

UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

**Produtoras Culturais: um estudo sobre a participação das mulheres na
Produção Cultural brasileira**

Discente: Thays Nogueira da Silva

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Faisting

Dourados
2020

THAYS NOGUEIRA DA SILVA

**Produtoras Culturais: um estudo sobre a participação das mulheres na
Produção Cultural brasileira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Sociologia. Área de Concentração: Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Faisting

**Dourados
2020**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

S586p Silva, Thays Nogueira Da
PRODUTORAS CULTURAIS: UM ESTUDO SOBRE A PARTICIPAÇÃO DAS
MULHERES NA PRODUÇÃO CULTURAL BRASILEIRA [recurso eletrônico] / Thays
Nogueira Da Silva. -- 2020.
Arquivo em formato pdf.

Orientador: André Luiz Faisting.
Dissertação (Mestrado em Sociologia)-Universidade Federal da Grande Dourados,
2020.

Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:
<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. produtoras culturais. 2. produção cultural. 3. mulheres. 4. cultura. I. Faisting, André
Luiz. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

THAYS NOGUEIRA DA SILVA

**PRODUTORAS CULTURAIS: UM ESTUDO SOBRE A PARTICIPAÇÃO DAS
MULHERES NA PRODUÇÃO CULTURAL BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, como parte das exigências para obtenção do título de Mestre.

Dourados – MS, 14 de agosto de 2020

BANCA EXAMINADORA

Dr. André Luiz Fainsting
Universidade Federal da Grande Dourados
Programa de Pós-Graduação em Sociologia
Presidente

Dra. Daniela Ribas Ghezzi
Universidade Estadual de Campinas
Membro Titular Externo

Dra. Marisa de Fátima Lomba de Farias
Universidade Federal da Grande Dourados
Programa de Pós-Graduação em Sociologia
Membro Titular Interno

DEDICATÓRIA

Para Aurora, para que ela cresça livre e consciente de que tudo pode ser transformado.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, querido professor André, agradeço não só pela disponibilidade de trilhar este caminho comigo, mas sobretudo por fazê-lo com uma escuta sensível e preocupada com meu bem-estar, para além das preocupações com minha pesquisa. Sem a tranquilidade e a segurança que transmitiu, as angústias e dificuldades deste processo com certeza seriam mais intensas.

Agradeço à minha família, por compreender minhas ausências e sempre torcerem por minha felicidade. Em especial, agradeço à minha mãe Rosani, que desde cedo me ensinou que a educação era o caminho mais potente que eu podia seguir, e minha irmã Danieli por estar sempre presente, mesmo que a distância. Amo vocês.

Agradeço ao meu companheiro Bruno pela parceria e por construir a vida comigo, por estar sempre disposto a me ouvir falando sobre este trabalho e pelo auxílio na construção dos gráficos e na diagramação do texto.

Agradeço à UFGD, que têm sido minha casa desde 2009, e que novamente me apresentou a possibilidade de realizar minha qualificação, dessa vez no mestrado. Desejo que o período nefasto que assola esta instituição desde junho de 2019, onde um grupo interventor foi nomeado pelo governo federal a despeito do processo democrático e que tem se comprometido a destruir a universidade pública e de qualidade que queremos e acreditamos, passe. Que nossa universidade possa em breve ser retomada e que não esqueçamos de todos que apoiaram este golpe contra a UFGD.

Agradeço ao PPG Sociologia pela oportunidade de realizar esta pesquisa que sempre me foi tão cara. Agradeço os colegas técnicos-administrativos, em especial ao José e ao Rafael que sempre estiveram dispostos a nos atender, a todas e todos os trabalhadores terceirizados e aos docentes do PPG. Agradeço em especial às professoras Simone Becker e Alzira Menegat pelas disciplinas ministradas, ao professor Marcílio Lucas pela indicação de materiais pertinentes a esta pesquisa, e à professora Maria Gabriela Guillén pela enorme contribuição para o desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço a meus colegas da turma 2018 do PPG Sociologia, em especial meus queridos Manuela, Renata e Franklin. Sem o apoio e companhia de vocês essa jornada

seria infinitamente menos interessante. Sem dúvidas, a amizade de vocês foi o que de mais bonito aconteceu em virtude da minha entrada no mestrado, e espero poder compartilhar muitos outros momentos com vocês.

Agradeço às professoras Carla Ávila e Maria Gabriela Guillén pela participação e pelas contribuições valorosas em minha qualificação, e às professoras Marisa Lomba e Daniela Ribas na defesa desta dissertação. Agradeço também à Katiuscia Galhera pelas indicações e palavras de conforto.

Agradeço aos meus queridos amigos principalmente pela paciência, por me ouvirem, por dividirem as cervejas e por serem meus ombros e minha família douradense quando precisei. Thais, Raique, Camila, Gil, Vinícius e todos os outros, obrigada por tudo!

Por fim, e mais importante, agradeço à todas as mulheres que contribuíram com esta pesquisa. Sem a participação das 199 mulheres que responderam o questionário e das entrevistadas nada disso seria possível. Em especial, agradeço à Amanda P., Amanda S., Camila, Cris, Dai, Dani, Denise, Flávia, Inti, Júlia, Juliana, Júnia, Kátia, Letícia, Letz, Lilian, Nancy e Renata, por serem as disparadoras de todas as discussões a respeito da participação das mulheres na produção cultural brasileira desenvolvidas nesta dissertação. Espero que vocês se reconheçam neste trabalho, e que ele possa lhes ser útil de alguma maneira. Muitíssimo obrigada pela disposição, gentileza e colaboração!

RESUMO

Esta pesquisa se propõe a analisar, caracterizar e descrever em que termos se desenvolve a participação das mulheres na produção cultural brasileira. Entre os objetivos principais a serem atingidos pelo presente estudo, destacam-se a necessidade de entender como as produtoras culturais ingressam no mercado de trabalho na área da produção cultural; de compreender quais as características que constituem o mercado de trabalho em que elas atuam; e de como se configuram as relações de gênero e poder no âmbito da produção cultural, entre outros aspectos mais específicos. A importância da iniciativa proposta nessa dissertação se evidencia na existência de poucos estudos que versem sobre o tema, sobretudo a inexistência de estudos específicos que analisem a participação das mulheres na produção cultural brasileira. Assim, justifica-se a realização e não obstante a relevância desta pesquisa. As análises procederam-se a partir da narrativa das produtoras culturais, através da realização de entrevistas e da aplicação de um questionário de modo que as profissionais pudessem opinar sobre as principais características do cotidiano de seu trabalho, possibilitando que se realizasse um diagnóstico bastante completo a respeito da atuação das mulheres como produtoras culturais no contexto brasileiro.

Palavras Chave: produtoras culturais; produção cultural; mulheres; cultura.

ABSTRACT

This research aims to analyze, characterize and describe in which terms the participation of women in Brazilian cultural production is developed. Among the main objectives to be achieved by the present study, we highlight the need to understand how the female cultural producers enter the job market in the area of cultural production; to understand what are the characteristics that constitute the job market in which they operate; and how gender and power relations are configured within the scope of cultural production, among other more specific aspects. The importance of the proposed initiative in this dissertation is evident in the existence of few studies regarding the theme, especially the lack of specific studies that analyze the participation of women in Brazilian cultural production. Thus, the making and the relevance of this research is justified as well. The analyzes were proceeded from the narrative of the female cultural producers, through interviews and the application of a questionnaire so that the professionals could give their opinion on the main characteristics of their daily work, allowing a very complete diagnosis about the performance of women as cultural producers in the Brazilian context to be made.

Keywords: female cultural producers; cultural production; women; culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Alcance total da pesquisa

Figura 2 – Região Centro-Oeste, total de respostas.

Figura 3 – Região Sudeste, total de respostas.

Figura 4 – Região Sul, total de respostas.

Figura 5 – Região Nordeste, total de respostas.

Figura 6 – Região Norte, total de respostas.

Figura 7 – Identificação de cor e raça.

Figura 8 – Grau de escolaridade

Figura 9 – Como se reconhecem as produtoras culturais

Figura 10 – Área de atuação

Figura 11 – Tempo de atuação

Figura 12 – Faixa etária

LISTA DE SIGLAS

ANCINE – Agência Nacional de Cinema
CNDA – Conselho Nacional de Direitos Autorais
DEM – Democratas
FCH – Fernando Henrique Cardoso
FGV – Fundação Getúlio Vargas
FICART – Fundos de Investimento Cultural e Artístico
FNC – Fundo Nacional de Cultura
FSA – Fundo Setorial Audiovisual
FUNARTE – Fundação Nacional das Artes
INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo
INL – Instituto Nacional do Livro
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MEC – Ministério da Educação
MinC – Ministério da Cultura
PAC – Plano de Ações Culturais
PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PNC – Plano Nacional de Cultura
PPS – Partido Popular Socialista
PRONAC – Plano Nacional de Apoio à Cultura
PSL – Partido Social Liberal
PT – Partido dos Trabalhadores
SNC – Sistema Nacional de Cultura
SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
TCU – Tribunal de Contas da União

EPÍGRAFE

Falam tanto numa nova era
Quase esquecem do eterno é
Só você poder me ouvir agora
Já significa que dá pé
Novo tempo sempre se inaugura
A cada instante que você viver
O que foi já era, e não há era
Por mais nova que possa trazer de volta
O tempo que você perdeu, perdeu, não volta
Embora o mundo, o mundo, dê tanta volta
Embora olhar o mundo cause tanto medo
Ou talvez tanta revolta. (Gilberto Gil).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 - CULTURA E PRODUÇÃO CULTURAL NO BRASIL: ENTRE POSSIBILIDADES E LIMITAÇÕES CONCEITUAIS E PROCESSOS CONTRADITÓRIOS DE INSTITUCIONALIZAÇÃO DA CULTURA	17
1.1 - Breves anotações sobre os limites e possibilidades do conceito de Cultura	18
1.2 - O Sistema Cultural e a organização da cultura	21
1.3 - O contraditório processo de institucionalização da cultura no Brasil	25
1.4 - A institucionalidade da cultura e os governos do Partido dos Trabalhadores.....	32
1.5 - A cultura no pós-golpe: do retrocesso à criminalização da arte	37
1.6 - Mas afinal, o que é produção cultural?.....	46
1.7 - Campo profissional da Produção Cultural no Brasil.....	53
CAPÍTULO 2 - DOS BASTIDORES AO RECONHECIMENTO: A PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES NA PRODUÇÃO CULTURAL BRASILEIRA	56
2.1 - Para além dos bastidores: as colaboradoras da pesquisa.....	57
2.2 - (Re)Conhecendo: os dados sobre a participação das mulheres na produção cultural brasileira	64
CAPÍTULO 3 - GÊNERO E RELAÇÕES DE PODER NO ÂMBITO DA PRODUÇÃO CULTURAL BRASILEIRA: A PERSPECTIVA DAS PRODUTORAS CULTURAIS.....	82
3.1 - “Um trabalho que te escolhe”: a construção do que é ser Produtora Cultural a partir da narrativa das entrevistadas	83
3.2 - O trabalho das produtoras culturais: características, informalidade e precarização	95
3.3 - “Esse lugar é nosso?” Ausência de mulheres na ocupação de posições de liderança na produção cultural.....	109
3.4 - Mãe de artista e cuidadora afetuosa? A relação entre os papéis socialmente construídos como “características femininas” e o trabalho da produção cultural.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	130

INTRODUÇÃO

Atuando como produtora cultural em Dourados, no Mato Grosso do Sul, há quase 5 anos, por diversas vezes fui atravessada por uma série de pensamentos sobre em que medida a profissão e o exercício da produção cultural se configuram enquanto carreira, e nos significados e significações que se constituem na vida das pessoas direta ou indiretamente envolvidas na área.

Sem formação acadêmica em produção cultural, minha atuação como produtora se deu, como na maioria dos casos de outras colegas, de maneira casual. Tendo ingressado em outra carreira na universidade, surgiu a oportunidade de atuar como voluntária na organização de eventos junto à Coordenadoria de Cultura da Universidade Federal da Grande Dourados, em 2013. Assim, vislumbrei a possibilidade de a produção cultural também ser um caminho profissional. Portanto, assim como ocorre com muitas outras colegas de profissão, costumo dizer que “não escolhi a produção cultural, mas foi ela que me escolheu”.

Em minha trajetória como produtora cultural, constituída especialmente pelas ações realizadas enquanto servidora pública na Pró-Reitoria de Extensão e Cultura – PROEX/UFGD e na Coordenadoria de Cultura – COC/UFGD, no período compreendido entre 2014 e 2017, e também em outros projetos paralelos à minha atuação na universidade, aos poucos surgiu o interesse em entender mais a fundo todas as questões que perpassavam o exercício da produção cultural, e em como, apesar de ter atuado em diferentes áreas (teatro, música, audiovisual, entre outras), os problemas e as dificuldades inerentes ao exercício da profissão pareciam se assemelhar.

Faz-se necessário ressaltar que, partindo das definições na literatura acadêmica sobre “o que é ser produtor cultural”, podemos afirmar que a existência desses profissionais se dá de maneira indissociável à existência da arte. Concordando com essa afirmação, surgiu a seguinte questão: acreditando que a arte e a propagação de trabalhos artísticos não seriam possíveis sem o trabalho de produtoras/produtores culturais, por que ainda hoje há a dificuldade de conhecer e reconhecer este trabalho? Nesse sentido, uma das primeiras motivações para a realização dessa pesquisa foi a

de empreender uma tentativa de fazê-la um instrumento de reconhecimento das/dos produtoras/produtores culturais e da importância do trabalho que realizam.

Quando observava o campo da produção cultural no Mato Grosso do Sul, percebia que a maioria dos profissionais envolvidos diretamente na área era formada por mulheres, o que sempre me despertou interesse. Portanto, uma das justificativas centrais para a realização da pesquisa era a necessidade de identificar quem são essas profissionais que atuam no estado de Mato Grosso do Sul. Muito além de conhecer quem são essas profissionais, contudo, a pesquisa pretendia reconhecê-las enquanto fomentadoras dos movimentos culturais existentes no estado, entendidas como profissionais que enfrentam as dificuldades impostas por um mercado de trabalho inserido na lógica da sociedade patriarcal.

Porém, logo de início, percebi que observar as produtoras culturais apenas do meu estado talvez não me trouxesse um relato fiel do que caracteriza o trabalho dessas mulheres no contexto brasileiro. Por ser um estado que está distante geograficamente da efervescência cultural brasileira, as produções culturais realizadas em Mato Grosso do Sul dificilmente circulam ou tem visibilidade fora do estado. É importante destacar também que existe uma enorme dificuldade no acesso às produções culturais sul-mato-grossenses dentro do próprio estado. A maioria das produções culturais se concentra na capital Campo Grande, e em Dourados, Corumbá e Bonito, pois são cidades que já possuem em seu calendário eventos e festivais de artes consolidados, portanto dificilmente essas produções acabam chegando ao interior do estado. As poucas produções realizadas nas cidades menores, por outro lado, enfrentam também uma grande dificuldade de integrar os circuitos artísticos estaduais, pelos motivos mais variados, dentre eles a falta de incentivo e de políticas públicas que fomentem as atividades culturais nos municípios.

Nesse sentido, justamente por entender essa especificidade de Mato Grosso do Sul, que está distante do ritmo das produções culturais no grande eixo cultural brasileiro, é que surgiu a dúvida quanto à fidelidade de uma pesquisa com profissionais somente do nosso estado. Assim, tornou-se necessário ouvir as produtoras culturais envolvidas

diretamente em produções realizadas em outros lugares, para além do Mato Grosso do Sul, objetivando realizar uma pesquisa mais abrangente e que retratasse de forma mais fiel a rotina de trabalho das produtoras culturais brasileiras.

Além disso, ao buscar estudos que embasassem o presente projeto de pesquisa, observamos que a questão da representação feminina na produção cultural é um tema ainda pouco explorado, pois nem nos grandes centros existem dados referenciais sobre as produtoras culturais, seu perfil profissional e suas características. Assim, apoiada nessas questões, buscamos justificar a relevância dessa pesquisa, que pretendeu analisar a participação feminina na produção cultural brasileira.

Diante desses pressupostos, alguns dos objetivos que orientaram a pesquisa foram os seguintes: identificar, a partir da narrativa das entrevistadas, o que é ser uma produtora cultural; identificar quais são as características que constituem o trabalho de uma produtora cultural; discutir com as sujeitas da pesquisa se há paridade de gênero nas produções culturais brasileiras; analisar em que medida a questão de gênero interfere na ocupação de cargos e posições de poder nas produções culturais brasileiras; reconhecer as produtoras culturais como profissionais imprescindíveis para a realização e consolidação do fazer artístico brasileiro.

Para tanto, foram utilizadas duas metodologias para o levantamento dos dados: entrevistas em profundidade com algumas produtoras culturais, e aplicação de um questionário on-line. Tanto a entrevista quanto o questionário foram compostos por 14 questões, abertas e fechadas. A decisão de aplicar o questionário justifica-se, sobretudo, pela possibilidade de ampliar a participação das produtoras culturais, pois seria impossível realizar um grande número de entrevistas. Sendo assim, o questionário on-line permitiu que mais mulheres fossem ouvidas na pesquisa.

Com vistas a proporcionar uma compreensão mais ampla dos aspectos que constituíram e ainda constituem o exercício da produção cultural na realidade brasileira, este trabalho foi estruturado em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “Cultura e Produção Cultural no Brasil: entre possibilidades e limitações conceituais e processos contraditórios de institucionalização da cultura”, discute-se

o conceito de cultura à luz das Ciências Sociais. Em seguida, apresenta-se o contraste entre os conceitos de sistema cultural e de organização da cultura, trazendo a questão da existência das/dos produtoras/produtores culturais como os principais trabalhadores da organização da cultura. Com a finalidade de compreender como as/os produtoras/produtores culturais se apresentam historicamente, também se discutiu nesse capítulo o longo e contraditório processo de institucionalização da cultura em nosso país. Para tanto, parte das descontinuidades desse processo desde a década de 1930, quando se inauguram os primeiros esforços do Estado em promover políticas de cultura, com destaque para os governos do Partido dos Trabalhadores, que promoveu grandes avanços na promoção e financiamento da cultura. Conclui-se o primeiro capítulo com o período mais recente da ruptura democrática de 2015, que culminou no governo interino Michel Temer e da eleição de Jair Bolsonaro que representaram, juntos, o início de um processo de desmantelamento das políticas públicas de cultura no Brasil. Apresenta-se também uma discussão acerca das definições de produção cultural e de produtoras/produtores culturais, a partir da literatura existente, em contraste com a minha própria vivência enquanto produtora cultural. O capítulo também desenvolve a constituição da formação em produção cultural no Brasil.

No segundo capítulo, intitulado “Dos bastidores ao reconhecimento: a participação das mulheres na produção cultural brasileira”, apresenta-se as ferramentas utilizadas para o levantamento dos dados, seguido pela apresentação da pesquisa de campo realizada para este trabalho. Em seguida, são apresentadas as colaboradoras da pesquisa em, por fim, foram apresentados e discutidos todos os dados coletados a partir das entrevistas e do questionário on-line aplicados, com vistas a conhecer e reconhecer quem são as profissionais que atuam na produção cultural brasileira.

No terceiro e último capítulo, intitulado “Gênero e relações de poder no âmbito da produção cultural brasileira: a perspectiva das produtoras culturais”, apresenta-se a análise dos relatos das produtoras culturais, buscando promover uma discussão cuidadosa acerca das temáticas levantadas pelas colaboradoras da pesquisa. O capítulo discute os lugares ocupados pelas mulheres na produção cultural brasileira e as

peculiaridades que formatam e constituem o trabalho em produção cultural. Apresenta, ainda, a discussão sobre a existência de características construídas socialmente e consideradas “naturalmente femininas”, e de que maneira isso atravessa o trabalho das produtoras culturais, além de analisar em que medida a ocupação de posições de poder no âmbito da produção cultural é influenciada por questões de gênero.

Entre os resultados que se pretendeu alcançar com a realização deste estudo, destaco o reconhecimento das mulheres enquanto profissionais da produção cultural, de maneira que este trabalho possa trazer à tona as características e as definições que cercam o exercício desta profissão, a partir do ponto de vista das participantes da pesquisa. Destaco também o desejo de fazer com que esta pesquisa sirva de ferramenta para que as produtoras culturais sintam-se representadas e estimuladas a promoverem discussões e reflexões sobre o trabalho que realizam e sobre os lugares que ocupam na área da produção cultural. Além disso, espera-se compreender, ao final dessa pesquisa, como a participação feminina se configura na produção cultural brasileira.

CAPÍTULO 1

CULTURA E PRODUÇÃO CULTURAL NO BRASIL

Entre possibilidades e limitações
conceituais e processos contraditórios de
institucionalização da cultura

1.1 - BREVES ANOTAÇÕES SOBRE OS LIMITES E POSSIBILIDADES DO CONCEITO DE CULTURA

Ao iniciar os esforços no sentido de encontrar os caminhos e as referências que constituíssem a base teórica para este trabalho, fez-se necessário compreender, mesmo que de maneira geral, o conceito de cultura para contextualizar em que medida a produção cultural se configura neste campo. Porém, considerando a amplitude e a complexidade acerca do conceito de cultura, não se propõe aqui analisá-la em exaustão, mas apenas oferecer algumas indicações à luz, sobretudo, das Ciências Sociais.

No âmbito da Antropologia, as primeiras definições do conceito de cultura surgem a partir do século XIX. Registra-se que Edward Burnett Tylor foi o primeiro a cunhar o termo, em 1877, definindo cultura como “todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (TYLOR *apud* LARAIA, 2001, p. 25). Ainda segundo Laraia, a definição de cultura em Tylor concentrava em uma palavra – cultura - todas as possibilidades de realização humana, marcando “o caráter de aprendizado da cultura em oposição à ideia de aquisição inata, transmitida por mecanismos biológicos” (LARAIA, 2001, p. 25). A visão de Tylor, baseada em uma perspectiva evolucionista, foi criticada posteriormente por seu conteúdo etnocêntrico e eurocêntrico, além do fato de se apoiar na diferenciação entre culturas mais ou menos desenvolvidas, entre civilizados, selvagens ou bárbaros.

A definição de cultura proposta por Tylor passa a ser refutada, sobretudo, a partir da visão de Franz Boas (1858 – 1949), que se apoia no relativismo cultural. Para Boas, ao contrário de Tylor, não existe uma cultura humana universal, ou seja, não há um ponto de vista absoluto, o que abre espaço para que as culturas se pensem em si mesmas, sem o estabelecimento de julgamentos a respeito das diferenças culturais. Afirma ainda que as culturas se constituem a partir de históricos particulares, seguindo seus próprios caminhos em função dos diferentes eventos que os indivíduos e as culturas enfrentaram aleatoriamente, em diferentes tempos em lugares (LARAIA, 2001; VILLELA, 2014).

Já Clifford Geertz conceitua as culturas como “estruturas de significados”, defendendo, portanto, um conceito de cultura “essencialmente semiótico”. Geertz empenhou-se em reduzir o conceito de cultura a uma dimensão justa, em que se assegura a importância da dimensão do conceito ao invés de debilitá-lo, definindo cultura como uma teia de significados, ou seja:

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, 2008, p. 4).

Torna-se importante destacar que o conceito de cultura tem sido objeto de discussão em diversas áreas de conhecimento, tendo como resultado um grande número de teorias, cada uma delas analisando a cultura por perspectivas diferentes, de acordo com a área em que estas definições se inserem. Assim, buscar a unanimidade ou tentar sistematizar o conceito de cultura já se revela uma tentativa frustrada antes mesmo de começar. Nesse sentido, o sociólogo inglês Raymond Williams (2007) aponta:

Culture é uma das duas ou três palavras mais complicadas da língua inglesa. Isso ocorre em parte por causa do seu intrincado desenvolvimento histórico em diversas línguas europeias, mas principalmente porque passou a ser usada para referir-se a conceitos importantes em diversas disciplinas intelectuais distintas e em diversos sistemas de pensamento distintos e incompatíveis (WILLIAMS, 2007, p. 117).

Portanto, observa-se que é primordial pensar a cultura a partir de um olhar múltiplo, um olhar que seja capaz de dar conta de todo esse emaranhado de questões que cercam o tema, levando em consideração todas as práticas, instâncias, desdobramentos e dimensões imbricadas, e que fazem da cultura uma complexa teia, repleta de arranjos e rearranjos sob as mais variadas perspectivas.

Quando se pensa nas dimensões da cultura faz-se necessário, sobretudo se considerar o tema a que se propõe essa pesquisa, promover uma diferenciação entre as dimensões sociológica e antropológica da cultura. Tal diferenciação, contudo, atende apenas a uma necessidade didática para melhor compreender alguns aspectos específicos das políticas culturais, pois na realidade não é possível separar de forma absoluta ambas dimensões. Para Botelho (2001), é primordial que se entenda as diferenças entre essas duas dimensões, tendo em vista que o modo como a cultura é

vista reflete diretamente no investimento em cultura em diversos países, estabelecendo, assim, a partir destas dimensões, os parâmetros e a formulação de políticas públicas na área. Para a autora, quando se pensa na dimensão antropológica:

[...] a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas. Desta forma, cada indivíduo ergue à sua volta, e em função de determinações de tipo diverso, pequenos mundos de sentido que lhe permitem uma relativa estabilidade. (BOTELHO, 2001, p. 74).

Partindo da dimensão antropológica, entende-se a produção da cultura a partir do indivíduo e sua interação com os outros, elaborando e construindo suas próprias formas de agir, seu conhecimento, seus valores, erguendo a sua própria volta “pequenos mundos de sentido que lhe permitem uma relativa estabilidade” (BOTELHO, 2001, p. 74). Estes mundos são construídos pelos indivíduos a partir de suas características e seus interesses pessoais, as regiões onde vivem e as interações sociais que estabelecem com outros indivíduos.

Já a dimensão sociológica de cultura, segundo a autora, se constitui em uma lógica diferente, pois a produção da cultura não se dá a partir das interações entre os indivíduos, mas sim de uma ação que tem por objetivo a construção de sentidos com vistas a alcançar um grupo específico. Para que a cultura, na dimensão sociológica, aconteça, é imprescindível que um conjunto de fatores exista e crie “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). Ou seja,

[...] a dimensão sociológica da cultura refere-se a um conjunto diversificado de demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas, tendo, portanto, visibilidade em si própria. Ela compõe um universo que gere (ou interfere em) um circuito organizacional, cuja complexidade faz dela, geralmente, o foco de atenção das políticas culturais, deixando o plano antropológico relegado simplesmente ao discurso. (BOTELHO, 2001, p. 74)

Nesse sentido, a dimensão sociológica da cultura oferece as bases para a criação de políticas públicas por parte do Estado, por se tratar de uma esfera com uma organização própria, com práticas já existentes. A cultura, em sua dimensão sociológica, se caracteriza como um espaço onde “tanto a produção de caráter profissional quanto a prática amadorística” acontecem (BOTELHO, 2007, p.74). Contudo, conforme afirmado

antes, isso não significa que a dimensão antropológica seja menos importante. Não se trata, no caso, de elencar graus de relevância entre as duas dimensões, mas apenas reconhecer que historicamente é a partir da dimensão sociológica que as políticas públicas têm sido pensadas e aplicadas.

Se faz necessário salientar, ainda, que há limite para a divisão entre as dimensões sociológicas e antropológicas da cultura propostas pela autora, sendo essa divisão importante para que se compreenda didaticamente de que maneira a cultura tem se configurado como objeto de políticas públicas historicamente e a partir de quais conceitos definidores de cultura essas políticas tem sido pensadas, mas sem deixar de refletir que a cultura deve ser pensada ao mesmo tempo como um todo, de modo a valorizar as reflexões que se constituem a partir de todas as suas dimensões. É importante ressaltar também que, na prática, essas duas dimensões não se apresentam de maneiras totalmente isoladas, mas muitas vezes imbricadas entre si, reforçando a necessidade de entender a cultura sem isolar uma dimensão em detrimento da outra.

Em síntese, considerando as diferentes possibilidades de conceituar o fenômeno da cultura, brevemente abordados nesta sessão, é apoiada na dimensão sociológica de cultura que essa pesquisa se constrói, com o objetivo de compreender a participação das mulheres enquanto produtoras culturais, assumindo o exercício da produção cultural como uma ação essencial para as atividades organizativas da cultura e para um pleno funcionamento do sistema cultural, como veremos a seguir.

1.2 - O SISTEMA CULTURAL E A ORGANIZAÇÃO DA CULTURA

A cultura tem ocupado lugares múltiplos e complexos durante todo o processo de formação da vida social, e na contemporaneidade não é diferente. Dessa forma, para além de ser um campo social específico e de demandar análises isoladas, a cultura e os estudos relativos a ela devem partir de um olhar que esteja atento à multiplicidade de sujeitos e de práticas que compõem a sociedade.

Pensando na constituição de um sistema cultural, recorreremos ao conjunto de movimentos necessários e imprescindíveis para que este sistema exista e se desenvolva

em uma sociedade. Rubim (2010) destaca os seguintes movimentos: criação, invenção e inovação; divulgação, transmissão e difusão; troca, intercâmbio e cooperação; preservação e conservação; análise, crítica, estudo, investigação, pesquisa e reflexão; formação; consumo; e organização. De acordo com o autor, sem a presença desses movimentos:

[...] não se pode, a rigor, falar em uma efetiva vida cultural, pois a conformação do sistema implica a presença essencial de cada um desses momentos e movimentos. Sem tal concepção dificilmente pode-se pensar em políticas culturais, pois elas estão sempre e sistematicamente associadas a todos esses componentes da cultura. (RUBIM, 2010, p. 40).

Para cada um desses movimentos existem atores, sujeitos, organizações, instituições, ou seja, agentes que são responsáveis pela sua realização e que, portanto, são as peças que viabilizam a existência do sistema cultural. Aos artistas, cientistas e intelectuais atribui-se o movimento de criação, invenção e inovação. Aos professores, comunicadores e meios de comunicação, a função de divulgar, transmitir e difundir a cultura. O movimento de troca se dá primordialmente através do intercâmbio entre culturas diferentes, ou seja, da troca de experiências e saberes entre grupos e agentes de culturas distintas. Os museus são os principais responsáveis pela preservação e conservação. Os críticos, estudiosos e pesquisadores são os agentes que promoverão análises a respeito da cultura, promovendo importantes discussões necessárias a seu aprimoramento e compreensão. A formação de pessoal qualificado apto a compreender as dinâmicas e especificidades da cultura constitui outro movimento de suma importância no sistema cultural. No movimento do consumo estão imbricados todos os indivíduos de uma sociedade, mesmo que submetidos a restrições mercadológicas e ainda que este consumo se dê de maneira desigual. Sobre o movimento do consumo, Rubim destaca:

A esfera do consumo, ato imprescindível para a completude do circuito cultural, tem como sua singularidade ser sempre uma esfera não profissionalizada, muitas vezes a única em todo o ciclo sociodinâmico da cultura. A não-profissionalização, entretanto, não afeta de modo algum o *status* do consumo. Pelo contrário, indica a amplitude e mesmo a universalidade do ato de recepção da cultura. Todos os cidadãos são potencialmente consumidores da cultura, quando ela não está subordinada a uma lógica mercantil, que restringe o consumo somente a uma troca monetária ou não funciona como elemento de exclusão. Sem o consumo, em seu sentido mais amplo, a cultura não se realiza: permanece incompleta. Nesta perspectiva, todos os indivíduos estão

imersos em ambientes culturais ainda que em modalidades muito desiguais de acesso pleno aos seus estoques e fluxos. Mesmo o consumo, talvez a esfera mais larga de participação, pode ser obstruído por requisitos econômicos, sociais e educacionais que limitam tal acesso. Mas de diferentes maneiras e graus, todos vivem um ambiente cultural, em menor ou maior intensidade (RUBIM, 2010, p. 41).

O último movimento, o da organização da cultura, é o responsável por aglutinar todas as práticas constantes do sistema cultural já citadas anteriormente. É no nível da organização da cultura que as práticas culturais se desenham e são passíveis de serem colocadas em prática, sejam estas iniciativas públicas, privadas, de médio ou longo prazo. A produção cultural se insere no movimento de organização da cultura, e como o objeto desta pesquisa são as produtoras culturais, o movimento de organização constitui parte fundamental deste trabalho.

A organização na cultura é um aspecto primordial e dela dependem todos os processos que se desdobram em manifestações artísticas, mesmo que espontâneas. Para Rubim (2010), a esfera organizativa da cultura tem sido por vezes esquecida, e só recebeu a devida atenção em estudos mais recentes. É nesse sentido que se ressalta a importância de analisar em que medida a organização da cultura interfere nos processos que lhe são subsequentes, afirmando o papel das/dos produtoras/produtores culturais como peças essenciais na engrenagem do sistema cultural.

Existe uma divergência na nomenclatura recebida pelos profissionais que atuam na organização do campo cultural, sendo denominados de maneiras diferentes em diferentes países. Os organizadores da cultura têm sido chamados de gerentes culturais, administradores culturais, animadores culturais, cientistas culturais, promotores culturais, engenheiros culturais, entre outros. A partir da década de 1980, a noção de gestão cultural passa a estar fortemente presente, sobretudo nos países ibero-americanos, por vezes diferenciando os gestores culturais dos profissionais citados acima, por outras sobrepondo funções entre gestores culturais e outros atores no processo organizativo da cultura¹. No Brasil, as funções atribuídas a gestores e produtores culturais são por vezes semelhantes, e os profissionais que atuam nessas

1 A esse respeito, ver OEI – Organização dos Estados Ibero-Americanos. Cuadernos Cultura I. Conceptos básicos de administración y gestión cultural, Madrid, OEI, 1998.

áreas costumam exercer os dois papéis, de gestores e de produtores, no decorrer de suas carreiras. Sobre a diferença entre gestores e produtores culturais, afirma Cunha:

Apesar de serem identificadas como duas profissões diferentes, elas se confundem em relação à ocupação de espaços e atuação no mercado cultural, principalmente, aos saberes desenvolvidos em cada profissão, coexistindo, ao mesmo tempo, no mercado de trabalho (CUNHA, 2007, p.118).

Diante desta divergência entre denominações e definições de campos de atuação na organização da cultura em diversos lugares, veremos em seguida como o campo da organização da cultura se desenvolveu no Brasil. No caso brasileiro, os profissionais que atuam na organização da cultura têm sido mais frequentemente denominados produtoras/produtores culturais².

Ainda que haja consenso em torno da utilização mais frequente do termo produtoras/produtores culturais, este não é suficiente para representar todos os profissionais que atuam nas funções de organização da cultura, conforme explicitado por Rubim (2005, p. 24). Há, nas diferentes áreas da cultura, outras denominações para os profissionais que atuam nessas funções, sobretudo nas áreas do cinema e das artes plásticas, pois estas apresentam peculiaridades quando comparadas com os demais ramos da cultura. Apesar dessas diferenças, optou-se neste trabalho por realizar a análise dos profissionais mais diretamente envolvidos com a produção cultural, pois consideramos a atuação das/dos produtoras/produtores culturais parte imprescindível do movimento organizativo da cultura.

A predominância na identificação dos profissionais como produtoras/produtores culturais pode ser resultado de alguns fatores, desde a criação dos primeiros cursos universitários brasileiros utilizando a nomeação de Produção Cultural, e eventualmente devido ao caráter do estado brasileiro de não manifestar um interesse em tornar a cultura um campo de sua atuação, sem estimular a formação de gestores culturais para formular uma política de estado de cultura forte e consolidada. Quando nos debruçamos sobre a falta de interesse do Estado em formar gestores culturais que

2 Nas entrevistas realizadas para este trabalho, 70,5% das profissionais ouvidas se identificam como produtoras culturais. Foram realizadas dezessete entrevistas com produtoras culturais. O método escolhido para a abordagem foi o de entrevista semiestruturada, composto por quatorze questões fechadas e abertas previamente elencadas, além de questões formuladas no decorrer das conversas, de acordo com as vivências de cada produtora e dos assuntos abordados na mesma.

seriam os profissionais responsáveis pela formação de políticas públicas de cultura e sobre a criação de cursos de graduação em Produção Cultural no Brasil a partir da década de 1980, podemos relacionar esses fatores com a transformação da lógica de implementação das políticas públicas de cultura no País a partir desse período, transformação esta que transferiu a atribuição do financiamento da cultura do Estado para a iniciativa privada, como demonstraremos a seguir.

