

O ensino da produção cultural entre o mercado e a Universidade: um estudo de caso a partir da trajetória na graduação em produção cultural da Universidade Federal Fluminense

Gustavo Portella Machado

Resumo

As condições laborais da produção cultural têm positivado uma racionalidade neoliberal, normatizando a precarização do trabalho ao mesmo tempo em que responsabiliza os trabalhadores pelo sucesso individual e pelo sucesso da economia geral. No entanto, nos últimos vinte anos, houve um crescimento quantitativo dos estudos e do ensino em produção cultural. Dessa forma, propõe-se entender a profissionalização de produtores e produtoras culturais entre uma formação crítica dentro da Universidade e uma formação própria do mercado neoliberal. A questão central aqui é se as universidades devem adaptar os indivíduos a essas regras de mercado e/ou devem colaborar na construção de um discurso de enfrentamento. Para tanto, foi realizada: uma revisão de mapeamentos sobre formação em produção cultural no Brasil; um estudo sobre as condições laborais dispostas na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO); e uma análise, a partir de entrevista semiestruturada da trajetória de uma recém-graduada no curso de produção cultural da Universidade Federal Fluminense, a fim de entender como o ensino e o contato com políticas culturais nesse espaço podem modificar a atuação de um indivíduo no campo.

Palavras-chave

Produção cultural. Ensino. Neoliberalismo. Precarização.

1. Mestrando em Cultura e Territorialidades na Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil. E-mail: m.gustavoportella@gmail.com.

The teaching of cultural production between market and University: a case study from the undergraduate trajectory in cultural production of the Fluminense Federal University, State of Rio de Janeiro, Brazil

Gustavo Portella Machado²

Abstract

The labor conditions of cultural production have cultivated a neoliberal rationality, normalizing the precariousness of labor while holding workers accountable for individual success and for the success of the general economy. However, in the last twenty years there has been a quantitative growth of studies and teaching of cultural production. In this way, it is proposed to understand the professionalization of cultural producers between a critical formation within the University and a formation in the neoliberal market. The central question here is whether universities should adapt individuals to these market rules and / or should collaborate in building a confronting discourse. Therefore, a review was made of the mapping of cultural production teaching in Brazil, a study on the working conditions established in the Brazilian Classification of Occupations (CBO) and an analysis, from a semi-structured interview, of the trajectory of a recent graduate in the cultural production course of the Federal Fluminense University, State of Rio de Janeiro, Brazil, in order to understand how the teaching and contact with cultural policies in this space can modify an individual's performance in the field.

Keywords

Cultural production. Teaching. Neoliberalism. Precarization.

2. Master degree student in Culture and Territorialities of the Fluminense Federal University, Niterói, State of Rio de Janeiro, Brazil. E-mail: m.gustavoportella@gmail.com.

Introdução

Para pensar a produção cultural e o ensino

Pensar a relação entre ensino e produção cultural permite uma série de afinidades e de confrontos. Para analisar, no entanto, essas relações, é preciso distinguir as principais perspectivas que os termos produção cultural e produtores/produtoras culturais apresentam. Parte-se aqui, portanto, da existência de pelo menos duas distinções nessas categorias, uma primeira referente a uma dimensão antropológica da cultura, na qual todo sujeito possui uma capacidade natural de construir subjetividades, e outra noção voltada estritamente ao campo laboral, como distinção de um campo profissional específico.

Quanto à perspectiva de produção simbólica universal, Lorey (2008) tem demonstrado um entendimento do que seria um produtor ou uma produtora cultural para além dos artistas, pensando como um conceito estratégico para designar a imaginação da produção dos próprios sujeitos autônomos e das suas produções de si mesmos. Segundo ela, quando se trata de produtores culturais

falamos sobre a prática de atravessar uma variedade de coisas: produção teórica, design, auto-organização política e cultural, formas de colaboração, empregos remunerados e não remunerados, economias informais e formais, alianças temporárias, uma forma de trabalhar e de viver sustentada pela ideia de projeto. (LOREY, 2008, p. 57, tradução nossa)³.

Por outro lado, é preciso analisar a produção cultural também como conjunto de conhecimentos e ferramentas específicas de um campo profissional. É difícil estabelecer o momento exato de seu aparecimento, já que possui outras nomenclaturas variando no espaço e no tempo, como animador cultural, gestor cultural, administrador cultural, pessoal de apoio etc. Para a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO)⁴, que normatiza e classifica as atividades profissionais para uso do poder público no Brasil, o termo entendido é Produtores Artísticos e Culturais⁵, compreendendo profissionais que

Implementam 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 a pré-produção e finalização dos projetos, gerindo recursos financeiros disponíveis para o mesmo. (BRASIL, 2010, p. 399)

Essa distinção dentro da categoria de produtores culturais é central na construção deste artigo, mas não é possível reduzir o entendimento dessas dimensões a uma conclusão dualista, uma sendo universal e a outra restrita e tecnicista. Não é dessa forma que a realidade tem se apresentado. Pelo contrário, como a capacidade de estabelecer e formular subjetividades é natural a todos os indivíduos e não depende de um ensino institucional, a produção cultural como profissão e a atuação dos indivíduos nesse campo também não se dão exclusivamente por espaços formalizados, como as universidades, por exemplo. Isso significa

3. "Hablamos es de la práctica de atravesar una variedad de cosas: producción teórica, diseño, autoorganización política y cultural, formas de colaboración, empleos remunerados y no remunerados, economías informales y formales, alianzas temporales, una forma de trabajo y de vida sostenida por la idea de proyecto" (LOREY, 2008, p. 57).

