



**INSTITUTO
FEDERAL**
Rio de Janeiro

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro

Campus Nilópolis

Bacharelado em Produção Cultural

Ruth-Anne Santos Maciel

**“PODE ISSO, PRODUÇÃO?”: UMA
MEMORABILIA SOBRE O CURSO DE
PRODUÇÃO CULTURAL DO IFRJ
NILÓPOLIS**

Nilópolis

2019

RUTH-ANNE SANTOS MACIEL

**“PODE ISSO, PRODUÇÃO?”:
UMA MEMORABILIA SOBRE O CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL
DO IFRJ NILÓPOLIS**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto Federal do Rio de
Janeiro Campus Nilópolis, como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Bacharel em Produção Cultural

Orientador: Prof. Dr. João Luiz Guerreiro
Mendes

IFRJ – CAMPUS NILÓPOLIS
1º SEMESTRE/2019

CIP - Catalogação na Publicação

M152p Maciel, Ruth-Anne Santos
“Pode isso, produção?” : uma memorabilia sobre o curso de
Produção Cultural do IFRJ Nilópolis / Ruth-Anne Santos Maciel. --
Nilópolis, 2019.
123 f. ; 30 cm.

Orientação: Dr. João Guerreiro
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) --Instituto Federal
de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, Bacharelado
em produção cultural, 2019.

1. Produção Cultural. 2. IFRJ Nilópolis 3. Formação Superior
em Produção Cultural. 4. Organização da Cultura. 5. Políticas
Culturais. I. Título.

RUTH-ANNE SANTOS MACIEL

“PODE ISSO, PRODUÇÃO?”:

UMA MEMORABILIA SOBRE O CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL DO
IFRJ NILÓPOLIS

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto Federal do Rio de
Janeiro Campus Nilópolis, como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Bacharel em Produção Cultural.

Aprovada em 17 / 05 / 2019.

Banca Examinadora



Prof. Dr. João Luiz Guerreiro Mendes - (Orientador)
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFRJ)



Profª. Ma. Ana Luisa Soares da Silva – (Membra Interna)
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFRJ)



Profª. Ma. Deborah Rebello Lima - (Membra Externa)
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

DEDICATÓRIA

A todas as pessoas que oportunizaram minha graduação, a fim de, minimamente, agradecer e retribuir.

AGRADEÇO

À minha mãe, Edna Santos Maciel, e ao meu pai, Júlio Maciel da Silva, por cada passo dado nessa vida; pois, tudo sempre só foi possível graças à resistente corrente familiar, de três elos, capaz de sustentar e mover, com força imensurável, as mais pesadas barras. Repito! Não seria possível sem vocês.

À educação pública que recebi sempre. Mas, em especial, ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia e a quem o implementou. Esse é um importante projeto de educação pública, democrática, crítica, humana, que desafia a triste tradição brasileira de não investir em políticas públicas de educação e cultura. Os Institutos Federais mostram que é pensável e possível (Sim!) fazer com que membros dos grupos étnico-socioeconômicos da base da pirâmide hierárquica brasileira ocupem espaços de não subalternidade, a partir da garantia elementar de um direito básico: o acesso à educação.

Às instituições de fomento à pesquisa, ensino e extensão e às fontes de apoio financeiro que me permitiram uma graduação mais plena, através de recursos para cópias de textos, livros, transporte, alimentação, inscrições em cursos e congressos. Cito: o Campus Nilópolis através do Programa de Apoio Estudantil (PAE) e do auxílio financeiro à estudante por representação; o IFRJ pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica e Tecnológica (PIBICT); a CAPES pelo Programa de Educação Tutorial (PET); e o CNPQ pela monitoria no grupo de pesquisa Observatório Indisciplinar de Fazeres Culturais e Letramentos (OiCult).

Ao PET-Conexões de Saberes em Produção Cultural, através da professora Fernanda Delvalhas Piccolo, por me apresentar à Academia, seus eventos e normas técnicas, mas, além disso: por me apresentar aos saberes e aos fazeres da Baixada Fluminense.

Ao OiCult, seus membros e membras pesquisadoras, professoras/es, estudantes e parceiras/os/es por potencializarem em mim minha prática-discurso sobre territórios, a noção de sociedade e de cultura, de juventudes e de Direitos Humanos.

Aos grupos, espaços, práticas, produtoras/es, redes, fazedores e fazedoras de cultura da/na Baixada Fluminense por todo conhecimento que eu não poderia ter em nenhum outro lugar a não ser nesse território, suas rodas de conversa, bate-papos, encontros, Conselhos, escolas, cineclubes, Casas de Cultura e guerrilhas.

Às pessoas/profissionais envolvidas nessa graduação, especialmente, professoras e professores da Produção Cultural do IFRJ. Ao Tadeu Mourão e a História da Arte pela descoberta de minha Ancestralidade, em negritude e cosmologia; e ao Álvaro Neder por ensinar muito bem e insistir que teoria e prática precisam andar juntas sendo socialmente responsáveis.

Aos estágios e trabalhos e suas respectivas/os/es profissionais pelas oportunidades de aprender o ofício da Produção.

À Produção Cultural: musa e percurso, que me foi “A” oportunidade de vida: conhecimento de mundo, redes de trabalho e laços de afeto.

Às queridas: Pâmella Nunes, Juliana Lima e Calvin Martins que desde 2011.2 entraram, estão e ficarão comigo; Caluã Eloi pelo Soul, por todo Soul; Louise Teixeira, com quem dividi os desafios da escrita; George Luiz Prata (*in memorian*) que, como disse o dramaturgo, foi uma unanimidade em aglutinar gente, ideias e projetos; Marialina Fernandes e Maria Emília Ribeiro - Peixes das águas do meu Escorpião - com quem mostro como sou e sou apenas como posso.

Às “manas” Gabriela Freitas, Lara Rabello, Natália Corintho e Regina Alves que contribuíram não só com os relatos que integram esse trabalho, mas com manifestações frequentes de sororidade, afinal: “uma vai e puxa a outra!”.

Ao Marlon Tomazella, dentre tudo, pela ajuda em respirar.

À banca examinadora deste trabalho, professoras-mestras Ana Luisa e Deborah Rebello, pela disponibilidade, atenção, oportunidade e contribuição.

Ao orientador: que não por acaso é Guerreiro, que não por acaso chegou, me abriu uma porta e me oportunizou abrir outras portas junto dele. Afinal, o que são as oportunidades senão portas escancaradas?

Por fim, e não por ser fim, mas por ser cíclico: gratidão à energia-linha que costurou tudo isso; que tece o que foi, o que é e o que há de ser; quem me cuida e me mantém de pé. A quem peço e agradeço pelo prazer legítimo e pelo movimento preciso no momento propício; a quem faz com que meu espírito ganhe brilho definido e me inspira querer espalhar benefícios: Agradeço aos Orixás pelos meus ideais.

Axé! Àsà!

“Estamos nos reinventando num país onde produtores culturais são inimigos públicos e também guardiões de algum futuro possível. No meio disso: uma graduação. Já pensaram que eu resolvi estudar para passar o tempo já que estamos sendo paralisados e sufocados. Mas eu estou fazendo algo que nunca tive oportunidade [...]. O conhecimento acadêmico para pessoas como eu é um privilégio.”

Giordana Moreira, Produtora Cultural da Baixada Fluminense e discente do Bacharelado em Produção Cultural do IFRJ/Nilópolis.

RESUMO

Esse trabalho tem como objetivo investigar a trajetória do curso de Produção Cultural do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro - *Campus Nilópolis* (IFRJ/Nilópolis) desde sua implantação como Curso Superior de Tecnologia (CST) até a transformação em Bacharelado. Isso será feito a partir de revisões bibliográficas, observação de documentos institucionais e da exposição de relatos de alunas do curso de Produção Cultural do IFRJ/Nilópolis. Neste trabalho serão feitas discussões não só sobre as fases do curso, seu vínculo com a Baixada Fluminense e experiências de intercâmbio internacional e produções audiovisuais universitárias de discentes; como também, reflexões sobre a relação histórica de engendramentos nodais entre o Estado e o setor cultural, a partir da década de 1950, evidenciando o contexto brasileiro e o surgimento do campo de formação acadêmica em Produção Cultural com seus saberes e fazeres específicos. Por fim, serão expostas considerações sobre a situação atual do curso e do cenário político para o campo da cultura no Brasil.

Palavras-chave: Produção Cultural; IFRJ Nilópolis; Formação Superior em Produção Cultural; Organização da Cultura; Políticas Culturais.

ABSTRACT

This study aims to survey the trajectory of the Cultural Production undergraduate course in the Federal Institution of Education, Science and Technology of Rio de Janeiro - *Campus Nilópolis* (IFRJ/Nilópolis), since its implementation as a Higher Technology Course until its changeover into a Bachelor. This path was done through bibliographical reviews, research of institutional documents and students' reports of the IFRJ/Nilópolis Cultural Production undergraduate course. In this work I present not only the phases of the course, its links with the Baixada Fluminense, international exchange experiences and students audiovisual productions; but I also think about the historical relation of nodal engenderings between the State and the cultural sector since the 1950s, highlighting the Brazilian context and the emergence of the academic field in Cultural Production with its specific knowledges and practices. Finally, I present some considerations about the current situation of the course and the political scenario for the culture field in Brazil.

Keywords: Cultural Production; IFRJ Nilópolis; Higher Education in Cultural Production; Organization of Culture; Cultural Policies.

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
2. CAPÍTULO 1: A RELAÇÃO ENTRE CULTURA POLÍTICA E POLÍTICA CULTURAL	17
2.1. O advento das políticas culturais e do conceito renovado de cultura	24
2.2. Política Cultural à brasileira	31
2.3. Estruturação da área cultural brasileira	36
3. CAPÍTULO 2: PRODUÇÃO CULTURAL?	45
3.1. Produção cultural: Quais seus saberes? Quais seus fazeres? Quais seus lugares?	49
3.2. A formação da formação acadêmica em Produção Cultural	59
4. CAPÍTULO 3: O CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL DO IFRJ	65
4.1. O CST em Produção Cultural e suas fases	70
4.2. PRODCULT: o Bacharelado.....	82
4.3. Ocupando tudo: de Nilópolis para o mundo	89
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	109

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 01 - Principais iniciativas da UNESCO na esfera das políticas culturais	28
Figura 01 – Celso Furtado e Gilberto Gil	37
Quadro 02 - Referenciais das políticas culturais brasileiras	40
Figura 02 - Mapa da Baixada Fluminense em relação ao Estado do Rio de Janeiro e ao Brasil	62
Figura 03 - Diferentes momentos do Instituto Federal	66
Figura 04 – Mapa da Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica – Brasil	67
Figura 05 - Sessão de 29/05/2009 do Cineclube Ankito com participação de Nelson Rodrigues Filho (Nelsinho)	72
Figura 06 - Distribuição do emprego formal em atividades da economia criativa – 2009	74
Tabela 01 - Diferenças entre PPCs do CST de Produção Cultural do IFRJ	76
Figura 07 - Cartazes de divulgação do Festival Canta IFRJ e ficha de inscrição	78
Figura 08 - Cartazes de divulgação Parada da Cultura	78
Figura 09 – Cartazes de divulgação I e II Encontro Nacional de Produção Cultural	80
Figura 10 – Identidades visuais III, IV e V Encontro Nacional de Produção Cultural	81

Figura 11 – Cartazes de divulgação dos curtas-metragens IFRJ edital Elipse 2016, 2017 e 2018	97
Figura 12 - Renan Collier e Ralph Campos recebendo prêmio do Festival Visões Periféricas, categoria Carioca da Gema, em 2017 – Caixa Cultural/RJ	99
Figura 13 - Agenda de exibições do filme “Tambor”	99
Figura 14 - Participação do filme “Francisca” no projeto “Traços”/Espaço Cultural Escola Sesc/RJ	100

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Produção Cultural? Sua cara! Mas, assim... O que é Produção Cultural? (fala de alguém ao saber que eu havia passado para a faculdade)

Não por acaso ou intencionalmente o título desse trabalho inicia com uma pergunta: “Pode isso, produção?”. Na verdade, essa pesquisa será permeada - em toda sua construção - por muitas perguntas que aparecerão de forma objetiva ou subentendida. As pessoas que estudam e trabalham com Produção Cultural, talvez, escutem com frequência boa parte dessas perguntas. Outras, no entanto, são feitas por nós - que estudamos e trabalhamos no campo da cultura.

Em meu caso pessoal, questionamentos me transpassaram durante toda a graduação – como, por exemplo: “Negra, eu?”. Foi um processo empoderador no que denota a expressão: ato de dar ou conceder poder a si própria. Pois, eu [re]conheci e apreendi minhas identidades com/pela/na Produção Cultural.

Neste trabalho, no entanto, parto das perguntas que mais ouvi e/ou que mais faço. Contudo, efetivamente, duas questões serviram de estopim para esse estudo.

A primeira aconteceu em sala de aula. Albertina Souza – professora da disciplina “Trabalho de Conclusão de Curso I” - ao indagar o eixo norteador da minha pesquisa (que, na época, era outra) - lançou: “Ruth, mas qual o seu problema?”. Naquele momento, era votada a PEC 55/2016 (também conhecida como PEC 241, como PEC do Teto dos Gastos Públicos, ou como PEC do Fim do Mundo); no âmbito econômico, o número de pessoas desempregadas só aumentava; e o campo da cultura sofria ataques veementes - nas redes sociais - por conta do não entendimento sobre o funcionamento da Lei Rouanet. Respondi a mim mesma mentalmente: “Meu problema é não saber o que fazer no cenário político que se apresenta”.

A outra pergunta surgiu de um motorista de carro de aplicativo. Na volta de uma festa em Belford Roxo, ele me perguntou: "Você é daqui?". Ao saber que eu estudava Produção Cultural na Baixada Fluminense, perguntou se era “coisa de Parada Gay”. Respondi, não necessariamente com essas palavras, que meu curso estuda as maneiras como as pessoas se expressam no mundo, suas subjetividades, pertencimentos e também as formas de produção de bens e eventos culturais, podendo ser a Parada Gay um exemplo de evento. Então, fiz a tréplica e perguntei

se ele sabia que Mesquita - lugar onde ele comentou morar - abrigava algumas das mais antigas Folias de Reis do Estado do Rio de Janeiro. Ele disse não saber. Completei: é isso que a Produção Cultural estuda. Perguntei se ele sabia que a pista de skate de Nova Iguaçu tinha sido a primeira da América Latina. Ele, aparentemente surpreso, respondeu que não. Completei: é isso que a Produção Cultural estuda. Perguntei se ele sabia da existência da Festa do Aipim em Tinguá; dos saraus e festivais espalhados pela Baixada Fluminense. E completei falando que a Produção Cultural também estuda história, política, gestão de espaços - como o museu que ele mencionou ter visto queimar pela televisão - e, em especial, que analisa e produz dados que podem auxiliar na construção de políticas de cultura, patrimônio e educação. A respeito disso, afirmou que educação é o único caminho e novamente me indagou: “Porque ninguém conta essas coisas?”. Percebi que tanto ele, quanto eu, havíamos saído dessa conversa sabendo um pouco mais sobre o que a Produção Cultural estuda e realiza. E por que não saber mais sobre o curso que faço?

Com isso, estabeleci o assunto-motivo desse Trabalho de Conclusão de Curso: investigar a trajetória do curso de Produção Cultural do IFRJ Nilópolis, ou seja, seu surgimento e mudanças.

Para discorrer sobre tal trajetória, foi feito o levantamento bibliográfico e documental, bem como sua respectiva revisão, afinal, todo trabalho dessa natureza, começa pelo esforço de definir e descrever premissas, espaços e tempos (MONTEIRO, PASSOS e LIMA, 2018). E fazer um exercício de revisão de um recorte histórico, é também um exercício de memória, por isso, uma palavra se tornou conceito significativo para este trabalho: memorabilia. Em sentido literal, memorabilia significa “fatos ou coisas dignas de memória, que suscitam lembranças”. Atrevo-me, inclusive, a parafrasear Costa (2007, p. 2) e considerar que o não reconhecimento da Produção Cultural se faz presente também entre discentes ao iniciar sua graduação. Este não reconhecimento se daria devido não só a não clareza sobre conhecimentos e habilidades que profissionais de Produção Cultural precisam ter para atuar no mercado, mas também porque a história do que veio antes não é revisitada.

É importante citar que a primeira vez que escrevi “produtora cultural” e “diretora de cinema”, neste trabalho, o corretor ortográfico assinalou como erro gráfico e sugeriu correção a partir da flexão para o gênero masculino (produtor,

diretor). Aliás, o próprio setor cultural, ao citar a pessoa agente da ação, diz: “o produtor cultural”; “a produtora” aparece como a empresa que realiza projetos culturais. Compreende-se que assim como a sociedade, o idioma também reproduz estruturas machistas e não identifica para o feminino (e/ou neutro) a possibilidade de algumas profissões e adjetivos, ou, simplesmente, como flexão para generalização (exemplo: o uso de “Prezados” mesmo quando a maioria presente se identifica com o gênero feminino). A escrita desse trabalho, portanto, tentará formular as frases evitando o uso de gênero. Para isso, tentará “neutralizar” a flexão de gênero (exemplo: discente, docente, estudante - sem artigo antes). Não sendo possível esse tipo de construção frasal, procurarei fazer concordância com a palavra “pessoa” e, assim, flexionando para o gênero feminino (exemplo: as pessoas que estudam produção cultural, essas estudam questões como...). Em último caso, imprimirei três conjugações de gênero “as/os/es” (exceto quando a flexão de gênero no masculino já for impressa com o afixo “es”, nesses casos: “as/es”).

Outro ponto a destacar é que “Produção Cultural” será escrita com letra maiúscula sempre que se referir à área de atuação ou aos cursos, tal como se faz com a Engenharia, a Medicina, a Química, a Arquitetura ou o Direito.

Posto isto, exponho que este trabalho deseja tratar de pontos específicos: Políticas Culturais, o campo da formação em Produção Cultural e o curso de Produção Cultural do IFRJ.

Para isso, no primeiro capítulo intitulado “A relação entre cultura política e política cultural”, traçarei um breve panorama sobre o papel do Estado em relação ao setor cultural e engendramentos nodais. Este capítulo dará enfoque em quais questões são elementares ao se discutir cultura e políticas culturais a partir do conceito antropológico. Sobretudo, procurarei evidenciar o desdobramento histórico das políticas públicas para o setor cultural brasileiro até a criação do campo de formação superior em Produção Cultural.

No segundo capítulo nomeado “A Produção Cultural e a Formação Acadêmica”, tentarei responder o que é e o que faz a Produção Cultural, delineando, em particular, sua formação acadêmica, sua agenda de saberes necessários, a aplicação de tais saberes em fazeres específicos, suas técnicas, especificidades ontológicas, formas de atuação, maneiras de contratação e postos de trabalho. Neste capítulo ainda, destacarei argumentações sobre a relação entre a universidade e a cultura, bem como sobre o surgimento desse curso em

universidades públicas brasileiras e no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ).

No último capítulo - “O curso de Produção Cultural do IFRJ” - além de descrever, de forma breve, o Instituto Federal e suas particularidades pedagógicas, retratarei objetivamente o processo de implementação do primeiro curso superior do IFRJ: o Curso Superior de Tecnologia (CST) em Produção Cultural e suas duas fases. Além disso, será descrito o processo de transformação do CST em Bacharelado, as modificações significativas na grade curricular, assim como as ações docentes e discentes que intentaram a territorialização do curso com/na Baixada Fluminense. Ademais, à luz do Projeto Pedagógico de Curso (PPC) do Bacharelado em Produção Cultural, evidenciarei, dentro da história do curso, a trajetória-narrativa-perspectiva discente por meio de relatos de alunas de “ProdCult” sobre experiências de intercâmbio internacional e produções audiovisuais universitárias.

Por fim, serão expostas considerações sobre a situação do curso e do cenário político atual para o campo da cultura no Brasil.

2. A RELAÇÃO ENTRE CULTURA POLÍTICA E POLÍTICAS CULTURAIS

“Quando se fala em cultura, em política cultural, de que exatamente se está falando?” – pergunta Teixeira Coelho na introdução de seu livro *Dicionário Crítico da Política Cultural*, de 1997. O autor caracteriza a política cultural (no singular) como uma ciência ou um campo teórico organizado: a ciência da organização das estruturas culturais (COELHO, 1997, p. 10). Em outro texto, Teixeira Coelho também afirma que essa disciplina de conhecimento, antes de tudo, é comparativa, pois por meio da comparação com o que já foi proposto, conquistado, fracassado, através dos já realizados impasses – podem-se “queimar etapas” em novos processos (GENTIL; POIRRIER, 2012, p. 10). Ironicamente ainda, “de fato, antes de apresentar soluções, a política cultural trata de construir problemas” (COELHO, 1997, p. 14), questionamentos.

