pelo estado com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais do povo goiano, promovendo o desenvolvimento cultural de suas representações simbólicas:

[...] a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por ela responsável (COELHO, 1999, p.293).

Aventamos também o conceito de “política de eventos” que, segundo Coelho, seria o exato oposto da política cultural, e tem como fim o evento, este caracterizado como isolado e não sistêmico, porém “um acontecimento fora do comum, algo que quebra uma cadeia de rotinas, despertando atenção e merecendo a atenção provocada” (COELHO, 1999, p. 301). Na visão do autor, a política de eventos “designa um conjunto de programas isolados – que não configuram um sistema, não se ligam necessariamente por programas anteriores, nem lançam pontes necessárias para programas futuros – constituídos por eventos soltos em relação aos outros” (COELHO, 1999, p. 300).

Embasada somente nesta concepção, a política de eventos seria extremamente nociva à cultura. Criticada pelo seu caráter imediatista e oportunista, ela serviria, ocasionalmente, para promover políticos, partidos, beneficiar artistas etc. Porém, o autor suscita algumas condições da cultura que faz com que se reveja, em parte, a crítica à política de eventos.

A inexistência de recursos econômicos, recursos humanos e a total inadequação da burocracia governamental para o trato com as questões culturais, além de como já foi dito, o evento provocar uma ruptura, uma quebra na rotina e despertar atenção, é que Coelho afirma que as políticas de evento podem ter um alcance multiplicador tão ou mais importante do que as políticas culturais tradicionais (COELHO, 1999, p. 301):

Uma política cultural, no seu sentido específico, deve compreender atividades continuadas, que prolonguem seus efeitos no tempo e no espaço, mas deve ser capaz de prever intervalos “vazios” a serem

preenchidos por eventos, que, por sua singularidade, têm o poder de irrigar [...] o tecido cultural formal [...] e a constelação informal de produtores e consumidores. Mostras internacionais de cinema ou vídeo, por exemplo, podem ter mais significação cultural – como estimuladora e multiplicadora da ação de agentes e produtores culturais – do que várias oficinas de cinema e vídeo (COELHO, 1999, p. 301).

Esta pesquisa pautou-se ainda no princípio adotado por autores como Canclini (2008), Certeau (2005), Rubim (2009), Coelho (1999), entre outros, de que na formulação e construção da política pública de cultura deve ser priorizado o amplo debate com a sociedade, visando uma participação abrangente, antes de colocá-la em prática:

Este é um tema chave, que chega algumas vezes a diferenciar políticas públicas tradicionais daquelas voltadas para a cidadania cultural: a questão da participação. Geralmente ela não é bem vista pelos grupos políticos, pelas direções de caráter associativo ou mesmo por lideranças de movimento. [...] A formação da política cultural acontece entre os muros das secretarias, centralizando-se em governos e instituições sem interlocução pública (a não ser quando grupos de pressão organizam-se para mudar algo); assim, as atividades são desenvolvidas a partir da visão da burocracia cultural e seus estamentos, sem qualquer consulta ao público interessado. Em alguns casos, ouvem-se sempre os mesmos atores tradicionais reconhecidos pelo Estado (FARIA, 2003, p. 42-43).

Teixeira Coelho (1999, p. 296) acrescenta que existem dois tipos de políticas segundo perspectivas ideológicas: as políticas de dirigismo cultural e de liberalismo cultural e que o terceiro tipo seriam as políticas de interesse coletivo, ou de democratização cultural, devendo ser estabelecidas de acordo com princípios consensuais visando o acesso igualitário à cultura. Nela estaria incluída a política da democracia participativa, cujo objetivo é a promoção das formas culturais de todos os grupos sociais segundo as necessidades e desejos de cada um, procurando incentivar a participação popular no processo de criação cultural e os modos de auto-gestão das iniciativas culturais.

[...] isso exige uma mudança de foco fundamental, ou seja, não se trata de colocar a cultura ao alcance de todos, mas de fazer com que todos os grupos possam viver sua própria cultura. A tomada de consciência

desta realidade deve ser uma das bases da elaboração de políticas culturais, pois o público é o conjunto de públicos diferentes [...] e esta diversidade de públicos exige uma pluralidade cultural que ofereça aos indivíduos possibilidades de escolha (BOTELHO, 2001, p. 82).

Canclini assegura que é cada vez mais evidente, para as sociedades pós-modernas, a importância dos valores simbólicos da sociedade; contudo, menciona que devem ser elaboradas políticas públicas que visem a atender esse “todo fragmentado” em que se transformou a sociedade contemporânea, propiciando a coesão dos interesses gerais, sem, no entanto, perder a característica essencial do jeito de ser plural. E que, talvez, o ponto de partida para as políticas urbanas não seja pensar a heterogeneidade como problema, mas como base para a pluralidade democrática (CANCLINI, 1996, p.113).

Qual seria então a melhor política a ser implementada? Certeau (2005) afirma que a cultura é algo “flexível” e que a política cultural para uma sociedade deve ser pensada considerando-se a idéia do flexível⁵ (CERTEAU, 2005, p. 239), com a inclusão das mais diversas formas de manifestações, de públicos e produtores.

Na democracia, a definição das políticas culturais passa, necessariamente pelo debate com a sociedade civil e deve levar em consideração a relação do governo com o congresso nacional, com os governos estaduais, com os governos municipais, com os partidos políticos e, em especial com a comunidade cultural. (MOISES, 1997, p.15)

Alvo de muitas discussões, a política cultural de uma determinada sociedade perpassa obrigatoriamente pelos interesses e opiniões de quem a produz e faz parte dela. Entender os processos de criação, demandas culturais, necessidades do meio artístico e também as mudanças ocorridas na mentalidade e no comportamento dos cidadãos propicia aos governos traçar diretrizes e metas a curto, médio e longo prazo para a cultura dos municípios, dos estados e da nação.

Não obstante, sabemos que o fazer artístico está em constante construção, criação, implosão e explosão, muitas vezes, em um processo rápido e de difícil acompanhamento, ainda mais com os meios de comunicação de massa cada vez mais

⁵ Certeau diz que “cultura é algo flexível, de um lado é aquilo que permanece e de outro aquilo se inventa” (CERTEAU, 1995, p. 239)

globalizados e dominantes. Alguns grupos, neste processo de inter-relação subjetiva e objetiva das sociabilidades e de relações simbólicas (em que há ou não produção de bens), se criam, trocam entre si, se hibridizam (CANCLINI, 1997) e se transformam, criando novos bens e valores oriundos de fontes diferentes. Sendo, muitas vezes, um trabalho árduo para as políticas culturais acompanharem estes processos.

O fomento da cultura deve se dar, principalmente, definindo-se o papel do Estado nesse percurso. Ao contrário do que as tendências neoliberais prevêem, é preciso que o Estado se envolva ativamente no fomento à cultura, garantindo a produção daqueles meios que não foram contemplados pela lógica do mercado ou da indústria cultural, incentivando e atentando para os diversos grupos culturais existentes.

A partir da década de 1990, as políticas culturais no Brasil se resumiram à criação e implementação de leis de incentivo à cultura que, de certa forma, transferem a responsabilidade do governo no fomento da cultura para a sociedade, por meio de benefícios fiscais. A escolha dos projetos a serem financiados fica, principalmente, a cargo das empresas, que têm no patrocínio, além dos benefícios fiscais, uma importante ferramenta de marketing cultural, agregando valores às suas marcas.

Pessoas física e jurídica podem patrocinar projetos culturais, apesar de o investimento se dar mais no último caso. Para o apoio a projetos, basta que sejam contribuintes do Imposto de Renda, ICMS, ISSQN ou IPTU/ITU, dependendo da esfera do poder. No caso de Goiás, a isenção é feita pelo Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços (ICMS).

Apesar das leis de incentivo fiscais de apoio à cultura terem se evidenciado na década de 1990, o investimento na cultura no Brasil não é uma novidade do final do século XX e nem dependia apenas dessas leis para existir. Mas, por ter passado por diversos problemas sociais, políticos e econômicos durante o processo de afirmação do Estado democrático, talvez tenha sobrado pouco tempo para o Brasil pensar numa política cultural de interesse e participação da maioria, como vem fazendo atualmente com a definição de um novo Plano Nacional de Cultura (MINC, 2007).

Obviamente, a criação e a produção artística cultural sempre existiram, independentemente do investimento/incentivo direto do Estado ou de eficazes políticas públicas de cultura. As produções de arte no Brasil ora eram patrocinadas pelo próprio Estado, visando à criação e valorização de uma identidade nacional, ora por apreciadores de arte, pessoas abastadas da sociedade que financiavam e adquiriam obras

artísticas, ora por movimentos independentes da classe artística, estudantil e até da Igreja ou ainda pela auto-sustentabilidade dessas produções dentro do mercado.

Criada por Sérgio Paulo Rouanet, enquanto Secretário de Cultura, a Lei 8.313 de 1991, conhecida como Lei Rouanet⁶, criou o PRONAC - Programa Nacional de Apoio à Cultura e restabeleceu os princípios da Lei nº 7.505/86 ou Lei Sarney⁷. A política cultural daquela época, fundamentada na Lei Rouanet, recebeu diversas críticas, sendo acusada de relegar a cultura ao plano das perspectivas neoliberais que viam no mercado e no patrocínio privado possibilidades suficientes de financiamento e produção:

O governo de Fernando Collor de Mello veio definitivamente colocar um fim a esse período⁸, com a destruição promovida nas instituições federais responsáveis pelo patrimônio histórico e artístico nacional e pela ação cultural e artística. Esse movimento teve repercussão sensível nas esferas estaduais e municipais. Afora nossa dolorosa particularidade histórica, esta busca pelo patrocínio privado reflete o movimento mundial iniciado nos anos 80 e motivado pela crise econômica e pelas soluções procuradas dentro do chamado quadro neoliberal, no qual os governos começaram a cortar seus financiamentos para as áreas sociais e, mais particularmente, para a cultura (BOTELHO, 2001, p.77).

Aconteceu uma grande retração da produção cultural brasileira no governo Collor, que retirou das artes muitos investimentos provenientes de recursos próprios, lançando mão de uma política neoliberal para a cultura, através das leis de incentivo, o que permitia ao Estado se eximir do investimento direto e até da formulação de políticas públicas culturais efetivas, como se a cultura pudesse se desenvolver *per si* e ser concebida isolada de outros setores governamentais.

⁶ A Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313 ou Lei Rouanet) foi promulgada em 23 de dezembro de 1991 e estabeleceu o PRONAC – Programa Nacional de Apoio à Cultura, que concede isenção fiscal para pessoas física ou jurídica, contribuintes do Imposto de Renda, que patrocinem projetos culturais previamente aprovados por esta Lei.

⁷ A Lei nº 7.505 ou Lei Sarney foi a primeira lei de incentivo à cultura no Brasil. Promulgada no governo José Sarney, em 02 de julho de 1986, esta lei previa o abatimento no imposto de renda, em até 100%, para casos específicos, de empresas e contribuintes que viessem a patrocinar algum projeto artístico-cultural aprovado por ela.

⁸ O período de que fala a autora são as décadas de 70 e 80, quando a presença do Estado no apoio às artes no Brasil era mais vigorosa, por meio de políticas públicas intervencionistas, conseqüentemente dirigistas, sendo este o receio de muitos artistas atualmente quanto à presença forte do Estado nas artes, pois as ações podem acabar centralizadoras, clientelistas e paternalistas demais.

A este respeito vemos a afirmação de Edward Said (1995) que percebe a distinção feita por algumas políticas governamentais que separam a cultura de outras áreas políticas como a economia, a saúde ou a indústria, por exemplo, distinguindo dois campos de atuação política: um, onde se programam sérias políticas governamentais; o outro, designado à produção cultural e às artes, concebendo-os como campos isolados. Contudo, Said afirma que não se pode compreender a esfera cultural isolada, tida como livre e disponível para etéreas investigações *versus* uma esfera política degradada (onde se supõe a verdadeira luta de interesses); estas esferas estão relacionadas se não são as mesmas (SAID, 1995, p. 93).

No entanto, não há produção artística autêntica germinando sob forma de dirigismo cultural, protestam artistas e produtores. Como define Teixeira Coelho, essas políticas dirigistas são “postas em prática principalmente por Estados fortes e partidos que exercem o poder de modo incontestado, promovem uma ação cultural em moldes previamente definidos como de interesse do desenvolvimento ou da segurança nacionais” (COELHO, 1999, p. 299).

Após a rápida e malsucedida experiência de deixar o financiamento das artes quase exclusivamente à iniciativa do mercado, como tentado de modo atabalhado pelo governo Collor, será que a sociedade brasileira deveria simplesmente retornar ao modelo anterior, baseado na forte e quase exclusiva presença do Estado na área, cujos traços de paternalismo, em relação à organização e ao financiamento das artes e da cultura são execrados pela sociedade? (MOISÉS e BOTELHO, 1997, p. 8).

O Estado não deve entregar unicamente nas mãos da iniciativa privada a decisão das políticas culturais, pois um projeto artístico sofre descaracterizações quando tenta se enquadrar no perfil de determinadas empresas para obter apoio financeiro, como também deixá-lo decidir, autonomamente, o que deve ser produzido, impondo um clientelismo e um dirigismo cultural sobre a produção artística, atravança os processos de criação.

Exatamente por este motivo, em que a participação dos governos deve ser consultiva, não interferindo nos processos de criação do artista, mas criando projetos e uma política de fomento às mais variadas produções, é que a lógica da política cultural deve se dar em consonância com os interesses da sociedade, ao contrário dos interesses de uma política de partido ou os interesses exclusivamente do mercado.

De acordo com os projetos realizados pela Agência Goiana de Cultura e das análises sobre a gestão de Nasr Chaul, a AGEPEL considera ter correspondido totalmente a estas expectativas e demandas. Mas, existem muitas críticas, tanto positivas como negativas, ao governo Marconi Perillo em relação à política cultural implementada. A começar pela própria Lei Goyazes⁹ que, ao longo destes oito anos, contemplou poucos projetos e destes, apenas a metade conseguiu captar recursos para sua execução¹⁰. Ou em relação ao patrimônio do estado, que canalizou uma parte considerável dos recursos para novas construções, reformas e restaurações, algumas das quais não foram entregues à população. Além da política cultural de Marconi Perillo ter sido considerada pela maioria dos seus críticos como uma “política de eventos”.

Sabemos que as produções artísticas – na maioria das vezes patrimoniais e identitárias - desenvolvidas pelos governos, marcam o povo de forma simbólica e conferem àquele um *status* na luta pelos seus interesses culturais. O que, conseqüentemente, legitima as ações deste governo, pois o povo reconhece nestas ações os símbolos de sua cultura e tudo o que envolve sua identidade. Estes governos conseguem, assim, lançar e firmar suas bases diante da oposição com o apoio do povo.

[...] Não é raro ver a política cultural definida como um *conjunto de intervenções dos diversos agentes do campo cultural com o objetivo de obter um consenso de apoio para a manutenção de um certo tipo de ordem política e social ou para uma iniciativa de transformação social*. Numa trilha paralela, entende-se a política cultural, juntamente com a política social, *como um dos principais recursos de que se serve o Estado contemporâneo para garantir sua legitimação como entidade que cuida de todos e em nome de todos fala* (COELHO, 1999, p. 293, grifos do autor).

Partindo do poder imaginário, que tem como fonte os símbolos que uma sociedade fabrica, chegamos a um poder outorgado que se utiliza desses símbolos monopolizando-os e estabelecendo entre eles uma hierarquia, a fim de preservar o lugar

⁹ A Lei 13.613, ou Lei Goyazes, é um mecanismo de incentivo à cultura do estado de Goiás que concede benefícios fiscais para empresas contribuintes do ICMS, que patrocinarem projetos culturais previamente aprovados por esta Lei. Este tema será desenvolvido no Capítulo II desta pesquisa.

¹⁰ Segundo entrevista de Lopes Júnior, concedida a esta autora no dia 25/09/2009. Vanderley Cassiano Lopes Júnior é gestor do estado de Goiás e há oito anos trabalha diretamente com a gestão da Lei Goyazes. As demais citações se referem a este documento.

privilegiado a si próprio na busca de auto-afirmação como poder constituído, o que se pode ver nos discursos de dominação e valor (BACZKO, 1985, p.299). Daí concluímos, por exemplo, quais manifestações artísticas as políticas culturais do estado tem interesse de contemplar: geralmente aquelas em que se identificam os símbolos do patrimônio histórico como representantes da cultura local, regional e nacional, pois são nestes símbolos que o povo se reconhece e se identifica como pertencente ao mesmo grupo, sendo possível a legitimação do poder.

Exercer um poder simbólico não consiste meramente em acrescentar o ilusório a uma potência “real”, mas sim em duplicar e reforçar a dominação efetiva pela apropriação dos símbolos e garantir a obediência pela conjugação de sentido e poderio. Os bens simbólicos, que qualquer sociedade fabrica, nada têm de irrisório e não existem, efetivamente, em quantidade ilimitada, alguns deles são particularmente raros e preciosos (BACZKO, 1996, p.298).

Exemplo disto é a observação que Feijó (1985, p. 68) faz sobre um trecho da Política Nacional de Cultura de 1975, concepção em que o Ministério da Educação e Cultura prioriza a chamada “cultura nacional” na qual o patrimônio histórico e as manifestações regionais receberiam destaque na concepção das políticas culturais. Logo em seguida, a réplica do autor quanto a esta idéia:

É preciso ver então como uma política é elaborada. O momento elaborado dessa política está expresso na política Nacional de Cultura (Ministério de Educação e Cultura, 1975). Segundo esse projeto a política cultural do Estado deve dar-se no sentido de valorizar a “cultura nacional”, que é definida pelas manifestações regionais, pelo folclore e pela consolidação de nosso patrimônio histórico e científico (...) o problema é que todas essas manifestações são concebidas de maneira estanque, separadas, acabadas. A cultura nacional, diante de uma leitura atenta do projeto, já está pronta! (FEIJÓ, 1985, p. 68).

Estes discursos, retoricamente, dominam o imaginário social criando, mesmo que ilusoriamente, uma sensação de que devam ser geradas apenas políticas culturais de apoio ao patrimônio histórico e artístico, representantes de uma verdadeira identidade nacional ou regional. Discurso semelhante encontramos na concepção da política cultural da AGEPEL para a cultura do estado de Goiás:

A política voltada para o setor cultural centrou-se em dois princípios básicos. Na preservação e manutenção do patrimônio histórico físico e no resgate das manifestações artísticas, festas e tradições populares e ainda na busca das diferentes culturas que se entrelaçam e compõem a identidade cultural do povo goiano (AGEPEL, disponível em <http://www.agepel.go.gov.br/index.html>, acesso em 08/2008).

Percebemos um discurso da gestão em privilegiar a revalorização do patrimônio histórico e artístico do povo goiano, em uma tentativa de “resgate” também de uma identidade cultural para o estado. Paradoxalmente, a linha que marca esta gestão ou a que possui maior visibilidade é a de uma política bem mais criacionista, com a implementação de projetos contemporâneos, do que conservadora, apesar de em muitos aspectos se revelar assim. Coincidentemente, também em 1999, Teixeira Coelho descrevera sobre estes tipos de políticas com relação aos seus objetos:

Observam-se tradicionalmente, dois modos nas políticas culturais, do ponto de vista do objeto para o qual se voltam. Um, dito patrimonialista, marca a política cultural dirigida para a preservação, o fomento e a difusão de tradições culturais supostamente autóctones ou, em todo caso, antigas ou, ainda, ligadas às origens do país (“patrimônio histórico e artístico”), e diz respeito em princípio tanto ao acervo da história dos grupos dirigentes quanto às tradições e costumes das classes populares. O segundo modo, mais adequadamente denominado de *criacionista*, caracteriza a política cultural que promove a produção, a distribuição e o uso ou consumo de novos valores e obras culturais. Embora não se limitem a tanto, na prática as políticas criacionistas costumam privilegiar o apoio às formas culturais próprias das culturas média (*midcult*), como o cinema, e superior ou da elite (*highcult*), como museus, dança e música de vanguarda, etc. (caso em que são denominadas de *políticas de vanguarda*) (COELHO, 1999, p. 296).

Para entendermos como essa gestão pensou e ratificou uma visão política sobre a cultura do estado, listamos neste trabalho alguns dos principais projetos que efetivamente contribuíram para definir o perfil daquele governo no que se refere às ações de apoio, criação e difusão das mais variadas expressões culturais do povo goiano.

1.3. Sociedade e cultura: o papel do Estado nas políticas culturais.

No final da década de 1990 e até os dias atuais, pensar na cultura como fonte de desenvolvimento humano e social, tornou-se mais intenso e valorizado pelos governos e gestores brasileiros, a contar pelo poder que as culturas têm em configurar e transformar realidades.

Seja em âmbito privado ou público, a cultura se revela importante instrumento para o desenvolvimento humano. Na verdade, ela sempre foi chave deste desenvolvimento, mas parece que agora, mais do que nunca, principalmente no Brasil, aos olhos dos governos e investidores da cultura, ela tem se revelado: 1- valorosa contribuição “do e para” o indivíduo/cidadão; 2- importante estratégia governamental; 3- importante meio de comunicação, *marketing* e retorno de imagem institucional para empresas.

O papel do Estado no fomento à cultura é primordial para o desenvolvimento das atividades culturais do povo/nação, estes aqui entendidos, na acepção da palavra,

como elemento pessoal constitutivo do Estado, há que se ter presente a distinção entre *população*, que diz respeito a todos os que habitam o território, ou seja, engloba todas as pessoas, mesmo que temporariamente permaneçam em um território, sem nada a dizer dos vínculos com o Estado, pois se apresenta como um conceito demográfico-matemático, e *povo*, que realça o aspecto jurídico do grupo vinculado a uma determinada ordem normativa, mostrado como um conceito jurídico constitucional [...]. Ainda pode-se falar em nação, a qual possui um caráter de homogeneidade referente e origem, interesses e aspirações, aparecendo como um conceito psico-sócio-antropológico. [...] Para alguns doutrinadores, povo equivale ao *conjunto restrito da população capaz de observar deveres políticos*, assimilando o caráter de *cidadania* (STRECK; MORAES, 2000, p. 141, grifos do autor).

A cultura gera “mais valias” para a sociedade (MARTINELL, 2003), como saúde, bem estar, entretenimento, conscientização, democracia, alargamento de horizontes, diminuição da criminalidade, promove ações inclusivas de crianças, jovens, portadores de necessidades especiais, idosos e etc., gera emprego e renda, desenvolve o

pensamento crítico, o poder cognitivo, promove as sociabilidades, entre outras muitas “mais valias”. Além de propiciar o aparecimento de uma economia da cultura. Isto pode ser observado, sempre que gerados, nos próprios indicadores sociais e econômicos de uma nação.

Muitas vezes uma ação cultural não cria emprego, mas cria lazer criativo ou não cria desenvolvimento econômico, mas gera segurança. São os efeitos que denominamos mais valias e que devem ser aferidos. No entanto, muitas vezes os aspectos qualitativos das pesquisas de avaliação são esquecidos (MARTINELL, 2003 p. 97).

Neste novo milênio, o Brasil avançou mais na reflexão sobre cultura e suas práticas em conjunto com a sociedade civil. O novo século abriu-se mais ao debate sobre o assunto, bem como ao tema do financiamento cultural, do marketing e das próprias políticas públicas culturais. Seja por meio de conferências, seminários e fóruns, atualmente, os órgãos públicos têm tentado abrir discussões de políticas públicas para a cultura com a sociedade, como tem ocorrido desde 2003, no governo Lula, com a formulação do Plano Nacional de Cultura.

Analisando historicamente, a relação entre Estado, sociedade e cultura não foi a mais democrática em nosso país. Esta relação, quase sempre permeada por um jogo de interesses, manipulações, dirigismos, clientelismos e indiferença para com o setor durante décadas, sempre impôs restrições à participação do cidadão nos assuntos de Estado, reforçado pela falta de acesso à informação, descrença e conseqüente desinteresse da maioria da população por política.

Somente em 2003, o Governo Federal Brasileiro tentou mudar essa situação com a abertura da discussão sobre cultura em nosso país, por meio de debates públicos e tomadas de decisão em conjunto com a sociedade civil, recebendo propostas setoriais dos diversos agentes culturais e elaborando o PNC, que prevê a execução e o acompanhamento das diretrizes culturais formuladas para médio e longo prazo, na perspectiva plurianual do decênio 2008 – 2018.

Um complexo percurso de construção coletiva do PNC é trilhado por toda a sociedade desde 2003. [...] O Seminário Nacional Cultura para Todos, em 2003, é o primeiro passo de uma série de ações voltadas ao envolvimento dos cidadãos na avaliação e direcionamento dos rumos das políticas culturais. Além dos resultados dessas duas recentes

inovações na gestão pública, a experiência da 1ª Conferência Nacional de Cultura (CNC), em 2005, e o conjunto de resoluções extraídas desse encontro completam a base de sustentação das diretrizes de organização e planejamento da Política Nacional de Cultura, reunidas no primeiro PNC da história democrática brasileira. As deliberações da CNC, encaminhadas ao Congresso Nacional em 2006, como ponto de partida do projeto de lei do Plano, desdobram-se nos conceitos, valores, desafios, estratégias e diretrizes apresentados ao debate público por meio deste caderno [...]. As 17 Diretrizes Gerais do PNC estão embasadas no diálogo constante com esses agentes e nas proposições decorrentes de encontros ocorridos entre 2006 e 2007, como o Seminário Nacional dos Direitos Autorais, o I Fórum Nacional de TVs Públicas e o Seminário Internacional de Diversidade Cultural (PNC, 2007, p. 16).

Apesar dos debates sobre cultura e sociedade no Brasil terem se democratizado, em uma tentativa de ampliá-los, ainda existe uma grande dificuldade de fazer com que as soluções e sugestões geradas por eles sejam colocadas em prática como uma via de mão dupla, onde o que se planeja em conjunto com a sociedade civil seja implementado na cultura do Estado e o que se “fabrica” tanto nos gabinetes políticos quanto nos laboratórios da mídia esteja de acordo com uma política cultural participativa e requerida. A este respeito, Certeau critica o que ele chama de política do *mass media*:

A partir de então, a política do *mass media* parece ampliar, mas não modificar essa concepção social da relação entre elite e massa. Ela fornece a um imenso público as imagens e a informação fabricadas em laboratório. A organização dos sindicatos, dos partidos ou dos movimentos da Ação Católica evidencia também uma estruturação análoga; tende a fazer da “base” o receptáculo das idéias ou dos programas elaborados nos altos cargos, nas “sedes” do pensamento e da direção (CERTEAU, 2007, p. 167).

Alguns governos encaram a política cultural com o lema revelador de levar a cultura ao povo, como se pudéssemos dissociar os dois, cultura e povo, criando e decidindo propostas e projetos culturais, escolhendo onde e como gastar o orçamento destinado à cultura, muitas vezes de portas fechadas ou com a participação mínima de um ou dois representantes de cada segmento artístico.

Por esta razão, os estudos sobre cultura e sociedade prevêm e requerem do Estado um compromisso de que os direcionamentos dados para a cultura estarão de acordo com uma política democrática e participativa, ou seja, cultura “de” todos, “feita”

por todos, “levada” para todos, caminhando para o que comumente tem se denominado de democracia cultural.

A cidade cultural é um dos espaços mais vivos que hoje confirmam nossa paisagem coletiva. É o espaço da língua, da sensibilidade, das atitudes vivas do lazer e da comunicação. As mais valias que se possam criar não têm comparação com as que incidem no preço de qualquer outro produto. Em contraste com o que ocorre em outros setores da vida social, as forças que incidem nas estruturas culturais são muito mais variadas e democráticas das que influem no urbanismo, na saúde, na educação, etc. Não é estranho que os projetos políticos que aspiram a devolver ao cidadão sua voz civil, em harmonia com os princípios da democracia representativa e em luta contra a burocratização, encontrem nas políticas culturais locais uma ajuda indispensável para que seja real a sua mensagem (DELGADO *apud* MARTINELL, p. 104).

O estado/cidade é o local onde podemos observar mais claramente os resultados de uma política cultural. O agir localmente implica pensar em uma política nacional que se preocupe com os desdobramentos de suas formulações no regional, por conseguinte nas comunidades; sendo as cidades o espaço visível de recepção, participação e implementação das ações culturais. Portanto, pensar em uma política cultural global implica discutir esta política em núcleos formados a partir das cidades. De fato, isto só é possível se definirmos bem o papel do poder público na organização e fomento da cultura.

1.3.1. Mercado x Estado: que política a seguir?

As tendências neoliberais desencadeadas pelo liberalismo econômico e pela globalização levantaram alguns questionamentos quanto às políticas culturais de mercado, que se fizeram perceber naquele momento. Os estudos de Benhamou (2007) sobre a economia da cultura contestam esse comportamento e mostram a importância da participação ativa do Estado no fomento à cultura.

Suas análises se dão em cima do caso da França, mas seu problema quanto à produção cultural é quase unânime nos casos dos países capitalistas que viram a possibilidade de lucro e renda com a crescente indústria cultural sem, no entanto, atentarem-se para o fato de que nem todas as manifestações artísticas e culturais

poderiam gerar lucro. Logo, segundo a autora, medir a cultura unicamente pelo indicador financeiro seria no mínimo um equívoco.

Muitas vezes a lógica do mercado parece bem sedutora. Mas sabemos que se deixássemos a cultura nas mãos do mercado, quase 60% ou 70% das formas expressivas hoje existentes desapareceriam. A preservação das diversas identidades culturais e das formas expressivas de interesse geral depende da intervenção do Estado. [...] Os neoliberais costumam defender que o Estado não deve intervir em cultura, ainda que as políticas neoliberais o tenham feito, tanto para reduzir a parcela destinada à cultura nos orçamentos, como para justificar a omissão do Estado nesse campo (MARTINELL, 2003, p. 96).

Apesar de hoje se requerer a presença do Estado no apoio à cultura, um dos fatores que também levaram a este afastamento foi a própria preocupação dos artistas que viam as medidas do governo para a cultura como populistas e clientelistas, além, é claro, de dirigistas. Scitovsky (1972) afirma que a única coisa que justifica a ajuda pública é “educar a inclinação estética dos homens, e com isso eles experimentarão maior bem estar [...]; portanto, os bens devem ser colocados ‘sob tutela’ e o Estado encarrega-se de incentivar os cidadãos a produzi-los e consumi-los” (SCITOVSKY *apud* BENHAMOU, 2007, p. 152).

Mas a preocupação de outrora dos artistas e agentes culturais já não se sustenta. Ao contrário, o movimento neoliberal ocorrido no final da década de 1980 e durante os anos 90, no Brasil, propiciou profundas mudanças no paradigma: Estado – cultura – dirigismo, o que acabou impelindo a cultura, quase exclusivamente, para a imperícia do mercado:

A economia política de Pareto baseia-se na idéia de que a livre concorrência nos mercados permite atingir o máximo de bem estar coletivo. A legitimidade da intervenção pública em favor da cultura é produto, então, das falhas do mercado, que resultam da natureza dos bens, indivisíveis e coletivos ou mistos. Os efeitos externos, em proveito de outras atividades ou das gerações futuras, se traduzem por um descompasso entre os benefícios sociais e os benefícios provenientes dos gastos feitos e justificam a intervenção na cultura (PARETO *apud* BENHAMOU, 2007, p. 148).

Atualmente se requer uma participação mais consciente do Estado na cultura. A própria concepção de Pareto sobre a economia da cultura, apesar de defender a idéia da livre concorrência, aponta a necessidade da intervenção do Estado para garantir os benefícios sociais provenientes dela e que somente o mercado não conseguiria suprir. A cultura tem modos de produção e demandas bem peculiares dos mercantilistas:

Por último, as particularidades da demanda podem necessitar da intervenção pública, quer para reduzir as desigualdades sociais mediante a democratização do acesso à cultura, quer para limitar os fatores de incerteza por meio de regulamentações de proteção, quer ainda para assegurar que as gerações futuras desfrutem de um patrimônio conservado e enriquecido (BENHAMOU, 2007, p. 148).

O Estado dessa forma se vê tentado a escolher e dirigir, “o estímulo à criação é tarefa difícil, uma vez que se divide entre a necessidade de escolher e o perigo de acabar constituindo uma arte oficial” (BENHAMOU, 2007, p. 176). Em todo caso, a participação na cultura e o fomento são papéis dos quais o Estado não pode se eximir, visto que são cruciais para o apoio àqueles bens culturais que não conseguem meios de veiculação e geração de renda por si só:

Ninguém duvida do bom fundamento da crítica à onipotência do Estado tentado a dirigir a criação, a gerar rendas com a cultura e a administrar clientelas. Mas é possível reconhecer isto e ao mesmo tempo aceitar que a intervenção de governo impede que se empobreça a vida cultural quando abandonada ao imperativo da rentabilidade, e aceitar também que o mecenato seja apenas uma transferência pontual de responsabilidade e não de transformação profunda das condições de financiamento da cultura (BENHAMOU, 2007, p. 181).

No caso de Goiás, pudemos observar que houve uma inversão do que ocorria na cultura no final da década de 1990. Enquanto o Estado brasileiro se eximia de um envolvimento maior no setor, instigando artistas, produtores e empresas a recorrerem à Lei Rouanet praticamente como única fonte de financiamento, o estado de Goiás fez o inverso: tomou as rédeas da cultura, criando eventos para cada segmento artístico, dando centralidade ao assunto e de certa forma, dirigindo-a.

1.4. Políticas Culturais no Brasil

As políticas culturais são alvo de críticas e fontes de inúmeras discussões no Brasil e no mundo. A começar pelos diversos conceitos de cultura adotados pelas diversas sociedades em diferentes épocas, como foi discutido no início deste capítulo. A noção de política cultural decorre também da relação que as sociedades estabelecem com o termo “cultura” e com o próprio Estado.

Para entendermos como as políticas culturais no Brasil evoluíram, retrocederam ou caminharam, é preciso observar seu histórico e os momentos distintos em cada fase do país, dentro de um contexto social, econômico e político de consolidação da democracia da nossa nação.

O escritor Márcio Souza aponta que os primeiros sinais de uma efervescência cultural no Brasil, quando houve a intenção do Estado em promovê-la, remontam à Colônia com a vinda da Corte Portuguesa, em 1808. Nota-se que é desta data a edição do primeiro livro impresso no Brasil (SOUZA, 2007, p. 23).

Também são deste período a criação da Biblioteca Nacional (1811), a Missão Francesa (1816) - que trouxe para o Brasil artistas como Debret e os irmãos Taunay. Após a independência, ocorreram a 1ª Exposição de Artes Plásticas (1829) e o patrocínio, pelo Imperador, de viagens de estudo à Europa para artistas como Vítor Meirelles (1832-1903) e Pedro Américo (1843-1905). Já no Segundo Reinado foi fundada a Orquestra Filarmônica (1841) e em 1857, a Ópera Nacional. Esta época viu nascer compositores nacionais como Carlos Gomes e Alberto Nepomuceno. Basicamente a política cultural do Império foi centralizada na figura do artista.

Para o historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr., o Estado Imperial é um Estado patrimonialista, dominado por uma minoria proprietária que o usava em benefício próprio, sendo na área da cultura um Estado essencialmente elitista.

Para o Estado, durante todo o Império, a cultura era a produção letrada e erudita. Era para ela que se voltava sua política de mecenato os incentivos diretos de um imperador que buscou construir a imagem de homem sábio e interessado pelas coisas do pensamento e da ciência. As manifestações culturais de outros grupos sociais, quando não eram vistas com temor e desprezo – algumas delas motivo de repressão policial - eram tratadas pelo personalismo senhorial, em que o

mecenato exercido pelas elites, financiando, participando e até chefiando algumas destas atividades culturais, tinha a contrapartida da homenagem e da subserviência do serviço dos populares nelas envolvidos (ALBUQUERQUE, 2007, p.137).

Suas elites, tendo uma identidade essencialmente europeizada, oposta às manifestações populares, à cultura das ruas - das incipientes concentrações urbanas - onde se desenvolviam as manifestações de grupos marginalizados ou subalternos, o Estado Republicano terá de lidar ainda com as culturas “que surgem nos morros e nas favelas do Rio ou nos alagados de Recife e Salvador, como ainda terá que lidar com a diversificação crescente das manifestações culturais, a emergência de novos grupos sociais” (ALBUQUERQUE JR., 2007, p. 137).

São desse período, por exemplo, alguns dos mais conhecidos conflitos sociais do Brasil: Canudos, Revolta da Chibata, Revolta da Vacina, a repressão à capoeiragem, em uma tentativa, pelo Estado, de “civilizar’ e ‘disciplinar’ as manifestações culturais populares, que agora devem estar a serviço da produção de um povo cidadão e trabalhador” (ALBUQUERQUE JR., 2007, p. 137).

Contudo, Antonio Rubim teoriza sobre total ausência de qualquer política cultural no Brasil Colônia, no Império ou na chamada República Velha. Para ele, os governantes agiam sempre de forma aleatória e personalista. Segundo o autor, este quadro permaneceria assim até a década de 1930, quando é implantado o Ministério da Educação e Saúde.

Figura antiga [a ausência], ela está presente entre nós desde os tempos da colônia. Quais as políticas para o desenvolvimento da cultura que podiam conviver com o obscurantismo do colonialismo português? O menosprezo e a perseguição das culturas indígenas e africanas; a proibição de instalação de imprensas; o controle da circulação de livros; a inexistência de ensino superior e universidades são apenas algumas das faces deste obscurantismo. [...] A independência brasileira não alterou substancialmente este panorama. O Estado continuou sendo pouco atento à cultura. [...] As pessoalizadas atitudes culturais de Dom Pedro II, a rigor, não podem ser pensadas como uma efetiva política para a cultura. Estimular a inauguração dos Institutos Históricos e Geográficos; assumir uma postura de mecenas com alguns criadores culturais e ser, ele mesmo, um criador bissexto não configuram uma nova atitude do Estado brasileiro em relação à cultura, como supõem Márcio de Souza e José Álvaro Moisés (RUBIM, 2007, p. 185).

O autor rememora que nos governos autoritários estadonovista e militar, respectivamente, entre visíveis paradoxos, percebermos políticas culturais mais sistemáticas:

[...] somente nos períodos autoritários o Brasil conheceu políticas culturais mais sistemáticas, nas quais o Estado assumiu um papel mais ativo e, por conseguinte, eclipsou a tradição de ausência. As ditaduras do Estado Novo (1937-1945) e dos militares (1964-1985), além da censura, repressão, medo, prisões, tortura, assassinatos, exílios inerentes a todo e qualquer regime autoritário, realizaram uma intervenção potente no campo cultural. Por certo tal atuação visava instrumentalizar a cultura; domesticar seu caráter crítico; submetê-la aos interesses autoritários; buscar sua utilização como fator de legitimação das ditaduras e, por vezes, como meio para a conformação de um imaginário de nacionalidade. Esta maior atenção significou, sem mais, enormes riscos para a cultura. Mas, de modo contraditório, esta “valorização” também acabou criando uma dinâmica cultural e de políticas culturais que trilhou as fronteiras possíveis das ditaduras, quando não extrapolou estes limites (RUBIM, 2007, p. 187).

Por um desapego à cultura de elite e na tentativa de valorização do nacional e do regional, a classe média propunha ao Estado o abandono do apadrinhamento e da estratificação das culturas eruditas e populares, defendendo um projeto de formação de um Estado nacional, responsável pela formulação de uma política cultural para o país. Com este propósito, os modernistas realizaram, em São Paulo, a Semana de Arte Moderna de 1922.

A década de 1930 até meados da década de 1940 - com a Revolução de 30, a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, o Governo Provisório, o Governo Constitucional e a instituição do Estado Novo -, foram marcadas, sobretudo, por um dirigismo na vida cultural, além, é claro, da repressão e da censura.

Neste período, foi criado o Ministério da Educação e Saúde Pública (1934), que também cuidava da cultura, assumido por Gustavo Capanema, que atraiu para seu lado figuras importantes do cenário cultural brasileiro como Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos e Portinari. Criou-se também o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Instituto Nacional de Música, o Instituto Nacional do Livro, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e foi lançada a Campanha Nacional do Folclore.

Mesmo mantida toda a estrutura institucional montada durante a Era Vargas, o período que segue (1946-1964), e antecede ao Golpe de 1964, é de relativa democratização na área cultural e

vem consolidar, de certa forma, no imaginário nacional, a idéia de que um governo formalmente democrático não possui política cultural, por que abre mão do dirigismo característico dos regimes autoritários, preocupados em gerir para controlar a cultura, e aposta na liberdade dos agentes privados responsáveis por produzir, gerir e legitimar a sua produção cultural (ALBUQUERQUE, 2007, p. 139).