4. Rubim, Barbalho e Costa (2012) propõem um comparativo da CBO com outros mecanismos de classificação internacional e de regulamentação nacional. Para eles, só assim seria possível compreender todas as formas de regulamentação da profissão de produtor cultural e, no caso do estudo que apresentam, de gestor cultural.

5. Código 2621 da Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), que compreende: Produtor Cultural (2621-05); Produtor Cinematográfico (2621-10); Produtor de Rádio (2621-15); Produtor de Teatro (2621-20); Produtor de Televisão (2621-25); Tecnólogo em Produção Fonográfica (2621-30); e Tecnólogo em Produção Audiovisual (2621-35) (BRASIL, 2010, p. 399).

que entender-se produtor e produtora cultural não requer nenhum grau de institucionalidade e somente o ato de produzir subjetividades pode levar um indivíduo a entender-se como trabalhador da produção cultural.

Tommasi (2017), por exemplo, identifica que para muitos jovens, que participam de movimentos culturais, a cultura se tornou um campo de trabalho, assim como para os que buscam alternativa à desempregabilidade, os que não desejam empregos subalternos, os que buscam um mercado sem obrigação do diploma universitário e os que desejam e reivindicam um trabalho gratificante, mesmo em “territórios até então considerados ‘de extrema pobreza’, ou ‘da violência’, caracterizados supostamente pelas ‘faltas’ e não pelas ‘oportunidades’” (TOMMASI, 2017, p. 97). Isso significa que as práticas cotidianas e o mercado, entre outros mecanismos, também constroem conhecimentos e ferramentas tautológicas para o campo da produção cultural, mas também não impede que uma escolaridade de nível superior seja cada vez mais desejada.

Essas ocupações não demandam nível de escolaridade determinado para seu desempenho, sendo possível que sua aprendizagem ocorra na prática. Seguindo a tendência de profissionalização que vem ocorrendo na área das artes, contudo, pode-se afirmar que, cada vez mais será desejável que os profissionais apresentem escolaridade de nível superior. (BRASIL, 2010, p. 399).

A partir desse entendimento, podemos constatar que a ocupação profissional como produtor e produtora cultural pode se dar pelas mais diferentes maneiras, embora pareça existir um aumento da demanda por escolaridade de nível superior, como destaca a CBO (2010).

É na diferenciação e no confronto subjetivo desses modos de construir e compartilhar conhecimento, especialmente comparados ao modo economicista do

mercado, que proponho situar este debate. E quando nos atentamos para as universidades e para o ensino de produção cultural nesse espaço, considerando a construção de um conhecimento científico específico e crítico, chegamos à nossa questão central: as tensões que se constituem a partir da formação universitária de produtores e produtoras culturais que precisam ou se adequar ou contestar as lógicas e conhecimentos do atual mercado neoliberal, que tende a se sobressair sobre os outros campos.

Como forma de analisar essa inquietude na formação de produtores e produtoras culturais, proponho uma revisão sobre o ensino da produção cultural, tomando como principal linha dialógica o primeiro curso de graduação do Brasil em produção cultural na Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, criado em 1995 e que completou recentemente seus vinte anos de existência. A partir desse contexto, analisa-se um estudo de caso de uma recém-graduada no curso de produção cultural dessa mesma universidade, com ampla atuação nas políticas culturais dentro dessa instituição, propostas tanto por discentes como por docentes, a fim de entender como a formação universitária e o contato com políticas culturais nesse espaço modificaram ou não a sua inserção no mercado e sua adaptação ou contestação às regras econômicas neoliberais e suas modificações nas condições laborais do campo cultural.

A metodologia deste trabalho perpassa, então, uma revisão dos mapeamentos sobre a formação de produtores culturais (JORDÃO; BIRCHE; ALLUCCI, 2016; RODRIGUES, 2012; RUBIM; BARBALHO; COSTA, 2012), um estudo sobre as condições laborais dispostas na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) e uma entrevista semiestruturada com uma recém-graduada no curso de produção cultural da UFF. O marco teórico se situa na bibliografia sobre as condições laborais contemporâneas, especialmente no que tangem a construção

de subjetividades e racionalidades neoliberais (DARDOT; LAVAL, 2016).

A escolha de uma metodologia que transborde a questão quantitativa caminha no sentido de concordar que “Carreira, biografia e trajetória constituem noções que fazem sentido a partir da eleição lenta e progressiva que transforma o indivíduo biológico em valor básico da sociedade ocidental moderna.” (VELHO, 1994, p. 100). Isto significa que, a partir do indivíduo, é possível estabelecermos, por meio das memórias, uma trajetória de determinado sujeito em determinado contexto ao mesmo tempo em que identificamos objetivos e fins, como projetos, a serem alcançados no futuro. Assim, podem-se identificar as modificações que a experiência do ensino em produção cultural na UFF permitiu na trajetória e no projeto de um sujeito específico.