Enquanto isso, Antônio Albino Canelas Rubim (2012) reitera que as políticas culturais são uma singular área de estudos multidisciplinares. Chama atenção às reflexões acerca da dimensão teórico-conceitual - ou analítica - das políticas culturais, sendo importante destacar, porém, duas de suas perspectivas sobre o aprimoramento de tais estudos, formulações e práticas:

- 1) Constroem-se, de forma alternativa, as fronteiras sobre o conceito consistente de políticas culturais ao delinear suas zonas de abrangência. É necessário, sendo assim, traçar antes um panorama compreensivo e contextualizar o processo de ampliação do conceito contemporâneo de cultura (p. 58);
- 2) Uma das metas da política cultural será sempre o desenvolvimento da cultura e o desenvolvimento de uma cultura política renovada que articule a si – a política cultural – com a cultura de modo satisfatório. Com isso, são reconhecidas as diversidades, o que promove e assegura a cidadania cultural (p. 76).

Marilena Chauí, em *Cultura Política e Política Cultural* (1995), elucida o conceito de Cidadania Cultural. Essa seria resultado de uma cultura política renovada, como o direito a ter direitos culturais. A autora os descreve como: o direito ao acesso e à fruição dos bens culturais por meio de serviços públicos e democráticos; o direito à criação cultural - por ser trabalho da sensibilidade, da imaginação, da inteligência, da reflexão, da memória e da história social e individual

de sujeitos culturais; o direito ao próprio reconhecimento como agente cultural; e o direito à participação nas decisões públicas sobre a cultura.

Por fim, José Carlos Durand, em *Cultura como Objeto de Política Pública* (2001) aponta que, em países considerados desenvolvidos, para iniciar qualquer discussão acerca de cultura, é preciso explicar dois pontos nevrálgicos: 1) o que é, afinal, relevante discutir; e 2) quais as qualificações desejáveis de quem se espera envolver nessas discussões para que não “falemos no deserto” e nem para que “preguemos para convertidos”. O autor adverte que, independentemente da existência de múltiplos agentes ou múltiplos interesses envolvidos no sistema cultural, é importante reconhecer uma questão basilar sobre o assunto: a cultura também é objeto de política e administração pública por ser parte constitutiva da vida dos indivíduos na sociedade.

Visto isso, para construção de problemáticas sobre a relação entre Estado e cultura, em particular, como essa vem se dando no Brasil e como a mesma reverbera na estrutura do próprio campo cultural, parece adequado fazê-las a partir da perspectiva do desdobramento histórico das políticas públicas (cultura política) para o campo cultural.

Para introduzir e situar o tema vale partir da pergunta mais óbvia, máxima e primeira: O que é cultura?

A cultura já foi – e às vezes ainda é - definida “com C maiúsculo” e, portanto, entendida como sinônimo de civilidade. Em outras palavras, é como se existisse um padrão gradual hierárquico a ser comparado e atingido (baixa cultura *versus* Alta Cultura, Latina *versus* Saxã, Rural *versus* Urbana, Ancestral *versus* Contemporânea, Popular *versus* Erudita). Sendo assim, cai-se em outro engodo: sua assimilação como privilégio. Pois, se “ter cultura” é algo que poucas pessoas têm e que outras muitas são desprovidas; conseqüentemente, a estas, se faria a necessidade de “levar cultura”. É comum também o enaltecimento apenas de uma de suas três dimensões, a dimensão material¹. Por essa lógica, é reconhecido apenas o lado

¹ Quando pesquisado, em janeiro de 2019, o site do MinC, a tridimensionalidade da cultura é formada pela dimensão simbólica (expressada pelos modos de vida, motivações, crenças religiosas, valores, práticas, rituais e identidades); a dimensão cidadã (que se traduz por meio do estímulo à criação artística, democratização das condições de produção, oferta de formação, expansão dos meios de difusão, ampliação das possibilidades de fruição, intensificação das capacidades de preservação do patrimônio e estabelecimento da livre circulação de valores culturais, respeitando-se os direitos autorais e conexos e os direitos de

mercadológico de seus produtos industrializados como filmes, livros e games; ou expressões como entretenimento, marca, lazer, festas, [mega]eventos. Nessa perspectiva, a cultura pode acabar sendo reduzida a mero ornamento, frivolidade ou bem supérfluo. Há por fim, por outro lado, quem não entenda que, enquanto setor econômico potente que é, a cultura não se faz só por reconhecimento ou aplauso: para que produções culturais aconteçam é necessário o envolvimento de uma variedade de agentes e fatores, incluindo - obviamente - o Estado com políticas para a área².

De certo modo, enquanto conceito, a cultura até pode ser - e de fato, é - investigada por múltiplas perspectivas, visto seu caráter aberto, diverso, abstrato, multi, inter e transdisciplinar, poroso e não estanque. Hoje, contudo, após complexas discussões, sua conceituação global amadureceu. À vista disso, admite-se que dialogar sobre cultura é levar em conta os mais diversos modos de ser, saber e fazer; os mais variados agrupamentos (aldeias, comunidades, sociedades); e a pluralidade inerente em agentes sociais porque a cultura é a excelência da atividade humana material e imaterial (BOTELHO, 2016). Portanto, todas as pessoas são dotadas de alguma cultura.

É pertinente chamar a atenção que, uma vez que a cultura fira a liberdade individual e/ou renegue direitos cidadãos básicos de existência de alguém (lê-se: saúde, empregabilidade, segurança e integridade mental e física, religiosidades, sexualidades etc) ela precisa e deve ser problematizada e contrariada, como, por exemplo, a cultura do estupro.

Ainda para ilustrar o entendimento sobre a cultura, sugere-se apreendê-la como complexos sistemas de produção e trocas de significados estabelecidos pelas pessoas através de uma lente de compreensão do mundo e de si (suas identidades). Além disso, a cultura não tem substância pura ou cristalizada e, como uma enzima, catalisa as relações do metabolismo social. Ela se efetua sobre um terreno físico-geográfico e político-administrativo e que, por isso, é também chão simbólico (de

acesso e levando-se em conta os novos meios e modelos de difusão e fruição cultural) e a dimensão econômica, ou seja, material.

² De acordo com o discurso do então prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, durante a cerimônia de posse e apresentação da secretária municipal de cultura de seu governo, Nilcemar Nogueira, "Cultura é troca. O artista, o escultor e o músico trocam sua arte por um sorriso, um sentimento, um aplauso". Em resposta, foi interrompido por pessoas presentes com falas de: "cultura é trabalho, emprego, comida". Disponível em: <https://odia.ig.com.br/_conteudo/rio-de-janeiro/2017-01-06/crivella-passa-por-saia-justa-em-posse-da-secretaria-de-cultura.html>

pertencimento) – chamado de território. Esse território é um terreno privilegiado de criação, transgressão, diálogo, crítica, conflito, diferença e entendimento (CAMPOMORI, 2008, p. 78 - 79 *apud* PORTO, 2011, p. 94). Por isso, ela mesma, a cultura, é solo fecundo para o surgimento de sistemas hierárquicos, relações de poder e contradições, afinal:

Nós nos encontramos situados em relações de classe, gênero, raça, nacionalidade, religião e assim por diante, [dentro de uma 'dada história de significados sedimentados em uma paisagem material, interagindo com outros no campo social'] que são fontes tanto de possibilidades de ação como de coação (YOUNG, 2000 *apud* YÚDICE, 2004, p. 15).

Desse modo, independentemente da existência e/ou da importância de questões sobre a epistemologia e as múltiplas estéticas, teorias ou ideologias da cultura (DURAND, 2011, p. 24); voltamos ao fato indiscutível de que ela deve ser [re]conhecida como uma pauta social, política, econômica e administrativa pois corresponde à aplicação de um direito, o direito cultural.

Para Guilherme Varella (2014), ex-secretário de Políticas Culturais do Ministério da Cultura (MinC) durante o mandato da ex-presidenta Dilma Rousseff, os direitos culturais fazem parte dos direitos sociais fundamentais, essenciais para preservar alguns pilares da dignidade humana como a igualdade, a integridade física/social e a liberdade. Logo, tais direitos asseguram o respeito à dignidade por reconhecerem e potencializarem as identidades individuais. Varella apresenta quatro dimensões que podem servir para melhor apreender os direitos culturais: a primeira vincula os direitos culturais à ideia de liberdade das práticas culturais; a segunda reitera o direito cultural como direito social legitimado e criador de mecanismos para o acesso à cultura; a terceira evoca que a promoção da proteção e da salvaguarda do que é de foro coletivo, como, por exemplo - patrimônios materiais e imateriais – que seriam de responsabilidade de agentes públicos, privados ou a sociedade como um todo; e a última dimensão reitera a necessidade de possibilitar a interferência direta da sociedade nos rumos das ações estatais, implementadas por meio de programas e políticas culturais³.

Logo, mostra-se importante discutir sobre a centralidade (ou não-centralidade) da cultura na gestão pública. Como salienta Durand: “é preciso debater e abordar a cultura como objeto de política e de administração pública com

³ Ler mais em: VARELLA, 2014.

sustentação econômica e institucional como qualquer outra atividade humana” (2001, p. 24). E essa série de aportes - econômico, institucional e humano - se dará por meio de um conjunto de ações chamadas de políticas culturais.

As políticas culturais, em suma, são diretrizes que visam certo grau de sistematicidade de práticas e programas voltados à cultura. Podem - e são - desenvolvidas, propostas e executadas por múltiplas/os/es agentes, tais como: fundações, instituições de ensino, empresas privadas, institutos, autarquias federais, organizações internacionais, grupos comunitários e, obviamente, pelo próprio Estado.

É importante lembrar que as políticas culturais são sempre estabelecidas e operadas a partir do conceito de cultura com o qual a gestão vigente atua. E mesmo entendendo que as realidades são dinâmicas e que os modelos e conceitos utilizados pelas administrações não são uniformes, aqui está se tratando de características predominantes que orientam a maior parte das ações e dos procedimentos empreendidos (CALABRE, 2013, p. 325). Por exemplo: se, hipoteticamente, as políticas culturais forem pensadas a partir do conceito de cultura definido como sinônimo de civilização, a administração pode tender a priorizar certo tipo de conhecimento ou de letramento “de elite”, de manifestações artísticas possivelmente eruditas e de herança europeia e desqualificará práticas, produções e vivências culturalmente vinculadas às camadas populares, afro-brasileiras ou indígenas da sociedade (CALABRE op. Cit.). Assim sendo, as políticas desenvolvidas pelo Estado, isto é, as políticas públicas para a área cultural, também se constituem “a partir de uma gama de valores e significados que definem tanto o papel da cultura na sociedade, como também o próprio papel de uma política cultural na esfera pública estatal” (GUERREIRO, 2013, p. 50).

E se a sociedade civil é o agente realizador das práticas culturais e da produção cultural propriamente dita; ao Estado, portanto, cabe “fazer” cultura formulando políticas culturais (GIL, 2003), criando os instrumentos de viabilização para as práticas culturais da sociedade.

Posto isso, é possível afirmar que é responsabilidade dos entes federativos a produção de modelos de gestão que observem o incentivo à já citada diversidade de existências e de produções culturais; também como, que garantam a oferta diversa de serviços culturais, sua difusão e fruição. Em outros termos, só um Estado

consciente dos contextos, demandas, estéticas e práticas sociais de territórios e de individualidades suporta pleno exercício de uma política pública democrática.

Para isso, além de dialogar com entidades privadas, grupos comunitários e populares, gestores, intelectuais, classes artísticas, produtoras/es culturais e movimentos sociais, é indispensável que as políticas culturais sejam

transversais e articuladas com políticas econômicas, da saúde, da habitação, do meio ambiente, de gênero, de segurança cidadã, de educação, do combate à corrupção. Se as políticas culturais não estão articuladas com esferas fora de si mesmas, o mais provável é que a cultura continue sendo vista como entretenimento ou como assunto para especialistas (VICH, 2017, p. 50).

Souza e Acco (2018) salientam que mesmo que a construção e a implementação de programas possua tempo próprio - não acompanhando necessariamente a urgência da demanda real vinda da sociedade - a constituição de um cenário de políticas culturais aponta desafios. Os autores destacam que é preciso um diagnóstico claro e objetivo, baseado em dados e indicadores que identifiquem pontos de partida e etapas para alcançar as metas programadas. Mais que isso: os autores ressaltam a importância da geração de sistemas de avaliação (além de autoavaliação) e de monitoramento capazes de acompanhar permanentemente o desenvolvimento de tais metas, processos de instalação e execução; bem como reforçam a necessidade de se ter clareza do custo que cada meta impõe ao longo da vigência de um plano.

É importante ressaltar ainda que as discussões sobre as políticas culturais, a partir da década de 1980, apreendem as políticas culturais como um conjunto de ações ou metas definidas, sistematizadas e, principalmente, continuadas.

Néstor García Canclini (2001) define as políticas culturais como:

“[...] o conjunto de intervenções realizadas pelo estado, instituições civis e grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou transformação social. Mas esta maneira de caracterizar o âmbito das políticas culturais necessita ser ampliada tendo em conta o caráter transnacional dos processos simbólicos e materiais na atualidade” (CANCLINI *apud* RUBIM, A., 2011b)⁴

⁴ O conceito original de Canclini é de 1987 e define as políticas culturais como “[...] al conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civis y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social.”. Na década de 2000, o autor acrescenta a observação de que o caráter transnacional dos processos simbólicos e materiais, na atualidade, impõe a necessidade de

Albino Rubim (2018), a fim de ampliar a definição e atualizá-la a partir de novos contextos, ratifica que as políticas culturais são:

“Conjunto articulado, continuado e sistemático de intervenções, formulações e/ou atuações, de entes culturais com o objetivo de: atender demandas e necessidades culturais da população; estimular o desenvolvimento simbólico; construir hegemonia para manter ou transformar a sociedade e a cultura; e garantir cidadania e direitos culturais. Para que exista, ela exige rever a instrumentalização da cultura pela política e a inauguração de nova relação, na qual a política é instrumento e a cultura finalidade. Ela trata das dimensões organizativas da dinâmica cultural” (RUBIM, A., 2018: slide 3)

Assim, específica e resumidamente, falar em políticas culturais implica em se ater a intervenções conjuntas, sistemáticas e transversais, atores coletivos e metas definidas (RUBIM, A., 2007, p.103).

A um ponto, no entanto, vale dar especial atenção: além de uma ação relativamente organizada que permite descobrir possibilidades alternativas de resolução de problemas sociais; falar de política pública - de modo geral - é considerar a ação governamental, sua visão instrumental de reorganização da sociedade e seus critérios para definição do viés propositor de suas ações. Observá-la com mais atenção, então, é operar uma espécie de arqueologia introdutória sobre seu aspecto fundamental: os processos e as estratégias de movimentos políticos na realização de seus valores e interpretações do mundo (BARBOSA DA SILVA; ABREU, 2011, p. 21-22). Afinal, nenhuma ação humana é isenta de ideologia. O sistema político-econômico global que se calca sobre a acumulação ilimitada de capital não é diferente. Nele, “quem tem privilégios tem interesse de criar mecanismos para mantê-los, seja pela ciência, pela arte ou pela educação” (RIBEIRO, 2018, p. 77) - ou também pelo espaço de disputas de poder mais evidente: a política.

Vale reforçar que as políticas culturais “são consideradas ‘políticas sociais de última geração’ visto o caráter relativamente recente da presença governamental na área, situada nos últimos cinquenta anos” (DURAND, 2000). Entendendo como nascem as políticas culturais, de que forma se expandem e como esses processos

se rever conceitos centrados em realidades nacionais porque a construção das identidades simbólicas não ocorre mais de forma restrita ao espaço nacional (CALABRE, 2013, p. 326): “Pero esta manera de caracterizar el ámbito de las políticas culturales necesita ser ampliada teniendo en cuenta el carácter transnacional de los procesos simbólicos y materiales en la actualidad” (CANCLINI apud RUBIM, A., 2011b, p. 66).

interferem no contexto brasileiro, é possível interpretar o caráter tardio, instável e frágil das políticas culturais do Brasil.

2.1. O ADVENTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS E DO CONCEITO RENOVADO DE CULTURA

Segundo Albino Rubim (2012), é possível identificar três experiências através das quais referenciamos – e não necessariamente definimos – o surgimento das políticas culturais como pauta da ação estatal na agenda ocidental (FERNÁNDEZ, 2007: 117 *apud* RUBIM, A., 2012, p. 14). Mas, o autor ressalta como a principal delas a criação do *Ministère d'État Chargé des Affaires Culturelles* (Ministério de Assuntos Culturais), em 1959, na França⁵.

A criação desse ministério, com a gestão de André Malraux, durante o governo do presidente francês Charles de Gaulle, se destaca como o marco histórico fundamental na fundação daquilo que entendemos como políticas culturais contemporâneas por ser o primeiro ministério da cultura de que se tem registro no Ocidente. Por caracterizar uma lógica nunca antes pretendida para a área cultural, configura a experiência mais esmerada de organização institucional da cultura, até então vista (FERNÁNDEZ, 2007 *apud* RUBIM, A., 2011), servindo de paradigma metodológico para gestão e estudos de cultura até hoje ⁶.

Por essa perspectiva, o Estado assume a responsabilidade com a vida cultural cidadã do mesmo modo como a assume pela educação e pela saúde

⁵ O autor ressalta a polêmica possível sobre o surgimento das políticas culturais, visto que, se feita uma arqueologia exaustiva sobre o assunto, encontraremos outras correntes variáveis e nada desprezíveis acerca do fato, mas que, mesmo assim, há uma convergência na maioria dos estudos da área. E indica como as outras duas experiências fundamentais: 1) as iniciativas político-culturais da Segunda República Espanhola, nos anos trinta do século passado; e 2) a instituição do *Arts Council* na Inglaterra na década de quarenta. Ler mais em: RUBIM, A., 2011a, 2012; FERNÁNDEZ, 2007.

⁶ DURAN (2000) chama a atenção para o fato de que os estudos de política cultural comparada abrangem, na maior parte das vezes, um número restrito de países. São esses: Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, França, Itália, Espanha, Áustria, Alemanha, Holanda, Finlândia, Suécia, Dinamarca, Noruega, Japão, Austrália e Nova Zelândia. O autor atribui isso à circunstância de tais países serem similares quanto ao elevado nível de renda e escolaridade, possuir campo acadêmico amplo em pesquisas de políticas públicas produzindo satisfatória estrutura de dados estatísticos oficiais que retroalimentam as políticas públicas, e, segundo Duran, terem também “uma sociedade civil articulada, o que assegura propensão ao acompanhamento e à discussão da ação nas mais diversas áreas” (p. 86).

(LEBOVICS, 2000 *apud* RUBIM, A., 2012) – áreas amplamente compreendidas como direito⁷.

Malraux tinha como principal projeto para democratização da cultura a criação das *Maisons de la Culture* (as Casas de Cultura) e sua implementação por toda a França, como também o patrocínio às artes. A intenção era democratizar, a todas as classes sociais, o acesso a patrimônios culturais nacionais e as grandes obras universais de “alta cultura” por meio de ações de preservação e difusão. Ele ambicionava “elevar o gosto do público, ajudar os artistas e conservar os legados do passado” (BRICHET, 2012)⁸.

Entretanto, é relevante observar um ponto básico na análise de qualquer fato: seu contexto histórico (político-econômico-social).

Neste caso, o momento é o pós-Segunda Guerra Mundial e a intervenção dessa nova pasta ministerial, em contrapartida, subordinou novas perspectivas políticas a uma finalidade cultural (o uso político da cultura). O objetivo desta ação era reestabelecer o poderio cultural francês no mundo (RUBIM, A., 2012, p. 15). O modelo de democratização cultural instaurado na França tinha uma base controversa: uma vocação centralizadora, conservadora, paternalista, intervencionista, autoritária e elitista, definida “de cima para baixo”. E, “deste modo, a conformação da identidade nacional, operada pelo acionamento da cultura, fundamentava sua centralidade e legitimava as políticas culturais naquela conjuntura” (RUBIM, A., 2012, p. 21).

É possível observar, a partir disso, uma relação íntima entre cultura e nação, ou melhor, entre a invenção, [re]construção e/ou consolidação do que é nacional, da afirmação de nação ou de identidade nacional orientada a partir das políticas de intervenção do Estado na cultura.