Iniciativas empresariais e independentes, bem como movimentos populares e culturais germinavam em diversos campos das artes e do conhecimento, como as experiências da Atlântida e da Vera Cruz (no cinema), a construção do Museu de Arte de São Paulo (MASP), a realização das bienais de artes plásticas, as experiências do Teatro de ARENA, o Concretismo e o Manifesto Neo-Concreto, a Bossa Nova, o Tropicalismo. Os movimentos estudantis, conduzidos pela União Nacional dos Estudantes (UNE), o Cinema Novo, o desenvolvimento das indústrias culturais de radiodifusão, fonográfica e a instalação das primeiras estações de televisão eram reveladores da efervescência cultural do período. Tudo isto culminando com a construção de uma nova capital para o Brasil: Brasília.

Mas os ventos da democratização durariam até o Golpe Militar de 1964, e a presença do Estado é novamente requerida “por setores conservadores e tradicionalistas da sociedade, que vêem nisto a possibilidade de se contrapor e barrar o processo de integração do mercado cultural brasileiro nos circuitos culturais mundiais” (ALBUQUERQUE JR., 2007, p. 139).

Segundo o escritor Márcio Souza, o período da Ditadura Militar buscou inspiração no modelo de Getúlio Vargas, implantado em 1937, baseado, principalmente, na “crença positivista do progresso e desenvolvimento industrial e econômico” (SOUZA, 2000, p. 52). Assim como naquele governo, foi criada uma Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), nos moldes no velho DIP, fazendo a tesoura da censura funcionar: “A partir de 1968, a repressão se torna violenta, especialmente contra o teatro e a música popular brasileira. Espetáculos são proibidos e artistas são presos e agredidos” (SOUZA, 2000, p. 51).

Igualmente, o Estado retoma as políticas para o setor cultural visando a valorização da cultura popular ou do folclore, entendidos como representantes da cultura genuinamente brasileira, reagindo ao processo de internacionalização “explicitado por movimentos como a bossa nova, o iê-iê-iê e o tropicalismo” (ALBUQUERQUE, 2007, p. 139), criando agências de fomento à cultura como a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) e a Embrafilme.

Findo o longo período de ditadura, foi preciso um novo longo período no processo de redemocratização e de liberdade cultural na nova configuração econômica e social brasileira. Finalmente, em 1985, o Ministério da Cultura é criado e no ano seguinte a Lei Sarney. Porém, o Brasil atravessava uma crise econômica de descontrole monetário e inflacionário e a escassez de recursos impossibilitou o fortalecimento de ambos.

Inversamente a José Sarney, seu sucessor, Fernando Collor de Mello, desfez o Ministério da Cultura, rebaixando-o à Secretaria de Cultura, que ficou subordinada diretamente ao seu gabinete. Extinguiu a Embrafilme e também a Lei Sarney e em seu lugar foi implantada a Lei Rouanet (1991) pelo então Secretário Sérgio Paulo Rouanet, mas que só foi regulamentada em 1995.

Coube a Francisco Weffort, então Ministro da Cultura (o Ministério da Cultura havia sido recriado no governo Itamar Franco) sob o Governo Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) a propagação e divulgação entre os empresários, de que era “um bom negócio” (MINC, 1995) investir em cultura, por meio da lei de renúncia fiscal.

A partir de Collor, passando por Itamar Franco e chegando a Fernando Henrique Cardoso, percebemos uma política cultural fortemente pautada no modelo neoliberal, em que as forças do mercado, *per si*, seriam capazes de compreender e gerar políticas culturais inclusivas e democráticas, atendendo à classe artística, aos produtores e à população, valendo-se das leis de incentivo. Contrariando esta visão, Ana Carla Reis afirma:

Outra crítica que se faz é ao fato de várias leis não serem tratadas como instrumentos de política cultural, mas como a política cultural em si. O que se ouve nos discursos do governo, hoje, é que as leis de incentivo cultural vêm sendo bem sucedidas, já que tantos projetos foram aprovados (os quais um número significativo foi incentivado), lastreados por uma dotação orçamentária sempre crescente. (REIS, 2002, p. 213).

Para pesquisadores de cultura como Rubim (2008), o fato é que nunca houve uma política efetiva de cultura no Brasil nem em tempos de autoritarismos nem em tempos de democracia, sendo políticas de partidos que nunca chegam a ultrapassar mandatos como no caso do plano de educação e de saúde, por exemplo, causando uma instabilidade no setor há muito percebida e não sanada.

A cruel combinação entre escassez de recursos estatais e a afinidade desta lógica de financiamento com os ideários neoliberais então vivenciados no mundo e no país, fez que parcela considerável dos criadores e produtores culturais passasse a identificar política de financiamento e, pior, políticas culturais tão somente com as leis de incentivo. A profunda sedimentação e admirável persistência deste imaginário de inspiração neoliberal em parcelas significativas do campo cultural irão empobrecer a imaginação e as alternativas de políticas culturais no Brasil. Outra vez mais a articulação entre democracia e políticas culturais se mostrava problemática. O Estado persistia em sua ausência no campo cultural em tempos de democracia (RUBIM, 2008, p. 13).

Gilberto Gil, ex-ministro da Cultura do Brasil, endossa a assertiva de que o Brasil, em seu processo de redemocratização, deixou a cultura relegada às forças de mercado, reforçando o discurso do investimento privado no setor, propagando a Lei Rouanet que, apesar de ter o governo como avaliador dos projetos a serem aprovados, as empresas é que decidem sobre a viabilização e execução destes.

Desde o Governo Collor, o Ministério da Cultura definiu. Sua estrutura apequenou-se. Perdeu capacidade política, técnica e gerencial. Desmantelado, foi incapaz, por exemplo, de operar integralmente os instrumentos previstos no Programa Nacional de Apoio à Cultura, a conhecida Lei Rouanet. Mas o mais grave é que o Ministério abandonou por completo aquela que deveria ser a sua função maior. Em vez de ter uma política cultural para o país, simplesmente entregou essa tarefa ao mercado, aos departamentos de comunicação e marketing das empresas, pela via dos incentivos fiscais (GIL, 20/03/2003, *Discurso do Ministro da Cultura no Seminário Cultura XXI*, Revista Museu online, disponível em <http://www.revistamuseu.com.br>, acesso em 02/2010).

Contrariamente, o governo Lula tentou fazer frente ao modelo neoliberal, tentando retomar a participação do Estado na formulação de políticas públicas para a cultura, sem deixar de utilizar o mecanismo da Lei Rouanet, reconhecendo a

importância de reformular suas ações no sentido de abarcar áreas e setores da cultura que haviam sido deixados de lado por décadas como a cultura indígena e a afro-brasileira. Ainda no discurso de Gil, percebemos a preocupação para a elaboração de uma política cultural nacional:

Daí que três questões-desafio se imponham, agora, ao Ministério da Cultura: a retomada de seu papel constitucional de órgão formulador e executor de uma política cultural para o país; a sua reforma administrativa e a correspondente capacitação institucional, do ponto de vista técnico e organizacional para operar tal política; e a obtenção dos recursos financeiros indispensáveis à implementação desta política, seus programas e seus projetos (GIL, 20/03/2003, *Discurso do Ministro da Cultura no Seminário Cultura XXI*, Revista Museu online, disponível em <http://www.revistamuseu.com.br>, acesso em 02/2010).

1.5. “Panela Velha”

Analisando de forma mais geral a situação da cultura em nossa nação, apesar da preocupação dos governos estaduais com as produções artísticas e as manifestações culturais de seu povo, esta, geralmente se apresentava de modo menos central e necessária em comparação com outras necessidades e prioridades do Estado. Do mesmo modo, a cultura representava um acessório complementar ou suplementar às políticas de partido, vista, sobretudo, como uma necessidade de segunda instância ou como um elemento supérfluo para a população:

Nesse quadro, a ação cultural assume o caráter de *medida suplementar e eventual* baseada em um conhecimento empírico e imediatista, quase sempre subjetivo, de determinada situação social. Isso, porque a própria cultura é vista como algo suplementar, no máximo *complementar*, a ser obtida, proporcionada e desfrutada *quando, e se possível*, num segundo ou terceiro momento da vida individual e da comunidade (COELHO, 2003, p. 217, grifos do autor).

Não precisamos nos aprofundar muito para confirmar que a cultura nunca foi assunto do dia nas discussões governamentais de Estado, não sendo diferente em Goiás. Sem nos delongarmos, podemos afirmar que, em Goiás, na gestão dos governos peemedebistas de Iris Resende (1983-1986/1991-1994) e Maguito Vilela (1995-1998), os avanços na cultura foram pouco significativos. Segundo Eduardo Horácio, jornalista de O Popular, não se pode incluir nesta assertiva a gestão de Henrique Santillo (1987-1990). Para ele, foi nessa gestão que se adotou realmente uma política eficaz para a cultura do estado:

Fazer política de acompanhamento, formação e incentivo financeiro constante a novos escritores, músicos, cineastas e artistas em geral exige verbas, muito trabalho e pouco retorno midiático. É melhor do que uma política de eventos? É. Quem chegou mais perto de uma política cultural sólida em Goiás foi Henrique Santillo, que governou o Estado de 1987 a 1990. Depois, nunca mais (HORÁCIO, Jornal X, disponível em <http://www.jornalx.com.br>, acesso em 12/2009).

A maior preocupação de Maguito Vilela foi com os programas sociais desenvolvidos em sua gestão, como as bolsas e as cestas básicas para a população de baixa renda. No setor cultural, seu plano para a cultura previa:

Ampliação e reforma do Centro de Tradições e Artesanato; Divulgação regional, nacional e internacional dos bens produzidos para efeito de amostra e comercialização; Criação da bolsa cinematográfica João Bênio; criação do curso de terceiro grau (nível superior), no Centro Cultural Gustav Ritter; Reforma e adaptação do Teatro Inacabado; Intercâmbio da nossa produção com outros centros de produção do país e do exterior; reestruturação do Centro Cultural Martim Cererê (D.M., 01/01/1995, p. 4).

Porém, parte deste plano não chegou perto de ser concretizado. O Curso superior não foi implantado no Gustav Ritter; o Teatro Inacabado¹¹, até o início de 2010, continuava inacabado e o Centro Cultural Martim Cererê recebeu apenas uma

¹¹ O Teatro Otavinho Arantes foi construído em 1959 por um dos pioneiros das artes cênicas em Goiás, Otavinho Arantes, e inaugurado em 1963, sem estar completamente concluído, recebendo popularmente o nome de Teatro Inacabado. Após um período de completo abandono do espaço e outro de promessas governamentais de reforma e conclusão, o teatro reabriu suas portas em 22 de março de 2010, totalmente reformado e finalizado. A obra foi realizada no Governo Alcides Rodrigues (2007-2010), sucessor de Marconi Perillo.

“maquiagem” em sua reforma. Além de não termos indicadores para avaliar se houve uma divulgação dos bens produzidos e o intercâmbio cultural com outros centros de produção do país e do exterior. Na época, muitos artistas reclamavam, ainda, que o Teatro Goiânia servia de palco para formaturas, colação de grau e congressos de partidos (D.M. 01/01/1995, p. 3), fugindo, obviamente, de seu objetivo.

A não ser por alguns concursos literários de poesia e os prêmios BEG (Banco do Estado de Goiás) de literatura, artes plásticas e natureza, as realizações daqueles governos se caracterizaram, sobretudo, pela ausência de uma política de estado nas questões culturais. As poucas ações que existiam eram isoladas ou realizadas pela iniciativa privada ou por pessoas ligadas às áreas artísticas, com a mínima ou nenhuma participação do estado.

No entanto, o final da década de 1980 e o início da década de 1990, ainda na era PMDB, vislumbraram um processo de institucionalização da cultura goiana com a criação, tombamento e estabelecimento de diversos órgãos culturais no estado.

Na maioria dos casos, estes processos ocorreram na gestão de Henrique Santillo; é o caso da Escola de Música (1989), de Dança (1989) e de Teatro (1988) do Centro Cultural Gustav Ritter, instituídas por decretos no governo santillista, e ainda da Biblioteca Braille (1988), do Centro Cultural Martim Cererê (1988), do Cine Cultura (1989), da Galeria de Arte Frei Confaloni (1988), do Museu da Imagem e do Som (1988), do Museu de Arte Contemporânea (1987), do Palácio Conde dos Arcos (1987) e do Museu Pedro Ludovico Teixeira (1987).

Já a Escola de Artes Visuais (1992), o Balé do Estado (1992), a Gibiteca Jorge Braga (1994) e a Galeria Sebastião do Reis (1994), foram instituídos no segundo Governo Iris Rezende (1991-1994). O Museu Ferroviário de Pires do Rio (1998) e o Centro Cultural Gustav Ritter, que apesar de ter sido construído em 1946, só foi tombado pelo estado em 1998, ambos foram instituídos no governo Maguito Vilela.

Outros órgãos de cultura de Goiás, hoje pertencentes à AGEPEL, como o Centro Cultural Marieta Telles (1933), o Teatro Goiânia (1942) e o Museu Zoroastro Artiaga (1946); o Instituto Goiano do Livro (1965); a Biblioteca Estadual Pio Vargas (1967) e o Arquivo Histórico Estadual (1974) foram criados nos governos Ludovico Teixeira, Ribas Junior, Otávio Lage e no governo Leonino Caiado, respectivamente.

Contudo, estes períodos da história cultural de Goiás mereceriam um trabalho à parte; estas breves indicações não podem ser consideradas uma profícua pesquisa sobre o assunto. O importante nesta questão é perceber como a cultura em

Goiás foi ganhando força, culminando na centralidade que obteve na gestão de Marconi Perillo.

Ironicamente, em junho de 1998, último ano da gestão de Vilela, quando o então prefeito de Goiânia, Iris Rezende, era candidato e nome certo à sucessão do governo estadual, foi realizado um Fórum de Cultura em Goiânia e dias depois, PX da Silveira, diretor da Funarte São Paulo e colaborador do jornal Diário da Manhã “profetizava” a respeito da eleição de Iris:

Como todo ato divisor de águas¹², este saldou expectativas e criou outras tantas. Estas, as novas expectativas, filhas dos anseios da cultura e da atitude de Iris Rezende, serão saldadas em futuro próximo. Com as sugestões e a participação de todos, Goiás viverá seu mais grandioso tempo cultural. E este tempo já tem data pra começar: 1º de janeiro de 1999 (D.M., 28/06/1998, p.2).

Esse tempo chegou, mas não pelas mãos de Íris Rezende. Era tão certa a vitória dele nas eleições de 1998 que algumas lideranças peemedebistas estavam mais preocupadas com a disputa dos cargos futuros do que propriamente com a campanha. “Foi exatamente nesse vácuo que Marconi cresceu” (LOPES, OPÇÃO, 28/01/2010).

1.6. “Tempo Novo”

Um novo país, um novo estado: esta é a proposta de Marconi e de seus pares, criar uma nova ordem, mais democrática, e mais humana, justa e honesta (D. M., 01/01/1999, p. 3).

¹² PX da Silveira, diretor da Funarte SP, falando a respeito do Fórum de Cultura que aconteceu em junho, no Centro de Convenções e Cultura de Goiânia, com a participação de todo o eleitorado de Iris Rezende. O escritor refere-se também a um encontro menor, com cerca de 400 pessoas entre elas, artistas, escritores, jornalistas, imprensa e músicos, realizado dias antes do Fórum, na casa do artista plástico Antonio Poteiro, no Setor Jardim América, bairro de Goiânia, onde Íris contou histórias, lembrou a infância e prometeu grande apoio aos artistas no novo governo (D.M., 28/06/1998, p. 2)

A forte tradição do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) em Goiás e a preferência por Iris Rezende, pela maioria dos eleitores, no início da campanha eleitoral, não impediram a inesperada e surpreendente vitória do candidato da oposição, Marconi Perillo (PSDB), ao governo do estado de Goiás, nas eleições de 1998.

A “zebra” eleitoral, como muitos encararam a derrota de Iris Rezende na época, marcou o início de uma mudança econômica, social e cultural no estado, mudança esta que preconizava, sobretudo, uma modernização e a inserção competitiva do estado no contexto econômico da política nacional e internacional. Podemos identificar bem esta transformação analisando as ações para o setor cultural.

A campanha de Marconi Perillo baseou-se, principalmente, no discurso do “tempo novo” para se consolidar e ganhar força, mudando definitivamente os resultados finais daquela eleição. A coligação do “Tempo Novo”, representada pelo Partido da Frente Liberal (PFL), pelo Partido Progressista (PP), pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e pelo Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), fez ferrenha oposição ao PMDB, que governava o estado há 16 anos, e ao seu candidato, Iris Resende, denunciando a tentativa de imposição de uma “familiocracia”, termo usado na campanha de Perillo, logo substituído por “grupo da panelinha” ou da “panela velha”:

Num lance de puro acaso, descobriu-se a arma letal contra Iris Rezende Machado. Se fosse eleito, Iris concederia quatro anos de mandato de senador para seu irmão, Otoniel Machado, primeiro suplente de sua chapa. Na outra ponta de sua chapa majoritária, era certa a eleição do ex-governador Maguito Vilela para o Senado, tendo como primeira suplente a atual deputada federal Iris de Araújo, esposa de Iris Rezende (LOPES, OPÇÃO, 28/01/2010).

Iris Rezende, que já havia cumprido dois mandatos como governador de Goiás 1983-1986 e 1991-1994, assim como os governos de seus sucessores e predecessores peemedebistas, foram acusados ainda de terem “endividado o Estado, promovido o nepotismo e de não terem modernizado a máquina administrativa” (SILVA, 2003, p. 80).

A era peemedebista, encabeçada por ele, entremeada por Henrique Santillo (1987 – 1990), seguida de Maguito Vilela (1991 – 1998), chegara ao fim. Era a vez do

“Tempo Novo”, este, representado por Marconi Perillo. O discurso do “tempo novo” como justificativa para a sublevação de um novo poder em Goiás não é assim tão novo.

A Revolução de 1930, que possibilitou nomear Pedro Ludovico Teixeira interventor do Estado e Getúlio Vargas presidente do Governo Provisório, sobrepujou as oligarquias tradicionais, privilegiando o sul e o sudeste goiano, centros econômicos do estado, como os novos detentores do poder. Com o objetivo de consolidar este projeto, Pedro Ludovico iniciou a luta para a construção de uma nova capital para Goiás, mais “arrojada” e “moderna”, objetivando inseri-lo no projeto nacional desenvolvimentista:

[...] o novo dirigente propalava – como objetivo primeiro de sua gestão – a solução global dos problemas regionais e almejava inaugurar uma era de *desenvolvimento* para Goiás. Lemas como “novo tempo” e “modernismo” foram freqüentemente arrolados nos documentos oficiais dos anos trinta e a construção de uma *nova capital* representava o empreendimento sintetizador do afã de *desenvolver* o estado (ESTEVAM, 1998, p. 109, grifos do autor).

O desejo de desenvolvimento e modernização do estado aparece também nos discursos e na gestão de Mauro Borges (1961-1964):

Com o discurso da inovação no trato das questões referentes ao Estado, o governador procurou demarcar o rompimento com o padrão anterior de gestão pública, enfatizando que: “a linha de ação pública que caracterizou o governo teve por objetivo, rompendo tabus, vícios e rotinas, revolucionar a administração dos negócios do Estado, situando-a em nível compatível com a época em que vivemos e com as necessidades dinâmicas e crescentes de uma clientela pouco conhecida pelos setores dominantes – o povo (SILVA, 2003, p. 61).

Para sanar esta necessidade, Mauro Borges criou o primeiro Plano de Desenvolvimento Econômico de Goiás. Comparativamente, o afã do desenvolvimento desencadeado pelo então governador eleito Marconi Perillo também objetivava situar Goiás na economia nacional e internacional para garantir seu crescimento em termos de progresso econômico social e em qualidade de vida, com base em um planejamento previamente estabelecido.

É importante destacar que a ação planejadora em âmbito do Estado estabeleceu-se de forma menos ativa durante o Governo Iris Rezende, que balizou o discurso e as ações do Estado na capacidade sensitiva do governante e sua equipe. No segundo mandato de Iris Rezende, de 1991 a 1994, essa tendência de depreciação do planejamento chega ao extremo de o Governo não elaborar um plano de gestão (SILVA, 2003, p.78).

Também o Governo Maguito Vilela não conjeturou o planejamento dos investimentos e das ações do governo para o quadriênio: “Embora previsto nas Constituições federais e estaduais desde o final da década de 1980, os dois primeiros PPA’s [Planos Plurianuais] de Goiás só ocorreram entre 2000 e 2007, após a eleição de Marconi Perillo para governador do estado” (SALGADO, 2009, p. 177).

Assim que assumiu o governo, Marconi Perillo formulou o PPA *Goiás para o século XXI* (2000/2003), posteriormente, o PPA *Goiás para o século XXI - avançar mais* (2004/2007)¹³, tendo como base a Constituição Federal de 1988 e a Constituição Estadual de Goiás de 1989, que prevêm a obrigatoriedade na elaboração dos planos plurianuais¹⁴:

Em meio às transformações na estrutura econômica e social, juntamente com os condicionantes sociais e ideológicos advindos da globalização ao final dos anos noventa, ressurgem entre as elites técnicas e políticas o discurso de valorização do planejamento econômico e social como mecanismo estratégico na ação estatal. Com a mudança de poder político ocorrida nas eleições para o governo do Estado em 1998, as elites ascendentes irão privilegiar a gestão pelo planejamento. Seu instrumento básico será o PPA-99/Estadual (SILVA, 2003, p. 80).

Podemos dizer que a elaboração dos PPAs revela a intenção da nova equipe gestora em indicar que, diferentemente dos outros governos, respeitou as Constituições federal e estadual; segundo, sugerir à população o arrojo de um governo com “ares” de tempo novo, atento às mudanças do seu tempo, comprometido com a transparência administrativa da gestão pública e a agilidade da máquina estatal. Tudo isto serviria

¹³ Instituídos pela Lei n° 13.570 de 28 de dezembro de 1999; e Lei n° 14. 680 de 16 de janeiro de 2004, respectivamente.

¹⁴ Artigo 165° e Artigo 110° de cada Constituição, respectivamente.

como um bom índice de aprovação do novo governo e fortaleceria a campanha para reeleição em 2002.

Podemos notar que a tônica do discurso sempre é o da competitividade, da inserção do estado na economia globalizada e sua consolidação como um importante pólo econômico regional para o país. Mas também como bem observado por Silva:

Especificamente em Goiás com a retomada da valorização do planejamento econômico e social pelo governo Marconi Perillo o papel do estado ao nível regional também passa a ser rediscutido e redefinidas as suas funções e prioridades. Neste momento, o papel do planejamento se insere numa discussão sobre democracia enfatizando a necessidade de planejamento descentralizado e com a participação de diferentes segmentos da sociedade. Assim, observa-se que o papel do planejamento seria o meio para garantir a mais justa e transparente definição sobre alocação dos recursos públicos. No plano discursivo passa a ser o de busca do “bem estar” e “qualidade de vida”, diferente do quase exclusivo apelo ao desenvolvimento econômico e a industrialização perseguida até os anos 70 (SILVA, 2003, p. 90).

Lembremos que Marconi Perillo assume Goiás sob o segundo mandato de Fernando Henrique Cardoso: os discursos de competitividade, de potencialização e modernização da economia do estado se enquadram no contexto da política mercadológica e mercantilista da época, caracterizada pelo neoliberalismo. Contudo, apesar de proceder a ampla reforma administrativa, desestatizando, terceirizando e até privatizando algumas empresas do estado, com o objetivo de desburocratizar a máquina estatal, o governo não deixa de ser centralizador, sobretudo nas questões sociais. É neste contexto que a política cultural do estado será gerida.

No próximo capítulo descreveremos e analisaremos algumas das principais ações culturais, lançadas pela AGEPEL, por suas unidades vinculadas ou por movimentos culturais independentes, na gestão Chaul/Marconi. São ações que tiveram relevância para a cultura do estado e sua particularidade é se caracterizarem por eventos menores e rotineiros, presentes no cotidiano do goiano, mas sem grande ênfase midiática. Diferenciam-se das ações culturais que convencionamos chamar de grandes projetos ou projetos de maior visibilidade, abordados no Capítulo III desta pesquisa, por estes terem realmente uma estrutura maior e, principalmente, porque tiveram uma grande visibilidade midiática e repercussão no estado e fora dele. Estes projetos se caracterizam ainda por terem sido pensados diretamente pelo gestor Chaul e o

governador Perillo e sua equipe, por terem um planejamento em médio prazo, uma dotação orçamentária maior e por fazerem parte de um calendário anual estabelecido pelo governo para eventos característicos desse porte.

CAPÍTULO II

PARA UMA MODERNIZAÇÃO DA CULTURA GOIANA

2.1. A cultura no “Tempo Novo”

No caderno especial intitulado *Tempo Novo*¹⁵, do Diário da Manhã, além dos projetos para as outras áreas, Marconi deixava expresso que suas intenções para a cultura goiana não eram de deixá-la relegada ao segundo plano e anunciou apoio e incentivos. Idealizava a formação de pólos e corredores culturais nas cidades do interior, com a intenção de atrair o turista, conseqüentemente aumentar a arrecadação de impostos e o investimento no próprio setor.

Padre César Garcia, ex-coordenador da campanha de Marconi Perillo e então secretário de Cultura de Goiânia, reforçou a estratégia:

O novo tempo que Marconi Perillo se propôs a instalar na área cultural de Goiás vai além do objetivo de valorizar as produções artísticas. Se tivermos uma produção cultural de qualidade, como bons espetáculos, os pólos turísticos de Goiás vão atrair mais turistas. Isso significa mais ICMS para o Estado. E com maior arrecadação maior poderá ser o gasto com a cultura goiana (D.M., 01/01/1999, p. 22).

Depois da vitória nas eleições de 1998, Perillo escolheu e nomeou o historiador e letrista Nasr Chaul para dirigir a cultura do estado. Dentre as metas de melhorias para a cultura goiana estavam a criação da Lei Estadual de Incentivo à Cultura e a transformação da Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira (FUNPEL)

¹⁵ O caderno *Tempo Novo* foi um suplemento do jornal Diário da Manhã, do dia 01/01/1999, em que se comentou a vitória de Marconi Perillo e os novos planos para o governo do estado.

em Secretaria de Cultura. Em entrevista ao mesmo jornal, o próprio Nasr Chaul enfatiza a necessidade de o órgão ser uma Secretaria, pois, assim, seria dotado de um orçamento próprio e maior. Porém, não foi o que aconteceu. Na Reforma Administrativa, em novembro de 1999, a FUNPEL realmente foi extinta, mas deu lugar a Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira (AGEPEL).

Assim que assumiu a presidência, Chaul nomeou o escritor e compositor Carlos Brandão para a direção do Centro Cultural Martim Cererê, a atriz Tetê Caetano para a direção do Teatro Goiânia e Yeda Schamaltz para a direção do Instituto Goiano do Livro.

Na lógica do discurso de modernização, introduzido pelo “tempo novo”, Chaul demonstrou preocupação em inserir a arte goiana no cenário nacional, “fazendo circular um capital artístico acumulado no estado, investindo o retorno financeiro na própria cultura” (D.M., 02/01/1999, p. 1). Idealizou, então, uma linha de realizações que pretendia cumprir, pautadas da seguinte forma:

Tabela I: Planos de Nasr Chaul para a cultura goiana

1.	Fundir as orquestras do Estado e do município, projeto a ser negociado com o secretário municipal de cultura, padre César e o maestro Joaquim Jayme;
2.	Incentivar as manifestações culturais do interior e trazê-las para a capital;
3.	Deslocar o zoológico para o parque ecológico, em convênio com a prefeitura, para transformar o espaço atual num Centro de Cultura, a exemplo do Parque Ibirapuera;
4.	Cesta Básica da Cultura: shows multiculturais em praças e teatros;
5.	Bienal do Centro Oeste;
6.	Resgatar o potencial de humor regionalista do estado;
7.	Intercâmbio Cultural entre Goiás e outros estados;
8.	Revista Cultural periódica, com artigos literários, artes visuais e plásticas, cinema e fotografia;
9.	Publicação de obras históricas em CD-Rom;
10.	Círculos de debates com intelectuais de vários estados. Nomes de peso nacional para fazerem circular idéias do que está acontecendo em Goiás e no mundo;
11.	Usar o CERNE como veículo de comunicação da cultura;
12.	Incentivar famílias a doarem livros para as bibliotecas, premiando-as com placas nominais nas estantes;
13.	Apoio ao projeto de Patrimônio Histórico.

(Fonte: Entrevista de Nasr Chaul ao jornal Diário da Manhã, 02/01/1999, p.1).

Algumas destas idéias não chegaram a sair do papel, como a transferência do zoológico, a fusão das orquestras municipal e estadual e a Revista Cultural periódica; outras foram cumpridas e muitas outras ações, que não constam neste plano, foram introduzidas ao longo do período de governo, como veremos adiante.

Uma das iniciativas do novo presidente foi convocar e se reunir com representantes da classe artística para elaborarem planos setoriais de ação e implementação das idéias na área cultural, na tentativa de não priorizar nenhum setor específico. Reuniu-se, por exemplo, com Valter Mustafé, então presidente do Sindicato dos Músicos, e Delgado Filho, então diretor da Federação de Teatro do Estado de Goiás (FETEG), além de outros representantes como das áreas de artes plásticas, literatura, dança e cinema (D.M., 02/01/1999, p. 22).

O clima era de muita esperança e mudança. As palavras de ordem eram “ebulição” e “efervescência” da cultura goiana. Em entrevista, Nasr Chaul revela que encontrou uma Fundação desestruturada, com pouca verba e um caldeirão cultural represado, talvez por décadas; porém, “topou a parada”, aceitando o convite feito por Marconi, pois acreditou que o novo governo poderia mudar esse quadro. Além da amizade e da identificação familiar, revelou que os motivos que o levaram à FUNPEL era saber do comprometimento de Perillo, como político e como pessoa, com as questões culturais e também a necessidade de extrapolar os muros da universidade, onde escrevera muito a respeito da cultura goiana, podendo contribuir de fato, naquele momento, dando uma guinada também em sua vida profissional¹⁶.

A escolha de Chaul para o cargo foi idéia de Fernando Perillo, primo primeiro de Marconi e parceiro de Nasr em diversas composições. O primeiro encontro de Chaul e Perillo se deu em 1976, no Sirius Bar, depois disso se tornaram amigos e parceiros de letras de música, foi quando Chaul se descobriu letrista¹⁷.

A relação com Marconi foi iniciada logo depois da chegada deste a Goiânia. Vindo de Palmeiras de Goiás, aos catorze anos de idade, Marconi dividiu o quarto com Fernando e desde esta época se mostrava interessado por cultura:

¹⁶ Entrevista de Nasr Chaul, concedida a esta autora em 21/09/2009. Todas as demais citações se referem a este documento.

¹⁷ Atualmente Nasr Chaul conta com mais de trezentas composições e cerca de cento e noventa letras gravadas.

Ele cresceu ouvindo nossas canções, ouvindo as nossas idéias, trocando relações inter-pessoais durante muitos anos. [...] essa relação inicial se deu na casa da dona Conceição, a mãe do Fernando, era cotidiana, era diária. Depois Marconi virou um político, para nossa surpresa total e um ser político que se descortinara no governo do Santillo, nos alegrando muito com sua atuação e depois quando Marconi foi candidato e eleito deputado estadual, coincidiu da gente morar no mesmo prédio, no edifício Cayenne, na Rua 2, no Setor Oeste, eu morava no 501 e ele no 701, o que estreitou, já na outra fase, ainda mais os nossos laços (CHAUL, entrevista, 21/09/2009).

Esta ligação política, embasada na amizade, faz-nos crer que as relações de poder em Goiás se estabelecem muito assentadas nas relações inter-pessoais, nas amizades e na camaradagem, cerne também da política de Chaul para a cultura, baseada na escolha de nomes conhecidos do seu círculo de amigos, para serem os primeiros responsáveis e beneficiados das mudanças ocorridas no tempo novo da cultura. Aqueles que o ajudaram estiveram presentes também nas composições feitas entre uma boa prosa de bar e uma cantoria.

Chaul assumiu a FUNPEL em meio ao burburinho do tempo novo, tendo a responsabilidade de levar a cabo as propostas e promessas de Marconi para a cultura e a oportunidade de oferecer também a sua contribuição. E isto ele fez com um viés da História, pelo olhar de um historiador, por meio do seu conhecimento acadêmico e artístico sobre Goiás.

A política para a cultura adotada no primeiro ano de Governo Marconi Perillo foi influenciada, até certo ponto, pela concepção de uma política neoliberal e mercadológica adotada pelo governo FHC. Isto se revela pela criação do Programa Goyazes, praticamente dentro dos mesmos moldes da Lei Rouanet, que é a lei Federal de Incentivo à Cultura.

A administração da FUNPEL tem a “cara” do período: mudanças internas, lei de incentivo à cultura, maior visibilidade do governo através da cultura, atração do empresariado para investimentos no setor, projeção internacional por meio do cinema (aqui nos referimos diretamente ao Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental – FICA), restauração e valorização do patrimônio histórico e artístico, modernização e inserção do estado no contexto econômico nacional etc.

Era preciso se mostrar, era preciso valorizar o estado e suas manifestações artísticas, era preciso ser visto. Naquele momento o historiador não queria apenas recuperar as raízes identitárias do seu povo, mas como em seu livro *Caminhos de*

Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade (1997), desconstruir a idéia do atraso e entrar nos limites da modernidade “arrastando” culturalmente todo o estado.

2.2. Reforma Administrativa: de FUNPEL a AGEPEL

Com o objetivo de colocar o estado no caminho da competitividade e modernização, lema da campanha de Marconi Perillo, no final de 1999 foi realizada ampla Reforma Administrativa.

Foram muitas as críticas dos partidos da oposição com relação à reforma proposta por Marconi. Os políticos criticavam, sobretudo, a composição dos cargos das principais pastas do governo, que ficaram, em sua maioria, nas mãos do PSDB. Realmente, Perillo centralizou o poder do estado nas mãos do seu próprio partido, focando suas ações no poder executivo: “na reforma administrativa o governador fortaleceu a administração direta e indireta com ocupantes do PSDB, ficando poucos cargos para os partidos aliados” (D.M., 01/11/1999, p.5).

Dentre as mudanças ocorridas com a Reforma Administrativa, foi extinto o órgão responsável pela cultura no estado, sendo criada a atual Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, pela Lei nº 13.550, aprovada na Assembléia Legislativa em 11 de novembro de 1999 e regulamentada pelo decreto nº 5.216 de 14 de abril de 2000. Ela substituiu a FUNPEL, órgão ligado à antiga Secretaria Estadual de Educação e Cultura. De 1999 a 2006, teve como presidente o historiador Nasr Nagib Fayad Chaul.

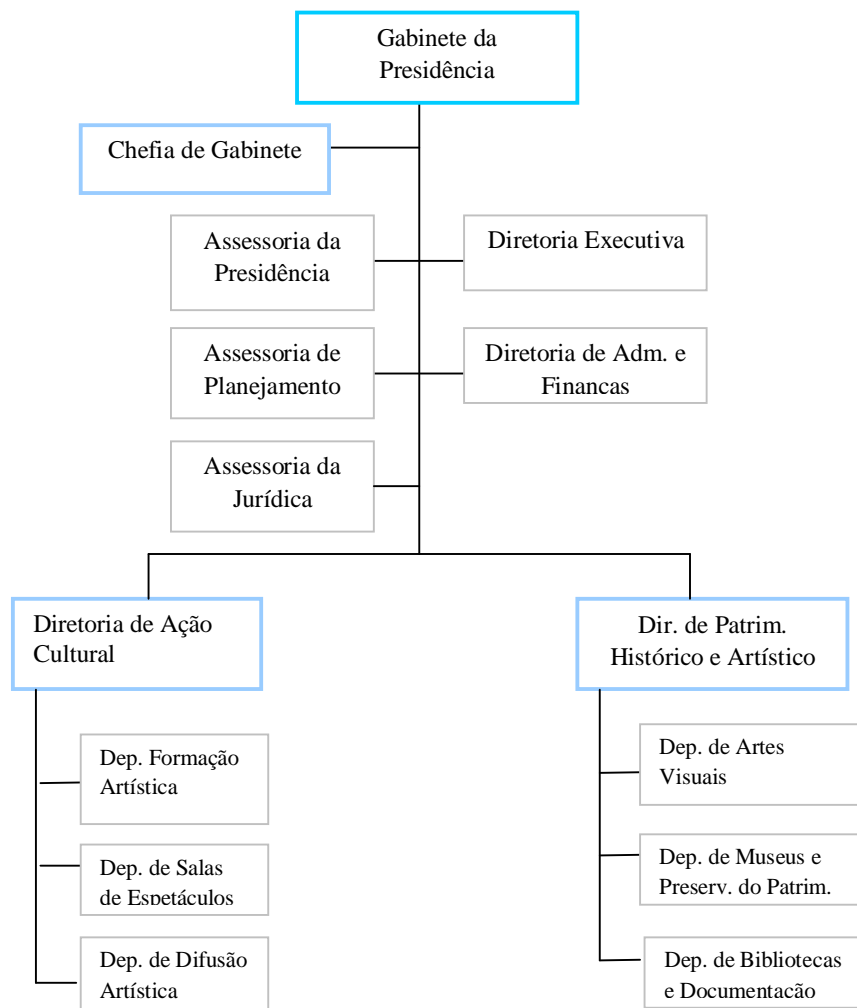
O Decreto nº 5.216/00 dispunha sobre o regulamento interno da Agência que ficou caracterizada como uma autarquia, entidade da administração indireta, dotada de personalidade jurídica de direito público, com autonomia administrativa, financeira e patrimonial, jurisdicionada à Secretaria Geral de Gestão, conforme nota do parágrafo 3º do artigo 30 da Lei 13.550 de 1999. Suas competências legais são:

I preservar o patrimônio histórico e artístico do Estado; II promover o desenvolvimento cultural e artístico estadual; III formular e

desenvolver a política cultural do Estado; IV desenvolver as diretrizes governamentais referentes aos aspectos culturais do Estado; V administrar ou executar programas e projetos de natureza cultural; VI administrar, zelar, conservar e preservar as entidades patrimoniais históricas e artísticas e seus pertences, sob sua jurisdição; VII promover cursos, seminários, conferências e outros eventos de natureza artístico-cultural e, em particular, incentivar o estudo e as pesquisas sobre a História de Goiás, a de sua Capital e de cidades e monumentos históricos, bem como a obra dos seus vultos expressivos no que se refere às artes e cultura do Estado; VIII apoiar e incentivar a criação e a manutenção de bibliotecas, centros de cultura, museus, teatros, arquivos históricos e demais instituições de caráter cultural, nos municípios goianos, bem como empenhar-se pelo zelo e proteção do patrimônio arquitetônico de interesse histórico ou artístico do Estado e os sítios paisagísticos ou arqueológicos, na forma prevista em leis; IX preservar os valores culturais caracterizados nas manifestações do povo goiano, assistindo as entidades culturais, os grupos folclóricos e outros grupos e pessoas; X outras atividades correlatas (GOIÁS, Decreto nº 5.216, 14/04/2000, Art. 2º).

Em sua estrutura organizacional, na época, estavam o Gabinete da Presidência, a Chefia de Gabinete, a Assessoria Jurídica, Assessoria da Presidência e do Planejamento e a Gerência de Administração e Finanças. Ligados diretamente à presidência, as Diretorias de Ação Cultural, que inclui as Gerências de Salas de Espetáculo, Difusão Artística, Projetos Especiais e Formação Artística; e a Diretoria de Patrimônio Histórico e Artístico, que abrange a Gerência dos Museus e Galerias, Bibliotecas e Arquivos. Assumiram estas diretorias, respectivamente: José Eduardo Morais e Agnaldo Caiado, conforme organograma a seguir:

Figura I: Organograma da AGEPEL (2000)



Fonte: Decreto nº 5.216 de 14 de abril de 2000, transformado em organograma pela autora.

2.2.1. Política Cultural: linha de atribuições e competências

Em que se pautou a política cultural da AGEPEL? Como podemos definir o perfil da política cultural adotada pela Agência no governo em questão? Para entender as ações da AGEPEL no setor cultural, vimos a necessidade de analisar as linhas sobre as quais esta política se embasou. A princípio tentou-se traçar uma linha mestra da política de cultura a ser implementada e, em seguida, buscou-se executar as ações de acordo com estas concepções.

Segundo a Agência, as linhas de ação da nova política cultural deveriam respeitar dois princípios básicos: preservação, manutenção e resgate do patrimônio histórico físico e imaterial (festas e tradições populares) e ainda, a busca de diferentes culturas que compõem a identidade do povo goiano. A seguir, as linhas que, de acordo com a nova estrutura da AGEPEL, deveriam nortear essa política:

1. Resgate das Raízes Históricas;
2. Investimento no potencial cultural;
3. Interiorização e descentralização da cultura;
4. Incentivos culturais;
5. Estabelecimento de parcerias;
6. Preservação do patrimônio histórico e artístico;
7. Respeito e preservação dos costumes e tradições;
8. Formação artística;
9. Documentação, estudo e pesquisa (AGEPEL, disponível em <http://www.agepel.go.gov.br>, acesso em 10/2008).