1.3 - O CONTRADITÓRIO PROCESSO DE INSTITUCIONALIZAÇÃO DA CULTURA NO BRASIL

Antes de abordar a alteração substancial do papel do Estado brasileiro no incentivo à cultura, é necessário fazer um breve histórico³. O incentivo à cultura e a implementação de políticas públicas de cultura no Brasil tem seu início no primeiro mandato de Getúlio Vargas, na década de 1930. É a partir desse período que se registram as primeiras ações do governo brasileiro no sentido de institucionalizar a cultura, sendo a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) o primeiro marco desta iniciativa, em 1937.

A gestão de Mário de Andrade no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo (1935-1938) também inaugura os primeiros esforços para a institucionalidade da cultura no País, desencadeando, a partir da esfera federal, um movimento de criação de órgãos nos estados e nos municípios. Registra-se que na mesma época foram criados o Instituto Nacional do Livro (INL) e o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), além do primeiro Conselho Nacional de Cultura, em 1938. Neste período, segundo Botelho (2000, p.38), instituições foram criadas com o objetivo de “preservar, documentar, difundir e mesmo produzir diretamente bens culturais”, implantando o embrião de um sistema de cultura federal e transformando o governo no principal agente responsável pelo desenvolvimento do setor. Depois destes primeiros esforços, entre os anos de 1945 a 1961, não houve por parte do governo nenhuma iniciativa

3 Para um histórico mais detalhado, ver CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas e BARBALHO, Alexandre (org.). Políticas Culturais no Brasil. Salvador: Edufba, 2007.

mais concreta a respeito de novos mecanismos de fomento ou de alternativas de institucionalização da cultura, mantendo assim a política cultural do período anterior e, conseqüentemente, intensificando o desenvolvimento da área cultural através da iniciativa privada (CALABRE, 2007).

Com o golpe de 1964 e a instauração de uma ditadura no Brasil, o Estado inaugura uma retomada dos esforços no sentido de institucionalização da cultura. Sob a gestão de Castelo Branco (1964-1967), após o entendimento da necessidade de haver a formulação de uma política nacional de cultura, em 1966 o Conselho Federal de Cultura é criado, subordinado ao Ministério da Educação. O conselho, composto por 24 membros indicados diretamente pelo Presidente da República, formulou alguns planos de cultura que não obtiveram sucesso nem foram implantados integralmente. Somente no final do governo Médici (1969-1974) é que algumas políticas mais efetivas foram implementadas, em especial o Plano de Ações Culturais (PAC), sob a gestão do Ministro Jarbas Passarinho (1969-1973) (CALABRE, 2006). Já na gestão do ministro Ney Braga (1974-1978), é reforçado o fortalecimento da cultura e são criados órgãos responsáveis por atuar em áreas até então não priorizadas, como o Conselho Nacional de Direitos Autorais (CNDA) e a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE). Segundo Miceli, a atuação de Ney Braga foi importante, pois o mesmo foi responsável por

[...] inserir o domínio da cultura entre as metas da política de desenvolvimento social do governo Geisel. Foi a única vez na história republicana que o governo formalizou um conjunto de diretrizes para orientar suas atividades na área da cultura, prevendo ainda modalidades de colaboração entre os órgãos federais e de outros ministérios, como por exemplo, o Arquivo Nacional do Ministério da Justiça e o Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, com secretarias estaduais e municipais de cultura, universidades, fundações culturais e instituições privadas (MICELI, 1984, p.75).

Pode se dizer, portanto, que é na década de 1970 que o movimento de institucionalização da cultura se fortalece. Os esforços do governo federal para construir uma política nacional de cultura se desdobram então em processos simultâneos que ocorreram também nos estados e nos municípios. Calabre (2007) enfatiza que a criação do Ministério da Cultura foi motivada por essa adesão ao movimento de institucionalização da cultura por parte de outros entes da federação. Segundo a autora:

O processo de institucionalização do campo da cultura dentro das áreas de

atuação de governo ocorrido na década de 1970 não ficou restrito ao nível federal. Nesse mesmo período o número de secretarias de cultura e de conselhos de cultura de estados e municípios também cresceu. Em 1976, ocorreu o primeiro encontro de Secretários Estaduais de Cultura, dando origem a um fórum de discussão que se mantém ativo e que muito contribuiu para reforçar a ideia da criação de um ministério independente (CALABRE, 2007, p. 93).

Apesar de uma quantidade considerável de esforços no sentido de promover políticas públicas nessa área, desde o período inaugural das primeiras iniciativas de institucionalização da cultura, da década de 1930 até o início da década de 1980, não houve por parte do governo uma mudança efetiva que alterasse o cenário da institucionalidade da cultura no Brasil. Estas iniciativas, muitas vezes pontuais e de caráter transitório, não foram capazes de implementar uma política nacional de cultura forte e eficiente. Na maior parte dos casos, as iniciativas tinham como objetivo atender determinados grupos, em especial nos períodos ditatoriais compreendidos entre estas décadas. Segundo Rubim (2017), a política cultural brasileira tem como característica uma triste tradição: as ausências. Para além das ausências, existe, segundo o autor, uma “íntima relação entre governos autoritários e políticas culturais nacionais”. Nesse sentido, a despeito dos avanços promovidos neste período:

A ditadura militar de 1964 reatualizou a triste tradição do vínculo entre políticas culturais e autoritarismos. Os militares reprimiram, censuraram, perseguiram, prenderam, assassinaram, exilaram a cultura, os intelectuais, os artistas, os cientistas e os criadores populares, e, ao mesmo tempo, constituíram uma agenda de realizações (RUBIM, 2017, p.62).

Com efeito, como descreve Rubim, podemos observar uma profunda contradição no que diz respeito à institucionalidade da cultura nos períodos ditatoriais brasileiros. Para além da censura, o Estado desenvolveu estratégias de restrição de recursos e de repressão de artistas, obrigando-os a encontrar alternativas de produção de arte, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970 (GADELHA e BARBALHO, 2013). Ao mesmo tempo, a ditadura empreendeu esforços no sentido de incluir em suas ações artistas e intelectuais de oposição, estimulando a participação destes nas instituições de cultura do governo, que passaram a receber mais atenção e investimento, dentre elas a Embrafilme, o Serviço Nacional de Teatro, a Funarte, o Instituto Nacional do Livro e o Conselho Federal de Cultura (RIDENTI, 2005). Para Ridenti (2005),

[a ditadura] tinha ambiguidades: com a mão direita punia duramente os opositores que julgava mais ameaçadores – até mesmo artistas e intelectuais –, e com a outra atribuía um lugar dentro da ordem não só aos que docilmente se dispunham a colaborar, mas também a intelectuais e artistas de oposição. (RIDENTI, 2005, p.98).

Se nas décadas de 1950 e 1960 a sociedade brasileira vivia um momento de construção de “um processo de democratização social e política respaldado por mobilização popular significativa” (RIDENTI, 2007, p. 187), os artistas e a produção cultural da época acompanharam esse movimento. O Teatro de Arena de São Paulo, o Teatro Oficina, o movimento do Cinema Novo, entre outros exemplos, fora iniciativas artísticas que surgiram nesse período. Com o golpe de 1964 esse processo foi interrompido, mas não completamente minado. A oposição à ditadura, em especial a composta por artistas e intelectuais da época, promoveu enfrentamento ao regime, sobretudo após a promulgação do Ato Institucional no 05, de 13/12/1968 (RIDENTI 2005; RIDENTI, 2007).

Observa-se, então, que no período compreendido entre 1930 e 1984, a institucionalização da cultura no Brasil caracterizou-se por profundas contradições, sobretudo nos períodos ditatoriais, marcados pela censura, pela tortura e pela perseguição a artistas e intelectuais contrários ao regime, em paralelo ao já mencionado cenário de investimento e consolidação das primeiras iniciativas públicas de fomento à cultura e criação de políticas públicas culturais no País. Para Gadelha e Barbalho (2013), o campo cultural brasileiro constitui-se pelos seguintes componentes:

[...] a alternância de interesses de acordo com distintos governos; políticas públicas de cultura alinhadas com afinidades artísticas pessoais dos gestores; utilização de círculos de amizade pessoal na obtenção de favorecimento/apoio a projetos culturais e o estabelecimento de uma relação de submissão e dependência, que perdurou durante muitos anos no Brasil e ficou conhecida como “cultura de balcão”. O Estado dava um pouco para (quase) todos, comprometendo aqueles que recebiam as benesses com gratidão e silencioso consentimento (GADELHA e BARBALHO, 2013, p. 76).

Com o fim da ditadura, a lógica de institucionalização e fomento da cultura por parte do governo federal começa a ser alterada. Em 1985, o então presidente Jose Sarney cria o Ministério da Cultura, através do Decreto 91.144 de 15/03/1985, desmembrando-o do Ministério da Educação. O Ministério da Cultura assume como competência as áreas de letras, artes, folclore e outras formas de expressão da cultura

nacional como patrimônio histórico, arqueológico, artístico e cultural.

Entre as justificativas acerca do desmembramento, argumentou-se que a estrutura do Ministério da Educação e Cultura era incapaz de cumprir, simultaneamente, as exigências dos dois campos na atualidade brasileira; que a transformação substancial ocorrida nas últimas décadas, tanto com os assuntos educacionais quanto com os assuntos culturais, suscitavam, em relação às duas áreas, a necessidade de métodos, técnicas e instrumentos diversificados de reflexão e administração, e exigia políticas específicas; que os assuntos ligados à cultura nunca puderam ser objeto de uma política mais consistente, pois a vastidão da problemática educacional atraiu sempre a atenção preferencial do Ministério; e que a situação atual do Brasil não poderia mais prescindir de uma política nacional de cultura, consistente com os novos tempos e com o desenvolvimento já alcançado pelo País (BRASIL, 1985).

Contudo, apesar da criação do Ministério da Cultura, a pasta não possuía recursos e pessoal suficientes para atender suas atribuições. Assim, a pasta foi extinta e recriada por diversas vezes. Em 1990, foi transformado em Secretaria de Cultura pelo presidente Fernando Collor, integrando um conjunto de órgãos de assistência direta do presidente. A pasta volta a ter status de ministério na gestão de Itamar Franco, através da lei 8.490 de 19/11/1992 (BRASIL, 1992). Além disso, desde sua criação, seu comando foi exercido por diversos dirigentes, acentuando a dificuldade de se estabelecer um plano de ação e de gestão para o Ministério.

Destaca-se, ainda, que criação do Ministério da Cultura se deu simultaneamente ao aprofundamento da visão neoliberal e da retração do papel do Estado. A partir daí um grande número de privatizações e concessões públicas foi disponibilizado à iniciativa privada, transferindo a responsabilidades do Estado para o mercado. Na área cultural, isso se deu de maneira semelhante, expressa, sobretudo, pela criação das primeiras leis de incentivo à cultura no País. A primeira delas foi a lei 7.505, promulgada em 02 de julho de 1986 pelo governo de Jose Sarney, e ficou conhecida popularmente como Lei Sarney (BRASIL, 1986). Segundo Rubim,

[...] com a Lei Sarney (1986), (o governo) deslocou o financiamento da cultura para a iniciativa privada, de modo muito particular. Recorrendo a uma

política de leis de incentivo, o Estado abre mão de impostos para estimular o setor privado a investir na cultura. Dessa maneira, o recurso é estatal, mas as decisões passam a ser do setor privado. Essa alteração do vínculo entre Estado e cultura ocasiona uma mutação acentuada no sistema cultural brasileiro, ainda não estudada em toda a sua plenitude (RUBIM, 2010, p. 44).

As leis de incentivo se fortalecem e passam então a ocupar a centralidade das políticas de cultura, sobretudo nos dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002). Sob o comando de Francisco Weffort, que esteve à frente do Ministério da Cultura (MinC) durante os 8 anos de FHC, e, portanto, sem haver uma instabilidade em sua direção, a pasta, que de certa forma teve a oportunidade de formular políticas públicas de cultura duradouras e de aplicabilidade em todo País, desperdiçou essa chance aprofundando as leis de incentivo fiscal, em especial a Lei 8.313, de 23 de dezembro de 1992, popularmente conhecida como Lei Rouanet, como a única política de Estado de cultura em funcionamento no País. Para Lia Calabre,

A gestão do Ministro Francisco Weffort, sob a presidência de Fernando Henrique Cardoso, foi o momento da consagração desse novo modelo que transferiu para a iniciativa privada, através da lei de incentivo, o poder de decisão sobre o que deveria ou não receber recursos públicos incentivados. Ao longo da gestão Weffort, a Lei Rouanet se tornou um importante instrumento de marketing cultural das empresas patrocinadoras. A Lei foi sofrendo algumas alterações que foram subvertendo o projeto inicial de conseguir a parceira da iniciativa privada em investimentos na área da cultura (CALABRE, 2007, p. 95).

A Lei Rouanet, a partir de sua promulgação, torna-se então a principal legislação em termos de financiamento à cultura no Brasil. A lei instituía o Plano Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), que seria implementado através de três mecanismos: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), com o objetivo de subsidiar a cultura diretamente através da captação e destinação de recursos para os projetos culturais; os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (FICART), e o Incentivo a Projetos Culturais, que ficaria popularmente conhecido como mecenato. Os recursos para o FICART e para o mecenato seriam obtidos indiretamente, e dessa maneira o mecanismo de investimento via mecenato acabou por consolidar-se como o principal mecanismo de investimento à cultura. O incentivo via mecenato, em linhas gerais, consiste em autorizar o patrocínio de projetos culturais por pessoas físicas e jurídicas, através da dedução de imposto de

renda devido, respeitando os limites estabelecidos pela lei ⁴ (BRASIL, 1991).

Com a Lei Rouanet assumindo a centralidade do financiamento à cultura no Brasil, o Estado deixa de empreender esforços no sentido de elaborar e implementar planos de cultura e políticas públicas. Essa exclusividade de atuação apenas por meio das leis de incentivo deixou a responsabilidade e a escolha sobre que projetos seriam patrocinados e viabilizados nas mãos da iniciativa privada. Dessa maneira, houve uma intensa concentração de projetos incentivados na região sudeste, sobretudo nas capitais, e restritos a um pequeno número de produtores e artistas renomados. Aliado a isso, apenas projetos com retorno mercadológico e de apelo mais comercial despertavam o interesse das empresas, condenando os projetos de médio e pequeno porte, as manifestações tradicionais e as iniciativas que não possuíam potencial de venda a serem deixadas de lado. Para Alexandre Barbalho,

A longa gestão de Francisco Weffort como ministro da cultura no período da presidência de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) possibilitou uma certa estabilidade às ações do governo federal, estas foram marcadas, paradoxalmente, por uma espécie de retirada do poder público posto que grande parte do que foi executado se deu por meio de leis de incentivo à cultura, a Lei Rouanet e a do Audiovisual, que transferem à decisão de quanto e onde investir aos departamentos de marketing ou, na melhor das hipóteses, ao gestor cultural das empresas (BARBALHO, 2014, p. 189).

É exatamente a partir dessa mudança de paradigma, em que o Estado deixa de ser o protagonista na formulação de políticas públicas de cultura, transferindo a responsabilidade pela escolha de projetos a serem incentivados para a iniciativa privada, que surge a necessidade de profissionais capacitados a administrar os empreendimentos culturais patrocinados pelas empresas. Nesse cenário, há a emergência de profissionais denominados “intermediadores culturais”, que nas palavras de Rubim,

[...] devem elaborar projetos, captar recursos, efetivar eventos etc. Em suma, são “produtores” que devem organizar a cultura, não adstrita ao Estado. Este

4 A legislação que trata sobre os mecanismos de incentivo cultural no Brasil (Lei 8.313/1991) sofreu algumas alterações até os dias atuais. Dentre estas alterações, podemos citar o Decreto 5.761/2006, que regulamentou a Lei 8.313/2001 e estabeleceu a sistemática de execução do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac); a Portaria 83/2011 que definiu as regras de classificação e distribuição de produtos e projetos culturais entre peritos (pareceristas), bem como procedimentos e competências relativas à implementação do Sistema de Credenciamento; e a Instrução Normativa n. 02, de 23 de abril de 2019, que estabeleceu procedimentos para apresentação, recebimento, análise, homologação, execução, acompanhamento, prestação de contas e avaliação de resultados de projetos culturais financiados por meio do mecanismo de Incentivo Fiscal do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). Essas legislações podem ser consultadas através do endereço: <http://leideincentivoocultura.cultura.gov.br/legislacao/>

se encontra quase paralisado, sem recursos e sem políticas culturais. As leis de incentivo tornam-se mesmo as políticas culturais do Governo Fernando Henrique Cardoso, com Francisco Weffort. Não por acaso, pode-se facilmente constatar que a formação do mercado de trabalho da área de organização da cultura, pelo viés de produtores culturais, acontece a partir da segunda metade dos anos 1980 e se amplia nos anos 1990 (RUBIM, 2010, p. 44).

É nesse contexto de incapacidade do Estado brasileiro de efetivar políticas de cultura e da constante instabilidade no setor, seja no sentido de formulação de políticas públicas, na consolidação de um Ministério da Cultura ativo ou na inconstância de gestões, aliado a lógica neoliberal e a retração do Estado a partir do fim da década de 1980, que a predileção por profissionais chamados de produtoras/produtores culturais se consolida no Brasil. As leis de incentivo estimulam então a emergência de profissionais que sejam capazes de escrever projetos, captar recursos, organizar eventos, assessorar artistas e grupos artísticos, prestar contas, dentre outras atividades. É nesta gama complexa de atividades que as/os produtoras/produtores culturais atuam, e a partir de então estes profissionais começam a surgir no País.

Assim, esse processo contraditório de institucionalização da cultura no Brasil permite constatar que não é por acaso que as/os produtoras/produtores culturais são os principais profissionais que atuam na esfera organizativa da cultura no Brasil. Este fato é resultado de um complexo cenário de desinvestimento em políticas públicas de cultura e, conseqüentemente, da falta de programas de formação profissional de gestores culturais que seriam capazes de formular políticas culturais, aliado à transferência de responsabilidade do Estado à iniciativa privada no que tange ao fomento e patrocínio de projetos culturais. Essa transferência fez com que o mercado definisse e moldasse qual o tipo de profissional ideal para atuar neste contexto, fazendo da produção cultural o principal campo de atuação de profissionais e trabalhadores da cultura. Para além das contradições implícitas nesta lógica, é fato que esse modelo foi consolidado e tem se perpetuado até os dias atuais. Foi baseado nesse cenário, portanto, que elegemos a produção cultural como objeto central desta pesquisa.

1.4 - A INSTITUCIONALIDADE DA CULTURA E OS GOVERNOS DO PARTIDO DOS TRABALHADORES

A partir da chegada do Partido dos Trabalhadores (PT) ao governo, no primeiro mandato do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em 2003, o Estado brasileiro passa a se preocupar novamente não só com a formulação de políticas públicas, mas também com o incentivo à cultura, se opondo a lógica neoliberal imposta pelo governo anterior. O Ministério da Cultura, primeiramente sob o comando de Gilberto Gil (2003-2008), inaugura uma nova fase da institucionalização da cultura no País, buscando construir uma política de cultura onde o Estado pudesse desempenhar um papel fundamental, rompendo com o cenário de diminuição de sua responsabilidade sobre a cultura e com o poder decisório delegado às empresas através das leis de incentivo, desenhados nas gestões anteriores. Em seu primeiro discurso proferido como ministro, Gil (2003) já apontava para esta que seria uma das tônicas de sua gestão:

[...] o Estado não deve deixar de agir. Não deve optar pela omissão. Não deve atirar fora de seus ombros a responsabilidade pela formulação e execução de políticas públicas, apostando todas as suas fichas em mecanismos fiscais e assim entregando a política cultural aos ventos, aos sabores e aos caprichos do deus-mercado. É claro que as leis e os mecanismos de incentivos fiscais são da maior importância. Mas o mercado não é tudo. Não será nunca (GIL, 2003, p.11).

Para além da clara proposta de rompimento com a política cultural praticada até então, a gestão de Gilberto Gil se propunha também a promover uma aproximação com os setores populares, acreditando ser a cultura um campo amplo, e fazendo das políticas públicas uma ferramenta de interação com a população. Essa busca por aproximação tornou-se também objetivo da gestão de Juca Ferreira, (2008-2010), fazendo com que o governo Lula (2003-2010) fosse marcado por esse viés de ação, onde “a interação com a sociedade se concretizou com a opção pela construção de políticas públicas” (RUBIM, 2017, p. 67).

Não obstante, foi no período em que Gil e Juca estiveram à frente do MinC que a sociedade brasileira pôde, pela primeira vez, participar de fato na formulação de políticas públicas de cultura no País, através de conselhos, encontros, seminários, conferências, consultas públicas, entre outros mecanismos de participação popular. Foi a partir da realização desses encontros, onde o poder público discutiu a cultura com o apoio e a participação da sociedade, que foi possível realizar as duas edições da

Conferência Nacional de Cultura, uma em 2005, durante a gestão de Gil, e outra em 2010, durante a gestão de Juca.

Foi baseado nessa visão mais antropológica de cultura, ampliando o entendimento do conceito e dos campos de atuação na cultura, que o governo Lula pode pensar as políticas culturais a partir de uma perspectiva de atuação voltada não apenas para áreas da cultura que já detinham prestígio e incentivo por parte de governos anteriores, mas também para outras expressões artísticas e culturais até então ignoradas pelo Estado brasileiro. Nesse período, viu-se emergir programas e projetos que valorizavam e incentivavam outras culturas populares, tais como “afro-brasileiras; indígenas; étnicas; etárias; de gênero; de orientação sexual; das periferias; audiovisuais; das redes e tecnologias digitais” (RUBIM, 2017, p. 67).

Já no início do governo Lula, um dos programas mais importantes e abrangentes na área da cultura no Brasil foi criado e obteve reconhecimento nacional e internacionalmente. Trata-se do Programa Cultura Viva, criado em 2004 e que tinha como objetivo reconhecer e apoiar atividades culturais que já vinham sendo desenvolvidas, estimulando uma maior participação social e uma gestão compartilhada das políticas públicas para a cultura. Por meio do Projeto *Pontos de Cultura*, o Estado brasileiro buscou aproximação com as mais variadas regiões do País e reforçou a ação do MinC em busca da valorização de agentes e atores culturais diversos, que até vinham sendo sistematicamente ignorados pelas políticas do ministério.

Também na gestão de Lula, por meio do Decreto 6.226, de 04 de outubro de 2007, foi instituído o *Programa Mais Cultura*, com os objetivos de, em linhas gerais, ampliar o acesso aos bens e serviços culturais; qualificar o ambiente social das cidades através da ampliação da oferta de equipamentos e de meios de acesso à produção e à expressão cultural; e gerar novas oportunidades de trabalho, emprego e renda para trabalhadores, microempresários, e médias empresas da economia solidária do mercado cultural brasileiro (BRASIL, 2007).

Convém destacar, ainda, a contribuição do governo Lula para o setor audiovisual, que foi extremamente fortalecido no período. A criação do *Programa Brasil de Todas*

as Telas, utilizando os recursos do Fundo Setorial Audiovisual (FSA) foi essencial para promover avanços no setor. Entre outros importantes projetos criados para o setor audiovisual, podemos citar o DOC-TV, com o objetivo de coproduzir documentários em diferentes regiões do País, além da criação e implantação da Empresa Brasileira de Comunicação (RUBIM, 2017).

Apesar dos avanços significativos, é importante ressaltar que o MinC, na gestão de Lula, não empreendeu esforços suficientes no sentido de promover um debate sobre a atuação do Estado no que diz respeito a área cultural, mantendo algumas das tradições que se configuraram problemáticas no decorrer da institucionalização da cultura no País, como é o caso das políticas de financiamento e de sua manutenção como uma das principais modalidades de investimento à cultura (RUBIM, 20017). Um exemplo disso é que, apesar das discussões acerca da construção de uma nova política de financiamento trazerem como resultado a formulação do *Procultura*, projeto de lei elaborado com a finalidade de sistematizar e aplicar recursos para o apoio a projetos culturais e que substituiria a Lei Rouanet, este só foi enviado para o Congresso Nacional no ano de 2010, e encontra-se em tramitação até hoje⁵. Além disso, o governo Lula acabou por não concluir também uma série de projetos iniciados na sua gestão, e não obteve êxito em uma ação que se configuraria como uma mudança radical no que se refere à cultura no País, qual seja, a aprovação da destinação de 1% do orçamento para a cultura (CALABRE, 2015). Sobre essa questão, Calabre (2015) afirma:

Ainda que a área tenha tido o apoio simbólico do presidente Lula, isso não se configurou na efetivação da meta (a destinação de 1% do orçamento para a cultura). Houve um crescimento significativo do orçamento, mas não o atingimento da meta simbólica (CALABRE, 2015, p. 36).

Ao término do governo Lula, Dilma Rousseff, primeira mulher eleita presidenta da república no País, iniciou seu primeiro mandato em 2011, com a intenção de seguir os avanços na área da cultura promovidos pela gestão anterior. A presidenta assume com o desejo de compor sua equipe de ministros com um maior percentual de mulheres, e nomeia Anna de Hollanda, a primeira mulher a dirigir o MinC. Após um

5 O projeto de lei número 6722/2010, que institui o Procultura teve sua redação final aprovada pela Câmara dos Deputados em 11/11/2014 e foi enviado para o Senado Federal em 13/11/2014, data de sua última ação legislativa.

curto período na gestão, Anna foi substituída por Marta Suplicy, que esteve à frente do MinC entre 2012 e 2014. Reeleita para um segundo mandato, após críticas às gestões de Anna de Hollanda e Marta Suplicy, a presidenta Dilma decide devolver o comando do MinC para Juca Ferreira. Infelizmente, a gestão da presidenta Dilma não conseguiu manter o ritmo de ações propostas nos 8 anos do governo Lula, apesar de também ser responsável por alguns avanços. Nas palavras de Lia Calabre (2015), a partir da entrada de Dilma “teve início um processo de diminuição contínua do capital político do MinC” (CALABRE, 2015, p, 36), e percebeu-se “uma perda simbólica e efetiva de poder da cultura e de sua centralidade política”. (CALABRE, 2015, p. 37)

Por outro lado, importantes projetos foram finalizados ou propostos durante os 6 anos em que Dilma esteve na presidência. Dentre eles, destacam-se a elaboração das metas do Plano Nacional de Cultura (PNC)⁶; a aprovação do Sistema Nacional de Cultura (SNC)⁷; o programa Vale-Cultura⁸; a Lei Cultura Viva⁹; o Programa Mais Cultura; o Marco Civil na Internet¹⁰, entre outros (CALABRE, 2015; DANTAS e LIMA, 2017).

O cenário que até então se desenhava, de consolidação e proposição de novos projetos para área da cultura, a despeito das falhas e deficiências citadas anteriormente, começa a mudar a partir do ano de 2015. A presidenta Dilma inicia seu segundo mandato trazendo Juca Ferreira de volta ao Minc, com a expectativa de superar os problemas ocorridos nas gestões anteriores. Porém, a situação se configurou diferente

6 Instituído pela Lei 12.343 de 02/12/2010, o PNC se define como um conjunto de princípios, objetivos, diretrizes, estratégias e metas que devem orientar o poder público na formulação de políticas culturais. Para mais informações sobre o PNC ver: <http://pnc.cultura.gov.br>

7 O Sistema Nacional de Cultura foi incluído na Constituição Federal após a aprovação no Senado Federal no ano de 2012, através da Emenda Constitucional número 71, de 29 de novembro de 2012, sob relatoria da então Senadora Marta Suplicy. Cabe ressaltar que o projeto foi originalmente proposto à Câmara Federal pelo deputado Paulo Pimenta (PT-RS), em junho de 2005.

8 Instituído pela Lei 12.761 de 26/12/2012, consistia em destinar ao trabalhador meios para o exercício dos direitos culturais e acesso às fontes de cultura, por meio de um vale de R\$ 50,00 reais concedidos pelo empregador.

9 A Lei Cultura viva (13.018 de 22/07/2014) tinha o objetivo de simplificar e desburocratizar os processos de prestação de contas e repasse de recursos para as organizações da sociedade civil e, a partir da parceria da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios com a sociedade civil no campo da cultura, ampliar o acesso da população brasileira às condições de exercício dos direitos culturais.

10 A Lei 12.965/2014 estabelece princípios, garantias, deveres e direitos para o uso da Internet no Brasil.

da experiência anterior, pois brotava no governo uma crise, iniciada no final do primeiro mandato de Dilma e intensificada em seu segundo mandato, que resultaria em um processo de ruptura democrática, que atingiu, também, as políticas públicas de cultura.

A oposição ao governo Dilma, inconformada com a derrota nas eleições de 2014¹¹, motivou protestos classificados como “espontâneos”, articulados através de grupos como o Movimento Brasil Livre (MBL), Vem pra Rua, Revoltados on-line, dentre outros, com o objetivo de demonstrar a insatisfação em relação ao governo eleito. Assim, após a aceitação pela Câmara dos Deputados de abertura de processo de *impeachment*¹², em 31/08/2016, por 61 votos a favor e 20 contra, o Senado Federal condenou a presidenta Dilma Rousseff por crimes de responsabilidade, afastando-a permanentemente da Presidência da República. Registra-se que, posteriormente, laudo elaborado como parte do processo de *impeachment* pela comissão de perícia, apontou que Dilma Rousseff não teve participação direta nas irregularidades fiscais cometidas pelas quais fora acusada. Contudo, com o *impeachment* uma nova página da história do Brasil se abriu a partir daquele momento, trazendo graves consequências para diversas áreas sociais no Brasil, incluindo a área da cultura, como veremos no próximo tópico.

1.5 A CULTURA NO PÓS-GOLPE: DO RETROCESSO À CRIMINALIZAÇÃO DA ARTE

O golpe midiático/jurídico/parlamentar que resultou no afastamento da presidenta Dilma Rousseff, legitimamente eleita, trouxe para a área cultural, de imediato, uma grave interrupção dos avanços conseguidos até então. O vice-presidente Michel

11 A presidenta Dilma Rousseff foi reeleita para seu segundo mandato obtendo 54,5 milhões de votos, 51,64% dos votos válidos. O candidato derrotado, Aécio Neves, obteve 48,36% dos votos válidos.

12 O requerimento pedindo *impeachment* da presidenta foi protocolado na Câmara dos Deputados pelos juristas Hélio Bicudo e Miguel Reale Júnior, sob acusação de ter a presidenta atrasado repasses fiscais destinados a bancos públicos com vistas a cumprir as metas da previsão orçamentária, manobra fiscal reprovada pelo Tribunal de Contas da União (TCU) e popularmente conhecida como “pedaladas fiscais”. Em 02/12/2015 o então Presidente da Câmara Eduardo Cunha (PMDB-RJ) admite e em 17/04/2016 a Câmara aprova a abertura do processo de *impeachment*. Em 12/05/2016 o Senado Federal corrobora a decisão da Câmara e a presidenta é afastada do cargo provisoriamente, assumindo seu vice, Michel Temer (PMDB-SP).

Temer, na condição de interino, editou seu primeiro ato presidencial no dia 12 maio de 2016, promovendo uma reforma ministerial na qual extinguiu o Ministério da Cultura. É importante ressaltar que nesta reforma, que reduziu o número de ministérios de 32 para 23, nenhuma mulher foi escolhida para compor o primeiro escalão do governo. Foi a primeira vez, desde a gestão de Ernesto Geisel (1974-1979), que um governo anunciava a formação ministerial composta apenas por homens.

Assim, com a extinção do MinC, a Cultura passou a receber status de Secretaria e foi anexada ao Ministério da Educação, que após a junção voltou a ser novamente denominado como Ministério da Educação e Cultura, sob o comando do ministro Mendonça Filho (DEM-PE). Com essa medida, o governo interino demonstrou profunda desconsideração pela cultura, ignorando o árduo caminho trilhado e traçado pelos governos anteriores no sentido da institucionalização da cultura, e ofereceu sinais evidentes de como a área seria tratada em seu governo¹³. Para Rubim (2017), a

[...] extinção do Ministério da Cultura indica a gravidade do momento político atual para o Brasil e para todas as políticas que foram implementadas no país desde 2003, inclusive as culturais. Ao desconsiderar todo o trabalho realizado no sentido de institucionalização do campo da cultura, o governo interino mostrou sua animosidade com a cultura e as políticas culturais então vigentes (RUBIM, 2017, p. 73).

Com a extinção do ministério, nasce o Movimento Ocupa MinC, em resposta a ação do governo interino e exigindo a recriação do ministério e a saída de Michel Temer da presidência. Por meio do Ocupa MinC, artistas, produtores culturais, coletivos, estudantes, servidores públicos e outros atores sociais ocuparam os prédios do Ministério da Cultura em diversas cidades brasileiras. Há o registro de que houve ocupações em 20 estados brasileiros, a primeira delas iniciada no dia 16 de maio de 2016, no Rio de Janeiro, no Palácio Capanema, sede carioca do MinC e da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE). Em Mato Grosso do Sul, no dia 20 de maio de 2016

13 A partir da transformação do MinC em Secretaria de Cultura subordinada ao MEC, o presidente interino manifestou o desejo de que a secretaria fosse ocupada por uma mulher, na tentativa de responder às críticas que sofreu por montar um governo composto apenas por homens. Assim, começou a buscar nomes de mulheres que pudessem assumir a secretaria. Registra-se que ao menos cinco mulheres foram sondadas para ocupar o cargo: a jornalista Marília Gabriela; a atriz Bruna Lombardi; a cantora Daniela Mercury; a consultora da Fundação Getúlio Vargas (FGV) Eliane Costa e a pesquisadora e ex-secretária de Economia Criativa do MinC Cláudia Leitão. Todas recusaram a proposta para assumir o cargo. Assim, o diplomata e Secretário de Cultura da cidade do Rio de Janeiro, Marcelo Callero, acabou aceitando a proposta de Temer e assumiu o comando da secretaria (DANTAS e LIMA, 2017).

a sede do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em Campo Grande, foi ocupada. Diversas atividades artísticas e culturais aconteceram nas ocupações, com o objetivo de chamar atenção sobre a importância da manutenção do MinC e da valorização da arte e da cultura no país. Vários artistas se apresentaram nas ocupações, dentre eles Caetano Veloso, Gilberto Gil, Erasmo Carlos, entre outros. Houve também grande mobilização nas redes sociais, através da manifestação de milhares de pessoas e por meio das *hashtags*¹⁴ #ficaminc e #ocupaminc. Assim, após as ocupações e sob intensa pressão do setor artístico, dos movimentos sociais e de parte da população, o governo decidiu recriar o Ministério da Cultura, ficando então sob o comando de Marcelo Callero, que já atuava como titular da Secretaria de Cultura quando o ministério foi extinto.

Após as ocupações e sob intensa pressão do setor artístico, dos movimentos sociais e de parte da população, o governo interino Temer decidiu recriar o Ministério da Cultura, decisão essa que foi anunciada em 21 de maio de 2016 pelo Ministro da Educação Mendonça Filho (DEM-PE). O Minc ficou então sob o comando de Marcelo Callero, que já atuava como titular da Secretaria de Cultura quando o ministério foi extinto.

Em novembro de 2016 Callero se demitiu alegando divergências com integrantes do governo¹⁵, e o então deputado Roberto Freire (PPS-SP) foi o novo escolhido para o MinC. Freire esteve no comando do MinC até maio de 2017, quando também se demitiu, motivado pela decisão do presidente interino de não renunciar ao cargo após escândalo envolvendo seu nome¹⁶. Assume então, de forma interina,

14 O termo *hashtag* se refere a uma maneira de identificar e agrupar um conteúdo ou assunto na internet. Utiliza-se o símbolo # seguido do termo ou palavra que se deseja destacar, e desta maneira todas as publicações em redes sociais que usarem a mesma *hashtag* podem ser facilmente localizadas.

15 Apenas dois dias depois de pedir demissão, Marcelo Callero concedeu entrevista onde afirmou ter sido pressionado por Geddel Vieira Lima, articulador do governo Temer, para que o IPHAN liberasse um empreendimento de 30 andares em Salvador (BA), onde Geddel tinha um imóvel. A entrevista foi concedida para o jornal Folha de S. Paulo: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/11/1833696-fora-do-governo-calero-acusa-geddel-de-pressiona-lo-para-liberar-obra.shtml>.

16 O presidente interino Michel Temer foi acusado, através de delação feita à PGR por Joesley e Wesley Batista, donos do frigorífico JBS, de ter autorizado a compra do silêncio do ex-deputado Eduardo Cunha (PMDB-RJ) após sua prisão na lava jato. <https://g1.globo.com/politica/noticia/roberto-freire-diz-que-deixa-governo-se-temer-nao-renunciar.ghtml>.