A formação a partir do mercado

A inserção no mercado de trabalho artístico e cultural pelo trabalhador não possui um caminho único, mas, pelo contrário, ocorre a partir da reunião de uma série de dimensões que podem ser acionadas em distintos momentos, dependendo de um campo de possibilidades, isto é, dependendo das diferentes possibilidades que o indivíduo encontra em sua realidade para viver/atuar (VELHO, 1997). Frydberg (2011), por exemplo, ao estudar os jovens músicos do choro, do fado e do samba, identifica dois momentos distintos de profissionalização: um primeiro, precoce, na qual o indivíduo já constitui a dimensão da carreira desde a infância e aciona essa profissionalização quando ela lhe permite viver financeiramente da arte; e uma segunda, quando o indivíduo já na idade adulta passa a considerar um mercado cultural. Geralmente a segunda opção surge como uma espécie de enfrentamento, colocando o indivíduo em uma encruzilhada entre outra

profissão, outra trajetória ou outros projetos e a nova possibilidade de uma profissionalização no mundo cultural. São essas trajetórias que permitem entender como o mercado constrói suas normativas. Para este trabalho, proponho uma investigação a partir de L.⁶, considerando sua entrada no mercado da produção cultural, seguida de sua profissionalização universitária e seu posterior retorno ao mercado.

L. possui 27 anos, mora no Rio de Janeiro, é produtora cultural e recém-formada na graduação em produção cultural pela UFF. Sua experiência se enquadra próxima ao primeiro modelo de profissionalização pensado por Frydberg (2011).

Eu comecei pedindo ajuda para as pessoas próximas. A princípio, eu recorri aos meus pais. A primeira coisa que eu consegui fazer foi ser voluntária do Festival do Rio aos 16 anos porque eu estudava no Pedro II e foi uma equipe de TV gravar alguma coisa lá e minha mãe era professora lá também. E eu sei que ela falou com uma das pessoas que tava gravando. Foi a primeira coisa. Mas, a partir disso, eu continuei recebendo ajuda dos meus pais pra entrar nesse meio. Eles iam, sei lá, acionando amigos, familiares. Por exemplo, freela de produção de elenco que eu fiz por um bom tempo. Eu fazia basicamente assistência de produção de elenco, era tipo uma recepcionista da produção de elenco em testes pra comercial, enfim. Quem arrumou foi meu pai porque ele falou sobre eu querer entrar pra área de produção com um primo dele. E esse primo disse que tinha uma grande amiga que trabalhava com produção. E essa grande amiga trabalhava com produção de elenco. (L., 2018).

A primeira noção que podemos entender como importante na formação de produtores e produtoras culturais pelo mercado refere-se à necessidade desses sujeitos em estabelecer ou em administrar redes sociais

6. O nome da entrevistada encontra-se reduzido à inicial L., conforme combinado em entrevista, como forma de preservá-la e de garantir seu anonimato.

amplas com relativa importância dentro do universo cultural. Isso significa uma primeira responsabilização do sujeito em administrar não só sua profissionalização em um sentido técnico, mas suas relações e influências dentro desse mercado. Trata-se, portanto, de uma relativa autonomia inicial desses profissionais, que devem ser capazes de criar, gerir e finalizar projetos, como descrito na CBO, (BRASIL, 2010), mas também devem apresentar-se capazes de administrar suas atuações e relações dentro do campo.

Embora pareça normal a toda profissão a necessidade de estabelecer e manter vínculos sociais, L. faz uma ponderação de como a excessiva importância dessa dependência de redes sociais em uma profissão marcada pela informalidade e pelos trabalhos temporários afeta sua capacidade de pensar a vida em longo prazo e a construção de um plano

Do que adianta eu ter um plano? Sei lá, dá pra eu ter um plano se meu plano for fazer um concurso público. Se o meu plano depender do mercado, depender de freela, de produção, eu tô ferrada. Eu não me sinto com os dois pés no mercado de produção, as pessoas não me conhecem. Eu tenho um ciclo de amigos muito específico, muito fechado. E não é nem amigos, mas conhecer pessoas é o que te leva a trabalhos. Como é que eu vou conseguir planejar alguma coisa se eu não tenho exatamente o que eu consigo planejar? O que eu consigo planejar é estudar pra um mestrado, fazer um mestrado e ver como vai ser. É o que dá pra fazer. Mas até eu ver, eu não sei o que vai ser. Eu consigo pensar a curto prazo. (L., 2018).