Todas estas linhas de atribuições previram e planejaram uma organização da cultura, mas as ações que se seguiram realmente as tiveram como matrizes de uma política cultural pautadas sobre elas, capazes de guiar o setor para o desenvolvimento cultural sustentável de que o estado necessitava?

A Reforma Administrativa proporcionou maior dinamicidade e menos burocracia quando transformou a então Fundação em Agência. Porém, Chaul confessa que, apesar de uma estrutura burocrática mais flexível, a AGEPEL continuou com uma estrutura administrativa pesada, devido ao número de unidades culturais vinculadas a ela, a maioria criada e instituída como órgãos de cultura nas décadas de 1930-40 e 1960-80.

Chaul, em entrevista à autora (2009), explica que o ideal seria existir tanto uma Secretaria de Cultura, com um aparato maior, quanto uma Agência, a exemplo da Agência Goiana de Turismo (AGETUR), que praticamente não possui unidades e terceiriza os serviços de que necessita.

2.2.2. Unidades da AGEPEL e suas ações culturais

As unidades vinculadas à AGEPEL, às quais nos referimos são: o Arquivo Histórico Estadual (Goiânia); as bibliotecas Braille José Álvares de Azevedo (Goiânia) e Pio Vargas (Goiânia), a Gibiteca Jorge Braga (Goiânia); os centros culturais Oscar Niemeyer (Goiânia), Gustav Ritter (Goiânia), Martim Cererê (Goiânia); Labibe Faiad

(Catalão) e Marieta Telles (Goiânia); as galerias de arte Frei Confaloni (Goiânia) e Sebastião dos Reis (Goiânia); os museus da Imagem e do Som (Goiânia), de Arte Contemporânea (Goiânia), Zoroastro Artiaga (Goiânia), Pedro Ludovico (Goiânia), Ferroviário de Pires do Rio (Pires do Rio) e o Palácio Conde dos Arcos (Cidade de Goiás); os teatros Goiânia (Goiânia), São Joaquim (Cidade de Goiás) e Pompeu de Pina (Pirenópolis); os grupos Orquestra de Câmara Goyazes (Goiânia), Orquestra de Violeiros (Goiânia) e o Balé do Estado (Goiânia); o Cine Cultura (Goiânia); o Instituto do Livro (Goiânia); as escolas de Artes Cênicas, Artes Visuais, Dança e Música (todas em Goiânia).

Pudemos observar que a maioria das unidades (espaços) de cultura vinculadas à AGEPEL se encontra em Goiânia. Este é um aspecto a ser questionado, pois se um dos discursos de Nasr Chaul era o de interiorização da cultura, como executar isto se nas cidades do interior não existem espaços próprios destinados à arte e à cultura, gerenciados e recebendo recursos financeiros do próprio governo do estado?

Cada uma dessas unidades está ligada diretamente à diretoria de Ação Cultural ou à diretoria de Patrimônio de Patrimônio Histórico e Artístico da AGEPEL. Apesar disso, elas são, de certa forma, independentes, pois cada uma possui seu diretor e sua equipe que concebem e executam as atividades e projetos culturais dentro destes espaços.

Os recursos poderiam provir de duas fontes: do próprio governo, por meio do repasse de verbas ou de recursos próprios, dependendo da unidade, por meio da venda de ingressos/entradas. O diretor era o responsável por gerir cada unidade, conforme suas necessidades.

Neste contexto, foram concebidos e colocados em prática eventos e projetos na maioria delas. Fizemos um levantamento de algumas das ações culturais de maior relevância, com pelo menos duas edições e uma abrangência maior de público. Algumas delas foram elaboradas em parceria com outros órgãos, grupos, e instituições.

É importante compreendermos sua dinâmica, nestes oito anos de gestão, para entendermos como a AGEPEL trabalhou a questão da cultura nesses lugares, enquanto espaços reservados à guarda da cultura, praticamente autônomos e ao mesmo tempo vinculados à Agência.

Tabela II: Atividades culturais das Unidades vinculadas à AGEPEL

PROJETO	UNIDADE	ANO
Canta Brasil	Teatro Goiânia	1999
Noites Goianas I	Teatro São Joaquim	1999
Noites Goianas II	Teatro Goiânia	1999
Projeto Biblioteca Ambulante	Biblioteca Estadual Pio Vargas	1999
Projeto Chopin 1999	Teatro de Pirenópolis	1999
Projeto Gibiteca Itinerante	Gibiteca Jorge Braga	1999
Projeto Pir-lim-pim-pim	Biblioteca Estadual Pio Vargas	1999
Projeto Cesta Básica Cultural	Martim Cererê	1999
Coleções de Publicação: Supernova, Aldebarã, Pali Pala e Karajá	Instituto do Livro	2000
Goíás faz Arte: escola vai ao cinema	Cine Cultura	2000
Projeto Memória do MIS	Museu da Imagem e do Som	2000
Projeto Temporada Cererê	Martim Cererê	2000
Show Mulheres em Canto	Teatro Goiânia	2000
Projeto AGEPEL Pop	Martim Cererê	2001
Exposição "Marginália 70" - de Helio Oiticica e Lygia Pape	Museu de Arte Contemporânea	2002
Goíás faz Arte: cinema vai à escola	Cine Cultura	2002
I Seminário de Marketing Cultural	Martim Cererê	2002
II Seminário de Marketing Cultural	Martim Cererê	2003

Fonte: Relatório Análise e Descrição das atividades AGEPEL de 99 a 2006, disponível em <http://www.agepel.go.gov.br>, acesso em 06/2008.

Estamos considerando os projetos de relevância cultural pela sua continuidade e permanência, circulação e abrangência. Ou seja, aqueles projetos que tiveram mais de uma edição e em cuja essência priorizaram a produção, a distribuição, a troca e o uso da cultura, que para Teixeira Coelho (1999) são a base para uma política cultural.

Nota-se que nesta tabela não se percebe muito a atividade dos museus, isto se deve ao fato de que eles mantiveram a visitação dos seus acervos permanentes, sem grande rotatividade de novas exposições, ou porque estiveram em reforma, durante um período considerável. O Arquivo Histórico Estadual, por exemplo, que não aparece na tabela, revela sua importância por causa da quantidade de pessoas que atendeu no período, entre eles, pesquisadores, estudantes, professores e visitantes em geral.

Além das unidades, grupos e escolas de formação artística, a AGEPEL criou três núcleos: de Preservação do Patrimônio (1999), responsável pela preservação, conservação e restauração do patrimônio estadual; de Legislação e Tombamento (2003), responsável por responder pela legislação de proteção ao Patrimônio Histórico e

Artístico Estadual; e o Núcleo de Arquitetura e Design (1999), responsável por desenvolver projetos de arquitetura e comunicação visual para adequação visual dos espaços destinados à cultura e responsável também pela montagem de exposições artísticas que valorizassem o patrimônio arquitetônico e histórico das cidades do estado.

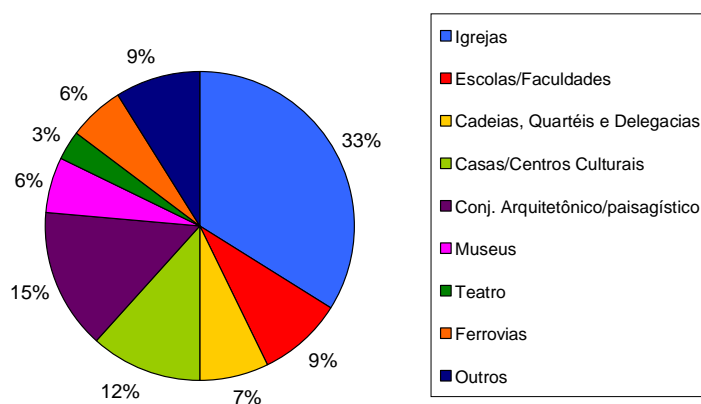
Vale ressaltar três projetos relevantes desenvolvidos por este núcleo: *Natal na Praça*, *Brasil 500 anos* e *Criança na Praça*, montados na Praça Cívica (Praça Pedro Ludovico Teixeira), em Goiânia, e que visavam a valorização da cultura goiana por meio do uso dos espaços públicos da cidade.

A Lei do Patrimônio Artístico Histórico Estadual não é nova, data do governo Mauro Borges (1961 - 1964), no entanto, o Núcleo de Tombamento e Legislação foi criado somente em 2003, tendo como uma de suas funções a inscrição de bens culturais no Livro do Tombo do estado.

São sessenta e sete os bens culturais tombados no estado de Goiás¹⁸, localizados em quinze municípios. A maior parte desses bens se encontra em Goiânia, ao todo são trinta. A quantidade de bens tombados revela que este número ainda é extremamente pequeno se comparado ao número de municípios que Goiás possui (243).

Observamos também que a porcentagem de certos tipos de bens, como teatros, igrejas, conjuntos arquitetônicos, cadeias, ferrovias etc, em comparação com outros, é bem discrepante:

Gráfico I: Tipos de bens culturais tombados pelo estado de Goiás



Fonte: Unidades Culturais da AGEPEL, disponível em <http://www.agepel.go.gov.br>, acesso em 05/2008.

¹⁸ Ver lista dos Bens Tombados no Anexo I deste trabalho.

Enquanto a maioria dos tombamentos (33%) são de templos religiosos, todos católicos, com datas bem díspares – como a Igreja Nossa Senhora da Abadia, localizada na Cidade de Goiás, construída por volta de 1790 e a Capela Nossa Senhora das Graças, localizada em Goiânia, construída em 1943 –, apenas três desses tipos de bens estão em Goiânia, mesmo esta cidade possuindo o maior índice de tombamentos do estado, fato que diverge dos outros municípios, onde a maioria desses bens são igrejas.

Como podemos ver, a porcentagem dos teatros tombados é de apenas 3%, pois, em todo o estado, somente o Teatro Goiânia e o Teatro Pompeu de Pina, situado em Pirenópolis, são tombados. Depois da capital do estado, em quantidade de tombamentos, segue a Cidade de Goiás (12), Pirenópolis (5) e Pires do Rio (5).

A legenda *Outros* engloba seis prédios e sedes de característica arquitetônica singular, a saber, o Tribunal de Contas de Goiás, o Tribunal de Justiça, o Tribunal Regional Eleitoral, a Sede do Fórum e da Prefeitura de Campinas, o prédio Grande Hotel e a Procuradoria Geral do Estado.

Um fato observado é que não existem bens imateriais tombados em Goiás como festas populares, procissões, tradições e costumes. Na Agência não há registro de tombamentos dos bens que são considerados imateriais, embora o discurso fosse o de preservação do patrimônio e “resgate” das raízes históricas. Além disso, o apoio e o fomento às manifestações populares ficaram a cargo da AGETUR. Segundo Chaul, sua administração herdou esta estrutura do governo anterior, talvez por estas manifestações e bens estarem mais relacionadas ao Turismo (CHAUL, entrevista, 21/09/2009).

Nesse período foram elaborados ainda pareceres técnicos, concluídas obras e restaurações em diversas cidades do estado, perfazendo um total de cento e trinta e oito atendimentos realizados pelo Núcleo de Preservação do Patrimônio da Agência, como mostra a tabela abaixo:

Tabela III: Atendimentos patrimoniais

Obras Realizadas (1999-2006)	
Unidades da AGEPEL e outros / capital e interior	60
Programa Monumenta	4
Total	64
Levantamento Técnico (1999-2006)	
Bens móveis e imóveis / capital e interior	38
Total	38
Municípios Atendidos (1999-2006)	
Obras de restauro e/ou reforma	36
Total	36

Fonte: Relatório Realizações da AGEPEL 99 a 2006, disponível em <http://www.agepel.go.gov.br>, acesso em 01/2009.

O Monumenta (linha 4 da Tabela III) é um programa do Governo Federal que destina recursos para obras de recuperação e restauração do patrimônio cultural urbano. Financiado pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), através dele foram executadas algumas das principais obras de recuperação e reedificação do patrimônio da Cidade de Goiás, depois da enchente do Rio Vermelho, em dezembro de 2001.

2.3. Da teoria à prática: ações culturais da AGEPEL

Ao longo da gestão de Nasr Chaul destacaram-se outras ações culturais, idealizadas pela própria equipe gestora da AGEPEL ou por movimentos independentes: é o caso da idéia de patrimonialização da Cidade de Goiás. Dessas ações, foram gerados produtos e estruturas, como CDs, publicações de livros, banco de dados, o Dossiê da Cidade de Goiás, centros culturais etc.

As ações culturais desenvolvidas pela AGEPEL na área da cultura foram estimuladas principalmente pela observação aleatória do que faltava no setor. Então se

colocaram em prática diversos pequenos projetos, com o intuito de movimentar a produção cultural goiana. São exemplos desses projetos, os mencionados na Tabela IV abaixo:

Tabela IV: Ações e Projetos da AGEPEL

PROJETO	ANO
Banco de dados dos municípios de Goiás	1999
Dossiê Cidade de Goiás	1999
Projeto Goiás contra o crime – Show de Música	1999
Projeto Um Gosto de Sol	1999
Brasil 500 anos	2000
CD ROM do arquivo pessoal do 1º prefeito de Goiânia	2001
CD ROM documentos do Museu Pedro Ludovico Teixeira	2001
CD ROM Matutina Meiapontense	2001
Cidade de Goiás – Patrimônio da Humanidade	2001
Coleção José J. Veiga	2001
Coleção Tônico do Padre	2001
Projeto Diversão e Arte	2001
Programa Goyazes (Lei 13.613)	2001
Réveillon na praça	2001
Site da AGEPEL	2001
Temporada Araguaia	2001
CD ROM da Revista Informação Goiana	2002
CD ROM da Revista Oeste	2002
Circuito AGEPEL de Artes Cênicas e Curtas Metragens	2003
Feira do Livro	2004
Paralelo 16	2005
Cavalcadouro de Pirenópolis	2006
Centro Cultural Labibe Faiad	2006

Fonte: Relatório Análise e Descrição das atividades AGEPEL de 99 a 2006, disponível em www.agepel.go.gov.br, acesso em 10/2009.

Fora os grandes eventos dessa gestão, as ações que constam na tabela anterior são as principais, de acordo com uma política pautada, sobretudo, em um calendário de eventos, na construção e reformas de espaços destinados à arte e em uma tentativa de “resgate” da identidade goiana através do apelo à memória pela restauração/(re)significação dos bens culturais históricos de Goiás.

Assim, foram concebidos, elaborados e executados projetos por meio das Diretorias de Ação Cultural e de Patrimônio Artístico e Histórico da Agência, considerando-se a solicitação dos artistas, das prefeituras, de outros órgãos e instituições

governamentais, instituições privadas e, na maioria das vezes, do presidente da AGEPEL e do próprio governador.

Adiante, detalhamos alguns desses projetos que se destacaram no período, marcando a gestão Chaul/Perillo por sua relevância cultural para a sociedade. Alguns deles são fontes de conflitos e debates até hoje, como a Lei Goyazes, por exemplo. Outros, podemos dizer que constituíram o marco da nova administração, como a patrimonialização da Cidade de Goiás. E ainda suscitamos projetos que primaram pela política cultural fundada na trilogia adotada pela Agência:

O papel do Estado, na atual administração, tem sido de total apoio às diversas manifestações culturais, afirma o presidente da Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico. Segundo Nasr Chaul, esse incentivo tem se assentado na trilogia *patrimônio, memória e história*. “Goiás possui um governador jovem com estreito vínculo com a cultura, que procurou dar todo apoio possível e pensável à Agepel. Em um ano de gestão, nunca tivemos um pedido negado pelo governador”, destaca. (Relatório Análise e Descrição das atividades AGEPEL de 99 a 2006, disponível em <http://www.agepel.go.gov.br>, acesso em 09/2008, grifos nossos).

Quanto aos maiores projetos implementados pela Agência, falaremos sobre eles no terceiro capítulo desta dissertação, são: o Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA); o Canto da Primavera; a Mostra de Teatro Nacional de Porangatu (TENPO); a Bienal do Livro e a construção do Centro Cultural Oscar Niemeyer. O evento *Paralelo 16*, apesar de ser atualmente um evento de grande porte destinado à área específica da dança, concebido ainda na gestão de Chaul, não foi considerado por esta pesquisa, tendo em vista que ele não se consolidou como projeto de grande porte daquele governo, pois sua primeira edição foi realizada em 2005, e posteriormente em 2009, fora dos marcos temporais deste trabalho.

2.3.1. Goiás: Patrimônio da Humanidade

A patrimonialização da Cidade de Goiás, em 2001, abre com “chave de ouro” os oito anos da gestão de Nasr Chaul e do governo Marconi Perillo à frente do estado de Goiás. Fazendo uma remissão histórica com a cidade, alvo de forte crítica no

século XIX, no período pós-mineratório, especialmente pelos viajantes europeus como Saint'Hilaire (1975), Joahann Emmanuel Pohl (1975) e Castelnau (1949).

Antes considerada decadente, atrasada e isolada do resto do país, hoje, a cidade é ponto de encontro de pessoas de diversas partes do globo, sediando um dos festivais internacionais de cinema mais esperados do mundo, com a temática ambiental em voga, uma linguagem plástica contemporânea, tudo isto inserido no contexto de uma cidade colonial, datada do século XVIII, com seu centro histórico restaurado, revitalizado e seu nome inserido no Livro do Tombo da UNESCO como Patrimônio Histórico da Humanidade. Certamente aqui houve uma inversão da idéia de “atraso”, uma desconstrução da decadência e uma retomada da auto-estima goiana.

Sem dúvida, o título concedido à cidade marcou a gestão de Perillo como governador e de Chaul como gestor da cultura do estado.

Primeiramente, foi necessária a criação de um dossiê que justificasse e fundamentasse a candidatura da cidade. Posteriormente, a cidade deveria cumprir diversas exigências feitas pela UNESCO, como obras, restaurações, reedificações e revitalização de todo o seu centro histórico.

O processo de habilitação da Cidade de Goiás ao título previu um conjunto de ações - como obras físicas para adequação da velha cidade - e etapas, com pareceres de técnicos. Todas as etapas exigidas pela própria Unesco para a concessão do título foram cumpridas. (AGEPEL, disponível em <http://www.agepel.go.gov.br>, acesso em 09/2009).

Desde 1998, havia um movimento denominado *Comissão Pró-Cidade de Goiás Patrimônio da Humanidade*, presidido pela professora Brasilete Caiado em prol da candidatura de Goiás ao título de patrimônio. Faziam parte desta Comissão representantes de entidades e instituições, como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), a AGEPEL, a Prefeitura da Cidade de Goiás, empresários, cidadãos e artistas da antiga capital.

Com o custo de pouco mais de R\$ 400 mil reais, o Dossiê Cidade de Goiás a princípio seria viabilizado pelo governo federal, por meio do Ministério da Cultura, que se comprometeu a arcar com os custos de sua elaboração. Porém, no dia 15 de janeiro de 1999, o jornal Diário da Manhã anunciava a quebra do acordo do MINC em custear o

dossiê, acrescentando que Marconi “com poucos recursos em caixa, dificilmente o faria” (D.M., 15/01/1999, p. 8).

Então foi aberta uma conta bancária pela qual a Comissão Pró Cidade de Goiás Patrimônio da Humanidade tentou angariar fundos de diversas formas em prol da confecção do Dossiê (D.M., 15/01/1999, p.8). A AGEPEL contribuiu neste processo, conseguindo recursos do governo estadual para a sua elaboração.

No dia 22 de junho de 1999, o *Dossiê Cidade de Goiás* foi entregue ao Ministério da Cultura pelo então governador Marconi Perillo, sendo repassado à UNESCO no dia 1º de julho do mesmo ano. A partir dessa data, a UNESCO realizou uma série de análises para a possível concessão do título:

O Dossiê da Cidade de Goiás é um documento que contém um completo volume de informações sobre a Cidade de Goiás e seu Entorno. [...] a partir de várias reuniões foi feito todo um levantamento da estrutura para credenciar Goiás ao título. Assim, houve a realização de inventários de bens móveis, imóveis e de referências culturais e históricas da Cidade. Foram produzidos vídeos que exibem a cultura local; documentário sobre as referências culturais do município. E ainda, a produção em grande escala de documentação fotogramétrica (fotos aéreas e por satélite de Goiás e seu Entorno). Também foi feito o levantamento de documentação cartográfica (mapas da região, atuais e antigos) (AGEPEL, disponível em <http://www.agepel.go.gov.br>, acesso em 09/2008).

Após sucessivas metas cumpridas pela cidade como pré-requisitos, finalmente no dia 13 de dezembro de 2001, a Cidade de Goiás recebeu o título de Patrimônio da Humanidade pela UNESCO.

No entanto, neste mesmo ano, no dia 31 de dezembro, uma forte chuva fez o Rio Vermelho transbordar, causando estragos a diversos prédios históricos que haviam sido reformados para a obtenção do título. O Governo Federal então, através do Programa Monumenta, “liberou R\$ 2 milhões de reais para as obras de reedificação do patrimônio atingido pelas águas” (AGEPEL, disponível em <http://www.agepel.go.gov.br>, acesso em 09/2008).

2.3.2. Programa Goyazes

Em 2000, foi promulgada a Lei 13.613, que criou o Programa Goyazes de apoio à cultura do estado. Este Programa, a exemplo de outros estados e da própria União, foi concebido com o objetivo de aumentar o investimento nas manifestações culturais goianas, recorrendo também ao capital privado¹⁹.

A Lei funciona de maneira a conceder isenção fiscal em até 50% para empresas que patrocinem projetos culturais previamente analisados e aprovados por ela, tendo como base o Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS), concedendo também prazo de sessenta dias para o pagamento do restante do ICMS devido.

Em 2001, quando entrou em vigor, a lei previa a concessão de um milhão de reais de crédito de ICMS, passando para três milhões e atualmente estão previstos cinco milhões de crédito do imposto, mas, desde que entrou em vigor, os Secretários da Fazenda do estado têm estipulado tetos mensais de crédito. Hoje em dia, o sub-teto estabelecido é de R\$240 mil reais por mês:

Existe um limite instituído pela Lei Goyazes que começou com um milhão, depois foi para três milhões depois passou para cinco milhões de crédito de ICMS. Se a Lei Goyazes prevê cinco milhões de crédito de ICMS, logicamente isso corresponde a 50%, porque se o estado dá cinco milhões de crédito de ICMS é porque recebeu 10 milhões de patrocínio, conforme o mecenato funciona. Então são 10 milhões de mecenato por ano, previsto pela lei. Só que os Secretários da Fazenda têm a prerrogativa de determinar esse valor anual ou mensalmente e no Governo Marconi determinava-se sub-tetos, no Governo Alcides continua. Os vários secretários que passaram estabeleceram sub-limites. [...] A Lei Goyazes trabalhando com o limite de 240 mil reais por mês não chega a três milhões por ano. Deveriam ser dez, se fosse seguir exatamente o que está na legislação (LOPES JR., entrevista 25/09/2009)²⁰.

¹⁹ A Lei 13.613, comumente chamada de Lei Goyazes, foi promulgada em 11 de maio de 2000, com devidas alterações no decreto nº 4.852/99 – Regulamento do Código Tributário de Goiás – que disciplinou a concessão de benefícios fiscais autorizados por ela. Porém, sua regulamentação só ocorreu em 2001 pelo decreto nº 5.362/01 de 21 de fevereiro. Em setembro do mesmo ano, houve uma organização da estrutura interna da AGEPEL para receber os primeiros projetos culturais. A primeira aprovação aconteceu somente em fevereiro de 2002 e a primeira captação em junho do mesmo ano (Ver Tabela V deste capítulo).

²⁰ Entrevista concedida a esta autora em 25/09/2009. As demais citações se referem a este documento.

Quando foi implementada, a Lei Goyazes recebia as propostas culturais nos primeiros cinco dias de cada mês, mas atualmente ela abre edital quatro vezes por ano, no primeiro e no segundo semestre. O Conselho Estadual de Cultura (CEC) é o órgão responsável por analisar e emitir pareceres de aprovação, diligência e não aprovação dos projetos inscritos. O CEC é formado por pessoas ligadas a diferentes áreas das artes no estado, “[...] é formado por 12 integrantes, sendo seis nomeados pelo governo e outros seis indicados pelas entidades culturais do Estado. São seis as áreas representadas: literatura, música, audiovisual, artes, teatro e memória e patrimônio” (O POPULAR, 12/03/2009, s/p). Se aprovados, os projetos recebem uma carta para captação de recursos financeiros junto às empresas privadas.

De acordo com Lopes Jr., a lei é bem pretensiosa, pois prevê uma espécie de fundo ou conta única destinada a receber recursos provenientes de patrocinadores, doações de instituições, empresas e até de outros países, das dotações e contribuições dos municípios, das taxas e emolumentos, de devolução de recursos de projetos interrompidos, entre outras fontes de recursos (GOIÁS, 2000), mas na prática este fundo foi abastecido basicamente pela taxa administrativa de 5% cobrada no mecenato, ou seja, sobre cada projeto aprovado e executado.

Apesar de prever outras quatro modalidades de incentivo, Apoio Cultural, Crédito Cultural, Participação do estado e Benefícios Fiscais, a que vigorou foi a modalidade Mecenato, mais comumente utilizada pelos artistas e produtores, que conjeturou o patrocínio e investimento das empresas privadas em troca de benefícios fiscais e marketing cultural.

A Lei Goyazes foi alvo de inúmeras críticas por parte dos artistas goianos e produtores, principalmente pela dificuldade de captação junto ao empresariado goiano. Segundo Lopes Jr., as empresas já têm receio de patrocinar projetos culturais por acharem que sofrerão devassa; soma-se a isto a falta de preparo e profissionalismo dos artistas no diálogo com o empresário/patrocinador:

Então tem o problema na área do empresariado que tem essa reserva toda para apoiar projeto tem a dificuldade do artista de se profissionalizar nesta área de captação e de conseguir captar para o próprio projeto e tem o problema grave do estado que é ter criado um benefício fiscal complicado e criar esses sub-limites, tudo isso favoreceu nesse pequeno número de projetos patrocinados (LOPES JR., entrevista, 25/09/2009).

O que tornava mais difícil a captação era a forma de isenção fiscal concedida ao patrocinador, pois a lei estabelece que 50% do imposto devido pela empresa pode ser abatido, os outros 50% devem sair diretamente do bolso do patrocinador. Isto deveria ser bom, já que o patrocinador também se utiliza do projeto para fazer *marketing* da sua marca, mas, por outro lado, ele tem que investir diretamente no projeto sem receber abatimento no seu ICMS. Em compensação, a empresa recebe sessenta dias para pagar todo o restante do imposto que deve ao estado, “Para ela é vantagem, pois mesmo perdendo 50%, ela fica sessenta dias com o dinheiro em caixa movimentando o dinheiro para pagar o que falta após sessenta dias” (LOPES JR., 25/09/2009).

Conforme Lopes Jr., de modo geral, esta lei é boa para as médias e grandes empresas a exemplo da Papelaria Tributária, Fujioka, Refrescos Bandeirantes, CELG, Novo Mundo, Vivo (algumas das que mais se utilizaram dela), porque tributam uma quantidade maior de ICMS, mas esta lei não compensa para o pequeno empresário nem para o artista, pois, como consta na Lei, é possível pleitear os benefícios fiscais a partir de 5% do imposto devido. Se a empresa é de pequeno porte isto significa que ela paga menos ICMS, conseqüentemente seu investimento no projeto cultural será menor, logo, o montante de ICMS que ficaria em caixa para pagar após sessenta dias também é menor e não compensaria o seu investimento direto. Do mesmo modo, também não é interessante para o artista porque o valor a ser investido no seu projeto seria ínfimo.

Apesar dos problemas na aplicabilidade da Lei, o Programa Goyazes propiciou certo estímulo e autonomia quanto ao financiamento da cultura goiana, porque alguns produtores e artistas puderam realizar seus projetos por meio dele, sem recorrer a recursos diretos do estado.

Contudo, Lopes Jr. aponta que a Lei Goyazes perdeu sua credibilidade no meio artístico devido a falhas em sua estrutura e às dificuldades em sua execução, pela burocracia imposta aos empresários e aos artistas, dificuldade de captação, falta de informação do empresariado e falta de preparo dos artistas e produtores, como vimos. Além disso, existe o fato de a Secretaria da Fazenda não cumprir o teto financeiro previsto anualmente para ela, estabelecendo sub-tetos menores, diminuindo o orçamento, conseqüentemente restringindo a capacidade de recepção de mais propostas e posterior aprovação e execução de projetos culturais.

Tem várias questões que entram, é muito difícil captar, o artista em geral não consegue ter esse debate junto com o empresário, muitas vezes ele fica refém de um captador de recursos, e por ser difícil captar e quando eu digo que é difícil os números comprovam essa dificuldade, a gente tem por volta de mil projetos..., um pouco mais de mil projetos aprovados pelo Conselho de Cultura de 2002 pra cá [2009]. [...] vamos colocar de mil e cem projetos aprovados, a gente chega perto de trezentos, um pouquinho mais, que conseguiram captação, que conseguiram patrocínio. É um número irrelevante. Do tamanho que é o estado, do tamanho que é a cultura aqui, a demanda de projetos é muito grande [...]; isso sem considerarmos as repetições: quem já foi patrocinado mais de uma vez? Quais entidades receberam recursos mais de uma vez? Se a gente fizer essa conta é mais desanimador ainda, vai diminuir bastante (LOPES JR., entrevista, 25/09/2009).

De acordo com relatórios da AGEPEL, atualizados em 14 de novembro de 2006, de 1.728 projetos inscritos, a Lei Goyazes aprovou 672. Destes, 665 foram via Mecenato e sete projetos via Apoio Cultural, ou seja, participação direta do estado com 80% do valor do projeto. Contudo, apenas 214 projetos foram efetivamente patrocinados, somando R\$ 21.759.289,77 de captação entre empresas privadas. O valor de crédito do ICMS outorgado pela Secretaria da Fazenda foi de R\$10.712.792,51, conforme tabela a seguir:

Tabela V: Dados da Lei Goyazes

1ª. Aprovação	Fevereiro de 2002
1ª. Captação	Junho de 2002
Total de Projetos Protocolados/Inscritos	1.728 projetos
Total de Projetos Aprovados	672 (665 mecenato + 07 apoios culturais)
Total de Projetos Patrocinados	214 (207 mecenato + 07 apoios culturais)
Valor Total de Patrocínio (ao final da captação)	R\$ 21.759.289,77
Valor Crédito Outorgado do ICMS (Benefício para empresas)	R\$ 10.712.792,51
Média de Projetos Patrocinados (54 meses – desde junho de 2002)	01 por semana; ou seja, 04 projetos por mês

Fonte: Relatório Realizações da AGEPEL 99 a 2006, disponível em www.agepel.go.gov.br, acesso em 08/2008.

Como vimos, os números de projetos realizados pela Lei Goyazes, tendo como base os seis anos da gestão de Chaul, são extremamente pequenos,

ainda mais comparando com a Lei Municipal. Uma lei que é municipal, que atende somente Goiânia, [...] ela [a lei] atende o triplo que uma Lei Estadual de Incentivo. Uma Lei que tem pretensão de ser estadual perder três vezes mais para o volume de uma Lei Municipal? Tem alguma coisa errada (LOPES JR., entrevista, 25/09/2009).

Para sanar a necessidade de conhecimento, tanto por parte dos investidores quanto por parte dos artistas, seis meses depois da primeira aprovação foi realizado um seminário sobre *marketing* cultural no estado. O objetivo era informar ao empresário sobre a nova lei e capacitar os artistas e produtores sobre os mecanismos dela.

O Seminário pretende abranger, principalmente, os agentes culturais e os empresários. O objetivo é informá-los sobre os vários aspectos que se referem ao *marketing* cultural. “Queremos mostrar ao empresariado que ele pode obter muitas vantagens se investir em cultura e indicar ao artista que a iniciativa privada é um caminho alternativo de obtenção de recursos, não precisando que eles sejam buscados apenas nas instituições públicas”, afirma Nasr Chaul (O POPULAR, 21/08/2002, s/p).

O primeiro Seminário de *Marketing* Cultural, amplamente divulgado na época pelo jornal O Popular, aconteceu no Centro Cultural Martim Cererê, nos dias 22 e 23 de agosto de 2002 e focou-se nas palestras que discutiam a questão do financiamento da cultura no estado e no Brasil. Contou com a presença de diversos nomes conhecidos do mercado cultural como Fábio Cesnik, vice-presidente do Instituto Pensarte (SP) e Napoleão Alvarenga Filho, supervisor de Cadastramento de Projetos de Música e Artes Cênicas do Ministério da Cultura. Teve também estudos de caso de patrocínio cultural como os da Telemig Celular e da Brasil Telecom (O POPULAR, 21/08/2002, s/p).

No ano seguinte, aconteceu o segundo Seminário de *Marketing* Cultural, realizado nos dias 04 e 05 de setembro de 2003, promovido pela AGEPEL e pela Secretaria da Fazenda. Como no primeiro evento, o encontro foi direcionado para os vários segmentos do setor cultural e aos membros do governo estadual e da iniciativa privada, focando-se mais nas atividades práticas, além das mesas redondas e debates com os artistas (O POPULAR, 03/09/2003, s/p).

Nesta segunda edição também participaram personalidades reconhecidas no meio cultural como Rômulo Avelar, assessor de Planejamento do Grupo Galpão de teatro e, mais uma vez, Fábio Cesnik do Instituto Pensarte, que aplicaram oficinas sobre

elaboração de projetos e captação de recursos. Houve ainda uma mesa-redonda com o então Secretário da Fazenda do estado, Giuseppe Vecci, sobre o programa Goyazes, a aplicação da Lei e seus aspectos contábeis e fiscais (O POPULAR, 03/09/2003, s/p). O segundo seminário foi praticamente didático, sobre como utilizar a Lei Goyazes, fornecendo meios para que o artista pudesse recorrer a ela e não somente aos órgãos públicos.

Cabe aqui uma breve discussão sobre as leis de incentivo à cultura no Brasil, e no caso, em Goiás, abordando inclusive alguns dos palestrantes destes seminários, Fábio Cesnik e pesquisadores como Yacoff Sarkovas, que são duramente críticos a elas. Segundo Sarkovas, as leis de incentivo inibem a participação efetiva do estado na elaboração de políticas culturais com investimentos diretos, transferindo esta responsabilidade para a iniciativa privada. Elas funcionariam de forma a criar intermediários desnecessários. Basta ver que, em muitos casos, sem hesitação, os governos estaduais substituem as políticas públicas de cultura por estas leis, algo que deveria ser uma parte dessas políticas, não o todo.

[...] porque só há uma coisa certa nas leis de incentivo que é a transferência de dinheiro público para a cultura, que hoje chega a cerca de R\$ 800 milhões. Isso é positivo porque a cultura é uma questão de interesse público. A partir daí está tudo errado. É um sistema perdulário e injusto. É perdulário porque cria uma cadeia desnecessária de intermediação. Ao invés de o dinheiro sair em linha direta do caixa público para a ação cultural, cria-se uma cadeia de intermediação porque, para a busca desse recurso em meio a milhares de empresas, exige uma série de captadores, gente especializada em formulação de projetos, corretagem e dá margem a corrupção. É perdulário também porque, no uso do dinheiro público, as empresas aplicam para fins que nada têm de interesse público (SARKOVAS, O POPULAR, 02/04/2006, s/p).

Sarkovas se refere à Lei Rouanet e ao uso dela para *marketing* cultural, mas a crítica pode ser estendida às leis de incentivo à cultura municipal e estadual, pois os procedimentos são os mesmos. Para ele, o investimento deveria ser direto como nos programas de bolsas de pesquisa no Brasil:

Como é que você concorre a recursos públicos na área de biologia, de física? Entra nos órgãos e institutos públicos afins que vão medir sua competência por mérito técnico e mérito de política pública. São

critérios que fazem parte de uma estratégia pública de pesquisa. Qual é a estratégia pública que temos para gerar processos de inclusão cultural ou de democratização de acesso à cultura? Existe uma série de questões na área cultural que só o poder público pode dar conta. (SARKOVAS, O POPULAR, 02/04/2006, s/p).

Ele aponta também outros problemas percebidos na lei como a dedução de imposto e a utilização do *marketing* cultural, alegando que muitas vezes as empresas têm 100% de dedução no imposto de renda, no caso da Lei Federal, mas através do projeto, estão fazendo propaganda de sua marca, sem pagar nada por isso. No mundo todo, o patrocínio é uma questão de comunicação empresarial, mais uma forma da empresa se comunicar e em muitos países elas destinam parte dos seus lucros para este fim:

Mas com a criação das leis de incentivo, surgiu um dinheiro que não é deste orçamento, então as empresas usam dessas benesses. Aí chegamos a uma outra perversão da lei de incentivo cultural via dedução fiscal, que é a de deduzir o empresariado. É como você dissesse para ele que não precisa usar o dinheiro dele para vender a imagem dele. E isso, infelizmente, criou uma dependência crescente. Hoje, do total de investimentos das empresas na cultura, 67% vem do uso das leis de incentivo fiscal. Ou seja, são 67% de recursos que usam leis de incentivo contra 33% que não usam (SARKOVAS, O POPULAR, 02/04/2006, s/p).

Seguindo esta linha de pensamento Fábio Cesnik, já em 2003, apontava as mesmas falhas sobre as leis de incentivo, mas ao contrário de Sarkovas, não defende a idéia de supressão da lei, mas mudanças profundas em sua estrutura e procedimentos diferenciados para cada segmento e tipos de empresas, pensando inclusive nas de pequeno porte.

Partindo para o campo das propostas, uma sugestão seria escalonar os investimentos. Uma empresa de porte X, poderia dar 3% ou 4% de seu imposto de renda e uma empresa menor, 10%. Sem prejudicar o governo, sem dar mais renúncia fiscal, simplesmente faria com que mais empresas participassem para conseguir esta cultura na sociedade. [...] Na hora de aprovar um projeto, ao invés de se dizer que em artes cênicas se abate tudo, e por isso é mais estratégica para o Estado, se pegaria uma pontuação onde o Estado elegeria áreas. Por exemplo, em que medidas este projeto inova na linguagem, em que medida faz sua contrapartida social. Você também trabalharia o comportamento dos

produtores culturais e assim projetos que estão mais próximos da função do Estado teriam abatimento maior. Projetos que estão mais próximos da indústria, que também é importante ser fomentada, teriam abatimento menor (O POPULAR, 02/09/2002, s/p).

Na concepção de Cesnik, apesar de a lei parecer nociva em muitos momentos, o problema não é o programa de incentivo fiscal em si, mas a concepção da política pública de cultura empregada que faz com que ele seja encarado de forma negativa (O POPULAR, 02/09/2002, s/p).

Retomando as críticas da Lei Goyazes, Lopes Jr. diz que nunca houve um diálogo para se discutir esta lei de forma a propiciar maior dinamicidade e funcionalidade a ela. Critica que demorou muito para perceberem que manter uma lei do jeito em que aquela se encontrava não compensava.

Então, em 2009, foram criados Grupos de Trabalho (GTs) para análise do Programa Goyazes, com o objetivo de retomar sua inserção de forma efetiva na sociedade goiana, sendo uma ferramenta realmente eficaz nas políticas culturais do estado. A Lei foi reavaliada e rediscutida, tendo parte de seu conteúdo modificado: umas das mudanças é que atualmente é permitido ao patrocinador abater 100% do imposto devido, caso patrocine um projeto cultural aprovado pelo Conselho Estadual de Cultura.

Podemos afirmar que, de acordo com os críticos das leis de incentivo à cultura, houve uma regressão da concepção de patrocínio pelas leis, pois se é defendida a idéia de educar o patrocinador a investir com recursos próprios em um projeto cultural, então a mudança do texto que prevê abatimento de 100% cede ao sistema perdulário e injusto descrito por Sarkovas. Mas este assunto ultrapassa o limite temático e temporal desta pesquisa.

2.3.3. Um Gosto de Sol

O projeto *Um Gosto de Sol*, apesar de ser um evento bem menor se comparado a eventos como o Canto da Primavera, o FICA e o TENPO, podemos dizer que foi um dos “maiores” projetos da Agência Goiana de Cultura, devido à sua abrangência, rotatividade, dinamismo e didática e porque criava condições para a

formação de diversos públicos, além do fácil e democrático acesso às apresentações realizadas.