João Batista Andrade, então Secretário Executivo do MinC. Menos de um mês depois, Andrade também pede demissão e é substituído por Sérgio Sá Leitão, jornalista e diretor da Agência Nacional de Cinema (ANCINE). Sá Leitão possuía trajetória na área da cultura, atuando como gestor público cultural e tendo sido inclusive chefe de gabinete do ministro Gilberto Gil na gestão Lula, e manteve-se à frente do Minc até o término do mandato do presidente interino Michel Temer, em dezembro de 2018.

Vê-se, portanto, que a gestão do presidente interino Temer na área cultural foi marcada por profundas discontinuidades, além dos retrocessos promovidos. A gestão caracterizou-se pela desvalorização do setor cultural, pelos escândalos envolvendo seu governo e pela incapacidade de promover avanços na área da cultura. Assim, o ciclo de discontinuidades e instabilidades seguiu sendo uma máxima na realidade brasileira na área da cultura. Por outro lado, a ameaça de extinção do MinC trouxe à tona uma reflexão sobre a valorização e a importância da arte no contexto da sociedade brasileira, sendo, portanto, um importante movimento no sentido de trazer a questão da cultura para o debate. Nesse sentido, Dantas e Lima (2017) argumentam:

[...] o episódio da extinção do MinC revelou uma maior disposição social e conscientização da importância da cultura para o desenvolvimento do país. O movimento de resistência “FicaMinC” fortaleceu não apenas a reivindicação pelo retorno do ministério, mas fundamentalmente lançou na agenda pública o debate sobre a importância da Cultura para o Estado brasileiro (DANTAS e LIMA, 2017, p. 206).

Ainda durante a gestão de Temer, mergulhada em denúncias e escândalos de corrupção, começa a campanha presidencial de 2018. O cenário brasileiro, caracterizado pela crise econômica, pela ruptura democrática pós-golpe, pelo antipetismo e pelo forte discurso anticorrupção, apoiado, sobretudo, na atuação da Operação Lava Jato¹⁷, acabou por se desenhar favorável ao crescimento de Jair Messias Bolsonaro (PSL), candidato conservador, liberal e de direita, conforme ele mesmo se autodenominava.

Bolsonaro construiu sua campanha baseada no discurso de ser um representante

17 A Operação Lava Jato, deflagrada em 2014, teve como objetivo investigar os supostos casos de corrupção e lavagem de dinheiro praticados na Petrobrás. Foram investigados empreiteiras, funcionários da Petrobrás, operadores financeiros e agentes políticos. A operação, foi liderada pelo juiz paranaense Sérgio Moro que, após a eleição de Jair Bolsonaro, foi nomeado Ministro da Justiça e Segurança Pública em seu governo. Em abril de 2020, contudo, em meio à maior crise sanitária dos últimos 100 anos que assola o Brasil e o mundo, Moro se demitiu do governo Bolsonaro alegando, entre outros, interferência do presidente na Polícia Federal e falta de apoio às medidas contra a corrupção no Brasil.

da “nova política”, sem “toma lá dá cá” e sem os acordos políticos que, segundo ele, caracterizavam a política brasileira até então. Em seu plano de governo, sob o slogan “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”, Bolsonaro explicita o desejo por fazer do Brasil um país “livre”, com um governo “decente” e que atenda os anseios dos cidadãos (BOLSONARO, 2018).

Em seu plano de governo, o candidato Bolsonaro não apresentou nenhuma proposta concreta com relação às políticas culturais por parte do Estado brasileiro. A palavra cultura é citada apenas uma vez em todo o documento, no contexto do Ministério das Relações Exteriores, onde se compromete a buscar a aproximação com países que “têm muito a oferecer ao Brasil em termos de comércio, ciência, tecnologia, inovação, educação e cultura” (BOLSONARO, 2018, p. 79). Da mesma forma, a palavra “cultural” é citada apenas em dois momentos do plano: no contexto da valorização da família e da nação brasileira, onde “o marxismo cultural e suas derivações como o *gramscismo* se uniu às oligarquias corruptas” (BOLSONARO, 2018, p. 08), e no contexto de uma suposta modificação da identidade nacional, em que o país “passará por uma grande transformação cultural onde a impunidade, a corrupção, o crime, a vantagem, a esperteza, deixarão de ser aceitos” (BOLSONARO, 2018, p. 15).

Como citado acima, já em seu plano de governo Bolsonaro deixava claro que a cultura não seria uma área de atuação de sua gestão, e não empreendia nenhum desejo de fortalecer nem dar continuidade ao processo de institucionalização da cultura no país. Durante o período que antecedeu a campanha para presidência, o candidato se manifestou pela extinção do Ministério da Cultura, afirmando que o MinC, em sua configuração atual, seria “apenas centro de negociação da Lei Rouanet”¹⁸, afirmando, portanto, seu desconhecimento sobre as atividades e a importância do ministério.

A cultura, então, esteve longe de ser um tema de interesse do referido candidato, servindo apenas como tema para as declarações polêmicas proferidas antes e durante a campanha eleitoral. Como seu discurso era repleto de manifestações violentas contra esse setor, a campanha contra a arte e a cultura serviu ainda mais para inflamar seus

18 “Bolsonaro defende a extinção do Ministério da Cultura”: <https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/2018/03/29/bolsonaro-defende-a-extincao-do-ministerio-da-cultura.htm>, 29/03/2018.

eleitores e seguidores, aprofundando o movimento de criminalização da arte e dos artistas, que já dava os primeiros sinais ainda no governo interino de Temer. Em se tratando de cultura, portanto, o candidato não tinha planos e demonstrava desconhecer completamente os mecanismos públicos de fomento e as diretrizes que regiam o setor.

Eleito Presidente da República, Jair Bolsonaro¹⁹ assume em 01 de janeiro de 2019 e extingue novamente o Ministério da Cultura, cumprindo uma de suas promessas de campanha. Novamente, o Ministério passou a ter status de Secretaria Especial de Cultura, integrante da estrutura do recém-criado Ministério da Cidadania, sob o comando do ministro Osmar Terra (MDB-RS). O jornalista gaúcho José Henrique Medeiros Pires foi o escolhido para chefiar a Secretaria Especial de Cultura, e em seu discurso de posse defendeu que a área seria um importante fator de diferença na atual crise brasileira, por meio do que chamou de “economia da cultura” e evidenciou o desejo de qualificar as políticas públicas que vinham sendo praticadas pelo governo interino, pois, segundo ele, “já houve, nos últimos dois anos, uma série de avanços em termos de mecanismo de gestão. Precisamos aplicar outros”²⁰.

Ressalta-se que, desde o início de seu mandato, Bolsonaro e sua equipe sequer esclareceram qual era o plano de gestão para a Secretaria Especial de Cultura. Ao contrário, se preocuparam mais em empreender duros ataques ao setor, e radicalizar ainda mais o discurso utilizado durante a campanha. Além dos ataques, o presidente tem atuado no sentido de filtrar e vetar conteúdos de editais, peças publicitárias relacionadas ao governo, entre outros, trazendo de volta à realidade brasileira o fantasma da censura que perseguiu e criminalizou a arte e os artistas durante a ditadura militar.

Exemplo nesse sentido foi a censura promovida ao espetáculo “Res Publica 23”, do grupo paulista A Motosserra Perfumada, que seria apresentado em outubro de 2019 no Complexo Cultural da Funarte, em São Paulo, mas teve sua estreia cancelada

19 Jair Bolsonaro foi eleito com 55,13 % dos votos válidos, vencendo o candidato Fernando Haddad (PT), que obteve 44,87% dos votos válidos.

20 “Ministro da Cidadania anuncia Henrique Pires como Secretário Especial de Cultura”: <http://cultura.gov.br/ministro-da-cidadania-anuncia-henrique-pires-como-secretario-especial-de-cultura/>.

por ordem do presidente da Funarte à época, Roberto Alvim que, ao justificar-se sobre a proibição, afirmou em suas redes sociais que o ato não configurava censura: *“Nada impede que se faça ativismo político no palco em outros espaços. Mas nos espaços da Funarte, só trabalharemos com obras de arte”*²¹. Em outra situação, o presidente Bolsonaro ameaçou extinguir a ANCINE caso o governo não pudesse impor uma espécie de filtro às obras audiovisuais produzidas. Para ele, *“se não puder ter filtro, extinguiremos a ANCINE”*²².

Após a polêmica envolvendo a ANCINE, o presidente voltou a se pronunciar sobre o fomento às obras audiovisuais com temáticas envolvendo a diversidade de gênero, inclusive criticando projetos que já estavam em andamento. Poucos dias depois, em 20 de agosto de 2019, o Ministério da Cidadania publicou portaria suspendendo por 180 dias a continuidade do edital Chamamento para Tvs Públicas. No mesmo dia, o então Secretário Especial de Cultura deixou o cargo. Em entrevista, o ex-secretário Henrique Pires afirmou ter tomado a decisão por estar desafinado com o ministro Osmar Terra, e disse, *“eu não admito que a cultura possa ter filtros, então, como estou desafinado, saio eu”*²³. O novo titular da Secretaria Especial de Cultura, José Paulo Soares Martins assumiu em 21 de agosto de 2019²⁴, permanecendo interinamente no cargo até 03 de setembro do mesmo ano, quando Ricardo Braga foi nomeado²⁵. Ricardo Braga, economista e atuante do mercado financeiro, permaneceu no cargo até o dia 05 de novembro de 2019, quando foi exonerado. No dia 07 de novembro de 2019, Roberto Alvim deixa a presidência da Funarte para assumir a Secretaria Especial de Cultura²⁶.

21 “Roberto Alvim minimiza protesto contra suspensão da montagem da peça Res Publica na Funarte”: <https://oglobo.globo.com/cultura/roberto-alvim-minimiza-protesto-contrasuspensao-da-montagem-da-peca-res-publica-na-funarte-23922737>.

22 “Bolsonaro precisa de apoio do congresso para levar adiante ameaças à Ancine”: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/22/cultura/1563829259_593972.html.

23 “Secretário Especial de Cultura deixa cargo e critica governo Bolsonaro”: <https://veja.abril.com.br/brasil/secretario-especial-da-cultura-deixa-cargo-e-critica-governo-bolsonaro/>.

24 “Governo Federal troca comando da Secretaria de Cultura”: <https://congressoemfoco.uol.com.br/governo/governo-federal-troca-comando-da-secretaria-de-cultura/>.

25 “Quem é o economista Ricardo Braga, novo secretário especial de Cultura”: <https://oglobo.globo.com/cultura/quem-o-economista-ricardo-braga-novo-secretario-especial-de-cultura-23928517>.

26 “Roberto Alvim será o novo secretário da Cultura do governo Bolsonaro”: <https://exame.abril.com.br/brasil/roberto-alvim-sera-o-novo-secretario-da-cultura-do-governo-bolsonaro/>.

Por não manter boa relação com o então Ministro da Cidadania Osmar Terra (MDB-RS), no mesmo dia a secretaria foi transferida para o Ministério do Turismo, chefiado por Álvaro Antonio, anteriormente presidente do PSL de Minas Gerais.

A curta gestão de Alvim no comando da Secretaria Especial de Cultura se encerra com a divulgação de um vídeo institucional de lançamento do edital para o Prêmio Nacional das Artes, que distribuiria a quantia de R\$ 20 milhões de reais entre projetos a serem selecionados, no qual disse:

A arte brasileira da próxima década será heroica e será nacional. Será dotada de grande capacidade de envolvimento emocional e será igualmente imperativa, posto que profundamente vinculada às aspirações urgentes do nosso povo, ou então não será nada.

Ao som de uma ópera de Richard Wagner, notório compositor alemão e o preferido de Adolf Hitler, Alvim bradou a frase que em muito se assemelha ao pronunciamento do Ministro da Propaganda Nazista Joseph Goebbels, em maio de 1933. Para Goebbels:

A arte alemã da próxima década será heroica, será ferreamente romântica, será objetiva e livre de sentimentalismo, será nacional com grande páthos e igualmente imperativa e vinculante, ou então não será nada²⁷.

Após a repercussão negativa das declarações, Alvim nega a inspiração nazista da peça de divulgação, dizendo que as semelhanças com os ideais nazistas foram uma “infeliz coincidência”²⁸. Contudo, após a repercussão negativa da declaração, repudiada por artistas, intelectuais, professores e agentes políticos, dentre eles o presidente da Câmara dos Deputados Rodrigo Maia (DEM-RJ), a exoneração de Roberto Alvim foi publicada no Diário Oficial da União em 17 de janeiro de 2020.

Com a exoneração de Alvim, José Paulo Martins volta a assumir interinamente a Secretaria até que a atriz Regina Duarte é convidada por Bolsonaro²⁹ e toma posse

27 “Secretário de Bolsonaro é exonerado após discurso que copia ministro de Hitler”: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/secretario-de-bolsonaro-e-exonerado-apos-pronunciamento- semelhante-a-de-ministro-de-hitler.shtml>.

28 “Roberto Alvim perde perdão e diz que associação com nazismo não foi intencional”: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/roberto-alvim-pede-perdao-e-diz-que-associacao-com-nazismo-nao-foi-intencional.shtml>.

29 “Bolsonaro convida Regina Duarte para a Secretaria da Cultura”: <https://oglobo.globo.com/cultura/bolsonaro-convida-regina-duarte-para-secretaria-da-cultura-1-24197601>.

em 04 de março de 2020³⁰. Em seu discurso de posse³¹ a atriz afirmou estar “*municipiada de confiança e coragem, se apresentando para a missão*” e, logo após, bateu continência ao presidente e ex-capitão do exército brasileiro. Em entrevista ao Programa Fantástico da Rede Globo, exibida dias depois de sua posse, a atriz afirmou que o “*governo governa para todos. E todos estão livres para se expressar. Contanto que busquem seus patrocínios na sociedade civil. Você não vai fazer filme pra agradar a minoria com dinheiro público*”³², comprovando novamente o comprometimento do governo com uma agenda “moral” na qual apenas obras artísticas que “agradam” o presidente e a ideologia por ele imposta é que podem ser patrocinadas com dinheiro público.

Depois de alguns embates no interior do governo com setores mais radicais da chamada “ala ideológica”, bem como depois de um longo período sem atuação efetiva à frente da Secretaria Especial de Cultura, num momento inclusive em que os produtores culturais e artistas precisavam muito do apoio governamental diante da crise sanitária que paralisou as atividades artísticas no Brasil, Regina Duarte também se desligou do governo em 20 de maio de 2020 sem ter apresentado uma única proposta de política cultural desde que assumiu a Secretaria. Finalmente, depois de mais de um mês sem secretário, o ator Mário Frias assumiu a Secretaria Especial de Cultura em 23 de junho de 2020, com um discurso mais afinado ao do Presidente da República.

O que se pode concluir até aqui, portanto, é que após o golpe de 2016 e a entrada de Temer no governo, a cultura volta a apresentar as inconstâncias e contradições que historicamente já eram comuns em relação à atuação do Estado em políticas públicas culturais. Para além do aprofundamento destas contradições, observa-se que a cultura passa a ocupar um espaço de efetivo protagonismo nos discursos de Jair Bolsonaro, desde a campanha até seu governo. Diferente de Temer, que empreendeu tentativas

30 “Regina Duarte é nomeada secretária de Cultura e faz primeiras demissões”: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2020/03/04/interna_politica,832015/regina-duarte-e-nomeada-secretaria-de-cultura-e-faz-demissoes.shtml.

31 “Regina Duarte: leia a íntegra do discurso de posse”: <https://oglobo.globo.com/cultura/regina-duarte-leia-integra-do-discurso-de-posse-1-24285574>; “Cerimônia de posse da secretária especial de cultura Regina Duarte”: <https://www.youtube.com/watch?v=FgG9Nt8k0As>.

32 “Regina Duarte: Você não vai fazer filme pra agradar a minoria com dinheiro público”: <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2020/03/08/regina-duarte-voce-nao-vai-fazer-filme-pra-agradar-a-minoria-com-dinheiro-publico.ghml>.

no sentido de minimizar o debate cultural extinguindo o Ministério da Cultura, sendo surpreendido com a mobilização em favor do Minc que o fez voltar atrás em relação à extinção, Bolsonaro parece entender a cultura enquanto uma ferramenta para a implementação da agenda moral ferrenhamente defendida por ele e seus apoiadores.

Com medidas econômicas e sociais impopulares e a falta de competência para gestar as crises e a máquina pública, pautar a necessidade de que o Estado se comprometa em fomentar apenas uma arte superior e moralmente correta se torna uma saída para satisfazer os anseios ideologicamente conservadores por ele defendidos. Em paralelo às polêmicas, poucas ações foram ou tem sido feitas em relação as políticas públicas de cultura, e nem sequer a manutenção das também escassas ações realizadas durante o governo de Michel Temer tem sido garantida. O cenário que se desenha, portanto, é o de terra arrasada e o setor cultural tem sido profundamente afetado pela ausência de investimentos em cultura e, sobretudo, pelas tentativas incansáveis de criminalização da arte e dos artistas empreendidas pelo governo.

Dessa maneira, conclui-se que a cultura no governo Bolsonaro ocupa sim lugar de destaque, seja através dos escândalos que se sucederam desde sua entrada na presidência, seja através da censura e perseguição a artistas e iniciativas culturais que se opõem às práticas e medidas impostas pelo presidente. Sem plano de gestão, com a constante troca de secretários e envolta por polêmicas que vão da ameaça de censura até a utilização de discursos de inspiração nazistas na divulgação de editais promovidos pelo governo, o presidente tem demonstrado de forma reiterada a falta de compromisso com as políticas públicas de cultura e com o dever do Estado brasileiro em promovê-las.

1.6 - MAS AFINAL, O QUE É PRODUÇÃO CULTURAL?

Como citado anteriormente, a função de produção cultural é parte fundamental do momento organizativo da cultura, exigindo dos profissionais que atuam na área conhecimento técnico e prático de diversas áreas do conhecimento, sendo assim capazes de “tornar viável e dar concretude aos produtos e eventos decorrentes dos

processos de imaginação e invenção desenvolvidos pelos criadores culturais” (RUBIM, 2005, p. 21). Contudo, apesar dessa importância, a figura da/do produtora/produtor cultural permanece sendo, para uma grande parte das pessoas, desconhecida, mesmo desempenhando um papel fundamental no sentido de viabilizar o caminho para que uma obra de arte chegue de fato até o público.

A produção cultural é uma área de atuação relativamente nova, seu campo de trabalho segue sendo construído e talvez este seja um dos motivos dessas e desses profissionais se manterem distantes do imaginário dos brasileiros e, conseqüentemente, de não constituir uma profissão reconhecida no País. É no contexto de um modelo de institucionalidade cultural em que o investimento na cultura se dá, sobretudo, através das leis de incentivo fiscal que nasce a demanda por profissionais que atuem em todas as etapas de um projeto, desde sua formulação, captação de recursos até sua execução e prestação de contas. Em resposta a essa demanda, surgem então os profissionais cujas habilidades se inserem neste modelo.

Cabe ressaltar que o profissional da produção cultural exercia a profissão, inicialmente, sem uma formação acadêmica prévia. A escolha da profissão se dava por conveniência ou por necessidade. Muitas vezes os próprios artistas assumiam o papel de produtores, atuando e exercendo todas as funções intrínsecas a esse campo. Com o aumento da complexidade do fazer cultural, passa a se fazer cada vez mais necessária a formação de profissionais especializados para atuarem na área. Apesar disso, a constituição do campo da produção cultural se caracteriza inicialmente pela ausência de especialização. Sobre essa sobreposição de atividades na produção cultural, Rubim explicita:

[...] tais atividades foram desenvolvidas de modo amador ou por profissionais multifacetados, que davam conta de diferentes atividades simultaneamente. Assim, criadores culturais, muitas vezes, eram seus próprios divulgadores e produtores (RUBIM, 2005, p. 17).

Convém mencionar que o caminho profissional das/dos produtoras/produtores culturais muitas vezes se constrói a partir da convivência e da proximidade com a arte, seja esta proximidade constituída na infância, na adolescência ou já na vida adulta.

Observa-se, então, que a trajetória pessoal em muito contribui para a concretização da produção cultural como uma carreira a ser seguida. Grande parte das e dos colegas com quem tive a oportunidade de trabalhar se enquadra nessa afirmação. Por gostar de arte, ou por ter familiares artistas ou que trabalham em atividades relacionadas à cultura, ou seja, por estarem, de alguma forma, ligados à expressões artísticas, tiveram em si o interesse despertado para atuarem na área.

Além desse viés da tomada de decisão quanto à atuação na produção cultural, muitos profissionais acabam entrando na área de maneiras ainda mais espontâneas, após trabalhar ou estagiar em algum local ou instituição, ou após realizar alguma atividade que tenha caráter de produção cultural, mesmo não sendo nomeada como tal. Independente da maneira em que a decisão de trabalhar com produção cultural se dá, é importante observar que ainda não se constitui no imaginário popular o desejo de se atuar na área, seja por desconhecimento dessa possibilidade, seja porque o trabalho de produção cultural não se constitui enquanto uma carreira consolidada.

A busca por definições que deem conta da complexidade que envolve a área de produção cultural no Brasil, por vezes, se resume em tentativas frustradas. Enquanto produtora, e, portanto, parte integrante deste que é meu objeto de estudo, essa segue sendo uma questão difícil de responder. Afinal, o que é Produção Cultural? O que faz uma/um produtora/produtor cultural? Quais são as características que se imbricam nesta profissão? Para começar a responder a essas questões, recorro à definição de Rachel Gadelha e Alexandre Barbalho. Ao se referirem aos produtores culturais, argumentam:

São profissionais que, não sendo necessariamente artistas e nem detentores de recursos financeiros, materiais ou políticos, trabalham incansavelmente e, por vezes, anonimamente para criar as condições necessárias à produção e à apreciação da arte. Acreditando no potencial de um projeto cultural ou artístico, possuem uma forte capacidade de realizar, articular e negociar, assim como a condição de superar desafios para possibilitar a realização dos empreendimentos a que se propõem (GADELHA e BARBALHO, 2013, p.70).

É interessante pensar que, a partir desta definição, podemos afirmar que a existência das/dos produtoras/produtores culturais se dá quase que de maneira indissociável a existência da arte. Esta afirmação me coloca novamente em uma questão

que tem atravessado minha trajetória enquanto produtora cultural, e que fundamentou essa proposta de pesquisa: acreditando que a arte e a propagação de trabalhos artísticos não seriam possíveis sem o trabalho de produtoras/produtores culturais, porque ainda hoje há a dificuldade de conhecer e reconhecer este trabalho? Indo mais adiante, penso em uma frase que ouvi recorrentemente nos trabalhos que realizei, de produtoras e produtores com que tive a oportunidade de trabalhar: *“Se tudo der certo, a culpa é do artista, se algo der errado, a culpa é da produção”*. Ou seja, mesmo atualmente, o lugar da produção cultural seguiu e segue sendo invisibilizado, seja por parte do público, seja por parte dos próprios artistas e trabalhadores da cultura. Pensando nisso, reitero o desejo de fazer dessa pesquisa uma ferramenta de reconhecimento destas e destes profissionais, em especial às mulheres que atuam na produção cultural brasileira.

Não restam dúvidas quanto à existência de produtoras/produtores culturais atuando, no decorrer da história, junto a artistas, financiadores de artes, criadores. Também não há dúvidas que a produção da cultura foi e tem sido realizada por alguém durante todo esse tempo. Assim, questiona-se a que se deve a invisibilidade da produção cultural e das pessoas que trabalham na área? Talvez a escassez de estudos sobre cultura no Brasil comece a nos responder essa questão. Se os estudos sobre a cultura enquanto campo artístico são escassos, há um número ainda menor de estudos a respeito da produção cultural e da atuação de produtoras/produtores culturais. Sobre a insuficiência de estudos sobre o tema, Calabre argumenta:

No Brasil, o campo da cultura - das ações e da produção cultural - tem vivenciado uma relação dual com o dos estudos acadêmicos. Apesar da permanente valorização do conjunto das manifestações culturais, vistas como elemento fundamental nos estudos sobre a sociedade brasileira, temos uma lacuna nas pesquisas relativas às ações do Estado sobre a cultura. Essa lacuna se torna mais grave se levarmos em consideração que, no Brasil, o Estado tem sido, historicamente falando, um dos grandes financiadores das atividades culturais (CALABRE, 2006, p. 81).

A insuficiência de estudos sobre produção cultural no Brasil se reflete no fato de que mesmo nos dias atuais as definições acerca do que é produção cultural ainda permaneçam diversas, sem haver uma unidade de conceitos em torno da área. Consequentemente, as definições a respeito do que é ser produtora/produtor cultural permanecem também distantes de um consenso. A tentativa empreendida neste

trabalho, portanto, para além das definições observadas na bibliografia existente, é a de entender em que sentido a produção cultural e o trabalho das/dos produtoras/produtores culturais se constrói no país a partir das narrativas obtidas nas entrevistas realizadas com as profissionais da produção cultural.

Partimos do pressuposto de que o trabalho da/do produtora/produtor cultural estrutura-se em posição de centralidade na organização da cultura. Me recorde da comparação de um amigo durante um trabalho de produção que realizei, atribuindo a atuação da/do produtora/produtor cultural ao papel de “grande astro” do sistema solar. Seguindo seu raciocínio, a/o produtora/produtor cultural ordena e coordena todo esse grande sistema, atuando como seu centro de gravidade e fazendo a órbita funcionar. Romulo Avelar (2008) corrobora com uma opinião parecida. Ao apresentar um diagrama a respeito do lugar da/do produtora/produtor cultural no processo de produção de um evento ou projeto, ressalta que “o produtor cultural é um agente que deve ocupar a posição central nesse processo, desempenhando o papel de interface entre os profissionais da cultura e os demais segmentos”. Nesse sentido, a atuação em produção cultural também se configura como uma atividade de intermediação, seja entre profissionais da cultura, seja entre outros agentes e entidades. A/o produtora/produtor cultural também atua mediando ações, processos e agentes com o objetivo de efetivar um projeto cultural. Assim, Romulo Avelar define produtora/produtor cultural como:

Profissional que cria e administra diretamente eventos e projetos culturais, intermediando as relações dos artistas e demais profissionais da área com o Poder Público, as empresas patrocinadoras, os espaços culturais e o público consumidor de cultura (AVELAR, 2008, p. 52).

O fato é que as/os produtoras/produtores culturais desenvolvem funções que são múltiplas e variam de acordo com a complexidade dos projetos, sua duração e sua configuração em pequeno, médio ou grande porte. Essas funções também apresentam variações quanto ao tamanho das equipes que compõem o projeto, bem como a estrutura financeira que possibilita sua realização: em projetos onde há mais recursos disponíveis, maior a possibilidade de contratação de profissionais que exerçam atividades isoladas. Consequentemente, em projetos com menos recursos, a/o

produtora/produtor cultural acaba sendo responsável por inúmeras atividades. Desta maneira, as fases necessárias para a efetivação de uma produção nem sempre são as mesmas, assim como as atividades necessárias para a execução de um projeto também não se configuram sempre da mesma maneira.

Em linhas gerais, a atividade de produção cultural costuma se desenvolver em três fases: pré-produção, produção e pós-produção. Em cada uma dessas fases, exige-se da/do produtora/produtor cultural habilidade nos mais diversos tipos de atividades e em cada uma delas há a necessidade de planejamento, execução e supervisão constantes por parte deste profissional. Nas palavras de Rubim (2005, p. 28), “planejar, executar e supervisionar, portanto, são tarefas essenciais de um produtor cultural”. Ainda segundo a autora, “sem a capacidade de planejar, de executar e de supervisionar não existe produção cultural qualificada”. Há, ainda, em alguns casos, outra etapa além das três citadas. Esta ocorre quando a/o produtora/produtor atua no desenvolvimento e na elaboração de uma ideia, transformando-a em um projeto a ser executado. Apesar de se configurar como uma atividade de criação, Rubim (2005) alerta para o fato de que esta função não se confunda com a atividade do criador cultural:

O criador cultural é o responsável pela criação do conteúdo e forma da obra cultural, seja ela artística, científica, etc. O produtor cultural, neste trabalho mais abrangente de produção cultural formula um modo inovador de fazer com que as obras de criadores sejam expostas ao público, tornem-se visíveis e ganhem notoriedade, através de eventos e produtos, sejam eles presenciais ou midiáticos. A criatividade do produtor situa-se, por conseguinte, em outro patamar: não se trata de criar uma obra cultural, mas de torná-la socialmente existente em uma sociedade contemporânea complexa (RUBIM, 2005, p. 25).

A fase de pré-produção é a etapa preparatória para a realização de um projeto cultural. Compreende desde o nascimento da ideia ou projeto cultural, passando pelo planejamento, definição da equipe e de artistas/grupos que comporão a programação do projeto (quando for o caso), orçamentos, cronogramas, até a assinatura de contratos, além de outras ações que podem surgir de acordo com a especificidade de cada projeto cultural.

Na fase de produção, acontece a execução de fato de todo o trabalho planejado na etapa anterior. Rubim (2005, p. 27) afirma que a etapa da produção “funciona como o momento de maior envergadura e complexidade da organização da cultura”. A fase

da produção tende a ser a mais difícil e exige das/dos produtoras/produtores culturais a máxima atenção, completo conhecimento do projeto cultural, além de habilidade para lidar com pessoas e preparação para resolver problemas que inevitavelmente surgem no decorrer do processo. Segundo Avelar (2008), uma imagem que pode traduzir fielmente o momento da produção:

[...] é a de um furacão. No início, a brisa é leve e tudo está tranquilo. À medida que a equipe envolvida começa a atuar, a demanda por providências vai crescendo. Os ventos ganham força quando a montagem caminha para sua etapa final. Às vésperas da estreia ou lançamento, a tempestade já se formou e atingiu seu grau máximo. Tudo gira com grande velocidade, e o produtor está lá: no “olho do furacão”. É preciso manter o perfeito entrosamento da equipe e controlar todas as atividades e demandas para que, passada a tormenta, o trabalho chegue ao público conforme o planejado (AVELAR, 2008, p. 219).

Para além das tensões que envolvem a etapa da produção, esta é a fase em que a/o produtora/produtor atua na realização mais completa de seu trabalho, demonstrando toda sua capacidade de gerir, negociar e resolver as situações que venham a acontecer em seu projeto cultural, e dessa forma a produção tende a ser uma etapa bastante prazerosa, apesar das dificuldades que as/os profissionais possam vir a enfrentar.

Finalmente, a fase da pós-produção constitui-se como o momento final de um projeto cultural. Compreende o encerramento das atividades, a checagem de eventuais pendências, a elaboração de relatórios e prestações de contas, e a avaliação dos resultados do projeto cultural³³.

Para além das definições, das descrições de cada uma das etapas que compõem a área de atuação em produção cultural e dos problemas enfrentados na dinâmica do trabalho aqui relatados, é importante ressaltar que a produção cultural, como já abordado anteriormente, se desenvolve e se configura de maneiras diferentes de acordo com as especificidades e peculiaridades de cada projeto cultural. Há contextos em que os projetos e eventos culturais se constituem e são realizados sem compreender as etapas mencionadas, e há contextos em que mais etapas são adicionadas no decorrer da execução.

Convém mencionar, ainda, que nem todo projeto ou evento cultural dispõe de

33 Para uma descrição minuciosa de todas as atividades que compreendem as etapas de pré-produção, produção e pós-produção de um evento ou projeto cultural ver AVELAR, Romulo, O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2008.

equipe e de profissionais suficientes para a sua execução, além da escassez de recursos financeiros para a sua realização, fazendo com que as/os produtoras/produtores culturais assumam uma gama complexa de funções, executando um trabalho que deveria ser feito por outros profissionais, sobrecarregando a si e muitas vezes comprometendo o sucesso do projeto ou evento cultural. Infelizmente, o trabalho de produção cultural se desenvolve dessa maneira em inúmeros contextos.

Ciente das contradições imbricadas no fazer da produção cultural e partindo do campo amplo das definições e das características previamente estabelecidas sobre a área até então, a análise a que essa pesquisa se propõe contemplará a rotina do trabalho de produção cultural exercido por mulheres, evidenciando a percepção que estas profissionais têm a partir das funções que realizam, dos problemas e restrições que encontram no seu dia a dia e também das alegrias que o exercício da produção cultural é capaz de proporcionar. É, sobretudo, a partir deste olhar, da narrativa das mulheres produtoras, que este trabalho se constrói, sob a tentativa de desvendar como as colaboradoras da pesquisa entendem a produção cultural, suas fases e etapas, e como definem o trabalho que realizam.

1.7 - CAMPO PROFISSIONAL DA PRODUÇÃO CULTURAL NO BRASIL

Com o processo de especialização das atividades culturais, e com a questão da cultura enquanto objeto de políticas públicas de Estado, sobretudo através da criação das leis de incentivo e apesar das descontinuidades e contradições imbricadas nesse processo, a formação em produção cultural se torna necessária com o aumento da demanda de criação e execução de projetos culturais, bem como o aumento da busca por profissionais que fossem capazes de criar, gestar e gerir estes projetos.

Ainda que houvesse uma demanda relativamente significativa por profissionais que atuassem na cultura, o campo da formação em produção cultural no Brasil é extremamente novo. Registra-se que o primeiro curso de formação em gestão e produção cultural foi criado em 1995, na Universidade Federal Fluminense - UFF. O curso de Bacharelado em Produção Cultural da UFF está em atividade até hoje e contempla

em sua estrutura curricular “estudos das linguagens artísticas, das teorias da arte e da cultura e em especial do planejamento, organização e gestão da cultura”³⁴. Já em 1996, a Universidade Federal da Bahia – UFBA passa a ofertar o curso de Graduação em Comunicação com especialização em Produção em Comunicação e Cultura. Entre as competências do profissional formado neste bacharelado, destacam-se:

[...] elaboração e produção executiva de projetos culturais em segmentos artísticos e culturais (música, dança, teatro, patrimônio material e imaterial, entre outros); assessoria em comunicação para produtos e projetos culturais; além do desenvolvimento de consultorias graças às habilidades em análises e compreensão sobre públicos e práticas culturais.³⁵

Estes são os cursos de graduação em Produção Cultural mais antigos e ainda em atividade no Brasil. Segundo o Mapeamento dos Cursos de Gestão e Produção Cultural no Brasil 1995-2015, publicado pelo Itaú Cultural (2016), de 1995 até o ano de 2015, foram criados 131 cursos de graduação e pós-graduação em produção cultural, gestão cultural e áreas afins. Entre os cursos ofertados, 66,4% são em nível de especialização, 18,3% são de graduação e 10% de mestrado e/ou doutorado. Destes, atualmente existem 62 cursos em atividade, oferecidos por 44 instituições de ensino. Ainda segundo o mapeamento, no período compreendido entre 1995 e 2015 foram criados cursos em 19 estados brasileiros, sendo dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro o maior número de cursos criados, 33 e 32, respectivamente. Dessa forma, no período compreendido, São Paulo e Rio de Janeiro concentraram 49,6% dos cursos ofertados no país. No estado de Mato Grosso do Sul não há registros de cursos de produção e gestão cultural ofertados.

O mapeamento realizado pelo Itaú Cultural sugere também que, a partir da avaliação das matrizes curriculares dos cursos pesquisados, existe uma complexa gama de temas e ideias que compõem essas matrizes, fato esse que deixa claro ainda não haver um consenso quanto as habilidades necessárias ou o perfil desejado para o profissional da produção cultural, assim como citado anteriormente nesta pesquisa.

Podemos então sugerir que o surgimento dos primeiros cursos de formação em

34 Mais informações sobre o curso de Bacharelado em Produção Cultural podem ser obtidas através do endereço: http://iacs.sites.uff.br/graduacao_producao-cultural/.

35 Mais informações sobre o curso de Bacharelado em Comunicação com especialização em Produção em Comunicação e Cultura podem ser obtidas através do endereço: <https://www.facom.ufba.br/portal2017/pagina/12/producao-em-comunicacao-e-cultura>.

produção cultural no início da década de 1990 tem relação direta com o nascimento e crescimento das políticas públicas de incentivo à cultura inauguradas no final da década de 1980. Os cursos foram criados para atender uma demanda de mercado que necessitava de profissionais aptos para atuarem na área, o que trouxe para a produção cultural mais possibilidades de ação dentro de seu campo profissional. Assim, é a partir da criação destes cursos que podemos observar o nascimento e o desenvolvimento da produção cultural enquanto campo de estudo, campo este que segue se formando e que ainda não possui uma visão consolidada acerca dos conceitos e limites relativos ao trabalho com produção cultural, provando que a área segue em transformação constante.