E sobre essa associação entre cultura e um estatuto de identidade nacional, vale maior grifo a partir de Vianna (2007). O autor, conectando importantes teorias como as de Eric Hobsbawn, Ernest Gellner, George Simmel, Richard Peterson, Robert Elias, Peter Burke, Johann Gottfried e Benedict Anderson, apresenta

⁷ O *droit à la culture* (direito cultural), relatado na Declaração Universal dos Direitos Humanos proclamada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) a fim de democratizar o acesso à cultura, em 1940, foi incluído na Constituição Francesa, em 1958.

⁸ Ler mais em: BRICHET, 2012.

algumas considerações que valem ser destacadas sobre a conjugação entre cultura e a ideia de nacionalismo:

1) “O debate sobre o que define a cultura nacional tem diferentes pesos e consequências conforme o país em questão e, portanto, a defesa do que é nacional adquire formas variadas dependendo de contextos políticos, sociais, históricos e culturais” (p. 159);

2) Até o século XVIII, o que determinava a estabilidade política (homogeneidade identitária) entre a nobreza da Europa Ocidental era a condição de ser nobre (e não camponês/ nós *versus* eles/as) – havendo desatenção quanto às origens geográficas ou culturais, por exemplo; até porque, com os casamentos e os acordos de guerra, a nobreza europeia podia ser considerada como “multinacional”;

3) O nacionalismo, portanto, seria um mito (autenticidade nacional fabricada) construído “pelo alto” que toma culturas preexistentes e as transforma em nações através da deformação parcial do passado (transformação de raízes híbridas em substância comum, estável, pura e homogênea);

4) A origem da preocupação com a definição e valorização da autenticidade nacional teria origem na Alemanha do século XVIII que, por ficar à margem do grande renascimento da Europa Ocidental, valorizou a cultura “do povo alemão” através do conceito de *Kultur* (aquilo que enfatiza as diferenças nacionais e a identidade particular dos grupos) contrapondo o conceito da nobreza francesa de *Civilisation* (aquilo que é ou que deveria ser comum a todos os seres humanos).

Logo, conceitos da esfera cultural nascem de um conjunto específico de situações históricas e, como afirma o próprio Vianna: muito do que é considerado autenticamente nacional foi produzido para o povo e não pelo povo⁹.

Retomando ao caso francês, em maio de 1968, estudantes da França – com inspiração nos movimentos ativistas das décadas passadas – mobilizaram protestos sob os *slogans* como “A imaginação no poder!” / “Abolição da sociedade de classes!” / “A barricada fecha a rua, mas abre a via” / “A revolução é uma iniciativa”. Sua ação motivou os sindicatos numa greve de sete milhões de trabalhadoras/es durante várias semanas com objetivo de criticar o capitalismo, denunciar as más condições de trabalho e requerer melhor remuneração. Este feito colocou a França, através da

⁹ Ler mais em: VIANNA, 2006.

imprensa da época, no centro de um movimento político e intelectual de impacto mundial, dessa vez “de baixo para cima”.

Além de outros resultados, o Maio de 68 desafiou o projeto cultural do Estado francês. E, de acordo com Herman Lebovics (2000 *apud* RUBIM, A., 2012), estudantes literalmente derrubaram as Casas de Cultura: “os diretores de todas as *Maisons de la Culture* se reuniram [...] e condenaram em forma unânime a natureza não democrática da política cultural dos últimos dez anos [na França]”. Sobre esse assunto, Poirrier (2007) afirma que esse movimento desestabilizou “o Ministério de Assuntos Culturais a partir do surgimento de uma dupla crítica: a esquerdista [sic] ataca a concepção de Malraux da democratização cultural; os partidários da ordem denunciam o apoio público a artistas suspeitos de subversão” (p. 21).

Em contraposição, iniciou-se a ampliação da definição de cultura. Era necessário desenvolver uma visão renovada que adotasse, como condição e premissa da política cultural, a descentralização das intervenções culturais através do incentivo à democracia cultural e à diversidade das formas de expressão (RUBIM, A., 2012).

Essa visão não por acaso ou acidentalmente se estendeu rapidamente aos países que viveram o estado de bem-estar social. Segundo Bolán (2006 *apud* RUBIM, A., 2012), a generalização do bem-estar da população nos países desenvolvidos dilatou o alcance das políticas culturais. Mas sua ampliação como discussão na agenda pública internacional, ou seja, sua internacionalização ou globalização se deu pela ação-vetor da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

A UNESCO foi criada em 1945, após a segunda grande guerra, com o objetivo de constituir um sistema permanente de cooperação multilateral para a educação, ciência e a cultura¹⁰. Através destas, pretendia viabilizar a solidariedade intelectual e moral entre as nações por vislumbrar que a resolução de problemas para a conquista da paz entre os povos não se originaria somente de acordos político-econômicos (PITOMBO, 2007). Conseqüentemente, o órgão intencionava revitalizar as relações praticadas nos níveis bilateral, sub-regional, regional e multilateral, assim como, maior envolvimento de governos e comunidades na elaboração de políticas culturais. Para isso, iniciou o diálogo, a formação de pessoal

¹⁰ Hoje a UNESCO atua nas seguintes áreas de mandato: Educação, Ciências Naturais, Ciências Humanas e Sociais, Cultura e Comunicação e Informação.

e o agendamento de temas de importante incidência no cenário político-cultural internacional (RUBIM, A., 2012, p. 17). Sua importante colaboração mediadora também regulamentou instrumentos jurídicos, declarações e recomendações, bem como, realizou convenções que auxiliaram as governanças na abordagem de assuntos sobre a cultura¹¹.

Mas, desde a década de 1950, “a abordagem da questão cultural em seus programas de ação tem sofrido flutuações, sintomatizando assim os próprios processos de mudança social” (PITOMBO, 2007). Especialmente na década de 1970, época de intensificada internacionalização da comunicação de massa e da descolonização da África, a UNESCO destinou expressivo conjunto de iniciativas e encontros sobre a atuação dos estados na atividade cultural, bem como, sobre o acesso e a participação da população na cultura, podendo ser exemplo disso as seguintes:

Quadro 01 - Principais iniciativas da UNESCO na esfera das políticas culturais

Declaração Universal dos Direitos do Autor	1952
Declaração de Princípios de Cooperação Cultural Internacional	1966
Convenção sobre as Medidas que se Devem Adotar para Proibir e Impedir a Importação, a Exportação e a Transferência Ilícita de Bens Culturais	1970
Convenção sobre a Proteção de Patrimônio Mundial Cultural	1972
Declaração sobre a Raça e os Preconceitos Raciais	1978
Recomendação Relativa à Condição do Artista	1980

¹¹ Destaque para a Conferência Regional da Europa, em 1970, em que o tema evidenciado foi a democratização cultural; a Conferência Intergovernamental Sobre Políticas Culturais, ocorrida na Veneza, também em 1970, cujo objetivo era elevar a cultura a como assunto prioritário para a agenda internacional (PITOMBO, 2007, p. 133); as conferências regionais da América Latina e Caribe, em 1978, onde, não por acaso, o assunto central foi a identidade cultural; a Conferência de Brundtland, em 1986, que em seu documento final, introduziu os conceitos de sustentabilidade e de biodiversidade (UNESCO, 2003, p. 14); a Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais de Estocolmo para Desenvolvimento, em 1998, que dentre outras questões, sublinhou temas como: a integralidade e a transversalidade da cultura e das políticas culturais; a política cultural como dado central da política de desenvolvimento sustentável; e o patrimônio imaterial (RUBIM, A., 2011a, p. 20).

Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular	1989
Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural	2001
Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais	2005

Fonte: RUBIM (2012, p. 19)

Dentre as mais importantes interferências da instituição no âmbito das políticas culturais está a Conferência Mundial sobre Políticas Culturais (a *Mondiacult*), realizada, em 1982, na Cidade do México, com a presença de 126 representantes dos, então, 158 estados-membros e de integrantes de organizações internacionais. O resultado dessa conferência foi a produção da Declaração do México sobre as Políticas Culturais. Nesta, a UNESCO desloca o entendimento sobre o conceito epistemológico de cultura nas discussões sobre políticas culturais. O reformulado conceito eleva a cultura a um patamar mais amplo e pleno, assumindo definitivamente a perspectiva antropológica para a discussão:

que, en su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias, y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos (UNESCO, 1982).

Isso significa que até aquele momento, em 1982, prevaleciam entre as nações economicamente dominantes do globo interpretações de cultura refletida em modelos homogêneos, hegemônicos e elitistas, excluindo e não reconhecendo, mais que a produção cultural de grupos e movimentos socioculturais ditos politicamente minoritários, mas sua existência.

Com a Carta, portanto, a cultura passa a ser concebida, por um importante órgão legitimador, como uma espécie de amálgama social que dá sentido à própria existência de diferentes povos plurais (multiculturalismo). Essa perspectiva faz emergir um prisma importante para o entendimento desta nova visão: a diversidade cultural (PITOMBO, 2007).

Ao reposicionar a cultura de um canto subalterno para o centro da cena política sob os holofotes mundiais, a UNESCO recalculou o grau da lente de

observação e salientou pontos importantes para o campo cultural, como, por exemplo, a preservação e a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial¹², em particular, das tradições culturais do Sul Global.

Todavia, entre as décadas de 1980 e 1990, uma nova ordem econômica - o neoliberalismo - enfraqueceu a lógica de centralidade atribuída aos caracteres simbólico e cidadão da cultura, do mesmo modo como atenuou as atividades da UNESCO. A saída de Estados Unidos e Reino Unido como países membros do bloco foi outro fator que corroborou com o enfraquecimento político da UNESCO frente aos demais países componentes. De certa forma, a hegemonia neoliberal impôs uma retração do Estado e também de organizações multilaterais, inibindo suas iniciativas em quase todas as áreas de atuação. Sobre o campo da cultura, Albino Rubin (2011) resumidamente expõe:

A ausência do tema das políticas culturais no cenário internacional foi ocasionada pela pretensão do mercado de ser capaz de resolver a questão cultural na nova conformação societária que estava se construindo com base no “pensamento único”. Ou seja, pela prevalência do mercado sobre a política como modalidade de organização da sociedade e da cultura (p. 22).

Logo, se por um lado, houve a associação de uma visão inovadora, ampla e centralizada da cultura como recurso de desenvolvimento político, social e econômico, rapidamente por outro, houve a cooptação de bens culturais (Capitalismo Cultural) pela também renovada lógica mercadológica utilitarista: a cultura passa a ocupar lugar de destaque por ser conveniente a eixos políticos e econômicos¹³.

¹² Esta foi uma das primeiras ocasiões em que a expressão "patrimônio imaterial" foi oficialmente utilizada.

¹³ No primeiro capítulo do livro *A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global*, George Yúdice (2004, p. 25) conceitua a cultura, “em nosso tempo de globalização acelerada”. O conceito usado qualifica a cultura por meio da noção de recurso disponível (estoque, reserva) para melhoria socioeconômica global numa era de envolvimento político decadente e de conflitos acerca da cidadania. Yúdice também afirma que a relação entre a esfera cultural e a político-econômica não é nova, e exemplifica o contexto contemporâneo com: “A desmaterialização característica de várias fontes de crescimento econômico [...] e a maior distribuição de bens simbólicos no comércio mundial (filmes, programas de televisão, música, turismo etc.) deram à esfera cultural um protagonismo maior do que em qualquer outro momento da história da modernidade. Pode-se dizer que a cultura simplesmente se tornou um pretexto para a melhoria sociopolítica e para o crescimento econômico, mas, mesmo se fosse esse o caso, a proliferação de tais argumentos nos fóruns onde se discutem projetos referentes à cultura e ao desenvolvimento locais, bem como na UNESCO, todos esses fatores têm operado uma transformação naquilo que entendemos por cultura e o que fazemos em seu nome” (p. 25-26). De acordo com o autor, entretanto, a cultura como

2.2. POLÍTICA CULTURAL À BRASILEIRA

O ex-diretor de Cultura da Organização dos Estados Ibero-Americanos (OEI), Fernando Vicário (2015), afirma que “A grande tensão de toda política cultural é colocar em diálogo o passado e o futuro, o material e o imaterial, as rupturas e as formas de preservar. Definitivamente, o que somos e o que desejamos ser” (p. 24). Mas, que no âmbito ibero-americano, “as mudanças não parecem ter impactado na evolução das políticas culturais que continuam ancoradas em modelos do século passado” (p. 22).

Calabre (2013) elucubra que os países latino-americanos, em suas histórias, compartilham de chagas culturais semelhantes, resultado do processo de chegada e ocupação territorial por colonização europeia. Estigmas, dentre os quais, pode se destacar o apagamento das culturas originárias (nativas e/ou cativas trazidas) através de formas de imposição – física e/ou simbólica - da cultura dos colonizadores.

Segundo a autora, grande parte dos países latino-americanos que foram colônias viveram conjunturas similares, inclusive, nos processos seguintes: suas independências empreenderam a construção de uma identidade cultural nacional que rejeitou parcial ou totalmente sua origem mestiça, negra e/ou indígena; entre as décadas de 1920 e 1930 viveram momentos de fortalecimento da industrialização, urbanização e modernização, resultado do aumento da produção industrial em âmbito internacional, e a cultura, vinculada ao campo da educação, foi objeto de elaboração de políticas públicas; as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por governos autoritários ou por ditaduras militares, bem como por novas iniciativas governamentais de inserção da cultura no campo das políticas públicas; e a partir de 1980, Década Mundial do Desenvolvimento da Cultura/UNESCO, pela necessidade evidente de [re]estabelecerem perspectivas democráticas e menos desiguais, incorporaram as políticas culturais às agendas governamentais.

O contexto brasileiro de políticas estatais para cultura está obviamente inserido na elucidação de Calabre. Entretanto, nossa conjuntura pode ser ainda mais explicitada a partir do que Albino Rubim (2007; 2015; 2018) chama de “Três Tristes Tradições”. A primeira tradição seria a de termos períodos de Ausências marcados por nenhuma política cultural ou por pontuais ações isoladas; assim como pelo claro

absenteísmo deliberado do Estado de não desenvolver políticas culturais próprias e/ou ainda transferir sua execução, regulamentação e ideologia para outro organismo ou grupo¹⁴. A segunda tradição refere-se aos estágios de Autoritarismos apresentados tanto em momentos de regimes totalitários, quanto nas relações sociais autoritárias imbuídas visceralmente no Brasil até em momentos considerados como democráticos; inclusive, “muitos autores têm assinalado em interpretações diferenciadas, o autoritarismo [impregnado na] sociedade brasileira, dada a sua estrutura desigual e elitista” (RUBIM, A., 2015). E por fim, a tradição de Instabilidades advinda das descontinuidades e desmontes após o término de cada gestão por não se privilegiar programas governamentais continuados, mas sim, os planos político-partidários das gestões.

Conseguir estabelecer força institucional para o setor cultural, a legitimação de suas entidades governamentais e a sistematização setorial sempre foi um desafio para a área cultural brasileira. Essa particular fragilidade deriva, portanto, da ação descontinuada, desinteressada e/ou do desconhecimento de governantes acerca do assunto.

Mesmo sob este panorama, pode-se dizer, como a maioria dos estudos da área, que o histórico de políticas culturais brasileiras tem sua gênese a partir de dois empreendimentos ocorridos na “Era Vargas” (1930-1945).

¹⁴ Albino Rubim (2007) cita que há trabalhos que indicam a postura de mecenas que o imperador Dom Pedro II assumia, no Segundo Império, como um possível prelúdio das intervenções políticas no campo da cultura brasileira (Márcio de Souza, 2000 e José Álvaro Moises, 2001). Contudo, levando em consideração a já exposta definição de que, para o desenvolvimento de uma política cultural, são necessárias ações definidas e articuladas, metas e o envolvimento de agentes coletivos, não podem ser apreciadas necessariamente como possíveis estreias de alguma política cultural brasileira, dado seu caráter assistemático e descontínuo, tanto o Segundo Império, quanto: 1) o período colonial até 1808, em que a monarquia portuguesa negava as culturas indígenas e africanas presentes no Brasil-Colônia e, ao mesmo tempo, tolhia as culturas ocidentais por meio de ingerências de controle como, por exemplo, proibir a instalação de órgãos de imprensa, censurar livros e jornais exportados, interditar o desenvolvimento da educação, mas, primordialmente, das universidades. Assim, período caracterizado mais por políticas anticulturais que por políticas em prol da cultura; 2) a fuga da própria Família Real portuguesa e sua chegada ao Brasil, em 1808, começou timidamente a reversão desse quadro com a edificação e implantação de uma série de órgãos, instituições e equipamentos culturais de forma pontual como: a Academia de Artes, a Biblioteca Real, o Jardim Botânico, a criação da imprensa régia, teatros e museus, o lançamento do jornal A Gazeta do Rio de Janeiro e a formação da Missão Artística Francesa, que resultou na criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, antecessora da Academia Imperial de Belas Artes; 3) a oligárquica República Velha (1889 – 1930), onde foram empreendidas apenas ações pontuais em alguns estados, especificamente, no âmbito dos patrimônios de pedra-e-cal.

Por princípio, é relevante destacar que a dita “Era Vargas” é colocada como uma revolução (de cima para baixo). Ela transicionou o país de um modelo econômico-social agrário-exportador, rompendo com a política Café-com-Leite, para um modelo urbano-industrial, no qual inovação (“novos” atores econômicos) e conservação (velhas elites agrárias) não travaram fortes embates (RUBIM, A., 2007, p. 102). Como agenda de governo, todavia, é iniciada a construção de instituições políticas para setores onde o Estado ainda não atuava. Inaugura-se um processo de construção de uma rede de proteção social¹⁵. É nesta época que certas instituições se originam em resposta às lutas políticas da classe trabalhadora brasileira da década anterior. Uma delas foi o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio que, dentre outras coisas, regularizou o trabalho feminino, instituiu a carteira profissional (CTPS/CLT), instalou o Instituto de Aposentadoria e Pensões, a Justiça do Trabalho e o seguro em caso de acidente, além de regulamentar o salário mínimo.

Em 1930 há a criação de outro ministério, o da Educação e Saúde Pública¹⁶. É escolhido como primeiro ministro dessa pasta aquele que seria o redator da Constituição Brasileira de 1937 (a Polaca do Estado Novo) - o jurista Francisco Campos. Em 1931, o então ministro cria o Conselho Nacional de Educação e, pela primeira vez, surge uma legislação com referência à cultura. O Decreto nº 19.850 visava, de acordo com as palavras do mesmo, “elevar o nível da cultura brasileira, por acreditar que a população brasileira possuía baixo nível cultural resultado da falta de acesso e conhecimento à cultura erudita”.

Entretanto, com a nomeação de Gustavo Capanema Filho ao cargo de ministro a cultura recebe uma atenção pioneira, sendo essa a primeira base fundacional das políticas para a cultura no Brasil. Capanema cercou sua gestão de intelectuais-artistas como, por exemplo, Carlos Drummond de Andrade - seu chefe de gabinete. E dentre as mais relevantemente e duradouras intervenções na história das políticas culturais brasileiras está, sobretudo, a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN (hoje, IPHAN) - através do Decreto-lei nº 25, de novembro de 1937. O órgão foi criado para instituir e organizar tombamentos de

¹⁵ Segundo Guerreiro (2010), esta rede não foi universalizada, já que tal lógica se aplicava apenas a trabalhadores urbanos formais assalariados.

¹⁶ Em 1953, a educação ganha autonomia, surgindo o Ministério da Educação e Cultura, com a sigla MEC.

patrimônios artístico-culturais nacionais, como também sua conservação, defesa, difusão e restauro¹⁷.

Ainda mais intensa e efetiva, a segunda experiência de engendramento de nossas políticas culturais se deu na gestão pública efetivada, em 1935, no Departamento de Cultura e Recreação da cidade de São Paulo, por Mário de Andrade. O Departamento destinava-se à pesquisa, divulgação e ampliação da fruição dos bens culturais eruditos e populares, de recreação, etnografia ou pedagogia, levantamentos demográficos, restauração de documentos quase perdidos e formação de profissionais. Mesmo que com uma áurea intervencionista, essa gestão foi determinante devido seu diferencial metodológico: uma política pública articulada¹⁸.