Percebemos, nas entrevistas realizadas com cantores e compositores como Maria Eugênia, Reny Cruvinel, Fernando Perillo, Laércio Correntina²¹ e dados recolhidos do jornal O Popular da seção *Carta dos Leitores* do compositor goiano João Caetano e cidadãos goianienses (O POPULAR, 06/05/2005, s/p), que *Um gosto de Sol* propiciou um enorme acesso do povo goiano aos bens culturais desenvolvidos em Goiás. Todos os domingos aconteciam apresentações de pelo menos dois espetáculos, um de música e o outro de teatro ou dança, realizados normalmente às 18h, dentro da programação da Feira do Sol²².

O evento levou este nome devido às apresentações terem se efetivado na Praça do Sol, localizada no setor Oeste de Goiânia. Segundo Fernando Perillo, a iniciativa remonta à gestão do padre César Garcia, enquanto Secretário Municipal de Cultura de Goiânia, sob a administração de Nion Albernaz (1997-2000), e com quem Fernando Perillo e Laila Bastos, então chefe de gabinete de Chaul, trabalharam.

O projeto promoveu a integração entre artista, público e espaço público. Desde o seu relançamento pela AGEPEL, que manteve a parceria com a Prefeitura de Goiânia, se apresentaram quatrocentos e noventa e dois artistas²³. Cada artista ou grupo recebia um cachê determinado para se apresentar: “O nosso cachê na época girava em torno de R\$ 1.000 a R\$ 1.500 reais, uma coisa assim, com equipamento de som gastava-se uns R\$ 2 mil reais por evento. A AGEPEL tinha uma parceria com a prefeitura na época” (CORRENTINA, entrevista, 10/05/2010).

A repercussão de *Um Gosto de Sol* estimulou também a divulgação e reconhecimento do artista local, pois, semanalmente, jornais locais e *sites* do governo e da prefeitura anunciavam o projeto e traziam em suas matérias pequenos *releases* do artista/grupo e sua obra, oportunizando o conhecimento dos trabalhos e grupos culturais existentes em Goiás.

O projeto teve início em 1999, entretantes, foi interrompido e retomado diversas vezes até 2006, quando foi transferido para o Centro Cultural Oscar Niemeyer,

²¹ Entrevistas de Maria Eugênia, Reny Cruvinel, Fernando Perillo e Laércio Correntina concedidas a esta autora em 09/05/2010, 09/05/2010, 06/09/2009 e 10/05/2010, respectivamente. Todas as demais citações se referem a estes documentos.

²² A *Feira do Sol* é uma feira de venda de roupas, calçados e artesanato em geral, que acontece uma vez por semana, sempre aos domingos, na cidade de Goiânia.

²³ Estes dados se encontram no Documento *Lista de Artistas contemplados AGEPEL 1999-2006*, gerado pela Agência, em 2006, e disponibilizado em seu próprio *site* e nos principais *sites* de cultura do estado.

após sua inauguração. Contudo, pelos entraves da obra, o projeto foi suspenso e não vingou no governo Alcides Rodrigues (2007-2010). Em artigo publicado no O Popular o jornalista, músico e publicitário, Reny Cruvinel, reivindicou:

O que se espera é que aquela síndrome de que “o bom é o que vem de fora” esteja sepultada de vez. Para isso, outras iniciativas, como o Grande Hotel Revive o Choro, realizado na Avenida Goiás, e o projeto Um Gosto de Sol, aos domingos na Praça do Sol, precisam ser retomadas. E, de preferência, com a participação do setor empresarial (O POPULAR, 09/04/2009, s/p).

Podemos apontar ao menos quatro elementos no projeto que repercutem de forma positiva, de acordo com a concepção de políticas públicas utilizada nesta pesquisa: 1) o projeto retoma uma parceria com a prefeitura local, estabelecendo um diálogo entre órgãos públicos distintos, entre o poder estadual e o municipal; 2) a utilização da praça como espaço de apresentação e circulação de bens culturais produzidos no estado possibilita a um maior número de pessoas o acesso a estes bens, valoriza a diversidade cultural e a democratização da cultura; 3) existe um real financiamento da cultura por parte do poder público, ou seja, são empregados recursos financeiros diretos na cultura local, sem intermediadores; 4) finalmente, nesta dinâmica cultural, o artista pode produzir mais e melhor, pois sabe que haverá uma circulação de sua criação, além da divulgação e o reconhecimento do que ele produz.

2.3.4. Circuito AGEPEL de Artes Cênicas e Curtas-metragens

Para apoiar a área de artes cênicas e cinema do estado, em 2003 a AGEPEL, ouvindo o meio artístico específico destes dois setores, lançou dois editais que visavam estimular estas áreas contemplando 25 produções teatrais e seis curtas metragens.

O edital de curtas-metragens aceitava projetos de documentário, ficção e animação, sem restrição temática:

O edital significa uma continuidade mais concreta de estímulo à produção local, além do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental de Goiás (FICA)”, ressalta Chaul. “Como o concurso tem

tema livre, fora do âmbito ambiental, é mais democrático”, completa. (O POPULAR, 21/07/2003, s/p).

Uma das exigências do edital era que 80% dos profissionais envolvidos fossem goianos. A análise das propostas ficou a cargo do Conselho Estadual de Cultura: “Os critérios incluem criatividade, qualidade artística, valor cultural e viabilidade de execução. Os vencedores receberão o prêmio em dinheiro e terão de prestar contas ao poder público” (O POPULAR, 21/07/2003, s/p).

A proposta teve início com discussões no começo daquele ano com artistas e produtores das duas áreas. O consenso, na área do audiovisual, foi a elaboração de um edital que fornecesse recursos financeiros para a realização de filmes. A partir desse debate, foi formada uma comissão

composta por Ronaldo Araújo, Fifi Cunha e Eládio Sá Teles Garcia. Eles se reuniram com outros produtores ao longo do semestre para elaborar um edital. A primeira versão elaborada pelo grupo tinha como proposta dividir R\$ 100 mil para a produção de cinco curtas em vídeo e destinar R\$ 100 mil para um curta em película (O POPULAR, 21/07/2003, s/p).

Todavia, Nasr Chaul disse que o orçamento de 2003 já estava todo comprometido, não sendo possível destinar R\$ 100 mil para um curta em película, mas, garantiu que o valor seria de R\$ 20 mil reais para seis curtas-metragens contemplados.

Os editais, tanto o de artes cênicas quanto o de audiovisual, foram lançados no dia 27 de agosto de 2003 no Centro Cultural Martin Cererê. Para o Circuito AGEPEL de Artes Cênicas, foram destinados R\$ 125 mil reais, divididos em R\$ 5 mil reais para cada montagem teatral. Ao todo, foram 25 grupos selecionados que deveriam fazer duas apresentações no estado (O POPULAR, 27/08/2003, s/p). A seleção das propostas ficou a cargo do CEC também.

O presidente da Agepel, Nasr Chaul, diz que as duas iniciativas são resultado direto das reuniões que a entidade manteve com grupos que atuam nesses segmentos culturais. “É gratificante poder lançar esses programas”, ressalta. Chaul reconhece que as limitações financeiras impediram que os projetos fossem mais ousados. “O montante de recursos ficou aquém do que desejávamos. Pretendemos, no próximo ano, aumentar os valores disponíveis”, ressalta. O presidente da

Agepel garante que o modelo de apoio aos grupos teatrais e aos cineastas deve permanecer o mesmo. “Os projetos também são importantes porque atendem duas áreas que só vinham recebendo incentivos pontuais” (O POPULAR, 27/08/2009, s/p).

Para Ronaldo de Araújo, então integrante do Conselho Estadual de Cultura, o edital foi uma importante iniciativa da AGEPEL, para movimentar os setores de artes cênicas e audiovisual. Em entrevista ao jornal O Popular, ele afirmou que a escolha dos roteiros foi analisada com a máxima impessoalidade, pois eles não foram identificados quando entregues ao CEC, toda a parte burocrática de identificação do proponente, documentação e triagem ficou a cargo da Agência:

Para ele, o concurso pode ser definitivo para a formação de um cinema goiano. “É uma das coisas mais importantes para o audiovisual em Goiás. As leis de incentivo estadual e municipal contribuem, mas o edital possibilita a captação direta. O prêmio é para projetos de baixo orçamento, mas tem a vantagem de avançar a produção local”, ressalta Ronaldo Araújo (O POPULAR, 03/11/2003, s/p).

Quando os editais foram lançados, cada proponente sabia que teria até o final do ano para a execução dos filmes e das peças. Porém, devido ao atraso no cronograma da Agência (a lista dos contemplados foi divulgada somente em novembro de 2003), ficou decidido que a verba seria empenhada somente em 2004 e os produtores teriam até o final daquele ano para a execução dos projetos (O POPULAR, 14/11/2003, s/p).

Houve também o estabelecimento de critérios para a distribuição gratuita dos ingressos para assistir as peças de teatro contempladas pelo edital, que deveriam ser apresentadas no Teatro Goiânia. Um dos critérios foi o sorteio de 20 ingressos para “as pessoas que integram a categoria teatral em Goiás [...]” (O POPULAR, 28/08/2004, s/p):

O governo estadual, que destinou R\$ 150 mil para as iniciativas de fortalecimento das artes cênicas em 2003, já está cedendo 20 ingressos para cada apresentação de espetáculos encenados no Teatro Goiânia pela Companhia de Sucessos. O sorteio dessas entradas é feito entre as pessoas que integram a categoria teatral em Goiás e que participam

das reuniões que discutem os problemas da área. (O POPULAR, 28/08/2004, s/p).

Em janeiro de 2004, um ofício assinado por representantes do teatro em Goiás, foi enviado a Nasr Chaul, sugerindo melhorias para a execução do segundo edital de artes cênicas. As exigências incluíam que o orçamento fosse triplicado e que, além dos integrantes do Conselho Estadual de Cultura, a curadoria fosse composta por duas pessoas de notório saber, integrantes de prêmios de destaque nacional; estas pessoas deveriam ainda ministrar oficinas nas suas áreas de especialidade, enquanto estivessem na cidade.

Em 2005, foi lançado novamente o edital de curtas metragens sendo aumentado o valor do prêmio de R\$ 20 mil para R\$ 30 mil para cada filme selecionado, contudo o número de curtas contemplados foi reduzido de seis para quatro (O POPULAR, 15/01/2005, s/p).

Exceto pelo FICA e pelo TENPO, estas duas áreas em Goiás, nunca tiveram efetivamente um financiamento maior. Os editais de Artes Cênicas e Curtas-Metragens modificaram um pouco este quadro, mostrando que é possível, tomando emprestada a idéia de Sarkovas, estabelecer parâmetros para a criação de editais e bolsas de fomento à produção artística, financiadas diretamente pelo governo. No entanto, o edital não se estabilizou. Os últimos dados que temos de sua execução são de 2005, de acordo com *site* da Agência, que divulgou a lista dos filmes contemplados pelo edital.

Durante a gestão analisada, foram fomentados alguns projetos de utilização dos espaços, como o Martim Cererê, voltados para as artes cênicas e escolas de formação em teatro como a do Gustav Ritter, mas este setor sempre “andou capenga” em Goiás. Observa-se pela própria militância de Otavinho Arantes, que morreu tentando recursos para finalizar o seu teatro, que por sua vez entrou como programa de governo, de acordo com o PPA 2004-2007, para receber recursos financeiros para sua conclusão, o que não aconteceu.

2.3.5. I Feira do Livro de Goiás

Promovida pela Secretaria da Educação e pela AGEPEL, a primeira Feira do Livro de Goiás aconteceu no período de 22 a 28 de maio de 2004 no Centro de Cultura e Convenções de Goiânia. Ela ocorreu juntamente com o VI Encontro Nacional de Escritores, promovido pela União Brasileira de Escritores - Seção Goiás. Convidados e personalidades como Gilberto Dimenstein, Ariano Suassuna, Moacyr Scliar, Manoel de Barros, Pasquale Cipro Neto e Ziraldo estiveram presentes.

A I Feira do Livro de Goiás foi promovida pela Secretaria Estadual de Educação, em parceria com a Agência Goiana de Cultura, contando com o apoio da União Brasileira de Escritores e de editoras e livrarias locais. Funcionando das 9 às 22 horas, no Centro de Convenções, recebeu um público estimado em 40 mil pessoas, considerado muito positivo por seus organizadores. Por dia, passaram pela feira cerca de 7 mil pessoas, entre elas, cerca de 800 alunos do ensino médio e fundamental. O presidente da Agência Goiana de Cultura, historiador Nasr Chaul, considera que, “por ser a primeira edição, ela foi muito além da expectativa” (OPÇÃO, 20 a 27/06/2004, s/p).

A Feira lançou as bases para a I Bienal do Livro, ocorrida no ano seguinte (2005), além de incentivar a distribuição do livro em Goiás e instigar o hábito da leitura. Apesar dos 63 estandes e da presença de livrarias e editoras como Alternativa, UCG, UFG, Kelps, o público reclamou da pouca variedade de títulos e do preço dos livros. Antonio Almeida, proprietário da Editora Kelps, entrevistado pelo jornal Opção, concordou que os preços foram realmente altos,

mas destaca que sua editora, a Kelps, tentou vender livros baratos, alguns por 2,50 reais. Os mais caros, frisa, não passavam de 45 reais, preço razoável para o padrão atual. Isso redundou em 9 mil reais de vendas para a editora, fato comemorado por Antônio Almeida”. (OPÇÃO, 20 a 27/06/2004, s/p).

Durante a Feira do Livro ocorreram ainda programações paralelas de cultura com espetáculos teatrais e shows musicais, que buscaram nos livros sua fonte de argumentos. Foram criados também espaços diversificados de convivência e trocas como o *Espaço Lúdico*, o *Papo Cabeça* e o *Café Literário*, destinados ao público

infantil, adolescente e ao público em geral, respectivamente. Foi utilizado ainda um mini-auditório onde sucederam palestras e conferências.

O jornal Opção, avaliando o saldo desta primeira Feira, destacou que o evento trouxe bons resultados tanto para os participantes quanto para os editores e livrarias, apesar da reclamação dos altos preços. Foram vendidos 5.384 mil livros e só a Editora da UCG vendeu 1.600, lançando treze livros e três periódicos.

Contudo, a Feira aconteceu durante a semana da 59ª Exposição Agropecuária de Goiânia, o que, segundo alguns editores, foi um ponto negativo na organização do evento. De acordo com Chaul e outros editores, isto não atrapalhou, pois os públicos são distintos, mas, segundo Gil Barreto (Editora UCG), o público da Exposição perdeu a oportunidade de participar de um evento como este:

Passada a euforia da contabilidade, vêm as reflexões sobre os erros da Feira, que podem ser corrigidos. Um erro organizacional, por exemplo, foi ter marcado a Feira do Livro para uma das semanas na qual se realizava a 59ª Exposição Agropecuária, que sempre absorve o público jovem da capital. Gil Barreto, por exemplo, concebe que os públicos da Feira do Livro e da Pecuária eram diversificados, mas ressalva que o público da Pecuária perdeu a oportunidade de ingressar no “fascinante mundo das letras”. Adão José Peixoto, da Editora da UFG, concorda que é impossível ter muito público em Feira de Livros quando ela concorre com a Pecuária. “A Pecuária é uma tradição na cidade (OPÇÃO, 20 a 27/06/2004, s/p).

A sugestão dada por Adão Peixoto (Editora da UFG) é que nos próximos anos, os dois eventos não aconteçam simultaneamente. Chaul rebate, porém, os pontos negativos levantados pelos livreiros e participantes:

Um dos motivos da satisfação do presidente da Agência Goiana de Cultura para com a Feira foi o bom público que a mesma conseguiu: “Isso mostra que, hoje em dia, a leitura está mais acessível”. Os convidados do VI Encontro Nacional de Escritores foram, também, muito elogiados por Chaul. “A palestra de Ariano Suassuna foi formidável”, destaca. E nem mesmo o fato de ter concorrido com a Exposição Agropecuária desanimou o presidente da Agepel: “São públicos distintos. Uns vão para a Pecuária, outros, para a Feira do Livro.” Em relação aos preços dos livros praticados durante a feira e que foram motivo de queixa por parte de muitos frequentadores, Nasr Chaul acredita que isso se deve à conjuntura econômica vivenciada pelo país e não a um problema intrínseco da feira. Em seu entender,

não são os preços dos livros que estão muito altos, mas a renda do brasileiro que anda muito baixa (OPÇÃO, 20 a 27/06/2004, s/p).

A Feira do Livro se mostrou um importante canal de escoamento da produção literária de Goiás, atestando para seus organizadores que seria possível a realização de uma Bienal no estado. Ainda mais pela presença do público e pela participação das livrarias e editoras que responderam bem ao evento e tiveram suas expectativas financeiras correspondidas.

Através da Feira, foi possível perceber que Goiás possui mercado para produtos literários e um público interessado por consumir as obras produzidas no estado. Ademais, a busca pelo público infanto-juvenil, através de espaços, palestras, contadores de histórias, apresentações teatrais e muitos títulos direcionados a esta faixa etária, foi outra decisão acertada. Estima-se que sete mil pessoas por dia passaram na Feira, dentre estas, 800 estudantes do ensino fundamental e médio.

A relação entre Educação e Cultura também pôde ser atestada. Os dois órgãos responsáveis pelo evento, a Secretaria de Educação do Estado de Goiás (SEE) e a Agência Goiana de Cultura (AGEPEL), mantiveram o diálogo e puderam construir um evento com geração de mais valias para a sociedade goiana. Mas notamos que, ao contrário da Bienal do Livro, os organizadores da Feira não mantiveram o diálogo com a prefeitura local na tentativa de se organizarem para levarem, sem ônus de transporte, os alunos de escolas públicas de Goiânia (O POPULAR, 30/04/2005, s/p).

Outro ponto negativo é que a percepção que tiveram alguns editores e livreiros em relação ao choque de eventos, Agropecuária e Feira do Livro, não foi levada em consideração pelo então presidente da Agência que acredita que os públicos são distintos. Realmente são, mas não se deveria oportunizar a todos a participação nas mais variadas formas de expressão cultural do estado? O diálogo neste ponto não existiu e quem perdeu foi o público da Exposição.

2.3.6. Documentologia Goiana / Goiás: 1722-2002

A parte de documentação, historiografia de Goiás, registro, “resgate” e preservação de documentos históricos durante a gestão de Chaul foi extremamente forte.

Seguindo a lógica da política cultural embasada na trilogia patrimônio, memória e história, dois projetos de documentação, em especial, se destacam.

É o caso do livro organizado pelo próprio presidente da AGEPEL e por Paulo Bertran, com textos de escritores, entre eles o arqueólogo Altair Salles Barbosa, os arquitetos Élder Rocha Lima e Aracy Berocan, o bibliotecário Lula Lima, os historiadores Paulo Bertran (org.) e Ramir Curado, a antropóloga Selma Sena, o naturalista Binômimo da Costa, o economista Luís Estevam, o geólogo Tadeu Veiga e os escritores Gil Perini e Jacy Siqueira (O POPULAR, 17/02/2002, s/p). O livro intitulado *Goiás: 1722-2002* (2002), que reúne informações históricas, geográficas, antropológicas, sociológicas e literárias do estado, foi dividido em duas partes:

A primeira parte será dedicada a informações sobre a geologia, o aparecimento do homem e o cerrado goiano. A obra também conta com textos sobre a história e a economia do Estado, além de um ensaio da professora da Universidade Federal de Goiás (UFG), Selma Sena, sobre os aspectos antropológicos do sertanejo goiano (O POPULAR, 17/02/2002, s/p).

A segunda parte é composta pela historiografia e atrativos turísticos das regiões de Goiás. O livro teve a colaboração ainda do artista plástico Amaury Menezes que selecionou as fotos ilustrativas. Entre estas está o acervo de Rui Faquini com 800 imagens disponibilizadas por ele para o projeto (O POPULAR, 17/02/2002), que teve como produtor executivo o arquiteto e urbanista Marcelo Sáfadi e como diretor de arte, o artista plástico Wagner Hermuche.

O livro, em edição de luxo, foi lançado em março de 2002 com uma tiragem inicial de dois mil exemplares. A principal contribuição do projeto, além de levantar informações historiográficas e ilustrativas sobre Goiás, sobre sua cultura, literatura, geologia etc, foi a distribuição gratuita destes exemplares para escolas públicas, bibliotecas e universidades de todo o estado (O POPULAR, 17/02/2002, s/p).

Outra importante ação voltada para a parte documental foi a digitalização de três das principais publicações que circularam em períodos distintos da história goiana: o jornal *Matutina Meyapontense* (1830-1834), a *Revista Informação Goyana* (1917-1935) e a *Revista Oeste* (1942-1945). O projeto foi intitulado *Documentologia Goiana* e teve por objetivo a transformação dos referidos jornal e revistas para CD ROM.

Cada coleção, com as edições completas, deu origem a um CD-ROM. O trabalho foi realizado a partir das edições fac-similares dos periódicos. Desenvolvido pelo escritor Jacy Siqueira, a pedido da Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico (Agepel), o projeto recebeu o nome Documentologia Digital Goiana e será lançado na primeira quinzena de março (O POPULAR, 17/02/2002, s/p).

Nasr Chaul, no mesmo artigo, lembrou que a coleção faz parte de um “resgate” de toda a documentação importante sobre Goiás, afirmando que os CDs serão uma rica fonte de pesquisa para estudantes e pesquisadores. Sua idéia inicial foi facilitar a pesquisa e permitir que um maior número de pessoas tenha acesso a estas informações. Quando perguntado, em entrevista ao jornal Opção, sobre o que lhe deu mais orgulho de publicar, ele respondeu que fora o Livro de Goiás e a documentologia goiana:

Euler de França Belém — O que lhe deu mais orgulho de publicar, pela relevância? O Livro de Goiás, coordenado por mim e pelo historiador Paulo Bertran. Decidimos escolher as pessoas que tinham a paixão pelos assuntos abordados na obra. E é um livro graficamente fantástico, com a coordenação fotográfica de Rui Faquini. Outro projeto relevante, também motivo de muito orgulho, é a documentologia digital goiana. Colocamos em CD-Rom toda a coleção das revistas Oeste e Informação Goiana e também do jornal Matutina Meiapontense, além de documentos do Museu Pedro Ludovico e do arquivo pessoal do primeiro prefeito de Goiânia, Venerando de Freitas Borges. A publicação dessas obras em CD-Rom facilita enormemente a tarefa dos pesquisadores (OPÇÃO, 09/04/2006, s/p).

Os eventos e projetos, apesar de serem nominados por esta pesquisa de menor porte, certamente tiveram grande importância para a movimentação da cultura regional. Nesse período, o setor foi “sacudido” por uma série de apresentações, lançamentos, shows, feiras, exposições, obras de restauração e reformas etc., dos quais detalhamos apenas alguns dos que consideramos de maior relevância para o estado. É claro que existiram diversos outros projetos com desdobramentos significativos para a cultura goiana, a exemplo dos relacionados nas tabelas anteriores. Mas, observamos que todos eles foram colocados em prática, como já dissemos, com base na observação aleatória do que se julgava faltar na área. A reclamação dos artistas é que não houve um

diálogo entre artistas e os gestores de cultura para construírem um planejamento realmente democrático para a cultura do estado²⁴.

2.4. Indicadores culturais da AGEPEL

É preciso ter indicadores sobre a cultura para que se possa avaliar as medidas implementadas, modificando-as, quando necessário, ou ratificando-as e ampliando-as quando estas refletem o bom funcionamento da política cultural adotada.

Muitas vezes as pesquisas na área da cultura carecem de estudos tanto quantitativos quanto qualitativos, relativos à produção cultural de determinada cidade ou estado. Estes dados são primordiais para a criação de indicadores que possam nortear os estudos e os rumos da cultura no país e no mundo.

[...] os estudos e até mesmo as estratégias de ação para a área da cultura no Brasil carecem ainda de maior articulação. Apresentam-se de forma descontínua e, no caso dos estudos, contemplam um viés

²⁴ Para citar alguns exemplos da falta de diálogo entre poder público e o setor cultural, levantamos alguns participantes do processo cultural ocorrido na época. O gestor da Lei Goyazes, Lopes Jr. mencionou, em entrevista (25/09/2009), que não se podia questionar, criticar, ou sugerir qualquer mudança na lei, na época, porque, segundo seus idealizadores (Chaul e José Eduardo de Moraes), ela era muito boa, revolucionária e a melhor do Brasil. Segundo o próprio Nasr Chaul (entrevista, 21/09/2009), o Fórum Nacional de Cultura, promovido pelo Ministério da Cultura na maioria das capitais brasileiras, que visava recolher sugestões, debatendo e apontando caminhos para a cultura nacional no contexto dos estados, não aconteceu porque aquela gestão não teve tempo para organizá-lo. Na continuação da entrevista, Nasr ainda afirmou que se ele parasse para discutir o FICA, o Canto da Primavera ou o TENPO, sua gestão não iria fazer nada. Não se comentou e não se discutiu, nem antes e nem mesmo depois desses eventos terem sido realizados. Correntina (entrevista, 10/05/2010) chegou a citar que o medidor, utilizado pelo governo para avaliar os projetos, era as manchetes e a repercussão em jornais e TVs acerca de tais eventos, normalmente associados a algum artista famoso e a grande quantidade de pessoas presentes. O diretor teatral Marcus Fidelis ratificou a visão sobre a falta de diálogo, evidenciando a situação do Fórum Permanente de Teatro: “A dificuldade e o desgaste em estabelecer um diálogo como o poder público, tanto municipal quanto estadual terminou por cansar e desmobilizar as pessoas e, desde fins de 2004, o fórum persiste basicamente como um grupo de discussão na internet, com cerca de cem associados”. O próprio Brandão, enquanto diretor do Martin Cererê, ao comentar no jornal Diário da Manhã sobre a primeira edição do Canto da Primavera, denomina de “chiadeira” a reclamação dos artistas pirenopolinos sobre a falta de debate entre o governo e a comunidade local, antes de realizar, ali, o evento (D.M. 28/11/2000, p. 1).

ainda muito “fiscalista”, importando o aspecto mais imediato: a medição de receita gerada pelo setor (BRAGA, 2003, p. 51).

Isto se percebe atentando-se ao fato de que os estudos e pesquisas na área da cultura analisam quase que majoritariamente, os dados financeiros e econômicos gerados pela indústria cultural e a forma com que isto afeta diretamente o Produto Interno Bruto (PIB) dos países, mas não avaliam os dados qualitativos que devem ser inerentes à pesquisa cultural:

Às vezes contamos com pouca pesquisa. Para evidenciar a importância da cultura no desenvolvimento local, teríamos que trabalhar não somente os efeitos diretos, mas os indiretos e os induzidos. Também teríamos de estudar um pouco mais aqueles valores intangíveis inerentes a esse tema. Muitas vezes uma ação cultural não cria emprego, mas cria lazer criativo ou não cria desenvolvimento econômico, mas gera segurança. São os efeitos que denominamos mais valias e que devem ser aferidos. No entanto, muitas vezes os aspectos qualitativos das pesquisas de avaliação são esquecidos (MARTINEL, 2003, p. 97).

Nasr Chaul considerou o fato de que suas ações deveriam estar registradas. Portanto certificou-se de que sua assessoria de imprensa cuidaria minuciosamente desses dados. Talvez por se tratar de um historiador, Chaul se preocupou com o registro, a catalogação e a guarda do material referente às ações culturais implementadas em sua gestão. Esta preocupação pode ser observada pela geração de relatórios de realizações, descrições e análises das atividades culturais gerenciadas pelas unidades culturais vinculadas à AGEPEL e pela própria Agência ao longo dos oito anos do governo Marconi, além de uma série de notas, entrevistas, matérias e artigos e divulgação em jornais, *sites*, *blogs*, TVs etc.

De maneira geral, a AGEPEL conseguiu se organizar para que pudéssemos extrair informações dos projetos, ações e eventos colocados em prática nessa gestão. Mesmo que muitas dessas fontes sejam tendenciosas, é possível ter uma noção do que aconteceu naquele período. A seguir, colhemos alguns indicadores das unidades culturais da AGEPEL, através dos relatórios de atividades gerados pelas mesmas:

Tabela VI: Números da AGEPEL – 1999-2006

UNIDADE	FORMATO	QTD.
Arquivo Histórico Estadual	Visitações	2.929
Balé do Estado	Apresentações	84
Biblioteca Pio Vargas	Atendimentos	436.108
Centro Cultural Martim Cererê	Apresentações	1.103
Cine Cultura	Exibições	213
Escola de Dança	Apresentações	171
Escola de Musica	Apresentações	372
Escola de Teatro	Montagens	83
Galeria de Arte Frei Confaloni	Exposições	36
Galeria Sebastião do Reis	Atividades diversas	142
Gibiteca Jorge Braga	Atendimentos	25.000
Instituto Goiano do Livro	Publicações	145
Museu de Arte Contemporânea	Exposições	72
Museu Ferroviário de Pires do Rio	Visitação	80.746
Museu Pedro Ludovico	Visitação	51.000
Museu Zoroastro Artiaga	Atendimentos	53.627
Orquestra de Câmara Goyazes	Apresentações	119
Orquestra de Violeiros	Apresentações	567
Oscar Niemeyer	Apresentações	63
Palácio Conde dos Arcos	Exposições	22

Fonte: Relatório Realizações AGEPEL 99 a 2006, disponível em www.agepel.go.gov.br, acesso em 11/2008.

Alguns dados, porém, estão incompletos e as análises das atividades feitas pela própria unidade, muitas vezes, são insuficientes. Por exemplo, o Arquivo Histórico Estadual registrou a quantidade de visitação do ano de 1999 a 2002, um total de 2.929 visitantes; depois dessa data, não há registro ou não foram informados nos relatórios.

As obras, reformas, restaurações e levantamentos técnicos de bens imóveis histórico-culturais de Goiás totalizaram 138 atendimentos. Dentre as principais construções realizadas pelo governo, neste período, podemos citar o Centro Cultural do Centenário em Palmeiras (ainda inacabado); o Centro Regional de Cultura Labibe Faiad²⁵, em Catalão; o Cine Cultura UFG (inaugurado somente em 2008); a reconstrução do Cine Teatro Pirineus e o Estádio de Múltiplo Uso – Arena das Cavalhadas, ambos na cidade de Pirenópolis; o Centro Cultural Oscar Niemeyer (ainda inacabado), em Goiânia.

De acordo com os dados das bibliotecas, temos o seguinte: a Biblioteca Braille realizou, no período de 1999 a 2006, um total de 51 atividades em seu espaço; além das visitas, efetuou a compra de uma impressora braille e de uma van, possibilitando a participação de funcionários e usuários da Biblioteca em Congressos,

²⁵ O nome do Centro Cultural é uma homenagem a uma tia de Nasr Chaul.

seminários e palestras dentro e fora do estado. A Biblioteca Estadual Pio Vargas registrou um número de 436.108 atendimentos a pesquisadores, estudantes e a comunidade em geral e desenvolveu o projeto *Biblioteca Ambulante* e o projeto *Pir-lim-pim-pim*, ambos de fomento à leitura entre crianças e jovens. Já a Gibiteca Jorge Braga realizou 57 atividades diferentes em seu espaço e atendeu mais de 25 mil usuários, através dos projetos *Gibiteca Itinerante* e participação no *Ação Global*. Além dessas atividades, as unidades mencionadas passaram por reformas de readequação de seus espaços.

O Centro Cultural Martin Cererê realizou 1.103 apresentações culturais de 1999 a 2006, acolhendo o projeto *Temporada Cererê*, que visava o apoio aos artistas locais na utilização dos seus espaços. No Centro Cultural Oscar Niemayer, mesmo inacabado, foram efetuadas 53 atividades, só em 2006.

A Escola de Dança e o Balé do Estado somaram 255 apresentações de seus grupos, na capital, no interior do estado, em outros estados e, inclusive, em outros países como na Alemanha e na França. Os professores da Escola de Teatro Gustav Ritter montaram 83 peças teatrais com suas turmas. A Escola de Música realizou 372 apresentações musicais, abertas ao público.

Na música, as temporadas gratuitas de *Concertos Didáticos da Orquestra de Câmara Goyazes*, realizados uma vez por mês no teatro Goiânia, dava o tom de formação de platéia para a apreciação e conhecimento da música clássica. A Orquestra de Câmara Goyazes e a Orquestra de Violeiros realizaram, respectivamente 119 e 567 apresentações, na capital e no interior.

Os museus aferiram números não tão expressivos: o Museu de Arte Contemporânea registrou um público de mais de 20.000 pessoas e realizou 72 exposições, mas esteve fechado por quase um ano para readequação do espaço. O Museu Ferroviário de Pires do Rio realizou 273 atividades e registrou uma visitação de 80.746 pessoas; o Museu Zoroastro Artiaga esteve fechado por dois anos, em reforma, mas registrou um total de 102 atividades e um número de 53.627 visitantes; já o Museu Pedro Ludovico registrou 51 mil visitantes, além das atividades musicais realizadas no local. O Palácio Conde dos Arcos realizou 22 exposições e também esteve fechado para reforma.

A Galeria de Arte Frei Confaloni realizou 36 exposições e esteve fechada para reformas em 2003 e 2004; a Galeria Sebastião dos Reis registrou 142 atividades entre exposições, lançamentos de livros, feiras, oficinas, monitorias. O Instituto Goiano

do Livro promoveu 145 publicações, através das suas coleções literárias. Foram lançados também dez CDs, como o 1º Recital de Compositores Goianos, Eli Camargo – Lembranças de Goiás, Memórias de Pilar - Hinos e Canções; e quatro CDs ROM de publicações sobre a história de Goiás.

Na área do patrimônio histórico, o Museu da Imagem e do Som recebeu recursos financeiros do Ministério da Cultura para o desenvolvimento de suas atividades, e ainda ficaram prontas as obras da Igreja de São Sebastião em Guaporé e a Igreja do Imaculado Coração de Maria em Goiânia.

No dia 30 de março foi reinaugurada a Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Pirenópolis. Datada de 1732, a igreja passou por um período de restauração de 1996 a 1999, mas, devido a um incêndio ocorrido em 2002, que a deixou praticamente destruída, precisou ser reconstruída e restaurada. Estima-se que foram gastos cerca de R\$ 5,5 milhões de reais nas obras.

Dentre as parcerias feitas entre a AGEPEL e outros órgãos, podemos citar: as secretarias de Segurança Pública (SSP), da Fazenda (SEFAZ), Municipal de Cultura (SECULT), emissoras de televisão e rádio TV Brasil Central (TBC), Organização Jaime Câmara (OJC), Rádio Brasil Central (RBC), Companhia Energética de Goiás (CELG), Saneamento de Goiás S/A (SANEAGO), Brasil Telecom (BrT), Organização das Voluntárias de Goiás (OVG), Federação de Teatro de Goiás (FETEG), as associações Sociedade Goiana de Música (SGM), Amigos do Pessoal da Caixa Econômica Federal (APCEF), prefeituras do interior do estado, prefeitura de Goiânia, Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE), os Bancos do Brasil (BB) e Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDS), Grupo Odebrecht; Shoppings (Buriti, Bougainville, Flamboyant), Central Única dos Trabalhadores (CUT), Sindicato dos Trabalhadores em Educação de Goiás (SINTEGO), Sindicato dos Trabalhadores da UFG (SINT-UFG); parcerias com outros estados como o Distrito Federal (DF), Maranhão (MA), Tocantins (TO), outros países como Holanda e Suíça; Universidade Paulista (UNIP), Universidade Estadual de Goiás (UEG), Universidade Federal de Goiás (UFG), Universidade Católica de Goiás (UCG), Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFET), empresas privadas como Aliança Francesa, Cia Quasar de Dança, Estúdio Musika; Conselho Estadual Ambiental, Conselho Estadual da Mulher (CONEM), e diversas outras.

Os dados registrados pela AGEPEL são significativos para compreendermos a movimentação da cultura goiana, e mesmo estes números sendo fundamentais, não

são determinantes para a análise da referida gestão. Antes, o estudo do conjunto das principais ações implementadas pelo governo, que procuramos levantar e analisar nesta pesquisa, é que podem delinear o perfil da gestão cultural citada.

Houve sem dúvida, inúmeros projetos, grandes eventos, reformas, adequação de espaços, apresentações, exposições e um maior investimento no setor, como pudemos observar nas tabelas anteriores, contudo, estes dados não agregaram uma reflexão sobre o impacto dessas ações na sociedade. De fato, houve uma intenção muito grande do governo em ter a cultura como diferencial e marca. Era ainda a “política do tempo novo” que precisava se fazer valer, confrontando a idéia do atraso, procurando inserir o estado na modernização cultural. Os números são a forma encontrada de se mostrar estes avanços, os dados indicam um resultado previamente estimado e “comprovam” uma “bem delineada política cultural” (Discurso de Nasr Chaul à Imprensa, disponível em <http://www.agepel.go.gov.br>, acesso em 11/2008).

2.5. Financiamento da Cultura em Goiás

Podemos afirmar que o grande problema da cultura, na maioria dos governos, é o seu financiamento. Com orçamentos ínfimos, descaso e falta de prioridade do setor, a cultura geralmente fica à margem de outras pastas governamentais com dotação orçamentária muito superior.

Sabemos que, muitas vezes, as unidades e os órgãos de cultura nos estados e municípios, quando existem, são sucateados, tanto fisicamente quanto administrativamente, e não contam com a necessária modernização tecnológica e estrutural para acompanhar os novos tempos da cultura e das produções de arte. Seja na quantidade e na qualidade de profissionais capacitados e especializados para a área, seja nos acervos e patrimônio cultural, bem como na estrutura dos espaços dedicados à arte e destinados à administração e gestão cultural, o problema, quase sempre, esbarra na falta de verba para o setor.

Foi assim durante muito tempo na AGEPEL e até hoje, mesmo com as tentativas, quase sempre escassas, de mudança. Quem teve a oportunidade de levar uma proposta de projeto cultural ao prédio Marieta Telles, por exemplo, poderia constatar isto. Mesas antigas, computadores sucateados, salas mal divididas, quentes e úmidas, que em nada atraem os agentes culturais e os investidores de cultura. Isto se deve a uma percepção dos governantes de se pensar a cultura “livre de etéreas investigações” (SAID, 1995, p. 93) e colocá-la no hall das discussões de governo que propiciem efetivamente o surgimento de uma economia da cultura em nossa sociedade.

Não se pode propor uma estratégia desenvolvimentista sem ter em mente as complexas inter-relações entre a economia e a cultura e sem considerar os anseios daqueles a quem se destina, seja a comunidade, sejam os indivíduos em particular (BRAGA, 2003, p. 51).

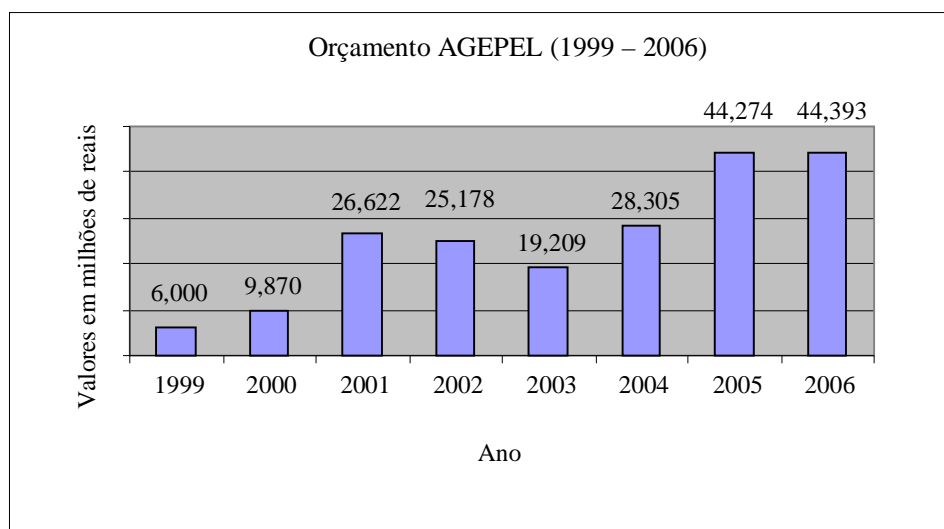
Para sanar tais necessidades no primeiro Plano Plurianual²⁶ do Governo Marconi, que previa um orçamento de dezenove bilhões de reais no primeiro quadriênio da gestão estadual, possibilitou que pudessem ser planejados investimentos também para a cultura.

A previsão para a cultura do estado, quando Marconi assumiu o cargo em 1999, era de trinta milhões de reais (D.M., 02/01/1999, p.1). O que não se pode afirmar, ao certo, é se os 30 milhões se referiam aos quatro anos de governo, o que daria em média sete milhões e meio por ano, ou se utopicamente, o governador esperava aplicar trinta milhões naquele primeiro ano.