Talvez por essa constante transformação, aliada às instabilidades das políticas públicas de cultura no Brasil, há a dificuldade de formular definições que deem conta de descrever o escopo de atuação das/dos produtoras/produtores culturais, bem como há a falta de consenso quanto à nomenclatura dada a esses profissionais. Daí as razões pelas quais a produção cultural ainda não ter se constituído legalmente como uma atividade profissional. A Produção Cultural não consta na listagem de profissões regulamentadas pelo Ministério do Trabalho, e o projeto de lei número 5575, apresentando em 14 de maio de 2013 pelo então deputado Giovani Cherini (PDT-RS), que dispõe sobre a regulamentação da profissão de Produtor Cultural, Esportivo e de Ações Sociais, segue em tramitação³⁶.

Levando em conta todos esses aspectos relativos às transformações no campo da cultura e das políticas culturais, a insuficiência de definições que deem conta de descrever a atividade da produção cultural, e a ausência de consenso quanto aos limites de atuação de cada profissional na cadeia produtiva da cultura, esta pesquisa pretendeu dar voz à narrativa das mulheres produtoras culturais e às suas impressões sobre os aspectos que constituem o trabalho que realizam. Assim, a partir do ponto de vista das produtoras culturais que colaboraram com a pesquisa, discutiremos a seguir de que maneira a profissão de produção cultural se constitui e se configura no Brasil.

36 Para mais informações sobre a tramitação do Projeto de Lei 5575/2013 ver: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=576797>.

CAPÍTULO 2

DOS BASTIDORES AO RECONHECIMENTO

A participação das mulheres
na produção cultural brasileira

2.1 PARA ALÉM DOS BASTIDORES: AS COLABORADORAS DA PESQUISA

Desde o início, a intenção desta pesquisa sempre foi a de ouvir as mulheres envolvidas com a produção cultural brasileira, e de fazer deste trabalho uma ferramenta onde essas mulheres pudessem se reconhecer e serem vozes ativas na descrição e discussão dos aspectos que envolvem o exercício da profissão³⁷. Dessa maneira, optou-se por realizar a coleta dessas informações através de entrevistas semiestruturadas, presenciais ou à distância, com produtoras culturais que atuam no país. A intenção foi a de ouvir a opinião dessas profissionais acerca das questões que atravessam sua vida profissional, buscando, a partir desses relatos, entender de maneira mais aprofundada como se dá a organização dessa área no contexto brasileiro. A respeito da metodologia utilizada, a entrevista, Haguette (1997) explica:

A entrevista pode ser definida como um processo de interação social entre duas pessoas na qual uma delas, o entrevistador, tem por objetivo a obtenção de informações por parte do outro, o entrevistado. As informações são obtidas através de um roteiro de entrevista constando de uma lista de pontos ou tópicos previamente estabelecidos de acordo com uma problemática central e que deve ser seguida (HAGUETTE, 1997, p.86).

Neste trabalho, as entrevistas tiveram como um dos objetivos principais obter informações a respeito de aspectos subjetivos que envolvem o fazer artístico e laboral das mulheres entrevistadas. Para além dos dados objetivos coletados a partir das entrevistas, que envolveram aspectos como faixa etária, grau de escolaridade, naturalidade e local de residência, primordialmente teve-se a intenção de captar, através do ponto de vista das entrevistadas, as questões que as constituem enquanto profissionais da produção cultural, as dificuldades que enfrentam no cotidiano de seu trabalho, além das experiências por elas vividas, sobretudo a partir do olhar de como a questão de gênero interfere no exercício da sua profissão.

Entre os diversos tipos de entrevistas - projetiva, história de vida, grupos focais,

37 A respeito do reconhecimento, recorremos a Honneth (2003, p. 156), que destaca a existência de três esferas de reconhecimento: a primeira, a esfera do amor, onde situam-se relações emotivas que tornam possíveis um saber-se-no-outro produzindo um conhecimento comum e possibilitando que o indivíduo desenvolva confiança, fator indispensável para os projetos que visem a auto realização pessoal do indivíduo; a segunda, esfera do direito, de dimensão jurídico-moral, onde o reconhecimento é intersubjetivo através da inimizabilidade do indivíduo, constituindo sentimentos de auto respeito e, por fim, a terceira, esfera da solidariedade, que se corresponde ao conjunto de valores, de onde se presume o respeito solidário aos projetos de auto realização do indivíduo, contribuindo para a estima social.

estruturadas, semiestruturadas, abertas - optou-se nessa pesquisa pelo método de entrevistas semiestruturadas, para que as entrevistadas tivessem a liberdade de falar de forma mais livre sobre o tema proposto. Sobre a entrevista semiestruturada, Boni e Quaresma (2005), explicam:

O pesquisador deve seguir um conjunto de questões previamente definidas, mas ele o faz em um contexto muito semelhante ao de uma conversa informal. O entrevistador deve ficar atento para dirigir, no momento que achar oportuno, a discussão para o assunto que o interessa fazendo perguntas adicionais para elucidar questões que não ficaram claras ou ajudar a recompor o contexto da entrevista, caso o informante tenha “fugido” ao tema ou tenha dificuldades com ele. (BONI e QUARESMA, 2005, p. 75).

Nesse sentido, os dados foram coletados por meio de entrevistas semiestruturadas realizadas com mulheres que atuam como produtoras culturais, combinando questões abertas e fechadas. As entrevistas foram conduzidas de maneira a proporcionar às entrevistadas um ambiente confortável em que se sentissem em liberdade para exporem suas opiniões a respeito da participação feminina na produção cultural. Dentre as vantagens desse tipo de abordagem destaca-se a possibilidade de direcionar a entrevista ao tema proposto e o tempo de duração, além da possibilidade da interação entre as entrevistadas e a entrevistadora. (BONI e QUARESMA, 2005). A condução das entrevistas seguiu também as lições de Bourdieu (2008), para quem as entrevistas devem se basear, antes de tudo, em uma relação de confiança entre o entrevistador e o entrevistado. O entrevistador deve também abandonar um ponto de vista único e dar vazão à pluralidade de pensamentos existentes.

O roteiro para as entrevistas foi organizado, inicialmente, com perguntas objetivas e, posteriormente, com perguntas abertas. Apesar dessa organização, no geral, em todas as perguntas, sejam elas abertas ou fechadas, houve, por parte das entrevistadas, respostas mais amplas do que simplesmente aquilo que lhes foi perguntado. As perguntas selecionadas previamente e que foram aplicadas em todas as entrevistas realizadas foram as seguintes: 1) Qual o seu nome e sua idade?; 2) Qual a sua naturalidade e o local onde reside atualmente?; 3) Qual seu grau de escolaridade?; 4) Como você se reconhece enquanto produtora cultural?; 5) Em qual área da produção cultural você atua?; 6) Há quanto tempo atua como produtora

cultural?; 7) Como decidiu se tornar produtora cultural?; 8) Em sua opinião, quais são as qualidades necessárias para ser uma boa produtora cultural?; 9) Quais são as principais dificuldades que você enfrenta no trabalho com produção cultural?; 10) Como você vê o mercado para a produção cultural atualmente?; 11) Você acredita que existem mais mulheres ou homens atuando com produção cultural?; 12) Quais posições você acredita que as mulheres ocupam com mais regularidade na produção cultural?; 13) Você considera que há desigualdade de gênero no âmbito da produção cultural?; 14) Como é ser mulher e atuar como produtora cultural? Além das questões previamente elencadas, no decorrer da realização de cada uma das entrevistas outras questões que não constavam do roteiro original acabaram sendo aplicadas de acordo com as vivências de cada produtora e dos assuntos abordados nas mesmas.

As produtoras entrevistadas foram escolhidas a partir de dois critérios: por meio de relações profissionais que essa pesquisadora já havia estabelecido e que resultaram nas primeiras entrevistas, e por meio de outras profissionais que foram sendo indicadas pelas produtoras que já haviam sido entrevistadas. Foram realizadas 17 entrevistas gravadas com produtoras culturais, mantendo-se o sigilo de suas identidades como forma de proporcionar um ambiente seguro e confortável para que elas se sentissem à vontade para relatar situações que as atravessam no exercício da produção cultural.

Tendo em vista as limitações em termos espaciais e temporais para uma pesquisa em nível de mestrado, é importante ressaltar que não houve recorte por áreas de atuação ou por regiões do País, pois não seria possível realizar uma pesquisa que pudesse representar as peculiaridades de cada uma das áreas da cultura, bem como as especificidades do exercício da produção cultural nas diferentes regiões brasileiras. Ressalta-se, contudo, que esta dissertação constitui um esforço inicial de uma pesquisa mais ampla que pretendemos continuar no sentido de abordar outros temas e ouvir outras mulheres envolvidas na produção cultural.

Dessa forma, selecionamos produtoras culturais que já conhecíamos para, posteriormente, entrevistar produtoras indicadas pelas colaboradoras selecionadas. As entrevistas com as colaboradoras de outras localidades ocorreram entre dezembro de

2018 e dezembro de 2019, no contexto de minha participação na Semana Internacional da Música - SIM São Paulo³⁸, no Womens Music Event – WME³⁹, e à distância, via Skype e Whatsapp. As entrevistas com produtoras culturais de Dourados foram realizadas entre setembro e dezembro de 2019, no Núcleo de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados. Os dados obtidos através das entrevistas realizadas serão discutidos no terceiro capítulo e as colaboradoras entrevistadas serão apresentadas a seguir.

Entrevistada 1: se reconhece como Produtora Cultural. Tem 45 anos, nasceu e reside atualmente em São Paulo, SP. Seu grau de escolaridade é cursando doutorado. Atua principalmente na área da música e também é pesquisadora na área da cultura. Atua profissionalmente como produtora cultural há cerca de 24 anos, porém reconhece ter efetuado trabalhos relacionados à produção cultural desde os 13 anos. A entrevista foi realizada durante a Semana Internacional da Música – SIM São Paulo, em 06 de dezembro de 2018.

Entrevistada 2: se reconhece como pesquisadora e artista. Tem 37 anos, nasceu em Três Lagoas, Mato Grosso do Sul e é residente na cidade de São Paulo. Seu grau de escolaridade é o de doutorado. Atua nas áreas de música, arte sonora, pesquisa e estudos do som. Atua na área da pesquisa e de produção de seus trabalhos artísticos há cerca de 14 anos. A entrevista foi realizada durante a Semana Internacional da Música – SIM São Paulo, em 07 de dezembro de 2018.

Entrevistada 3: se reconhece como Produtora Cultural. Tem 34 anos, nasceu e reside atualmente em São Paulo, SP. Seu grau de escolaridade é o de superior incompleto. Atua na área da música. Atua como produtora cultural profissionalmente há cerca de 10 anos, porém reconhece ter realizado trabalhos relacionados à produção cultural

38 A Semana Internacional da Música de São Paulo, realizada anualmente, é uma das mais importantes feiras de negócios de música da América Latina. O evento tem como objetivo discutir novas ideias e conceitos a respeito do mercado da música, e conta com palestras, oficinas, mesas de debate e shows em sua programação.

39 O Women's Music Event é uma plataforma de música, negócios e tecnologia vista através da perspectiva feminina que se propõe realizar, entre outras coisas, um evento anual de discussão da indústria da música através do olhar das mulheres, com uma programação composta por palestras, oficinas, mesas de debate e shows

desde os 19 anos de idade. A entrevista foi realizada durante a Semana Internacional da Música – SIM São Paulo, em 07 de dezembro de 2018.

Entrevistada 4: se reconhece como Empresária. Tem 34 anos, nasceu e reside atualmente em São Paulo, SP. Seu grau de escolaridade é o de superior incompleto. Atua na área da música. Atua como produtora cultural profissionalmente há cerca de 10 anos. A entrevista foi realizada durante a Semana Internacional da Música – SIM São Paulo, em 07 de dezembro de 2018.

Entrevistada 5: se reconhece como Produtora Cultural. Tem 33 anos, nasceu em Santo André, estado de São Paulo e é residente em São Caetano, estado de São Paulo. Seu grau de escolaridade é o de superior completo. Atua na área da música. Atua como produtora cultural há cerca de 10 anos. A entrevista foi realizada durante a Semana Internacional da Música – SIM São Paulo, em 07 de dezembro de 2018.

Entrevistada 6: se reconhece como Produtora Cultural, Produtora Artística, Programadora e Curadora. Tem 33 anos, nasceu em Campo Grande, MS e é residente na cidade de São Paulo. Seu grau de escolaridade é o de superior completo. Atua na área da música. Atua como produtora cultural há cerca de 18 anos, pois reconhece que sua primeira experiência relacionada à produção cultural se deu quando tinha 15 anos. A entrevista foi realizada durante a Semana Internacional da Música – SIM São Paulo, em 07 de dezembro de 2018.

Entrevistada 7: se reconhece como Produtora Cultural, Curadora de Eventos e Pesquisadora. Tem 42 anos, nasceu e reside atualmente em São Paulo, SP. Seu grau de escolaridade é cursando doutorado. Atua na área da música. Atua como produtora cultural há cerca de 5 anos. A entrevista foi realizada durante o Women's Music Event – WME, em São Paulo, em 22 de março de 2019.

Entrevistada 8: se reconhece como Produtora Cultural e Curadora. Tem 38 anos, nasceu em São Paulo, estado de São Paulo e é residente na cidade de São Paulo. Seu grau de escolaridade é o de superior completo. Atua na área da música. Atua como produtora cultural há cerca de 15 anos. A entrevista foi realizada durante o Women's Music Event – WME, em São Paulo, em 22 de março de 2019.

Entrevistada 9: se reconhece como Produtora Cultural. Tem 34 anos, nasceu em Goiás e é residente na cidade de São Paulo. Seu grau de escolaridade é superior completo. Atua na área da música. Atua como produtora cultural há cerca de 14 anos. A entrevista foi realizada durante o Women's Music Event – WME, em São Paulo, em 22 de março de 2019.

Entrevistada 10: se reconhece como Articuladora Cultural. Tem 29 anos, nasceu em Ribeirão Preto, estado de São Paulo e é residente em São Paulo. Seu grau de escolaridade é superior completo. Atua na área da música, como produtora cultural e articuladora há cerca de 5 anos. A entrevista seria realizada durante o Women's Music Event – WME, em São Paulo, mas por conflito de agenda não ocorreu. Posteriormente a entrevista foi realizada à distância, via whatsapp, em 03 de abril de 2019.

Entrevistada 11: se reconhece como empresária. Tem 22 anos, nasceu em Campina Grande, estado da Paraíba e é residente em São Paulo. Seu grau de escolaridade é superior completo. Atua na área da música. Atua como empresária e produtora executiva há 3 anos. A entrevista foi realizada à distância, via Skype, em 10 de abril de 2019.

Entrevistada 12: se reconhece como socióloga e pesquisadora da área da cultura. Tem 42 anos, nasceu e reside atualmente em São Paulo, SP. Seu grau de escolaridade é o de doutorado. Atua como pesquisadora em sociologia da cultura, principalmente na área da música. Atua com temas relacionados à cultura desde os 17 anos, quando do seu ingresso na graduação, então atua na área há cerca de 25 anos. A entrevista foi realizada à distância, via Skype, em 20 de junho de 2019.

Entrevistada 13: se reconhece como produtora e gestora cultural. Tem 34 anos, nasceu em João Monlevade, estado de Minas Gerais, e é residente na cidade de Belo Horizonte. Seu grau de escolaridade é o de superior completo. Atua na área de artes cênicas – teatro. Atua como produtora cultural há 15 anos. A entrevista foi realizada à distância, via whatsapp, em 11 de julho de 2019.

Entrevistada 14: se reconhece como produtora cultural. Tem 28 anos, nasceu em São Paulo, estado de São Paulo, e é residente na cidade de Dourados. Seu grau de

escolaridade é cursando mestrado. Atua na área de artes cênicas – teatro. Atua como produtora cultural há cerca de 3 anos. A entrevista foi realizada presencialmente no Núcleo de Artes Cênicas da UFGD, em 18 de setembro de 2019.

Entrevistada 15: se reconhece como produtora cultural. Tem 36 anos, nasceu em Caarapó, estado de Mato Grosso do Sul, e é residente na cidade de Dourados. Seu grau de escolaridade é cursando doutorado. Atua na área de artes cênicas – teatro. Atua como produtora cultural há 10 anos. A entrevista foi realizada presencialmente, no Núcleo de Artes Cênicas da UFGD, em 19 de setembro de 2019.

Entrevistada 16: se reconhece como produtora cultural. Tem 28 anos, nasceu e reside atualmente em Dourados, MS. Seu grau de escolaridade é superior completo. Atua principalmente na área da dança. Atua como produtora cultural há 10 anos. A entrevista foi realizada presencialmente no Núcleo de Artes Cênicas da UFGD, em 19 de setembro de 2019.

Entrevistada 17: se reconhece como produtora cultural. Tem 37 anos, nasceu em Cascavel, estado do Paraná, e é residente em Dourados. Seu grau de escolaridade é o de doutorado. Atua na área de artes cênicas – teatro. Atua como produtora cultural há cerca de 15 anos. A entrevista foi realizada presencialmente no Núcleo de Artes Cênicas da UFGD, em 19 de setembro de 2019.

Todas as entrevistas foram transcritas integralmente no intuito de registrar as opiniões das entrevistadas a respeito das questões colocadas para a pesquisa. Os relatos serão apresentados no terceiro capítulo e analisados à luz das referências sociológicas acerca da participação feminina na produção cultural brasileira, bem como das questões relacionadas às relações de gênero e de poder que atravessam a sociedade brasileira.

Cabe ressaltar, novamente, que esta pesquisa não se propõe a caracterizar definitivamente em que medida a produção cultural brasileira é organizada e se organiza, e de modo algum pretende estabelecer parâmetros ou diretrizes que visem a disciplinar ou sequer descrever a atuação das produtoras culturais, ciente que a organização da Cultura e mais especificamente a Produção Cultural se constituem

como campo de conhecimento em constante (trans)formação e que a atuação dessas profissionais, ainda hoje, carece de definições e de estudos capazes de descrevê-las por completo. Isto posto, a tentativa empreendida nesta pesquisa foi a de tornar as produtoras culturais agentes efetivas na construção de um relato potente e real sobre o trabalho que realizam, e a partir de seus discursos promover uma discussão à luz das ciências sociais sobre os aspectos relatados por elas, abraçando os prazeres e as contradições neles envolvidos.

2.2 - (RE)CONHECENDO: OS DADOS SOBRE A PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES NA PRODUÇÃO CULTURAL BRASILEIRA

Além das 17 entrevistas realizadas, que serão analisadas no capítulo 3, optou-se também pela aplicação de um questionário *on-line* com o objetivo de aumentar a abrangência da pesquisa e ouvir produtoras culturais de outras regiões do país e de outras áreas de atuação que não foram contempladas nas entrevistas. O questionário, assim como as entrevistas, teve como objetivo o de entender as dinâmicas do trabalho das mulheres na produção cultural e possibilitou a participação de mais mulheres tendo em vista não ser possível realizar um grande número de entrevistas. Desta maneira, o questionário, composto pelas mesmas questões aplicadas nas entrevistas e acrescido de questões relativas à identidade de gênero e a identificação de cor ou raça, foi disponibilizado em março de 2019, através de minhas redes sociais.

É importante ressaltar que o alcance da divulgação do questionário apresentou restrições, tendo em vista que ele partiu da minha rede pessoal de contatos, chegando a outras redes através de um grupo pré-estabelecido. Assim, não se pode deixar de lado o fato de que as produtoras culturais que tiveram a chance de acessá-lo são as profissionais que já possuem acesso à essas redes pré-determinadas. Isso se reflete no fato de haver baixa representatividade de mulheres das regiões norte e nordeste do país, quando comparadas à quantidade de mulheres que responderam o questionário das regiões sudeste, sul e centro-oeste. Isso se deve à proximidade geográfica, como é o caso de quando nos debruçamos sobre a participação de produtoras do centro-oeste,

mas sobretudo ao fato de não haver em minha rede de contatos produtoras que não são representantes da produção cultural realizada fora dos grandes centros.⁴⁰

Assim, reconhecendo as restrições quanto ao acesso das produtoras culturais a este trabalho, e consciente de que ele foi acessado por uma quantidade reduzida de mulheres, entendemos as limitações de abrangência da pesquisa, cientes de que ela não pode ser utilizada como panorama geral da atuação das produtoras culturais brasileiras por não representar um retrato completo das profissionais presentes em todos os estados brasileiros e em todas as esferas da produção cultural.

Outrossim, apesar dessas restrições e limitações, é necessário reconhecer a importância das opiniões colhidas a partir da participação de quase duas centenas de mulheres, que compartilharam suas vivências e experiências, e em muito contribuíram para as discussões desenvolvidas neste trabalho. Foi a partir dos pontos levantados pelas produtoras culturais que a pesquisa se estruturou, partindo dos temas que as próprias mulheres julgaram pertinentes dentro da configuração de seu mercado de trabalho.

O questionário online ficou disponível no período compreendido entre março até meados de setembro de 2019 e obteve 199 respostas de produtoras culturais de todas as regiões do país, de 18 estados e 56 municípios brasileiros, conforme demonstrado na figura 1. Vale ressaltar, ainda, que houve o registro de participação de produtoras culturais brasileiras residentes na Holanda e em Portugal.

40 Por que não houve, durante toda minha trajetória profissional, chance de me aproximar de produtoras de outros lugares do país que não as dos grandes centros? De que maneira seria possível estabelecer uma rede plural de conexão entre mim e outras produtoras culturais se eu mesma residio em uma cidade do interior, em um estado distante geograficamente e economicamente dos eixos de maior efervescência de produções culturais? Essas questões tornam-se difíceis de ser respondidas, e certamente são de extrema importância para entender a configuração atual da produção cultural brasileira. No entanto, infelizmente a resposta para elas não poderá obtida através deste trabalho.

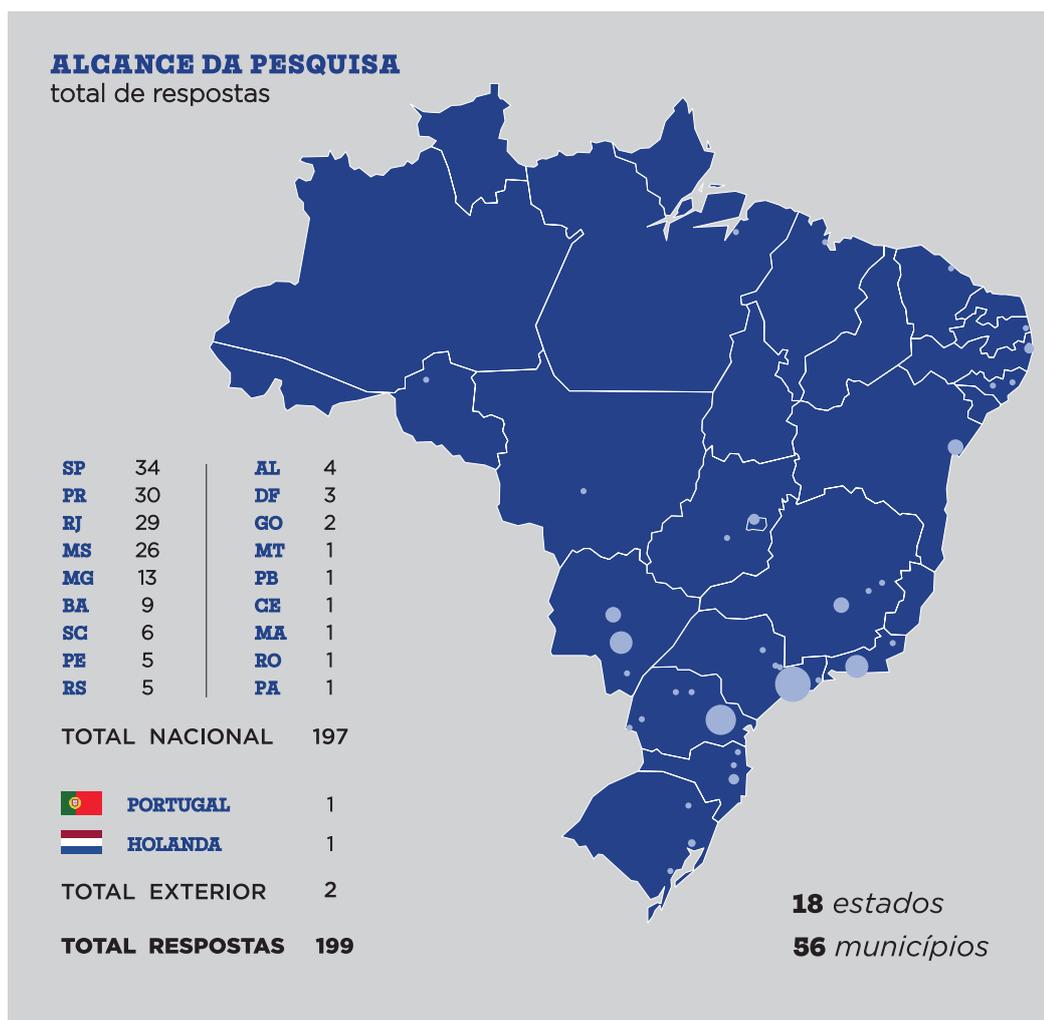


Figura 1 - Região Centro-Oeste, total de respostas.

A participação das produtoras culturais da região centro-oeste teve uma abrangência que resultou em 31 respostas, distribuídas entre os três estados da região e o Distrito Federal e em 6 municípios, e se concentrou sobretudo no estado de Mato Grosso do Sul, principalmente nas cidades de Dourados e Campo Grande, representando 15,6% do total de todas as respostas obtidas. Interessante ressaltar também que além destas, houve o registro de participação de uma única produtora cultural da cidade de Naviraí.

A baixa participação de outras cidades em nosso estado pode ser um reflexo da escassez de eventos e atividades culturais no interior, aliado à inexistência de redes que conectam as profissionais do interior com as cidades maiores. Para se ter uma ideia, quando nos debruçamos sobre os projetos cadastrados e aprovados na Lei Rouanet em Mato Grosso do Sul no período de 2010 a 2019, registra-se um total de 155 projetos,

dos quais 102 de concentram em Dourados e Campo Grande. Em relação ao total de projetos captados, que somam 41, 27 projetos concentram-se em Dourados e Campo Grande. Se levarmos em conta a quantidade de projetos aprovados nos outros estados da região no mesmo período, Mato Grosso teve 260, Goiás 738 e Distrito Federal 162.

Diante do exposto, constata-se que a alta taxa participação das produtoras culturais sul-matogrossenses, quando comparadas aos outros estados da região centro-oeste, justifica-se pelo fato de esta pesquisadora manter contato com essas mulheres e que essas redes de contato são inexistentes em relação ao contexto do interior do estado. Cabe destacar, também, que Mato Grosso do Sul é o estado da região centro-oeste que menos aprovou projetos na Lei Rouanet no período de 2010 a 2019, sendo este dado insuficiente para traçar um panorama sobre a produção cultural sul-matogrossense, mas de suma importância tendo em vista a escassez de dados referentes ao tema em nosso estado⁴¹. A participação das produtoras culturais da região centro-oeste nesta pesquisa está representada na figura 2.

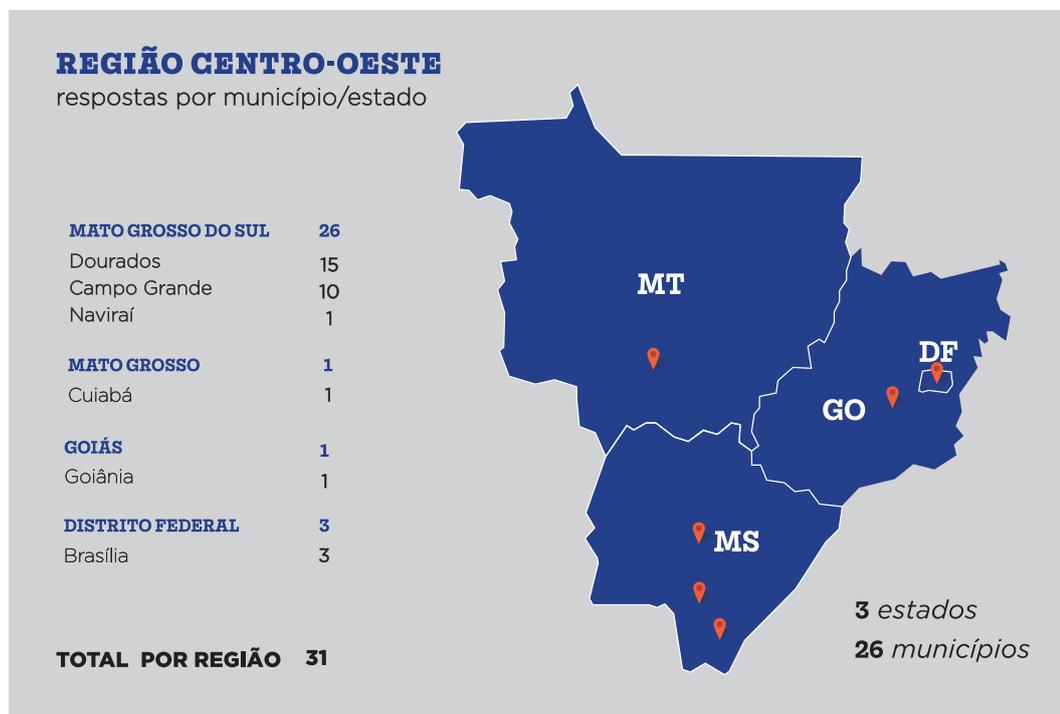


Figura 2 - Região Centro-Oeste, total de respostas.

41 Estes dados podem ser consultados no Versalic – Portal de Visualização do Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura, através do link: <http://versalic.cultura.gov.br/#/home>.

A participação das produtoras culturais da região sudeste teve uma abrangência que resultou em 101 respostas, distribuídas entre os três estados da região e em 26 municípios. As produtoras culturais da região sudeste que responderam o questionário representam 50,7% de todas as respostas obtidas, sendo assim a região com maior representatividade no universo da pesquisa. É importante ressaltar que, como citado anteriormente, essa maioria era esperada diante das redes estabelecidas durante minha carreira enquanto produtora cultural, mas, sobretudo, por ser o Sudeste a região com maior concentração da produção cultural brasileira atualmente.

Em um estudo denominado *Panorama Setorial da Cultura Brasileira*⁴², onde foram entrevistados produtoras e produtores culturais de todos os estados brasileiros, 46% das produtoras e dos produtores culturais ouvidos residiam na região sudeste, o que reforça a ideia de que é nessa região que se concentra a maior parte das e dos profissionais que atuam na área da produção cultural brasileira.

Já na pesquisa intitulada *Mulheres na Indústria da Música no Brasil: obstáculos, oportunidades e perspectivas*⁴³, desenvolvida pelo Núcleo de Pesquisa e organização de dados e informações sobre o mercado musical (Data Sim), da Semana Internacional da Música – SIM São Paulo, divulgada no final do ano passado, 71,2% das profissionais da indústria da música ouvidas no estudo são da região sudeste, evidenciando também que a maioria das mulheres na música concentra-se nesta região. A participação das produtoras culturais, por município, da região sudeste nesta pesquisa está representada na figura 3.

42 O Panorama Setorial da Cultura Brasileira foi um dos primeiros estudos realizados no país em que houve a preocupação de entender quantitativamente e qualitativamente as questões relativas à profissão de produção cultural, além de outros aspectos envolvendo a cultura brasileira. O estudo pode ser acessado através do link: <https://panoramadacultura.com.br>.

43 A pesquisa completa intitulada “Mulheres na Indústria da Música no Brasil: obstáculos, oportunidades e perspectivas” pode ser acessada em: <https://datasim.info/pesquisas/>.

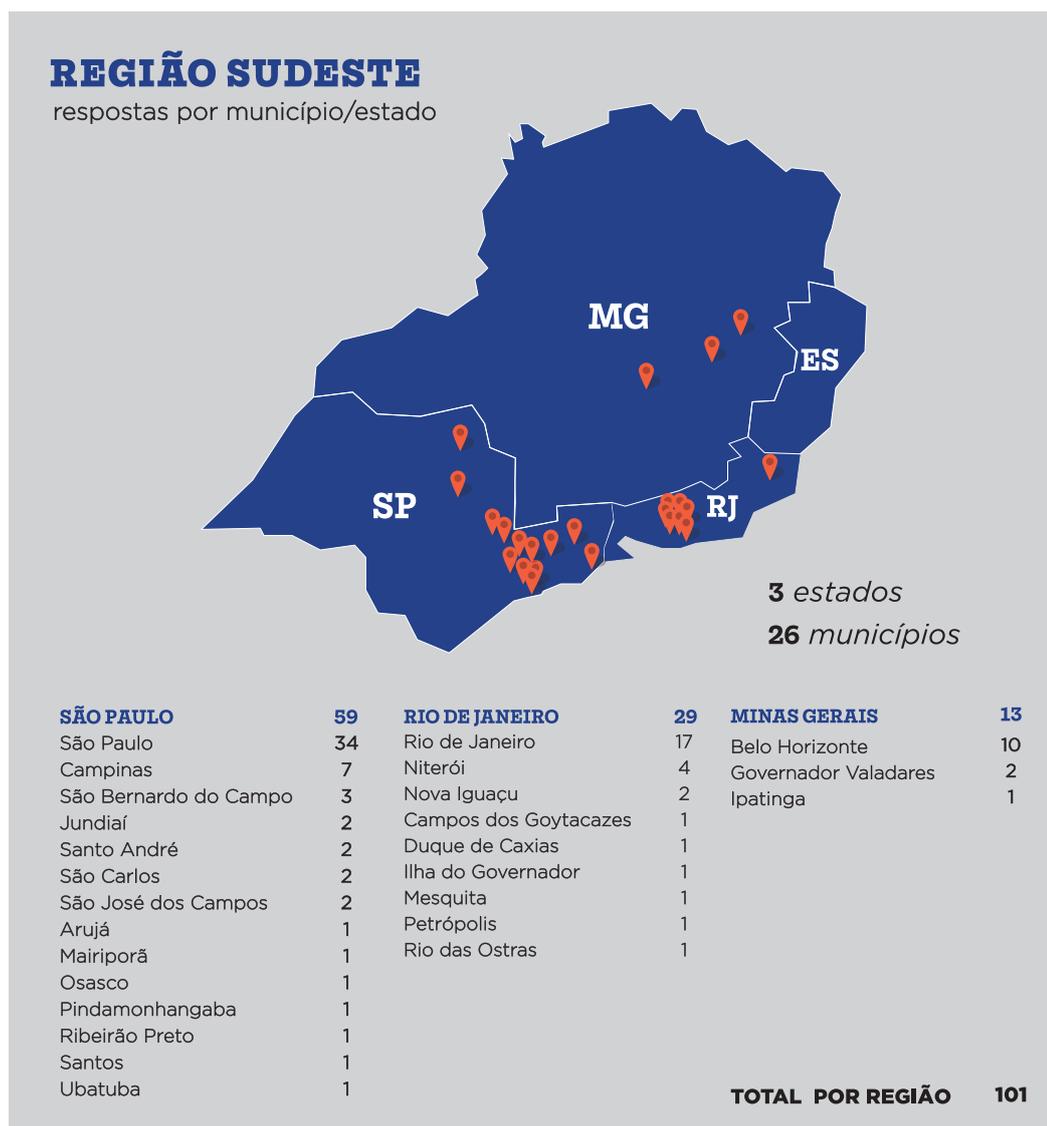


Figura 3 - Região Sudeste, total de respostas.

Quanto à participação das produtoras culturais da região Sul, a abrangência resultou em 41 respostas, distribuídas entre os três estados da região e em 14 municípios, representando 20,6% do total das produtoras culturais que responderam o questionário. Assim, a região Sul foi a segunda com maior representatividade, com valores bastante parecidos com os da pesquisa *Panorama Setorial da Cultura Brasileira*, na qual 20% das produtoras e produtores culturais ouvidos foram da região Sul⁴⁴. A participação das produtoras culturais da região sul está representada na figura 4.

44 Seria difícil estabelecer uma relação entre esta pesquisa e o estudo supracitado, pois divergem em relação a abordagem e também a quantidade de amostras utilizadas, porém convém mencionar a semelhança dos resultados obtidos entre eles.



Figura 4 - Região Sul, total de respostas.

Quanto à participação das produtoras culturais da região nordeste, a abrangência resultou em 21 respostas, entre 6 estados da região, quais sejam, Bahia, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Ceará e Maranhão, e em 8 municípios, representando 10,5% do total das produtoras culturais que responderam o questionário. Na pesquisa *Panorama Setorial da Cultura Brasileira* 17,8% das produtoras e produtores culturais ouvidos no estudo residiam na região nordeste. A participação das produtoras culturais da região nordeste nesta pesquisa está representada na figura 5.