Essa lógica faz com que os trabalhadores passem a atuar nas empresas e no mercado como se fossem os patrões, como empreendedores (DARDOT; LAVAL, 2016) ou como clientes (LINHART, 2007). Essa característica visa sempre manter laços afetivos como forma de

garantir existência de trabalhos futuros. Isso se dá porque não está em julgamento durante um trabalho somente a capacidade técnica do trabalhador, mas exatamente sua capacidade de manutenção de vínculos e relações sociais. São sujeitos que se tornam, então, empresários de si mesmos, passam a se regular em todo momento, de forma a averiguar se estão dentro do esperado por esse mercado e pelas relações construídas. É uma concepção do empreendedor, do homem de negócios como herói moderno, que se desenvolve desde o século XVIII (DARDOT; LAVAL, 2016) e é essencial para entendermos o atual contexto laboral da produção cultural. No site da CBO, por exemplo, o Ministério do Trabalho identifica as competências pessoais dos indivíduos que atuam na ocupação de produtores artísticos e culturais, sendo necessário.:

1. Administrar conflitos
2. Demonstrar capacidade de lidar com imprevistos
3. Demonstrar capacidade de propor soluções
4. Demonstrar capacidade de atenção difusa
5. Demonstrar capacidade de trabalhar em equipe
6. Demonstrar capacidade de articulação profissional
7. Demonstrar capacidade de conciliação
8. Demonstrar capacidade de liderança
9. Demonstrar criatividade
10. Demonstrar pró-atividade
11. Demonstrar capacidade de administrar o tempo
12. Demonstrar capacidade de trabalhar sob pressão
13. Demonstrar flexibilidade
14. Demonstrar sensibilidade artística
15. Demonstrar capacidade de persuasão
16. Demonstrar paciência. (BRASIL, 2010).

É certo que os produtores culturais já eram agentes atuando entre o campo econômico/administrativo e o campo cultural, o que justifica

o domínio de ferramentas específicas de cada setor. No entanto, algumas dimensões subjetivas, resultantes principalmente da dinâmica neoliberal, são incorporadas como pré-condições normativas e normalizadoras, como trabalhar mediante pressão, atenção difusa, pró-atividade etc. Essas competências indicam que o trabalho de produtores artísticos e culturais carrega noções positivadas do empresariamento de si e da precarização do trabalho. Nesse contexto, cabe aos próprios trabalhadores administrarem suas capacidades precarizantes, isto é, a diminuição dos direitos trabalhistas acompanha a responsabilização dos “trabalhadores por sua empregabilidade via capacidade de gerir seu ‘capital pessoal’” (TOMMASI, 2017, p. 106). Quando falamos em responsabilização é preciso atentar-nos que a palavra implica não só um grau de autonomia, mas também certa sujeição:

quando o ato de ser responsável é linguisticamente convertido na condição administrada de ser responsabilizado, ele sai do domínio do agir e passa a governar o sujeito como uma injunção moral exterior – através de demandas que emanam de um lugar outro, invisível. (BROWN, 2018, p. 39).

Esses trabalhadores atuam, portanto, em graus de autonomia, como empresários de si mesmos, mas com elevada dependência das regras e racionalidades mercantis neoliberais. Portanto, noções que descrevem certa emancipação e certa liberdade, como capacidade de articulação profissional, de flexibilidade, de pró-atividade e de trabalhar mediante pressão são apaziguadas pelas demandas de conciliação, de paciência e de propor soluções. Como essas condições parecem naturalizadas para esses trabalhadores, constando inclusive nas competências da CBO, a produção cultural – e o universo laboral na cultura – tem se apresentado como uma vanguarda da precariedade (MICHETTI; BURGOS, 2017), que é replicada em outros contextos de trabalho. No entanto,

esse aumento da precarização do trabalho e até mesmo do crescimento quantitativo da economia da cultura não refletiu no aumento do salário (DOMINGUES, 2017). Estamos falando, portanto, que a formação no mercado se dá não só pelo conteúdo da profissionalização, mas principalmente pela sua forma e pelo estabelecimento de uma nova normativa ao seu próprio molde, uma racionalidade neoliberal, como descrevem Dardot e Laval (2016).

Essa normativa é responsável por estabelecer e tornar positiva, por exemplo, uma nova forma do entendimento temporal desses sujeitos, no qual a flexibilidade tem aparecido mais como qualidade do que como precariedade, como demonstra as competências estipuladas na CBO. Essa temporalidade

implica em alternar períodos de trabalho intenso (geralmente, pouco remunerados) e períodos de não trabalho (não remunerado). No âmbito da “economia criativa”, para todos aqueles que devem produzir seus “projetos” de trabalho, o tempo de não remuneração não significa tempo de não trabalho; ao contrário, é o tempo da criação, da invenção, da produção dos “projetos”, do investimento nas “redes” e na comunicação. A não remuneração desse tempo produz grande incerteza, o sentimento de dever estar sempre “correndo atrás” para conseguir emplacar algum “projeto” nos “editais” e poder “pagar as contas”; para alguns, o risco real de cair na pobreza. O trabalho remunerado intermitente, por “projetos” implica na impossibilidade de definir com clareza de qual orçamento se dispõe, todo mês, para sustento. (TOMMASI, 2017, p. 109).

Isso significa, especialmente para os jovens que estão entrando no mercado de trabalho, a impossibilidade de autonomia material e de independência das redes parentais (DOMINGUES, 2017). É essa instabilidade que passa a ser um dos fatores mais preocupantes desse trabalhador, sendo muitas vezes

necessário conciliar o caminho profissional na arte com outro emprego (FRYDBERG, 2011). A própria CBO, ao tratar das condições gerais de exercício da ocupação de produtores artísticos e culturais, identifica essa irregularidade temporal e uma suposta autonomia desses trabalhadores enquanto empresários de si:

As habilidades de pesquisa, organização, supervisão e de relacionamento interpessoal são importantes para o exercício das suas atividades, as quais se desenvolvem predominantemente em equipes e em horários irregulares. (BRASIL, 2010, p. 399).