De qualquer forma, a realidade é que, como podemos observar no gráfico adiante, havia somente seis milhões de reais, que segundo Chaul, foram herdados do orçamento do governo anterior, e gastos rapidamente porque tão logo assumiu a presidência, ele pôs em prática diversos projetos dentro e fora da capital e também reestruturou administrativamente a Agência (CHAUL, entrevista, 21/09/09).

²⁶ O primeiro Plano Plurianual (2000-2003) foi promulgado pela Lei 13.570 de 28 de dezembro de 1999.

Gráfico II: Orçamento da cultura em Goiás – 1999-2006



Fonte: Relatório Realizações AGEPEL 99 a 2006, disponível em <http://www.agepel.go.gov.br>, acesso em 10/2008.

O gráfico acima mostra o pálido e inexpressivo orçamento da cultura nos dois primeiros anos do governo Marconi. Em 2001, os recursos aumentaram e se mantiveram na média. Como podemos observar, em 2003 há uma queda brusca da receita da AGEPEL. Podemos relacioná-la como o primeiro ano de governo após a reeleição de Marconi Perillo e a necessidade de corte e contenção de despesas nos gastos públicos pós-campanha. Isto explica o fato de que nesse ano não há lançamento de nenhum projeto ou evento cultural expressivo na cultura, a não ser a manutenção daqueles já realizados anteriormente. Em 2004, porém, o orçamento começa a subir novamente, finalizando os dois últimos anos em 44 milhões de reais, quase o dobro do ano anterior.

Entretanto, se considerarmos que uma reforma ou restauração de um patrimônio histórico tombado ou um monumento histórico, dependendo do patrimônio, custa milhões de reais ou se considerarmos eventos do porte do FICA, que demandam recursos elevados, além da outorga de ICMS, estabelecida pela Secretaria da Fazenda, para a Lei Goyazes, percebemos, então, que este orçamento é pequeno diante da demanda cultural do estado.

Em 2004, foi promulgada nova Lei do Plano Plurianual do Governo Perillo. A Lei 14.680 de 16 de janeiro instituía o plano para o quadriênio 2004-2007. De acordo com o texto do PPA *Goiás Século XXI – Avançar mais*, a dotação orçamentária e o

planejamento das ações culturais foram subdivididas em dois programas, o primeiro de apoio, promoção e desenvolvimento da cultura goiana, com aporte de R\$ 50.714.708,00 milhões; o segundo era o Programa Preservação do Patrimônio Histórico e Artístico, com subsídio de R\$ 14.525.280,00 milhões. Nas metas físicas do programa de apoio à cultura constavam:

Conclusão do Teatro Inacabado; Centro Cultural Oscar Niemeyer; construção do Monumento às nações indígenas; construção do Cavalcadouro de Pirenópolis; incentivo à arte audiovisual; promoção das artes cênicas e consolidação da Mostra Nacional de Teatro de Porangatu; incentivo ao artesanato e ao folclore; promoção à música goiana e consolidação do Canto da Primavera; Promoção à leitura e à literatura; incentivo às artes visuais; construção de 5 centros culturais e os de Palmeiras e Catalão, apoio ao Conselho estadual de cultura; incentivo aos eventos: Gosto de Sol, Gremi e outros, apoio ao Fórum Goiano de Cultura; Consolidação do Fica; incentivo às Artes Integradas (GOIÁS, disponível em <http://www.seplan.go.gov.br>, acesso em 01/2010).

O programa de Patrimônio previa a preservação do patrimônio histórico e artístico tombado, assim como reformas, restaurações e construções de imóveis e centros culturais.

De início, podemos constatar que alguns planejamentos foram executados como previstos no PPA e outros não, como a conclusão do Teatro Inacabado, que viria a ser finalizado somente no governo de Alcides Rodrigues. Lançada em 2001, a Mostra Nacional de Teatro de Porangatu não teve edição em 2002; os centros culturais de Palmeiras e Catalão não foram entregues no final do governo. E o que poderíamos considerar como Artes Integradas? Ou ainda, como mensurar o apoio ao Conselho Estadual de Cultura? Como avaliar também o incentivo dado ao artesanato e ao folclore, se estas manifestações ficaram aos cuidados da AGETUR?

As outras propostas, previstas no PPA 2004-2007, foram atendidas e cumpridas pelo então governador e sua equipe de governo. A consolidação do FICA e do Canto da Primavera são exemplos disso. Entretanto, a decisão da construção do Centro Cultural Oscar Niemeyer sofreu fortes críticas por ter gasto milhões dos cofres públicos e não estar sendo utilizado.

É fundamental ressaltar que os projetos mencionados neste capítulo são os de menor porte, porém com maior destaque dentro da política de circulação de bens culturais e visibilidade das ações culturais preconizadas pelo governo.

No entanto, as ações realizadas ainda foram insuficientes para a demanda cultural que existe em Goiás, incapazes de cobrir a carência e as necessidades de criação e circulação das produções artísticas, principalmente se considerarmos as cidades do interior. Suscita-se então uma questão: na verdade, a política cultural adotada pela AGEPEL priorizava o desenvolvimento da cultura? Ou a visibilidade do governo, através da cultura, marcando uma política de partido?

No próximo capítulo, levantaremos e analisaremos os projetos culturais mais vultuosos para o estado, em orçamento, mídia, público e repercussão. Suscitaremos também algumas questões referentes às formas como estes projetos foram implementados na sociedade e se eles contribuíram para o desenvolvimento da cultura em Goiás, no apoio aos artistas e na (re)valorização da identidade goiana através da arte e de seu patrimônio histórico cultural.

CAPÍTULO III

CHAUL E A CULTURA DO ESTADO: GRANDES PROJETOS

3.1. O intelectual e a cultura

Qual é o papel do intelectual e do artista na sociedade? Qual deve ser o papel do gestor de cultura em uma sociedade democrática de valores culturais singulares? Qual a função desempenhada pela arte nos discursos de governo? No caso de Goiás, qual foi o papel do intelectual/gestor Nasr Chaul para consolidação de um “tempo novo”, pelo discurso cultural? De que forma o intelectual serviu ao estado (e à cultura), consolidando uma proposta de governo, através das formas de expressões culturais de seu povo? Estas são algumas das perguntas que queremos responder e compreender neste capítulo.

Nos estudos de Noberto Bobbio (1997) existe uma preocupação sobre a presença e a função ou perda de função do intelectual na sociedade. Um discurso sobre o que fazem ou deveriam fazer quando inseridos nela.

Sabemos da importância do intelectual na formação do pensamento social. Quanto mais se este intelectual estiver no poder e em contato direto com a elaboração e com os meios de propagação de proposições político-ideológicas. Bobbio, embasado nas idéias de Coser em seu livro *Men of Ideas* (1995), reflete sobre os vários modos com que se podem representar a relação entre intelectuais e política. Entre as várias tipologias, a que lhe parece mais útil é a proposta por Coser:

1. Os próprios intelectuais estão no poder.
2. Os intelectuais exercem sua influência sobre o poder estando fora dele, elaborando propostas que poderão ou não ser acolhidas, mas que eles próprios consideram úteis para melhorar as relações de convivência presididas pela atividade política [...];
3. Os intelectuais desempenham a função de legitimar o poder constituído;
4. Os intelectuais adotam uma postura

constante de crítica do poder, são por vocação os antagonistas do poder (BOBBIO, 1997, p. 104).

Ao contrário de Gramsci, que classifica os intelectuais entre orgânicos e tradicionais, Norberto Bobbio distingue os intelectuais entre ideólogos e expertos: “Creio ser suficiente dizer que por ideólogo entendo aqueles que fornecem princípios-guia, e, por expertos, aqueles que fornecem conhecimentos-meio” (BOBBIO, 1997, p.73). Apesar das teorias de Bobbio terem sido propostas no contexto do liberal-socialismo na Itália fascista, sua pesquisa é eficaz na medida em que torna seus conceitos sobre a função do intelectual na sociedade atemporais e desterritorializados. O autor continua esclarecendo que a diferença entre os ideólogos e os expertos se dá basicamente na concepção teórica e no fornecimento de meios práticos e específicos para a vida política:

Toda ação política, como de resto qualquer outra ação social – e, aqui, por ação política podemos entender a ação do sujeito principal do agir político na sociedade de massa, que é o partido -, tem necessidade, de um lado, de idéias gerais sobre os objetivos a perseguir (que podem ser os objetivos últimos, mas que geralmente são os objetivos intermediários), a que chamei acima de “princípios”, e que poderiam ser chamados de “valores”, ideais” ou mesmo “concepções de mundo”; e, de outro, de conhecimentos técnicos que são absolutamente indispensáveis para resolver problemas para cuja solução não basta a intuição do político puro, mas se fazem necessários conhecimentos específicos que só podem ser fornecidos por pessoas competentes nos diversos campos singulares do saber (BOBBIO, 1997, p. 73).

Se considerarmos a concepção de Coser *apud* Bobbio, o tipo de intelectual representado por Nasr Chaul seria aquele em que o próprio intelectual está no poder ao mesmo tempo em que justifica este poder, pois suas ações frente à AGEPEL reiteravam as concepções ideológicas do governo Marconi Perillo. De acordo com a teoria de Bobbio, Chaul seria então aquele intelectual tipo experto, ou seja, o que fornece conhecimentos-meio. Nasr Chaul, com sua formação e conhecimento histórico e cultural sobre Goiás, pode ser considerado como detentor daquele conhecimento específico necessário para a resolução dos problemas para os quais apenas a intuição não basta.

Pode-se observar, também, que os órgãos deliberativos tendem cada vez mais a diferenciar suas atividades em dois aspectos “orgânicos”: o deliberativo, que lhes é essencial, e o técnico-cultural, onde as questões sobre as quais é preciso tomar resoluções são inicialmente examinadas por especialistas e analisadas cientificamente (GRAMSCI, 1979, p. 119).

Gramsci, neste sentido, dialoga com Bobbio a respeito da presença do intelectual orgânico em relação ao poder e continua afirmando:

O tipo tradicional do “dirigente” político, preparado apenas para as atividades jurídico-formais, torna-se anacrônico e representa um perigo para a vida estatal: o dirigente deve ter aquele mínimo de cultura geral que lhe permita, senão “criar” autonomamente a solução justa, pelo menos saber julgar entre as soluções projetadas pelos especialistas e, conseqüentemente, escolher a que seja justa do ponto de vista “sintético” da técnica política (GRAMSCI, 1979, p. 119).

Nascido em Catalão, cidade localizada no sul de Goiás, Nasr Nagib Fayad Chaul, é o mais velho de três irmãos. Seus avós, descendentes de libaneses, imigraram para o Brasil em 1919. Mestre em História pela Universidade Federal de Goiás, o catalense doutorou-se em História Social pela Universidade de São Paulo, em 1995. Sua tese foi posteriormente transformada em livro, um dos mais significativos da sua lista de publicações: *Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade* (1997).

É professor doutor titular da Universidade Federal de Goiás onde também exerceu a função de presidente da Fundação Rádio e TV Educativa UFG (2007 – 2009). Sua ênfase de trabalho é em História Regional do Brasil, atuando na linha de pesquisa Sertão, Regionalidades e Projetos de Integração, como professor do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, abrangendo principalmente os temas: Goiânia, memória, coronelismo, estado-novo, Goiás e decadência.

Chaul é autor de dez livros que tratam de Goiás e mais de trezentas letras de música, inclusive “Saudade Brejeira”, gravada por Caetano Veloso e Zezé de Camargo para o filme “Dois Filhos de Francisco” (2005); é letrista há mais de 30 anos, dom que descobriu ainda jovem, por volta do 18 anos:

[...] a paixão por escrever, principalmente letra de música, eu considero assim uma descoberta em mim mesmo, eu sempre tive uma paixão muito, muito, muito forte com música, mas até os 18 anos eu não tinha escrito pensando em música, eu escrevia meus poemas, minhas cartas, meus textos, etc. Sempre senti que tinha uma facilidade porque eu sempre li muito, mas o meu encontro com o Fernando Perillo em Goiânia despertou essa parceria e essa possibilidade da escrita voltada pra minha grande paixão que era música e aí nasceu o Chaul letrista que hoje conta com mais de trezentas letras, cento e noventa músicas gravadas e tantos anos de dedicação...(CHAUL, entrevista, 21/09/2009)²⁷

Podemos observar que a memória de Nasr Chaul está bastante ligada às tradições e aos elementos da identidade da vida goiana, do sertão, das cidades do interior. Ligação que nasceu, como ele mesmo afirma, pela observação, sempre que possível, das festas, folias, danças típicas, procissões das cidades por onde passou e viveu. Estas lembranças são extremamente fortes e exerceram um papel crucial no desenvolvimento de suas pesquisas sobre Goiás, enquanto acadêmico, e na formulação de uma estratégia para a cultura em Goiás, enquanto gestor:

[...] até os 16 anos eu morei no interior de Goiás, morei em Cristalina, Curumbatã, Catalão, que é minha terra natal, Rio Verde, durante sete anos. Nasci em Catalão e fui então fazer o segundo grau em Brasília onde eu concluí e meu pai se aposentou, e eu vim pra Goiânia morar novamente com a família, e me enraizei, ah então eu tenho uma, apesar desse sobrenome árabe que eu herdei dos meus dois avós, eu tenho uma vida muito *linkada* ao interior de Goiás, uma visão muito próxima dessa vidinha do interior, de cidades pequenas, de nadar em córrego, de rodar pneu no meio da rua [...], peão, soltar pipa (CHAUL, entrevista, 21/09/2009).

A formação do historiador e conseqüentemente suas atividades, tanto acadêmicas quanto políticas e ainda artísticas, mostram bem essa paixão pelos modos de ser e fazer de um Goiás que, para ele, se revela no cotidiano, no apego às coisas da terra, na imaginação idílica e na lembrança bucólica da terra natal e em uma saudade brejeira daquilo que é típico da região. Todos estes elementos contribuíram para o tipo de gestão e o tipo de políticas públicas adotadas por ele no governo Marconi.

²⁷ Entrevista de Nasr Chaul, concedida a esta autora em 21/09/2009. Todas as referências as seguir, a menos que indicado, são deste documento.

Além das questões levantadas no início deste capítulo, queremos responder basicamente a uma pergunta: de que forma a política cultural adotada por Chaul contribuiu para as atividades artísticas em Goiás e para a auto-afirmação e valorização da identidade cultural goiana? Desta pergunta se desdobram outras tantas como: a elaboração da política cultural incluiu a participação dos segmentos artísticos? Não somente destes, mas também do próprio povo a quem se destinavam? A elaboração dos projetos/ações culturais priorizou os anseios dos artistas e dos produtores de arte, bem como do seu povo? Ou os projetos foram uma suposição dessas necessidades culturais? Estas ações podem ser consideradas uma política pública de cultura, na forma como as estamos definindo nesta pesquisa?

Percebo claramente que forcei a mão sobre alguns aspectos negativos da “presença da cultura”. Mas fiz isso porque esses aspectos são de qualquer modo um produto do crescente poderio dos meios de que os intelectuais dispõem para exercer o poder que lhes é próprio – o poder ideológico: são o reverso da medalha, em cuja face está impressa a antiga e venerada efígie do filósofo-rei. Fiz isso também por um outro motivo: ao homem de cultura – ou àquele ideal do homem de cultura a que eu aspiro e sobre o qual voltarei a me referir – não convém a arrogância do poder (BOBBIO, 1997, p. 95).

Bobbio se refere à presença da cultura e seus fins para a consolidação de um pensamento de que muitas vezes fazem uso os intelectuais para afirmar ou reafirmar um poder constituído. Podemos dizer que Nasr Chaul, enquanto gestor, lançou mão do seu conhecimento teórico sobre Goiás para consolidar uma postura de governo, o governo do “tempo novo” de Marconi Perillo.

3.2. A Gestão de Nasr Chaul

No “tempo novo”, o estado precisava de uma nova cultura. Não que a cultura goiana fosse velha e precisasse ser substituída, mas a relação entre gestão pública de cultura (estado), as manifestações artísticas (artistas), a cultura popular

(povo) e a produção cultural do estado (produtores/agentes culturais), precisava ser modificada.

Esta relação, até então marcada pela falta de organização da cultura nos governos anteriores, que priorizaram outras áreas, passaria a se configurar de forma diferente na gestão de Marconi/Chaul. Antes disto, mesmo sem o apoio dos órgãos e instituições e marcadas por ações isoladas, descentralizadas e pouco financiadas pelo poder público, as expressões artísticas se desenvolveram em Goiás. Mas faltava uma organização que pudesse viabilizar a circulação destes bens no próprio estado e no cenário nacional, proporcionando visibilidade à cultura vivida e aqui produzida.

A era Ludovico Teixeira despontara como um avanço para a institucionalização da cultura em Goiás, como vimos no Capítulo I deste trabalho. No projeto de construção da modernidade ludoviquista, o estado reconheceu a importância da cultura para a consolidação de uma nova capital, por exemplo. O Batismo Cultural é prova disso. Foram trazidas para Goiânia, na época de sua inauguração, companhias como a de Eva Tudor para estrear o Teatro Goiânia, além de inúmeros intelectuais de renome no país.

A exemplo desta institucionalização cultural, não por acaso também, a maioria das construções destinadas à cultura são de épocas distintas ao recorte proposto por esta pesquisa, como foi relatado no capítulo anterior. Então, por que o governo Marconi Perillo ficou marcado como o governo dos avanços na cultura goiana? Uma das suposições que observamos no decorrer da pesquisa é que, no referido governo, houve a intenção de se organizar os segmentos da cultura em suas principais linguagens artísticas, por meio do desenvolvimento de projetos específicos para cada uma delas, tentando agregar a isto, o máximo de visibilidade.

Nesse sentido, a imprensa goiana e a AGEPEL caminharam de mãos dadas. O então governador e o presidente da Agência souberam aproveitar os meios de comunicação em favor de suas ações e deixaram sua marca nos modos de produção cultural em Goiás. Se antes existiam ações isoladas, descentralizadas e pouca mídia, naquele governo tudo o que se fazia na cultura recebia grande repercussão. A começar por aqueles que foram considerados os dois primeiros grandes avanços na nova ordem cultural que surgia, a execução do FICA e a patrimonialização mundial da Cidade de Goiás.

Outra observação é que com a organização da cultura, os espaços destinados à arte começaram a se organizar também. As rádios, por exemplo, foram estimuladas a

tocarem músicas de compositores e intérpretes goianos e assim, os artistas foram impulsionados a se organizarem para gravarem novas composições²⁸. Também as fundações, as instituições, as associações, os sindicatos e as federações de arte em Goiás tiveram que se organizar e discutir ou rediscutir seus estatutos, redefinindo seus presidentes e membros, pois, para participarem do Conselho Estadual de Cultura, deveriam eleger seus representantes. Segundo Nasr Chaul, o Conselho Estadual de Cultura, que deveria ser formado por representantes de cada área, ajudou a fundamentar esta disposição.

Igualmente, resulta desta nova configuração e nova mentalidade na cultura a organização da própria máquina administrativa responsável por gerir a cultura no estado, isto é, da FUNPEL, posteriormente AGEPEL. Organização esta que proporcionou aos agentes culturais o conhecimento de onde e a quem se poderia recorrer com relação aos assuntos de cultura em Goiás.

A esse respeito Laila Bastos, então chefe de gabinete de Nasr Chaul, aponta a falta de conhecimento sobre o órgão responsável pela cultura e onde se localizava, revelando também algumas dificuldades encontradas no início do novo governo:

Quando eu marquei com o Chaul para irmos visitar a então FUNPEL, que era Fundação de Cultura, [...] a gente não sabia onde era a Fundação porque ela era tão apagada, tão esquecida, artista não sabia. A gente tinha como informação pra chegar à fundação: 'é onde funciona o Cine Cultura', então era uma coisa maluca, ruim de se presenciar, aqueles corredores frios, salas sem gente, gente olhando pra parede, tinha só um computador que funcionava, era trágico, era triste, e aí com a nossa chegada nós impusemos um ritmo frenético, e aí você começava a encontrar as pessoas, você encontrava os artistas, a gente começou a fazer umas manifestações culturais nos corredores, a gente povoou aquilo ali, e a gente começou a ter a repercussão disso, as pessoas começaram a saber onde era a Fundação (Bastos, entrevista, 05/10/2009)²⁹.

Outra observação que fazemos é que para participarem dos projetos que passariam a ser implementados pela FUNPEL/AGEPEL, os artistas deveriam se inscrever e para que esta inscrição fosse consumada deveriam apresentar CDs ou portfólios de seus trabalhos. Esta exigência demandou uma nova organização da classe

²⁸ Este fato é mencionado na entrevista de Fernando Perillo, concedida a esta autora em 06/10/2009.

²⁹ Entrevista de Laila Bastos, concedida a esta autora em 05/10/2009. As demais citações se referem a este documento.

artística e dos seus trabalhos, pois isto não existia, como relatado por Fernando Perillo e Nasr Chaul em entrevistas.

Salientamos o fato de que foi unânime a idéia, expressa pelos responsáveis pela cultura na época, que a produção cultural resultou na valorização da auto-estima do goiano em relação à sua própria cultura.

O que nós fizemos de política pública, eu fiz muito como enquanto historiador da cultura. Qual foi minha grande meta? Recuperar a auto-estima do goiano sobre a sua cultura. Investi demais nesse projeto, de acabar com essa visão de que nós somos uma sociedade decadente, que nós somos uma sociedade do atraso, que nós somos um setor só da música sertaneja (CHAUL, entrevista, 21/09/2009).

Para Chaul, era um Goiás que, aos poucos, se redescobria e se (re)valorizava nas tradições seculares, na comida típica, nas manifestações populares e se reinventava, no jeito de compor e cantar, um Goiás que não é somente sertanejo, mas é MPB, caipira, rock e clássico:

eu procurei abrir o leque, você pode notar que no Canto da Primavera, no FICA, o leque de atividades artísticas musicais ia sempre do clássico ao caipira, eu tinha a preocupação de contemplar todas as áreas, [...] de ver Goiás como um celeiro multicultural que tem um sertanejo maravilhoso, mas que tem também um rock de garagem fantástico (CHAUL, entrevista, 21/09/2009).

O “Tempo Novo” emanava o desejo de deixar para traz os velhos grupos que dominaram o estado durante décadas, imaginando, (re)inventando e reconstruindo o projeto cultural de região e regional cultural, através da trilogia *memória*, *história* e *patrimônio*, pontos chaves da gestão de Nasr Chaul. O novo governo tencionava superar o passado oligárquico de Goiás, visando projetar o estado por meio de uma agenda político-cultural moderna e cosmopolita.

3.3. Grandes Projetos: maior visibilidade

Neste ponto, descreveremos e analisaremos os projetos de maior porte implementados pela AGEPEL nos oito anos da gestão de Nasr Chaul, procurando entender como o perfil da política cultural do estado de Goiás, de certa forma, foi delineado por eles.

Tendo abordado algumas visões de pesquisadores como Teixeira Coelho e Canclini sobre o que devem ser as políticas públicas para a área cultural, delimitamos alguns conceitos que nortearam esta pesquisa, como o que entendemos por cultura e política cultural³⁰, o que, de certo modo, facilita a compreensão do tema proposto. A história é recente, o governo Marconi imprimiu sua marca na sociedade goiana em todos os setores, principalmente na área cultural e dessas ações, a sociedade ainda está colhendo seus sabores e/ou dissabores.

Podemos afirmar, sem embargo, que houve um avanço no setor cultural em Goiás na última década. Em parte, esse desenvolvimento, deveu-se às ações iniciadas pelo governo Marconi Perillo e colocadas em prática sob a gestão de Nasr Chaul. Normalmente, as ações implementadas pelos governos em cultura partem de uma concepção particular de quem está à frente da cultura e ganham corpo e forma na medida em que recebem apoio para sua execução.

No caso do estado, a experiência de Nasr Chaul sobre a cultura e a história de Goiás contribuiu para que se fundamentasse o investimento em determinados segmentos e atividades, que ganharam força no respaldo dado às idéias de Chaul, pelo então governador, que, segundo os entrevistados, tem uma relação bastante aprofundada com as manifestações culturais.

Segundo Laila Bastos, não havia restrições na relação estabelecida entre a Agência, na figura de Nasr Chaul e o governador, o que segundo ela, ajudou muito na execução da maioria das ações:

ela era estreitíssima [a relação entre governador e gestor], eu te falo hoje que eu estou no legislativo eu vejo a diferença do que é trabalhar

³⁰ Discussão abordada no Capítulo I desta dissertação.

no executivo com um governo que está de mãos dadas com você. O governador é a pessoa mais sensível que eu já vi. Nós tínhamos conversa por bilhetes 'governador, é preciso autorizar isso, isso e isso', subia pro décimo andar e voltava autorizado, [...] o tempo, ele é muito importante nestas questões, então não tinha burocracia [...] (BASTOS, entrevista, 05/10/2009).

Assim, foram criados projetos para as diversas áreas da cultura, mais especificamente as cinco principais linguagens artísticas: Audiovisual, com a criação do FICA; Artes Cênicas (teatro e dança) com a criação do TENPO e da Paralelo 16, respectivamente; Patrimônio, com a patrimonialização da Cidade de Goiás, além dos incentivos financeiros para o Museu da Imagem e do Som (MIS) e as reformas e restaurações do patrimônio histórico do estado; Música, com a criação do Canto da Primavera; Literatura, com o lançamento da Feira e Bienal do Livro de Goiás e das coleções para publicação do Instituto Goiano do Livro (IGL).

Contudo, ainda era preciso criar condições para que artistas e produtores movimentassem indiretamente a cultura do estado com projetos particulares através de financiamento privado; nesse sentido foi elaborado o Programa Goyazes de incentivo à cultura, tema abordado anteriormente.

A seguir, suscitamos alguns dos maiores projetos e eventos colocados em prática nessa gestão, seus detalhamentos e uma análise sobre eles.

3.3.1. FICA – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental

Com certeza, a menina dos olhos da gestão e do estado, é o evento que contribuiu significativamente para a projeção de Goiás nacional e internacionalmente. Podemos dizer também que o Festival contribuiu, de certa forma, no recebimento do título de patrimônio da humanidade para a Cidade de Goiás, sede de um dos maiores festivais do mundo com a temática do meio ambiente.

Uma cidade muitas vezes se identifica pelo que faz culturalmente. [...] O projeto constitui uma operação de projeção internacional, em que a cultura será utilizada como veículo de desenvolvimento para a cidade. Eis outra mais valia da cultura. A cultura pode oferecer a uma cidade o que se pode chamar de *city brand*, quer dizer, um emblema de visibilidade internacional, um emblema que situa uma cidade no mundo (MARTINELL, 2003, p. 101).

Certamente, a intenção dos organizadores do FICA foi o de conferir à Cidade de Goiás este emblema para o seu reconhecimento por meio de um festival de grande visibilidade nacional e internacional. Tanto que o Dossiê de Goiás, que continha informações da cidade para sua candidatura, foi entregue à UNESCO dezesseis dias após a realização do primeiro FICA, possibilitando usá-lo como marketing para a cidade.

Desde sua primeira edição, em junho de 1999, na semana do meio ambiente, o FICA despontou como um festival de muita reverberação no meio artístico regional, nacional e internacional. Contou com um júri composto por renomadas personalidades do meio cinematográfico e cultural, com premiações de altos valores e inscrições e a participação de inúmeros países.

Nasr Chaul afirma que, assim que assumiu a presidência da FUNPEL, foi levada a ele e à sua equipe a idéia de organizar um festival nos moldes do que acontecia em Portugal:

Em três meses de existência de burburinho a gente não tinha nem estruturado direito ainda a nossa Fundação, já apareceu a idéia do FICA. O FICA foi uma idéia trazida pelo Jaime Sautichuk, pelo Luiz Gonzaga dos Santos, o Gonza, através do Luiz Felipe que era o secretário de Comunicação na época, da Agecom, que eram amigos dele. E eu fui saber mais tarde, que o Jaime e a esposa dele, a Dina, foram convidados pra júri internacional de um festival de cinema em Portugal, em Ceia - que depois eu fui conhecer, fiz um convênio de geminação e que é, eu consideraria, o pai do FICA. Enquanto idéia, é um festival ambiental mais velho que o FICA -, e eles se encantaram demais com a idéia e trouxeram pra Goiás e aqui encontraram pessoas que abraçaram. Nós fizemos um piloto rapidinho, vídeo cassete, apresentamos pro Marconi e ele topou aquilo na hora, principalmente porque nós estávamos vivendo um momento de montagem do dossiê, que não era uma idéia nossa, mas que levamos à cabo, da candidatura de Goiás à patrimônio mundial, então o FICA como festival internacional, sendo realizado prioritariamente em Goiás, poderia alicerçar ainda mais esse universo propício à candidatura de Goiás, então tivemos três parcos meses...[para organizar o festival] (CHAUL, entrevista, 21/09/ 2009).

Chaul confessa que em pouco tempo “estourou” o orçamento da AGEPEL, que era inicialmente de seis a sete milhões de reais por ano, apoiando todos os projetos possíveis que chegavam até ele, inclusive o FICA: “qual foi a nossa atividade inicial

antes de mais nada? Era começar a apoiar as coisas, começar a atender artistas, começar a atender as áreas, começar a pensar culturalmente o estado novamente, estabelecer uma política cultural.” Ele se orgulha de dizer que conseguiu planejar e executar um festival desse porte em apenas três meses. Também a este respeito descreve Laila Bastos:

O FICA nasceu desse susto, foi o filho não programado, mas que foi muito bem vindo porque ele [...] foi um marco, digamos assim. O governador deu todo apoio e foi nascido ali mesmo, do Chaul, na época o secretário de comunicação, Luiz Felipe, e o governador falou ‘eu quero fazer isso aqui e eu quero fazer isso aqui na Cidade de Goiás’. Na época já havia o início da conversa pra que Goiás fosse transformada em patrimônio da humanidade, então isso tudo colaborou para que houvesse essa organização, e junto com o patrimônio histórico, o IPHAN, junto com as lideranças do município, pra que isso fosse tomando corpo e chegasse à concepção do I FICA, que foi muito interessante (BASTOS, entrevista, 05/10/2009).

Sempre relacionado ao tombamento da cidade como patrimônio da humanidade, o FICA é um dos projetos mais importantes da Agência e foi desenvolvido com o objetivo de divulgar as potencialidades de Goiás para o Brasil e para o mundo. Foi realizado inicialmente em parceria com a Agência Ambiental e a Secretaria Estadual de Meio Ambiente e Recursos Hídricos (SEMARH).

Basicamente, todas as edições do Festival contaram com uma programação paralela de shows de música, recitais de poesia, apresentações de dança e teatro, exposições de arte, além das oficinas, palestras, mesas redondas e debates relacionados ao cinema e meio ambiente:

[...] cercado de todo um painel multicultural das potencialidades goianas na dança, música, teatro, folclore, artesanato e literatura. O Fica nasceu assim, multicultural, e não pode abrir mão de sua fórmula mágica que insere na tônica cinema ambiental todo o universo que o cinema contém, da fotografia às artes plásticas, da música à dança (CHAUL, D.M., 10/06/2002, p.7).

Abaixo, segue a tabela que contém dados quantitativos das oito edições do FICA, com suas datas de realização, o número total de filmes inscritos, a quantidade de obras selecionadas do estado de Goiás, do Brasil e de outros países, a estimativa de público e o custo total de cada edição.

Tabela VII: Dados do FICA – 1999-2006

Edição	Ano	Data	Nº de inscrições	Nº de obras selecionadas			Público (estimativa)	Custo Total
				Goiás	Brasil	Países		
I FICA	1999	02 a 06 de junho	154	5	17	37	50 mil	R\$ 820 mil
II FICA	2000	31 de maio a 05 de junho	224	3	18	38	70 mil	R\$ 900 mil
III FICA	2001	13 A 17 de junho	358	7	17	36	150 mil	R\$ 1,2 milhões
IV FICA	2002	05 a 09 de junho	429	9	100	49	200 mil	R\$ 1,2 milhões
V FICA	2003	10 a 15 de junho	299	5	Sem dados	28	150 mil	R\$ 1,5 milhões
VI FICA	2004	01 a 06 de junho	232	5	13	29	180 mil	R\$ 1,7 milhões
VII FICA	2005	31 de maio a 05 de junho	837	5	12	31	180 mil	R\$ 2,5 milhões
VIII FICA	2006	06 a 11 de junho	347	6	11	27	200 mil	R\$ 2,6 milhões

Fonte: Relatório Anual do FICA, página oficial do festival, disponível em: <http://e-commerce.cultura.com.br/shopping/index.asp>, acesso em 05/2008.

Observamos que o orçamento da AGEPEL empregado no FICA foi aumentando gradativamente de pouco mais de R\$ 800 mil para R\$ 2,6 milhões de reais na edição de 2006. Um valor considerável em se tratando da aplicação de recursos para a cultura. Os recursos normalmente eram aplicados 50% pelo tesouro estadual e os outros 50% pela iniciativa privada ou de empresas de economia mista como a CELG e a SANEAGO³¹.

Entretanto, em 2002, em entrevista ao O Popular, Chaul afirmava que esta proporção havia aumentado para a iniciativa privada, chegando a 75% dos investimentos diretos das empresas, no Festival: “Quanto ao Fica, 75% de seus gastos são custeados pela iniciativa privada. Este mesmo patamar já está praticamente garantido para o ano que vem. Vamos tentar chegar aos 80%. Os 20% restantes são obrigatoriamente do Estado, já que correspondem aos prêmios” (O POPULAR, 09/12/2002, s/p).

³¹ Empresas de energia elétrica e de água e esgoto do estado de Goiás, respectivamente.

Laila Bastos relata que, em 1999, quando da realização do primeiro FICA, a AGEPEL procurou diversos parceiros para apoiarem ao evento tanto com recursos diretos quanto em serviços. Devido à grande repercussão do evento, a partir de sua segunda edição, a Agência é que passou a ser procurada pelas empresas com o intuito de patrocinarem o Festival.

Tabela VIII: Patrocinadores do FICA

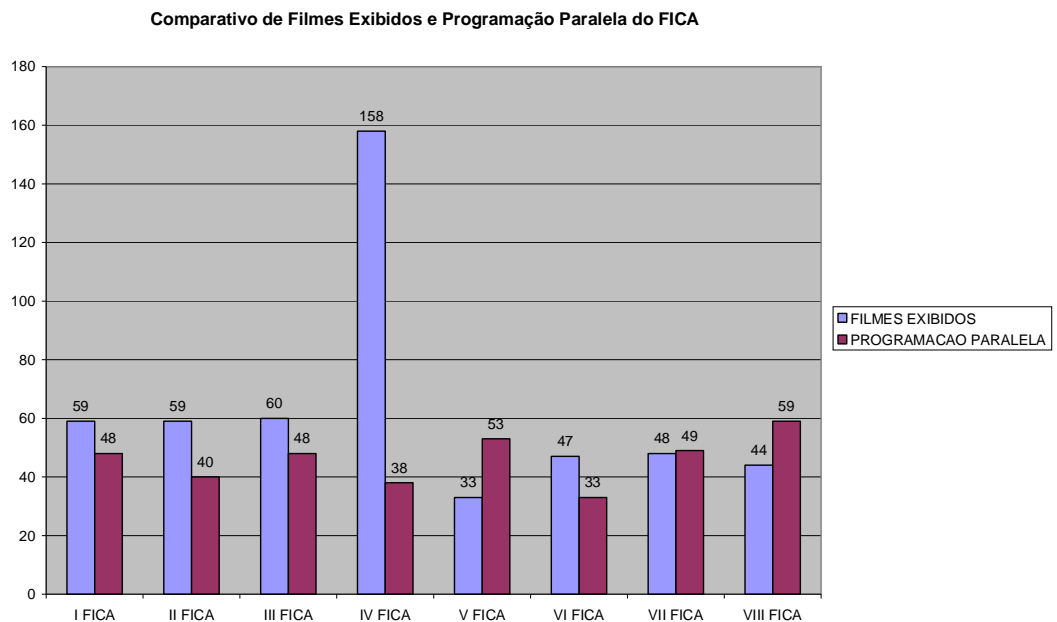
I FICA	II FICA	III FICA	IV FICA
Governo do estado	Adial Embratel Furnas Governo do estado Telegoiás	Governo do estado Lei do Audiovisual Novo Mundo TCO Celular Telegoiás	Furnas Governo do estado Lei do Audiovisual Novo Mundo Petrobrás TCO Celular Telegoiás Tractebel
V FICA	VI FICA	VII FICA	VIII FICA
Brasil Telecom Brasil Verde Celg Governo do estado Lei Rouanet Novo Mundo Sama Saneago Sebrae-GO	Banco do Brasil Biapó Brasil Telecom Brasil Verde Celg Fujioka Governo do estado Novo Mundo Saneago Tractebel Energia Vivo	Biapó Brasil Telecom Celg Governo Federal Novo Mundo Petrobrás Saneago Tractebel Energia Vivo Lei Rouanet (Minc)	Brasil Telecom Celg Lei Rouanet Novo Mundo Tractebel Energia

Fonte: Relatório Anual do FICA, página oficial do festival, disponível em: <http://e-commerce.cultura.com.br/shopping/index.asp>, acesso em 05/2008.

Até sua quarta edição, em 2002, o FICA concentrou muitas atividades paralelas, o que foi um ponto de crítica dos jornais ao festival, porque a maior parte do público estava ali apenas pela programação paralela, mais especificamente pelos shows de música e não pelos filmes exibidos e as oficinas propostas, focos principais do evento. Para 2003, estava prevista a diminuição dos shows de música, como citou Carlos Brandão em artigo no Diário da Manhã:

Os shows continuarão acontecendo, porém em menor número. Estão agendados shows com músicos de Goiás e um grande encerramento com o ministro Gilberto Gil. As medidas tomadas para abrir mais espaços para o cinema nesta edição do festival devem diminuir um pouco a presença de pessoas que vão a Goiás apenas pela farra e não pela arte que ela apresenta (D.M., 10/06/2003, p. 1).

Gráfico III: Filmes Exibidos e Programação Paralela no FICA – 1999-2006

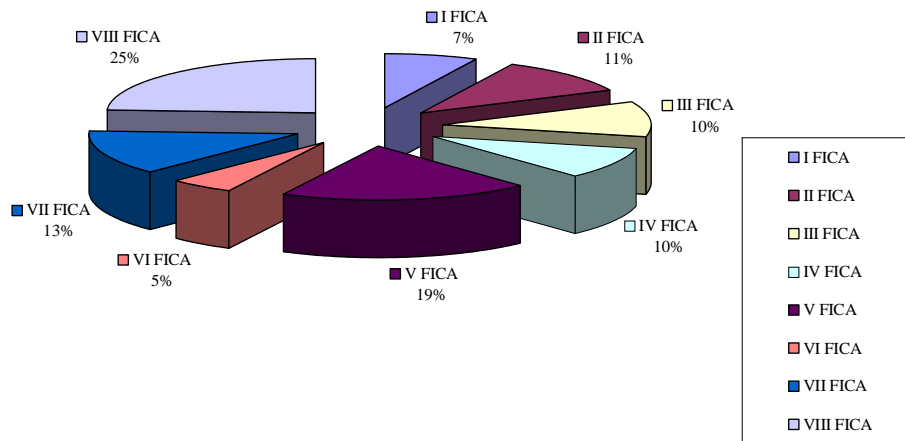


Fonte: Relatório Anual do FICA, página oficial do festival, disponível em: <http://e-commerce.cultura.com.br/shopping/index.asp>, acesso em 05/2008.

Como mostra o gráfico acima, a quantidade de atividades paralelas muitas vezes foi superior ou equitativa à quantidade de filmes exibidos. No entanto, contrapondo o comentário de Carlos Brandão sobre a expectativa de diminuição dessas atividades em 2003, o gráfico mostra que o número de filmes exibidos no V FICA foi ainda inferior, então a promessa para diminuição de atividades paralelas para aquele ano não foi cumprida. Isto se deveu, em parte, aos shows de música apresentados.

Também nos anos anteriores a música tomou grande parte da programação, como mostram as porcentagens relacionadas abaixo, em comparação com as outras atividades culturais do FICA como apresentação teatral, recitais, exposições e literatura:

Gráfico IV: Porcentagem dos shows de música no FICA – 1999-2006



Fonte: Relatório Anual do FICA, página oficial do festival, disponível em: <http://e-commerce.cultura.com.br/shopping/index.asp>, acesso em 05/2008.

Dentre as atividades culturais já mencionadas consideramos também as oficinas, palestras, mesas redondas e debates como programação paralela do Festival. Percebemos ainda que na oitava edição do FICA, em 2006, as atividades com shows de música ocuparam $\frac{1}{4}$ da programação paralela do evento. Como que se defendendo da quantidade de atividades não relacionadas diretamente ao cinema, Chaul, em 2002, rebatia em artigo publicado no jornal Diário da Manhã:

Este ano [2002] o FICA quebrou todos os seus recordes. Quase 450 filmes inscritos, 63 países, Seminários Internacionais, Mostra Competitiva do Cinema Goiano, cercado de todo um painel multicultural das potencialidades goianas na dança, música, teatro, folclore, artesanato e literatura. [...] O FICA acaba sendo esse todo que se transformado perde sua essência. É preciso estar afinado com sua história para compreendê-lo, é preciso entender um pouco o estado do Estado de Goiás para efetivá-lo (CHAUL, D.M., 2002, p. 7).