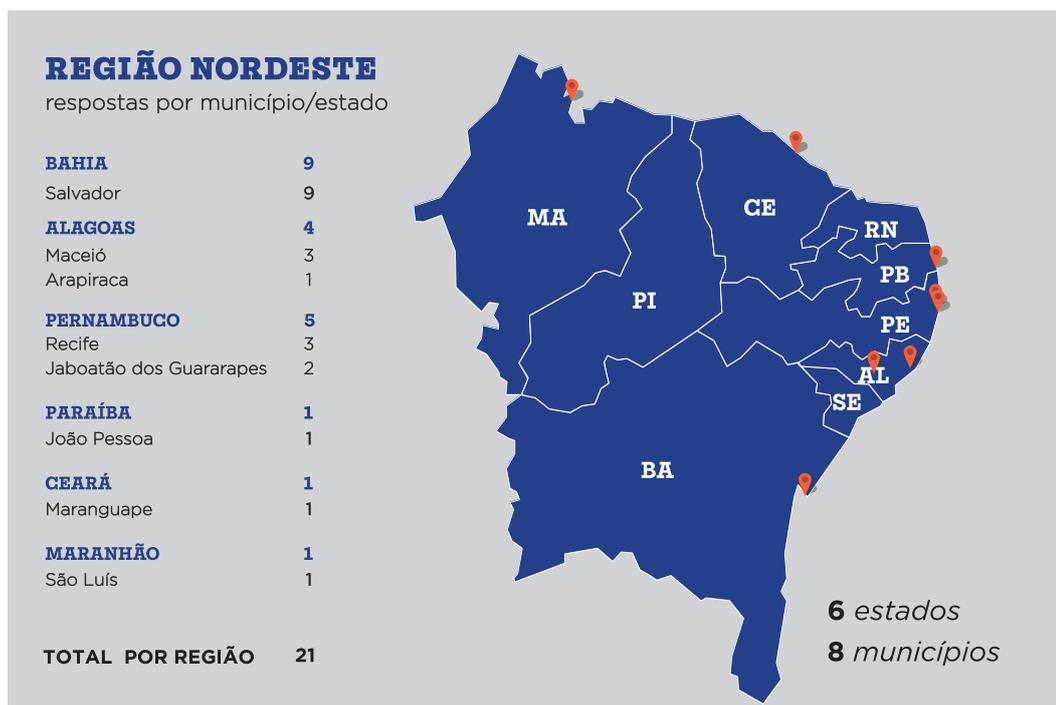


Figura 5 - Região Nordeste, total de respostas.

Finalmente, quanto à participação das produtoras culturais da região norte, a abrangência resultou em apenas 2 respostas, dos estados de Rondônia e Pará, e em 2 municípios, representando aproximadamente 1,4% do total das produtoras culturais que responderam o questionário. Na pesquisa *Panorama Setorial da Cultura Brasileira* 4,4% das produtoras e produtores culturais ouvidos no estudo residiam na região norte. A participação das produtoras culturais da região norte nesta pesquisa está representada na figura 6.

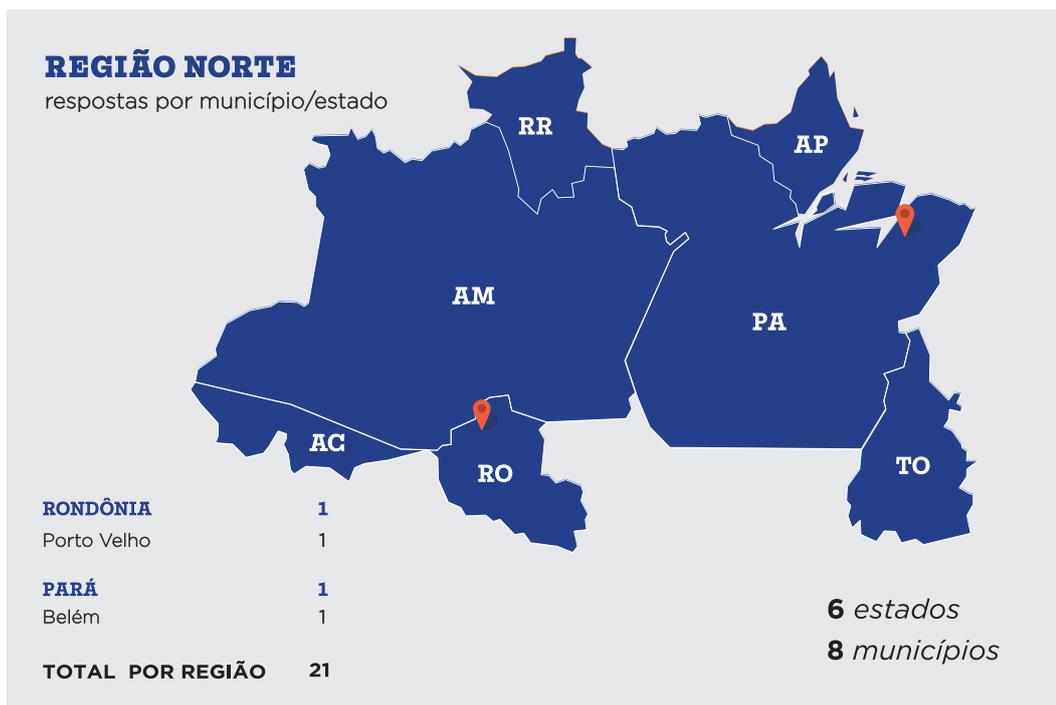


Figura 6 - Região Norte, total de respostas.

Ressalta, assim, que a participação das produtoras culturais das regiões sudeste e sul neste estudo representa 71,3% do total de mulheres ouvidas, o que indica que é nestas regiões que a maioria da produção cultural brasileira tem sido desenvolvida. Não obstante, inúmeros editais de fomento públicos e privados têm dado preferência à seleção e financiamento de propostas realizadas nos estados das regiões norte, nordeste e centro-oeste, com o intuito de democratizar a criação e a produção cultural e artística nestas regiões. A Lei Rouanet, por exemplo, em sua última alteração realizada em abril de 2019, prevê que projetos realizados nestas regiões poderiam aumentar o valor do limite máximo estabelecido em até 100%, quando comparado às outras regiões. Porém, o que se pode observar atualmente, e esta pesquisa reflete esse cenário, é que estes esforços não têm resultado em uma mudança prática no sentido da descentralização da produção cultural brasileira.

Com relação ao perfil socioeconômico e cultural das entrevistadas, todas as produtoras culturais que responderam o questionário se declararam como mulheres cisgênero. A respeito da identificação de raça ou cor, 64,8% delas se identificaram como brancas, 21,1% como pardas, 10,6% como pretas, 2,5% como amarelas, 0,5% como não brancas e 0,5% optaram por não declarar, conforme figura 7.

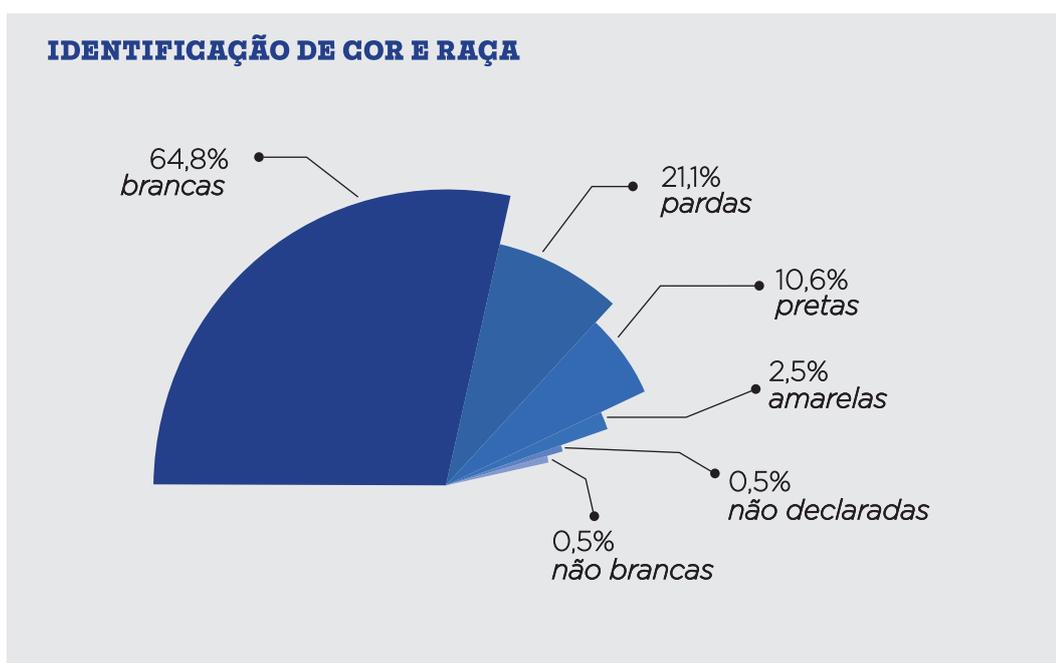


Figura 7 - Identificação de cor e raça.

Em relação ao grau de escolaridade, 43,2% das produtoras culturais que responderam o questionário possuem ensino superior completo; 32,7% possuem especialização; 16,6% possuem mestrado; 4% possuem ensino médio completo; 3% possuem doutorado e 0,5% possuem ensino fundamental completo. Sobre essa variável, é interessante ressaltar que, quando comparado com o nível de instrução das mulheres brasileiras apurado pelo IBGE no ano de 2016⁴⁵, a proporção de produtoras culturais com nível superior completo é muito maior que a média de todas as mulheres brasileiras. Enquanto a taxa de mulheres brasileiras que possuem ensino superior completo era de 16,9% em 2016, a taxa das produtoras culturais ouvidas nesta pesquisa que possuem ensino superior completo é de 95,5%. Ainda segundo o IBGE, a taxa de mulheres brancas que possuíam ensino superior completo em 2016 era de 23,5%, enquanto que a taxa de mulheres pretas ou pardas era de apenas 10,4%. Comparando os dados do IBGE com os dados obtidos das produtoras culturais colaboradoras desta pesquisa, verifica-se que 93,6% das mulheres pretas ou pardas que responderam esta pesquisa possuem ensino superior completo, porcentagem muito mais alta que a das

45 Dados obtidos através do informativo Estatísticas de Gênero – Indicadores sociais das mulheres no Brasil, que pode ser acessado em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101551_informativo.pdf.

mulheres brasileiras em geral. Os dados em relação à escolaridade das produtoras culturais em muito se assemelham aos obtidos na pesquisa já citada anteriormente, realizada pelo Data Sim com as mulheres integrantes da indústria da música, onde aproximadamente 74,5% possuem ensino superior completo.

Com efeito, é importante ponderarmos que as produtoras culturais brasileiras, apesar de atuarem em sua maioria na informalidade, submetidas muitas vezes às condições precárias de trabalho, à remuneração inadequada e à ausência de garantias e direitos trabalhistas, se constituem como um grupo de mulheres que apresentam alto grau de escolarização quando comparado com o percentual de escolaridade das mulheres brasileiras em geral. Os dados sobre a escolarização das produtoras culturais que participaram desta pesquisa estão representados na figura 8.

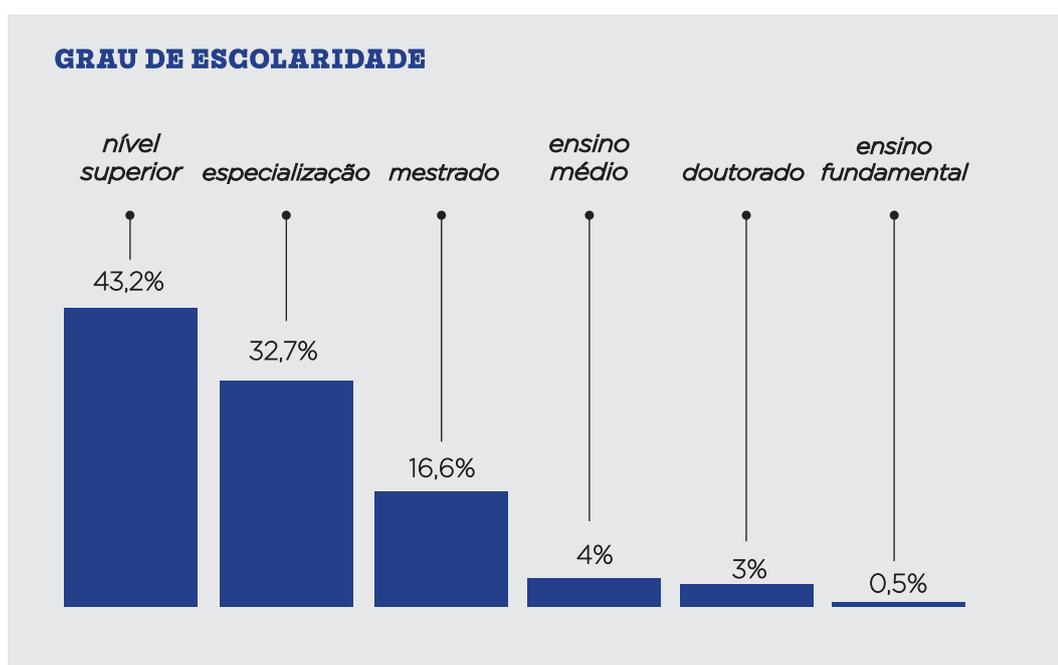


Figura 8 - Grau de escolaridade.

No que se refere à forma como as produtoras culturais que responderam o questionário se identificam no exercício da profissão, 56,3% se reconhece como Produtora Cultural; 15,1% se reconhece como Gestora Cultural; 13,1% se reconhece como Produtora Executiva; 1,5% se reconhece como Manager de Artistas; 1% se reconhece como Booker e 10% se reconhece com outras identificações, dentre elas Produtora de Eventos, Produtora Teatral, Captadora de Recursos, Agente cultural, entre outras, conforme figura 9.



Figura 9 - Como se reconhecem as produtoras culturais.

Já com relação à principal área de atuação das produtoras culturais que responderam o questionário, 28,1% declararam trabalhar na área da Música; 21,6% na área do Teatro; 19,6% na área da Gestão Cultural; 6% na área de Artes Visuais e ou Plásticas; 5% na área do Audiovisual; 4% na área da Dança; 1,5% na área do Circo e 14,2% declararam atuar em outras áreas, dentre elas Eventos, Literatura, Culturas Identitárias e Populares, Cultura Urbana, Patrimônio Cultural, entre outras, conforme figura10.

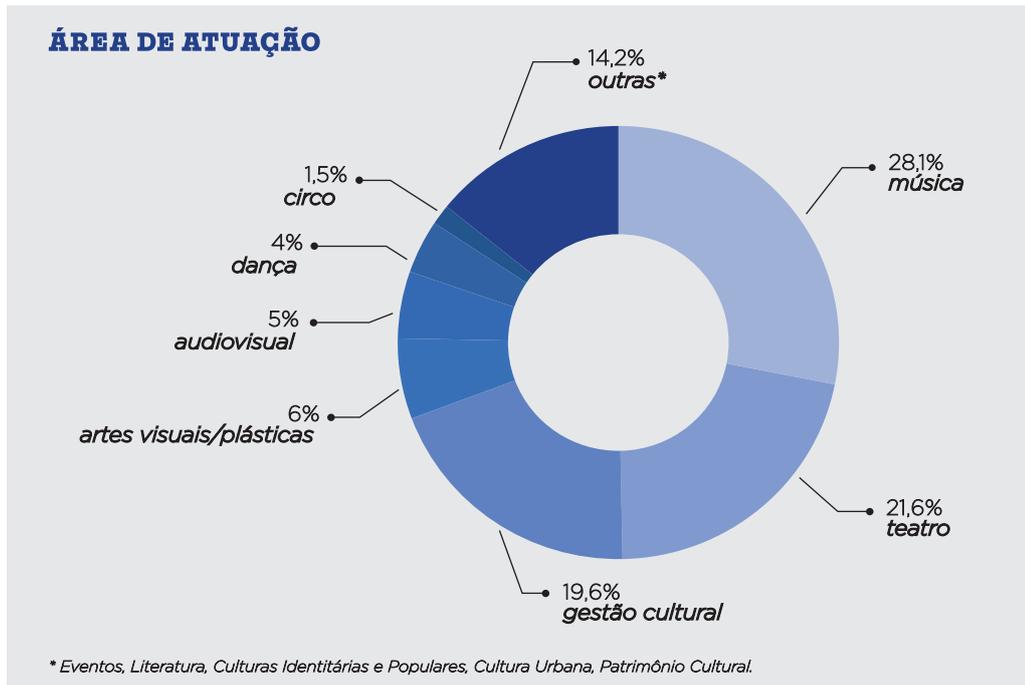


Figura 10 - Area de atuação.

Em relação ao tempo de atuação em produção cultural das mulheres que responderam o questionário, 30,7% manifestaram atuar na área entre cerca de 5 e 9 anos; 23,6% entre cerca de 10 a 14 anos; 20,1% entre cerca de 1 a 4 anos; 10,1% entre cerca de 15 a 19 anos; 9% entre cerca de 20 a 24 anos; 3% entre cerca de 25 a 29 anos; 2,5% a menos de 1 ano; 0,5% entre cerca de 30 a 34 anos e 0,5% entre cerca de 40 a 44 anos, conforme figura 11.

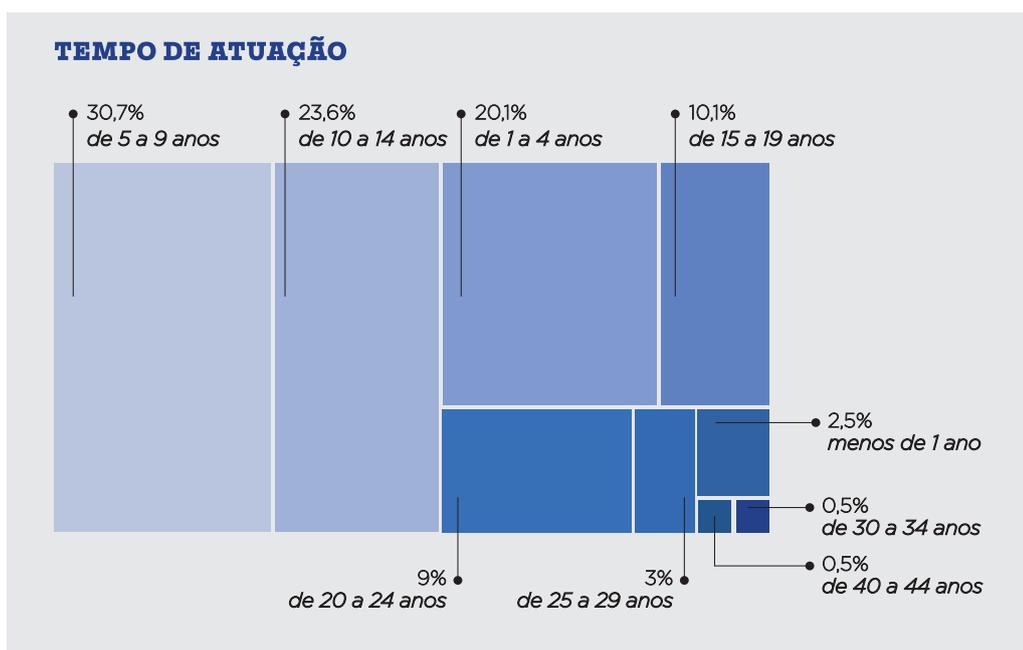


Figura 11 - Tempo de atuação.

No que se refere à faixa etária das produtoras culturais que contribuíram com esta pesquisa, 27,7% tem entre 30 a 34 anos; 21,6% entre 35 a 39 anos; 14,6% entre 25 a 29 anos; 11,1% entre 40 a 44 anos; 9,5% entre 20 a 24 anos; 7,5% entre 45 e 49 anos; 3,5% entre 50 a 54 anos; 3% entre 55 a 59 anos; 1% com menos de 20 anos e 0,5% entre 65 e 69 anos. Na pesquisa realizada pelo Data Sim cerca de 23,8% das mulheres inseridas na indústria da música pertencem à faixa etária de 31 a 35 anos, e apesar dessa faixa ser ligeiramente diferente dessa nossa pesquisa, os resultados se aproximam. A faixa etária das produtoras culturais que colaboraram com esta pesquisa está apresentada na figura 12.

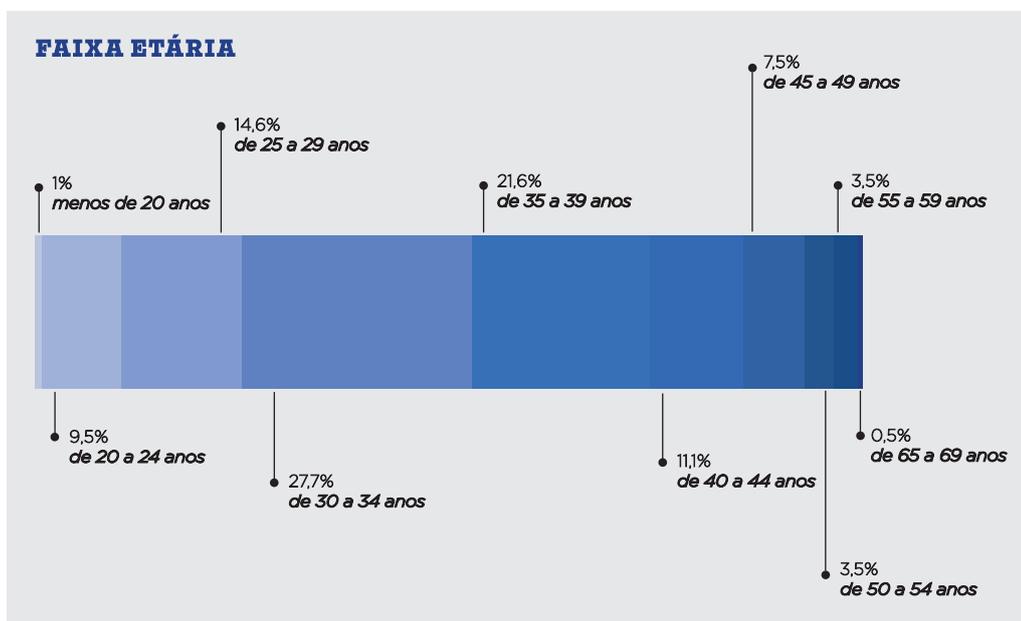


Figura 12 - Faixa Etária.

A primeira constatação a partir dos dados acima é a grande diversidade que se apresenta dentro do grupo das produtoras culturais que responderam o questionário. Quando nos debruçamos sobre a distribuição geográfica das mulheres que contribuíram com a pesquisa, a sua abrangência também fica muito evidente. Assim, ouvindo as opiniões de produtoras culturais de diversas partes do país, cada uma delas carregadas de vivências e de particularidades em relação ao modo como encaram o exercício da produção cultural em seu cotidiano, esta pesquisa permitiu traduzir, mesmo que de maneira inicial, alguns dos aspectos, características e impressões a respeito do trabalho das mulheres na produção cultural brasileira, a partir da perspectiva de quem

realmente conhece a área, as produtoras culturais.

Outrossim, esta pesquisa apresentou não apenas uma abrangência geográfica expressiva, mas também alcançou mulheres com características profundamente diversas, trabalhadoras de várias áreas da produção cultural e de diferentes faixas etárias. Se observamos os percentuais apresentados nos gráficos 7 e 8, que nos trazem os dados sobre a identificação de cor ou raça e o grau de escolaridade entre as produtoras que responderam o questionário, destaca-se o quanto o resultado apresentado se diferencia dos dados nacionais, já comparados anteriormente. Isso pode ser explicado se pensarmos em quem são as mulheres envolvidas na produção cultural brasileira e, além disso, quem são as mulheres que puderam ser ouvidas nesta pesquisa.

Não se pode negar que grande parte das mulheres que atuam como produtoras culturais dispõem de mais recursos materiais, educacionais e sociais se comparadas com as mulheres brasileiras no geral. Ademais, deve-se levar em conta os aspectos que envolvem as possibilidades de alcance da pesquisa em questão, tendo em vista a impossibilidade de alcançar as produtoras culturais que de certa forma se localizam distantes dos grandes centros brasileiros e do eixo tradicional da produção cultural no país, conforme já discutido no início deste item. Não se trata aqui de invalidar outras áreas e outras profissionais da produção cultural, mas de reconhecer que seria impossível, com os limites desta pesquisa, ouvir todas as produtoras culturais brasileiras.

Quando pensamos a questão de como se reconhecem as mulheres ouvidas na pesquisa, os resultados obtidos também corroboram com os apresentados no primeiro capítulo deste trabalho, confirmando que a maioria delas se reconhece como produtoras culturais. Este dado pode indicar que a denominação de produtora cultural se tornou uma forte tendência quando observamos as profissionais que trabalham na organização da cultura no Brasil, indo de encontro ao que foi discutido anteriormente. Pode-se notar que apesar da divergência entre as definições e denominações entre os trabalhadores do setor organizativo da cultura do país, estes têm, historicamente, se reconhecido em sua maioria como produtoras e produtores culturais. Esse reconhecimento se denota

em alguns fatores, seja em decorrência dos motivos já apresentados neste trabalho, dentre eles a criação dos primeiros cursos universitários com a nomeação de Produção Cultural e de o Estado brasileiro não haver estimulado a formação de gestores culturais com vistas a formular uma política de estado de cultura, seja em decorrência de outras causas e aspectos que possam existir e que, portanto, ainda precisam ser analisados.

Aos nos debruçarmos sobre os dados relativos à faixa etária, podemos observar que houve um amplo espectro relativo a idade das produtoras culturais que responderam ao questionário, desde produtoras bastante jovens até produtoras com idade mais avançada, conforme pode ser observado no gráfico 12. Esse espectro amplo também se traduz quanto ao tempo de atuação das trabalhadoras ouvidas nesta pesquisa, que envolveu desde profissionais que recém ingressaram na carreira de produtoras culturais, até profissionais que atuam por mais de 40 anos na área, tornando evidente mais uma vez a grande diversidade das participantes. Assim, observamos que a maioria das produtoras culturais que respondeu a pesquisa tem entre 30 e 34 anos e atuam na área há pelo menos 5 anos, evidenciando o alto índice de profissionais bastante experientes na área da produção cultural.

Já em relação às áreas de atuação, conforme observado no gráfico 10, quase a metade das produtoras culturais que contribuíram com esta pesquisa atuam nas áreas da música e do teatro, seguidas pelas que atuam na gestão cultural. Se somadas, as produtoras culturais que atuam nessas três áreas representam 69,3% das participantes da pesquisa. Essa maioria talvez se relacione com o fato de as áreas da música, do teatro e da gestão cultural estarem mais estruturadas em termos do mercado de trabalho, bem como contarem com a presença de um número significativo de mulheres atuando como produtoras culturais, o que não necessariamente significa que as mulheres são maioria quando comparadas com os homens que atuam nessas áreas.

Além do que foi discutido acima, ao optarmos por valorizar a narrativa das produtoras culturais, seja a partir das entrevistas ou a partir do questionário aplicado, acreditamos que o resultado deste trabalho se mostra profundamente fiel à realidade do cotidiano das mulheres da produção cultural brasileira. A partir da voz dessas

mulheres, de seus discursos, suas impressões, suas angústias, suas dificuldades, é que foi possível, junto de todas elas, começar a traçar os caminhos e tecer as redes dessa complexa atividade que é a produção cultural.

É interessante pensar também que, conforme descrito no primeiro capítulo desta dissertação, ainda existe uma escassez profunda em termos de estudos que objetivam descrever e analisar o trabalho das produtoras culturais, dificultando que fossem traçados paralelos entre este e outros estudos realizados anteriormente. Talvez essa escassez seja, ela mesma, um aspecto limitador no que tange tanto ao reconhecimento quanto a regularização da profissão de produtora/produtor cultural no país, se pensarmos que não se conhece de fato como a profissão se configura e quais são os desafios a serem transpostos a fim de tornar a produção cultural uma área de trabalho solidificada e regulamentada. Assim, mais uma vez, justifica-se a importância dessa pesquisa, que objetivou ser uma ferramenta que pudesse ser capaz de traduzir o trabalho desempenhado pelas mulheres na produção cultural e que, a partir do ponto de vista dessas mulheres, pode vir a se tornar não só um instrumento útil para estudos que possam surgir no futuro, mas também um elemento de identificação para com as produtoras culturais brasileiras.

Que, a partir de seus discursos e falas, estas profissionais possam se reconhecer como elementos fundamentais dentro da cadeia produtiva da cultura, sem as quais o caminho para que uma obra artística cumpra seu papel de chegar até seu público seria infinitamente mais difícil e sinuoso. É certo que existem muitos outros profissionais envolvidos diretamente nesta cadeia produtiva, mas não se pode negar a influência que as produtoras culturais exercem para a disseminação da cultura e da arte em nosso país, apesar das condições adversas a que estão expostas, sobretudo se observamos estas condições a partir do viés do gênero.

Por fim, não se pode negar também o quanto as mulheres têm sido elementos fundamentais quando observamos a produção cultural brasileira e como historicamente a produção cultural tem sido realizada de fato por mulheres, mesmo que na maioria das vezes esse protagonismo não fique evidente ou esteja encoberto

por figuras masculinas que são, em geral, as detentoras de poder nas estruturas dos projetos e trabalhos artísticos. E é por esse motivo que esta pesquisa se propôs a dar uma contribuição efetiva nessa seara, estando profundamente comprometida com o objetivo de evidenciar o papel fundamental que as mulheres exercem na produção cultural brasileira. A seguir, portanto, apresentaremos o que pensam e sentem essas mulheres.

CAPÍTULO 3

GÊNERO E RELAÇÕES DE PODER NO ÂMBITO DA PRODUÇÃO CULTURAL BRASILEIRA

A perspectiva
das Produtoras Culturais

3.1- “UM TRABALHO QUE TE ESCOLHE”: A CONSTRUÇÃO DO QUE É SER PRODUTORA CULTURAL A PARTIR DA NARRATIVA DAS ENTREVISTADAS

Os aspectos que envolvem a tomada de decisão quanto a ingressar na carreira de Produção Cultural são diversos e se apresentam de maneiras diferentes e em fases diferentes para cada produtora cultural. Segundo Costa (2007), pode-se identificar algumas formas de entrada de profissionais neste mercado de trabalho, quais sejam: sujeitos que aprendem e refletem sobre o ofício da produção cultural no cotidiano exercício de seu trabalho; sujeitos que já estão incluídos em mercados de trabalho mais complexos e estruturados, fazendo com que sintam a necessidade de adquirir formação mais específica na área da produção cultural; e sujeitos que desejam uma formação específica na área pela via acadêmica, mesmo não tendo tido experiências práticas com produção cultural anteriormente. Como veremos a seguir, a realidade das produtoras culturais ouvidas nessa pesquisa de certa maneira se difere das razões apresentadas pelo autor.

Seria difícil procurar estabelecer razões objetivas que influenciassem e influenciem não só o desejo, mas de fato a entrada de profissionais neste mercado de trabalho. Entre as entrevistadas isso se refletiu, porém pôde-se evidenciar que a escolha em ingressar nesta área de trabalho, apesar de diferente para cada uma das mulheres envolvidas, se apresentou de maneiras bastante semelhantes quando nos debruçamos sobre as respostas das participantes da pesquisa, sugerindo que a produção cultural não seria necessariamente uma “carreira dos sonhos”, talvez por ainda não ser uma profissão consolidada no mercado de trabalho brasileiro ou pelo fato de se configurar como um campo profissional ainda em formação e, dessa maneira, repleto de contradições, dificuldades e instabilidades, conforme já relatado anteriormente.

São raras as vezes em que é possível encontrar alguém que sonhe em se tornar produtora cultural. Diferente de outras carreiras, a produção cultural não está presente no imaginário da maioria da população, sequer como uma possibilidade, menos ainda como um trabalho idealizado, uma carreira desejada. E isso fica muito evidente quando analisamos as narrativas das produtoras culturais entrevistadas. A partir da questão

“como decidiu se tornar produtora cultural”, aplicada tanto nas entrevistas como no questionário on-line, as respostas obtidas indicaram muita semelhança. As mulheres entrevistadas comumente começavam a responder a pergunta da seguinte maneira: eu não decidi. Interessante pensar em quanto o trabalho em produção cultural no universo das mulheres ouvidas nesta pesquisa se coloca como um trabalho que te escolhe e não como um trabalho escolhido. Conforme relatado por uma das entrevistadas:

Foi acontecendo, é um trabalho que te escolhe, e pra você ver como também é tão difícil encontrar profissionais pra esse mercado mesmo que eles tenham passado por uma formação, porque é, é empírico, é empírico, é ter muitas vezes esse feeling sabe, puta a casa vai cair, e agora o que eu faço? (Empresária, 34 anos, São Paulo – SP).

Assim, ressalta-se que muitas vezes o acaso acaba por direcionar essas mulheres para o caminho da produção cultural. É importante refletir, portanto, em que medida essa decisão motivada pelo acaso das circunstâncias da vida dessas mulheres se reflete na estruturação do mercado de trabalho em produção cultural, bem como em suas características, e até mesmo na falta de reconhecimento destas profissionais. Seria precipitado afirmar que este é um elemento fundamental para o entendimento no que tange a invisibilização do trabalho das produtoras culturais, todavia o fato de a decisão por seguir essa carreira se constituir a partir de acontecimentos da vida dessas mulheres e não pelos caminhos que foram socialmente construídos como habituais (formação acadêmica, por exemplo), é um componente que precisa ser considerado.

Podemos observar também que muitas vezes o trabalho com produção cultural acaba acontecendo por haver uma relação anterior das produtoras culturais, seja com as expressões artísticas, seja com o fazer cultural propriamente dito. Essa relação pode se dar de maneira mais direta a partir da convivência com familiares e/ou pessoas próximas que já atuavam em áreas artísticas, ou de maneiras mais sutis, a partir de preferências e afinidades individuais com essas áreas. O envolvimento com a arte desde a infância e/ou adolescência, mesmo que de maneira indireta, como o da entrevistada abaixo, se reflete na definição dos caminhos a serem seguidos por elas e acabam influenciando na escolha de qual carreira seguir. Essa ligação com as manifestações artísticas acaba sendo, para muitas entrevistadas, o estímulo para que decidam por

ingressar na área da produção cultural.

Eu não decidi né? Decidiram por mim. Na verdade eu tenho uma relação muito apaixonada e intensa com a música desde criança, não sei te explicar de onde veio, foi uma coisa... todo mundo adora dizer uma história romântica que meu pai era músico e... não, na minha casa nada aconteceu assim, mas eu sempre fui muito ligada a música (Produtora Cultural, 33 anos, São Caetano – SP).

Além de ser um estímulo, a relação com as expressões artísticas acaba por exercer um papel facilitador na escolha do campo profissional, tendo em vista que de certa forma essa proximidade com a arte acaba por influenciar estas mulheres, no sentido de pontuarem essa relação como um fator importante para terem decidido se tornar produtoras culturais.

Outro viés que se desenha a partir da narrativa das entrevistadas é o do exercício da produção cultural na medida em que suas características pessoais fossem vantajosas para a realização desse trabalho. Ainda, a tomada de decisão também se apresenta de maneira que, seja no ensejo de sua formação universitária, seja no início das carreiras profissionais das participantes da pesquisa, a produção cultural se desenhasse quase que como um caminho bastante óbvio a se seguir:

Não tive um tempo de pensar ah, eu quero ser isso, as coisas foram acontecendo, eu fui vendo que eu era boa para lidar com problemas, para resolver eles e fui ficando, foi indo (Produtora Cultural, 34 anos, São Paulo - SP).

Foi um processo muito empírico. Sentia que coisas precisavam ser feitas para fomentar a cultura no meu nicho e fui lá e fiz. Não consigo apontar um ponto de virada (Produtora Executiva, 23 anos, São Paulo – SP).

Sobre este aspecto, ressalta-se o quanto o exercício da produção cultural para estas mulheres se baseia, sobretudo, no que é por elas experienciado, na percepção de que possuem características pessoais que seriam vantajosas para o exercício da profissão, bem como a partir da observação do ambiente em que estão inseridas, enxergando nestes espaços possibilidades de atuação que ainda não haviam sido experimentadas. Fica evidente então o quanto há no exercício da produção cultural uma demanda por esta sensibilidade em perceber o que pode ser feito e de que maneira pode ser feito, sensibilidade essa que acaba por ser um sentimento quase que onipresente em todas as esferas e etapas da produção cultural realizada por mulheres.