Isso indica que a característica atípica e/ou intermitente do emprego na cultura não significa, necessariamente, a descontinuidade do trabalho. Ao contrário, os contratos firmados costumam possuir um caráter que Corsani (2012) chama de fictício, no qual as horas de trabalho não correspondem ao tempo trabalhado, já que os horários irregulares são intercalados com momentos de profissionalização, de ampliação de contatos etc. Essa percepção cria a noção de que a hora do trabalho é bem remunerada, mas, quando vista fora do tempo oficializado contratualmente, diminui consideravelmente os salários. (CORSANI, 2012). Machado da Silva (1971) também identificou como característica do mercado não formalizado (MNF) a existência de “contratos-fantasmas”, nos quais as atividades descritas ou combinadas não correspondiam às atividades efetivamente desempenhadas e aos valores pagos. Embora, muitas vezes, esse contrato não seja sequer conversado: “É difícil dizer se um contrato foi desrespeitado quando ele não existe. Porque basicamente quando o contrato é de boca ninguém fala sobre as condições” (L., 2018).

A formação de produtores culturais no mercado, portanto, perpassa a adequação de suas subjetividades às racionalidades mercantis, mas também perpassa à responsabilização de si

diante do seu próprio sucesso e do sucesso da economia geral. É o que Wendy Brown (2018) identifica nesse indivíduo responsabilizado, que isenta o Estado, a lei e a economia das condições precárias e das suas dificuldades.

Por meio desse binômio atuação-culpabilização, indivíduos são duplamente responsabilizados: espera-se que cuidem de si mesmos (e são culpabilizados por seu próprio fracasso em prosperar) e do bem-estar econômico (e são culpabilizados pelo fracasso da economia em prosperar). (BROWN, 2018, p. 40).

Atuar sem contrato, com horários flexíveis, com forte pressão, com dificuldade de se pensar em longo prazo (temporalmente e materialmente) e com alta dependência das redes sociais passa a apresentar um valor positivo, uma normalidade do campo laboral e da vida contemporânea.

A formação a partir da Universidade

Nas universidades, o termo produtor/produtora cultural também apresenta uma heterogeneidade no seu entendimento, variando em cada currículo (JORDÃO; BIRCHE; ALLUCCI, 2016). Rodrigues (2012, p. 65) aponta que algumas dessas terminologias já foram mais utilizadas no passado, como animador cultural, promotor cultural e mediador cultural, e destaca que alguns outros termos encontram-se atualmente em maior uso, como agente cultural, produtor cultural e gestor cultural.

A designação de produtor cultural ganhou mais força com o aumento do financiamento à cultura via leis de incentivo, lógica principalmente mercadológica, nos anos 1980 e 1990 (RUBIM; BARBALHO; COSTA, 2012). Não se propõe, no entanto, um aprofundamento no debate sobre esses termos em cada ambiente de ensino ou ainda uma perspectiva histórica do seu desenvolvimento. Parte-se dessa diver-

cidade de termos ao longo da história, na verdade, para verificarmos que muito antes da formação institucionalizada nas universidades, a profissão já passava por debates no mercado quanto à sua definição. No entanto, Rodrigues (2012) defende que não há mais espaço para uma formação que se dê somente pela prática e exclua os processos reflexivos teóricos

a ideia da gestão cultural passa muito mais pela compreensão da complexidade dos processos e pela efetividade das ações do que por meros procedimentos administrativos e tecnicistas. Daí argumentar-se que a capacitação para atuar na área cultural não pode restringir-se ao aprendizado propiciado pelo próprio fazer. Hoje, isto não é mais satisfatório. É necessário reforçar o campo da reflexão como base para as ações de gestão na área da cultura, de modo a não reproduzir certos consensos que arbitram para a cultura ideias fora do lugar. Em especial no novo quadro da institucionalização de políticas públicas. (RODRIGUES, 2012, p. 68).

Isso significa para Rubim, Barbalho e Costa (2012, p. 132) que “o campo não quer apenas pessoas que saibam realizar somente o seu ofício de forma administrativa. São solicitados agentes que possam contribuir para o crescimento cultural”. O surgimento do curso de graduação em produção cultural na UFF, em 1995, o primeiro do Brasil, caminhou no sentido de confrontar essa formação estritamente mercantil.

Naquela época, a produção cultural era uma atividade profissional corrente e fortalecida pela lógica de projetos incentivados através de renúncia fiscal: Lei Mendonça (1990, cidade de São Paulo); Lei Rouanet (1991, âmbito federal); Lei do ICMS (1992, estado do Rio de Janeiro); e Lei do Audiovisual (1993, âmbito federal). Víamos, a partir do Departamento de Arte da UFF, que a gestão dos projetos e políticas na área cultural encontrava-se muito

a reboque da iniciativa privada, embora financiados com recursos públicos. As críticas e posicionamentos que viemos desenvolvendo junto ao curso, desde então, apontavam o entendimento amplo da cultura e a necessidade de que as políticas culturais (públicas ou não) deveriam contemplar os diversos segmentos da sociedade, potencializando suas possibilidades de criação e de fruição cultural. (RODRIGUES, 2012, p. 69).