Em Vargas foram empreendidos e expandidos marcos regulatórios de execução, reconhecimento e financiamento para a expansão do cinema e da

¹⁷ O decreto de instituição do SPHAN define como patrimônio: “[...] conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico” (BRASIL, 1937). O conceito do Decreto-lei foi incorporado à Constituição Federal de 1988, em seu Artigo 216: onde se lia “Patrimônio Histórico e Artístico”, lê-se “Patrimônio Cultural Brasileiro”. Ou seja, foram incorporadas à definição, a referência cultural e a definição dos bens passíveis de reconhecimento, sobretudo os de caráter imaterial. Também se constitui a parceria entre o poder público e as comunidades para a promoção e proteção do Patrimônio Cultural Brasileiro, sendo a administração pública, a responsável pela gestão do patrimônio e da documentação relativa aos bens. Enquanto, no Decreto, entende-se como patrimônio “o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”; no Artigo 216, o conceito de patrimônio cultural se caracteriza como sendo os bens “de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”. Nessa reconceituação ampliada, são contempladas as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às práticas artístico-culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

¹⁸ Em linhas gerais o Departamento de Cultura e Recreação da cidade de São Paulo intentava: 1) estabelecer uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura; 2) pensar a cultura como algo “tão vital como o pão”; 3) propor uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las, e que abarca, dentre outras, as culturas populares; 4) assumir o patrimônio não só como material-tangível e possuído pelas elites, mas também como algo imaterial, intangível e pertinente aos diferentes estratos da sociedade; 5) patrocinar duas missões etnográficas às regiões amazônica e nordestina para pesquisar suas populações, deslocadas do eixo dinâmico do país e da sua jurisdição administrativa, mas possuidoras de significativos acervos culturais. (RUBIM, A., 2007, p. 13)

radiodifusão - em consequência do advento e da expansão das indústrias culturais norte-americanas, do consumo e dos meios de comunicação de massa. Nesta época, inclusive fora reconhecida a profissão de artista. Vargas percebeu na cultura, campo político estratégico para construção de seu governo.

Porém, mesmo esteticamente modernista, a Era Vargas foi ideologicamente elitista e autoritária (RUBIM, A., 2015), em outras palavras: uma modernização conservadora. Segundo João Guerreiro (2013, p. 3), o projeto político de Getúlio Vargas tinha como objetivo o controle do Estado em todas as esferas sociais em um momento em que a cultura, com o auxílio do movimento Modernista, conquistava *status* de fonte constitucionalizante de uma identidade nacional planejada.

Na década de 1960, especificamente, nos chamados Anos de Chumbo - que iniciaram com o golpe militar de 1964 - essa lógica se potencializou e nossa história societária passa a ser marcada também por repressão a movimentos estudantis, populares e culturais; censura ou invisibilização de produções artísticas dos mais diversos segmentos (música, moda, cinema, teatro, artes visuais, literatura, tv); além de perseguição, exílio, silenciamento e/ou desaparecimentos de artistas, jornalistas, pesquisadoras/es e intelectuais por oposição ou “subversão” ao governo.

Natalia Fernandes (2013) evidencia que as ações governamentais para a cultura, durante a ditadura militar, estão intimamente relacionadas com o projeto político-ideológico empreendido no Brasil pelo grupo que se apoderou com o golpe. Segundo a autora, a cultura possuía importante papel nas políticas estratégicas, como as de integração e a de segurança nacional. Fernandes ainda faz relevante consideração identificando três frentes de atuação que o governo militar executou na área da cultura dos estados brasileiros, mesmo que de forma não linear ou homogênea. A primeira frente seria a de censurar produções artístico-culturais vistas como subversivas. A segunda constituía massivos investimentos na infraestrutura das telecomunicações a fim de intensificar o projeto de modernização do país e fomentar a consolidação da indústria cultural brasileira. E a terceira, consistia na criação de órgãos governamentais destinados a planejar e instalar a política cultural dita oficial; como, por exemplo, a Fundação Nacional das Artes (Funarte) e a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme).

Na década de 1970, foi divulgado pelo então Ministério da Educação e Cultura (MEC) um documento de Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura, onde se sugeria a criação de um órgão específico para seara cultural, que só viria a

acontecer em 1985. Contudo, esse documento foi descartado e substituído pelo Programa de Ação Cultural em que não se citava nada mais sobre o assunto.

Em resposta ao autoritarismo desses anos e visando a reestruturação e a defesa da democracia, movimentos sociais lutaram pela ampliação da participação social nas políticas governamentais gerais. Para a área da cultura, especialmente, esses movimentos içaram a discussão sobre a criação de uma pauta ministerial específica e de uma base legal de incentivos fiscais para a área.

2.3. ESTRUTURAÇÃO DA ÁREA CULTURAL BRASILEIRA

Em 1972, ainda durante o regime militar, o então senador José Sarney propôs um projeto de lei para incentivos fiscais destinados ao setor cultural - a PL 54/1972. Segundo Guerreiro (2013), “a proposta versava sobre a criação de um instrumento fiscal que permitisse a dedução de Imposto de Renda de Pessoas Jurídicas e Físicas para fins culturais” (p. 52). Mas, mesmo fazendo parte da base aliada do regime militar, Sarney teve seu projeto bloqueado pela área econômica do governo Médici através da articulação entre o ministro da Fazenda - então, Antônio Delfim Netto, e o relator da lei, o senador Arnon de Mello - pai de Fernando Collor de Mello.

Treze anos depois, Sarney reapresentou sua proposta de criação de um mecanismo de Incentivo Fiscal para a Cultura. Com a morte de Tancredo Neves, Sarney, vice-presidente, assumiu a presidência do Brasil e seu projeto, passando por todos os trâmites do Regimento Interno do Senado Federal, foi aprovado e sancionado como a primeira lei federal de incentivos à cultura: a lei 7.505, de 02 de julho de 1986, conhecida como Lei Sarney.

Se as gestões de Capanema e Mário de Andrade são marcos de efetuação e institucionalização da cultura na esfera política com a intervenção sistematizada do Estado, a Lei Sarney é o empreendimento de estruturação do aporte legal para o setor.

Tão significativo quanto, o Ministério da Cultura (MinC) foi criado por Sarney, em 1985, momento em que o país reencontrava a democracia após um período totalitário. Mesmo com o nome de Fernanda Montenegro sendo cogitado ao cargo de ministra, em 1986, contudo, o ministério foi assumido pelo intelectual Celso Furtado. Furtado possui até hoje fama internacional por ter focado seus estudos sobre a noção de desenvolvimento a partir de uma dimensão cultural. Foi ele quem efetivamente iniciou a promoção de uma estruturação básica para o MinC,

enfrentando, já de imediato, um problema crônico da pasta: a falta de recursos e orçamento limitado.

Na época, a criação do ministério foi muito questionada. Rosa Freire D’Aguiar Furtado conta no livro *Ensaio sobre a cultura e o Ministério da Cultura* (2012) que muitos repórteres perguntavam a Furtado se era necessário um ministério voltado à cultura em um país em que muitas pessoas passam fome. Rosa defende que é exatamente por existirem realidades plurais identificadas e se ter a necessidade de [re]conquistar liberdades ceifadas, que um Ministério da Cultura é primordial, “tanto mais por se propor não a produzir cultura, mas a mediar e democratizar seu acesso” (p. 12). E completa com palavras do próprio Celso Furtado: “A nossa é uma difícil área de ação, pois tudo que façamos sempre será insuficiente e objeto de crítica. Mas nenhuma cultura se renova senão pelo debate e pela crítica” (p.13).

Figura 01 – Celso Furtado e Gilberto Gil



Fonte: FURTADO (2012, p. 24)

Voltando à Lei Sarney, é importante destacar, entretanto, que: 1) talvez por ser a primeira lei federal da área, ela tinha “furos” que facilitavam brechas de irregularidade. Por exemplo: os projetos culturais não eram avaliados, na verdade, não havia a necessidade da apresentação de projeto ou sequer de um orçamento prévio. A transação acontecia entre proponentes e empresas, sendo necessária apenas a comunicação aos Ministérios da Cultura e Fazenda; 2) em outros países com tal tipo de legislação, o incentivo fiscal é direito do contribuinte abater as doações a projetos culturais de sua renda bruta. Ao contrário disso, no Brasil, a lei permitia que parte do valor fosse deduzido do Imposto de Renda a pagar (lucro

presumido); 3) a lei autorizava que tanto Pessoas Jurídicas, quanto Contribuinte Individual (Pessoa Física) fossem incentivadores de projetos culturais; e 4) por apelar para a parceria com o empresariado - de pequeno, médio e grande porte - e seu capital privado, a lei acrescentou definitivamente outro ator na composição da política cultural brasileira: além de população, produtoras/es e do próprio Estado, agora também o mercado convergia na ação. E a presença desse ator inaugura um conceito na relação entre proponente, projetos, público e patrocinadores - o *marketing* cultural.

Também de acordo com Guerreiro (2013), o “MinC era um ministério novo, sem estrutura administrativa, nem de corpo técnico em número suficiente para acompanhar a utilização dos recursos via patrocínio” (p. 54). E, mesmo com as críticas à Lei Sarney - tanto de parte da equipe econômica do governo devido às possibilidades de perda de receita e possíveis irregularidades não fiscalizadas; quanto de parte de produtoras/es que se viam excluídas/os/es no favorecimento dado a outras pessoas proponentes - nenhuma ação de aprimoramento ou ordenamento na mediação entre as produções e novas/os/es mecenas foi estabelecida. Rosa Freire D’Aguiar Furtado (2012) denuncia que, obviamente, houve desvirtuamentos. Porém, faz uma provocação: há quem sonegue imposto de renda, há quem burle a previdência social, e nem por isso se vê quem peça o fim da Receita Federal ou do INSS. Então, por que pedir o fim dos mecanismos de incentivo às artes e à cultura?

Ainda no governo Sarney, durante a década de 1980, é instituído outro marco para as políticas públicas brasileiras: a Constituição Brasileira de 1988, denominada Constituição Cidadã - documento fundamental e máximo da República. Especificamente em relação à cultura, constam dois artigos. O artigo 216 refere-se ao patrimônio cultural. Já o artigo 215 estabelece que o Estado garantirá às pessoas do Brasil o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso à cultura nacional, além de apoiar, preservar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais. No parágrafo primeiro deste artigo é grifada, ademais, a defesa das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras. Apesar disso, nenhuma regulamentação específica para exercício dessas garantias foi realmente elaborada até hoje, trinta e um anos depois.

Em 1990, ao ser eleito presidente da república, Fernando Collor de Mello - filho do redator que bloqueou a primeira tentativa do projeto de incentivo à cultura,

promulgou duas leis para a área da cultura. A primeira extinguiu a Lei Sarney e uma série de entidades da administração pública do campo cultural como a Fundação Nacional das Artes (Funarte), a Fundação Nacional das Artes Cênicas (Fundacen) e a Embrafilme, dentre outras – que, se existissem até hoje, suas experiências acumuladas poderiam enriquecer a capacidade de formular políticas estatais para o Brasil. Essa medida, também afastou de seus cargos um grande número de servidores e servidoras e levou à descontinuidade de projetos e programas. A segunda lei extinguiu o próprio MinC, o transformando em Secretaria Especial subordinada diretamente à presidência com redução orçamentária de mais de 50% da pasta, em relação ao período anterior¹⁹.

Vale lembrar que o vácuo político no plano federal pautado na lógica [neo]liberalizante do Estado mínimo (intervenções pontuais do Estado), além de servir a determinados interesses econômicos, gerou, em contrapartida, o incentivo fiscal em âmbito municipal (SARKOVAS, 2008, p. 22). Todavia, talvez seja possível afirmar que a mais reputada das iniciativas municipais é, ainda hoje, a lei de incentivo à cultura proposta, na cidade de São Paulo, pelo então vereador Marcos Mendonça, durante a gestão de Luiza Erundina e de sua Secretária de Cultura, Marilena Chauí. A lei nº 10.923/1990, conhecida como Lei Mendonça, permite, a empresas patrocinadoras de projetos culturais, o abatimento fiscal no valor devido

¹⁹ Em especial, a questão orçamentária para a área da cultura sempre gerou querela. Em 1966, a falta de verbas para o setor foi pauta das páginas da imprensa da época. O jornalista Franklin de Oliveira do O Globo denunciou em dezembro daquele ano que era preciso reconhecer a situação de calamidade e ameaça de decomposição da Biblioteca Nacional, do Museu Histórico Nacional, do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, do Arquivo Nacional, do Museu Histórico da República, do IPHAN (então, SPHAN), do Instituto Nacional do Livro, da Casa de Rui Barbosa, do Museu Nacional de Belas-Artes, dentre outros. O jornalista salienta as péssimas condições e, reforça que a escassez de verbas teria mais a ver com um argumento governamental questionável do que com a realidade, visto que, na época, enquanto à Biblioteca Nacional eram destinados 120 milhões de cruzeiros, à Agência Nacional, responsável pela propaganda do governo eram doados um bilhão de cruzeiros. Em setembro de 2018, grande parte do acervo milenar, bem como, parte da estrutura arquitetônica do Museu Nacional foi perdida em um incêndio. A mídia destacou o descaso governamental com ações de preservação do patrimônio histórico-científico-artístico-cultural. Mas, revelou que a verba destinada para manutenção do Museu Nacional em 2018 (cerca de R\$ 268,4 mil) equivaleria, por exemplo, a menos de 15 minutos de gastos do Congresso Nacional em 2017 - Câmara e Senado custaram R\$ 1,16 milhão por hora - segundo levantamento da ONG Contas Abertas. E, comparando com o Poder Judiciário, o cenário se mostraria ainda mais desfavorável: os mesmos R\$ 268,4 mil seriam capazes de manter a máquina judiciária funcionando durante menos de 2 minutos, em 2017, visto que a Justiça brasileira custou R\$ 90,8 bilhões no ano citado aos cofres públicos, segundo o relatório Justiça em Números, do Conselho Nacional de Justiça (CNJ). Ler mais em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45377267>>.

de ISS e IPTU. A Lei Mendonça ficou, curiosamente, desconhecida por grande parte de produtoras/es culturais do município de São Paulo por anos (QUEIROZ, 2013). Mas hoje é a mais antiga lei desse tipo em vigor no Brasil e ainda serve como modelo para elaboração de leis semelhantes em todo o país, visto que, outros municípios e estados brasileiros reproduziram a iniciativa a partir dela²⁰.

Barbosa da Silva e Abreu (2011) ilustram um apanhado esquemático de referenciais que podem dar uma orientação acerca de como os diferentes períodos políticos federais relacionaram-se com as políticas culturais, até 2010, no Brasil. A seguir, vale apresentar a segunda parte desse esquema que corresponde à época entre 1985 e 1995. Este explicita, principalmente, o número de gestores e o desenvolvimento de ações efetivas:

Quadro 02 - Referenciais das políticas culturais brasileiras

REFERÊNCIAS		DIMENSÃO COGNITIVA	DIMENSÃO NORMATIVA	DIMENSÃO INSTRUMENTAL
Os governos e dirigentes da pasta		As demandas	As pretensões	As ações
As idas e vindas do MinC				
1985-1990 (1985-1990) José Sarney	Ministros(as) da Cultura: José Aparecido de Oliveira (março-maio/1985); Alúcio Pimenta (1985-1986); Celso Furtado (1986-1988); Hugo Napoleão do Rego Neto (julho-setembro/1988); José Aparecido de Oliveira (1988-1990).	Fragilidade institucional do MinC; Desvalorização da cultura como política pública.	Consolidação institucional do MinC; Articulação de ações no território; Relações interfederativas; Valorização da diversidade cultural.	Fomento de ações (Lei Sarney, Lei Rouanet, Lei do Audiovisual)
(1990-1992) Fernando Collor de Mello	Secretários(as) de Cultura: Ipojuca Pontes (1990-1991);			

²⁰ Saber mais em: QUEIROZ, 2013.

	Sérgio Paulo Rouanet (1991-1992).		
(1992-1995) Itamar Franco	Ministros(as) da Cultura: Antônio Houaiss (1992-1993); Jerônimo Moscardo (setembro-dezembro/1993); Luiz Roberto Nascimento Silva (1993-1994).		

Fonte: BARBOSA DA SILVA; ABREU (2011, p. 23)

A partir de 1991, com a presença de Sérgio Paulo Rouanet à frente da secretaria de cultura de Collor, aparentemente, o Estado retomou uma parcela de seu papel na política cultural brasileira. Mesmo sob a lógica neoliberal, foi restabelecida uma legislação com os princípios da extinta Lei Sarney - a lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991, que institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), vulgarmente conhecida como Lei Rouanet.

Com a finalidade de captar e canalizar recursos e doações para projetos culturais, a redação da lei indicava que sua implementação seria estabelecida por três mecanismos distintos: o Fundo Nacional de Cultura (FNC); os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart); e Incentivo a projetos culturais, também entendido como mecenato²¹. Sarkovas (2008) elucida que:

Rouanet reconhecia que o financiamento público à cultura não poderia ser regulado exclusivamente pelos interesses mercadológicos e/ou pessoais inerentes ao patrocínio e à doação privada. O FNC estabelecia o princípio do fundo público, essencial para fomentar as ações de mérito cultural que não encontram abrigo no mercado. Na ponta oposta, o FICART estimulava as atividades culturais lucrativas, proporcionando vantagens tributárias aos seus

²¹ Ana Carla Fonseca Reis no livro Marketing Cultural e Financiamento da Cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado (2003, p. 13) explicita haver diferença entre patrocínio e mecenato, inclusive indicado na redação de algumas leis de incentivo. Usando como exemplo a Lei Rouanet, expõe que enquanto o patrocínio está ligado à estratégia de comunicação de uma empresa na realização de projetos culturais com ou sem fins lucrativos; o mecenato - mecanismo que remonta à Antiguidade - por não ser explorado publicamente, não comunica a associação e, portanto, não se integra a essa estratégia de propaganda paga. Ler mais em: REIS, 2003.

investidores. Ambos os instrumentos não vingaram. O FICART tornou-se letra morta porque seus benefícios foram largamente superados pelos níveis de dedução fiscal obscenos que seriam depois adotados em outros mecanismos. E o FNC jamais foi operado pelas regras primárias de um fundo público: transparência de critérios, acessibilidade paritária e primazia do mérito público (p. 22).

Fernando Collor não cumpriu seu mandato até o fim: acusado de corrupção pelo seu próprio irmão, protagonizou o primeiro caso de *impeachment* da América Latina. Itamar Franco, outro vice a assumir a presidência da república na história brasileira - “seja pelo realinhamento das bases de sustentação política corroídas pelo impeachment, seja pela pressão dos setores culturais envolvidos” (BARBOSA DA SILVA; ABREU, 2011, p. 35) - recriou o MinC e reinstaurou instituições dissolvidas por seu antecessor, como Iphan e Funarte. Além disso, atendendo às demandas da classe artística, decretou a Lei nº 8.685 de 20 de julho de 1993 - a Lei do Audiovisual²².

Sob a lógica de Estado mínimo e de uma agenda privatizante, Fernando Henrique Cardoso - eleito em 1995 - e seu ministro da cultura, Francisco Weffort, iniciaram a consolidação e enriquecimento da política cultural com o slogan “Cultura é um bom negócio”. E, se até 1994 a participação do setor privado na Lei Rouanet era bem discreta, “em decorrência das políticas de ajuste fiscal e contenção inflacionária, as leis de incentivo à cultura passaram a funcionar como importantes mecanismos de financiamento das políticas culturais de FHC” (BARBOSA DA

²² A lei do Audiovisual muito mais que caracterizar alargamento de incentivo setorial para cultura, configura outro marco contraditório, sendo que dessa vez, na lógica dos mecanismos de financiamento da política cultural brasileira: se por um lado ela aumentava o desejo empresarial em subir os limites de isenção fiscal considerados, até então, baixos; por outro, a aquisição dessas cotas permitia abater integralmente o valor investido e ainda posteriormente reduzir mais impostos lançando o investimento como despesa. Sarkovas (2008) afirma que essa lei “tornou-se um instrumento sem precedentes”, visto que, o Estado não só chancelou a empresa privada a usar dinheiro público sem contrapartida alguma, ou seja, sem dinheiro novo, como também a comissionou com mais dinheiro público. Ler mais em: SARKOVAS, 2008. Após exigência de “equiparação de benefício” com a Lei do Audiovisual, também a Lei Rouanet, através da medida provisória 1589/97, passou a ter a possibilidade de dedução de 100% para projetos contemplados em seu Artigo 18. As áreas que podem ser contempladas por esse artigo são: a) artes cênicas; b) livros de valor artístico, literário ou humanístico; c) música erudita ou instrumental; d) exposições de artes visuais; e) doações de acervos para bibliotecas públicas, museus, arquivos públicos e cinematecas, bem como treinamento de pessoal e aquisição de equipamentos para a manutenção desses acervos; f) produção de obras cinematográficas e videofonográficas de curta e média metragem e preservação e difusão do acervo audiovisual; g) preservação do patrimônio cultural material e imaterial; h) construção e manutenção de salas de cinema e teatro, que poderão funcionar também como centros culturais comunitários, em Municípios com menos de 100.000 (cem mil) habitantes.

SILVA; ABREU, 2001). Logo, os debates sobre cultura no Brasil voltaram às pautas governamentais.