Sem dúvida, o FICA, desde seu surgimento, estimulou e possibilitou o desenvolvimento do cinema em Goiás como assinala Beto Leão, então presidente da

Associação Brasileira dos Documentaristas (ABD) de Goiás, ressaltando que as produções goianas passaram a competir em pé de igualdade com filmes ambientais nacionais e estrangeiros:

Já naquele primeiro ano do FICA, em que participaram apenas cinco produções goianas, um convênio entre a Agepel (na época Fundação Cultural Pedro Ludovico) e a ABD-GO possibilitou a finalização de três curtas-metragens, em 16mm e 35mm – *Santo Antonio dos Olhos d'Água*, de Kim-Ir-Sem, *Bubula, o Cara Vermelha*, de Luiz Eduardo Jorge e *O pescador de Cinema*, de Angelo Lima -, dois dos quais participaram da mostra competitiva, sendo que um deles (*Bubula, o Cara Vermelha*), fez carreira nacional e internacional, ganhando diversos prêmios. Os dois últimos mais *A Lenda da Árvore Sagrada*, de Paulo Caetano e Eládio Garcia Telles, prêmio de melhor produção goiana no 1º FICA, foram selecionados no 10º Festival Internacional de Curtas de São Paulo, e na Jornada Internacional de Cinema da Bahia (LEÃO, disponível em <http://www.planosaltos.com/abdgo>, acesso em 05/2009).

Apesar da boa crítica, outro artigo de Beto Leão, *Manifesto pelo Audiovisual goiano: por uma política pelo audiovisual em Goiás*, apontava a falta de uma política cultural eficaz para o audiovisual em Goiás, com apoio financeiro direto das empresas e do governo, não somente via leis de incentivo à cultura. Reivindicava a criação e o fortalecimento de um pólo cinematográfico goiano, através da implementação do Núcleo de Produção Digital Goiano (NPD-GO), com recursos do Ministério da Cultura. A AGEPEL, juntamente com outros órgãos, era proponente do projeto, mas desistiu de integrar o grupo em 2007, inviabilizando o repasse da verba pelo governo (LEÃO, disponível em <http://altosplanos.com/abdgo/quemsomos.html>, acesso em 01/2010).

Outro fator importante para a execução dos projetos culturais públicos pode ser observado na Tabela VIII deste capítulo. A partir do terceiro FICA, todas as edições foram realizadas com aprovação do projeto ou pela Lei do Audiovisual ou pela Lei Rouanet. Essa é uma prática comum dos governos dos estados, secretarias e órgãos públicos de cultura que, com orçamentos reduzidos para o setor, tornam-se concorrentes do próprio cidadão no que concerne à captação de recursos financeiros para a área.

Recapitulando, em 1999, com a chegada de um “tempo novo” ao poder em Goiás, era preciso imediatamente dar uma “cara nova” à cultura do estado, associando esta nova imagem ao novo governo. O FICA foi um evento lançado às pressas, mas que

correspondeu inteiramente a esta necessidade. Porém, um festival posto em prática dessa forma, contradiz toda a concepção de política pública de cultura, que tem na democracia e participação dos diversos públicos, sua elaboração e fundamentação.

O evento FICA se justifica pela amplitude atingida e seus desdobramentos sociais e culturais, ou seja, houve um aumento das produções audiovisuais goianas, segundo a ABD-GO, e também uma valorização maior da cultura local e da Cidade Patrimônio. Mas é importante ressaltar que, mesmo um evento desta magnitude, não possuiu uma política democrática de participação da sociedade. Colocado em prática às pressas, não possibilitou o debate com a sociedade e um maior debate com o setor do audiovisual de Goiás. Caracterizado como um projeto de grande porte e visibilidade, não discute a raiz do problema da cultura, do financiamento das produções audiovisuais, inclusive da pesquisa e da crítica cinematográfica e a maior formação no setor. Ao dissimular o apoio ao cinema com premiações, parece sanar o problema da produção cultural cinematográfica do estado, no entanto, simula um bem estar aparente que parece existir apenas nos dias de realização do evento, haja vista o próprio pedido de Beto Leão para a elaboração de uma política cultural para o setor do audiovisual em Goiás.

Como mostra competitiva, desempenha seu papel de atrair para a cidade, agora tombada, diversos visitantes, cinéfilos, cineastas, autoridades, jovens, artistas, ambientalistas, e de ser um catalisador dos mais variados públicos e culturas. Quanto aos espectadores, podemos afirmar que, neste molde, há e não há “formação” de público, no sentido de educar, instruir e formar. Arregimentam-se multidões e, até certo ponto, se difunde a cultura, porém não podemos dizer que se forma um público mais consciente, porque entendemos que a formação deste está intimamente relacionada ao uso que ele faz do bem cultural que lhe é apresentado:

Por valor de uso de um produto entende-se a significação final por ele adquirida e que implica a apreensão mais ampla possível pelo receptor e a transformação deste (se não também do bem cultural em si) por aquele. Já o valor de troca aponta para um aspecto superficial ou exterior do produto e implica que, sob esse ângulo, esse produto não é inteiramente aproveitado pelo indivíduo, que não sofre nenhuma transformação provocada pelo produto nem sobre este age (COELHO, 1999, p. 345).

O público, segundo a cantora Maria Eugênia (entrevista, 09/05/2010), recebeu muito bem todos os shows musicais, mas não há uma estatística ou medição feita pela AGEPEL de quantas pessoas assistiram a esses shows, assim como aos filmes; em todo caso, a idéia de multidões sempre agradou e vinha a calhar.

Endossando-se a idéia de que a festa funciona como mecanismo de reforço, de inversão e de neutralização, teríamos [...] a ritualização de uma sociedade rica e opulenta – *reforço* – que procura, através da festa, criar um largo espaço comum de riqueza – riqueza que é de poucos, mas que no espetáculo luxuoso procura apresentar como sendo de muitos, de todos, desde os nobres senhores do senado até o mulatinho e o gentio da terra. O verdadeiro caráter da sociedade é, aqui, *invertido*: a riqueza já começava a sumir, mas aparece como pródiga; ela era de poucos, e aparece como de todos. Por fim, a festa cria uma zona (fictícia) de convivência, proporcionando a ilusão (barroca) de que a sociedade é rica e igualitária: está criado o espaço da *neutralização* dos conflitos e diferenças. A festa seria, como o rito, um momento especial construído pela sociedade, situação surgida “sob a égide e o controle do sistema social”, e por ele programada. A mensagem social de riqueza e opulência para todos ganharia, com a festa, enorme clareza e força persuasória. Mas a mensagem viria como que cifrada: o barroco se utiliza da ilusão e do paradoxo, e, assim, o luxo era ostentação pura, o fausto era falso, a riqueza começava a ser pobreza e o apogeu, decadência (MELLO E SOUZA, 1986, p. 23)³².

Mesmo se referindo à decadência da mineração no período colonial em Minas Gerais, a citação de Melo e Souza é relevante para o nosso tema, pois traduz a idéia da festa, no nosso caso o evento cultural, como um momento de comunhão de idéias e valores, onde há um conagraçamento de ideais e supressão de desigualdades. A utilização do espaço público: a praça, a matriz, a escola pública, traz a sensação de compartilhamento da identidade. Nesta perspectiva, a rica produção cultural do povo goiano é mostrada para os “de fora” e para o próprio goiano como óbvia e cotidiana. Pela festa, a sensação que se tem é que o povo fez parte do processo desde o início, evento que emanou dele. A função do governo foi então, de ouvi-lo, fomentando levando à cabo aquela idéia.

³² A autora refere-se às festas religiosas em dois momentos distintos da mineração em Minas: no auge do período mineratório e em sua fase de decadência, onde foram realizadas, respectivamente, a Festa do Triunfo Eucarístico, que trasladava o santíssimo sacramento da Igreja do Rosário para a Matriz do Pilar em Vila Rica, realizada em 24 de maio de 1733 e a Festa do Áureo Trono Episcopal, em 1748. Comenta sobre a ostentação de ambas.

Outra crítica apontada é em relação aos valores pagos aos artistas goianos e os e valores pagos aos artistas nacionais. O Diário da Manhã registrou que o cachê do cantor e então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, na IV edição do festival, teria sido de R\$ 70 mil reais, enquanto os cachês pagos aos grupos e artistas goianos variavam de R\$ 3 a 4 mil reais, segundo o cantor Laércio Correntina (entrevista, 10/05/2010).

Podemos citar ainda a forma de escolha e seleção dos artistas e músicos participantes da programação cultural paralela, que não era feita por meio de seleções públicas e inscrições prévias, como atualmente é feito, mas por convites.

De acordo com o relatório produzido pela AGEPEL, ao final da gestão de Nasr Chaul, artistas como Pádua, Maria Eugênia, Marcelo Barra, Tonzeira, Cláudia Vieira, Valéria Costa, Fernando Perillo, Marcos Caiado, Maíra, Nilton Pinto e Tom Carvalho e muitos outros eram “figurinhas carimbadas” tanto no FICA como em outros eventos culturais do governo como o Canto da Primavera, Mulheres Encanto, Temporada Araguaia e Um Gosto de Sol, por exemplo.

Estaria formada a “panelinha” dos artistas participantes dos eventos da AGEPEL? Ou esta repetição se devia à falta de outros músicos em Goiás? Segundo Chaul (entrevista, 21/09/2009), este tipo de evento foi fundamental para consolidar os trabalhos destes artistas. Sem dúvida alguma, o Festival ajudou a consolidar suas carreiras, mas suscitou a questão quanto aos critérios de seleção dos artistas para participarem dos festivais. O fato é que existiam e existem diversos outros artistas esperando oportunidades e espaços semelhantes para também consolidarem suas carreiras, mas o grupo ficou restrito e limitado a nomes já conhecidos da mídia local e, mais uma vez, ao círculo de amizades.

Uma crítica que podemos estabelecer também é a ênfase na implementação de grandes eventos como política pública de cultura neste período. O FICA, que canalizou bastante recurso do estado - mesmo tendo 75% dos recursos provenientes da iniciativa privada, através das leis de incentivo - apesar de ter sua verba aumentada, manteve praticamente o mesmo formato. A estimativa de público cresceu gradualmente, ampliaram-se as inscrições, mas a seleção de obras inscritas e, conseqüentemente, o número de premiações continuaram os mesmos. Também manteve o número de participantes nas oficinas.

Críticas positivas e negativas recaem sobre o festival. É certo que ele contribuiu para estimular algumas produções cinematográficas de Goiás, principalmente na época do evento, mas não consolidou e nem chegou a criar um circuito

cinematográfico no estado, como se pretendia. Se analisarmos, sozinhos, o FICA e outros projetos maiores, colocados em prática nessa gestão, eles não conseguem traduzir uma política pública de cultura para o estado.

3.3.2. Canto da Primavera – Mostra Nacional de Música de Pirenópolis

Pela música fiz promessas, senti o coração ir ao outro lado da lua, tive saudades de casa, uma saudade brejeira, cantei um Goiás que de tão meu dividi com outros tantos, cantei a mulher amada, a flor de girassol, senti de perto a solidão dos dias, os sentimentos todos e tolos e, talvez, mais que nunca, o verdadeiro amor [...]. Por isso, a música é o Canto da Primavera, a sagração dos sons, a estação dos sentimentos, a rosa em meio às pedras dos Pirineus, a árvore da saudade de uma chácara nas imediações da cidade (CHAUL, discurso de abertura do VI Canto da Primavera, disponível em <http://e-commerce.cultura.com.br/shopping/index.asp>, acesso em 10/2008).

Idealizado por Marconi Perillo, segundo o jornal O Popular (15/11/2000, s/p), o Canto da Primavera foi lançado no Palácio das Esmeraldas no dia 15 de novembro de 2000. Sua primeira edição foi realizada no período de 23 a 26 de novembro. Naquele ano, Marconi Perillo “encomendou” à Nasr uma atividade que representasse, para Pirenópolis, o que o FICA representa para a Cidade de Goiás. Cidade igualmente histórica, Pirenópolis já possuía uma tradição forte na área da música e, não por acaso, é também cidade natal de Valéria Perillo, mulher do então governador.

As óperas de barracão, os vários nomes importantes da música que saíram dali, Brás Pompeu de Pina, Tônico do Padre, a banda centenária, Banda Phoenix, então nós resolvemos fazer uma atividade nacional, que depois virou programa de governo também como o FICA, dentro de Pirenópolis, que é ligada à música, o Canto da Primavera que deixamos com oito edições prontas (CHAUL, entrevista, 21/09/2009).

A Mostra Nacional de Música de Pirenópolis ou Canto da Primavera nasceu, então, da necessidade de se criar uma atividade voltada para o setor da música em Goiás. A idéia era atender também ao princípio do então gestor de descentralizar a cultura, levando projetos e eventos culturais para outras cidades do interior do estado:

Pirenópolis não foi escolhida por acaso para sediar a mostra. Além de estar dentro do perfil de localidades que deverão merecer mais atenção dos gestores culturais – é histórica e é pólo turístico -, possui forte tradição musical. A cidade abriga também componentes importantes da música goiana como a Banda Phoenix, que terá papel de destaque no canto da Primavera (O POPULAR, 15/11/2000, s/p).

De caráter não competitivo, o Canto da Primavera constitui uma amostragem das diversas produções musicais goianas e seus diversos gêneros, um caldeirão de ritmos existentes em Goiás, como a catira, o rock, o sertanejo, a MPB, a folia de reis, o pop, o blues, o erudito, etc:

A mostra oferece oficinas que proporcionam a troca de experiências entre os diversos profissionais envolvidos na criação musical e, ao mesmo tempo, busca incentivar a discussão da música brasileira nos mais diferentes gêneros. Consolidado no calendário de acontecimentos culturais do Estado, o Canto da Primavera valoriza a criação musical, gera empregos, movimentando a economia e o turismo local (AGEPEL, disponível em <http://www.agepel.go.gov.br>, acesso em 04/2008).

A primeira edição do Canto da Primavera não contou com oficinas de música, que foram introduzidas a partir da segunda edição e tiveram uma média de 100 a 160 alunos inscritos. Excetuando-se as três últimas, de 2004 a 2006, as oficinas foram coordenadas pelo Diretor musical Jarbas Cavendish e ministradas por músicos convidados de todo o Brasil. Uma das oficinas que se destacaram, em 2001, foi a do músico Hermeto Pascoal: “Bruxo, mago, gênio são adjetivos advindos da imagem de chaleiras, panelas, campainhas, moedas e brinquedos de plástico nas mãos de Hermeto Pascoal usados como instrumentos para fazer boa música” (O POPULAR, 13/10/2001, s/p).

Para compor a estrutura da Mostra foram montados três palcos em diferentes pontos da cidade, além do próprio Teatro Pompeu de Pina, que abrigou alguns dos shows. A seleção dos grupos foi feita pela própria AGEPEL, utilizando o mesmo critério do FICA, isto é, por meio de convites.

Tabela IX: Dados do Canto da Primavera – 2000-2006

Edição	Ano	Data	Nº de shows	Oficinas (alunos)	Show encerramento	Artistas atendidos	Público estimativa	Custo Total
I	2000	23 a 26 de novembro	43	Não teve	Zé Ramalho	41	20 mil	R\$ 300 mil
II	2001	11 a 14 de outubro	41	100	Elba ramalho e banda	36	30 mil	R\$ 300 mil
III	2002	28 de novembro a 1º de dezembro	35	120	Orquestra de Câmara Goyazes	38	35 mil	R\$ 300 mil
IV	2003	17 a 21 de setembro	Sem dados	160	Skank	51	50 mil	R\$ 700 mil
V	2004	10 a 19 de setembro	30	Sem dados	Paralamas do Sucesso	54	70 mil	R\$ 856 mil
VI	2005	16 a 25 de setembro	46	153	Cidade Negra	46	60 mil	R\$ 1,5 milhões
VII	2006	19 a 24 de setembro	41	130	Barão Vermelho	52	100 mil	R\$ 950 mil

Fonte: Resumo das Edições do Canto da Primavera, disponível em http://e-commerce.cultura.com.br/shopping/mostra_caderno.asp, acesso em 11/2008.

No total, Nasr Chaul e sua equipe realizaram sete edições da Mostra. O orçamento que começou em R\$ 300 mil, se manteve assim nos três primeiros anos e subiu exponencialmente para R\$ 1,5 milhões, em 2005, a exemplo de outras edições de eventos como o TENPO e o FICA, que também no ano de 2005 tiveram seus orçamentos aumentados. Acreditamos que este aumento ocorreu devido à intenção de se fazer um evento maior e melhor, pois seriam as últimas edições ainda sob o governo Perillo.

Muito se falou sobre a valorização do artista goiano e da música goiana. De fato, foi aberto um leque muito grande para as personalidades goianas dentro do evento a cada ano. Como podemos observar na Tabela IX, foram relacionados os artistas que fizeram os shows de encerramento do Canto da Primavera, porém, é contraditório perceber que, com exceção da terceira (2002), todas as outras edições tiveram seu fechamento com um show “nacional”, outro ponto que incomoda os artistas.

Os termos “nacional” e “regional”, segundo a cantora Maria Eugênia, trazem uma categorização desnecessária e um estigma da condição que, por ser regional ou local, os artistas devam ser tratados de maneira diferenciada, “nivelados por baixo”;

a começar pelo próprio valor pago a um e a outro. Outro exemplo são os locais de apresentação dos artistas “regionais”, no teatro ou nos palcos secundários, com menor capacidade de público e menos visibilidade de mídia, conforme relatou o cantor Laércio Correntina.

Um dos pontos que pode ser valorizado é em relação à estrutura da Mostra, ou seja, a qualidade dos palcos, som e equipamentos, iluminação, camarins, pontualidade nos horários dos shows etc: “A estrutura oferecida aos músicos é a melhor possível. Um ‘superpalco’, ladeado por dois imensos telões oferecem as melhores imagens da festa” (D.M., 26/11/2000, p. 1).

Entretanto, Carlos Brandão demonstrou que com “pequenas e básicas correções”, o evento poderia ser o maior do seu gênero em Goiás. Ele se referia a primeira edição, especificamente aos shows ocorridos no sábado, que começaram tarde e terminaram 2h da madrugada, lembrando o fato de que quando Orlando Moraes subiu ao palco já não havia público, pois ninguém mais agüentava ficar em pé por horas. Ele rebateu também a crítica da comunidade local sobre o espaço reservado aos artistas locais e a participação na execução do projeto:

Não procede, por exemplo, a chiadeira de alguns pirenopolinos, principalmente de funcionários da Secretaria de Turismo local, de que os artistas da cidade não foram convidados para nada. Chiaram também ao dizer que o povo de Pirenópolis não foi consultado em momento algum se queria ou não o evento (D.M., 2000, p. 1)

Praticamente todos os músicos mais conhecidos de Goiás se apresentaram no Canto da Primavera e também diversos artistas conhecidos da mídia como os já citados na Tabela IX e outros como Orlando Moraes, Lenine, Zeca Baleiro, Chico Rei e Paraná, Almir Sater, Hermeto Pascoal, Alceu Valença, Fagner, Chitãozinho e Xororó, Belchior, Dominginhos, Leonardo, Guilherme Arantes e Los Hermanos.

Ao contrário do FICA, o Canto da Primavera manteve a música como foco, concentrando-se mais nesta atividade do que em atividades paralelas e apesar de ainda haver atividades, como apresentações teatrais, estas sempre tiveram a música como elemento principal. Na sexta edição, por exemplo, houve a exibição do filme *Dois Filhos de Francisco* (2005), que contém música de Nasr Chaul em sua trilha sonora.

A crítica dos artistas se dá ainda em torno da falta de continuidade das ações no setor para que os artistas tenham um público consumidor de suas produções. A

sugestão dada por Maria Eugênia é que as políticas públicas de cultura poderiam chegar às rádios e TVs locais, principalmente às governamentais como a Rádio Brasil Central (RBC) e TV Brasil Central (TBC), com convênios e parcerias para que seja maior o apoio destas à divulgação da música goiana. Porque, segundo a cantora, que faz questão de lembrar que vive apenas da música, somente os eventos não suprem a carência do setor que necessita de público para a distribuição e circulação de seus trabalhos.

3.3.3. TENPO - Mostra de Teatro Nacional de Porangatu

Em 2001 foi lançado mais um evento nos moldes das políticas culturais geradas pela AGEPEL. A Mostra de Teatro Nacional de Porangatu (TENPO), segundo Chaul, nasceu da necessidade de se criar um projeto de nível nacional para o teatro comparado ao que já existia para o cinema e para música, com o FICA e o Canto da Primavera.

A razão pela qual a cidade de Porangatu foi escolhida para sediar o TENPO se devia a alguns fatores consideráveis. Porque existia certo incômodo de que somente as cidades históricas possuíssem eventos de grande porte. Segundo, porque havia uma estrutura física recém inaugurada na época, que é o Centro Cultural de Porangatu, somado ao apoio da prefeitura local ao evento. Terceiro, porque havia um “nascidouro” de teatro em Porangatu com o Mauri de Castro³³ que era funcionário da AGEPEL, ministrava aulas na prefeitura de Porangatu e também dirigia um grupo de Teatro na cidade.

³³ Mauri de Castro é ator, diretor, dramaturgo, compositor, cantor e humorista. Na época da primeira edição do TENPO, dirigia um grupo de teatro em Porangatu chamado Trem de Doido.

Tabela X: Dados do TENPO – 2001-2006

Edição	Ano	Data	Nº de obras inscritas	Obras selecionadas	Partic. Goiana	Público estimativa	Custo Total
I TENPO	2001	14 a 17 de novembro	13	12	10	11 mil	R\$ 130 mil
II TENPO	2003	26 a 30 de novembro	36	9	9	11 mil	R\$ 354 mil
III TENPO	2004	16 a 21 de novembro	27	15	9	20 mil	R\$ 560 mil
IV TENPO	2005	16 a 21 de novembro	sem dados	13	sem dados	20 mil	R\$ 700 mil
V TENPO	2006	14 a 19 de novembro	213 ³⁴	162*	sem dados	20 mil	R\$ 550 mil

Fonte: Relatório Balanço das Edições do TENPO, disponível em http://e-commerce.cultura.com.br/shopping/mostra_caderno.asp, acesso em 01/2010

Como observado na tabela acima, a expectativa de público, assim como os recursos investidos no evento, são bem inferiores àqueles investidos no FICA, aproximando-se aos do Canto da Primavera. Mas, o TENPO tem um formato e objetivos distintos daqueles empregados no FICA e amplitude menor do que o Canto da Primavera.

O TENPO não tem caráter competitivo, ou seja, não distribui premiações, mas os grupos, companhias teatrais ou artistas selecionados recebem um auxílio em dinheiro para a execução das peças no valor calculado em quatro mil reais (FIDELIS, disponível em <http://www.entreatos.blogspot.com>, acesso em 01/2010). Exceto pelas Companhias nacionais, como veremos adiante, que receberam cachês altíssimos para se apresentarem no estado.

Com relação aos recursos aplicados nas edições, percebemos que na IV Mostra, realizada em 2005, foram superiores às outras edições, o mesmo ocorrido no FICA e no Canto da Primavera e com a Bienal do Livro, realizada em 2005. Coincidência ou não, este foi um ano pré-eleição, o próximo TENPO já seria realizado na gestão do vice-governador, em novembro, depois das eleições de 2006.

A Mostra de Teatro Nacional de Porangatu também foi permeada por programações paralelas, mas todas relacionadas à atividade teatral, como oficinas,

³⁴ Estes dados referem-se ao número de pessoas inscritas e selecionadas para as oficinas na edição.

palestras e debates sobre a produção teatral. Em média, cada evento contou com cerca de quatro a seis oficinas e pelo menos dois debates, além das palestras.

O objetivo principal do evento para a AGEPEL é o de ser “uma representativa amostragem das artes cênicas produzidas regionalmente [...] a mostra apresenta uma das mais notáveis sínteses do teatro brasileiro produzido no Centro-Oeste cuja marca é a qualidade” (AGEPEL, disponível em <http://www.agepel.go.gov.br>, acesso em 08/2008).

O evento, que ocorre normalmente na primeira quinzena de novembro, tem um caráter mais focado realmente no teatro, o que não anula a necessidade inerente ao governo da época de repercussão nacional. Na opinião do jornalista Carlos Brandão no artigo *Saldo Positivo no Tempo*, publicado no Diário da Manhã, em 2004, o evento ficou bastante vinculado à mídia nacional e a nomes globais como Françoise Fourton, Wolf Maya, Nathália Timberg, Rosi Campos, Hugo Rodas, Denise Stoklos, Caio Blat e Stepan Nercessian, que participaram das edições da Mostra:

Falta ainda buscar excelentes espetáculos pelo Brasil, sem nenhuma ligação com a Rede Globo, para trazer trabalhos novos, ousados e criativos, que vem sendo feitos em todos os Estados. Grupos como a Cia de Atores, do Rio de Janeiro, o mineiro Giramundo, Teatro Fúria, de Mato Grosso, e o candango grupo experimental Desvio, que estiveram no Goiânia em Cena, são a prova do bom teatro que se faz pelo Brasil, sem o apoio ou conhecimento da grande mídia (D.M., 22/11/2004, s/p).

Brandão afirma que tais grupos trariam mais qualidade ao evento do que alguns que se apresentaram na terceira edição. Pode-se comprovar a expectativa midiática das ações do governo pelo fato de, no ano seguinte (2005), o lançamento da IV Mostra Nacional de Teatro de Porangatu ter sido realizado no Rio de Janeiro, no Retiro dos Artistas, como mostrou o Goiás Agora, *site* de notícias do governo estadual, em setembro de 2005:

A Agência Goiana de Cultura (Agepel) e a Agência Goiana de Transportes e Obras (Agetop) lançam no dia 19 de outubro, no Rio de Janeiro, a IV Mostra Nacional de Teatro de Porangatu. O objetivo do lançamento acontecer na capital carioca é o de ampliar a participação nacional na mostra. O evento vai ser às 21 horas, no Retiro dos

Artistas (GOIÁS AGORA, 14/09/2005, disponível em <http://www.entreatos.blogspot.com>, acesso em 02/2010).

Carlos Brandão critica também os espetáculos voltados para as crianças, ao dizer que “ou não existem, ou estão cada vez mais mambembes. É preciso que os grupos invistam em espetáculos voltados para os pequenos, com um pouco mais de atenção e cuidado, em vez de pensar somente no bolso e na grana que pode render o tal do projeto Teatro Escola” (D.M., 22/11/2004, p.2).

As críticas ficaram ainda por conta da capacidade do Centro Cultural em receber tais espetáculos, pois não possui varas de iluminação e cenário adequados ao funcionamento das produções e também por conta da preparação do público. Carlos Brandão, analisando a terceira edição da mostra, em 2004, relatou as dificuldades encontradas, citando pontos fortes e acertados e pontos críticos da edição:

O público compareceu e este deve ser um tema tratado com cuidado. Ao mesmo em que foi um ponto mais que positivo, o comportamento da platéia abre portas para uma discussão mais séria. Por exemplo: não se pode somente, uma vez por ano, chegar com peças e mais peças em Porangatu, e exigir da platéia local que se comporte como se fosse natural se ver teatro na cidade. [...] Isso deve ser reconhecido e levado em conta pela Agepel e prefeitura local, na hora de se discutir a próxima edição. Por isso, a caravana Tenpo, ao chegar, se assemelha mais a um disco voador que sobrevoa a região anualmente. Essa coisa do ovni deve ser revista. O que hoje é estranho deve ser, a curto prazo, comum, natural (D.M., 22/11/2004, s/p).

Brandão, que era também diretor do Centro Cultural Martim Cererê, apontou os pontos fortes do evento como a organização, o atendimento aos atores, os horários rígidos para o início dos espetáculos, a qualidade de alguns grupos teatrais, as oficinas eicineiros, a oferta de alojamento e alimentação para quem se inscreveu nas oficinas. Tudo isto, para ele se revelou correto e bem estruturado pela organização da Mostra.

No entanto, um dos fundadores do Fórum Permanente de Teatro em Goiás e ex-integrante do Grupo Zabriskie, Marcus Fidelis, apresenta sérias questões referentes à IV edição do TENPO, em 2005. Em uma série de oitos textos postados em 2008 no seu

blog na Internet³⁵, critica principalmente a forma de execução do evento e questões relacionadas aos recursos financeiros.

No primeiro texto, o autor elenca a composição das despesas na realização da Mostra, por meio de uma pesquisa realizada nos arquivos da AGEPEL, no Tribunal de Contas do Estado de Goiás, no Gabinete da Governadoria, por fim, no Ministério Público, para revelar o que ele denomina de *A Anatomia de um evento*.

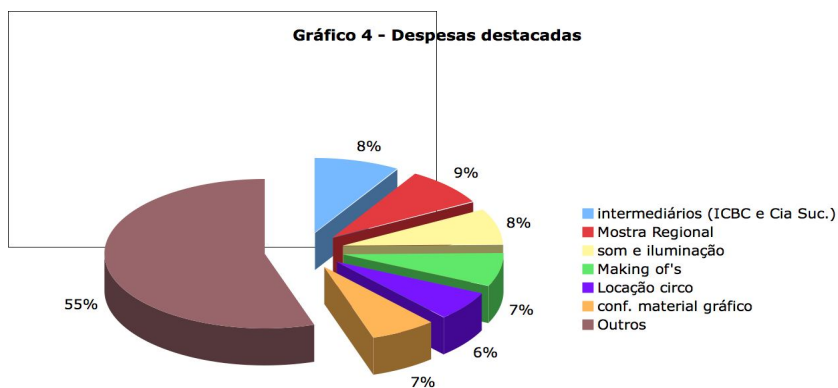
Na terceira edição do TENPO, apesar de terem sido assinados sete contratos num total de R\$ 752.555,79, a maior parte dos pagamentos se concentrou em dois processos:

[...] com a empresa Cia de Sucessos, para contratação dos artistas de projeção nacional para espetáculos e oficinas, e outro, com uma OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público), um tipo de ONG, para serviços diversos. Nos dois casos, houve dispensa de licitação, pois tratam-se de exceções existentes na lei de licitações: cachês artísticos, no primeiro, e a contratação de um Termo de Parceria, no segundo. Com esse expediente, pelo menos 80% dos gastos foram feitos sem licitação (FIDELIS, disponível em <http://www.entreatos.blogspot.com>, acesso em 11/2009).

Segundo Fidelis, se no final são tão poucos os prestadores de serviço, qual a vantagem desse modelo de produção? E nesta intermediação, ainda se consomem porcentagens que, somados seus valores, dariam para realizar outra mostra de teatro só com os grupos regionais. Considerando-se a comissão e os tributos de auditoria da OSCIP, Instituto Centro Brasileiro de Cultura (ICBC), com o qual foi assinado o Termo de Parceria e a comissão da Cia de Sucessos, empresa contratada para pagamento dos cachês da Mostra de grupos nacionais, chega-se a um valor de R\$ 63.803,26 mil reais. O gasto total com a Mostra dos grupos regionais foi de R\$ 64.245,00 reais.

³⁵ O *entreatos.blogspot* foi criado em 2004, por Marcus Fidelis e funciona como um espaço de discussão e debate sobre a cultura, arte e política em Goiás. As críticas utilizadas nesta pesquisa são do próprio autor do *site*, militante do setor cultural, mais especificamente do teatro feito em Goiás, e estão disponíveis em <http://entreatos.blogspot.com>. Todas as citações neste trabalho são retiradas deste documento.

Gráfico V: IV TENPO: comparativo de Intermediários e Mostra Regional

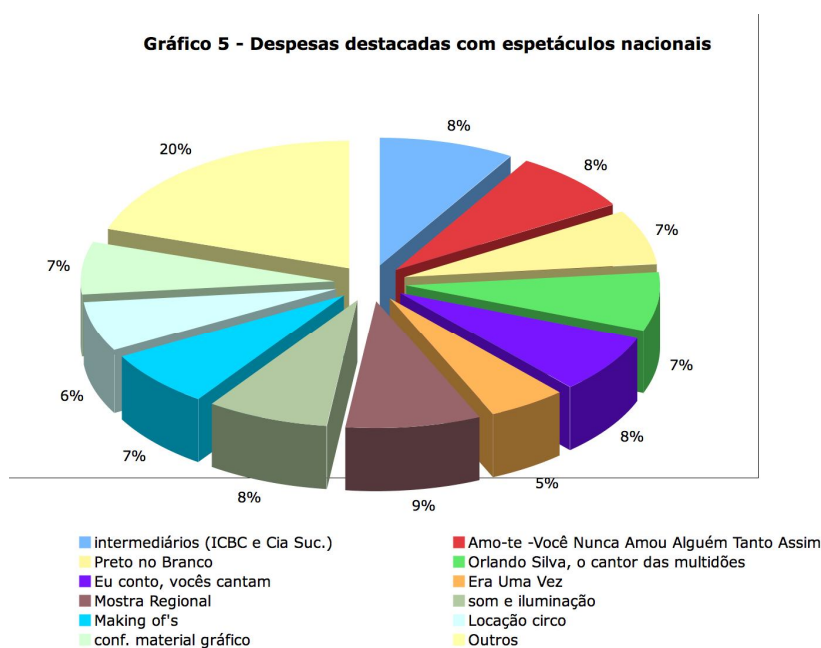


Fonte: FIDELIS, disponível em <http://www.entreatos.blogspot.com>, acesso em 11/2009.

Ele relembra que, sendo o TENPO praticamente a única ação da AGEPEL para o teatro goiano e considerando-se a falta de verba para o setor, essas questões deveriam ser repensadas. Mas, o mais gritante, segundo o autor, é a diferença entre os cachês artísticos pagos aos grupos nacionais e aos grupos regionais:

A discrepância fica ainda mais evidente se tomados também os cachês pagos aos espetáculos de artistas de projeção nacional: **o valor de cada um deles é quase equivalente ao valor pago a todos os espetáculos de Goiás.** Relembro que trata-se praticamente da única ação da Agepel no fomento às Artes Cênicas (FIDELIS, 09/01/2006, disponível em <http://www.entreatos.blogspot.com>, acesso em 11/2009 grifos do autor).

Gráfico VI: IV TENPO: Despesa com espetáculos nacionais



Fonte: FIDELIS, disponível em <http://www.entreatos.blogspot.com>, acesso em 11/2009.

Percebemos que a porcentagem dos valores pagos a cada um dos grupos nacionais quase se equipara ao valor pago a todos os grupos da Mostra Regional. Apesar disso, Fidelis considera bom o cachê de R\$ 4 mil reais pago aos grupos de Goiás selecionados para a Mostra, o extravagante e incoerente foi ter pago R\$ 56 mil reais para um grupo, apenas pelo fato dele ser “nacional”, e ter uma personalidade televisiva vinculada a ele. Para comparar, ele cita o exemplo do grupo Galpão e da Armazém Cia de Teatro que, mesmo sendo os dois grupos teatrais mais reconhecidos no Brasil, quando de suas presenças no estado, seus cachês chegaram a no máximo R\$ 10 e R\$ 7 mil reais, respectivamente.

Entre outras críticas está ainda a presença desnecessária de apresentadores ao vivo, o que descaracteriza a Mostra e a onera ainda mais. Como exemplo, Fidelis menciona presença de Lara Brito e a diferença dos cachês pagos às “belas e às feras”. Lara Brito, Miss Brasil Mundo 2003, que apresentou a IV edição do TENPO, teria

recebido R\$ 4 mil reais pelo trabalho, sendo que os três curadores, responsáveis por selecionar os espetáculos regionais inscritos, teriam recebido R\$ 600 reais cada um.

Outro fator aventado foi a demora na tramitação entre autorização do projeto pelo Governador e a liberação pelo Secretário do Planejamento, o que, na opinião de Fidelis, é incoerente já que o TENPO constava no calendário orçamentário do estado.

Isto nos leva à discussão quanto ao modelo de execução da Mostra adotado pela AGEPEL, ou seja, à adoção do Termo de Parceria entre uma OSCIP e a Agência. Fidelis afirma que um dos critérios defendidos para a adoção deste modelo é a agilidade e qualidade, mas a demora na tramitação ficou por conta do próprio governo que autorizou a liberação da verba faltando apenas um mês para a execução do evento. Neste caso, quando o alto escalão demora dois meses para aprovar um evento que acontece anualmente, previsto no Plano Plurianual (2004-2007) e que já tem dotação orçamentária para isto, realmente é necessária a contratação de uma OSCIP, ao invés de fazer uso de uma licitação.

No referido artigo de Carlos Brandão sobre o saldo no TENPO, nota-se que se encontram algumas das críticas mais pertinentes concernentes à política cultural em questão, isto é, à falta de uma política contínua para o teatro que possibilite a formação de platéia apta a consumir os bens culturais e simbólicos produzidos.

A não ocupação dos espaços culturais existentes nas cidades do interior do estado e na própria capital, durante todo o ano, também traz uma inquietação. O governo Marconi realizou esses projetos sem se preocupar com os desdobramentos dessas ações no cotidiano das comunidades contempladas e sem arcar com a responsabilidade de formação de núcleos teatrais no interior, com a manutenção dos grupos e ainda com a estruturação, conservação e funcionamento dos espaços destinados ao teatro e às apresentações culturais em geral. Portanto é pertinente a crítica de Brandão quando diz que o TENPO parece um OVNI que pousa na cidade de Porangatu uma vez por ano.

3.3.4. Centro Cultural Oscar Niemeyer

O ano de 2006 foi marcado pela entrega do Centro Cultural Oscar Niemeyer (CCON), inaugurado no dia 30 de março. A solenidade contou com as presenças do sobrinho do famoso arquiteto, João Niemeyer, do então governador do estado, Marconi Perillo e do então presidente da AGEPEL, Nasr Chaul, entre outras autoridades. Ainda neste ano e nos anos seguintes (2007 e 2008), o espaço foi utilizado para a realização de diversos shows e atividades culturais como o projeto Um Gosto de Sol e o Goiânia *Noise Festival*.

A política cultural do governo Marconi Perillo, marcada por vultuosos investimentos no patrimônio cultural, mais uma vez reiterou esta visão com a construção do CCON. A obra, que teve sua pedra fundamental lançada em 2003, é um complexo formado por quatro edifícios construídos simultaneamente para que fosse finalizado no prazo de um ano.

Um dos maiores arquitetos do mundo, Oscar Niemeyer, reconhecido pelas dimensões, beleza e arrojada modernidade de suas obras, empresta o seu talento criativo e seu nome à maior obra cultural do governo de Goiás: o Centro Cultural Oscar Niemeyer (AGEPEL, disponível em <http://www.agepel.go.gov.br>, acesso em 09/2008).

Figura II: Maquete do projeto do CCON



Fonte: <http://www.entreatos.blogspot.com.br>.

O Centro Cultural foi construído às margens da GO 020, zona sul de Goiânia. Com uma esplanada de mais de 44 mil metros quadrados, possui 17 mil metros quadrados de área construída, a saber: 1) Biblioteca (prédio principal) com cinco metros quadrados, subsolo com dois cinemas, lojas comerciais, cafeterias, uma galeria de arte e terraço com restaurante panorâmico; 2) Monumento aos Direitos Humanos, com cerca de 700 metros quadrados de área e 35 metros de altura. É composto de subsolo e térreo, com auditório para 170 lugares, jardim de inverno e salão de exposições; 3) Museu de Arte Contemporânea com mais de quatro mil metros quadrados, composto por subsolo com espaço para galeria de arte e salas administrativas, reservas técnicas, térreo, mezanino e pavimento com espaço para exposições de arte; 4) Palácio da Música com sete mil metros quadrados. O prédio abriga um teatro, com mais de 1.500 lugares, com fosso para orquestra de 100 músicos, camarotes para 284 pessoas, platéia com mesas para 900 lugares, bares, restaurantes e salas vips; 5) Esplanada da Cultura com 26 mil metros quadrados para grandes eventos e shows ao ar livre. (AGEPEL, disponível em <http://www.agepel.go.gov.br>, acesso em 11/2008).

A obra custou, até o momento (2010), pouco mais de sessenta e cinco milhões de reais ao tesouro estadual. O Centro funcionou praticamente durante um ano e meio, quando abrigou os shows de Bibi Ferreira, Leila Pinheiro, o lançamento do CD de Oswaldo Montenegro, exposições diversas, o Goiânia *Noise Festival* e a etapa do Circuito Cultural Banco do Brasil, mas, desde 2008, se encontra totalmente desativado.