Ao mesmo tempo, não é possível apagar a importância da formação exclusivamente prática no mercado e como ela se relaciona com a Universidade. E quando pensamos ainda no difícil acesso aos espaços de conhecimento, percebe-se que na produção cultural, em sua maior parte, o “trabalho se aprende na prática, e não na teoria” (TOMMASI, 2017, p. 102).

Em uma pesquisa com os egressos do curso de graduação em produção cultural da UFF entre 2001 e 2011, Rodrigues (2012) identificou que a maior parte dos entrevistados considerava importante a universidade:

Retirados os 20% que consideram não trabalhar na área de formação, os 18% efetivados no próprio local de estágio, os 13% que consideram que a formação não foi tão essencial, os 49% restantes consideram que conseguiram bons empregos e que a formação na universidade foi essencial. (RODRIGUES, 2012, p. 75).

É nessa modificação que a Universidade traz ao campo que vamos nos dedicar a partir de agora. Para L., a Universidade também apresenta essa vantagem para quem busca entrar no universo da produção cultural:

Eu acho que quando a gente tá na faculdade, quando a gente entra em contato com várias pessoas, a gente consegue entender as várias possibilidades que podem estar incluídas em produção cultural. Isso também depende de socializar na universidade, se você não faz isso,

“você não tem contato com pessoas e acaba não descobrindo todas as oportunidades que aparecem. Mas eu acho que eu tive bastante sorte em relação a isso de conseguir descobrir vários estágios, várias possibilidades.” (L., 2018).

A compreensão da Universidade como ampliação da rede de contatos é fundamental para entendermos uma das razões que levam os interessados em entrar no mercado a procurarem a universidade como escolha de caminho possível na produção cultural. E parece ser um caminho cada vez mais procurado. Jordão, Birche e Allucci (2016), ao analisarem a formação universitária de produtores e gestores da cultura entre 1995 e 2016, indicam um crescimento no quantitativo de cursos nesse campo, considerando especialização, bacharelado, mestrado profissional, mestrado acadêmico, tecnológico e doutorado, mas que também acompanha um crescente número de cursos que encerram suas atividades ou que deixam de oferecer vagas. Isso significa que a Universidade tem correspondido a uma demanda na ampliação do quantitativo de profissionais especializados nesse âmbito e, simultaneamente, tem se mantido dependente das lógicas próprias do mercado, isto é, da demanda de incorporação desse tipo de profissional em determinado momento histórico do mercado. Fato é que existem mais cursos voltados para uma formação em curto prazo do que em longo prazo.

Rubim, Barbalho e Costa (2012), em outra pesquisa de mapeamento, demonstram uma maior concentração de cursos na área da cultura como cursos de extensão (75,88%) do que como cursos superiores (0,96% de graduação; 2,41% de graduação tecnológica). Isso pode indicar que os profissionais do setor ainda vêm de outras áreas, que esses profissionais se interessam pelo campo em momentos específicos, quando o mercado está mais propício, (63,75% dos cursos não possuem regularidade na oferta) (RUBIM; BARBALHO; COSTA, 2012, p. 142) ou que ai-

nda precisam manter outras formações profissionais para se sustentarem (FRYDBERG, 2011).

Rodrigues (2012, p. 75-76), ao pedir aos egressos uma avaliação do curso de produção cultural da UFF constatou que “25% consideraram que o curso deveria explorar mais a formação prática e/ou ampliar o foco da formação teórica em disciplinas dos campos da administração, gestão e planejamento cultural” contra 50% que se diziam satisfeitos com a formação. Ao mesmo tempo, Rubim, Barbalho e Costa (2012) identificam que a temática mais frequente nos cursos analisados é a de financiamento à cultura (18,22%), específico para atuação nas regras do mercado. O campo do ensino em produção cultural, então, ao mesmo tempo em que tem reconhecido a importância da formação universitária, tem demandado formações voltadas estritamente para o mercado. Retornamos, pois, ao dilema central: as universidades devem adaptar os indivíduos a essas regras de mercado e/ou devem colaborar na construção de um discurso de enfrentamento a essa realidade? Parece não haver uma solução simples para essa pergunta até por certa recusa do campo da produção cultural em entender suas próprias dinâmicas laborais. Os estudos em produção cultural e, mais especificamente, os estudos em políticas culturais, em seu recente histórico, têm se preocupado mais com as questões relativas à gestão e à política macroeconômica do que com o cotidiano do trabalhador. Fato é que a

literatura, em geral, aponta que a economia da cultura vem sendo estrategicamente animada no debate público como uma possibilidade de renovação de um ciclo estagnado e rotineiro da produção capitalista, assumindo importância real diante da crise empregatícia do pós-fordismo e na incorporação de muitos jovens urbanos ao mercado de trabalho. (DOMINGUES, 2017, p. 90)

Parece haver certa recusa em associar esse crescente campo econômico com os estu-

dos sobre os seus trabalhadores (DOMINGUES, 2017). É difícil entender o motivo de existir essa recusa pela temática laboral. A recente constituição do campo ou receio de que a cultura possa ser analisada exclusivamente pela sua perspectiva produtiva podem indicar algumas possibilidades. Podemos, no entanto, observar que para L. há uma diferenciação na sua maneira de ver a produção cultural a partir do momento que entrou em contato com uma formação universitária na UFF. Quando perguntada sobre as experiências laborais dentro dos eventos e das políticas culturais universitárias, L. descreve algumas possibilidades que só foram oportunizadas naqueles momentos.