A política desse período, na verdade, pautou-se, quase em exclusivo, na parceria-público-privada (PPP). Mas, em relação à renúncia fiscal para cultura, especificamente, o governo federal transferiu para o mercado (marketing empresarial privado, lógica privatizante) a decisão sobre onde seria relevante incentivar os recursos públicos (estacionando sua concentração no eixo Rio-São Paulo até 2003). Nesta época, em contrapartida, com orçamento dobrado, o MinC ganhou fôlego e se fortaleceu institucionalmente.

Em 1995, além de uma parceria entre o ministério das Comunicações e o da Cultura que destinou a projetos culturais parte da verba publicitária de ministérios e empresas públicas da época - houve a redefinição da Lei Rouanet. Por se diferenciar da Lei Sarney, dentre as principais alterações da Lei Rouanet estão: a) o reconhecimento de agentes culturais para captação/operacionalização de recurso no desenvolvimento e na intermediação dos projetos, podendo o custo de seus serviços ser incluído no orçamento prévio dos projetos; e b) a necessidade de formatação dos projetos culturais, isto é, modelo de redação, especificidades e contrapartidas, bem como, sua apresentação e aprovação pelo MinC (ou pelo órgão responsável pela pasta da cultura)²³.

Nesse momento, então, um novo cenário se apresenta: se por um lado começou a ser demandado que produtoras/es e grupos culturais necessitavam se apropriar dos novos mecanismos para melhor traduzirem seus projetos à comunidade empresarial, além de aprimorarem a escrita e a prestação de contas de seus projetos para evitar o indeferimento ministerial; na outra ponta, a própria administração pública, ou seja, o ministério, também precisava familiarizar profissionais que realizam os pareceres à área cultural.

Assim, de modo ampliado, surge a necessidade de profissionalização do campo da cultura. Isso extrapola a lógica prática, isso constrói e fortalece simbolicamente um setor propriamente dito. Se antes era admitida improvisação,

²³ Em 2018, o ministério da cultura foi extinto pela segunda vez, quando Michel Temer, vice de Dilma Rousseff, assume a presidência. Na ocasião, o ministério virou secretaria vinculada ao MEC, mas, devido a manifestações da sociedade civil organizada, lideradas pelas classes artísticas, produtores, gestores e professores, o, na ocasião presidente interino, voltou atrás e reformulou o ministério. Em 2019, o MinC foi extinto pela terceira vez, dessa vez, por Jair Messias Bolsonaro. As atribuições que sobraram do MinC e da pasta dos Esportes passaram para o criado Ministério da Cidadania e Ação Social.

para seu amadurecimento e legitimação, no entanto, passa a ser mais que bem-vinda toda e qualquer contribuição de delineamento e estabilidade de uma formação para a área. E tal profissionalização “pode acontecer por diversas vias, mas, certamente, a formação acadêmica é um de seus principais caminhos” (JORDÃO; BIRCHE; ALUCCI, 2016).

Como visto, no Brasil e em grande parte do Ocidente, o histórico das mudanças políticas e o surgimento de novas perspectivas de entendimento da cultura, culminaram no surgimento de legislação para o setor cultural e, conseqüentemente, em seu fortalecimento, sistematização e necessidade de organização. Buscar sua profissionalização, portanto, faz emergir discussões relevantes, incluindo, imprescindivelmente, a produção de conhecimento para/do setor, ou seja, a formação acadêmica do campo cultural.

3. PRODUÇÃO CULTURAL?

Sabendo que a premissa básica do conceito antropológico é a noção de que todas as pessoas são produtoras de cultura, então, como não achar contradição uma profissão cuja nomenclatura refere-se à produção de cultura?

Em *Dimensões da cultura - políticas culturais e seus desafios*, Isaura Botelho (2016) adverte que é preciso ter clareza sobre as múltiplas dimensões do universo cultural e enfatiza a distinção evidente entre a dimensão cotidiana da cultura (conceito antropológico) e seu circuito institucionalizado. Botelho relaciona o campo das institucionalidades ao conceito sociológico de cultura. Segundo a autora:

Nesse caso, a produção de sentidos é construída intencionalmente e, de modo geral, busca algum tipo de público, utilizando-se de linguagens específicas ou criando mediações também intencionais. A realização desses objetivos depende da existência de um conjunto de institucionalidades que propiciem a formação, o desenvolvimento ou o aperfeiçoamento de talentos, bem como da existência de canais que permitam a difusão das obras. Em outras palavras, a dimensão sociológica da cultura se refere a um conjunto diversificado de demandas profissionais, amadoras, institucionais, políticas e econômicas [...] (P. 22).

Com isso Botelho identifica que corresponde a essa dimensão tratar da cadeia produtiva das artes e da cultura. E, de acordo com isso, as institucionalidades da cultura se referem a sua organização. A autora descreve ainda que essa organização abrange a formação e o aperfeiçoamento de agentes culturais; a criação, a circulação e a difusão de bens culturais; o estímulo e o desenvolvimento de programas e projetos culturais, assim como de agências de financiamento para a cultura.

Linda Rubim (2005) impulsiona ainda mais essa discussão. Referenciando a tipologia gramsciana de intelectuais, ela expõe que a complexificação da sociedade e da divisão social do trabalho instalada pela dinâmica capitalista incidem para que o sistema cultural também se complexifique amplamente²⁴. Ou seja, se antes as

²⁴ A partir do contexto histórico-social de sua época, Gramsci (1891-1937), além da sempre lembrada distinção entre intelectuais tradicionais e orgânicos, categoriza os intelectuais do sistema cultural em três tipos: os criadores, os divulgadores ou transmissores e, por fim, os organizadores. Ou seja, um sistema cultural necessariamente comportaria, pelo menos, três momentos e movimentos imanentes: a criação, a divulgação ou transmissão e a organização da cultura. Gramsci atribui ao primeiro grupo, artistas e cientistas, estes socialmente compreendidos e legitimados como intelectuais - apesar do próprio autor afirmar que, mesmo na atividade mecânica, existe um mínimo de ação criadora. No segundo grupo, estão compreendidos professores e jornalistas. E no terceiro, aqueles que o autor denomina de organizadores. Segundo o próprio Gramsci: "O modo de ser do novo

atividades culturais não demandavam especialização; contudo, devido às vicissitudes do mundo contemporâneo, aprofundadas pelo sistema capitalista, também o sistema cultural passa a requerer complementação de suas atividades intelectuais e a emergência de profissões/agentes especializadas/os/es.

Vale evidenciar que, assim como um médico cardiologista, uma engenheira agrônoma, uma farmacêutica ou um advogado trabalhista, o sistema cultural também é composto por especialistas legalmente encarregados de exercer funções socialmente distintas. Muitas vezes, entretanto, o senso comum enxerga apenas as ciências exatas/duras como atividades intelectuais legitimadas. No entanto, o reconhecimento social impulsiona a elaboração de políticas e legislações específicas; essas, por sua vez, regulam e regulamentam o sistema cultural. Com a regulamentação, por fim, são definidas exigências para que só profissionais legalmente encarregados/os/es possam estar na organização do campo cultural (RUBIM, A.; RUBIM, L., 2009, p. 16) em múltiplas e distintas esferas e funções.

Por isso, ratifica-se a necessidade de diferenciar, diagnosticar, analisar e associar as práticas sociais essenciais na composição de um sistema cultural contemporâneo, pois a dinâmica cultural envolve diferentes momentos e movimentos. Torna-se possível, dessa forma, enumerar tais práticas em sete grupos distintos: “1. Criação, inovação e manutenção; 2. Transmissão, difusão e divulgação; 3. Preservação e manutenção; 4. Administração e gestão; 5. Crítica, reflexão, estudo, pesquisa e investigação; 6. Organização; e 7. Recepção e consumo” [fruição de público] (RUBIM, A. *apud* RUBIM, L., 2005, p. 16).

A partir dessa diferenciação, é possível ainda associar, a cada uma das atividades enumeradas anteriormente, respectivas profissões correlatas - com exceção da atividade de fruir exercida pelo público. Logo: a criação ficaria a cargo de estudiosas/os/es, cientistas, artistas e fazedoras/es de cultura; a transmissão e a difusão são desenvolvidas por educadoras/es e professoras/es, bem como a ação de divulgação por profissionais de comunicação; arquitetas/os/es, restauradoras/es, museólogas/os/es, arquivista e bibliotecárias/os/es são profissionais de preservação

intelectual não pode mais consistir na eloquência, motor exterior e momentâneo dos afetos e das paixões, mas num imiscuir-se ativamente na vida prática, como construtor, organizador, ‘persuasor permanente’, já que não apenas orador puro — e superior, todavia, ao espírito matemático abstrato; da técnica-trabalho, eleva-se à técnica-ciência e à concepção humanista histórica, sem a qual se permanece ‘especialista’ e não se chega a ‘dirigente’ (especialista mais político)” (GRAMSCI, 1982, p. 9). Ler mais em: GRAMSCI, 1982.

e manutenção da cultura; supõe-se a presença de administradoras/es e economistas na gestão cultural; assim como de estudiosas/os/es, pensadoras/es e críticas/os na reflexão e na investigação da cultura (RUBIM, A., 2005, p. 16). Mas, e a organização da cultura?

Toda prática social humana requer uma organização. As práticas culturais não são diferentes. Basta conjecturar, por exemplo, a realização de uma festa de casamento: é preciso escolher o lugar onde acontecerá; saber a quantidade de pessoas que cabe nesse lugar para que se possa fazer a lista de pessoas convidadas e de serviços; realizar a contratação de fotografia, filmagem, som, iluminação, alimentação, bebidas, limpeza, decoração, garçons etc; é importante cogitar como as pessoas convidadas chegarão até o local, levando em consideração previsão climática, transporte e segurança; listar a infraestrutura mínima - como banheiros, cadeiras, acesso para idosos, saídas de emergência e estacionamento; mas, antes de tudo, é fundamental saber quanto se tem para gastar, para que se dimensione o “tamanho” da festa e para que se possa evitar o “estouro” do orçamento previsto. Feito esse exercício, é possível refletir sobre o Rock In Rio, o carnaval de Olinda, um seminário ou um colóquio, a Festa Literária de Paraty (FLIP), o Réveillon de Copacabana, a gravação de um seriado, a Feira Gastronômica das Yabás, o Festival Palco Giratório, a cerimônia do Oscar, o Festival Folclórico de Parintins ou o Museu Nacional. Ou seja: mesmo em proporções infinitamente diferentes, a lógica é a mesma: organização.

Segundo Linda Rubim e Albino Rubim (2009), “tal necessidade não se restringe aos eventos; perpassa todos os processos e, em especial, as estruturas permanentes imprescindíveis ao funcionamento do campo cultural” (p.18). Deste modo, a organização da cultura visa - através do acionamento de uma variedade de recursos (financeiros, materiais, técnicos, tecnológicos e humanos) - tornar visível e concreto produtos e eventos resultantes da imaginação, da criatividade e da invenção de criadoras/es culturais (RUBIM. A., 2005, p. 21), ela estimula e facilita a criatividade e a dinâmica. A organização da cultura, à vista disso, tem papel de mediação indispensável que efetiva o percurso entre o momento da criação artística e o encontro com espectadores/as (GADELHA; BARBALHO, 2013, p. 1). Em outros termos: viabiliza modos inovadores de fazer com que obras criadas sejam expostas ao público, se tornem visíveis e ganhem notoriedade através de eventos e produtos, presenciais ou midiáticos. A criatividade dessa/e profissional está, portanto, em outro

patamar: não se trata de criar uma obra cultural, mas de torná-la existente na sociedade (RUBIM, L., 2005, p. 26).

E fazer existir é, denotativamente, produzir condições, viabilizar. Por isso, essa organização exige o exercício de três esferas distintas, complexas e adstritas entre si: a primeira é mais afeita aos registros continuados, sistemáticos e macrossociais das políticas culturais e envolve formuladoras/es e dirigentes de legislações para cultura; a segunda relaciona-se com gestão, instituições, programas e projetos culturais mais perenes, processuais, amplos e de maior envergadura; e a terceira atrela-se à produção, programação e/ou curadoria de bens culturais ligadas a projetos de caráter eventual, sazonal ou de amplitude microsocial (RUBIM, A., 2009; 2016). A formação da organização da cultura, “portanto, deve compreender estes três patamares que possuem cada um, suas peculiaridades, bem como características em comum” (RUBIM, A.; BARBALHO; COSTA, 2009, p.1).

Assim, sabendo que a cultura tem várias dimensões distintas e indissociáveis; que uma delas exige gerenciamento em diferentes estágios (público, privado, macro e/ou micro); e que há uma associação clara entre as atividades essenciais do sistema cultural e profissões que as desempenham; é pertinente perguntar: há alguma profissão que tenha especialização mais específica em organização da cultura?

Por se tratar de uma atividade recentemente apreendida e conceituada como profissão frente às pares do sistema cultural, e também por ser praticada em contextos societários e itinerários organizativos diversos, ainda não se conseguiu uma nomenclatura universal e isenta de problematização para classificar essa profissão²⁵. No Brasil, porém, observa-se que a maneira mais usual e recorrente de nomear esse ofício é como Produção Cultural. Em consequência, a posição central

²⁵ O ato de nomear também não é isento de valores e, portanto, Produção Cultural pode não ser suficiente (RUBIM, A.; BARBALHO; COSTA, 2009), assim como pode ser extensivo ou tendencioso. Linda Rubim (2005, p. 21), expressa que, entre as nomeações mais recorrentes, podem ser elencadas: produtor/a/e cultural, promotor/a/e cultural, animador/a/e cultural. A autora, contudo, expõe que nenhuma das expressões está isenta de problematização. Em outro texto, Linda Rubim e Albino Rubim (2009) expressam que em muitos países da América Latina fala-se em trabalhadores/as culturais e em outros países do mundo podem ser observados termos como mediadoras/es culturais (França), programadoras/es culturais (Portugal), engenheiras/os/es culturais ou científicos/as culturais - para dar conta de atividade particular na esfera da organização da cultura. Antonio Luis de Alencar Vieira Lopes (2012) ainda cita outros termos classificados como menos expressivos: gerentes culturais, administradores/as culturais, agentes culturais e tecedores/as culturais.

da esfera organizativa da cultura é protagonizada por produtoras/produtores culturais.

3.1. PRODUÇÃO CULTURAL: QUAIS SEUS SABERES? QUAIS SEUS FAZERES? QUAIS SEUS LUGARES?

A centralidade atribuída à cultura, sua produção e gestão atrelada ao desenvolvimento humano e social na era da Idade Mídia (JORDÃO; BIRCHE; ALUCCI, 2016); o crescimento exponencial da importância econômica da chamada economia da cultura (MENDONÇA, 2012, p. 209); a necessidade de profissionalização da área cultural impulsionada por políticas brasileiras nos anos de 1990; a secularização da cultura e sua autonomização enquanto campo social específico (RUBIM, A.; RUBIM, L., 2009); a preocupação com a organização da cultura que exigiu, mais do que uma formação técnica, a capacidade de uma leitura crítica de todo o sistema cultural *g/local* (RUBIM, A.; BARBALHO; COSTA, 2009); ou seja, o crescimento do mercado cultural e o protagonismo assumido pela cultura como eixo político-econômico (ARRUDA, 2016, p. 177) parecem ter influenciado para o surgimento de formação superior em Produção Cultural no Brasil.

Vale apontar que a universidade brasileira, desde sua implementação, acolhe cursos com temáticas voltadas às belas artes, linguagens e humanidades. Em sua maioria, no entanto, reservam à cultura, no melhor dos casos, papel de coadjuvante. As Instituições públicas de Ensino Superior (IES), por exemplo, agregam diversidades culturais de inúmeras ordens - religiosas, alimentares, étnico-raciais, de gênero, de sexualidades, regionais, etárias, de áreas de atuação, de linguagens etc. Estas diversidades, por sua vez, confluem formando um sistema simbólico particularmente universitário. Mesmo assim, nem todas as IES operam uma formação culturalizada; nem todas possuem setor ou repartição que se encarregue pela administração cultural, por exemplo. Vê-se a cultura ser tratada somente como uma pauta relacionada ao cumprimento obrigatório de atividades complementares e/ou entendida como eventos vinculados às coordenações ou pró-reitorias de extensão.

Carmen Lúcia Arruda (2016) elucida que, a partir da década de 1970, a UNESCO passou a encarar o ensino superior como o estágio de reafirmação da visão humanística adquirida ao longo da trajetória escolar, sendo a cultura elemento chave para tal. A autora chama a atenção para o fato da Constituição Brasileira de

1988 definir diretrizes para o ensino básico e técnico e não para o ensino superior, salientando que este só é contemplado com a Lei nº 9.394/1996. No entanto, alude a duas experiências que ilustram o espaço universitário como território de possibilidades de fomento às políticas culturais e de responsabilidades quanto à transformação de realidades, criação de tecnologias e desenvolvimento humano-social. Arruda destaca o exemplo da Universidade francesa que reivindicou seu protagonismo, participação e democratização a partir dos movimentos estudantis de 1968, e que, na década de 1990, organizou a totalidade dos serviços culturais das universidades francesas em uma associação - a *Art, Université, Culture*. E, contribui ainda mais para essa discussão, ao apresentar o exemplo colombiano. Segundo ela, na América Latina, a Colômbia é referencial na construção e estabelecimento de políticas culturais a partir do contexto universitário. São, portanto, frutos diretos das universidades colombianas, ou seja, da institucionalização do campo cultural na área acadêmica (entre 1990 - 2000): i) a implementação do Ministério da Cultura colombiano; ii) a criação do Plano de Cultura da Cidade de Medellín como resposta à violência advinda da presença do narcotráfico; iii) o Sistema Nacional de Cultura; iv) e, dentre outras ações, o documento *Políticas Culturales para la Educación Superior en Colombia: nuestro proyecto común* (2008).

No Brasil, algumas universidades possuem a gestão de equipamentos públicos de cultura (conchas acústicas, teatros, casas e centros de cultura, museus etc). Outras, já contam com departamentos específicos de cultura. A experiência da Pró-Reitoria de Cultura (Procult) da Universidade Federal do Cariri (UFCA) aclara um ponto avançado e mais sofisticado no que se refere à relação da universidade brasileira com a cultura. A experiência reforça que todas as universidades públicas, através das atividades de ensino, pesquisa e extensão, têm o comprometimento com o que é público, compromisso elementar de responsabilidade com a vida social (FRANÇA JÚNIOR; LIMA; RODRIGUES, 2018).

Em 2010, por meio da Portaria nº 70, MinC e MEC enfatizam a centralidade da cultura na formação universitária ao criarem o Programa Mais Cultura nas Universidades. O programa, além de visar o fortalecimento de formação superior e técnica em arte e cultura, objetivava o incremento e a circulação de pesquisa em cultura, o fomento da extensão universitária em cultura, a melhoria de equipamentos culturais de universidades e institutos federais e o estímulo e a promoção de eventos, mostras, festivais, grupos, redes, ações e circuitos culturais. É possível,

portanto, considerar a cultura como uma dimensão fundamental, transversal e instrumental para a universidade, no contexto brasileiro? À vista disso, mais que frequentes e aprofundadas discussões sobre a própria formação acadêmica para/da cultura, vê-se a necessidade de debates acerca de como a cultura vem sendo incluída na formação universitária de modo geral.

Mas como falar de um campo acadêmico para a Produção Cultural se, às vezes, a própria cultura é estigmatizada com o status de sem-ciência (DECCACHE-MAIA; GUERREIRO; RODRIGUES, 2018, p. 184)?

Cristiane Porto (2011) em *Um olhar sobre a definição de cultura e de cultura científica*, propondo elucidar um conceito operacional de cultura - a partir da definição proposta por Max Weber e relida por Clifford Geertz - afirma que a cultura não é uma ciência experimental que visa leis. De acordo com a autora, a cultura, não tendo moldes tradicionais, é uma ciência interpretativa à procura de significados construídos coletivamente.

Em uma mesa de comemoração pelos 21 anos do curso de Produção Cultural da UFF, os professores Kyoma Oliveira, Leonardo Guelman e João Guerreiro (2017) reiteram essa organicidade da construção coletiva de conhecimento na/da/para cultura. Eles ressaltam que são os saberes e as práticas culturais da sociedade que legitimam a existência dos cursos de Produção Cultural. Porém, os discursos hegemônicos logocêntricos valorizam paradigmas racionais cientificistas e atribuem lugares de poder superiores aos saberes ditos formais. Isso faz com que, inversamente, os cursos de Produção Cultural oportunizem a legitimidade de tais práticas em contextos institucionais e, dessa forma, ampliem seus locais de ocupação. Logo, os cursos auxiliam para a garantia da horizontalidade de expressões culturais e, de forma mais específica e técnica, viabilizam a mediação, a organização e a sistematização da cultura. Nas palavras de Rômulo Avelar (2013): “o curso de Produção Cultural reflete uma nova realidade na consolidação dessa categoria profissional” (p. 74).