Os motivos para a não conclusão da obra são diversos. A princípio, a idéia era construir um centro cultural menor, com cerca de 12 mil², situado no terreno da antiga rodoviária, em frente ao Lago das Rosas no Setor Aeroporto, sendo o custo inicial da obra estimado em R\$12 milhões de reais. A idéia foi descartada, pois o impacto ambiental naquele ponto da cidade seria grande. (O POPULAR, 07/02/2009, s/p).

Em 2007, Marcílio Lemos Carvalho, então gerente executivo dos centros culturais da AGEPEL, redigiu documento onde constavam explicações sobre a variação exorbitante do custo inicial da obra até sua inauguração devido às mudanças de local para a construção e adaptações no projeto arquitetônico. Segundo este documento, o valor calculado em R\$ 12 milhões era uma estimativa de custo por metro quadrado da área onde seria construído o CCON, elaborada pelo escritório de Oscar Niemeyer. Como houve a mudança para o local onde está erguida a obra atualmente, o novo orçamento seria de R\$ 38 milhões. Porém, “diversos acréscimos de serviços não

contemplados no projeto arquitetônico foram necessários à conclusão da obra tais como: estacionamento, contenção de erosão, aterro, entre outros, incorrendo em majoração do valor contratado [...]” (AGEPEL, Ofício, 09/01/ 2007, p.2). Com isto, o valor final da obra seria de R\$ 65 milhões de reais.

O valor final seria este, não fossem as reclamações da construtora que diz ainda ter créditos a receber. “A Warre alega ter cerca de R\$ 4 milhões a receber. Outros R\$ 6 milhões seriam necessários para finalizar a obra e corrigir defeitos de acabamento” (O POPULAR, 01/07/2009, s/p). “Em julho de 2007, a Agetop reconheceu que ainda devia cerca de R\$ 9,6 milhões à construtora. A negociação para conclusão da obra emperrou na correção desses valores” (O POPULAR, 07/02/2009, s/p). Porém, em 2009, Jorcelino Braga, atual Secretário da Fazenda do estado, se pronunciava afirmando que houve antecipação de R\$ 14 milhões no pagamento à empresa, o que seria o suficiente para concluir a obra, assegurando ainda que o estado não iria liberar tais verbas enquanto o TCE-GO não concluísse as investigações acerca da construção (OPÇÃO, 23/04 a 02/05 de 2009, s/p).

Em 2009, Edson Wander, jornalista do jornal O Popular, escreveu três reportagens sobre as dúvidas e críticas que circundam a construção do Centro Cultural Oscar Niemeyer. Entre estas, é possível citar pelos menos três problemas iniciais: o local onde seria construído o CCON, o valor inicial do projeto e o prazo de conclusão da obra. *A posteriori*, segue uma série de desdobramentos negativos sobre ela até o seu embargo atual.

Os diferentes valores informados no projeto são frutos de vários aditivos ao contrato entre Agepel, Agetop e a Warre Engenharia. Do orçamento do primeiro projeto, R\$ 12 milhões, para a obra de 13 mil metros quadrados em terreno em frente ao lago das Rosas, no Setor Aeroporto, o valor passou depois a R\$ 25,5 milhões, já transferido para o local onde foi erguido, às margens da GO-020, saída para Bela Vista. O valor teve depois novo adendo e foi a R\$ 38 milhões e por fim a R\$ 65 milhões, mais de cinco vezes o valor orçado. O TCE confirma que o valor total dos dois contratos e aditivos para a execução da obra é de R\$ 65. 247.640,74 (O POPULAR, 07/02/2009, s/p).

Wander esclarece também que o Ministério Público do estado possui um inquérito aberto para investigar os contratos de uma obra que deveria ser construída em 24 meses, mas que durou exatos 12 meses, sendo entregue em 2006, ano eleitoral e a

um mês da saída do então governador para disputa ao Senado (O POPULAR, 07/02/2009, s/p).

As obras do Centro Cultural Oscar Niemeyer tiveram início em 2005 e deveriam se entregues no início de 2007, mas o governo diminuiu o prazo de sua execução para 12 meses, o que foi apontado por Fidelis, em outubro de 2007, como uma das possíveis causas do aumento dos custos da obra, pois acarretou uma quantidade maior de funcionários trabalhando no local, inclusive aos sábados, domingos e no período noturno.

Em abril de 2009, um ex-diretor da AGEPEL (o jornal Opção não revelou o nome) relatou que faltavam apenas 6% para a conclusão da obra à época de sua inauguração em 2006, o restante deveria ter sido feito na sucessão do então governo (OPÇÃO, 23/04 a 02/05/2009, s/p). Acrescenta ainda, que as parcelas referentes aos trabalhos da Warre Engenharia, empresa executora da obra, vinham sendo pagas regularmente até março de 2006 “e apenas a parte construída em março, para ser paga em abril, não foi quitada pelo governo anterior. Quando Alcides Rodrigues assumiu, ele deixou de pagar à empreiteira, que por sua vez paralisou o serviço” (OPÇÃO, 23/04 a 02/05/2009, s/p).

O TCE-GO, que investiga a construção desde 2006, embargou a obra após vistoria e análise feitas *in loco* e pareceres técnicos de seus especialistas, observadas irregularidades nos contratos de licitação e na construção:

Na ocasião, 31 de maio de 2006, o Tribunal de Contas notificou a Agetop, dando-lhe ciência dos problemas detectados, determinando providências no sentido de reavaliar planilhas e de exigir da construtora contratada a correção das irregularidades, para se evitar maiores prejuízos e possibilitar a conclusão das obras segundo padrões de qualidade aceitáveis. Também foi determinada a apresentação de justificativas para as alterações promovidas no projeto original e um parecer técnico do projetista da estrutura de concreto armado pretendido [sic], sobre a segurança e estabilidade dos edifícios da Administração e da biblioteca, bem como a elaboração de planilhas quantitativas e qualitativas para viabilizar as devidas compensações de todos os serviços substituídos, acrescidos ou deduzidos (TCE-GO, 04/05/2009, disponível em <http://www.tce.go.gov.br>, acesso em 12/2009).

Segundo o Serviço de Imprensa do TCE-GO, quase um ano e meio depois, este fez nova solicitação à AGETOP:

Em 2 de outubro de 2007, em nova manifestação à Agetop, o TCE recomendou a adoção de providências para a correção dos defeitos levantados e a conclusão da obra. Também determinou a sustação dos pagamentos que estavam sendo feitos à empreiteira enquanto as irregularidades construtivas não fossem comprovadamente sanadas, executados todos os serviços medidos e inconclusos. (TCE-GO, 04/05/2009, disponível em <http://www.tce.go.gov.br>, acesso em 12/2009).

A pressa para a inauguração da obra, ainda naquele governo, deixou falhas em sua estrutura e muita coisa inacabada. Na noite do dia 30 de março de 2006, o cheiro de cola dos carpetes colocados àquela tarde, pôde ser percebido por quem assistiu ao show de inauguração de Bibi Ferreira no Palácio da Música, conforme reportagem de Flávia Guerra no jornal de São Paulo. (GUERRA, ESTADÃO, 31/03/2006, disponível em <http://www.entreatos.blogspot.com>, acesso em 11/2009):

Em entrevista a O POPULAR de seu escritório no Rio de Janeiro, João Niemeyer disse que a obra “foi mal executada, feita a toque de caixa com pressa de inaugurar”. “Propusemos um contrato de acompanhamento e fiscalização da execução do projeto, mas o governo não quis. Estive aí poucas vezes para conferir o andamento até onde nos cabia e o que vi foi uma coisa mal feita”, comentou o arquiteto (O POPULAR, 07/02/2009, s/p).

Imperceptível ao olhar leigo, a imperfeição da curvatura do Teatro não passa despercebida ao olhar mais apurado, segundo a revista *online* Arcoweb, especializada em arquitetura e design.

Figura III: Palácio da Música



Fonte: ARCOWEB, <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/oscar-niemeyer-centro-cultural-08-05-2007.html>, acesso em 12/2009

O diretor da Warre Engenharia, Ricardo Daher, que também é engenheiro, negou que a obra tenha problemas em sua estrutura e que a biblioteca não suportaria o peso do acervo e do público, se em grande número (OPÇÃO, 23/04 a 02/05/2009, s/p).

Enquanto a obra não é concluída e não se dá início ao projeto de gestão e ocupação daquele espaço, outros espaços e bens estão sem a devida utilização. Parte do acervo da biblioteca do CCON, cerca de 40 mil livros, continua trancado onde deveriam ficar obras da reserva técnica do Museu de Arte Contemporânea. A obra inacabada também não permite que o próprio MAC seja transferido para o complexo, permanecendo no Parthenon Center, no Centro de Goiânia. “Num efeito cascata, a Biblioteca Pio Vargas não pode ir para o Parthenon, como anunciado, permanecendo no Centro Cultural Marieta Teles Machado, na Praça Cívica, que segue em reforma até maio” (O POPULAR, 07/02/2009, s/p).

Atualmente, fala-se em um movimento suprapartidário para que o estado promova o mais rápido possível a conclusão da obra e sua reabertura ao público. No dia 26 de março de 2010 o jornal O Popular divulgou uma manifestação, organizada pela Monstro Discos e pela Fósforo Cultural³⁶, intitulada *Rock pelo Niemeyer*:

³⁶ Empresas de selo musical do rock independente produzido em Goiás (Monstro Discos) e outras produções culturais, além do rock (Fósforo Cultural).

O Rock pelo Niemeyer não é uma manifestação para apontar os culpados pelo descaso em relação ao centro cultural. Consideramos isso improdutivo, desgastante e... bem, todo mundo minimamente esclarecido sabe quem são os responsáveis. O que queremos é que as obras sejam concluídas para que o centro cultural possa, no menor espaço de tempo possível, cumprir o papel que lhe foi destinado. 2010 é um ano eleitoral e sabíamos desde o início que as movimentações em prol do Niemeyer iriam chacoalhar a vida política local (O POPULAR, 26/03/2010, s/p).

Como seus organizadores definiram o movimento, o *Rock pelo Niemeyer* é suprapartidário e, “com o apoio da esmagadora maioria dos produtores goianos”, exigiu das autoridades um posicionamento sobre a questão do Centro Cultural: “O que queremos da classe política é que ela trabalhe no sentido de solucionar o problema do centro cultural”. (O POPULAR, 26/03/2010, s/p).

O movimento ocorrido no dia 27 de março de 2010 previu uma carreata rumo ao CCON. As pessoas se concentraram na Praça Cívica, centro de Goiânia, a partir das 14h e puderam assistir aos shows de rock durante a programação. Entendemos que o movimento foi a forma encontrada pelo segmento do rock para exigir do poder público agilidade no processo de conclusão do referido centro e também em resposta à negativa recebida em 2009 de que a 15ª edição do *Goiânia Noise Festival*, festival de rock realizado no local por aquelas duas empresas, não poderia ser realizado em novembro daquele ano pois as obras seriam retomadas, o que não aconteceu.

Um mês antes da manifestação, 25 de fevereiro de 2010, depois de quatro anos de espera, finalmente o TCE-GO se pronunciou a favor da execução de uma nova licitação para a conclusão do Centro Cultural Oscar Niemeyer (TCE, 25/02/2010, disponível em <http://www.tce.go.gov.br>, acesso em 02/2010).

Desde sua concepção, podemos dizer que o projeto de construção de um Centro Cultural como este foi, no mínimo, equivocado. Pois, de acordo com o que definimos por políticas públicas de cultura, qualquer ação, ainda mais desta dimensão, tendo recebido um montante considerável de recursos dos cofres públicos, deveria ser decidida em conjunto com a sociedade civil. Nas palavras de Fidelis: “pagaremos, com o que nunca tivemos, o que ninguém nos perguntou se ou como queríamos”.

O produtor cultural Marcelo Carneiro, em artigo publicado no jornal O Popular, também fez críticas à construção do Centro Cultural Oscar Niemeyer e ao tipo de política empregada no governo Perillo. Carneiro compara o Centro Cultural a um

elefante branco e que se somados todos os investimentos, ou melhor, “gastos” com ele daria para se fomentar a área cultural com bens realmente funcionais. Ele cita a possibilidade de construção de 20 teatros pequenos, mas bem equipados, na capital ou no interior, ou a execução de diversos editais de apoio à cultura e festivais:

Até o Fica, que é considerado por muitos um festival que aporta grande quantia em dinheiro de uma só vez, teria garantida sua realização por 21 edições, 21 anos consecutivos, a R\$ 3 milhões cada um. Seria possível realizar 218 edições do Tenpo (festival de teatro feito anualmente na cidade de Porangatu) ao custo de R\$ 300 mil cada; quase um festival em cada município goiano (CARNEIRO, O POPULAR, 2009, p. 10).

Carneiro questiona se o estado realmente precisa de obras faraônicas e de grande porte, mas que não funcionam ou de centenas de milhares de pequenas ações de fomento à cultura? Faz um apelo às autoridades “Governantes, ouçam a comunidade interessada. Antes de fazer algo tão grandioso ouçam a comunidade” (CARNEIRO, O POPULAR, 20/06/2009, p.10).

O CCON, que era para ser um símbolo do poder constituído na época, marca de um governo, referência à modernização e aos avanços da cultura em Goiás, lugar do desenvolvimento e ousadia de um governante, hoje exerce o papel inverso para o qual foi concebido. Existe, entre os goianos, uma sensação de desperdício de dinheiro público, a certeza do descaso para com os assuntos culturais e falta de respeito para com o povo, ao se constatar que obras como esta já poderiam estar sendo plenamente utilizadas desde 2006, mas esbarraram na burocracia e na falta de compromisso com o dinheiro do cidadão.

3.3.5. I Bienal do Livro de Goiás

Ler é crescer, aculturar-se, expandir os raios da imaginação; é voejar, é rir, é perscrutar, transcender os espaços impensados da mente humana; é exorcizar a usura do cotidiano, iluminar o pensamento, irrigar idéias, sutilar a vida, quando somos inopinadamente arrastados pela mediocridade das trevas ululantes, que nos rondam dia a dia. Ler é, ainda, ato de degustar, sorver, ir fundo, alar-se de gozo estético, redimensionando nossa alma, na linguagem do silêncio, onde

o mistério da imaginação é luz e acumula prodígios (NASCENTE, O POPULAR, 29/04/2005, s/p).

A I Bienal do Livro de Goiás, realizada no Centro de Convenções e Cultura de Goiânia, entre os dias 23 de abril e 1º de maio de 2005, homenageou um dos maiores nomes da literatura goiana, o escritor Bernardo Élis³⁷, dedicando a ele um espaço no evento, que reproduzia sua casa em Goiânia e onde houve dezesseis sessões de releituras de suas obras, elaboradas por alunos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. As homenagens a Bernardo Élis ficaram por conta ainda da reedição do seu primeiro livro de contos *Ermos e Gerais* (1944) e do lançamento de contos inéditos do autor.

“O embrião da bienal foi a 1ª Feira do Livro de Goiás, realizada em maio do ano passado e que homenageou Cora Coralina” (O POPULAR, 19/02/2005, s/p). A Bienal contou com mini-cursos, oficinas para adultos e para o público mirim, palestras e conferências, que contaram com grandes nomes da literatura brasileira. A participação nestes era garantida pela doação de um quilo de alimento não perecível.

Foram utilizados dois andares do Centro de Cultura e Convenções, os auditórios do local e o teatro com capacidade para mais de 2.000 pessoas. Eliana França, então Secretária de Estado da Educação, afirmou que foi “uma longa gestação” até o evento ser realmente efetivado:

[...] “Nós plantamos a semente no ano passado, com a Feira do Livro de Goiás, e agora ela germinou”, diz a secretária. Entre os convidados especiais para a bienal estão nomes de relevância no cenário literário brasileiro, como Lygia Fagundes Teles, Ana Maria Machado, Carlos Heitor Cony, Luis Fernando Veríssimo, Lygia Bojunga, Afonso Romano de Santana, Marina Colasanti, Zuenir Ventura, Moacyr Scliar, Milton Hatoum, José Miguel Wisnik e Adélia Prado. Os cantores e compositores Lenine e Geraldo Azevedo farão shows durante o evento (O POPULAR, 31/03/2005, s/p).

³⁷ Nascido a 15 de novembro de 1915, em Corumbá de Goiás, Bernardo Élis foi advogado, professor, poeta, contista e romancista, sendo eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1975. Faleceu em Goiânia em 1997, e foi sepultado no Rio de Janeiro.

Foram investidos R\$ 2,5 milhões de reais em sua execução, mais R\$ 5,3 milhões de reais foram destinados às escolas estaduais, distribuídos entre cerca de mil e cem diretores, para aquisição de títulos que abasteçam e renovem suas bibliotecas e as unidades do projeto Cantinho da Leitura.

Essas compras devem ser efetuadas em 23 estandes da Bienal do Livro, que têm para fornecer títulos que compõem o catálogo de ampliação dos acervos do Cantinho da Leitura e das bibliotecas das escolas estaduais. Os diretores só podem adquirir livros que constem dessa lista. [...] A Secretaria da Educação define, previamente, o destino de 70% da verba repassada aos diretores, estabelecendo quanto cada um deve gastar em cada livraria, editora ou distribuidora credenciada. Os outros 30% do dinheiro também devem ser gastos em livros que integrem o programa, havendo, no entanto, liberdade para que o diretor os compre onde queira (O POPULAR, 29/04/2005, s/p).

Na edição de O Popular, publicada em 10 de maio de 2005, findo o evento, a AGEPEL divulgou dados, prestando contas e mostrando os saldos dessa primeira Bienal. Apesar da expectativa de público, prevista pela organização, ter sido de 60 mil pessoas, exatamente 174.830 visitantes prestigiaram ao evento:

Nasr Chaul, presidente da Agepel, e Eliana França, titular da SEE, reuniram a imprensa ontem para apresentar o balanço final da feira literária. Nos nove dias em que a Bienal ocupou mais de 8 mil metros quadrados do Centro de Cultura e Convenções, foram realizadas 294 oficinas e minicursos, 58 palestras, 5 conferências, 11 shows musicais, 72 interferências cênicas e 63 oficinas voltadas apenas para as crianças (O POPULAR, 10/05/2005, s/p).

Tabela XI: Dados da I Bienal do Livro do estado de Goiás

BIENAL DO LIVRO - GOIÁS	
Data de Realização	23/04 a 01/05 de 2005
Valor investido na Bienal	R\$ 2.500.000,00
Valor utilizado na compra de livros (escolas estaduais)	R\$ 5.309.000,00
Número de Visitantes	174.830
Número de estandes	70
Qtd. Diretores presentes (escolas estaduais)	1.117
Qtd de livros adquiridos pelas escolas estaduais	290.000
Qtd. de Editoras	300
Oficinas e mini-cursos (geral)	294
Oficinas voltadas para crianças	63
Palestras	58
Conferências	5
Shows de Música	11
Inserções Cênicas	72
Lançamento de livros	90
Sessões de releitura (obras de Bernardo Élis)	16
Armas de brinquedos arrecadadas	950
Total de escritores/ palestrantes/conferencistas convidados	208
Qtd. de alimentos arrecadados	5 toneladas

Fonte: jornal O Popular (19/02/2005 a 10/05/2005, s/p).

O show de abertura foi realizado no Teatro Rio Vermelho pela Banda Pequi, banda goiana regida pelo diretor musical Jarbas Cavendish. Entre as palestras, conferências e oficinas houve uma esperada mesa redonda com Zuenir, Cony, Veríssimo e Scliar que discutiram o Golpe de 1964 a partir dos textos que escreveram para a coleção Vozes do Golpe, em 2004.

A mesa-redonda Vozes do Golpe, um dos eventos mais aguardados da 1ª Bienal do Livro de Goiás, reuniu no palco do Teatro Rio Vermelho, no Centro de Convenções de Goiânia, quatro dos mais destacados escritores brasileiros da atualidade. Com humor refinado e brincadeiras com a platéia, Carlos Heitor Cony, Zuenir Ventura, Moacyr Scliar e Luis Fernando Veríssimo relembrou, durante cerca de 50 minutos, os tempos bichudos da ditadura militar (O POPULAR, 25/04/2005, s/p).

Cerca de mil e setecentas pessoas prestigiaram a mesa-redonda. Todas as pessoas que não tinham ingresso e esperavam na fila conseguiram entrar no evento, já

que houve muitas desistências de quem obteve o convite com antecedência. Os participantes foram instruídos, pelos organizadores, a irem ao Centro de Convenções, mesmo sem o ingresso para assistir às palestras que queriam, porque havia muita desistência de última hora.

A reclamação ficou novamente por conta dos preços dos livros. Muitos reclamaram que os preços estavam elevados, principalmente os títulos destinados ao público adulto. Mas teve livro custando apenas R\$ 1 real. Segundo uma das entrevistadas d'O Popular, era preciso garimpar, mas afirmou que comprou as Obras Completas de Fernando Sabino por apenas R\$ 60 reais, na loja teria custado R\$ 280,00 (O POPULAR, 30/04/2005, s/p).

Se durante o dia as crianças tomam conta dos corredores, ao cair da noite é a hora dos adultos invadirem o espaço em busca de promoções. “Ainda não achei nada muito vantajoso”, reclamou a médica veterinária Kêniamar Rabelo, que veio de Anicuns para conhecer a Bienal. Ela acabou comprando apenas dois livros infantis para o filho Mateus, de 4 anos. Engrossando o coro dos descontentes, as irmãs Eryane e Laryana Resende saíram da Bienal com as mãos vazias. “Viemos para comprar, mas vamos esperar as promoções do último dia”, explicou Eryane (O POPULAR, 30/04/2005, s/p).

Mas o foco mesmo da Bienal foi o público jovem e mirim. O apoio dado aos alunos das escolas do interior possibilitou uma estrutura que incluía transporte e hospedagem gratuitos, para que estes alunos pudessem participar do encontro. Entre as parcerias, encontra-se também a firmada entre a prefeitura Municipal de Goiânia e a organização da Bienal.

A chefia do Departamento de Projetos e Estudos Especiais da Secretaria Municipal de Educação de Goiânia procurou os organizadores do evento, AGEPEL e SEE, e juntos estabeleceram acordo nesse sentido.

Como resultado da iniciativa, cerca de dez ônibus, que transportaram aproximadamente 400 alunos, estacionaram todos os dias em frente ao Centro de Cultura e Convenções para visitar a feira literária. Esses estudantes também estão participando de boa parte das 63 oficinas ministradas no Espaço da Criança nos nove dias da Bienal (O POPULAR, 30/04/2005, s/p).

Além dos estandes que contaram com diversos livros infantis, as crianças tinham à sua disposição um refeitório e um espaço exclusivo para atividades recreativas

(O POPULAR, 30/04/2005, s/p). Praticamente metade das atividades foi voltada para este público. O jornal O Popular na época relatou que elas, as crianças, ficaram encantadas com a quantidade de livros, recreações e a programação voltada para o seu universo.

Um batalhão de pequenos leitores invadiu os corredores do Centro de Convenções nestes dias da 1ª Bienal do Livro de Goiás. Com a energia típica da idade, crianças descobrem as maravilhas do mundo literário e se divertem com a intensa programação cultural do evento. Shows, palestras, mini-cursos e oficinas têm público cativo – e bem barulhento (O POPULAR, 30/04/2005, s/p).

Duas atividades, em particular, são consideradas relevantes por esta pesquisa: a troca de armas de brinquedos por livros e o estímulo à produção literária. Iniciativa da Editora Paulos e da Secretaria de Educação, a campanha intitulada *Troque uma arma de brinquedo por um livro*, conseguiu recolher 950 armas, como mostra a Tabela XI. Por meio dos Concursos: *Festival de Contadores de História e de Causos* e de *Recitadores de Poemas*, crianças e adolescentes foram instigados a escreverem e se inscreverem no concurso:

Um dos momentos mais esperados da 1ª Bienal do Livro, o resultado do concurso que premiou os melhores contadores de poemas, causos e histórias, emocionou o público presente no Centro de Cultura e Convenções ontem pela manhã. Crianças de escolas públicas, de Goiânia e de diversas cidades do interior, mostraram como é possível superar as adversidades, aproveitar o estímulo oferecido por professoras e escolas e expor seus talentos. [...] O resultado do concurso foi divulgado na Sala Corumbá, que ficou lotada de crianças classificadas, pais e professores. Todos os classificados para a final receberam um kit com 20 livros, entregue pela secretária de Educação, Eliana França, que participou do corpo de jurados, junto com os escritores Miguel Jorge e Ana Maria Machado (O POPULAR, 25/04/2005, s/p).

Houve também o Cantinho dos Independentes, onde, à espera do público, se encontravam escritores autônomos dos grandes selos editoriais. O maior desafio desses autores foi conseguir atrair o público, já que esse “cantinho” estava escondido por uma grande pilastra. Somando-se a isso, a extensa programação da Bienal, com a presença de autores famosos, lançamentos de livros, *spots* culturais, palestras, conferências e shows.

Para chamar a atenção valia tudo e dificilmente quem passasse por esse cantinho ficaria imune a “um cafezinho, um doce típico da culinária goiana ou até mesmo a uma cantoria” (O POPULAR, 27/04/2005, s/p).

Uma das pilastras que sustentam o Centro de Convenções tornou-se o maior dos obstáculos para escritores independentes que participam da 1º Bienal do Livro de Goiás divulgarem sua obra. Escondidos atrás da imensa estrutura de concreto, autores ainda desconhecidos do público sonham em cair nas graças dos visitantes. É nesse local que ficam os estandes de escritores independentes, que não estão ligados a nenhuma editora. “No meio do caminho existe uma pilastra”, parodia o escritor Zezé Maku, um dos entusiastas do grupo formado por jovens autores goianos. A maioria bancou com recursos próprios os R\$ 380 do aluguel pelos estandes de seis metros quadrados. “Mas o difícil mesmo é conseguir que nos encontrem aqui neste cantinho da Bienal”, admite o autor estreado. A opinião quanto à localização dos estandes dos autores independentes é unânime. “Ficamos escondidos”, lamenta Zezé Maku (O POPULAR, 27/04/2005, s/p).

Marconi Perillo expôs, orgulhoso, a impressão de renomados escritores sobre a Bienal de Goiás em artigo n’O Popular do dia 18 de maio de 2005. Declarações como as de Carlos Heitor Cony que, em artigo na Folha de São Paulo, se disse surpreso com o público “compactamente jovem” em sua palestra:

Os escritores que participaram da nossa Bienal do Livro manifestaram-se surpreendidos e impressionados. Carlos Heitor Cony escreveu um artigo na Folha de S. Paulo, dizendo que “lavou a alma” ao proferir palestra para mais de 2 mil pessoas, a maioria jovens, “simplesmente jovens”, como ele ressaltou. Cony contou que, ultimamente, vinha rejeitando convites para participar de bienais ou encontros equivalentes, mas resolveu abrir uma exceção para, meio desconfiado, vir a Goiânia. Não se arrependeu, principalmente ao se deparar com o público “compactamente jovem” (outra expressão dele) presente ao evento (PERILLO, O POPULAR, 18/05/2005, s/p).

O então governador citou também frases como de Luís Fernando Veríssimo, que grafou nos muros da Bienal: “grande começo”, e outros escritores ainda, como Lygia Fagundes Teles e Afonso Romano de Sant’Anna que declararam, respectivamente: “existem no Brasil três espécies em extinção, o livro, a árvore e o índio, e que Goiás é uma exceção à regra, porque o livro e a natureza estão muito bem cuidados” e “Estou encantado com a surpreendente Bienal do Livro de Goiânia, um modelo para outros Estados brasileiros” (PERILLO, O POPULAR, 18/05/2005, s/p)

Para o governador e jornalistas como Hélio Rocha, já havia uma preocupação de continuidade do evento em 2007, preocupação que se sustenta, pois como sabemos, a segunda Bienal do Livro de Goiás, prevista para acontecer em 2007, teve sua edição adiada para 2009.

O governo estadual fez bem a sua parte e a Bienal está acima de partidos e de situações político-partidárias de poder. A próxima versão será já no início de uma nova administração estadual. Provavelmente ainda dependendo do patrocínio desse próximo governo. Mas é preciso que se comece a refletir sobre a montagem de uma estrutura definitiva para a Bienal, contando com o apoio do governo, mas com autonomia e rumo próprio, como um empreendimento sustentado, livre de incertezas (O POPULAR, 06/05/2005, s/p).

Em suma, a primeira Bienal do Livro do estado foi considerada um grande sucesso pelo governo e pelos órgãos responsáveis por ela. Além de ter repercutido positivamente entre escritores nacionais e goianos, bem como entre os jornais na época.

Mais uma vez a comunicação entre as pastas de Cultura e de Educação do estado mostrou-se fundamental, criando consciência de que pensar um evento como este é conceber estas dimensões como indissociáveis. É importante associar também ao universo artístico-cultural o caráter pedagógico, contínuo e de formação dos mais variados públicos como participantes do processo. Só assim serão possíveis seus desdobramentos.

O evento foi elogiado, outrossim, por Ursulino Leão que rememorou semelhante encontro em julho de 1973, no governo Leonino Caiado, a Festa Goiana do Livro, promovida pelo Secretário da Educação, deputado Hélio Mauro, de cuja abertura participou como governador interino. “O governador Marconi Perillo, de fato, vem inspirando (e escorando com entusiasmo) as admiráveis iniciativas do Nasr Chaul em favor da cultura goiana” (URSULINO LEÃO, O POPULAR, 27/04/2005, s/p).

O poeta Gabriel Nascente voltou sua atenção para as figuras de Nasr Chaul, a quem responsabiliza pela viabilização e possibilidade real da Bienal e de Marconi Perillo que, segundo Nascente, amparou e apoiou todas as ações do então gestor para a cultura do estado:

Um mercado de riquíssimas opções temáticas, onde editores e autores, educadores e crianças, empresários e intelectuais trocam experiências, de olhos voltados para os encantos da leitura, e a ascendência da

cultura no espírito. Só que por detrás desse megaevento está um possante motor de popa: a sensibilidade artística e intelectual do professor Nasr Chaul, presidente da Agepel, que tem, em sua política de ação, o acalorado apoio, pragmático e culto, do também jovem e audacioso governador Marconi Perillo (NASCENTE, O POPULAR, 29/04/2005, s/p).

Elogios a Chaul e a Marconi Perillo à parte, a primeira Bienal do Livro de Goiás foi realmente um evento que mobilizou a literatura goiana. Mas, certamente o evento não aconteceria sem os esforços da própria Secretaria de Educação, cujo conhecimento/bagagem e equipe técnica, entre pedagogos, professores e administrativos, foram colocados à disposição para elaborarem, em conjunto, uma estratégia de ação que contemplasse os mais variados tipos de públicos, trazendo autores do universo infantil, planejando as atividades específicas para as crianças e adolescentes, acionando editoras, distribuindo a verba destinada para a compra de livros das escolas estaduais, etc.

3.4. Um balanço da gestão

Diante das realizações da gestão Nasr Chaul à frente da cultura em Goiás, consideramos ser importante retomar o perfil daquele gestor enquanto intelectual à serviço do estado e de um partido, representando um governador pessoalmente envolvido com as questões culturais, tendo ao seu dispor a máquina estatal e um orçamento relativamente considerável a partir do terceiro ano de governo.

No período de 1999 a 2006, Chaul foi o tipo intelectual/gestor, cuja função foi dar uma roupagem nova à cultura goiana. O desenvolvimento do seu trabalho se deu basicamente sobre a carência de atividades culturais no estado. Podemos dizer que, enquanto historiador, cumpriu bem o papel de fornecer os conhecimentos-meio necessários à produção cultural e artística do estado. Como político, uma vez estando no poder, não o exerceu de forma tão democrática, em se tratando da participação do povo na elaboração das políticas de cultura e nas questões culturais. Foi apontado por muitos

como Bariani Ortêncio (O Popular, 07/09/2005, s/p), José Mendonça Telles (O Popular, 24/11/2001, s/p), Ursulino Leão, o próprio Nascente, como o responsável pela “explosão” ocorrida na cultura durante o governo Marconi Perillo; ou ainda criticado, por outros tantos, por implantar uma política de eventos, cujo retorno midiático e repercussão funcionavam como indicadores. A realidade é que houve uma reverberação muito grande no setor com sua entrada na AGEPEL.

Nasr Chaul afirmou que este governo modernizou, de fato, o estado de Goiás, reafirmando que na cultura e nas questões sociais o salto qualitativo foi inegável (Opção, 09/04/2006, s/p). No mesmo jornal, quando perguntado sobre a modernização da cultura, citou os diversos eventos que a AGEPEL promoveu, bem como o aumento do orçamento da cultura, porém que o maior avanço foi o aumento da auto-estima goiana.

Muitos reclamaram da postura do novo governo, reivindicando mais espaço e participação nas decisões culturais, considerando ainda que a política cultural se baseava em um “eventograma” (HORÁCIO, Jornal X, disponível em <http://www.jornalx.com.br>, acesso em 12/2009), sendo insuficiente para fortalecer o setor; outros exaltaram as ações de Chaul e do governador, evidenciando que explosão gerada na área cultural em Goiás foi condizente com o que o estado necessitava e fruto de um interesse pessoal do próprio governador com o desenvolvimento cultural. Deste modo, acertou quando escolheu Nasr Chaul para presidir a AGEPEL.

De fato, diante de um quase nada na cultura e parecendo que tudo estava por fazer, consideramos ter sido decisiva a presença do historiador no “Tempo Novo”, tanto para legitimação dos grupos ascendentes, quanto para o início de uma movimentação no setor. Os grandes projetos e eventos exerceram esse papel, apesar de diversos autores apreenderem a política cultural, acima de tudo, participativa e os direitos culturais inalienáveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quanto à lição da história, uma das poucas coisas sobre as quais eu estaria disposto a por a mão no fogo, tão certa e continuamente verificada ela me parece, é que a política é a esfera das relações humanas onde se exerce a vontade de potência, ainda que aqueles que a exercem creiam que a sua potência, não a dos outros, seja empregada com o objetivo de produzir o bem (BOBBIO, 1997, p. 80).

Quando se trata da história imediata, próxima ou ainda história do presente, o distanciamento do objeto, necessário para análise histórica, se torna uma tarefa árdua no ofício do historiador. É extremamente difícil se afastar e se desvencilhar das concepções próprias, quase sempre parciais, sobre determinado objeto de estudo, cujos processos foram vivenciados. A troca entre o historiador e os sujeitos históricos do qual trata sua pesquisa e a quem se pergunta, principalmente quando nos utilizamos da metodologia da história oral, é subjetivada, tornando a crítica comprometida com a escrita da história, ainda mais difícil.

Nesta pesquisa, tentamos abordar o tema da política pública de cultura no estado de Goiás sem nos envolvermos demasiadamente com o objeto, apesar de sabermos que muitas vezes corremos o risco de nos tornarmos até porta vozes dos discursos promulgados por aquele governo.

No que diz respeito ao presente trabalho, as questões culturais do estado de Goiás, marcadas pela trilogia *patrimônio, memória e história*, a relação de poder estabelecida pelo grupo ascendente ao governo naquele período e a forma como estes afirmaram e consolidaram sua atuação através do discurso cultural, principalmente artístico, foram tratadas por esta pesquisa.

Podemos observar que a dimensão sociológica, abordada no primeiro capítulo, foi a visão empregada pela AGEPEL na administração da cultura do estado. Constatamos isto pela própria aceitação de deixar a cargo da Agência de Turismo do estado manifestações de cunho antropológico, como as festas populares, as tradições religiosas, a culinária goiana e ainda os modos de ser e fazer. Por isso, delimitamos o entendimento da cultura, pela AGEPEL, como o fazer e o expressar-se em arte e dentro

de um circuito de produção e circulação do produto cultural gerado, previsto e determinado.

Paradoxalmente, a política traçada pela Agência previa a valorização e o desenvolvimento das formas de expressão que compõem a identidade do povo goiano. A pergunta que fizemos no decorrer da pesquisa foi: não fazem parte dessa identidade os bens culturais do povo expressos de forma imaterial? No levantamento dos dados da AGEPEL, percebemos que pouco foi feito neste aspecto. Consideramos que somente os projetos e ações culturais adotados não chegaram a modificar realmente a visão do goiano sobre si mesmo e sobre sua cultura, apesar de, no discurso do governo, ser reforçada esta idéia.

O discurso do resgate da identidade e valorização da cultura goiana e conseqüente recuperação da auto-estima do goiano é encontrado na fala do Chaul: “É necessário ressaltar que, dentro de um projeto abrangente, de incentivo, promoção e divulgação cultural, aliou-se um profícuo trabalho de resgate da identidade do povo goiano” (Discurso de Nasr Chaul à Imprensa no final de sua gestão, publicado na página oficial da AGEPEL em 2006) e ainda: “Se me perguntarem qual é o trabalho mais importante que este governo realizou pela cultura em Goiás, vou dizer que foi a elevação da auto-estima do goiano. É raríssimo ocorrer uma mudança de mentalidade dessas em tão pouco tempo” (O POPULAR, 09/04/2006, s/p); de sua Chefe de Gabinete Laila Teixeira: “Eu acho que essas políticas fizeram o goiano, todos os segmentos, o segmento de rock, o segmento de música country, o segmento de música contemporânea, o teatro, o cinema, as artes plásticas, a parte de literatura, quantos livros nós fizemos o lançamento? Então, eu acho que este sentimento, ele foi resgatado em algum momento” (TEIXEIRA, entrevista, 05/10/2009); de Fernando Perillo: “Na visão dele [Marconi Perillo] a cultura é o seguinte: ela traz dividendos para imagem do governo, ela atende e ajuda a formar a cidadania, ajuda a melhorar a estima, a auto estima da população [...]” (PERILLO, entrevista, 06/10/2009); e do próprio ex-governador Marconi Perillo: “Durante os meus dois mandatos no governo, o Estado registrou avanço substancial no tocante às ações voltadas à valorização da cultura goiana” (Artigo de Marconi Perillo na seção *Opinião* do jornal Diário da Manhã *online*, de 17/03/2009, s/p).

Essas políticas foram realmente uma tentativa de valorização da identidade goiana ou uma política que visava à projeção da cultura goiana como vitrine de uma política governamental vigente na época e de um grupo que, uma vez no poder, quis se

consolidar utilizando como fonte esta cultura? Acreditamos que a cultura foi usada intencionalmente para criar e propagar uma idéia e um estilo de governo, mais jovem, mais dinâmico, mais moderno e preocupado, especialmente, com os valores do seu povo, mas, também preocupado em garantir uma estrutura de governo e uma aprovação, fundamentada na voz dos eleitores. Segundo Chaul, Marconi deixou o Palácio das Esmeraldas com índice de quase 100% de aprovação do seu governo: “Nas questões sociais e na cultura, então, o salto qualitativo é inegável. Tanto que o governador Marconi Perillo rompeu com um paradigma de final de governo — ele saiu até mais aclamado do que quando entrou” (OPÇÃO, 09/04/2006, s/p).

Estas são questões relevantes para compreendermos o papel da cultura como geradora de bens simbólicos produzidos e consumidos pelo povo, mas que também funciona como força motriz para a reafirmação de um grupo no poder. Mesmo que as tendências modernas repensem a identidade a partir da hibridação, são pertinentes as conclusões a que chegaram Marx e Weber (*apud* Cuche) a respeito da utilização do discurso das identidades tendo como objetivo a afirmação de um grupo social que se quer dominante:

Karl Marx como Weber não se enganaram ao afirmar que a cultura da classe dominante é sempre a cultura dominante. Ao dizer isto, eles não pretendem evidentemente afirmar que a cultura da classe dominante seria dotada de uma espécie de superioridade intrínseca ou mesmo de uma força de difusão que viria de sua própria “essência” e que permitiria que ela dominasse “naturalmente” as outras culturas. Para Marx assim como para Weber, a força relativa de diferentes culturas em competição depende diretamente da força social relativa dos grupos que as sustentam. Falar de “cultura dominante” ou de “cultura dominada” é então recorrer a metáforas; na realidade o que existe são grupos sociais que estão em relação de dominação ou de subordinação uns com os outros” (CUCHE, 1999, p. 145).

O papel central dado à cultura goiana estimulou algumas produções do estado, mas em via de mão dupla, prestou um serviço ao grupo que acabava de entrar no governo. A diferenciação deste para outros governos se deu pela utilização do discurso cultural, certamente porque, como se sabe, toda a arte é contestadora, então atraindo para si os artistas, seria mais fácil influenciar e legitimar muitas das medidas implantadas na sociedade goiana, por conseguinte, a imagem de seus idealizadores. Por certo, houve boas intenções em desenvolver a área cultural do estado que há muito se

encontrava esquecida, porém não podemos afirmar que o incentivo dado foi apenas com a intenção de fomentar a cultura.