Ainda sobre a tomada de decisão, podemos observar que muitas vezes mulheres artistas acabam por precisar atuar como produtoras culturais, por essa ser a única maneira possível de disseminar e promover o trabalho artístico que realizam, tendo em vista a escassez de recursos, não só materiais, que a cena artística, sobretudo a independente, tende a apresentar. Assim, a necessidade é o fator crucial para que essas mulheres passem a atuar como produtoras culturais:

Eu me decidi tornar produtora, na verdade, não foi uma decisão, foi uma obrigação, eu precisava fazer isso para vender meus shows, pra fazer rodar minha música, então foi mais por uma necessidade (Articuladora Cultural, 29 anos, São Paulo – SP).

Para fazer girar meus trabalhos artísticos tive que aprender a produzir. (Empresária, 48 anos, São Paulo – SP).

[...] no momento que eu como atriz queria fazer um projeto de criação meu eu senti essa necessidade, então a produção veio nesse lugar, foi uma necessidade, necessidade que surgiu na prática, como eu ia fazer? Eu não poderia contratar, não tava numa realidade que eu iria contratar uma produtora né, então era eu mesmo que tinha que fazer (Produtora Cultural, 36 anos, Dourados – MS).

A realidade que se constitui no Brasil para a área das artes, no geral, talvez explique as razões da existência de “artistas/produtoras”, principalmente se analisarmos a configuração das pequenas e médias produções, deixando de lado o que se é produzido no *mainstream*⁴⁶, tendo em vista que essa lógica de sobreposição de funções dificilmente se aplica a este modo dominante de disseminação de produtos culturais. A maioria dessas pequenas e médias produções carece, principalmente, de recursos financeiros suficientes para que se contrate uma equipe completa de profissionais, onde cada um deles exerceria uma função específica dentro de cada um desses projetos. Na realidade, o que vemos é que, diante desta escassez as funções acabam por se sobrepor, pois muitas vezes essa é a única maneira possível para realizar este ou aquele projeto. Assim, as artistas acabam exercendo elas mesmas o papel de sua produtora cultural. Com essa sobrecarga de funções, não são raras as vezes em que essas profissionais são

46 Sobre o termo *mainstream*, Frédéric Martel (2013, p. 16) esclarece: “A palavra, de difícil tradução, significa literalmente “dominante” ou “grande público”, sendo usada em geral para se referir a um meio de comunicação, um programa de televisão ou um produto cultural que vise um público amplo. *Mainstream* é o inverso da contracultura, da subcultura, dos nichos.”

expostas a situações em que o fardo se torna duplamente pesado, de atuar não só como artista, mas também como sua própria produtora cultural.

Há ainda uma última tendência quanto à decisão de se tornar produtora cultural a partir da narrativa das entrevistadas, que é a de que a escolha por seguir esta carreira profissional acontecer por ser esta a única maneira, segundo elas, de estar envolvida de alguma maneira com a esfera artística.

Estava num emprego corporativo, infeliz. Arte me faz feliz. Produzir é minha forma de participar da arte (Produtora Cultural, 39 anos, Salvador – BA).

Sempre me interessei por arte em geral, e como não tenho nenhum dom, parti para a produção cultural (Produtora Cultural, 29 anos, Toledo – PR).

Esta tendência se difere das anteriores, pois para estas mulheres a escolha profissional se deu a partir da aspiração e do desejo em trabalhar diretamente com arte, encontrando na produção cultural a única maneira possível de estarem inseridas no campo artístico. Enquanto que nos outros casos há a forte incidência de acontecimentos e a atmosfera de que a produção cultural é um trabalho que te escolhe, o que vemos a partir destes relatos é o contrário, ou seja, a vontade de atuar como produtora cultural é o fator determinante para a escolha profissional destas mulheres. Importante também destacar a justificativa da produtora cultural acima que relata ter ingressado na área por “não ter nenhum dom”, o que talvez possa revelar que, na visão desta profissional, a ausência de talentos artísticos em paralelo ao desejo de estar inserida na área das artes se traduza no trabalho como produtora cultural, sendo esta a única alternativa possível com vistas a essa inserção no campo artístico.

O que se pode deduzir, a partir de todos os relatos expostos acima é que, apesar de diferentes caminhos que estas produtoras culturais traçaram no sentido de iniciarem seu trabalho na área, há pontos em comum em todos eles, sobretudo se analisarmos o quanto esses caminhos acabam sendo muitas das vezes trilhados aleatoriamente, ou a partir de experiências pessoais que foram decisivas na escolha da produção cultural enquanto campo de atuação. A trajetória dessas mulheres, portanto, é elemento fundamental na escolha por atuarem profissionalmente com produção cultural. Os

relatos destacados até aqui também nos levam a concluir que a tomada de decisão em relação a ingressar na carreira de produtora cultural acaba por ser o resultado de múltiplos acontecimentos, seja na esfera pessoal, seja na esfera profissional destas mulheres, mas que dificilmente essa escolha acontece no sentido de a produção cultural ser uma profissão aspirada, um desejo que se constrói a partir do imaginário de trabalho ideal ou do trabalho dos “sonhos”. Assim, todas as particularidades e características presentes nestes relatos, bem como a semelhança encontrada em algumas falas, ajudam a entender de que maneira o mercado de trabalho em produção cultural se configura e se estrutura, e como essas características possivelmente não são outra coisa senão o resultado de uma (des)estruturação.

Avançando nas questões direcionadas às mulheres ouvidas na pesquisa, a partir da indagação sobre quais seriam as características necessárias para ser uma boa produtora cultural, novamente as respostas restaram muito parecidas entre si. É importante ressaltar que características como paciência, organização e responsabilidade foram citadas pela grande maioria das produtoras culturais ouvidas nesta pesquisa:

[...] paciência, equilíbrio emocional, organização né? Uma outra coisa que eu não consigo nem encontrar uma palavra mas, assim, o produtor, ele, ele precisa, ele não pode ficar preso em nada, é uma pessoa que tem que se permitir ser flexível a tudo, desde uma situação que você queria que acontecesse que dá errado, que é o que mais ocorre no nosso dia a dia, mas até ideias mesmo. Estar sempre disposto a repensar o que você tinha como, enfim, como certo, sabe, e como modelo, como padrão, isso não existe (Produtora Cultural, 33 anos, São Caetano – SP).

Paciência, muita paciência, e ter pelo menos um senso de organização assim, e conhecer da sua área. Se é do cinema, tem que conhecer todo mundo, tem que ver filme, tem que ir em mostra, tem que entender o que está se passando. Em música a mesma coisa, tem que estar antenado, tem que conhecer pessoas, tem que ir em show quando você está de saco cheio mesmo, tem que ir lá conhecer a pessoa (Produtora Cultural, 34 anos, São Paulo - SP).

Organização. A produção tem a ver com planejamento, com administrar, administrar o caos, resolver problema atrás de problemas, buscar soluções. Então eu acho que a pessoa para trabalhar com produção ela tem que ser organizada, tem que ter planejamento e tem que gostar dessa loucura né, porque eu falo assim, eu gosto quando eu tô em uma produção e o telefone não para de tocar e você tem que fazer milhões de coisas ao mesmo tempo, tem que apagar vários incêndios, mas é uma coisa que também por outro lado te vicia né, e você precisa daquilo, estar naquela adrenalina o tempo todo fazendo, aí agora onde eu vou, então

tem que ter isso também tem que gostar desse frenesi né, dessa emoção
(Produtora Cultural, 37 anos, Dourados - MS).

Se admitirmos que a produção cultural, a partir do que já foi discutido até aqui, principalmente no primeiro capítulo desta dissertação, é uma atividade que exige das e dos profissionais nela envolvidos uma série de habilidades nas mais diversas áreas, é curioso constatar que habilidades como paciência e organização sejam as mais citadas pelas colaboradoras da pesquisa. Talvez essa complexidade de funções e aptidões que são necessárias no exercício da produção cultural demandem dessas profissionais um senso de organização extremamente acurado, a fim de viabilizar que todas as etapas de um projeto ou evento cultural sejam realizadas integralmente e da melhor maneira. E isso só é possível se essa produtora cultural for capaz de planejar minuciosamente cada um dos elementos que se fazem necessários para a realização dessas etapas, minimizando assim as chances de que aconteçam imprevistos e eventualidades que possam colocar em risco o sucesso daquele determinado projeto. Podemos afirmar, assim, que as produtoras culturais são, no ensejo de sua atuação na área, profissionais com forte capacidade de planejamento e dotadas de grande potencial de organização. Ao afirmar isso não queremos determinar que essas seriam características essenciais para atuar como produtora cultural, ou sugerir que alguém que, eventualmente, não apresente essas características não pode se constituir como uma “boa” produtora cultural. Ao contrário, o que se empreende aqui é a tentativa de caracterizar elementos definidores em relação ao trabalho exercido pelas mulheres ouvidas nesta pesquisa e que atuam como produtoras culturais.

Além do já citado, podemos constatar que, a partir do que foi relatado pelas entrevistadas, as produtoras culturais precisam apresentar também grande capacidade de adaptabilidade, tendo em vista que comumente seu trabalho é atravessado por imprevistos e acontecimentos que fogem ao controle, demandando destas profissionais aptidão para responder com destreza e agilidade a estes acontecimentos não antevistos. Dessa forma, é interessante como o trabalho que realizam tem sempre a presença destes elementos novos, e como as produtoras culturais precisam ser capazes de administrar essa imprevisibilidade. Mais especificamente em relação à paciência, podemos

analisá-la a partir da necessidade de desempenhar todas estas funções complexas, juntamente ao fato de também serem as produtoras culturais responsáveis pela gestão e coordenação de pessoas, seja de sua equipe, seja de prestadores de serviço ou de outros profissionais.

Toda essa complexidade precisa ser conduzida de maneira a evitar desgastes desnecessários, procurando atender aos anseios não só do projeto ou evento, bem como dos artistas, da equipe técnica, do público e de outros agentes envolvidos nesse processo. E sem paciência para lidar com todo esse emaranhado de demandas o exercício da produção cultural tende a se tornar mais árduo e exaustivo, por vezes sobrecarregando estas mulheres. Para além destas demandas, não se pode ignorar que existem outras questões que fazem com que a paciência seja elemento primordial para as produtoras culturais, das quais podemos citar, entre outras, a baixa remuneração, jornadas de trabalho extenuantes, instabilidade da carreira, e que serão analisadas mais cuidadosamente na seção a seguir.

É necessário analisarmos também o quanto o exercício da produção cultural exige responsabilidade no sentido de a/o produtora/o cultural ser um agente que atua muitas vezes administrando diretamente a carreira de artistas, como é o caso das produtoras culturais que trabalham no campo da produção artística, e na administração de grupos, projetos ou eventos onde há também a participação de outras pessoas:

Porque, assim, pelo menos na produção artística, você tá lidando com a vida mesmo da outra pessoa, porque aquela pessoa geralmente ela só sabe fazer aquilo e é o que ela quer fazer para a vida dela, e tá na sua mão a vida dela, então é muito complicado. É muito complicado, é uma responsabilidade muito grande, então precisa ter paciência (Produtora Cultural, 34 anos, São Paulo – SP).

É dessa maneira que as produtoras culturais envolvidas nessas áreas têm como parte de suas atribuições o comprometimento com todos os aspectos que envolvem a carreira destes artistas e/ou terceiros, pesando sobre elas todas as consequências que podem advir deste trabalho, sejam positivas ou negativas. Esse comprometimento pode, por vezes, se tornar mais uma das variáveis capazes de gerar, conforme comentado anteriormente, uma sobrecarga no trabalho realizado pelas produtoras culturais.

Com efeito, o que se pode observar a partir da análise das falas das mulheres

ouvidas na pesquisa, é que em relação às características que elas julgam necessárias para realizar um bom trabalho na produção cultural, estas nos levam a afirmar novamente a complexidade intrínseca ao trabalho que desenvolvem. Além de todo o conhecimento técnico exigido no exercício de suas funções, existe a pretensão por agirem e responderem de maneira ágil e tranquila mesmo quando são atravessadas por circunstâncias inesperadas e imprevisíveis. Retomando novamente o primeiro capítulo desta dissertação, no qual vimos que o senso comum afirma que “se algo der errado é culpa da produção”, não causa surpresa que estas profissionais adotem para si mesmas o encargo da responsabilidade pelo sucesso ou pelo fracasso, tanto de artistas quanto de eventos ou projetos com quem estejam envolvidas. É essencial refletirmos que além da sobrecarga de funções, recai sobre as produtoras culturais também uma sobrecarga emocional alicerçada ao trabalho em que realizam, e que muito provavelmente as questões de gênero interferem diretamente na incidência dessas sobrecargas.

Quando perguntadas sobre como é ser mulher e ser produtora cultural, as respostas versaram principalmente entre os fatores positivos e negativos em ser mulher e atuar na área. Entre os relatos obtidos ficou nítido o quanto o exercício da produção cultural é gratificante para estas mulheres. Em vários momentos durante as entrevistas notamos que, apesar dos desafios e das dificuldades, estas mulheres encontram no trabalho como produtoras culturais uma fonte poderosa de satisfação e realização profissional, sendo o trabalho uma ferramenta de luta e um espaço de acolhimento delas próprias, não obstante também um espaço de acolhimento de outras mulheres. A produção cultural acaba por ser um trabalho que possibilita a elas certo grau de independência e alto grau de contentamento, bem como apresenta a elas oportunidades bastante abrangentes de concretização de desejos e metas pessoais, comprovando que para além da desestruturação do mercado de trabalho na área e dos percalços que precisam ser enfrentados, ser produtora cultural é motivo de orgulho para elas.

No sentido de a produção cultural ser uma ferramenta através da qual as

produtoras culturais podem acolher e agregar outras mulheres, no cotidiano de seu trabalho, muitas das produtoras culturais priorizam, quando possível, a contratação de outras mulheres, conforme relata a entrevistada abaixo. Segundo pesquisa realizada pelo DataSim, 59,6% das participantes relataram que para reverter a situação atual de seu mercado de trabalho procuram contratar mais mulheres⁴⁷.

[...] isso de ser mulher e estar ali e estar nesse meio, é um mercado que me instiga a ser melhor a cada dia mesmo né? Nunca foi para mim um motivo de desafio no sentido negativo sabe, sempre foi um incentivo ainda maior assim. Eu me incentivo, eu tenho como política agregar outras mulheres nas coisas que eu faço, óbvio que eu trabalho com homens, gosto de homens, mas sempre que eu posso chamar uma mulher para operar uma mesa de som eu chamo, uma iluminadora eu prefiro que seja uma mulher, eu tenho esse respeito mesmo assim, porque eu acho que a gente precisa se unir (Produtora Cultural, 33 anos, São Caetano – SP).

Apoiado no relato acima, fica evidente que a presença de mulheres na produção cultural interfere diretamente na organização e estruturação das equipes de trabalho escolhidas para executar as funções dentro de um projeto, evento ou obra artística, quando há condições humanas e materiais para que essa interferência aconteça. Assim, algumas produtoras culturais procuram contratar preferencialmente mulheres quando existe essa possibilidade, acreditando ser essa uma forma de fortalecer e incentivar o trabalho de outras mulheres que atuam em atividades da produção cultural e de áreas correlatas. Infelizmente, no contexto da realização de seu trabalho, as produtoras culturais nem sempre dispõem de meios para que essa escolha aconteça, tendo em vista o cenário de recursos financeiros escassos, a ausência de mulheres ocupando posições de direção e coordenação de projetos e que podem então escolher suas equipes de trabalho, bem como a dificuldade de encontrar mulheres que exerçam essas funções, sobretudo nas áreas mais técnicas da cadeia produtiva da cultura (iluminadoras, técnicas e engenheiras de som, diretoras de palco, entre outras). Isso não significa que essas profissionais das áreas técnicas não existam, mas sim que elas ainda hoje são profissionais profundamente invisibilizadas. Se observarmos as regiões que não fazem parte do Sudeste onde grande parte da produção cultural é realizada e também as

47 A pesquisa completa intitulada “Mulheres na Indústria da Música no Brasil: obstáculos, oportunidades e perspectivas” pode ser acessada em: <https://datasim.info/pesquisas/>.

produções de pequeno e médio porte, por exemplo, isso se torna ainda mais evidente⁴⁸.

Já entre os problemas relatados a partir da indagação de como é ser mulher e produtora cultural ao mesmo tempo, podemos observar que grande parte dos relatos obtidos versam sobre os papéis sociais atribuídos às mulheres. A discussão sobre a atribuição destes papéis exercidos por mulheres se desenrolará por todas as sessões deste capítulo. De início, ressalta-se que mulheres e homens ocupam, na sociedade, posições diferentes e que a identidade social destes sujeitos é constituída a partir da incumbência de diferentes papéis, ou seja, da atribuição de diferentes funções e responsabilidades para mulheres e homens.

Baseada nessa diferença de papéis é que se convencionou, por muito tempo, que as responsabilidades domésticas e de cuidado com os filhos seriam atribuições da mulher, visão que até hoje recai sobre elas. Ao *naturalizar* esse papel atribuído às mulheres, deixa-se de lado que essas características são socialmente construídas e passa-se a crer que elas têm origem a partir de uma *essência* ou *natureza* feminina, ou seja, ignoram-se todos os processos socioculturais que desencadearam essa construção, acreditando serem essas características intrínsecas às mulheres (SAFFIOTI, 1987).

Ao contrário, o trabalho doméstico tem sido historicamente imposto às mulheres, as quais têm sido treinadas e socializadas para atenderem de maneira satisfatória estas demandas (FEDERICI, 2019). Assim, não há nada de natural na atribuição dada às mulheres como responsáveis pelos cuidados e tarefas domésticas, ou seja, esse papel foi sistematicamente atribuído a elas de maneira compulsória, e não deve ser de nenhuma maneira naturalizado. Ao relatar as dificuldades que enfrenta em seu trabalho por ser mulher, a produtora cultural abaixo explicita:

É difícil assim, um dos motivos que me fez inclusive, a princípio, escolher a docência em vez da produção foi justamente essa questão de ser mulher, mãe de família né, eu tinha dois filhos e eu sempre escutei né que eu não parava em casa, que eu não dava atenção, que eu viajava demais, que eu tava sempre talvez até em festas né, porque a gente produz, e produz evento e espetáculos e enfim, todo esse meio né, então tem todo esse entorno machista de que você tá lidando com um bando de homem porque a maioria dos técnicos são homens, e aí você tá no meio. E eu acho que assim que tem, rola um preconceito grande assim em

48 As discussões acerca da ocupação das posições de poder bem como das características do trabalho na área da produção cultural serão aprofundadas nas próximas sessões deste terceiro capítulo.

cima desse papel de eu ser mulher e eu sou produtora, e aí eu não tenho tempo para a minha família, não tenho tempo para os meus filhos, que se fosse ao contrário, se fosse o trabalho do meu marido, eu falo assim da minha situação dentro de casa mesmo, eu tenho certeza que não seria tão cobrado inclusive por mim talvez né, porque isso também tá dentro de mim, dentro da forma que eu fui criada né, que a mãe é que tem que ter a maior atenção (Produtora Cultural, 37 anos, Dourados - MS).

Por ser a produção cultural uma profissão que demanda, entre outras coisas, a disponibilidade para atender a demandas de trabalho em horários bastante flexíveis, demandas essas que quase sempre são realizadas em espaços que não constituem os ambientes clássicos de trabalho (empresa, escritório, entre outros), as mulheres acabam sendo cobradas por deixarem de atender aos papéis de gênero que lhe foram atribuídos. Obviamente que essa cobrança afeta grande parte das mulheres que trabalham em outras áreas, mas nos propomos a analisar nesta pesquisa a perspectiva das produtoras culturais. Sendo assim, não é surpresa o que foi relatado pela produtora cultural acima. As expectativas que nela recaem como “mãe de família” se confrontam com as expectativas exigidas no exercício do trabalho que realiza: “que eu não parava em casa”, “que eu viajava demais”, “não tenho tempo para os meus filhos”. Constatase que muitas vezes, para a família e para as pessoas em geral, o fato de atuar como produtora cultural afeta o papel exercido de “mulher e mãe de família”.

Podemos concluir, assim, que há ainda, para as produtoras culturais, a tarefa árdua de conciliar o trabalho artístico com os cuidados com a família e o trabalho doméstico. Assim como observado por Segnini (2014) em seu trabalho sobre os trabalhadores da música, as relações de gênero observadas entre o grupo das mulheres que atuam como produtoras culturais se articulam com as relações de classe social, evidenciando o quanto o trabalho em sua esfera reprodutiva acaba por influenciar no exercício da produção cultural realizado por estas mulheres.

Interessante ressaltarmos que a entrevistada se mostra profundamente consciente dessa ocupação de papéis e da cobrança que eles carregam, cobrança esta muitas vezes perpetrada por si mesma. Durante a realização das entrevistas, bem como do tratamento de dados recebidos através do questionário aplicado, esse foi um aspecto bastante marcante, o de quanto as participantes da pesquisa manifestam conhecer e

entender muito do que lhes é imputado no exercício de sua profissão. Estar consciente das questões que as atravessam, seja as que interferem de maneira construtiva ou de maneira negativa no seu cotidiano de trabalho, já é uma iniciativa fundamental para compreender e fortalecer as dinâmicas que favorecem e facilitam suas atuações como produtoras culturais e, do mesmo modo, para se empenhar em remodelar as ações que prejudicam o trabalho realizado por essas mulheres.

Ao analisarmos as primeiras impressões das entrevistadas a partir dos aspectos que as influenciaram na tomada de decisão por atuarem como produtoras culturais, das características que se desenvolvem e são necessárias ao cotidiano de seu trabalho e das dificuldades que enfrentam em ser mulher e atuar na área, começamos a conhecer mais intimamente o exercício da produção cultural realizado por elas. Entendemos os relatos como ferramentas poderosas para caracterizar o trabalho das produtoras culturais, e que estes relatos contribuem para um maior entendimento das condições e dos fatores que constituem seu mercado de trabalho. Nas próximas sessões, à medida que mais relatos forem analisados, maior será a possibilidade de compreensão não só do trabalho, mas também das profissionais que atuam na área da produção cultural, profissionais estas que contribuíram de maneira indispensável para a realização deste estudo.

3.2 - O TRABALHO DAS PRODUTORAS CULTURAIS: CARACTERÍSTICAS, INFORMALIDADE E PRECARIZAÇÃO

Conforme já relatado anteriormente, a constituição da produção cultural como uma carreira consolidada no Brasil ainda não é uma realidade. A ausência de órgãos e entidades que regulamentem a profissão, a desvalorização e baixa remuneração a que estas e estes profissionais estão expostos, a inexistência de estabilidade profissional, tendo em vista que as/os produtoras/produtores/culturais quase sempre atuam na esfera informal, sem direitos e garantias trabalhistas, a desestruturação do mercado de trabalho da área cultural, todas essas são características que fazem parte do cotidiano de trabalho de grande parte das e dos profissionais envolvidos com a produção cultural

brasileira. Podemos, então, afirmar que existem inúmeras dificuldades e adversidades que precisam ser enfrentadas pelas mulheres que atuam como produtoras culturais, e que serão analisadas a seguir a partir dos relatos obtidos nessa pesquisa.

Para iniciarmos a análise do trabalho das produtoras culturais é necessário retomarmos algumas discussões do primeiro capítulo desta dissertação, principalmente as que tratam das contradições imbricadas à institucionalização da cultura em nosso país. Vimos que, desde sempre, a construção e efetivação de políticas públicas de cultura no Brasil se traduziram em processos complexos, tendo em vista o histórico de rupturas democráticas e a falta de entendimento do acesso à cultura enquanto direito constitucionalmente garantido, bem como a agenda neoliberal implantada pelos governos eleitos após o fim da ditadura militar que retirou do estado brasileiro a obrigação de promover, financiar e garantir à população o acesso a bens culturais e obras artísticas. Diante deste cenário, não nos causa surpresa que ainda em 2020 o mercado de trabalho da área da produção cultural careça de regulamentação e valorização, pois esta desestruturação se deve, em grande parte, a todo esse histórico instável e contraditório.

É necessário frisar que quando o Estado se ausenta da responsabilidade de promover o acesso e a disseminação da cultura, a iniciativa privada abraça essa responsabilidade, só que de maneira restrita, financiando produções que atendam à demandas de mercado e que dificilmente estão comprometidas com ações que não visem o lucro. Assim, iniciativas culturais com o apelo comercial acabam sendo patrocinadas em detrimento de outras iniciativas em que os objetivos centrais não se relacionem diretamente com a lógica de mercado vigente. Conforme relatado pela entrevistada abaixo, sem o aporte de recursos públicos a maior parte dos projetos e iniciativas culturais que não atendem as expectativas da iniciativa privada fica impossibilitada de acontecer:

[...] está cada vez mais limitado, porque o aparelho público não funciona, a gente tem leis de incentivo e um fundo de cultura que paga mal ou não paga certo e você fica muito dependente do dinheiro desses mecanismos para realizar coisas porque a iniciativa privada, principalmente no estado está se lixando, não tem interesse nisso ou tem interesse em coisas muito grandes, mainstream, que são coisas pontuais, são feitas uma vez por

ano e que não são necessariamente uma coisa de criação de público, de interação [...] falta de patrocínio, falta de aporte, falta de entendimento do Estado do que a gente está fazendo, poder público se lixando, achando que cultura não é prioridade, é isso eu acho (Produtora Cultural, 34 anos, São Paulo - SP).

Para além dessa trajetória de instabilidades e contradições, há no imaginário de certa parte da população a opinião de que a cultura não é necessária, de que não é dever do Estado investir em políticas públicas de cultura, o que acaba por reforçar uma narrativa negativa de que, em teoria, os artistas e os trabalhadores envolvidos com a área da cultura são descartáveis e não possuem importância na sociedade. Se para uma parte da população a arte e a cultura são descartáveis e não devem ser objeto de investimento por parte do Estado, não surpreende que este fato também seja elencado pelas produtoras culturais ouvidas nesta pesquisa como uma das dificuldades inerentes ao exercício de sua profissão.

Assim, é importante ressaltar que este processo de desvalorização da cultura não é recente, e que ele se relaciona intrinsecamente à configuração da sociedade brasileira, sobretudo se analisarmos a conformação das políticas públicas no país em paralelo a ineficiência do Estado brasileiro em garantir o acesso à cultura e aos bens culturais para sua população, o que impossibilitou e impossibilita que a cultura seja entendida como um direito de todo cidadão, assim como saúde e educação, e acaba por reforçar o pensamento equivocado de que a cultura não é necessária.

E uma das coisas, porque é um trabalho com arte e com cultura, porque é aquela frase bíblica inclusive, nem só de pão vive o homem, é necessário mas não é visto como isso, exatamente porque você lida com a esfera do sensível, você desperta novos olhares, você desperta novos anseios, então esse olhar não sério para o trabalho em si eu acho muito problemático, e acho que isso permeia todas as outras coisas (Empresária, 34 anos, São Paulo - SP).

Apoiada nessa parcela da população que nega a importância da cultura e dos trabalhadores da cultura, mesmo que de maneira indireta e também conforme discutido no primeiro capítulo desta dissertação, após o golpe de 2016 - que retirou injustamente Dilma Rousseff do cargo de Presidenta da República - prevalece a narrativa de que se a cultura não é importante os artistas também não são. Tal narrativa caracteriza o governo interino de Michel Temer ao extinguir o Ministério da Cultura, e se aprofunda

ainda mais no governo de Jair Bolsonaro, que tem promovido um ataque massivo às artes e à cultura no país, criminalizando artistas, trabalhadores da cultura e expressões artísticas. Assim, o cenário que se desenha para as trabalhadoras envolvidas com a produção cultural brasileira é em grande parte o resultado e também uma consequência dos acontecimentos que se desenrolaram até o momento. Quando perguntada sobre as dificuldades de atuar como produtora cultural, a entrevistada abaixo enfatiza:

[...] a pouca ou a extrema má vontade com relação à gestão das políticas públicas, algumas coisas a gente consegue, outras não, a gente está em um momento muito delicado do país, em que a cultura está sendo subjugada o tempo inteiro, a gente não sabe o que vai acontecer ano que vem, então... e a falta de grana mesmo, a incompreensão das pessoas que cultura é um mercado como qualquer outro, acho que isso é um problema seríssimo assim. Isso também gera essa crise de respeito que a gente está enfrentando, que as pessoas não entendem que cultura é um mercado que movimenta grana, como qualquer outro, então por isso que eu acho que em grande parte acontece essa subestimação da cultura (Produtora Cultural, 33 anos, São Caetano – SP).

Todos estes fatores acabam por influenciar, mesmo que de maneira indireta, na dificuldade de reconhecimento da profissão de produtora/produtor cultural. Para além do já citado, é importante salientar que ainda hoje a produção cultural se caracteriza como uma profissão bastante invisibilizada. Parte desse não reconhecimento se justifica pelo fato de as pessoas, em geral, ainda não conhecerem mesmo que minimamente as possibilidades de atuação e as características do trabalho realizado pelas produtoras e pelos produtores culturais.

Não, ninguém nem sabe que a produção existe. Tipo assim, as pessoas acham que a gente organiza festas. [...] Até hoje não sabem o que eu faço, só sabem que eu trabalho muito, que eu trabalho a noite (Produtora Cultural, 34 anos, São Paulo - SP).

[...] que por muito tempo a profissão do produtor era visto pela sociedade como assim, ah o cara vai lá vai numa festa, vai no espetáculo de música, vai tipo, ele vai se divertir só, as pessoas não têm noção do que é preciso, de todo o trabalho que é preciso para fazer um evento que seja pequenininho acontecer né, de todo mundo que tá atrás, todo mundo que tá envolvido. Você só vê o resultado, então eu vou assistir um espetáculo, vou assistir um espetáculo de uma banda de rock e aí eu vejo ah produtor fez isso aí, mas é o produtor tá fazendo o quê na hora do show? Tá assistindo o show? Não, ele tá ligado em tudo, resolvendo um monte de, mas assim ele tá ali, para o público ele não é a pessoa que tá se apresentando né, ele não é da banda, ele tá ali como se, eles só assiste o show, vai assistir o show, está ganhando para se divertir, então tem um pouco dessa coisa assim de desconhecimento de todas as etapas de uma produção, de você colocar um projeto em pé, desde o pensar o projeto, primeiro ter a ideia, pensar

o projeto, formatar o projeto, conseguir verbas, viabilizar o projeto, toda parte da estrutura e prestar conta desse projeto, o público não vê isso e o público não vê o produtor no palco né, na cena, no filme, na TV, em cima do palco do teatro ou de um palco de música, então acho que por isso assim que também, que as pessoas não sabem qual é a função desse produtor, o que ele faz, e aí por isso que fica também uma coisa assim né, uma coisa de segundo escalão, porque ele não é o artista, ele não apareceu ali e aí então ah, o que ele faz então? (Produtora Cultural, 37 anos, Dourados - MS).

Sem conhecer o trabalho das produtoras/dos produtores culturais, o senso comum acaba por reduzir o ofício da produção cultural a uma atividade que muitas vezes não se configura como um “trabalho” a partir da visão dessas pessoas. Entre a parte da população que tem consciência da existência de profissionais que atuam na produção cultural, ainda assim existe a dificuldade de descrever as características e funções desenvolvidas por estes profissionais. Até mesmo entre os profissionais diretamente envolvidos na área cultural, por vezes tem-se a dificuldade de entender a importância da atuação da produtora/do produtor cultural no ensejo da realização de projetos e eventos, um reflexo do desconhecimento das particularidades e elementos que compõem e integram o trabalho da produção cultural. Assim, para grande parte das pessoas uma produtora cultural tem a atribuição principal de “organizar festas” ou de se “divertir e assistir shows”, ignorando todas as etapas e todos os esforços empregados pelas produtoras culturais na realização de seu trabalho.

Parte dessa dificuldade de conhecimento e reconhecimento das e dos profissionais da produção cultural pode ter a ver com o fato de que, na maioria das vezes, as/os produtoras/produtores culturais exercem seu trabalho de pré-produção e de produção de projetos e/ou eventos culturais no âmbito dos bastidores. A produtora cultural atua atrás do palco, em funções logísticas, de administração de pessoas e equipes, funções técnicas e, portanto, distante dos “holofotes”. Em suma, estas profissionais não são “vistas”, seja pelo público, seja pelo restante da equipe, dos artistas, e das pessoas envolvidas na realização de projetos e/ou eventos culturais, conforme observado pela produtora cultural abaixo:

Acredito que é um trabalho muito necessário, mas nem sempre tão cativante quanto estar no palco ou mesmo no nome de uma tela; muitas vezes vamos a uma determinada ação cultural que teve um produtor envolvido, mas na maioria das vezes não sabemos quem está por traz

disso, é uma profissão desvalorizada no âmbito artístico e cultural. A minha participação nesse lugar vem pela necessidade ou falta do mesmo (Produtora Cultural, 22 anos, Dourados – MS).

Além da ausência de reconhecimento há também a ausência de regulamentação e regularização da profissão de produtora/produtor cultural. De acordo com a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), produzida pelo Ministério do Trabalho com objetivo de retratar, identificar e reconhecer as profissões do mercado de trabalho brasileiro, a profissão de Produtor Cultural foi incluída em 05 de janeiro de 2010, a partir de uma alteração do título da profissão Empresário de Espetáculo, que havia sido incluída na classificação em 30 de dezembro de 2008. Segundo a CBO, na descrição sumária das atividades do Produtor Cultural apresentam-se as seguintes: implementar projetos de produção de espetáculos artísticos e culturais (teatro, dança, ópera, exposições e outros), audiovisuais (cinema, vídeo, televisão, rádio e produção musical) e multimídia. Para tanto, criam propostas, realizam a pré-produção e finalização dos projetos, gerindo os recursos financeiros disponíveis para o mesmo⁴⁹. Constata-se que a inclusão da profissão de produtor cultural na classificação aconteceu muito recentemente, e que na realidade pouco contribuiu para a regulamentação e regularização da profissão cultural. Convém mencionar também que o projeto de lei que trata da regulamentação da profissão de Produtor Cultural, proposto em 2014 na Câmara dos Deputados, segue em tramitação⁵⁰.

Ainda não existem sindicatos e/ou órgãos que regulamentem ou representem especificamente as/os produtoras/produtores culturais. Também não há regulamentação sobre a formação acadêmica na área. Como analisado brevemente no primeiro capítulo desta dissertação, a formação acadêmica em produção cultural não segue diretrizes com vistas a dar conta de todos os aspectos necessários à formação não apenas teórica, mas também prática da produção cultural, estando os cursos de formação em certa medida bastante distantes da realização prática do trabalho desenvolvido por essas e esses profissionais. Assim, conforme relatado pela entrevistada abaixo, a falta de

49 A classificação Brasileira das Ocupações pode ser acessada através do link: <http://www.mteco.gov.br/cbsite/pages/home.jsf>.

50 Para mais informações sobre o Projeto de Lei ver o primeiro capítulo desta dissertação.

regulamentação, de profissionais com uma formação sólida e condizente com o trabalho prático que precisa ser realizado, e a falta de organização do mercado profissional em produção cultural, se traduzem também em dificuldades enfrentadas pelas produtoras culturais no exercício de sua profissão.

[...] porque é um mercado que, a nossa função mesmo é muito maltratada no sentido de que primeiro, ela não tem uma instituição formadora ou instituições que formam né? Existem faculdades, cursos superiores de produção, mas eles estão, eles passam muito raspando com relação ao que a gente da música faz na prática. Então, é uma profissão que ela não é regulamentada, ela não é sindicalizada, é uma profissão que você pode, qualquer pessoa pode se auto intitular produtor né, e é uma das coisas mais complicadas né, do mercado pra mim, em todos os sentidos, tanto entre contratantes, donos de casa, produtores de casa, produtores locais, é um mercado que ainda tem muitos mal profissionais, eu acho que... ah, mas todo mercado tem! Beleza, mas acho que no mercado da produção isso é muito mais crônico por conta disso que seu estou te falando, tudo é muito informal, tudo é muito empírico, os produtores se tornam produtores fazendo e não estudando, não vão atrás. Então é muito difícil mesmo você encontrar pessoas que são realmente profissionais nas funções que elas desempenham (Produtora Cultural, 33 anos, São Caetano – SP).