Um dado que pode corroborar essa afirmação foi a regulamentação da profissão, em 2015, a partir do PL 5.575/2013. O Projeto de Lei em questão, de autoria do deputado federal Giovani Cherini e, posteriormente apresentado pela comissão de cultura da Câmara de Deputados/as/es, dispõe sobre a regulamentação da profissão de Produtor Cultural, Esportivo e de Ações Sociais. A redação do documento define como profissional da área, pessoas que executam

atividades e projetos em entidades ou empresas dos segmentos cultural, esportivo e de ações sociais, assim classificadas se tiverem como objeto, no seu estatuto ou contrato social, a atuação nessas áreas. É previsto pelo mesmo que dentre as funções desempenhadas estão: consultoria, agenciamento, avaliação, planejamento e pesquisa, contudo não inclui gestão e administração²⁶. O registro para profissionais torna-se obrigatório para firmar contratos de apoio, financiamento, patrocínio ou serviços por órgãos governamentais, no entanto, para obtê-lo é preciso preencher dois requisitos: 1) ter experiência comprovada na área nos dois anos anteriores ao início da vigência da lei; e/ou 2) ter concluído curso técnico específico ou de graduação ou pós-graduação nas áreas de conhecimento ligadas ao segmento, desde que tenha disciplinas relativas à produção cultural, esportiva e de ações sociais. Mas, o registro pleno será concedido a quem preencher concomitantemente os dois requisitos, caso contrário será apenas parcial. Logo, mesmo a produção cultural já sendo uma atividade existente, a trajetórias políticas interessadas em regulamentar as atividades culturais no país, bem como o surgimento e a difusão dos cursos de formação, podem ter submetido demandas para a formalização acontecer (JORDÃO, BIRCHE e ALUCCI, 2016, p. 8).

Outro ponto a se expor referente à discussão sobre a formação acadêmica em Produção Cultural é a queixa de discentes de Bacharelados em Produção Cultural sobre o estudo de muita teoria nesses cursos (OLIVEIRA; GUELMAN; GUERREIRO, 2017). Mas, o estudo da teoria, porventura, negligenciaria o conhecimento da prática?

De fato, é imprescindível para essa profissão o contato com exemplos práticos de produção gerados não só com visitas técnicas e guiadas a projetos e espaços, como também pela conversa com profissionais experientes, contudo, principalmente, adquirido com as próprias experiências particulares. Todavia, nos textos está o registro sobre o que já foi produzido e como foi executado. Em suma, do mesmo modo que é necessário que toda teoria seja talhada a partir de experiências empíricas (vivências, experimentações, observação e escuta), é basilar

²⁶ A Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) para essa área da Produção Cultural prevista naquele momento pelo então Ministério do Trabalho foi: Produtor cultural (2621-05); Empresário de espetáculo, tecnólogo em produção 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); Tecnólogo em produção audiovisual (2621-35).

que toda prática tenha teorias embutidas. Ademais, ter acesso ao arcabouço metodológico é uma das premissas diferenciais para a existência de um curso superior em Produção Cultural.

Desse modo, a existência de formação na área possibilita o privilégio de pensar a conduta profissional da Produção e registrar as práticas culturais e as práticas laborais específicas da cultura através da criação e da sistematização de conhecimento e, com isso, fomentar seu campo acadêmico. Enfim, a formação empírico-teórica dá condições de produzir, provocar e imprimir questionamentos nas ações realizadas - tanto dentro do mercado de trabalho, quanto nas realidades sociais. Ou seja, se a cultura possui caráter *mit* [multi-inter-trans] disciplinar (RUBIM, A.; BARBALHO; COSTA, 2009, p. 3), à Produção Cultural compete justamente o entendimento sobre a convergência do conhecimento teórico (seus saberes) com a prática operacional específica e especializada (seus fazeres).

Sobre seus saberes, é oportuno apontar que:

1) para a construção de uma perspectiva humanista, cidadã e reflexiva de suas atividades, a Produção Cultural se debruça sobre as ciências humanas e sociais (sociologia, antropologia, etnografia, cartografia, filosofia, psicologia, pedagogia, geografia, história, história da arte, ciência política etc)²⁷;

2) para efetivar sua operacionalidade, utiliza as ciências sociais aplicadas (legislação, direito cultural, direitos autorais e entendimento sobre entidades de fiscalização, política cultural, tratados e acordos de cooperação internacional, empreendedorismo, gestão de negócios, administração pública, economias criativas, turismo cultural, planejamento, ciência e teoria da informação e da comunicação, informática, biblioteconomia, serviço social, *marketing* cultural etc);

3) para criar e atualizar repertório, efetivar curadoria e promover a difusão cultural, baseia-se no conhecimento de fundamentos sobre patrimônio (material e imaterial) e sobre os segmentos artísticos e suas expressões (artes visuais - arquitetura, gravura, pintura, *design*, escultura, pintura corporal, *bory art*, graffiti, fotografia, *happening*, artesanato, estética, semiótica etc; artes audiovisuais - cinema, videoclipe, festivais, *games*, *softwares* de lazer e design, multimídia,

²⁷ Segundo Chauí (2000 *apud* DECACHE-MAIA; GUERREIRO; RODRIGUES, 2018) todas as ciências são humanas, visto que todas são fruto da elaboração do pensamento humano. Contudo, em caráter de especificação, vale designar como ciências humanas aquelas que têm o ser humano como objeto de interesse. Interesse esse que se expressará com maior força no século XIX.

cineclubes etc; artes cênicas - dança, teatro, dança-teatro, circo, ópera, musical, dramaturgia, performance, cortejo, crítica, residências e experimentações artísticas etc; biblioteca, literatura e letramentos - editoração, acervo, documentação, cordel, sarau etc; e música - shows, festivais, agenciamento etc);

4) por fim, para atuar em sua área efetivamente e realizar seus projetos, eventos, políticas, produtos e/ou equipamentos amarra todos os conhecimentos a seus saberes específicos de Produção Cultural (formatação e estruturação de projetos culturais, gestão cultural, formulação de políticas culturais, entendimento sobre a diferença e especificação de cada tipo de evento e produto, entendimento sobre leis federais, estaduais e municipais e mecanismos de patrocínio e incentivo à cultura, prestação de contas, contratação de serviços, estrutura técnica e tecnológica para montagem de shows, exposições, eventos, megaeventos e festas, recursos humanos, captação de recursos, locação de espaços, contratos, noção de finanças e recolhimento de impostos, pesquisa de público, logística etc).

Percebe-se, a ampla agenda de estudo para a Produção Cultural. Afinal, diferentes vieses de conhecimento possibilitam formas criticamente enriquecidas de interpretação do mundo. Mário Lúcio Sousa, ex-ministro da Cultura de Cabo Verde (LEITÃO, 2016, p. 109) argumenta que “tudo isso é recomendável para se ter uma visão integrada sobre o *cluster* [arquitetura de um sistema] dos setores criativos”. Ana Luisa Lima - produtora, gestora, ex-secretária municipal de cultura do Rio de Janeiro e docente em Produção Cultural - corrobora que “a profissão tem muitos perfis possíveis, mas em função ao refinamento do setor, é necessário cada vez mais especialização” (AVELAR, 2013, p. 60).

E sobre suas atividades, o que é oportuno ressaltar? Em que funções a Produção Cultural utiliza seus conhecimentos? Quais seus postos de trabalho?

Leandro Knopfholz (PRODUÇÃO CULTURAL NO BRASIL, 2011), diretor do Festival de Teatro de Curitiba, declara que a Produção Cultural é uma profissão que fica no meio: ela é o eixo que junta possibilidades entre empresas patrocinadoras, esferas públicas, imprensa, artistas e público. Rômulo Avelar (2013) inclui nesse possível organograma outros dois elementos: demais profissionais de cultura e espaços culturais. Avelar também expõe que cabe à/ao profissional prever, organizar, comandar, coordenar e controlar projetos, traduzindo essas ações da seguinte forma:

perscrutar o futuro e traçar o programa de ação; preparar os organismos materiais e sociais do projeto; dirigir profissionais envolvidos; ligar, unir e harmonizar todos os atos e todos os esforços; e vigiar para que tudo ocorra de acordo com as regras estabelecidas (AVELAR, 2013, p. 55).

Em síntese, a atividade da Produção Cultural congrega sempre planejamento, execução e supervisão constantes. Três fases norteadoras baseiam a organicidade de suas atividades laborais: 1) a pré-produção: atividade preparatória de planejamento que pode ser iniciada na concepção de uma ideia (sendo assim além de produção, proponente do projeto) e/ou na formatação do projeto para captação de recursos (materiais, humanos e financeiros)²⁸; 2) a produção: toda execução do projeto conforme suas particularidades, ou seja, tudo que é necessário suceder para resultar no produto ou evento - incluindo a responsabilidade de esquematizar pessoas, repassar recursos materiais e financeiros e acompanhar etapas; e 3) a pós-produção: finalização dos ciclos que precisam ser concluídos (desmontagem, pagamentos, fechamento, distribuição de produtos, comercialização, criação de clipping e/ou portfólio, prestação de contas etc).

Não necessariamente a pessoa profissional em Produção Cultural irá participar das três etapas, afinal, esta/e pode participar apenas de uma das fases do projeto. Inclusive, a multiplicidade de papéis desenvolvidos será equivalente à envergadura do projeto em questão - sendo essa adequação de dimensões de trabalho um ponto importante da organização da cultura (RUBIM, L., 2005, p. 26). Ainda assim, a Produção Cultural pode receber diversos créditos de trabalho (AVELAR, 2013, p. 61), isto é, pode ocupar múltiplos cargos de forma simultânea ou não, inclusive estando em projetos diferentes de forma concomitante. Os mais frequentes créditos, no entanto, são: direção de produção (chefia ou coordenação); gestão cultural de projetos, espaços, instituições e órgãos públicos e/ou privados de cultura; pessoas empresárias em produção (proprietária/o/e de empresa); produção executiva (operacional); assistência de produção; assessoria; empresariamento artístico (de grupos ou artistas); captação de recursos; pesquisa; ensino; e consultoria de projetos (PRODUÇÃO CULTURAL NO BRASIL, 2011; AVELAR, 2013).

²⁸ Linda Rubim (2005, p. 25) adverte para que não se confunda produção com proponente de um projeto, isto é, que não se confunda o desenvolvimento de uma ideia, com a criação cultural de um conteúdo e forma artística ou científica.

Assim, devido ao já citado caráter *mit* disciplinar, uma pessoa profissional com especialidade na produção de cultura tem a possibilidade de assumir múltiplos lugares (cargos e funções) em instituições e áreas diversas.

Uma das possibilidades a ser enfatizada são as instituições de ensino. Teixeira Coelho (2011) afirma que no Brasil a educação é largamente desculturalizada. O autor afirma que mesmo que algumas escolas destinem horas do currículo formal para artes, música ou desenho, estas não teriam condições materiais, orçamentárias e/ou quadros técnicos para fomentar a formação de cidadãos/os/es culturalmente educadas. Teixeira Coelho ainda provoca: quais os espaços de colaboração entre os objetivos das políticas culturais e das políticas educacionais (COELHO, 2011, p. 9)? Todavia, ainda assim e mesmo que raramente, universidades públicas abrem vagas e concursos específicos para a Produção Cultural. Além dessas, colégios e escolas de ensino médio e/ou técnico absorvem a Produção Cultural em seu quadro técnico. No município do Rio de Janeiro, por exemplo, isso acontece na Escola Sesc de Ensino Médio (ESEM), na Fundação de Apoio à Escola Técnica (FAETEC) e no Colégio Pedro II.

Outra área possível para desenvolvimento e integração de profissionais da organização da cultura é o campo da diplomacia cultural. Mais que o cargo de adidância cultural e de imprensa junto a países estrangeiros²⁹, o Brasil possuía representações diplomáticas em cultura por meio da ação conjunta entre o Ministério das Relações Exteriores (através do, então, Departamento de Cultura, unidade que integrava a Subsecretaria-Geral de Cooperação e Promoção Comercial) e o extinto Ministério da Cultura (através da Diretoria de Relações Internacionais)³⁰. Essa parceria desempenhava papel significativo na difusão da cultura brasileira no exterior. Tal relação diplomática se dava tanto multilateralmente, através de acordos, convênios, memorandos de entendimento (exemplo: MERCOSUL CULTURAL³¹) e eventos culturais (fóruns, exposições, shows, concertos, ciclos de cinema, seminários e festivais) de promoção do ensino da língua portuguesa (exemplo:

²⁹ Adidas e adidos são funcionárias/os/es de área específica e técnica, agregada/o a uma representação ou missão diplomática (ALMEIDA, 2010:2 *apud* SILVA, 2018:29). Ler mais em: SILVA, 2018.

³⁰ A Diretoria de Relações Internacionais do extinto MinC era o órgão responsável por financiar, orientar e coordenar assuntos internacionais do campo cultural, bem como a participação do MinC e de entidades vinculadas ao ministério em organismos, redes, fóruns e eventos internacionais que tratam de questões relativas à cultura.

³¹ O MERCOSUL Cultural é formado pelos seguintes países: Argentina, Brasil, Paraguai, Uruguai e Venezuela.

semanas culturais da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, a CPLP³²); como bilateralmente, através de projetos culturais que aprofundassem relações culturais, acadêmicas e econômicas (exemplo: Ano do Brasil na França, em 2005). Nesse contexto, profissionais de cultura poderiam se tornar agentes de relações internacionais ao serem inseridas/os/es em equipes de eventos, programas ou políticas de embaixadas, consulados ou blocos cooperação cultural.

Mas, de fato, os locais mais comuns para empregabilidade em Produção Cultural são: fundações, casas, centros e espaços de cultura, museus, coordenações, gerências e/ou setores de cultura, comunicação e arte de autarquias federais, secretarias municipais e estaduais de cultura, órgãos públicos, empresas privadas (setor de cultura de empresas de outra natureza), empresas produtoras de arte e cultura de pequeno, médio e grande porte, em eventos esportivos como a Copa do Mundo de Futebol, as Olimpíadas e as Paralimpíadas, Terceiro Setor, eventos de entretenimento, festivais, rádio e TV e no Sistema S.

As formas de contratação também são variadas, dependendo não só do período do projeto, como de quem é a entidade contratante e a fonte pagadora. Havendo a necessidade de prestação de contas ou auditoria, é possível que haja contratação, enquanto Pessoa Física, via CTPS ou Recibo de Pagamento Autônomo (RPA), ou, enquanto Pessoa Jurídica via emissão de nota de Microempreendedor Individual (MEI) ou de associação artístico-cultural representativa. Sandra Helena Pedroso (2014) ressalta que

nos termos do parágrafo único do art. 966 do Código Civil, não são considerados empresários aqueles que exercem profissão de natureza intelectual (contadores, engenheiros, médicos, arquitetos, advogados etc.), científica (pesquisadores em geral), literária ou artística (músicos, atores, modelos etc.), ainda que se valham de auxiliares ou colaboradores, exceto se o exercício destas atividades constituir elemento de empresa (p. 170)

A autora expõe que em casos como este a solução é construir uma Empresa Individual de Responsabilidade Limitada (EIRELI). Uma EIRELI tem as mesmas características de uma empresa Limitada, entretanto, apresenta a vantagem de não ser necessário uma sociedade, além de poder ser optante do sistema de tributação do Simples Nacional³³.

³² A CPLP é formada pelos seguintes países: Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal e São Tomé e Príncipe.

³³ Saber mais em: PEDROSO, 2014.

No entanto, de acordo com *As Metas do Plano Nacional de Cultura* (2012) grande parte de trabalhadoras e trabalhadores da cultura não têm emprego formal, com registro em carteira e benefícios sociais (2012, p. 44-45). A décima primeira meta, inclusive, salienta a necessidade de adequação das leis trabalhistas e previdenciárias à realidade diferenciada do trabalho no setor cultural e da criação de uma Previdência da Cultura.

Sobre postos de trabalho para a Produção Cultural vale atenção para dois pontos. Em primeiro lugar, é interessante observar a não contratação da Produção Cultural para vagas de Produção ou Gestão Cultural, seja por falta de conhecimento da entidade contratante sobre a existência dessa/e profissional, ou, seja pela - ainda - falta de reconhecimento social da profissão em si. Em segundo lugar, vale refletir sobre a redução de postos de trabalho da Produção Cultural devido ao fechamento de espaços de cultura e teatros; à perda de fontes de patrocínio e mecanismos de captação; ao não pagamento de fomentos e/ou a suspensão de contratos já assinados com produções por instituições patrocinadoras - públicas e/ou privadas; aos atrasos ou cessação de repasse a empresas terceirizadas que prestam serviços a equipamentos culturais públicos e privados; à perda de autonomia e autorização para realização de eventos de natureza econômica, cultural, esportiva, recreativa, musical, artística, expositiva, cívica, comemorativa, social, religiosa ou política, com fins lucrativos ou não em espaços públicos (O GLOBO, 2018); mas, principalmente, à contração de políticas públicas para cultura.

Ainda sobre a formação da Produção Cultural, faz-se necessário, enfim, discutir que, por mais que essa seja a melhor possível em técnica e teoria, existem requisitos primordiais de esfera ontológica que não podem ser aprendidos, mas precisam ser apreendidos. Esses requisitos podem se confundir com o que se chama de virtude ou que se entende por militância, mas, para a Produção Cultural servem de ferramenta, como um estetoscópio permite à Medicina ouvir os sintomas apresentados.

Linda Rubim (2005) ressalta que, para exercício pleno dessa profissão, é preciso ter sensibilidade aliada à informação, visto que o acervo intelectual forma repertórios. Os repertórios são as matérias-primas para novas formas de expressão e produção cultural e artística. A Produção Cultural também precisa ter interesse, criatividade, atualização (estoque e fluxo continuado de informação), responsabilidade político-social e capacidade analítica do contexto político-cultural

(RUBIM, L., 2005, p. 28-29). Linda explica que o compromisso com a cultura é intrinsecamente o compromisso com a sociedade; por isso, é preciso claro posicionamento a favor da democracia e da democratização. Comprometer-se, portanto, com democracia e democratização é, segundo Albino Rubim, Alexandre Barbalho e Leonardo Costa (2009), ter ética; afinal esta “objetiva o desenvolvimento de valores que respeitem a diversidade e a pluralidade culturais, bem como da lógica da interculturalidade” (p. 2). Por fim, é imprescindível considerar os territórios, a população e a diversidade cultural das múltiplas identidades.

A partir do que foi exposto, é possível sintetizar sobre a formação em Produção Cultural, que sua capacitação se orienta fundamentalmente por três dimensões: a dimensão administrativa, que corresponde às metodologias que embasam o aspecto pragmático das atividades de organização da cultura; a dimensão técnica, que se refere ao reconhecimento e a apreensão de conhecimentos específicos da esfera estética e simbólica; e a dimensão política, que concerne à existência de conflitos de ideias e relações de poder na produção e na circulação de bens simbólicos, bem como à necessidade de assumir posicionamentos e efetuar escolhas (Sesc, 2015, p. 18).

3.2. A FORMAÇÃO DA FORMAÇÃO ACADÊMICA EM PRODUÇÃO CULTURAL

No Brasil, a formação acadêmica em Produção Cultural foi implantada entre 1995 e 1996 com os primeiros cursos superiores: o Bacharelado em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense (UFF) e o curso de Comunicação com Habilitação em Produção Cultural da Universidade Federal da Bahia (UFBA) - respectivamente³⁴.

Para Luiz Augusto Rodrigues, professor do Bacharelado em Produção Cultural da UFF, o curso surge - dentro da universidade pública - objetivando construir uma visão crítica e reflexiva sobre o fazer cultural mercadológico que se fortaleceu na década de 1990 (MELLO, 2016, p. 18) visto que as linhas liberalizantes

³⁴ Rômulo Avelar (2013) cita, sem mencionar datas, que o primeiro curso para a área da Produção Cultural foi uma iniciativa das Faculdades Cândido Mendes (atual Universidade Cândido Mendes) e da Fundação Progresso (p. 50). Contudo, Ugo Barbosa Mello (2016) explica que tanto o curso da UFF quanto o da UFBA foram criados em 1995 e tiveram suas primeiras turmas no primeiro semestre de 1996. A diferença entre eles foi que o curso da UFF teve vestibular específico e o da UFBA montou a primeira turma com estudantes que passaram para Jornalismo e, por interesse, iniciaram a formação em Comunicação e Cultura.

empurravam o setor para uma lógica industrial de produção, especialmente, de eventos. Nesse cenário, não eram encontradas iniciativas para contrapor e discutir sobre as questões simbólicas, as implicações sociais dessas e, tampouco, sobre os impactos nas/das economias criativas locais. Atualmente, o curso da UFF estruturou-se sobre três bases: Teorias da Arte e da Cultura, Fundamentos dos Meios de Expressão e Planejamento Cultural.