Aliás, dois termos que têm inquietado artistas e produtores: “fomentar” e “realizar”, e gerado discussões no meio artístico. Trata-se de dois termos diferentes nas políticas públicas de cultura. A realização de um evento ou projeto, a cargo da AGEPEL, não contempla a infinidade de artistas, produtores e grupos que precisam que a cultura seja fomentada de uma forma mais ampla e democrática, para que estes sobrevivam dos seus trabalhos.

Observamos que o que ocorreu na gestão de Nasr Chaul foi a elaboração e “realização” de projetos, geralmente, idealizados de cima para baixo e executados em curto e médio prazos. É certo que alguns se firmaram como mecanismos para uma movimentação da cultura, mas não atingiram as raízes dos desafios colocados à gestão cultural. Desafios como: a real formação de um público consciente e consumidor das mais variadas manifestações culturais, o problema do financiamento cultural e do repasse de verba pelo governo, a falta de espaços com funcionamento durante todo o ano, a falta de apoio à pesquisa cultural, até mesmo para a criação de indicadores e, por último, a falta de investimento na formação cultural, na qual o diálogo com a Secretaria de Educação é indispensável desde o princípio da formulação das políticas públicas. Segundo os pesquisadores abordados no Capítulo I deste trabalho, estes elementos são fundamentais para o real desenvolvimento e “fomento” da cultura.

Chegado o momento de ampliar ou avaliar suas políticas culturais, os governos necessitam ter um conhecimento cuidadoso da realidade cultural dos seus países. Necessitam saber quais são os problemas presentes e as tendências previsíveis, quais as necessidades e aspirações culturais, os recursos e disposições, quem são os atores e interlocutores com os quais se pode contar. Necessitam de informação coerente, atualizada e confiável, para assim poderem coordenar esforços na preservação do patrimônio cultural, a promoção cultural e adaptarem políticas e prioridades de acordo com as mudanças das realidades (MONTIEL, 2003, p. 164).

Evidentemente, grandes eventos contribuem e impulsionam a cultura, mas a crítica feita aqui é que eles não devem ser as únicas formas de políticas culturais ou os únicos alvos delas. Antes, acreditamos ser a própria pesquisa no setor, o levantamento e a análise de dados, os debates públicos sobre os caminhos da cultura e o investimento na formação cultural, princípios básicos e mais eficazes de comprometimento com a

cultura do estado. Os eventos também são importantes, como visto em Teixeira Coelho (1999, p. 300), mas, seguidos de uma avaliação sobre eles, bem como ações menores que dêem continuidade e desdobramentos aos resultados obtidos com o espetáculo.

Para tanto, essa eficácia nas políticas de apoio e fomento à cultura será garantida, a partir do momento em que elas não forem concebidas de cima para baixo, ou seja, sem uma ação consultiva aos segmentos envolvidos.

O Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental, por exemplo, é realmente um projeto que contribuiu para desvelar a cultura de Goiás no cenário nacional e internacional, porém não podemos dizer que ele traduz um modelo bem articulado de políticas públicas de cultura, do modo como as estamos concebendo. Pelo contrário, o projeto nos faz questionar a prática comum dos governos, que têm somente em grandes eventos e no “resgate” do patrimônio, geralmente material, suas políticas culturais.

O discurso de Nasr Chaul à imprensa³⁸ ao final de sua gestão, revela a visão do historiador sobre as atividades e ações culturais implementadas pela AGEPEL. No discurso, fica aparente, que a Agência ainda não via como crucial a participação da sociedade civil nos debates e na formulação das políticas públicas de cultura, ou se viu, não conseguiu atender a esta demanda.

Retomando o sentido da política cultural, temos a necessidade de ressaltar seu caráter participativo e democrático, compreendendo que a ação cultural será “o conjunto de procedimentos, envolvendo recursos humanos e materiais, que visam pôr em prática os objetivos de uma determinada política cultural” (COELHO, 1999, p. 32). As ações culturais, então, não devem estar pautadas somente na execução de eventos pontuais, elaborados exclusivamente pelo governo e pelos gestores de cultura no estado. Daí deriva a discussão em torno dos termos “realizar” e “fomentar”. No sentido estrito, a palavra ‘realizar’ significa “tornar real, pôr em prática, efetivar” (FERREIRA, 2001, p. 583), enquanto o termo ‘fomentar’ significa “incitar, estimular, promover o desenvolvimento ou o progresso” (FERREIRA, 2001, p. 327), portanto, abarca uma visão mais ampla sobre o papel do estado na cultura.

O estado, por meio da AGEPEL, realizou muitos projetos em “prol” da cultura goiana, porém fomentou pouco, no sentido de criar condições para o pleno

³⁸ Anexo II desta pesquisa. O discurso de Nasr Chaul à imprensa encontra-se na página oficial da AGEPEL, disponível em <http://www.agepel.go.gov.br>, acesso em 10/2008.

desenvolvimento das expressões culturais e artísticas de seu povo, possibilitando assim o acesso de um número cada vez maior de pessoas, não só como receptores, mas como elaboradores e participantes dos processos que levaram às ações executadas no período, maximizando os resultados para a sociedade. Daí vem também a discussão sobre as políticas assistencialistas, cujo governo se auto-legitima como grande benfeitor da cultura, assumindo o papel de “levar” cultura ao povo.

Conseqüentemente, este problema se refletiu na dependência imposta ao meio artístico no uso da Lei Goyazes, como única forma, encontrada pelos artistas, para a execução dos seus projetos, independentemente das verbas diretas do governo. Porque, se a cultura não foi fomentada de forma democrática, possibilitando a criação e a circulação das expressões artístico-culturais goianas em seus mais variados segmentos, viu-se a obrigatoriedade de recorrer à uma lei de incentivo, que também não consegue atender à toda demanda cultural existente no estado, possuindo um baixo índice de aprovações, captações e execuções de projetos. Porque, como vimos, mesmo sendo aprovado, não significa que o projeto será executado.

Outro ponto no discurso é que se menciona sempre o resgate da identidade cultural do povo goiano. O que se entende por resgate da identidade cultural do povo goiano? Seria uma identidade perdida e que precisa ser resgatada, reinventada, reconstruída ou revalorizada? E qual é realmente a identidade cultural do povo goiano? Abordamos esta questão na visão do próprio Chaul no início deste trabalho. Acrescentaríamos neste conceito a relação de alteridade necessária para perceber no outro diferenças e semelhanças com as quais nos identificamos, formando, assim, a idéia de pertencimento a um grupo.

A identidade, vista por esse prisma, é um processo de construção de significados dos quais muitos se perdem com o passar dos anos por falta da inter-relação dos seus canais. O que se pretende no discurso então, é uma tentativa de (re)significação dos significados não mais usados, para se tornarem determinantes novamente no processo? A questão é: existem outras fontes de significado surgindo nas sociedades contemporâneas e, portanto, é fundamental que se abram espaços para que estes novos atributos culturais, por meio da expressão, possam fluir, criando novas identidades, por isso é necessária a criação de políticas públicas claras, embasadas, também, no ponto de vista antropológico, o que foi deixado para trás na gestão examinada.

A cultura goiana experimentou um significativo crescimento, nesses últimos seis anos. Graças à adoção de uma *bem-delineada política cultural*, o período de 1999 a 2005 imprimiu à área de cultura, em Goiás, um perfil marcado, sobretudo, pela qualidade das ações. Em vez de simples conjunto de atividades e eventos isolados, como até então se constatava, *o setor passou a ter a sua dinâmica centrada numa linha-mestra e planejada de ações que contemplaram igualmente todas as áreas da cultura* (AGEPEL, Discurso de Nasr Chaul, disponível em <http://www.agepel.go.gov.br>, acesso em 10/2008).

A AGEPEL traçou planos e delimitou algumas metas a cumprir na área cultural, o que proporcionou, segundo o texto, “um significativo crescimento, nesses últimos seis anos”, mas seria equivocado dizer que foi graças “à adoção de uma bem-delineada política cultural”, na forma como esta pesquisa está concebendo as políticas culturais. Diz ainda que o setor passou a ter sua dinâmica centrada numa linha-mestra e planejada de ações que contemplaram igualmente todas as áreas da cultura. Basta ter acesso aos projetos aprovados pela Agência para percebermos a esmagadora quantidade de projetos aprovados no setor da música em dissonância com as artes plásticas ou circenses, por exemplo. Além de outras áreas, como a dança ou ainda a cultura popular que, como já foi dito, ficaram a cargo da AGETUR, apesar das parcerias com apoios em serviços e materiais prestados pela AGEPEL.

No mesmo discurso, Nasr Chaul diz que as ações culturais desenvolvidas obtiveram o reconhecimento de variados segmentos artísticos, bem como das comunidades contempladas. É importante ver as ações culturais e reconhecê-las quando são bem calcadas em um plano de cultura, contudo, estas ações passam, obrigatoriamente, pelo planejamento prévio e definição da política pública que será adotada de acordo com as demandas sócio-culturais, observando-se o contexto histórico do estado.

Sem dúvida, o FICA, o Canto da Primavera e o TENPO são alguns dos mais importantes projetos culturais organizados pelo governo, porém, isolados, não devem ser levados em conta como uma “bem delineada” política cultural. Ao contrário, utilizando verbas públicas e apoio privado, através dos incentivos fiscais, estas ações são colocadas em prática, perdendo-se de vista os usos da cultura pelo público a quem se destinam e ainda a participação deste público no processo de elaboração e criação das políticas, que deveriam ser públicas e de interesse público, não apenas destinadas a ele.

Outro equívoco dos gestores de cultura é que seus discursos são sempre no sentido de “levar” a cultura para o povo ou “contemplar” as comunidades com determinados projetos, esquecendo-se de que esta cultura é produzida pelo povo, cabendo a eles compreender e se inserirem neste universo, viabilizando e apoiando, por diversos meios, o desenvolvimento e crescimento dela. Assim, deveriam apoiar as ações já iniciadas, fomentando-as e difundindo-as.

É certo também que os problemas da cultura, enfrentados pela AGEPEL e por tantos outros órgãos de cultura de todo o Brasil, passam necessariamente pela falta de verbas e pelo baixo orçamento destinado à cultura em âmbito nacional, estadual e municipal, mas também pela falta de critérios em relação às escolhas dos projetos a serem apoiados, à falta de profissionais capacitados nos órgãos responsáveis, à falta de pesquisa e, principalmente pela falta de seriedade de encarar a cultura como fonte de desenvolvimento social e econômico, dando pouca importância ao setor. Podemos dizer que algumas políticas públicas de cultura, além de terem se resumido à criação de leis de incentivo, se resumiram também em políticas de preservação do patrimônio histórico cultural material, o que inibe o apoio e criação de produções contemporâneas ou a difusão até mesmo do patrimônio imaterial, consumindo boa parte dos recursos disponíveis.

Marconi Perillo assumiu o estado de Goiás no contexto do segundo mandato de FHC, e o seu segundo mandato com o primeiro mandato de Lula. Cada um desses governos federais tinha visões bem diferentes sobre cultura. Temos razões para supor que o modelo adotado por Marconi Perillo, apesar de ter sido contagiado pela lógica do governo FHC em alguns aspectos, como na criação da lei de incentivo, foi inverso ao modelo adotado no país naquele período (1999-2002). E menos parecido ainda com o governo Lula, no plano dos debates e discussões com a sociedade civil sobre políticas públicas (2003-2006).

Enquanto, no governo FHC, a cultura era vista como um “bom negócio” (1995), instrumento eficaz de marketing empresarial, em Goiás, ela assumiu uma lógica própria. No primeiro mandato de Marconi Perillo a cultura foi merecedora de maior centralidade e financiamentos diretos do governo, pois foi vista, sobretudo, como meio de propagação de um “Tempo Novo”. Em seu segundo mandato, já sob a égide do governo Lula, Marconi/Chaul assumem uma postura ainda mais auto-suficiente em relação ao restante dos estados, quando reforçam os projetos já realizados, pensados

exclusivamente por eles, sem consulta ao meio artístico e cultural com o objetivo de reavaliação e (re)formatação dos mesmos.

Notamos que a máquina governamental publicitária foi eficientemente utilizada para a propaganda do discurso em voga. A repercussão de todos os grandes projetos e mesmo as críticas negativas, indicavam que alguma coisa, mesmo incoerente ou insuficiente, estava sendo feita. A Agência de Comunicação (AGECOM), órgão responsável pela publicidade e propaganda do governo, bem como o próprio *site* da AGEPEL, noticiavam amplamente todas as ações realizadas. Os altos gastos com propaganda no citado governo revelam a intenção de persuadir e influenciar o povo como meio de obtenção de consensos. Também os meios de comunicação privada, jornais, TVs e revistas, deram notícia de tudo, propiciando um aumento significativo da repercussão daquelas ações.

Diante dos fatos aventados e analisados compreendemos que a gestão de Nasr Chaul estabeleceu uma política cultural, como já dissemos, pautada em eventos, assentada nos meios de comunicação de massa. Como afirma o jornalista Eduardo Horácio, esta política foi o tempo todo coerente com o discurso iniciado ainda na campanha de 1998, isto é, o da espetacularização, da modernização e da inserção de Goiás no cenário nacional e internacional.

A crítica parece batida, mas é preciso fazê-la. O governo Marconi Perillo (PSDB) completou seus sete anos e quatro meses com um mesmo rumo para a Cultura do Estado: priorização do eventograma e pouca atenção à política cultural. As ações da Agência Goiana de Cultura (Agepel) foram todas voltadas para eventos, como se um calendário forte fosse, por si só, suficiente para agitar o setor em Goiás. [...] A opção de Nasr Chaul (presidente da Agepel) e do governador não é diferente da maioria das políticas de Estado hoje praticadas no Brasil e no mundo. A valorização de eventos dá um ar de espetacularização que faz bem à imagem dos governantes [...]. Em uma sociedade (ou administração) regida pelo espetáculo, só é real aquilo que é visível. Se a Cultura não aparece, não existe (para quem só enxerga espetáculo) Ao investir em uma política forte de eventos, o governador Marconi Perillo fez uma opção pela visibilidade. Foi coerente: não fugiu dessa opção em nenhum minuto. E mesmo essa política tem seus pontos positivos. Claro que benefícios bem menores do que a política adotada, por exemplo, no governo Santillo (HORÁCIO, Jornal X, disponível em <http://www.jornalx.com.br>, acesso em 12/2009).

Portanto, podemos afirmar que, mesmo tendo a AGEPEL, realizado inúmeros eventos, concretizado diversos projetos para a cultura goiana e aumentando seu orçamento, a política adotada por ela e o governo não foi democrática. Reitera a visão de elaboração de política de cima para baixo, do grupo para as massas.

Não existe uma política, enquanto um conjunto organizado de ações, sistematizadas, previamente planejadas e com objetivo definido. São ações fragmentadas, cuja única razão de ser é dar visibilidade à administração pública [...], implantadas de cima para baixo, com total desprezo pela opinião dos artistas, e em alguns casos, pela própria lei. (FIDELIS, disponível em <http://www.entreatos.blogspot.com>, acesso em 01/2010).

Apontamos ainda a falta de interesse e força política para convocar o cidadão, o artista, os produtores, as instituições culturais públicas e privadas etc., para debaterem e discutirem sobre os rumos da cultura no estado e a aplicação das verbas no setor. Salientamos ainda os gastos estrondosos realizados com construção de espaços que não funcionam e não possuem qualquer planejamento para sua gestão e funcionamento, quando se poderia ter investido em uma política de manutenção e apoio aos espaços já existentes.

Em suma, este trabalho procurou abordar de forma crítica as políticas culturais no governo Marconi. Detectamos uma movimentação forte no período, o que contribuiu para iniciar um processo de alçamento da cultura no estado, porém concluímos que o gestor e sua equipe, mesmo com a intenção de “resgatar” a identidade cultural do goiano, não conseguiram atender a esta expectativa. Primeiro porque, como vimos, a identidade não é algo resgatável, segundo porque a cultura emana do povo. O governo, em muitos momentos deixou de “ouvir” as comunidades locais, centralizando as decisões na capital e nas mãos de grupos restritos, quando não somente no escritório da AGEPEL. Outro ponto que incomoda é o papel que a cultura exerceu na propaganda política, se tornando o diferencial de um governo e sua marca.

Diante disso, não podemos dizer que houve uma política cultural. Tencionou-se evidenciar as ações, muitas delas realmente multiplicadoras, outras nem tanto, mas por outro lado foi suficiente para suscitar diversas questões e gerar uma discussão no setor, até então, tímido. Atualmente, vê-se debater sobre a Lei Goyazes, fala-se em mudanças no formato do FICA, se discute o retorno de projetos como Um

Gosto de Sol, fala-se, inclusive, na ativação do Fundo Estadual de Cultura e em shows de rock pelo Niemeyer.

Muito ainda se tem por fazer na pesquisa cultural em Goiás. O estudo sobre políticas públicas de cultura, mediante análise de gestões culturais de estados e municípios, precisa ser ampliado, garantindo-se, assim, a construção de um acervo consistente de dados, capaz de delinear os processos históricos e econômicos pelos quais a cultura se desenvolveu no estado, ano após ano. É possível alargar a pesquisa em uma investigação comparada entre duas gestões e suas diferentes concepções sobre cultura e a produção cultural, ou ainda realizar uma análise de políticas públicas de cultura no litoral e no sertão do Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABUQUERQUE JR., Durval Muniz. Gestão ou gestação pública: reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. In: MINISTÉRIO DA CULTURA. *1ª Conferência Nacional de Cultura 2005/2006: Estado e Sociedade construindo políticas públicas de cultura*. Brasília: MINC, 2007. p. 135-142.

ALINCOURT, Luís D'. *Memória sobre a viagem de Porto de Santos à Cidade de Cuiabá*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: EDUSP, 1975, p. 79-115.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 330 p. Tradução: Denise Bottman

BACZKO, B. Imaginação social. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi, *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BENHAMOU, Françoise. *A economia da cultura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007. 194 p. Tradução: Geraldo Gerson de Souza.

BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997. 187 p. Tradução: Marco Aurélio Nogueira.

BORGES, Barsanufio Gomides. *Goiás nos quadros da Economia Nacional: 1930-1960*. Goiânia: Ed. da UFG, 2000. 172 p.

BOTELHO, Isaura. As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas. São Paulo em Perspectiva, São Paulo, v. 15, n. 2, 2001, p. 73-83.

_____; MOISÉS, José Álvaro (Orgs). *Modelos de financiamento da cultura - os casos do Brasil, França, Inglaterra, Estados Unidos e Portugal*. Rio de Janeiro: Funarte/Minc, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. 424 p. 5ª ed.

_____. *O poder Simbólico*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, 322 p. Tradução: Fernando Tomaz.

BRAGA, Christiano. A Cultura nas políticas e programas do SEBRAE. In: UNESCO. *Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura*. Brasília: UNESCO Brasil, 2003. p. 51-59.

BRANDÃO, Carlos. Saldo positivo no Tempo. Diário da Manhã, Goiânia, 22 de nov. de 2004. D.M. Revista. s/p.

CALABRE, Lia (org). *Políticas Culturais: diálogo indispensável*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005, 80 p.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos – conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996. 268 p.

_____. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008. Trad: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 416 p.

CARNEIRO, Marcelo. Bonito mas não funciona. *O Popular*, Goiânia, 20 de jun. de 2009. Classificados/Artigo, p. 10.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. (coleção *A era da informação: economia, sociedade e cultura*, vol. 2, 3ª. ed.). São Paulo: Paz e Terra, 2001. 530 p.

CASTELNAU, Francis. Cap. IX: Estada em Goiás. *In: Expedição às regiões centrais da América do Sul*. Tomo I. São Paulo: Companhia da Editora Nacional, 1949, pp.225-238.

CERTEAU, M. DE *A cultura no plural*. 4ª ed. Campinas: Papirus 2005. 253 p.

CHAUL, Nasr. A identidade Cultural do Goiano. Goiânia, 2005. 5 p. CD-ROM. Texto inédito.

_____. *Caminhos de Goiás: Da Construção da decadência aos limites da modernidade*. 1ª ed. Goiânia: CEGRAF, 1997. v. 1.000. 289 p.

_____. Você sabe onde fica Goiás?. *Diário da Manhã*, Goiânia, 10 de jun. de 2002. Artigo. p. 7.

_____; RIBEIRO, Paulo R. (Orgs). *Goiás: identidade, paisagem e tradição*. Goiânia: Ed. da UCG, 2001. 167 p.

CHAVEAU, Agnes; TÉTART, Philippe (orgs.). *Questões para uma história do presente*. Bauru: EDUSC, 1999, 132 p.

COELHO, Teixeira. Banco de dados: do inerte cultural à cultura da vida. *In: UNESCO. Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura*. Brasília: UNESCO Brasil, 2003. p. 217-232.

_____. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1999. 384 p.

CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz (orgs.). *Políticas públicas de cultura do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UERJ / Rede Sirius / FAPERJ, 2003. 159 p.

COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. 2ª ed. Tradução: Fernando de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 479 p.

- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 1999. 260p.
- CUNHA FILHO, Francisco Humberto. Direitos Culturais: do reconhecimento da fundamentalidade à necessidade de simplificação. In: MINISTÉRIO DA CULTURA. *1ª Conferência Nacional de Cultura 2005/2006: Estado e Sociedade construindo políticas públicas de cultura*. Brasília: MINC, 2007. p. 23-33.
- _____. *Teoria e prática da gestão cultural*. Fortaleza: Universidade de Fortaleza, 2002. 162 p.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 238p. Tradução Estela dos Santos Abreu.
- ESTEVAM, Luís. *O tempo da transformação: estrutura dinâmica da formação econômica de Goiás*. Goiânia: Ed. do Autor, 1998. 276 p.
- FARIA, Hamilton. Políticas Públicas de Cultura e desenvolvimento humano nas cidades. In: BRANT, Leonardo (org.). *Políticas Culturais*, vol.1. Barueri; SP: Manole, 2003. 142 p.
- FEIJÓ, Martin Cesar. *O que é política cultural?*. 2ª ed. São Paulo: Ed Brasiliense, 1985. p.54
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio Século XXI: O minidicionário da língua portuguesa*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 790p.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989. 366 p.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 3ªed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979. 244 p. Tradução de Carlos Nelson Coutinho.
- HALL, Stuart. *A identidade Cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. 104 p. Tradução. Tomas Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A Invenção das Tradições*. São Paulo: Ed Paz e Terra, 2002. 316 p. Tradução Celina Cardim Cavalcante.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 6ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992. 116 p.
- LUZ, Gil Mendes. *Planejamento e intervencionismo estatal em Goiás*. Goiânia: Editora da UCG, 2001. 206 p.
- MARTINELL, Alfons. Cultura e cidade: Uma aliança para o desenvolvimento – A experiência da Espanha. In: UNESCO. *Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura*. Brasília: UNESCO Brasil, 2003. 236 p. Tradução Elga Pérez Laborde. p. 93-104.
- MELLO E SOUZA, Laura de. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2ª edição, 1986. 237 p.

MENDONÇA, Marcos. *Lei de Incentivo à Cultura. Uma saída para a arte*. São Paulo: Carthago e Forte, 1994. 151 p.

MICELI, Sergio; GOUVEIA, Maria Alice. *Política Cultural Comparada*. Rio de Janeiro: Funarte / FINEP / IDESP, 1985. 113 p.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura é um bom negócio*. Brasília, MINC, 1995

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Plano Nacional de Cultura: diretrizes gerais*. 1ª ed. Brasília: MINC, 2007. 110 p.

MOISÉS, José Álvaro; BOTELHO, Isaura. *Modelos de Financiamento da Cultura: (os casos do Brasil, França, Inglaterra, Estados Unidos e Portugal)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. 106 p.

MONTIEL, Edgar. A comunicação no fomento de projetos culturais para o desenvolvimento. In: UNESCO. *Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura*. Brasília: UNESCO Brasil, 2003. 236 p.

MUYLAERT, Roberto. *Marketing Cultural & Comunicação Dirigida*. 3ª ed. São Paulo: Globo, 1994. 291 p.

OLIVIERI, Cristiane Garcia. *Cultura Neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura*. São Paulo: Escrituras Editora, 2004. 206 p.

_____. *O incentivo Fiscal Federal à Cultura e o Fundo Nacional de Cultura como política cultural do Estado. Usos da Lei Rouanet (1996 – 2000)*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002. 136 p.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000. 240 p.

POHL, Joahann Emmanuel. *Viagem no interior do Brasil*. São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1976. Tradução: Milton Amado e Eugênio Amado

PRESTES FILHO, Luiz Carlos; CAVALCANTI, Marcos do Couto (coords.). *Economia da cultura: a força da indústria cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: E-papers, 2002. 176 p.

REIS, Ana Carla Fonseca. *Marketing cultural e financiamento da cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado*. São Paulo: Thomson Learning Edições, 2002.

RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai (orgs.); ROLLAND, Denis. *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais do Governo Lula/Gil: Desafios e Enfrentamentos. INTERCOM (São Paulo), v. 31, p. 183-203, 2008.

_____. Políticas Culturais e Novos Desafios. Matrizes (USP), v. 2, p. 93-115, 2009.

_____. Políticas Culturais entre o possível e o impossível. O Público e o Privado, Fortaleza: UECE, n.9, p.33 - 47, Jan/Jun 2007.

_____. Políticas Culturais no Brasil: História e Panorama Atual. Salvador, 2008. 26 p. Texto inédito.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à província de Goiás*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975, pp. 21-105. . Tradução Regina Regis Junqueira.

_____. *Viagem às nascentes do rio São Francisco*. Tradução Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: EDUSP, 1975.

SALGADO, Tathiana Rodrigues. *Análise da Concepção de Planejamento regional no I e II Plano Plurianual do Governo do Estado de Goiás, entre 2000 e 2007*. In: XI EREGEO – Simpósio Regional de Geografia. UFG. Jataí, 04 a 07 de setembro de 2009.

SANDES, Noé Freire (org). *Memória e Região*. Brasília: Ministério da Integração Nacional: Universidade Federal de Goiás, 2002. 211 p. (Coleção Centro Oeste de Estudos e Pesquisas, 11).

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político nas pós-modernidade*. 12ª ed. São Paulo: Cortez, 2008. 348 p.

SARKOVAS, Yakoff. Lei de Incentivo é sistema perdulário e injusto. Entrevista concedida ao jornal O Popular. O Popular, Goiânia, 02 de abr. de 2006. Magazine. s/p.

SAVRÁNSKI, I. *A Cultura e as suas funções*. Moscou: Edições Progresso, 1986. 325p.

SILVA, Adaiton Lopes T. da. *Estado, Planejamento e Gestão Pública em Goiás: os Governos de Mauro Borges e Marconi Perillo*. Dissertação de Mestrado. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2003. 120 p.

SOUZA, Márcio. *Fascínio e Repulsa. Estado, cultura e sociedade no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura, 2000. (Caderno de Nosso Tempo número 02). 92 p.

STRECK, Lenio Luiz; MORAES, José Luis Bozan. *Ciência política e teoria geral do Estado*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2000. 183 p.

TEIXEIRA, João Gabriel L.C., et al (org). *Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS-UnB, 2004.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS (INTERNET)

GUERRA, Flávia. Goiânia ganha Centro Cultural Oscar Niemeyer. ESTADÃO, São Paulo, 31 de março de 2006. Visuais. Disponível em: <<http://www.entreatos.blogspot.com/search/label/Niemeyer>>, acesso em 11/2009.

ARCOWEB. Oscar Niemeyer: Centro Cultural. São Paulo, 08 de maio de 2007. Disponível em: <<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/oscar-niemeyer-centro-cultural-08-05-2007.html>>, acesso em 12/2009.

FIDELIS, Marcus. O(a) TeNPO redescoberto(a) - Anatomia de um evento. Goiânia. Disponível em: <<http://entreatos.blogspot.com/search/label/Tenpo>>, acesso em 11/2009

FIDELIS, Marcus. Centro Cultural Oscar Niemayer: as curvas no caminho. Goiânia. Disponível em: <www.entreatos.blogspot.com/search/label/Niemeyer>, acesso em 11/2009

GIL, Gilberto. Cultura no Governo Lula: Uma Visão Estratégica do MinC/Discurso do Ministro Gilberto Gil no Seminário Cultura XXI. Revista Museu. Fortaleza, 20 de março de 2003. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/emfoco/emfoco.asp?id=1529>>, acesso em 02/2010.

GOIÁS AGORA. Mostra Nacional de Teatro é lançada no Rio de Janeiro. Goiás Agora, Goiânia, 14 de set. de 2005. Disponível em: <<http://entreatos.blogspot.com/search/label/Tenpo>>, acesso em 02/2010.

HORÁCIO, Eduardo. É possível fugir do eventograma? Jornal X. Goiás, 05 de abril 2006. Disponível em: <http://www.jornalx.com.br/blog.php?id_post=73>, acesso em 12/2009.

LEÃO, Beto. Manifesto pelo Audiovisual goiano: por uma política pelo audiovisual em Goiás. Disponível em: <<http://www.planosaltos.com/abdgo/index.html>>, acesso em 05/2009).

LOPES, Afonso. Íris Rezende X Marconi Perillo: Duelo histórico marca começo de uma nova era em Goiás. Opção, Goiânia, 28 de janeiro de 2010. Caderno Política e Conexão. Ano: XXXV. Edição 1803. Disponível em: <<http://www.jornalopcao.com.br>>, acesso em 01/2010.

FONTES

JORNAIS:

Diário da Manhã – GO, números esparsos.

Opção – GO, números esparsos

O Popular – GO, números esparsos

DOCUMENTOS

AGEPEL. Ofício: Em resposta às questões formuladas sobre a construção do Centro Cultural Oscar Niemeyer, Goiânia, 09 de janeiro de 2007.

BRASIL, Constituição Federativa da República do Brasil, 1988.

BRASIL, Lei nº 8.313. Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC. Brasília, 23 de dezembro de 1991.

FETEG/FÓRUM PERMANENTE DE TEATRO DE GOIÁS. Documento II Circuito AGEPEL de Artes Cênicas e I Mostra de Teatro Goiano. Abaixo-Assinado encaminhado ao presidente da AGEPEL, Nasr Nagyb Fayad Chaul. Goiânia, 06 de julho de 2004.

GOIÁS. PPA 2004-2007. Plano Goiás Século XXI: Avançar Mais. Goiás. Disponível em: <<http://www.seplan.go.gov.br/PPA/index.htm>>, acesso em 01/2010.

GOIÁS. Constituição do Estado de Goiás, 1989

GOIÁS. Decreto nº 5.216. Regulamento da Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira. Goiânia, 14 de abril de 2000.

GOIÁS. Decreto nº 5.362. Regulamentação da Lei de Incentivo à Cultura de Goiás. Goiânia, 21 de fevereiro de 2001.

GOIÁS. Lei nº 13.550. Reforma Administrativa do Poder Executivo. Goiânia, 11 de novembro de 1999.

GOIÁS. Lei nº 13.570. Plano Plurianual para o período 2000-2003. Goiânia, 28 de dezembro de 1999.

GOIÁS. Lei nº 13.613. Programa Estadual de Incentivo à Cultura - Goyazes. Goiânia, 11 de maio de 2000.

GOIÁS. Lei nº 14.680. Plano Plurianual para o quadriênio 2004-2007. Goiânia, 16 de janeiro de 2004

TCE-GO. TCE visita obras do Centro Cultural Oscar Niemeyer, 23 de março de 2005. Disponível em: <http://www.tce.go.gov.br/imprensa/noticias/detalhe_noticias.aspx?id=627>, acesso em 12/2009.

TCE-GO. TCE conclui nova vistoria nas obras do Centro Cultural Oscar Niemeyer, 04 de maio de 2009, disponível em <http://www.tce.go.gov.br/imprensa/noticias/Detalhe_noticias.aspx?Tipo=D&Imp=I&ID2525>, acesso em 12/2009.

TCE-GO. TCE recomenda nova licitação para Centro Cultural Oscar Niemeyer 25 de fevereiro de 2010, disponível em http://www.tce.go.gov.br/imprensa/noticias/detalhe_noticias.aspx?id=2887, acesso em 02/2010).

ENTREVISTAS REALIZADAS PELA AUTORA:

BASTOS, Laila S. Azeredo. Realizada no Gabinete do Deputado Jardel Sebba. Goiânia, 05 de outubro de 2009.

CHAUL, Nasr. Realizada no Gabinete do Senador Marconi Perillo. Goiânia, 21 de setembro de 2009

CORRENTINA, Laércio. Realizada no Parque Flamboyant. Goiânia, 10 de maio de 2010.

CRUVINELL, Reny. Realizada no Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França. Goiânia, 09 de maio de 2010.

EUGÊNIA, Maria. Realizada no Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França. Goiânia, 09 de maio de 2010

LOPES JR., Vanderley Cassiano. Realizada na Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira. Goiânia, 25 de setembro de 2009

PERILLO, Fernando. Realizada na residência da autora. Goiânia, 06 de outubro de 2009.

SITE DA AGEPEL:

AGEPEL. Análise e Descrição das Atividades AGEPEL 99 a 2006. Disponível em: <<http://www.agepel.go.gov.br/index.html>>, acesso em 06/2008.

AGEPEL. Realizações da AGEPEL 99 a 2006. Disponível em: <<http://www.agepel.go.gov.br/index.html>> acesso em 10/2008.

AGEPEL. Os 100 primeiros dias. Disponível em: <<http://www.agepel.go.gov.br/index.html>>, acesso em 05/2008.

AGEPEL. Relatório Anual do FICA. Disponível em: <http://e-commerce.cultura.com.br/shopping/mostra_caderno.asp?txtEntidade=9405>, acesso em 05/2008.

AGEPEL. Balanço das Edições do TENPO. Disponível em: <http://e-commerce.cultura.com.br/shopping/mostra_caderno.asp?txtEntidade=10654>, acesso em 01/2010.

AGEPEL. Resumo das Edições do Canto da Primavera. Disponível em: <http://e-commerce.cultura.com.br/shopping/mostra_caderno.asp?txtEntidade=9513>, acesso em 11/2008.

AGEPEL. Discurso de Nasr Chaul à Imprensa. Disponível em: <<http://www.agepel.go.gov.br/index.html>>, acesso em 08/2008.

AGEPEL. Unidades Culturais. Disponível em: <<http://www.agepel.go.gov.br/index.html>>, acesso em 05/2008.

AGEPEL. Lista de Artistas contemplados AGEPEL 1999-2006. Goiânia. Disponível em: <<http://www.agepel.go.gov.br>>, acesso em 01/2008.

CHAUL, Nasr. Discurso de abertura do VI Canto da Primavera. Disponível em: <http://e-commerce.cultura.com.br/shopping/mostra_caderno.asp?txtEntidade=9513>, acesso em 10/2008.

ANEXO I

Lista de bens tombados no estado de Goiás:

BELA VISTA

- 1- Casa do Senador Canedo
- 2- Igreja de Nossa Senhora do Rosário

CUMARI

- 3- Igreja de Nossa Senhora do Rosário

GOIÂNIA

- 4- Academia Goiana de Letras
- 5- Ateneu Dom Bosco
- 6- Capela Nossa Senhora das Graças
- 7- Casa de Pedro Ludovico
- 8- Centro Cultural Gustav Ritter
- 9- Centro Cultural Martim Cererê
- 10- Coreto
- 11- Delegacia Fiscal, atual prédio do Ministério da Fazenda
- 12- Delegacia do Trabalho, atual prédio do Ministério do Trabalho
- 13- Estação Ferroviária
- 14- Fontes Luminosas
- 15- Fórum, atual Centro Cultural Marieta Teles Machado
- 16- Igreja do Antigo Seminário dos Padres Redentoristas
- 17- Igreja Sagrado Coração de Maria
- 18- Lago das Rosas
- 19- Liceu de Goiânia
- 20- Museu Zoroastro Artiaga
- 21- Palácio do Governo – Palácio das Esmeraldas
- 22- Praça Cívica
- 23- Prédio do Antigo Grupo Escolar Modelo
- 24- Prédio da Escola Técnica Federal de Goiás
- 25- Prédio do Grande Hotel
- 26- Prédio da Justiça Federal, antiga Faculdade de Direito da Rua 20
- 27- Procuradoria Geral do Estado
- 28- Relógio da Av. Goiás
- 29- Sede do Fórum e da Prefeitura de Campinas
- 30- Teatro Goiânia
- 31- Tribunal de Contas
- 32- Tribunal de Justiça, atual Seplan
- 33- Tribunal Regional Eleitoral

CIDADE DE GOIÁS

- 34- Capela de São João Batista – Arraial do Ferreiro
- 35- Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da Cidade de Goiás
- 36- Igreja de Nossa Senhora da Abadia
- 37- Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte
- 38- Igreja de Nossa Senhora do Carmo
- 39- Igreja de Santa Bárbara
- 40- Igreja de São Francisco de Paula
- 41- Museu das Bandeiras
- 42- Palácio Conde dos Arcos
- 43- Praça Brasil Caiado – Conjunto Arquitetônico e Urbanístico

- 44- Quartel do XX Batalhão de Infantaria
- 45- Rua da Fundação – Conjunto Arquitetônico e Urbanístico

JARAGUÁ

- 46- Igreja de Nossa Senhora da Conceição
- 47- Igreja de Nossa Senhora do Rosário

LUZIÂNIA

- 48- Igreja de Nossa Senhora do Rosário

MOSSÂMEDES

- 49- Igreja de São José

NIQUELÂNDIA

- 50- Igreja de Nossa Senhora do Rosário – Ruínas

PILAR DE GOIÁS

- 51- Acervo Arquitetônico e Paisagístico
- 52- Casa da Princesa
- 53- Igreja de Nossa Senhora das Mercês

PIRENÓPOLIS

- 54- Cadeia Pública
- 55- Casa da Fazenda Babilônia
- 56- Igreja do Bonfim
- 57- Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário
- 58- Teatro de Pirenópolis

PIRES DO RIO

- 59- Estação Ferroviária
- 60- Locomotiva a Vapor Mafra II Vulcan Iron Works
- 61- Locomotiva a Vapor Ten Wheels
- 62- Museu Ferroviário de Pires do Rio
- 63- Ponte Epitácio Pessoa

SANTA CRUZ DE GOIÁS

- 64- Casa de Câmara e Cadeia

SILVÂNIA

- 65- Igreja de Nosso Senhor do Bonfim

TRÊS RANCHOS

- 66- Igreja de Nossa Senhora D' Abadia

TRINDADE

- 67- Santuário do Divino Pai Eterno

ANEXO II

Discurso de Nasr Nagib Fayad Chaul, ao final de duas gestões, enquanto presidente da AGEPEL, durante o governo de Marconi Perillo:

A Assessoria de Imprensa da Agência Goiana de Cultura (Agepel), órgão de execução cultural do governo de Goiás finalizou o balanço de suas atividades nos últimos oito anos (1999-2006). Neste período de duas gestões, foram múltiplas as realizações da Agepel na área, muito se fez e muito ainda há de se fazer, mas o saldo positivo é evidente e comprovado. *As ações culturais desenvolvidas obtiveram o reconhecimento de variados segmentos artísticos, bem como das comunidades contempladas, e repercutiram o nome de Goiás no exterior.* Vale citar, no somatório geral, as parcerias consumadas entre Agepel e países como Portugal, Itália, Espanha e Grécia, tendo como foco central o Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (Fica), evento consolidado, com oito edições, no calendário cultural do Estado. De forma intensa, diversificada e qualitativa, *as ações culturais do governo estadual, por meio da Agepel, não só foram descentralizadas, como também atenderam ao maior número possível de artistas ou produtores culturais em geral.* É necessário ressaltar que, dentro de um projeto abrangente, de incentivo, promoção e divulgação cultural, aliou-se um profícuo trabalho *de resgate da identidade do povo goiano.* Em resumo, *a política cultural traçada nesta gestão, criou e fomentou projetos culturais que reiteram a credibilidade desta política.* Os resultados tornam-se importantes para a nova gestão que se inicia em janeiro de 2007 e que, seguramente, *promoverá novos cenários de cultura, nos seus variados matizes, dimensionando a arte e ampliando o intercâmbio dos segmentos artístico-culturais.* Promovendo, *conseqüentemente, o enriquecimento cultural de Goiás.* No aspecto da repercussão cultural, foi sobremaneira importante, tanto quanto imprescindível, o papel de toda a imprensa, merecedora dos agradecimentos da Agepel pela valiosa colaboração na cobertura e divulgação dos eventos culturais realizados na Capital e também sediados em várias cidades do interior goiano. Assim, fecha-se um período de desenvolvimento do setor cultural como um todo e inicia-se um momento igualmente relevante de ampliação das conquistas e de novas realizações. E, ao vislumbrar essa trajetória, você da imprensa, tenha a certeza de haver exercido importante papel de parceiro, colaborador e um dos responsáveis por esse êxito. (AGEPEL, disponível em <http://www.agepel.go.gov.br>, acesso em 8/2008, grifos nossos).

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)