Como consequência da falta de regulamentação e regularização, a questão da informalidade também assola o trabalho das produtoras/dos produtores culturais, no sentido de que se não há órgãos e instituições fiscalizadoras que seriam as responsáveis pelo controle e garantia da aplicação de direitos trabalhistas, quase sempre o trabalho formal acaba por ser uma exceção quando deveria ser a regra. Aliado a estes fatores, é necessário refletirmos, ainda, que grande parte das pequenas e médias produções contrata profissionais de maneira temporária, muitas vezes sem sequer haver alguma espécie de contrato de trabalho ou de prestação de serviços. Segundo Hirata (2009), entre os indicadores que caracterizam o trabalho precário pode-se citar a inexistência de direitos sociais e proteções sociais, a ausência de direitos sindicais e horas reduzidas de trabalho que derivam em baixos salários, resultando quase sempre na precariedade e baixos níveis de qualificação. Podemos afirmar, assim, que o trabalho das produtoras culturais é, em certa medida, caracterizado pela precarização, pois ainda que extremamente escolarizadas, conforme observado no segundo capítulo, as produtoras culturais padecem das ausências de direitos e da intermitência de seu trabalho.

Há ainda as produtoras culturais que trabalham em seus próprios projetos, ou

seja, que trabalham de maneira independente na produção e execução de projetos e/ou trabalhos artísticos concebidos por si próprias. É um trabalho satisfatório, porém extremamente instável, pois não há garantias e nenhum tipo de estabilidade. O trabalho de forma independente, conforme relatado pela produtora cultural abaixo, permite alto grau de liberdade, tanto do ponto de vista de carga horária, que pode ser distribuída de acordo com outras atividades desenvolvidas pelas profissionais, quanto do ponto de vista de criação e concepção de projetos e ideias, onde essas profissionais podem colocar em prática seu potencial criativo e produzir e gestar seus projetos e/ou trabalhos artísticos de maneira emancipada.

Queria trabalhar de forma independente (principalmente sem horários fixos) para que pudesse ter tempo para estudar, pois sempre realizei pesquisas dentro da universidade (no momento, estou no segundo ano do mestrado). Assim optei pela produção cultural, área na qual realizo atividades que gosto, na maioria das vezes em projetos que eu mesma elaboro, escrevo e coordeno (Produtora Cultural, 27 anos, Maringá – PR).

Quando não encontrei mais emprego no mercado formal (Produtora Cultural, 32 anos, São José dos Campos – SP, sobre a decisão de se tornar produtora cultural).

Por outro lado, essa informalidade no trabalho pode acarretar uma série de problemas. Dentre os citados pelas produtoras culturais e que se relacionam diretamente com a característica da informalidade presente em grande parte das atividades na área da produção cultural, convém destacar, entre outros, o fato de que por não haver uma estrutura rígida de carga horária de trabalho diária e semanal, muitas vezes essas mulheres são expostas a jornadas de trabalho extenuantes e exaustivas, que acabam por ultrapassar os limites legais estabelecidos na Consolidação das Leis de Trabalho (CLT).

Assim a rotina de trabalho de muitas das trabalhadoras envolvidas na produção cultural brasileira se caracteriza por longas jornadas, às vezes se estendendo por vários dias, afetando assim não só o desempenho profissional dessas mulheres, mas também sua saúde física e psicológica. Essa rotina desregrada e por vezes cruel a que estão submetidas acaba por ser mais um dos retratos da precarização e da informalidade do trabalho por elas realizado. E além dessa rotina complexa e árdua,

a sazonalidade e a intermitência na realização de trabalhos também são características que denotam a forte presença do trabalho informal no setor, tendo em vista que, como já citado anteriormente, grande parte das produtoras culturais não possuem vínculo empregatício e são contratadas para atuar isoladamente em projetos e/ou eventos. Conseqüentemente, não gozam de direitos trabalhistas e de garantias sociais. Sobre essas questões a produtora cultural abaixo explicita:

[...] acho que o trabalho de produção vem carregado de uma rotina muito louca e eu acho que a gente também tem que lutar para mudar isso, que a gente não precisa ter a vida tão corrida, mas o modus operandi da produção cultural é esse (Produtora Cultural, Programadora e Curadora, 33 anos, São Paulo – SP).

Associada às longas jornadas de trabalho a que estão expostas, a sobreposição de funções é mais um dos reflexos da informalidade e da desestruturação do setor. Várias mulheres que contribuíram com a pesquisa relataram que muitas das vezes acabam exercendo mais de uma função no ensejo da realização de seu trabalho. Se pensarmos na realidade das pequenas e médias produções realizadas no país, sabe-se que a maior parte delas não dispõe de recursos financeiros para contratar vários profissionais, que se responsabilizam cada um deles por determinadas funções para realização de projetos, eventos e obras artísticas. Essa ausência de profissionais específicos exercendo funções pré-determinadas dentro das produções dá origem à sobreposição de funções que na maioria vezes acabam sendo exercidas pelas produtoras culturais que compõem essas produções. Os relatos a seguir assinalam essa questão da sobreposição de funções:

Eu sou produtora cultural, e eu faço várias coisas dentro da produção. Então eu não faço exatamente produção executiva porque eu faço montagem também, eu não faço só montagem, porque eu faço financeiro, então eu sou produtora e faço qualquer coisa mesmo. [risos], o que cair no meu colo eu vou descascando esse pepininho (Produtora Cultural, 34 anos, São Paulo - SP).

Durante a faculdade de jornalismo, conheci uns amigos que tinham banda e me chamaram pra ser assessora de imprensa. Só que a assessoria acabou virando gerenciamento de carreira, produção executiva, gestão de redes sociais, planejamento de comunicação, enfim, o famoso canivete suíço. Na verdade eu nunca decidi me tornar produtora, eu simplesmente comecei a produzir pela demanda que surgiu e porque os artistas colocaram fé em mim. Demorei alguns anos inclusive pra me intitular produtora de verdade (Produtora Executiva, 23 anos, Porto Alegre – RS).

Apesar de ser um fenômeno de certa forma comum dentro da realidade da

produção cultural brasileira, é preciso refletir se a sobreposição de funções não é ela mesma mais uma das características prejudiciais ao trabalho exercido pelas produtoras culturais. Aliada a todas as dificuldades já discutidas até então, essa sobrecarga não só de funções, mas também de responsabilidades que são atribuídas às produtoras culturais é mais um dos aspectos que possivelmente resultam da desestruturação da área. As produtoras culturais parecem estar sempre assumindo diversos papéis e responsabilidades dentro da estrutura de organização de projetos, eventos e/ou obras artísticas, e se somadas essas responsabilidades aos outros fatores já elencados como dificuldades que precisam enfrentar no ensejo do trabalho, este se caracteriza ainda mais complexo. Torna-se então urgente a discussão sobre os meios para que essa sobrecarga seja atenuada e o trabalho em produção cultural se estruture de outras maneiras, a fim de garantir que estas e estes profissionais exerçam suas atividades de modo a não mais estarem expostos a essa série de dificuldades.

Há ainda entre as dificuldades relatadas pelas produtoras culturais ouvidas nesta pesquisa os aspectos relativos à remuneração, onde muitas mulheres relataram que recebem salários menores quando comparados com os salários recebidos por homens pelos trabalhos que realizam. Conforme afirmado por Hirata (2018), ainda hoje, mesmo nas sociedades contemporâneas as desigualdades entre mulheres e homens no trabalho existem, tendo em vista que as posições ocupadas por homens e mulheres na hierarquia social, na hierarquia profissional, na divisão e atribuição de trabalhos domésticos ou na representação política ainda não são as mesmas. Portanto, não causa surpresa que os salários recebidos por homens e mulheres que atuam na produção cultural, nos dias atuais, também não sejam equânimes:

Sobre as dificuldades, é a dificuldade que a mulher encontra em todas as áreas né? É, por ganhar menos, então eu acho que ganhar menos em produção cultural para as mulheres ainda acontece (Articuladora Cultural, 29 anos, São Paulo – SP).

E questão de salário também, assim, eu acho que a gente está atrás porque a gente começou depois, porque se tivesse todo mundo começado a treta junto sabe, era nosso já, era nosso, porque é mais, na minha cabeça a gente é muito mais multitarefa do que homem, a gente consegue lidar mais com o caos e, que é o caos, produção é lidar com o caos (Produtora Cultural, 34 anos, São Paulo - SP).

Em relação às diferenças salariais percebidas por mulheres e homens no mercado de trabalho em geral, observa-se que no ano de 2016, na França, as mulheres ganhavam em média entre 9 e 15% a menos que os homens (SILVERA, 2016). No Brasil, a remuneração média feminina no ano de 2011 correspondia a 82,5% da remuneração média masculina (LAVINAS et al, 2016)⁵¹. O que podemos concluir a partir dos estudos citados e das opiniões das entrevistadas é que as diferenças salariais entre mulheres e homens que existem no mercado de trabalho em geral também são reproduzidas no campo da produção cultural. Importante ressaltar que, segundo um dos depoimentos acima, mesmo sendo “mais multitarefa” que os homens, ou seja, mesmo que as mulheres envolvidas na área da produção cultural possuam, na opinião da entrevistada, maior capacidade de realização de várias atividades simultâneas e mais habilidade para lidar com o “caos”, ainda sim as produtoras culturais são afetadas pelas assimetrias salariais. Ou seja, mesmo que estas profissionais desenvolvam inúmeras atividades, muitas vezes concomitantes, e que sejam capazes de administrar e dirimir os problemas que invariavelmente acontecem no âmbito da realização de seu trabalho, por vezes as produtoras culturais acabam sendo remuneradas de maneira inferior se comparado ao mesmo trabalho exercido por homens.

Outro aspecto que se convém ressaltar e que a fala da produtora cultural abaixo corrobora é que, diante de todas as dificuldades e barreiras a que estão expostas, para grande parte das mulheres que atuam na produção cultural existe a necessidade de demonstrar e desenvolver habilidades e conhecimentos acurados sobre os mais variados temas, a fim de evitar que sua atuação seja questionada com base no argumento de que elas não são conhecedoras do tema em questão. Assim, se para os produtores culturais existe a exigência do domínio de inúmeras atribuições e aptidões, para as produtoras culturais essa cobrança se traduz de forma ainda mais profunda e rigorosa. Apresenta-se, ainda, outra questão a partir do relato abaixo, que é a de que, mesmo detentora do conhecimento técnico exigido por determinada área, a produtora

51 Mais informações a respeito da diferença de remuneração entre homens e mulheres na França e sobre a desigualdade de gênero no mercado de trabalho brasileiro podem ser obtidas em Gênero e Trabalho no Brasil e na França: perspectivas interseccionais. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

cultural precisa estabelecer uma relação afetiva com os outros profissionais que estão sob o seu comando ou a ela prestando algum serviço, para minimizar eventuais condutas machistas e que desqualifiquem sua atuação. Mais uma vez, recai sobre essas profissionais uma cobrança exacerbada que faz parte da rotina de grande parte das mulheres que trabalham na área da produção cultural.

[...] eu aprendi porque eu percebi que eu passei a ser mais respeitada e até pra eu poder mandar eu tenho que saber mandar e é uma coisa que eu tenho falado nos meus cursos, eu falo olha produtor tem que entender de parte técnica, se for mulher tem que entender mais, porque você vai ter lidar com cara e o cara já vai falar lá vem aquela mina que não sabe o que é um botão e quando você chega já em um discurso manjando muda na hora a relação. Agora a mina tem que ir em uma relação afetiva, porque geralmente o produtor homem ele não vai em uma relação afetiva com o técnico. Então eu percebi que quando eu passei a entender da parte técnica e eu quebrei o gelo com aquele técnico na afetividade mudou completamente o tesão que esse cara passou a empenhar na função dele e mudou totalmente o atendimento do próprio som, então é super importante, porque é um dos momentos inclusive onde a mulher produtora mais sofre machismo, na relação com o técnico (Produtora Cultural, 45 anos, São Paulo – SP).

As produtoras culturais estão, portanto, sempre sendo colocadas à prova. As mulheres que contribuíram com essa pesquisa demonstraram, conforme já explicitado anteriormente, que o trabalho como produtoras culturais proporciona-lhes grande satisfação e é um motivo de orgulho para elas, mas é inegável que o exercício da produção cultural se caracteriza também como um trabalho repleto de desafios e de dificuldades que precisam ser enfrentadas. Essas dificuldades tendem a se intensificar quando as analisamos através da perspectiva do gênero. Para além de todas as obrigações e responsabilidades que o exercício da produção cultural exige destas mulheres, há ainda demandas que fogem de seu campo profissional e que surgem a partir de lógicas sexistas, baseadas nos estereótipos construídos socialmente como “características femininas”. As produtoras culturais precisam provar que sabem mais, que fazem melhor, que fazem com afeto e amor, que são capazes de cuidar de tudo e de todos, para assim poderem ser reconhecidas como boas profissionais. A atuação como produtora cultural é, portanto, a partir da opinião das mulheres ouvidas nesta pesquisa, um trabalho exaustivo:

Ser mulher e trabalhar com produção cultural é exaustivo. É uma sensação de que você tem que o tempo todo provar para as pessoas que

você é capaz, provar que você não é louca, provar que você não está desequilibrada, provar que você vai conseguir, provar né, então além de todo o trabalho você tem esse extra, que é você ser o tempo todo testado. As pessoas o tempo todo vão duvidar de você já de cara pelo seu gênero né, e tem ainda esse estereótipo da mulher assim, relacionado né a loucura, ao descontrole e se um homem que tá a frente de um projeto se ele tá preocupado, triste, depressivo, todo mundo fica preocupado com ele, mas se uma mulher está à frente de um projeto e ela fica depressiva, triste, preocupada, todo mundo fica preocupado com projeto né. Então eu acho que é extremamente injusto (Produtora Cultural, 36 anos, Dourados – MS).

Se para as mulheres em geral a atividade da produção cultural se caracteriza pelo enfrentamento de diversas dificuldades, é preciso refletir que as mulheres negras estão expostas não só a essas dificuldades, mas também às dinâmicas sociais excludentes perpetradas por uma sociedade racista. Conforme observado por Carneiro (2003), o racismo superlativa os gêneros, ou seja, institui para as mulheres negras padrões dos gêneros dominantes que são bastante difíceis de serem alcançados. Observamos então que para as mulheres negras só o fato de atuar como produtora cultural já precede de uma disputa pelo direito de ocupar espaços que lhes foram historicamente negados.

E como mulher negra daí eu acho que são esses acessos né, porque é quase um atrevimento né estar aqui e conversar com essas pessoas de igual pra igual, e falar sobre as pautas, e não ter essa rede de contatos estabelecida, e isso porque eu tenho consciência que por ser misturada eu tenho uma mobilidade social que é muito maior do que uma preta retinta (Empresária, 34 anos, São Paulo – SP).

Conforme explicitado pela entrevistada acima, as mulheres negras precisam romper as barreiras e adentrar em espaços que, na configuração de nossa sociedade, ainda não haviam sido ocupados por elas. A produção cultural, apesar de todas as características que a constituem como uma área de trabalho e de atuação bastante diversa e contraditória, é também uma esfera de reprodução de uma sociedade que historicamente dedicou e dedica às mulheres negras espaços subalternos, e que nega sistematicamente a essas mulheres o direito de ocupar posições de poder e de destaque nas mais variadas áreas de trabalho e em outras esferas da vida social. Para Carneiro (2011), quando se pensa sobre garantir a igualdade de condições e oportunidades para mulheres e homens no mercado de trabalho, a autora questiona a que mulheres essa garantia se refere, pois as mulheres negras ainda são retratadas como “antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca”

(CARNEIRO, 2011, pg. 1).

Analisando o depoimento a seguir da mesma entrevistada a partir do imaginário socialmente criado de que os padrões e modelos estéticos são os das mulheres brancas, e tendo em vista que os espaços de poder estão quase sempre ocupados também por pessoas brancas, em sua maioria homens, há outro viés a respeito da dificuldade enfrentada pelas produtoras culturais negras que é o de que para um artista ou uma obra artística serem reconhecidos, esse reconhecimento via de regra só passa a existir a partir da atuação de uma pessoa branca que, em geral, é a detentora do poder⁵². Assim, artistas racializados que tem mulheres ou homens negras/negros como produtores culturais acabam substituindo-os, pois é só através de pessoas brancas que seu trabalho poderá atingir outro patamar:

Tem uma coisa que é muito sintomática dentro desse mercado, que é pegar um artista de baixo desde o começo, trabalhar, conseguir público, não sei o que nãããã, e quando ele começa, quando ele atinge um nível um pouco melhor ele precisa frequentar outras rodas e outras redes, e aí quem é a pessoa que pode levar ele pra esse lugar? São os brancos (Empresária, 34 anos, São Paulo – SP).

Portanto, é necessário também que, conforme observado por Ribeiro (2016), se pense de forma interseccional⁵³ de modo que não se priorize uma opressão em detrimento das outras, “pensar que raça, classe e gênero não podem ser categorias pensadas de forma isolada, mas sim de modo indissociável” (RIBEIRO, 2016, p. 101).

Segundo Crenshaw (2002), todas as mulheres estão, em alguma medida, sujeitas a sofrerem discriminação de gênero, porém a existência de outros elementos associados à suas identidades sociais, entre os quais podemos citar a raça, a classe, a etnia, e a religião, entre outros, são nas palavras da autora “diferenças que fazem diferença”, (p. 173) na maneira como essas mulheres experienciam a discriminação. Então é importante

52 As reflexões aqui expostas foram desenvolvidas a partir da contribuição da querida amiga Renata Karolyne de Souza.

53 O conceito de interseccionalidade foi proposto por Kimberlé Crenshaw e é definido pela autora como uma “conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pelo qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento” (CRENSHAW, 2002, p. 177).

que analisemos que se para as produtoras culturais o exercício de seu trabalho é por si só um desafio, para as mulheres negras que atuam na área, considerando tudo o que foi discutido sobre o mercado de trabalho da produção cultural até então, existem ainda mais obstáculos que precisam ser superados. É urgente então que as discussões de raça, e também de classe, sejam imbrincadas às discussões de gênero, a fim de promovermos um diagnóstico real da produção cultural brasileira.

O que se pode concluir, a partir dos relatos das entrevistadas a respeito das características de seu trabalho e das dificuldades por elas enfrentadas é que, se por um lado o exercício da produção cultural se mostra como uma carreira que é capaz de garantir liberdade e favorecer o potencial criativo dessas mulheres, oportunizando a elas grande satisfação no âmbito de sua atuação profissional, por outro grande parte das produtoras culturais atuam na informalidade, sem direitos trabalhistas e garantias sociais, sem órgãos que regulamentem e fiscalizem sua atuação, com jornadas de trabalho extenuantes e com salários não condizentes com as atividades que realizam. A produção cultural se caracteriza, portanto, como uma atividade em si contraditória, e que demanda esforços no sentido de assegurar às e aos profissionais que atuam nessa área direitos e garantias como em qualquer outra carreira.

Fundamentada nas narrativas das produtoras culturais entrevistadas foi possível traçar um panorama sobre as particularidades e as questões que estão entremeadas no trabalho das mulheres que atuam na produção cultural. É certo que existem muitos aspectos que precisam ser discutidos para que direitos e garantias sociais lhes sejam assegurados e para que a produção cultural supere contradições e incertezas, se tornando uma carreira consolidada e reconhecida. E é só a partir de análises e do esforço em pensar não só a produção cultural, mas as pessoas que realizam a produção cultural, que será possível avançar e estabelecer novos paradigmas para a área.

3.3 - “ESSE LUGAR É NOSSO? ” AUSÊNCIA DE MULHERES NA OCUPAÇÃO DE POSIÇÕES DE LIDERANÇA NA PRODUÇÃO CULTURAL

A indagação sobre o fato de haver mais mulheres ou mais homens trabalhando

na produção cultural foi durante muito tempo uma das questões centrais que buscávamos responder com a realização dessa pesquisa, em que pese o fato de que durante os anos de minha atuação profissional como produtora cultural trabalhei junto a uma maioria de mulheres produtoras culturais, quando comparadas com o número de homens. Com o início do mestrado e a partir da realização das primeiras entrevistas, ficou evidente que a questão central não seria desvendar qual a proporção de mulheres que atuam como produtoras culturais, mas em que condições essa atuação se configura. Mais ainda, quais são as posições ocupadas por mulheres na área da produção cultural? As mulheres ocupam posições de chefia e de comando dentro do mercado de trabalho na produção cultural? As mulheres que atuam como produtoras culturais são invisibilizadas e desacreditadas na produção cultural? Nesse sentido, as reflexões que seguem permearão as imbricações entre as relações de gênero e as relações de poder⁵⁴ no âmbito da produção cultural brasileira.

Entendemos que não se deve cair na armadilha que o feminismo liberal sugere, em que a chamada “quebra do telhado de vidro” (ARRUZZA *et al*, 2019, pg. 37), ou seja, a possibilidade de que apenas algumas mulheres ocupem espaços e se empoderem em detrimento da exploração de outras mulheres e da perpetuação das lógicas do mercado e do sistema capitalista seria a resposta para as questões das desigualdades entre homens e mulheres⁵⁵. Não se trata aqui de defender esse ponto de vista, pois acreditamos na viabilidade de uma outra perspectiva feminista, um feminismo que se preocupe em combater todas as formas de opressão, de racismo, de homofobia e que se atente para a crise do capitalismo, acreditando que uma nova configuração de sociedade é possível. Porém, é inegável que a produção cultural se organiza a partir da organização do mercado como um todo, então as lógicas relativas à ocupação de posições de poder e

54 A respeito da conceituação de poder, recorremos a Riot-Sarcey (2009), que, apoiada nas definições de Foucault, o define como um modo de ação, sendo um elemento constitutivo das sociedades, e para quem as relações de poder são um modo de ação que atua sobre suas próprias ações. Para a autora, “o poder, sua conquista ou sua conservação estão desde sempre no coração de todas as lutas que tecem a trama das crises de todas as sociedades humanas” (p. 184), e o feminismo é para as mulheres uma ferramenta, o “meio de chegar tanto ao poder da palavra como ao poder da ação”(p. 188).

55 Ver “Feminismo para os 99%: um manifesto”. Tradução Heci Regina Candiani. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

as questões de gênero também se reproduzem na esfera da produção cultural. Assim, é imprescindível que essas lógicas sejam discutidas no contexto da produção cultural se nos interessa fazer um diagnóstico sobre a atuação das mulheres envolvidas na área.

É certo que, conforme explicitado pelas entrevistadas abaixo, as mulheres ocupam inúmeras posições e funções na cadeia produtiva da cultura, mas onde estão essas mulheres? Apesar de realizarem diversas atividades, sejam elas de áreas técnicas, de áreas de criação e concepção, de áreas artísticas ou de áreas da organização da cultura, podemos dizer que apesar de existirem, essas profissionais nem sempre são vistas. Conforme já discutido anteriormente, parte das dificuldades enfrentadas pelas produtoras culturais se origina do fato de estas profissionais não serem conhecidas e reconhecidas no contexto do trabalho que realizam. Mas é fato que as mulheres estão presentes em todas as esferas da área de organização da cultura:

As mulheres ocupam todas as posições dentro da produção cultural, então a gente tem roadies, iluminadoras, técnicas de som, produtoras executivas, produtoras musicais, realmente tem mulheres atingindo e atuando em todas as etapas da cadeia produtiva da música (Articuladora Cultural, 29 anos, São Paulo – SP).

Eu sou uma pessoa muito sortuda porque em todos os eventos que eu frequento ou participo eu vejo muita mulher à frente, que são os festivais de música basicamente e as minas que estão na produção das bandas, mesmo que a banda cheia de caras, tem uma mina botando ordem no bagulho (Produtora Cultural, 34 anos, São Paulo - SP).

Se as mulheres estão presentes em todas as áreas da produção cultural, precisamos analisar em que medida se dá a distribuição das posições ocupadas por elas e entender como as relações de gênero e de poder interferem nessa distribuição. Antes, é necessário ressaltar que as relações entre mulheres e homens na história da sociedade foram sempre permeadas pelo poder, ou seja, há milênios os homens são os detentores desse poder, e os efeitos da dominação masculina perpassam não só as relações de gênero, mas também as relações raciais e as classes sociais. (Saffioti, 1987). É óbvio que existem exceções e que, mesmo que lentamente, essas relações têm se reconfigurado, mas não se pode negar que as mulheres são as últimas colocadas quando se trata dessa equação do poder. Conforme relatado pela produtora cultural abaixo:

Eu acho que, dependendo das subáreas da produção cultural, você vai ter uma divisão aí. Na música, talvez mais mulheres, mais será que essas mulheres estão em cargos de comando? Elas são diretoras de palco? Nas artes plásticas, você tem uma exposição, quem são os curadores que vão influenciar a escolha desses produtores? Eu acho que depende muito de quem está na direção do projeto. (Produtora Cultural, Curadora e Pesquisadora, 42 anos, São Paulo – SP).

Em sua pesquisa sobre os salários das mulheres na França no século XXI, Silvera (2016) enfatiza que mesmo apresentando maiores índices de qualificação, as mulheres continuam apresentando maior dificuldade em obter acesso aos cargos de chefia e decisão. Para a autora, apesar de haver reconhecido progresso nessa questão, as mulheres ocupam apenas 10% das posições de lideranças empresariais e 39% dos cargos gerenciais no mercado de trabalho francês. A partir dos resultados obtidos por esta pesquisa, observamos que o nível de escolarização das produtoras culturais que participaram desse estudo é bastante superior à média de escolarização das mulheres brasileiras em geral. Porém, o relato anterior bem como os que se seguirão nos remete à realidade de que mesmo com altos níveis de escolarização, essas mulheres ainda não ocupam posições suficientes de chefia e comando na área da produção cultural.

Além de ocuparem poucas posições de comando e de liderança dentro área organizativa da cultura, as produtoras culturais se deparam com uma configuração de mercado de trabalho em que a maioria dos profissionais com os quais precisam se relacionar são homens, fato que, segundo algumas entrevistadas, reverbera na realização de seu trabalho tendo em vista que muitas vezes essas relações de trabalho são marcadas pela ocorrência de assédio e de condutas e comportamentos machistas perpetrados por estes homens.

[...] para quem é mulher, quando você é a produtora ou a empresária como é o meu caso, você tem que lidar com uma quantidade de homens muito maior do que quem é homem com relação à proporção de mulheres. Explico: nas outras áreas ainda tem uma dominação grande dos homens, então é um desafio constante, a gente mata um leão por dia (Produtora Cultural, 33 anos, São Caetano – SP).

[...] a gente lida com roadie, com técnico de som, com stage manager, todos sempre homens, às vezes contratantes que são homens, então todo mundo, se você for entrevistar 100 produtoras, todas têm histórias com relação a machismo para contar, assédio, é super comum. Só que a diferença é que obviamente agora a gente está se empoderando, falando, se posicionando (Produtora Cultural, 33 anos, São Caetano – SP).

[...] tanto empresário lidando comigo como se eu fosse uma menina de 13 anos e não soubesse o que eu estou fazendo, tanto quanto fornecedor me despachando equipamento ruim porque eu sou mulher e estou fazendo direção de palco, isso acontece (Produtora Cultural, 34 anos, São Paulo - SP).

[...] mas é um mercado muito machista, e isso dificulta bastante porque as panelas geralmente são comandadas por homens e ser mulher nesse meio é muito difícil (Produtora Cultural, 34 anos, São Paulo - SP).

Os relatos acima demonstram o quanto as relações de gênero atravessam a atividade profissional das produtoras culturais, assim como a de outras profissionais. Se existe um grande número de mulheres atuando como produtoras culturais e em contrapartida elas ocupam minoritariamente os espaços de comando e de decisão no âmbito da produção cultural, podemos refletir que há uma assimetria em relação as posições ocupadas por mulheres e homens na área. Além disso, as condições em que se dão as relações entre homens e mulheres no contexto da produção cultural também evidenciam as tensões que essa assimetria tende a provocar, muitas vezes expondo as produtoras culturais a situações de violência, bem como de descrédito de seu trabalho.

Outrossim, há ainda a escassez de mulheres atuando em posições de criação e de construção do pensamento, papéis esses que, de acordo com o relato das entrevistadas, são mais comumente ocupados por homens. Historicamente, quando se debruça sobre as definições de ofício e profissão, surge no final do século XIX a ideia da existência de “ofícios de mulher”, que se definem a partir da existência de “qualidades naturais” nas mulheres para a realização de determinado ofício que não são tidas como qualificação, uma vez que essas seriam características “naturalmente” presentes em todas as mulheres (KERGOAT *et al*, 2009). Nas palavras das autoras, essa distinção entre ofícios masculinos e femininos criada no decorrer da história da sociedade envolve a cisão entre as qualidades tidas como femininas, “que seriam inatas, não adquiridas, e, por conseguinte, não reconhecidas como verdadeiras qualificações” e entre as qualidades tidas como masculinas “consagradas por diplomas e, portanto, reconhecidas como tais” (p. 161). Ainda hoje podemos perceber que, mesmo com a entrada das mulheres nos mais diversos mercados de trabalho, essa lógica tende a se repetir na produção cultural, apoiado nos depoimentos das entrevistadas:

Em muitos lugares, as mulheres são chamadas para serem produtoras executivas, porque são mais "organizadas", enquanto os homens assumem papéis nas áreas de construção do pensamento, da criação de políticas públicas, etc (Produtora e Gestora Cultural, 34 anos, Belo Horizonte – MG).

Dentro do cenário dos grupos eu vejo que sim, existem mais mulheres que homens trabalhando com a produção, porém a maioria delas não é a responsável pela concepção do projeto, ela tá ali como uma administradora, uma executora, alguém que vai ficar com a parte burocrática e a parte executiva do projeto né. Dificilmente você vai ter uma mulher realmente, na realidade dos grupos de teatro, como proponente de projetos (Produtora Cultural, 36 anos, Dourados – MS).

[...] mas produtores que lidam com dinheiro, marcas e grana mesmo, homens com certeza. Então assim, homens médicos, mulheres enfermeiras, a lógica é a mesma (Empresária, 34 anos, São Paulo – SP).

[...] a minha impressão é que as posições de comando na indústria dura, porque a indústria do ao vivo eu acho que até tem bastante mulher porque é mais informal, mas essa indústria formal de empregos formais, atividade econômica do mundo corporativo na área da música, as gravadoras, o mainstream, ele ainda é predominantemente masculino, mas eu não tenho uma estatística não gosto de falar em nome de impressão, eu prefiro dar uma estatística, mas infelizmente eu não tenho (Socióloga e Pesquisadora da Área da Cultura, 42 anos, São Paulo – SP).

Partindo desses relatos observamos que, em geral, as mulheres atuam nas áreas da produção cultural que demandam características que foram socialmente construídas como “características femininas” e também em posições que não se constituem como atividades de criação, de concepção e liderança de projetos e funções correlatas. Essa visão de que, quando comparadas com os homens, as mulheres são mais organizadas e administram melhor, ou seja, que as mulheres apresentariam maior competência em atividades que dizem respeito à execução e prática de projetos, de certa forma acaba por restringir as possibilidades de que as produtoras culturais ocupem outros espaços na área. Por outro lado, aos homens são reservados estes espaços que às mulheres que atuam como produtoras culturais são negados, sendo bastante difícil que elas acessem essas posições. Há outro aspecto que chama atenção na fala de uma das entrevistadas acima no que diz respeito às atividades mais formais do mercado de trabalho da produção cultural, ou seja, dos postos de trabalho em que os direitos trabalhistas e as garantias sociais são uma realidade. Segundo ela, tem-se a impressão que os empregos formais estão ocupados por homens em sua maioria, relegando às mulheres a atuação

em grande medida na informalidade.

É importante ressaltar que, apesar de não ocuparem essas posições de poder e destaque na área da produção cultural, muitas mulheres acabam realizando grande parte do trabalho que, em condições ideais, deveria ser realizado por quem ocupa essas posições. O que se observa então é que essas mulheres são as responsáveis não só pela organização e produção, mas também pelo sucesso desses projetos, mas tem o reconhecimento de seus méritos negados em detrimento de outras figuras que se constituem como os “donos dos projetos”, em sua grande maioria homens.

Majoritariamente as posições de mais destaque e de maior poder são masculinas. Mas acho que também está mudando, em um ritmo muito mais lento do que o geral, mas também está mudando [...] se você pegar os festivais, a maioria deles são chefiados por homens. Agora, alguns têm mulheres ao lado, a SIM fez uma mesa, não sei se foi ano passado ou retrasado, que levou as mulheres dos festivais, e a grande maioria você não sabe quem é pelo rosto, então tá mudando, mas ainda é majoritariamente masculino (Produtora Cultural, 34 anos, São Paulo – SP).

O que acontece muito e que eu já vi em uns 4 festivais é o casal estar à frente e a mulher estar lá preenchendo planilha enquanto o cara é a cara do festival e sai por aí dando rolê, montando line-up, sendo a cara, isso tá muito comum (Produtora Executiva, 23 anos, São Paulo – SP).

[...] só que uma coisa que eu sempre falo é que não importa a época, a produção cultural sempre foi feita por mulheres. Então assim, tem os homens, os curadores, os donos de evento, não sei o quê, mas quem bota, quem sempre botou a coisa para funcionar, historicamente, sempre foram as mulheres, então assim, esse lugar é nosso. Então é só a gente se posicionar (Produtora Cultural, Programadora e Curadora, 33 anos, São Paulo – SP).

Assim, os depoimentos das entrevistadas nos levam a afirmar que o trabalho das mulheres na produção cultural tende a se definir como uma atividade muitas vezes invisível, ou que não é palpável para os outros agentes envolvidos na área, sejam eles o público ou os profissionais que compõem as equipes dos projetos em que estão inseridas. As produtoras culturais, mesmo que realizando suas funções com absoluta competência, e além de executarem atividades que em certa medida extrapolam suas atribuições nos projetos e/ou eventos dos quais fazem parte, nem sempre são reconhecidas. Essa falta de reconhecimento tende a agravar ainda mais o exercício de sua profissão, pois a ela somam-se todas as inúmeras dificuldades que foram retratadas

e discutidas até aqui. Com sua atuação ocultada, essas mulheres têm também suas vivências, suas particularidades e seu potencial ocultados, fato que contribui para que elas ocupem em menor número posições de comando, de liderança e do mercado de trabalho formal de posições na área da produção cultural. Os reflexos sobre essa premissa da desvalorização do trabalho das produtoras culturais são sentidos, em especial, no interior das equipes com quem trabalham:

A produtora, ela está ali cuidando de todo o escopo do evento e não só do detalhe de como uma mesa vai ser montada, ou da água, ou de receber alguém, então em primeiro lugar é talvez os times masculinos acreditarem que o papel da mulher produtora é menor do que realmente é (Produtora Cultural, Curadora e Pesquisadora, 42 anos, São Paulo – SP).

Há, portanto, uma tendência que resulta no descrédito das mulheres que atuam na produção cultural, bem como há também uma redução sistemática do papel e da importância das produtoras culturais para a realização e o sucesso de projetos e eventos. E se considerarmos os depoimentos obtidos através das entrevistadas em paralelo ao que foi analisado até aqui não restam dúvidas quanto à interferência das lógicas engendradas nas relações de gênero nessa desvalorização, pois fica evidente que muitas situações e dificuldades a que estão expostas tem origem a partir de práticas e comportamentos que consistem na reprodução de estereótipos e expectativas que foram e são, histórica e socialmente, associados às mulheres.

É necessário, assim, que se proponham ações e medidas que busquem minimizar a incidência dessas condutas no âmbito da produção cultural, se desejamos superar o modelo que está consolidado quanto as práticas de reprodução social que inferiorizam, estereotipam e subestimam a importância da atuação das mulheres na produção cultural. Como explicitado no início dessa sessão, não se trata de reivindicar apenas que algumas mulheres estejam em posição de destaque em detrimento de outras, mas sim de empenhar esforços no sentido de garantir que as produtoras culturais não sejam medidas pela régua desigual da disparidade de gênero, e que não sofram as consequências e as exigências injustamente estabelecidas e baseadas nos papéis ditos “naturais” a serem ocupados pelas mulheres na configuração da sociedade.

Entre os já elencados problemas envolvidos no trabalho das produtoras culturais,

a disparidade e a violência de gênero se revelam em temas importantes e delicados, e que precisam ser discutidos. O que se empreendeu nesta sessão foi a tentativa de iniciar uma análise a respeito de como as relações de gênero e as relações de poder são engendradas no âmbito da produção cultural, mas temos a consciência que ainda há muito a ser explorado e investigado. Com efeito, esperamos que essas questões possam ser discutidas em outros espaços e iniciativas, e sob outros pontos de vista, a fim de caracterizá-las e, em um cenário ideal, superá-las.