O *Mapeamento dos Cursos de Gestão e Produção Cultural do Brasil* (2016) produzido pelo Observatório Itaú Cultural apresenta que, a partir dessas duas experiências iniciais (UFF e UFBA), surge considerável oferta de cursos superiores em Gestão e Produção Cultural. A formação superior em Produção Cultural pode ser em nível de graduação e também de pós-graduação. As graduações, por sua vez, podem ser oferecidas em modo de Cursos Superiores de Tecnologia (CST, conhecido como Tecnólogo), Bacharelados ou Habilitações de cursos como Comunicação, Administração, Engenharia e Ciências Sociais (MELLO, 2016). O *Mapeamento dos Cursos de Gestão e Produção Cultural do Brasil* afirma que ainda não se tem expressivas informações sobre esses cursos³⁵. O estudo divulga, entretanto, que de 1995 até 2015, 90 instituições criaram 131 cursos, destes, até 2016, 47% estavam em atividade³⁶.

Outro estudo dedicado ao assunto é o *Mapeamento da Formação em Organização Cultural no Brasil* feito pela UFBA em parceria com o, então, Ministério da Cultura, realizado em 2009. A pesquisa da UFBA destaca que essa formação, na primeira década dos anos 2000, era uma reivindicação constante nas conferências de cultura (nacionais, estaduais e municipais). Ademais, reforça a importância de formação, capacitação e assistência a trabalhadoras/es da cultura para a

³⁵ Não é difícil achar estudos que evidenciam diferenciação entre Produção e Gestão de cultura (AVELAR, 2013). Neste trabalho, entretanto, está se levando em consideração a Gestão Cultural de órgãos, programas e instituições como uma nomenclatura utilizada para definir uma função de atribuições específicas ocupada também por profissionais em Produção Cultural. Ou seja, a Gestão Cultural pode ser um dos postos de trabalho para profissionais especializados em Produção Cultural e não necessariamente uma profissão distinta.

³⁶ A pesquisa mapeou cursos que, em sua nomenclatura, apresentaram a combinação entre os seguintes constructos associados: Gestão e cultura (gestão cultural, gestão de patrimônio cultural, gestão de bens culturais etc), Produção e cultura (produção cultural, produção de eventos culturais, produção da cultura etc) e outros entendidos como sendo afins aos objetivos de investigação. Ver mais em: JORDÃO; BIRCHE; ALUCCI, 1995.

estruturação, institucionalização e implementação consistente de um Sistema Nacional de Cultura (SNC)³⁷.

No ano 2000, foi realizada uma dessas reuniões em Duque de Caxias, Baixada Fluminense/RJ. Essa, em especial, foi motivada pela preocupação com o destino do setor cultural da Baixada Fluminense e visava definir diretrizes para possíveis políticas públicas de cultura na/da/para Baixada Fluminense. Ao final do encontro, setenta e oito agentes – representando e agentes das mais variadas expressões culturais e artísticas da Baixada - bem como, as coordenações do Programa Integrado de Pesquisas e Cooperação Técnica da Baixada Fluminense (PINBA - FEBF/UERJ) e do Instituto de Pesquisas e Análises Históricas e de Ciências Sociais da Baixada Fluminense (IPAHB) redigiram a Primeira Carta Cultural da Baixada.

Na primeira parte, o documento faz contestações e considerações sobre o território da Baixada Fluminense e especificamente sobre seu setor cultural. Nessas, é possível observar, principalmente, apontamentos sobre escassez e/ou ausência de: ações estatais para informação e preservação do patrimônio histórico-cultural e natural da Baixada; de orçamento público para a cultura; de mecanismos de incentivo a produções culturais da Baixada - seja em esfera federal, estadual ou municipal; de equipamentos públicos de cultura para a região; assim como de qualificação específica para agentes culturais.

Dentre outras sugestões, o grupo aponta - como formas de estruturar e garantir políticas culturais para a região - a criação de um curso superior de Produção Cultural.

Cabe aqui dizer que, ao se estudar a Baixada Fluminense, é comum se deparar com uma equação dicotômica: de um lado há o destaque reforçado da estética da ausência (DAMASCENO, SILVA, GUERREIRO, 2015), de outro, o enfoque na Baixada Cultural que movimenta expressões culturais contra-hegemônicas e itinerantes (ONOFRE, 2016).

Sobre o primeiro ponto, é possível exemplificar: basta fazer rápida pesquisa virtual para se deparar com

A Baixada [...] coberta por uma rede de chagas confeccionada durante décadas com os teares dos órgãos públicos de segurança e

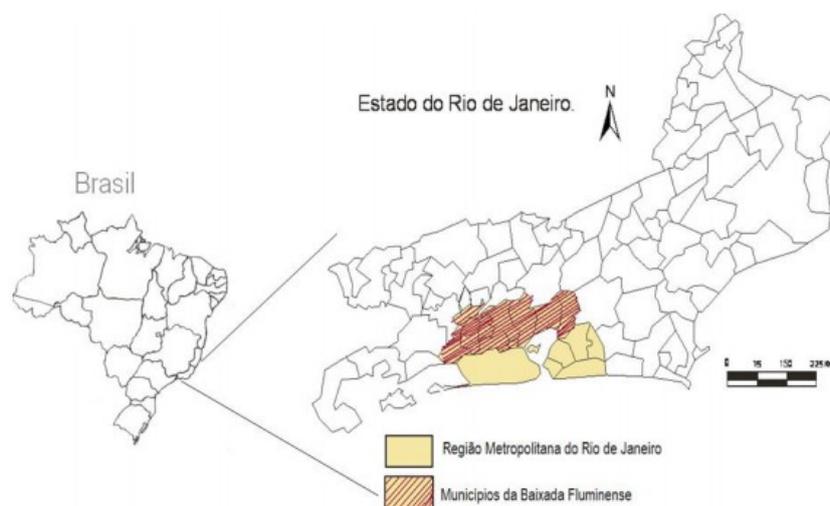
³⁷ Esse mapeamento produziu um banco de dados (disponível para consulta no site www.organizacaocultural.ufba.br) e um relatório final disponível em: http://www.organizacaocultural.ufba.br/mapeamento_da_formacao.pdf.

a costura cirúrgica da grande mídia televisiva, impressa e virtual que difundiu, no senso comum, estigmas de violência e extermínio à região, bem como, a falácia de uma inexistente ou silenciada produção cultural local (MACIEL e GUERREIRO, 2017, p. 2).

Esse viés enfoca em histórias de subjugação, dominação, diásporas, deslocamentos (BHABHA, 1998 *apud* MACIEL e GUERREIRO, 2017) e *slogans* depreciativos criados pelos órgãos legitimadores. Mas, quem inventou que esse espaço-geográfico é sinônimo do que é negativo foram elementos externos (VIANNA et al., 2007): foi o abandono político, a desestruturação de seu espaço físico devido a políticas de loteamento (SIMÕES, 2011), a vinculação midiática de cadernos policiais e/ou a marginalização preconceituosa que o senso comum atribui - por simples desconhecimento - àquilo que está em posição periférica em relação ao que se estabeleceu como centro econômico e cultural.

A Baixada Fluminense é uma região adjacente do município do Rio de Janeiro, composta por 13 municípios³⁸, com área estimada em 2.800 km², cerca de 4 milhões de habitantes majoritariamente de origem popular e que representam 23% da população total do estado do Rio de Janeiro (IBGE, 2010 *apud* SEBRAE). À vista disso, a Baixada Fluminense é um território de história complexa e heterogênea, diversa geográfica e culturalmente.

Figura 02 - Mapa da Baixada Fluminense em relação ao Estado do Rio de Janeiro e ao Brasil



Fonte: ROCHA (2013, p. 4 *apud* DELVALHAS PICCOLO, 2017, p. 180)

³⁸ Belford Roxo, Duque de Caxias, Guapimirim, Itaguaí, Japeri, Magé, Mesquita, Nilópolis, Nova Iguaçu, Paracambi, Queimados, São João de Meriti e Seropédica.

E culturalmente, as Multi-Baixadas, podem ser observadas a partir de seus Parques Naturais; sítios arqueológicos, como o de Pau Cheiroso, em Seropédica; coletivos tradicionais, como Folias de Reis, afoxés e Ilês; patrimônios históricos tangíveis, como as Ruínas da Vila de Cava ou a primeira pista de skate da América Latina construída em Nova Iguaçu; festivais de música antissexista como o Roque Pense! ou de gastronomia como a Festa do Aipim de Tinguá; escolas de samba e blocos de carnaval; Casas de Cultura, museus e espaços culturais comunitários como o Centro Cultural Donana; uma variedade de Saraus, como o Sarau Poetas Compulsivos; bandas reconhecidas nacionalmente como o grupo Cidade Negra ou a Banda Gente; cineclubes diversos, como o Mate com Angu e Buraco do Getúlio; um selo de música independente chamado Pirão Discos; grupos, projetos e artistas de Rap e Hip Hop, como Enraizados e Marcão da Baixada; artistas plásticos de fama reconhecida como o cearense - radicado em Nova Iguaçu - Raimundo Rodrigues; um *coworking* cultural chamado Golmeia Galpão Criativo, dentre outras inúmeras expressões e produções culturais.

Acerca disso, há uma série de mapeamentos que mostram e comprovam – mesmo que de forma pontual - o solo fértil cultural da Baixada. É possível citar o Mapa da Cultura desenvolvido pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, o “Baixada Correndo Solta: mapeamento de atividades culturais independentes da Baixada Fluminense” de Elaine Rodrigues desenvolvido em 2013, o Mapeamento de Grupos Criativos da Baixada Fluminense realizado pelo Programa Brasil Próximo de 2015 e o Mapeamento Musical da Baixada Fluminense produzido pelo projeto de extensão “Rede Escuta Baixada”, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ) – Campus Nilópolis, entre 2014 e 2015.

Observam-se, com as explanações supracitadas, os possíveis porquês para as considerações e demandas da Carta Cultural da Baixada. O que a Baixada Fluminense registrou na Primeira Carta foi a ampliação de visibilidade positiva e políticas públicas culturais específicas. O blog DaBaixada (*apud* MACIEL, GUERREIRO e SANTOS, 2014, p. 15) reforça que a localidade possui uma atuação protagonista por parte de produtoras/es de cultura locais, o que favorece uma resistente e expressiva rede criativa e empreendedora. Ou, como defende o músico Dida Nascimento, administrador do Centro Cultural Donana/Belford Roxo: “não há

carência de cultura, há carência de reconhecimento” (MACIEL, GUERREIRO e SANTOS, 2014).

Logo, por ser dever de todas as pessoas ampliar e qualificar a formação do campo da cultura (RUBIM, A., 2013) e, podendo as políticas culturais serem desenvolvidas, propostas e executadas pelos mais diversos agentes, nasce em 2003 no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFRJ) – Campus Nilópolis - Baixada Fluminense, o Curso Superior de Tecnologia em Produção Cultural.

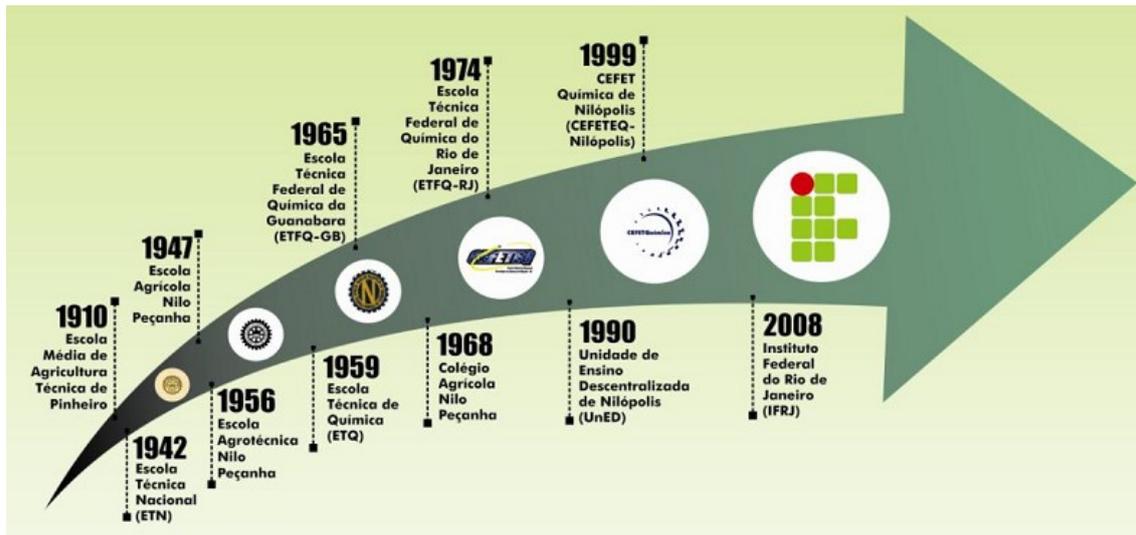
4. O CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL DO IFRJ

Segundo Fernanda Delvalhas Piccolo (2012, p. 4), a trajetória histórica dos Institutos Federais (IFs) começa muito antes de seu surgimento propriamente dito, visto que a Rede Federal de Educação Profissional data de 1909, com a criação das Escolas de Aprendizes Artífices voltadas ao ensino profissional primário. Na década de 1930, essas escolas foram transformadas em Liceus Industriais. A Reforma de Capanema - ministro da Educação e da Saúde de Vargas - renomeou os Liceus como Escolas Industriais e Técnicas e passou a oferecer formação profissional de nível secundário. Em 1945, a partir do Decreto-Lei Nº 4.127/1942 houve a criação da Escola Técnica de Química (IFRJ, 2012). No final da década de 1970, devido ao crescimento da rede, três de suas escolas - Rio de Janeiro (hoje, Campus Maracanã), Paraná e Minas Gerais - foram transformadas em Centros Federais de Educação Tecnológica (CEFETs) (MONTEIRO, PASSOS e LIMA, 2018). O Campus Nilópolis surge em 1999 como unidade descentralizada de Educação Profissional e Tecnológica de Química (CEFETQ) - ofertando cursos técnicos de química e de saneamento. Em 2008, o então presidente da república Luiz Inácio Lula da Silva e seu ministro da Educação Fernando Haddad, visando aumentar a rede federal de ensino, instituem, a partir da Lei 11.892, a criação da Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica. Essa lei transformou a rede CEFET³⁹ em 38 Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia, com 314 *Campi* espalhados por todo o país, principalmente, em localidades afastadas dos grandes centros urbanos, o que possibilitou a ampliação e a democratização da oferta de vagas para discentes e docentes (MONTEIRO, PASSOS e LIMA, op. Cit.).

À vista disso, percebe-se a estrutura diferenciada, uma vez que os IFs são fruto da aglutinação/transformação de outras instituições de ensino e formação profissional. Isso pode tanto oferecer desafios identitários, quanto provocar positivamente diferenças internas significativas.

³⁹ Em 2008, a rede federal de CEFETs era composta por 36 Escolas Agropecuárias, 33 CEFETs com 58 Unidades de Ensino Descentralizadas (UNED), 32 Escolas Vinculadas, uma Universidade Tecnológica Federal e uma Escola Técnica.

Figura 03 - Diferentes momentos do Instituto Federal



Fonte: IFRJ (s/d.)

Sobre essas diferenças - de estruturação e missão - torna-se relevante citar aqui algumas asserções feitas por Eliezer Pacheco (2010):

1) as políticas neoliberais da década de 1990 - com seu ideário de submissão a normas dos organismos financeiros representantes dos interesses do capital privado - reverberaram no sucateamento e na privatização de grande parte do patrimônio nacional coletivo. Dentre esses, as universidades públicas e as instituições federais de educação profissional e tecnológica;

2) os IFs surgem como uma instituição absolutamente inovadora, criativa e desafiadora em termos de proposta político-pedagógica. Eles criam um novo conceito de educação profissional e tecnológica, sem similar em nenhum outro país, pois intenta a emancipação dos setores explorados da sociedade por meio de educação integrada, verticalizada e humanística;

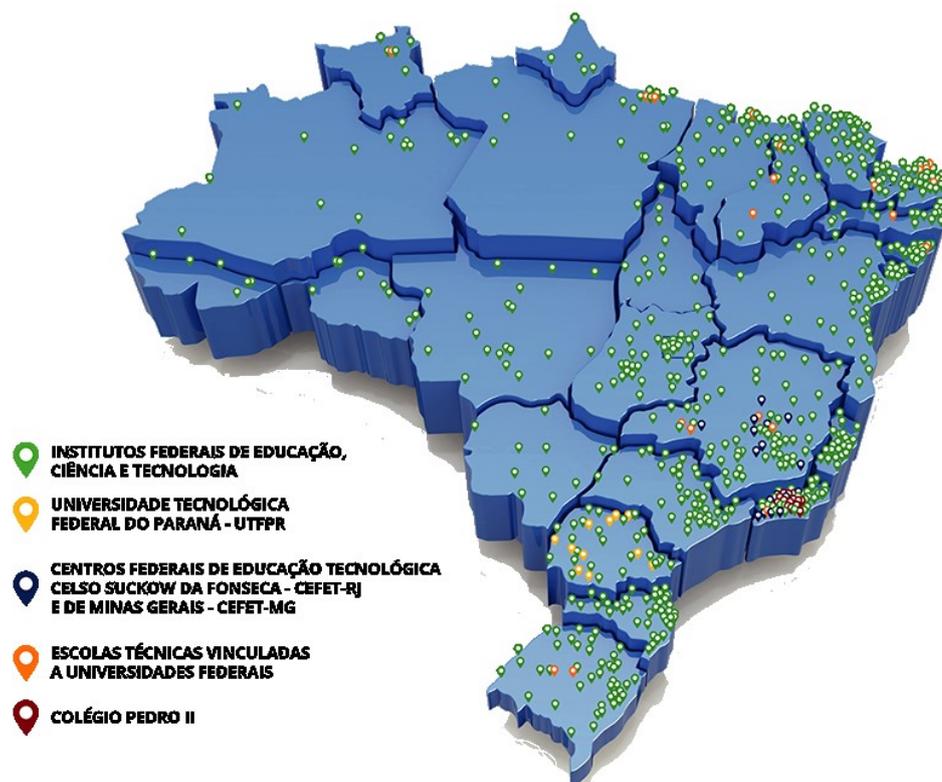
3) sendo evidente a desigualdade social do Brasil, os IFs apontam para a inclusão social pelo acesso, democratização e descentralização territorial do ensino público de excelência, bem como, pelo combate a todas as formas de preconceitos geradores de violência e intolerância física e simbólica, pela preocupação com a preservação da natureza e pela solidariedade entre os povos independentemente de fronteiras geográficas, diferenças étnicas, religiosas ou de orientação sexual;

4) a estrutura multicampi exalta um conceito de educação que não se limita à ação escolar, mas se expande ao envolvimento comunitário. Este conceito destaca o compromisso com as intervenções na sociedade porque propõe identificar

demandas e auxiliar em possíveis soluções técnico-tecnológicas de desenvolvimento sustentável regional e nacional;

5) o objetivo da orientação pedagógica dos IFs não se pauta apenas no conhecimento exclusivamente enciclopédico, mas sim no pensamento analítico que busca uma formação profissional mais abrangente para a compreensão do mundo, do trabalho e da participação social, a fim de derrubar as barreiras entre o ensino técnico e o científico, articulando trabalho, ciência e cultura na perspectiva da emancipação humana.

Figura 04 - Mapa da Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica - Brasil



Fonte: MEC (s/d.)

O histórico apresentado mostra que, tradicionalmente, os IFs podem encontrar suas raízes nas Ciências Naturais. Contudo, ironicamente, em 2003, no *Campus Nilópolis*, é instalado o primeiro curso de graduação do IFRJ: o Curso Superior de Tecnologia (CST) em Produção Cultural⁴⁰.

⁴⁰ Jordão; Birche; Alucci (2016) explicam 'que os cursos tecnológicos são graduações que abrangem métodos e teorias orientadas a investigações, avaliações e aperfeiçoamentos tecnológicos com foco nas aplicações dos conhecimentos a processos, produtos e serviços.

Isto significa que o surgimento do CST em Produção Cultural, autorizado pela Resolução nº 01 do Conselho Diretor de novembro de 2002, inaugura, pela perspectiva das Humanidades, a oferta de cursos superiores nos *Campi* da rede IFRJ. Até 2003, portanto, eram ofertados apenas cursos técnicos de Ensino Médio ou em modalidade EJA (Educação de Jovens e Adultos).