Eu acho que foi interessante pra conseguir trabalhar com ações culturais tão diferentes. E a gente conseguiu ver tamanhos e estilos de grupos culturais muito diferentes. Como a gente também teve oportunidade de ver algumas formas de gestão absurdas. Mas acho que uma coisa boa é que a gente conseguia, como equipe de universitários, ter um diálogo muito bom entre nós. Até porque, por mais que existisse uma hierarquia, eu acho que era muito bom ter uma equipe grande e horizontalizada entre nós, universitários, porque a gente tinha a oportunidade de definir as coisas de forma muito mais saudável e mais consciente, sabendo do que estávamos fazendo. A gente tinha a oportunidade de dizer o que era bom e o que não era. (L., 2018).

A descrição refere-se a um evento na qual L. atuou como produtora executiva contratada pela UFF. Para ela, o mercado ainda não apresentou a mesma possibilidade laboral. Haveria no mercado, primeiramente, uma falta de interesse e, em segundo lugar, um desconhecimento das formas de produção como estudo dentro da universidade.

Eu vou repetir uma coisa que eu digo, que é as pessoas não reconhecerem no mercado um conhecimento que pode ser gerado sobre

produção cultural. As pessoas no mercado não reconhecem isso. Por isso também elas subestimam muito o que o universitário pode trazer pro mercado. É muito difícil pela forma como o mercado de produção foi se criando como uma coisa do vamos fazer, sem uma formação profissional, sem parar pra pensar sobre as coisas que estavam sendo feitas, eu sinto muita falta que as pessoas no mercado tenham essa vontade de contribuir para a formação de um conhecimento sobre produção. (L., 2018).

Por outro lado, outra experiência dentro da universidade e que, segundo ela, condicionou um pouco a coexistência de um olhar tanto na visão do mercado quanto um olhar mais crítico para a produção cultural enquanto trabalho foi a sua participação na empresa júnior de produção cultural do seu curso.

a 33 Produções, é uma empresa júnior de produção cultural. Eu sou muito feliz de ter passado pela 33 porque eu tive a oportunidade de conhecer pessoas maravilhosas. Acho que eu tive oportunidade de trabalhar com profissionais incríveis. Eu queria que tivessem esses profissionais no mercado e, infelizmente, o mercado não é assim. Tirando os problemas, lógico, foi muito bom porque a gente conseguiu fazer muitas coisas diferentes, ter experiências de diversos lados da produção. Eu acho que a experiência com essa diversidade em só um lugar foi maravilhoso. Eu queria que todo mundo pudesse aproveitar a 33 assim. A 33 também me mostrou - acho que foi um dos primeiros lugares - como era importante colocar a mão na massa. É uma parada que só acontecia se a gente realmente tivesse focado em fazer acontecer. Não era uma engrenagem que ia continuar girando. (L., 2018).

Isso significa que a Universidade, mesmo possibilitando uma formação mais crítica sobre o fazer da produção cultural, não deixou de proporcionar a L. uma visão mercadológica. É possível inclusive considerar nos relatos sobre

a sua atuação dentro da Universidade algumas características comuns às competências pessoais estabelecidas pela CBO (2010), como liderança, flexibilidade, pró-atividade, conciliação e trabalho em equipe. Podemos pensar, então, na Universidade como um ambiente com uma formação diferente do mercado, mas que também demanda competências estipuladas por ele. Ainda cabe ao indivíduo uma capacidade de estabelecer e gerir vínculos sociais, de se pensar enquanto empresário no campo. Para L., no entanto, ter contato tanto com uma formação crítica quanto com as regras do mercado fez com que as condições laborais vinculadas ao processo neoliberal se tornassem um fator negativo em sua formação. Como resultado, L. se identifica como mais preparada para atuar com políticas públicas do que no mercado, compreendendo que sua forma de entender a produção cultural não combina com a visão mercadológica.

Eu acho que quando a gente sai de produção cultural, saindo da UFF, eu acho que a gente tá mais voltado pra pensar política pública do que para trabalhar no mercado de produção de eventos. Mas acho que depende muito das relações que se conseguiu criar. Eu não sei exatamente como os empregos surgem. Empregos em produção: de onde vem? Para onde vão? Eu também não sei. (L., 2018).

A percepção de se entender mais apta ao trabalho com o poder público parece inversa à lógica volátil da empregabilidade no mercado, da informalidade. É como se L. entendesse que sua capacidade crítica de análise não pudesse ser utilizada no seu trabalho no mercado, mas pudesse servir como potencialidade na construção de políticas públicas. Faz sentido quando compreendemos que estaria na política pública a capacidade de modificar a realidade social e a dinâmica das condições laborais.