3.4- MÃE DE ARTISTA E CUIDADORA AFETUOSA? A RELAÇÃO ENTRE OS PAPEIS SOCIALMENTE CONSTRUÍDOS COMO “CARACTERÍSTICAS FEMININAS” E O TRABALHO DA PRODUÇÃO CULTURAL

Uma das principais motivações para a realização desta pesquisa era a de entender, entre outras coisas, o quanto os estereótipos e os padrões de gênero socialmente atribuídos às mulheres poderiam permear o trabalho realizado pelas produtoras culturais. Será que os papéis historicamente atribuídos às mulheres também são reproduzidos na área da produção cultural? O quanto a expectativa por exercer esses papéis atravessa o cotidiano profissional dessas mulheres? Seria inocente afirmarmos que é uma questão que não faz parte da rotina do trabalho dessas mulheres, mas também seria difícil prever em que medida essa interferência de fato acontece. Para Saffioti (1987), são estabelecidos modelos de comportamento para homens e mulheres. A autora denomina esses modelos como estereótipos, ou seja, “uma espécie de molde que pretende enquadrar a todos, independentemente das particularidades de cada um” (p. 37). As análises empreendidas nesta sessão partirão dessa atribuição de papéis às mulheres, bem como a partir dos estereótipos a elas atribuídos e que também são observados nos relatos das entrevistadas envolvidas na área da produção cultural.

Em grande parte das entrevistas realizadas nesta pesquisa, bem como nas respostas obtidas por meio do questionário aplicado, muito foi dito sobre o trabalho das produtoras culturais ser caracterizado pela presença do afeto e do cuidado, seja na realização de projetos e ou eventos, seja no tratamento com as e os demais integrantes envolvidos no cotidiano de trabalho na área. Pensando na dimensão de como a

característica da exigência do cuidado se apresenta no trabalho das produtoras culturais, recorreremos a Hirata (2016), para quem o trabalho de cuidado, ou seja, o trabalho que se caracteriza pelo conjunto de práticas psicológicas e materiais que visem a suprir as necessidades de outras pessoas, sejam elas idosas ou crianças, tem sido historicamente realizado por mulheres, e provavelmente seguirá sendo realizado por uma maioria de mulheres tendo em vista que se caracteriza como um trabalho precarizado, mal remunerado, além de pouco valorizado e reconhecido. A pesquisadora também aponta que não há meios de se obter mais igualdade profissional entre homens e mulheres enquanto esse trabalho de cuidado for uma responsabilidade única e exclusiva das mulheres, perpetuando uma assimetria que impede que o mercado de trabalho seja mais equânime entre mulheres e homens. Apoiado nessas constatações, é útil que se reflita sobre em que medida o trabalho das produtoras culturais de certa forma se aproxima do trabalho de cuidado, tendo em vista que alguns dos relatos obtidos por esta pesquisa nos direcionam para este fato.

Eu acho que a gente tem que olhar para quais são os papéis que uma mulher ocupa na sociedade e quais os papéis que ela sempre ocupou e que ela vem ocupando agora. É muito recente os espaços de destaque da mulher na sociedade como um todo, nos empregos, nos vários anos porque o trabalho da mulher ao longo da história foi o trabalho doméstico né, e um trabalho muito maçante e não reconhecido. [...] mas às vezes a mulher, ela tá lá para servir cafezinho, para ser mãe, para limpar um espaço, para organizar um produto e o homem é aquele que gerencia, que não deveria ser assim né, aquele que é mais reconhecido né. Então se a gente pegar e transpor essas questões históricas de quais são os lugares que a mulher ocupou no mercado de trabalho ou no lar, talvez a gente possa reproduzir isso no âmbito da produção cultural, aquela que cuida, aquela que serve o café, aquela que é a mãe (Produtora Cultural, 28 anos, Dourados – MS).

Tem que ser cuidadoso, tem que gostar de cuidar do outro, né? (Produtora Cultural, 33 anos, São Caetano – SP).

Essa demanda pelo ato do cuidado parece atingir muitas produtoras culturais. Para além das atribuições em relação a funções organizativas e administrativas, exige-se que as mulheres que atuam na área sejam também as cuidadoras dos projetos, assim como a necessidade de “gostar de cuidar do outro” é uma das características elencadas como favoráveis para uma boa atuação como produtora cultural. Em que pese a questão de que, como vimos anteriormente, o trabalho de cuidado ter sido

historicamente realizado por mulheres, será que essa cobrança pelo cuidado com o outro também atinge os homens que atuam como produtores culturais? Ou essa seria uma atribuição que é demandada, sobretudo, às produtoras culturais? A entrevistada abaixo nos direciona para uma resposta sobre a questão:

Porque é um pouco do papel que você coloca nas costas da mulher, você tem que cuidar da equipe, aquilo que a gente estava falando antes de ter esse cuidado, ler as pessoas. Eu ouvi isso de um jornalista de uma geração anterior a minha uma vez também em uma entrevista: ai, vocês cuidam melhor. Não cara, tipo vocês têm que aprender a cuidar igual a gente porque isso aqui é trabalho, eu não saio da minha casa pra cuidar de criança grande, é trabalho né, e vocês também são capazes de fazer (Produtora Cultural e Curadora, 38 anos, São Paulo – SP).

O relato da entrevistada sugere que a cobrança sobre a realização de atividades da produção cultural que envolve ações que se assemelham ao chamado trabalho de cuidado, seja o cuidado com a equipe, seja o cuidado com os projetos e/ou eventos em si, recai principalmente sobre as produtoras culturais. Podemos afirmar então que o estereótipo socialmente construído de que a responsabilidade sobre as atividades de cuidado seria uma atribuição particularmente feminina afeta o trabalho das produtoras culturais a medida em que à essas mulheres são demandadas atribuições relativas as atividades de cuidado que muitas vezes extrapolam o limite profissional de suas atuações, adentrando em esferas que não necessariamente precisam fazer parte do trabalho que deve ser por elas desenvolvido.

Outra dimensão que também se relaciona com a construção social de características femininas e que podemos observar na produção cultural, se resume no fato de que mulheres possuem capacidade para realizar um grande número de atividades simultaneamente, ou seja, de que nós mulheres conseguimos “fazer mais coisas ao mesmo tempo”. Admite-se então que as mulheres produzem melhor, pois detém potencial para efetivar e garantir que inúmeros procedimentos sejam realizados de maneira satisfatória concomitantemente. Quando perguntadas sobre o fato de haver mais mulheres do que homens atuando na produção cultural, parte das entrevistadas sugere que isso seria resultado dessa habilidade das mulheres de cuidar de tudo e de todos ao mesmo tempo:

Também é de se pensar, não sei, porque a gente consegue fazer mais

coisas ao mesmo tempo e apaziguar os ânimos? Pode ser, eu acho que é uma característica feminina, não sei, posso tá sendo meio preconceituosa, mas eu acho que a mulher tem capacidade de fazer mais coisas ao mesmo tempo e na produção você lida com várias coisas ao mesmo tempo, como eu falei antes, com vários incêndios que você tem que apagar ao mesmo tempo, vários problemas que você tem que resolver ao mesmo tempo. Acho que a mulher tem mais essa capacidade que o homem, mas eu posso estar sendo, assim, meio preconceituosa (Produtora Cultural, 37 anos, Dourados – MS).

[...] que o ser feminino, essa, a gente, de novo assim também posso estar sendo assim machista ao reverso não sei, de que uma mulher, a mulher ela tem uma percepção ou porque ela foi criada, ou isso pode ser uma coisa cultural, mas é uma coisa que está construída há anos, ela tem uma percepção maior do todo que o homem não tem né, ela tem a visão de um todo e a visão dos detalhes, e isso facilita muito na produção, porque a produção você tem que cuidar de cada detalhe mas você não pode perder a visão do todo porque senão não dá certo, você tem que estar nos dois lugares né, cuidando dos detalhes mais ligada em tudo que tá acontecendo em torno, e eu acho que é uma particularidade feminina, posso estar enganada mas eu acho que é (Produtora Cultural, 37 anos, Dourados – MS).

Bom, a gente sabe que mulher é muito mais multitask que homem né? E que a gente consegue fazer mais coisas ao mesmo tempo, nós somos mais organizadas, e eu acho que isso se reflete no trabalho, onde a gente tem que ser mais sistemática, planilhar, organizar, checklist. A gente consegue fazer melhor e a gente entrega muito melhor o trabalho (Produtora Cultural, Programadora e Curadora, 33 anos, São Paulo – SP).

Para além dessa capacidade múltipla e simultânea de ação e atuação, há ainda outra dimensão apontada pelas profissionais ouvidas nesta pesquisa que se relaciona com as características tidas como femininas e o trabalho que realizam. As produtoras culturais sugerem que, no cotidiano de seu trabalho, são atravessadas pela construção do afeto como um atributo das mulheres. As entrevistadas narram ser essa uma conduta desejável e que de certa forma e algumas vezes seria um comportamento exigido no contexto dos projetos em que estão envolvidas. A entrevistada abaixo explicita essa questão, já evidenciando que para ela, as mulheres são socialmente treinadas de maneira a exercerem esses papéis que lhes foram historicamente atribuídos, rejeitando-os como características inatas às mulheres:

Porque o homem não pode ser o afeto? Ah mas é um cargo assim, que a gestão feminina faz toda diferença. Gestão feminina tem a ver, na minha visão, tem a ver com a forma que a gente é treinada socialmente (Produtora Cultural, Curadora e Pesquisadora, 42 anos, São Paulo – SP).

Portanto, mais uma vez observamos o quanto a construção destas características

ditas femininas está intrincada no exercício da produção cultural realizada pelas mulheres, sendo percebida inclusive por elas, que algumas vezes acabam por replicar essas construções sociais. Então podemos afirmar que essas características são atribuídas às mulheres e também, de certa forma, são associadas às produtoras culturais. Se as mulheres foram e são cobradas por atender a padrões de comportamento e de conduta que se apoiam no que foi socialmente construído como características femininas, essa cobrança também se estende as mulheres que atuam como produtoras culturais. Novamente, precisamos nos questionar se a existência dessa associação entre as produtoras culturais e uma maior capacidade de organização e administração de atividades simultâneas, bem como o vínculo entre o afeto e o trabalho exercido pelas produtoras culturais, fazem parte da realidade de trabalho de homens que atuam como produtores culturais. Seria difícil afirmar categoricamente, mas é bem provável que a necessidade de garantir o cuidado com a equipe e os projetos que desenvolvem, bem como a de trabalhar de maneira afetuosa, é exigida, sobretudo, das mulheres que atuam como produtoras culturais.

Há, ainda, conforme citado pela entrevistada abaixo, o fato de que as mulheres costumam ser mais demandadas emocionalmente do que os homens no contexto da produção cultural. Nesse sentido, somadas a todas as cobranças e exigências que puderam ser observadas até aqui, relativas ao cuidado e ao afeto quase como pré-requisitos para a atuação das mulheres produtoras culturais, essas profissionais têm que demonstrar no bojo de suas atuações profissionais uma disposição emocional para administrar todos os conflitos e questões que envolvem seu trabalho, disposição esta que, segundo a entrevistada, em geral não é requerida para os homens:

[...] via de regra existe uma demanda emocional da mulher no trabalho de produção que é maior do que a demanda de um homem, enxergo isso claramente inclusive em posições de chefia (Produtora Cultural e Curadora, 38 anos, São Paulo – SP).

Neste contexto, pode-se afirmar então que mais uma vez os estereótipos relacionados às mulheres interferem na rotina profissional das produtoras culturais. Conforme afirmado por Saffioti (1987) aos homens e as mulheres são ensinadas uma série de condutas que constituem modelos a respeito das funções que cada um precisa

desempenhar na sociedade. Aos homens cabe a necessidade da tomada de iniciativa, de assumir posições ofensivas, ser duro e firme, além de estimulados a competirem permanentemente e da “agressividade como componente básico da personalidade competitiva” (p. 36). Às mulheres, por outro lado, é imposta “a necessidade de inibir toda e qualquer tendência agressiva, pois deve ser dócil, cordata, passiva” (p. 37). Ainda segundo a autora, em geral as mulheres são relacionadas às características e valores tidos como negativos, dentre eles “emoção, fragilidade, resignação” (p. 34). Em relação a essa imposição de condutas e comportamentos que mulheres e homens devem desempenhar na sociedade, a entrevistada abaixo explicita:

É difícil, um exercício específico em ser mulher e ser produtora que é dosar a braveza, porque a gente tende a masculinizar o nosso comportamento pra ser respeitada [...] então aí se você é brava, tipo tem que ter esse cuidado de você conseguir continuar sendo uma mulher e ser firme. Sabe, eu tenho essa dificuldade específica, de dar bronca de um jeito que não é agressivo, porque a agressividade tem um lado muito masculino (Produtora Cultural e Curadora, 38 anos, São Paulo – SP).

Pode-se observar então que, a partir do relato da entrevistada, há uma tendência por parte de algumas mulheres que atuam como produtoras culturais a masculinizar seu comportamento com vistas a serem respeitadas. Esse relato reforça o afirmado no parágrafo anterior, nos dando um exemplo real do quanto cada uma das características citadas como impostas para mulheres e homens acabam fazendo parte da rotina de trabalho na produção cultural. Algumas produtoras culturais sentem a necessidade, portanto, de expressar condutas tidas como masculinas em seu exercício profissional para, com isso, serem respeitadas. E mesmo quando é necessário que elas expressem esses comportamentos, é preciso que o façam de maneira bastante cuidadosa, no sentido de evitar que essas ações soem agressivas. Essas mulheres, por consequência, estão sempre submetidas à imposição destes papéis de gênero em suas relações de trabalho.

Ainda sobre os estereótipos associados historicamente às mulheres, algumas das entrevistadas evidenciam o quanto a existência de supostas ligações familiares interfere na distribuição de funções na área da produção cultural. Para as funções que exigem deslocamentos mais longos e/ou viagens a trabalho, tende-se a dar preferência

para que sejam exercidas por homens, pois estes teriam menor preocupação com a família:

Afeta em termos de oportunidades, por exemplo, se eu quiser viajar com uma banda e se tiver um produtor profissional capacitado tanto quanto eu, eu já passei por situação de preferirem um homem porque um homem não vai ter laços familiares com o que se preocupar na estrada, então nesse sentido (Produtora Cultural, Curadora e Pesquisadora, 42 anos, São Paulo – SP).

Em vista disso, reforça-se o estereótipo da mulher frágil, emotiva e responsável pelo cuidado com o lar e com a prole, em paralelo ao estereótipo do homem racional e que pode se distanciar da família e da casa, pois estas não seriam atribuições que estariam sob sua responsabilidade. Segundo Saffioti (1987), mulheres e homens tem sua identidade social construída de maneira que lhe são atribuídos papéis diferentes, e a sociedade espera que estes papéis sejam devidamente cumpridos. Dessa forma a sociedade acaba por delimitar “os campos em que *pode* operar a mulher, da mesma forma como escolhe os terrenos em que *pode* atuar o homem” (p. 8).

A partir dessa distribuição de papéis fica evidente que historicamente a sociedade atribuiu às mulheres o espaço doméstico e a responsabilidade pela conservação da ordem na residência, e também pela criação e a educação das filhas e dos filhos. Portanto, ainda segundo Saffioti (1987), a sociedade se empenha na tarefa de se fazer crer que essa atribuição do espaço doméstico às mulheres se origina de sua capacidade de ser mãe. Assim, naturaliza-se um processo que foi resultado da história da sociedade, assumindo que estes papéis foram sempre desempenhados por mulheres, ignorando os processos históricos que resultaram nesta atribuição de papéis. No âmbito da produção cultural, em certa medida, essa atribuição de papéis construída social e historicamente também tende a ser reproduzida:

[...] o produtor faz tudo, e eu tenho muitas amigas mulheres produtoras inclusive, que são muitas, se a gente fala de representatividade da mulher no meio, a mulher não está nos palcos, mas a produção cultural, aquilo que faz a arte se tornar um produto, é muito feita por mulheres porque é uma carreira invisibilizada, e as mulheres produtoras me reclamam, vejo muitas falando o seguinte: eu sou produtora, não sou babá, não sou mãe (Socióloga e Pesquisadora da Área da Cultura, 42 anos, São Paulo – SP).

[...] a pessoa falou: ai é bom quando é mulher na produção porque vocês têm talento nato pra isso, eu falei assim então você está confundindo

produtora com mãe tá? Eu sou produtora, eu resolvo os problemas que acontecem aqui no evento (Produtora Cultural e Curadora, 38 anos, São Paulo – SP).

[...] até coisas que não são tão óbvias como você ver músicos homens que tenham um posicionamento de achar que você está ali para servir eles, de que você é a mãe, tudo isso é fruto de uma visão patriarcalista também, a gente tem que enfrentar, mas muitas vezes a gente não se liga, mas é entendeu? (Produtora Cultural, 33 anos, São Caetano – SP).

Ah, o organizar né? Vai uma mulher para organizar? Porque ela é organizadinha, como se ela tivesse ali naquele quadradinho de organizar aquilo, e fosse melhor para isso do que um homem, porque homem não é organizado, homem é para botar a mão na massa, decidir e depois vem uma mulher para limpar a cagada. Então, eu acho que é mais nesse sentido, de ter esse perfil da mulher dentro do escritório, que ela conseguiu fazer nesse sentido foi organizar. Mas vem também, na minha visão, vem de uma cultura que a gente vive que a mulher é a provedora do lar, você está lá provendo o lar da produção, organizando o lar para que o homem possa sair à caça de novos projetos ou de fazer as coisas na rua (Produtora Cultural, Curadora e Pesquisadora, 42 anos, São Paulo – SP).

Dentre os estereótipos que puderam ser identificados a partir do relato das entrevistadas, o que caracteriza a figura da mulher como “mãe” foi de longe o mais citado como sendo uma das representações a que estão associadas as mulheres que atuam como produtoras culturais. Conforme observado nos relatos acima, em muitas dimensões as produtoras culturais têm suas funções definidas a partir de uma visão de que o trabalho que desenvolvem é permeado por características geralmente associadas à maternidade. Assim, há a exigência de que essas mulheres se comportem de maneira semelhante às mães, mas não de sua prole. Ao contrário disso, os projetos, eventos e até mesmo as equipes subordinadas às produtoras culturais são enxergados como filhas e filhos, pelos quais a responsabilidade pelo sucesso ou o fracasso é inteiramente atribuída a essas mulheres. A produtora cultural é demandada então a agir como mãe, mesmo que por vezes deseje negar este papel, pois as relações que se constroem em seu cotidiano profissional estão baseadas nesses modelos socialmente construídos.

Do que foi analisado nessa sessão, portanto, podemos concluir que grande parte dos padrões de gênero construídos socialmente e atribuídos às mulheres também são reproduzidos no âmbito da produção cultural. A partir do relato das entrevistadas foi possível identificar quais estereótipos são mais comumente associados às produtoras

culturais, e em que medida e contextos eles lhes são demandados, possibilitando-nos afirmar que há assimetria de gênero no contexto profissional da produção cultural, tendo em vista que as mulheres envolvidas na área são expostas a cobranças por atuarem em funções e atividades que muitas vezes extrapolam a esfera profissional, recaindo sobre elas características que são socialmente construídas como “femininas”.

Em síntese, com esses relatos podemos afirmar que as produtoras culturais têm sua atuação profissional marcada pela atribuição de papéis que são associados às mulheres, e que essa atribuição interfere diretamente nas atividades por elas realizadas. Evidencia-se, assim, a existência de papéis e estereótipos que são associados também às produtoras culturais, porém é necessário que ela se estenda com a finalidade de minimizar essa reprodução de padrões de gênero. Entendemos, finalmente, que essa reprodução está arraigada em todas as esferas da sociedade, mas é urgente que se aprofunde a discussão sobre como transformar essa relação estrutural da opressão de gênero a que estão submetidas as mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo analisar, caracterizar e descrever como se desenvolve a participação das mulheres na produção cultural brasileira. Entre os objetivos principais a serem atingidos pelo presente estudo, destacavam-se a necessidade de entender como as produtoras culturais ingressaram no mercado de trabalho na área da produção cultural, de compreender quais as características que constituem o mercado de trabalho em que elas atuam, de como se configuram as relações de gênero e poder no âmbito da produção cultural, entre outros. A justificativa para essa pesquisa se evidencia, também, pelo fato de haver poucos estudos sobre a atuação das e dos produtoras/produtores culturais no contexto brasileiro, sobretudo a inexistência de estudos específicos que analisassem a participação das mulheres na produção cultural brasileira.

De início, realizamos no primeiro capítulo um levantamento histórico a respeito das políticas públicas de cultura implementadas no Brasil a partir da década de 1930,

com o intuito de analisar de que maneira a cultura se desenvolveu como uma área de atuação do Estado, evidenciando as contradições, as descontinuidades e as rupturas que aconteceram durante todo esse período. Examinamos os acontecimentos que acabaram por conformar a existência das e dos produtores culturais como agentes de atuação imprescindíveis na chamada esfera organizativa da cultura. Promovemos, ainda no primeiro capítulo, uma análise da atuação dos governos brasileiros na área da cultura a partir da ruptura democrática engendrada pelo golpe que retirou a presidenta Dilma Rousseff da presidência, fato que desencadeou um desmonte dos avanços conquistados até então na área da cultura, e que culminou na eleição de Jair Bolsonaro e sua política de criminalização da arte e dos artistas. Com esse histórico, se pôde compreender a trajetória das políticas públicas de cultura no país, bem como traçar um panorama que forneceu elementos para analisar-se o cenário atual e compará-lo com o que havia sido realizado até então. Posteriormente, nos debruçamos sobre as definições acerca da produção cultural em si, caracterizando não só suas etapas, mas também as imbricações contidas em seu exercício, inclusive as que constituíram a produção cultural como um campo profissional que ainda segue em formação.

Para empreender as análises a que nos propomos, optou-se por construí-las a partir do relato das produtoras culturais. Dessa maneira, foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com 17 profissionais que atuam na área da produção cultural, de modo a compreender as características que constituem seu trabalho e que as constituem como trabalhadoras da cultura. Somado às entrevistas, foi aplicado um questionário on-line com o objetivo de aumentar o alcance deste estudo, tendo em vista que não haveria condições para que um grande número de entrevistas fosse realizado. A partir deste questionário obtivemos a participação de quase duas centenas de mulheres espalhadas por todas as regiões do Brasil.

Os dados recebidos por meio do questionário foram sistematizados e analisados no segundo capítulo da dissertação, e compreenderam a identificação de classe e/ou raça, faixa etária, grau de escolaridade, área de atuação, tempo de atuação, e também a distribuição geográfica das participantes da pesquisa, tornando possível uma análise

quantitativa dessas variáveis. A partir dessas análises, gráficos foram construídos de modo a expor as características das mulheres que contribuíram com a pesquisa, traçando um panorama geral das produtoras culturais brasileiras. Baseado nas informações contidas nos questionários foi possível compreender e conhecer melhor quem são essas mulheres, assim como descrever e identificar o que há em comum e o que as distancia e diferencia não só umas das outras, mas também com as mulheres brasileiras em geral.

Já no terceiro capítulo da dissertação, e partindo da análise das entrevistas, empreendeu-se a discussão do que foi relatado pelas participantes e suas perspectivas à luz das ciências sociais e das relações de gênero e poder que estariam imbricadas na produção cultural. As análises e reflexões desenvolvidas nesse capítulo foram todas motivadas pelo que foi observado e explicitado pelas mulheres que contribuíram com este estudo. Com a contribuição dessas mulheres foi possível, portanto, discorrer sobre os principais problemas, características e dificuldades que estão presentes no cotidiano de trabalho da produção cultural, sem deixar de lado o prazer e a satisfação demonstrados pelas participantes no bojo de sua atuação profissional.

Com base em tudo o que foi apresentado e analisado, e consciente das limitações envolvidas na construção desta pesquisa, tanto no que diz respeito ao seu alcance quanto às contradições que puderam ser evidenciadas no decorrer das discussões empreendidas, este trabalho se constituiu como uma tentativa de responder às questões que julgávamos necessárias de serem respondidas acerca do trabalho realizado pelas produtoras culturais. Este estudo gerou dados quantitativos que objetivaram conhecer as profissionais que dele participaram, evidenciando não somente sua distribuição geográfica, mas também as características que as constituem, promovendo um panorama geral sobre as particularidades das produtoras culturais.

Foi possível compreender em que termos se dá a escolha por ingressar no mercado de trabalho da produção cultural, evidenciando os acontecimentos que conformam a decisão por se tornar uma produtora cultural. Foi possível também especificar as características que as participantes da pesquisa julgaram como necessárias

para a realização do trabalho em produção cultural, bem como as dificuldades que precisam enfrentar no cotidiano de sua atuação profissional. Compreendeu-se que o mercado de trabalho para as produtoras culturais se caracteriza em parte pela presença da informalidade e da ausência de direitos trabalhistas e garantias sociais, evidenciando a precarização de suas funções e do trabalho por elas realizado ao expor as condições a que estão expostas essas profissionais no bojo das atividades que realizam.

Pôde-se evidenciar, ainda, que apesar de haver no âmbito da produção cultural brasileira posições ocupadas em sua maioria por mulheres, os relatos das entrevistadas sugerem que, no geral, a ocupação de funções em posições de chefia e liderança ainda é majoritariamente masculina. Por fim, foi possível estimar em que medida os papéis socialmente construídos e atribuídos às mulheres em geral também se reproduzem na esfera da produção cultural, afetando diretamente as participantes desta pesquisa e revelando, com isso, a existência de diferentes expectativas em se tratando do trabalho realizado por mulheres e homens no contexto da produção cultural, o que resulta em relações assimétricas de gênero e poder entre as e os profissionais que atuam como produtoras/produtores culturais.

Diante de todo o exposto, é possível afirmar que em relação aos objetivos propostos quando da idealização deste estudo, grande parte deles foi alcançado. Ao empreenderem-se as análises baseadas nas opiniões e impressões das mulheres que participaram desta pesquisa através das entrevistas realizadas ou do questionário aplicado, obtivemos um conjunto de informações bastante considerável a respeito de como se organizam e se constituem as etapas, atividades e particularidades da produção cultural. Para além dessas informações, e, não obstante em complementação a elas, e respeitadas ainda as limitações de alcance que inegavelmente fazem parte de uma pesquisa em nível de mestrado, promovemos um diagnóstico importante sobre a participação das mulheres na produção cultural brasileira.

Ao concluirmos esse trabalho, e julgando que boa parte dos objetivos propostos por esta pesquisa foram alcançados, não o fazemos com o sentido de afirmar que o tema da investigação sobre a atuação das produtoras culturais no contexto brasileiro se esgota,

mas sim o contrário. Fica evidente que, a julgar pela escassez de estudos que abordam o tema aliado às limitações já citadas, é urgente que novas iniciativas e perspectivas que versem sobre a produção cultural se desenvolvam. Temos a consciência de que o que foi até aqui analisado se consiste em uma pequena parte de um universo ainda por ser descoberto. Se entre os resultados que se esperava obter estava o conhecimento e, sobretudo, o reconhecimento das produtoras culturais como questões centrais a serem examinadas pela pesquisa, analisamos que esta intenção foi alcançada e que, portanto, uma pequena porta foi aberta. Mas muitas outras ainda precisam ser destrancadas, pois como afirmado no depoimento de uma das entrevistadas, esse lugar, o lugar da produção cultural “é nosso”. Assim, também é nossa tarefa discuti-lo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi, FRASER, Nancy. *Feminismo para os 99%: um manifesto*. Tradução Heci Regina Candiani. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

AVELAR, Romulo. *O avesso da Cena: Notas sobre produção e gestão cultural*. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2008.

BARBALHO, Alexandre. O sistema nacional de Cultura no governo Dilma: continuidades e avanços. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, v. 2, n. 2, p. 188–207, 2014.

BOLSONARO, Jair Messias. Proposta de Governo, 2018. Disponível em: http://divulgacandcontas.tse.jus.br/candidaturas/oficial/2018/BR/BR/2022802018/280000614517/proposta_1534284632231.pdf. Acesso em 02 de setembro de 2019.

BONI, Valdete. QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. *Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC*, vol. 2, n. 3, janeiro/julho, 2005, p. 68-80.

BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: Funarte e Política Cultural*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2000.

_____. *Dimensões da cultura e políticas públicas*. São Paulo em Perspectiva, São Paulo, v. 15, n. 02, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *Sociologia*. Organizado por Renato Ortiz. São Paulo: Ática, 1983.

_____. Com contribuições de A. Accardo et.al. *A miséria do mundo*. 7a edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

BRASIL. *DECRETO N.1.144, DE 15 DE MARÇO DE 1985*. Brasil, 1985. Disponível em: <http://legis.senado.gov.br/norma/513784/publicacao/15707508>. Acesso em 02 de julho de 2019.

BRASIL. *DECRETO N.6.226, DE 04 DE OUTUBRO DE 2007*. Brasil, 2007. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2007/Decreto/D6226.htm. Acesso em 29 de agosto de 2019.

BRASIL. *LEI N.8.490, DE 19 DE NOVEMBRO DE 1992*. Brasil, 1992. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8490.htm. Acesso em 02 de julho de 2019.

BRASIL. *LEI N.7.505, DE 02 DE JULHO DE 1986*. Brasil, 1986. Disponível em: <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/109576/lei-sarney-lei-7505-86>. Acesso em 02 de julho de 2019.

BRASIL. *LEI N.8.313, DE 23 DE DEZEMBRO DE 1991*. Brasil, 1991. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm. Acesso em 02 de julho de 2019.

BRASIL. *LEI N. 12.343 DE 02 DE DEZEMBRO DE 2010*. Brasil, 2010. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm. Acesso em 29 de agosto de 2019.

BRASIL, *LEI N. 13.018 DE 22 DE JULHO DE 2014*. Brasil, 2014. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13018.htm. Acesso em

29 de agosto de 2019.

BRASIL, LEI N. 12.761 DE 27 DE DEZEMBRO DE 2012, Brasil, 2012. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2012/Lei/L12761.htm. Acesso em 29 de agosto de 2019.

BRASIL, EMENDA CONSTITUCIONAL N. 71, DE 29 DE NOVEMBRO DE 2012. Brasil, 2012. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc/emc71.htm. Acesso em 29 de agosto de 2012.

BRASIL, LEI N. 12.964 DE 23 DE ABRIL DE 2014. Brasil, 2014. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l12965.htm. Acesso em 29 de agosto de 2019.

BRASIL, MEDIDA PROVISÓRIA N. 726, DE 12 DE MAIO DE 2016. Brasil, 2016. Disponível em: <http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=12/05/2016&jornal=1000&pagina=3&totalArquivos=10>. Acesso em 29 de agosto de 2019.

BRASIL, MEDIDA PROVISÓRIA N. 870 DE 01 DE JANEIRO DE 2019. Brasil, 2019. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2019/Mpv/mpv870.htm. Acesso em 02 de setembro de 2019.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas e BARBALHO, Alexandre (org.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007.

_____. O Conselho Federal da Cultura, 1971-1974. *Estudos Históricos*, n. 37, p.81-98. jan./jun. 2006.

_____. Notas sobre os rumos das políticas culturais no Brasil nos anos 2011-2014. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas.; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia. (Org.). *Políticas culturais no governo Dilma*. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 33-48.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. *Estudos Avançados*, 17 (49), 2003, p. 117-132.

_____. *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. Publicado no Portal Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em 20 de junho de 2020.

COSTA, Leonardo Figueiredo. Precedentes para uma análise sobre a formação e a atuação dos Produtores Culturais. III Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Anais, Salvador, 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/LeonardoCosta.pdf>. Acesso em 28 de maio de 2020.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos Feministas*, Ano 10, primeiro semestre de 2002, p. 171-188.

_____. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. *Unifem*, 2004. Disponível em: <http://gestao.nesp.unb.br/popnegra/index.php/biblioteca/2-genero-raca-e-saude/5-a-interseccionalidade-na-discriminacao-de-raca-e-genero>. Acesso em 20 de junho de 2020.

CUNHA, Maria Helena. *Gestão Cultural: Profissão em Formação*. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2007.

DANTAS, Fernanda Argolo; LIMA, Hanayana Brandão Guimarães Fontes. Cultura e mulher: uma trajetória de crise, instabilidade e resistência no Estado Brasileiro. *Pol. Cult. Rev.*, Salvador, v. 10, n. 01, jan./jun. 2017, p. 186-211.

FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

GADELHA, Rachel; BARBALHO, Alexandre. Políticas públicas de cultura e o campo da produção cultural. *Revista Pensamento e Realidade*, ano 16, v. 28, n. 4, 2013, p. 70-84.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora LTC, 2008.

GIL, Gilberto. *Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil*. Brasília: MinC, 2003.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. *Metodologias qualitativas na Sociologia*. 5a edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

HIRATA, Helena. A precarização e a Divisão Internacional e Sexual do Trabalho. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos Reuillard (UFRGS). *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, n. 21, jan/jun 2009, p. 24-41.

_____. Gênero, patriarcado, trabalho e classe. *Trabalho Necessário*, ano 16, n. 29, 2018, p. 14-27.

_____. O trabalho de cuidado. *SUR – Revista Internacional de Direitos Humanos*, v.13, n.24, 2016, p. 53-64.

HONNETH, Axel. *A luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34, 2003.

JORDÃO, Gisele; BIRCHE, Leonardo; ALLUCCI, Renata Rendelucci (coordenação). *Mapeamento dos cursos de gestão e produção cultural no Brasil: 1995-2015*. São Paulo: Itau Cultural, 2016. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/mapeamento-dos-cursos-de-gestao-cultural-no-brasil>. Acesso em 03 de dezembro de 2019.

JORDÃO, Gisele; ALLUCCI, Renata R. *Panorama Setorial da Cultura Brasileira 2011/2-12*. São Paulo: Allucci e Associados Comunicações, 2012. Disponível em: <https://panoramadacultura.com.br/edicao-2011-2012-download/>. Acesso em 20 de abril de 2020.

KERGOAT, Prisca; PICOTE, Geneviève; LADA, Emmanuelle. Ofício, profissão, “bico”. In: HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; DOARÉ, Hélène Le; SENOTIER, Danièle. *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 14a edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

LAVINAS, Lena; CORDILHA, Ana Carolina; CRUZ, Gabriela Feitas da. Assimetrias de gênero no mercado de trabalho no Brasil. In: ABREU, Alice Rangel de Paiva; HIRATA, Helena; LOMBARDI, Maria Rosa. (Org.) *Gênero e Trabalho no Brasil e na França: perspectivas interseccionais*. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

MARTEL, Frédéric. *Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

MICELI, Sérgio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

OEI - ORGANIZAÇÃO DOS ESTADOS IBERO-AMERICANOS. *Cuadernos Cultura I. Conceptos básicos de administración y gestión cultural*. Madrid, OEI, 1998.

RIBEIRO, Djamila. Feminismo negro para um novo marco civilizatório. *SUR – Revista Internacional de Direitos Humanos*, v. 13, n. 24, 2016, p. 99-104.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social, revista de Sociologia da USP*, v.17, n. 1, 2005, p. 81-110.

_____. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: “entre a pena e o fuzil”. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v.9, n. 14, jan./jun. 2007, p. 185-195.

RIOT-SARCEY, Michèle. Poder(es). In: HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; DOARÉ, Hélène Le; SENOTIER, Danièle. *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Singularidades da formação em organização da cultura no Brasil. *Revista Organicom*, ano 7, n. 13, 2010, p. 36-48.

_____. Desafios e dilemas da institucionalidade cultural no Brasil. *MATRIZES (USP)*, v.11, n. 2, maio/agosto 2017, p. 57-77.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; RUBIM, Lindinalva. Organizadores da cultura: delimitação e formação. *Comunicação e Educação (USP)*, ano 14, n.2, 2009, p. 15-22.

RUBIM, Linda. Produção cultural. In: RUBIM, Linda (org.). *Organização e produção da cultura*. Salvador: Edufba, 2005.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Os músicos e seu trabalho: diferença de gênero e classe. *Tempo Social, revista de Sociologia da USP*, v.26, n.1, 2014, p. 75-86.

SILVERA, Rachel. O salário das mulheres na França no século XXI. In: ABREU, Alice Rangel de Paiva; HIRATA, Helena; LOMBARDI, Maria Rosa. (Org.) *Gênero e Trabalho no Brasil e na França: perspectivas interseccionais*. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

VILLELA, Gustavo. O conceito de cultura: entre ilhas e fronteiras. *Fronteiras e Debates*, v. 1, n. 2, julho/dezembro 2014, p. 29-45.

WEYNE, Rachel Gadelha. *O campo da Produção Cultural no Ceará: conformações, configurações e paradoxos*. Dissertação de Mestrado. Programa de Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2013.

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