Considerações finais

Para pensar o trabalhador da cultura

Associar ensino e produção cultural é uma tarefa árdua, já que é a produção cultural que parece constituir a vanguarda dos processos neoliberais para o trabalhador (MICHETTI; BURGOS, 2017). Acredito, no entanto, que, assim como os produtores culturais atuam em uma lógica dual de autonomia e dependência (LOREY, 2008), pode-se pensar o campo da produção cultural como trabalho inserido e como trabalho contestador. No entanto, não se pode pensar essas diferenças como impossível de coexistirem. Na verdade, a experiência da formação Universitária no curso de graduação em produção cultural para L. comprovou que essa coexistência é uma possibilidade. Afinal, por mais que ela atue em um sentido de contestação, grande parte dos trabalhos que possam remunerá-la ainda estão nesse mercado neoliberal.

Eu fico muito feliz e nunca vou me arrepender de ter feito a faculdade. Foi uma experiência maravilhosa, mas eu me sinto um pouco nadando contra a corrente. Talvez porque eu precise aprender melhor em relação a corrente. Talvez aceitar mais algumas coisas para depois entender onde eu posso intervir. (L., 2018)

Proponho, então, analisarmos a produção cultural e, portanto, seu ensino nas universidades através de, pelo menos, um movimento duplo, entre o mercado e uma formação técnico-científica crítica. Acreditamos, ainda, que é na combinação desse modelo que está uma das possibilidades de transformação da realidade, tanto do ensino quanto das condições laborais. Para visualizar estes mecanismos, é preciso inverter a metodologia de análise e passar

a pensar o trabalhador dentro dos estudos em produção cultural. Só assim pode-se investigar como a trajetória dos indivíduos dentro da Universidade e após sua conclusão tem construído epistemologias específicas da produção cultural capazes de repensar o ensino de sua própria prática, isto é, invertermos um entendimento da Universidade como uma possibilidade de

se inserir no mercado neoliberal e passarmos a entender o mercado neoliberal como uma das possibilidades para quem cursa uma graduação em produção cultural. Talvez possamos entender ainda melhor se esses sujeitos, mesmo inseridos no mercado, estão confrontando uma racionalidade neoliberal.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Classificação Brasileira de Ocupações** – CBO. 3. ed. Brasília: MTE, SPPE: 2010.

BROWN, W. **Cidadania sacrificial**: Neoliberalismo, capital humano e políticas de austeridade. Tradução de Juliane Bianchi Leão. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018. 58 p.

CORSANI, A. Dalla precarietà contrattuale alla precarizzazione esistenziale. L'esperienza dei lavoratori dello spettacolo in Francia. In: ARMANO, E.; MURGIA, A. (Org.). **Mappe della precarietà**: Knowledge workers, creatività, saperi e dispositivi di soggettivazione. Bolonha: Casa editrice Emil di Odoja, v. 2, 2012. p. 19-36.

DARDOT, P.; LAVAL, C. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016. 402 p.

DOMINGUES, J. E se a economia da cultura debatesse com mais frequência o trabalho? Notas sobre a organização dos interesses laborais no campo cultural. In: BARBALHO, A.; ALVES, E. P. M.; VIEIRA, M. P. (Org.). **Os trabalhadores da cultura no Brasil**: criação, práticas e reconhecimento. Salvador: EDUFBA, 2017. 276 p. (Coleção Cult).

FRYDBERG, M. B. **“Eu canto samba” ou “Tudo isto é fado”**: uma etnografia multissituada da criação do choro, do samba e do fado por jovens músicos. 2011. 380f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

JORDÃO, G.; BIRCHE, L.; ALLUCCI, R. R. **Mapeamento dos cursos de gestão e produção cultural no Brasil 1995-2015**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. 64 p.

L. **Entrevista concedida para o autor**. Niterói, MP3 73 min. 2018.

LINHART, D. **A desmedida do capital**. Tradução de Wanda Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2007. 248 p.

LOREY, I. Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales. In: PROYECTO TRANSFORM (Org.). **Producción cultural y prácticas instituyentes**: líneas de ruptura en la crítica institucional. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008. p. 57-78.

MACHADO DA SILVA, L. A. **Mercados metropolitanos de trabalho manual e marginalidade**. 1971. 142 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1971.

MICHETTI, M.; BURGOS, F. Fazedores de cultura ou empreendedores culturais? Precariedade e desigualdade nas ações públicas de estímulo à cultura. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 9, p. 582-604, 2017. Doi: <http://dx.doi.org/10.9771/pcr.v9i2.17782>.

RODRIGUES, L. A. F. Formação e profissionalização do setor cultural: caminhos para a institucionalidade da área cultural. In: **PragMATIZES**: Revista Latino Americana de Estudos em Cultura, Niterói, Ano 2, n. 3, p. 63-79, set. 2012. Doi: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes3.3.a10354>.

RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A.; COSTA, L. Formação em organização da cultura. In: **PragMATIZES**: Revista Latino Americana de Estudos em Cultura, Niterói, Ano 2, n. 2, p. 125-149, mar. 2012.

TOMMASI, L. **Cultura e juventude**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017. 140 p.

VELHO, G. **Projeto e metamorfose**: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994. 137 p.