O *Campus* Nilópolis é o maior e mais complexo do IFRJ, pois é o maior do IFRJ em termos de discentes, de cursos oferecidos, em níveis de curso, em quantidade de docentes e em quantidade de servidoras/es administrativas/os/es. A implementação do CST em Produção Cultural, portanto, se mostra significativa por marcar a inauguração da atuação do *Campus* e da instituição IFRJ no ensino superior.

O ensino superior é reconhecido, pelo mercado de trabalho, como a fonte prioritária para obtenção das competências necessárias à empregabilidade (ARRUDA, 2016, p. 187). Além disso, a iniciativa também se mostra pioneira, visto que, até então, poucas instituições e nenhum outro IF ofereciam cursos para área de Produção Cultural. Mas, tal vanguarda não garantiu que a comunidade do *Campus* acolhesse o CST em Produção Cultural sem impasses de diversas esferas.

Primeiramente, não é de hoje a hierarquização entre Ciências Exatas e Ciências Humanas. Deccache-Maia, Guerreiro e Rodrigues (2018) elucidam que essas denominações [exatas/humanas] são carregadas de significados eminentemente políticos. Essas estabelecem uma representação pejorativa das áreas sociais/humanas por considerá-las menos precisas e “menos ciência” [sic] (p. 182). Por essa perspectiva dicotômica, as ciências ditas humanas recebem o estigma de inexatas. E as ciências consideradas exatas seriam menos humanísticas ou se colocam menos a serviço do que é humano? Um conhecimento fragmentado não permite a troca de metodologias e de conhecimentos múltiplos, ou seja, não

Tais cursos desenvolvem competências profissionais, fundamentadas na ciência, na tecnologia, na cultura e na ética, tendo em vista o desempenho profissional responsável, consciente, criativo e crítico. Na legislação, o primeiro registro em que dispõe sobre os cursos superiores técnicos, como eram chamados, é o Decreto-lei nº 8.620, de 10 de janeiro de 1946. No entanto, os cursos superiores de tecnologia só foram surgir no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, década em que se viu grande crescimento da oferta” (p. 59). Deccache-Maia; Guerreiro; Rodrigues (2018) acrescentam sobre isso que: “os cursos Superiores de Tecnologia promovem a formação em campos de conhecimento bastante específicos e delimitados, além de objetivar aos indivíduos a aquisição de competências profissionais que os tornem aptos para a inserção em setores profissionais nos quais haja utilização de tecnologias” (p. 190).

faculta formas criticamente enriquecidas de interpretação do mundo. Logo, uma divisão em castas inviabiliza que os diferentes saberes circulem, se complementem e se auxiliem no entendimento amplo da sociedade.

Dentro do IFRJ, por exemplo, há alguns resquícios da herança da formação técnica, mitigados e quase imperceptíveis a olho nu, mas que criam ainda escalas entre os saberes naturais e sociais, principalmente *quando o que está em jogo são aportes financeiros e espaciais* (DECCACHE-MAIA; GUERREIRO; RODRIGUES, 2018, p. 184). Por exemplo, Monteiro, Passos e Lima (2018), docentes de Ciências Sociais/Humanas em três unidades diferentes do IFRJ, ilustram que, com a lei de criação dos IFs, houve a entrada de docentes com mestrado e doutorado em Ciências Sociais/Humanas. Essa parte do corpo docente teve de provocar algumas alterações óbvias e práticas nos editais internos de incentivo e fomento à Pesquisa e à Extensão (PIBIC, Prociência, PIBIEX e Pró-extensão); visto que os referidos editais só previam a aquisição de vidrarias, reagentes químicos e insumos laboratoriais.

Ser, portanto, o único curso de Ciências Humanas do *Campus* Nilópolis e do Instituto como um todo, é encarar desafios como a falta de planejamento [infra]estrutural básico para todo o curso. Por exemplo: o laboratório de multimeios de Produção Cultural ao invés de equipamentos de música ou vídeo, softwares de criação fonográfica ou gráfica, é equipado com tanque e torneira.

Também é laborioso ser o único curso “da Cultura”, visto que, em “uma instituição acostumada com o pragmatismo cartesiano, as discussões acadêmicas, sociais e comportamentais trazidas pela Produção Cultural (docentes e discentes)” não só provocam debates, mas mal-estares (DECCACHE-MAIA; GUERREIRO; RODRIGUES, 2018, p. 191). A título de exemplo: discentes de Produção Cultural já ouviram - ora de forma curiosa, ora de forma insultuosa - a seguinte indagação: “O que vocês estão fazendo aqui?”.

O Projeto Pedagógico de Curso (PPC) do CST em Produção Cultural afirma que sua oferta visa possibilitar a produção e a estruturação de atividades humanas que envolvam habilidades culturais, artísticas e científicas. Esta oferta é realizada, ademais, a partir da ampliação das opções de escolha para jovens habitantes do Estado do Rio de Janeiro e, particularmente, da Baixada Fluminense com vocação à área de cultura e suas diferentes linguagens (IFRJ, 2012). Isto é, o CST em Produção Cultural do IFRJ Nilópolis:

foi o pioneiro na formação de tecnólogos na área da cultura visando atender às demandas do campo com formato mais compacto e duração média menor que a graduação tradicional, teve a finalidade de debater e formar profissionais na área da cultura, além de construir um corpus teórico (conceitos e noções) e prático (de tecnologias e metodologias) apropriados à manutenção, à valorização e à disseminação da cultura nacional e regional, bem como ao desenvolvimento de programas socioculturais. Em outras palavras, visava formar profissionais aptos a pensar, planejar e executar programas, projetos e eventos sociais, culturais e de lazer nas áreas das artes, ciência e esporte (MACIEL; GUERREIRO; SANTOS, 2014, p. 11).

Assim sendo, é possível supor que, além de ser um dos cursos que iniciam o ensino superior no IFRJ, a Produção Cultural está no *Campus* Nilópolis para atender demandas conjunturais acerca dessa formação profissional. Tais necessidades despontaram tanto da sociedade civil - como demonstra a Primeira Carta Cultural da Baixada -, quanto emergiram de alguns órgãos públicos e privados da época. Esses já reconheciam e manifestavam a necessidade de contratar profissionais com conhecimento teórico e técnico em cultura, mesmo que a profissão já fosse exercida sem diplomas (através do conhecimento empírico e assistemático) ou mesmo que pouco se soubesse sobre a formação acadêmica da área.

4.1. O CST EM PRODUÇÃO CULTURAL E SUAS FASES

Na década de 1990, devido a mudanças ocorridas em serviços de vários órgãos públicos federais, uma quantidade considerável de servidoras/es foi remanejada a diferentes setores do governo. O CEFETQ de Nilópolis, nessa época, recebeu um grande número de docentes provenientes das áreas do lazer e do esporte com formação em Educação Física. Tais profissionais em conjunto com docentes de Artes Visuais e Letras, bem como com o diretor da época - professor Luiz Edmundo Aguiar - protagonizaram a implementação do CST em Produção Cultural.

O primeiro PPC do CST em Produção Cultural, vigente de 2003 a 2005, se alicerçou no tripé “Artes, Ciência e Esportes”. O documento incluía o curso na área profissional “Lazer e Desenvolvimento Social”; com caráter formativo voltado à animação cultural - profissão prevista na Lei Nº 9.394/1996. Percebe-se que este período configura a primeira fase do curso de Produção Cultural do IFRJ que pode ser denominada como a etapa de criação e implementação.

Até 2004, a matriz curricular priorizava o lazer, o esporte, a organização de eventos e a divulgação científica, inclusive com parceria junto à Fundação Oswaldo Cruz para o fortalecimento do eixo “eventos e divulgação científica” (DELVALHAS PICCOLO, 2016).

Entretanto, entre 2004 e 2006, mudanças ocorridas no quadro docente provocaram alterações fundamentais na tônica curricular do curso. Duas docentes com vasta experiência de mercado em Produção e Gestão Cultural, sendo uma delas formada em Produção Cultural pela UFF - as professoras Ana Luisa Lima e Renata Silencio - passam a compor o quadro docente do curso. Essa mudança enceta a reestruturação do currículo por se começar a ter referências da realidade e das especificidades do fazer produção *in loco*. Vale lembrar que uma matriz curricular é também “terreno de produção e de política cultural, no qual os materiais existentes funcionam como matéria-prima de criação, [re]criação e, sobretudo, de contestação e transgressão” (IFRJ, 2015, p. 28).

O ajuste mais perceptível foi a mudança de turno: em 2006, o CST deixa de ser oferecido à noite - por compreender que esse é o horário de maior demanda de eventos e trabalhos - e passa a ser oferecido no período diurno. Ademais, outro ponto basilar a ser destacado do processo de estruturação é de que, neste ano, a Biblioteca do *Campus* passa a ter livros com temas que abarcam as áreas da Produção Cultural.

Ainda no ano 2006, discentes e docentes do curso começam a desenvolver projetos de pesquisa na área da cultura e seus segmentos artísticos. São desta época as primeiras bolsas do PIBIC do CNPq/IFRJ.

Nessa conjuntura, é engendrado no CST de Produção Cultural o projeto de extensão “Cineclubes Ankito”. O projeto, além de pretender compor a cena cineclubista - tão forte - da Baixada, propõe como objetivos: i) a formação de plateia dentro do *Campus* e em escolas públicas parceiras; e ii) a difusão de produções cinematográficas brasileiras, especialmente, adaptadas da literatura. Usando a linguagem cinematográfica, visou colaborar para a transmissão do ensino de História e o fomento à reflexão de diferentes assuntos sociais.

Figura 05 – Sessão de 29/05/2009 do Cineclube Ankito com participação de Nelson Rodrigues Filho (Nelsinho)



Fonte: Louise Teixeira.

Cabe evidenciar, ademais, que a primeira fase do curso é contemporânea ao período de efervescência das demandas mundiais para a área cultural. Em âmbito global, além de conferências e declarações para proteção e promoção da diversidade cultural, de discussões aprofundadas sobre políticas culturais e da criação de departamentos de Economia Criativa⁴¹ em empresas e órgãos legitimadores, a cultura ganhou notoriedade do ponto de vista econômico. Em 2004, 7% do PIB mundial era gerado pelas indústrias criativas e, em 2005, o mercado do entretenimento global (cinema, televisão, música, games, área editorial etc) gerou a cifra de US\$ 1,3 trilhões (AVELAR, 2013:26). De 2000 a 2005, a comercialização de

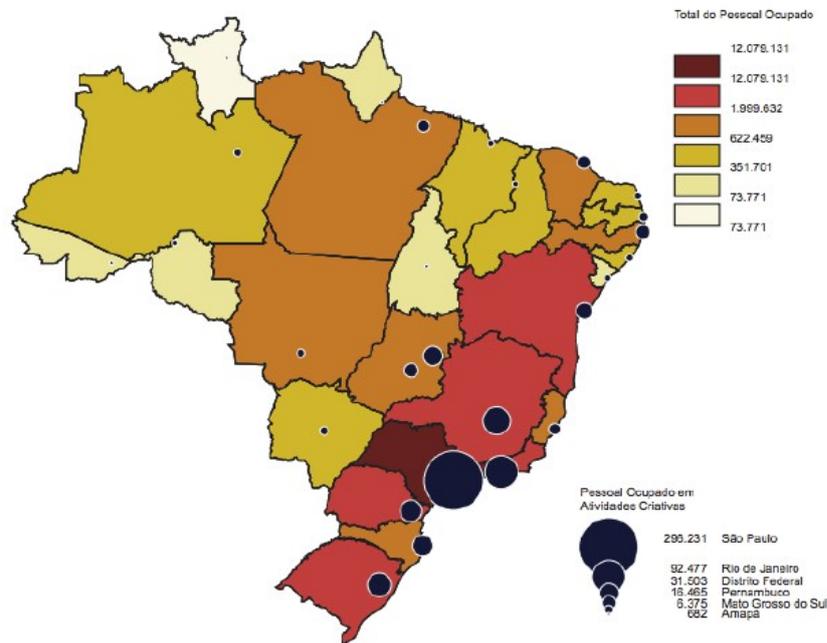
⁴¹ O termo Economia Criativa é oficialmente citado pela primeira vez em um documento governamental, em 1994, no chamado *Creative Nation* – publicado pelo primeiro-ministro australiano, Paul Keating. Três anos depois, o primeiro-ministro britânico Tony Blair, implantou um órgão governamental dedicado às indústrias criativas. Contudo, a noção de Indústrias Criativas é diferente da ideia de Economia Criativa. Enquanto as Indústrias Criativas operam literalmente sobre a noção industrial, ou seja, com o viés da produção e da replicação em massa de bens e serviços culturais, da padronização, do uso de direito de propriedade intelectual como moeda de troca e da aglomeração de recursos em poucos empreendimentos culturais; a Economia Criativa se relaciona com a produção e distribuição abrangida de produtos e serviços que usam o conhecimento, a criatividade, a diversidade cultural, a territorialidade e o capital intelectual como principais meios produtivos. Essa é uma área ampla e heterogênea que abrange artesanato, artes cênicas, visuais, design, setores audiovisuais e fonográficos, moda, games etc. Lala Deheinzeln expõe que a Economia Criativa (que converge com a Economia Solidária) gira e gera mercado ao invés de competir com ele, pois, estimula inclusão produtiva e social de grupos societários, incentivando poder de consumo e cidadania (AVELAR, 2013, p. 27) – modelo adequado ao Sul Global. Ana Carla Fonseca Reis explica que em países de passado inflacionário e de grandes instabilidades econômicas, como é o caso brasileiro, o setor econômico é tido resumidamente como sinônimo de investimentos financeiros, de taxas de inflação e de desigualdades sociais. Atribuir à economia a culpa pelas mazelas sociais é comum em conjunturas assim. Porém, a economia é uma ciência humana, que nasce da Filosofia, mais especificamente, da filosofia moral, que abarca questões ligadas ao que é justo em uma sociedade. Ler mais em: REIS, 2014.

bens culturais e serviços criativos aumentou 8,7% ao ano (FONSECA; FEITOSA, 2014, p. 52).

No Brasil, a “Era Gil” no Ministério da Cultura se comprometia, dentre tantos objetivos empreendedores, em centralizar as políticas culturais na agenda geral do governo federal. Em 2006, na Aula Magna do curso de Produção Cultural da UFF, Gilberto Gil afirmou que, naquele momento, as atividades culturais - dentre todas as atividades econômicas - eram as que mais empregavam, melhor pagavam, mais exportavam e mais cresciam; e que, no Brasil, a economia da cultura era responsável por cerca de 5% do PIB nacional. Ana Carla Fonseca e Fernanda Feitosa (2013) apresentam que, em 2008, existiam mais de 320 mil empreendimentos culturais, no Brasil; sendo estes responsáveis por mais de 1,6 milhão de empregos - diretos e indiretos - o que correspondia a 4% da força de trabalho brasileira entre os anos de 2003 e 2005. Além disso, “as doze principais indústrias criativas [...] respondiam por 21% dos trabalhos formais do país (cerca de 7,6 milhões de pessoas), contribuindo com 16% para o PIB nacional” (FONSECA; FEITOSA, 2013, p. 53).

As Indústrias Criativas, nesse contexto, moviam cifras astronômicas mostrando que a indústria e a economia cultural apresentavam grande potencial, principalmente, para países em desenvolvimento, como o Brasil, que buscavam diversificar sua atuação nas dinâmicas dos setores econômicos mundiais.

Figura 06 - Distribuição do emprego formal em atividades da economia criativa - 2009



Fonte: Fundação do Desenvolvimento Administrativo (FUNDAP) (2009 *apud* REIS, 2014, p. 19)

Dados atuais, em que a realidade político-econômica é bem diferente, ainda apontam para o impacto econômico positivo do setor cultural nos cofres públicos. Lauro Nobre, economista da Fundação Getúlio Vargas (FGV), apresentou o seguinte cálculo para o Mercado das Indústrias Criativas do Brasil: a cada R\$1,00 investido em projetos culturais - via Lei Rouanet - incluindo os gastos do público com alimentação, transporte etc, o valor de R\$1,61 retorna ao Estado na forma de tributos. Nobre informa que, se mensurados os efeitos de grandes eventos como o Carnaval do Rio de Janeiro, a FLIP ou o Anima Mundi, incluindo os gastos com turismo, o retorno de R\$1,00 investido chega a ser de R\$13,00. Já o economista José Roberto Afonso do Instituto Brasileiro de Economia (IBRE) reforça que a Receita Federal arrecadou, em 2018, através de teatro, cinema, circo etc, cerca de R\$905 milhões em tributos.

Arruda (2016) - a partir de Canclini (2008) - explica que as mudanças sintomáticas na relação entre sociedade e cultura, entre 1990 e 2010, foram impelidas pelos processos de modernização derivados da industrialização da produção cultural. Essa, além de provocar outros fenômenos, entrelaçou os bens simbólicos às novas tecnologias, assim como às dinâmicas econômicas e

financeiras (CANCLINI, 2008:9 *apud* ARRUDA, 2016, p.180). De acordo com a autora:

até três décadas atrás apenas as Humanidades, a Sociologia e a Antropologia tratavam do tema da cultura, ocupando-se, especialmente, de identidades, patrimônio histórico e nação. Atualmente, os processos culturais são tratados em relação aos investimentos, aos mercados e ao consumo [...] em relação com o comércio internacional e com a globalização [...] (ARRUDA, 2016)

Talvez por isso, cada vez mais empresas e instituições buscavam por profissionais com experiência e formação. Observou-se o surgimento de pequenas e médias empresas de produção cultural, a expansão de grandes corporações voltadas à cultura e de organizações sem fins lucrativos, bem como a iminência de concursos públicos e o advento exponencial de pós-graduações para área da Produção e Gestão Cultural. Contudo, mesmo o CST sendo um curso superior, mercadológica e academicamente, ele era encarado como curso técnico - inclusive pelo desconhecimento sobre a modalidade de graduação em Tecnólogo. Logo, o corpo discente demandou um Bacharelado.

Ou seja, a conjuntura político-econômica favorável desse período e as discussões amadurecidas sobre o setor cultural não só explicam, justificam e legitimam o lugar destacado em que a cultura se encontrava naquele momento, como também pode ter sido o estopim para o início da segunda fase da Produção Cultural do IFRJ, o período de afirmação e estruturação.

A seguir um esquema que mostra as alterações entre os PPCs do CST em Produção Cultural:

Tabela 01 - Diferenças entre PPCs do CST de Produção Cultural do IFRJ

MUDANÇAS OCORRIDAS NO PROJETO PEDAGÓGICO DE CURSO DO CST EM PRODUÇÃO CULTURAL/ IFRJ CNIL		
	2003 – 2005	2006 – 2017 *
Forma de Ingresso	Vestibular	SISU (a partir de 2010)
Semestres (mínimo)	5	6
Turno	Noturno	Matutino
Coordenação	Sueli Rosa Pessanha (2003 - 2005); Ângela Coutinho (2005 - 2006)	Ângela Coutinho (2006 - 2007); Jorge “Caê” Rodrigues (2007 - 2011); Fernanda Delvallhas Piccolo (2011 - 2013); Renata Silencio (maio e junho/2013); Tadeu Mourão (junho a dezembro/2013); João Guerreiro (2013 - 2017)
Carga Horária Obrigatória	1.728 h	2.349 h
Disciplinas Obrigatórias	1.701 h	1.971 h
Disciplinas Optativas	-	324 h
TCC	Trabalho escrito (podia ser em grupo) / 27 h	Monografia ou Memorial Descritivo de Produto / 54 h
Estágio Obrigatório	Não	Sim
Atividades Complementares	-	**
<p>* Ano em que última pessoa de CST se formou. ** Até 2015, as atividades complementares não eram obrigatórias, porém as/os estudantes eram estimuladas/os a realizá-las.</p>		

O CST de Produção Cultural do IFRJ não apresentava grandes problemas de carga horária das disciplinas obrigatórias, o próprio MEC chegou a denominá-lo como minibacharelado (DECCACHE-MAIA; GUERREIRO; RODRIGUES, 2018, p. 192). Mas, mostrou-se necessário a afirmação do curso por uma formação

profissional voltada aos fazeres - mais aprimorados - de produção. O corpo docente, à vista disso, fez as primeiras adaptações, remanejamentos, extinção/criação de disciplinas na busca de melhor relacionar os saberes aos fazeres frente ao cenário que se apresentava.

De 2008 a 2011, aguardando a aprovação do Bacharelado, docentes e discentes desenvolveram ações importantes que acabaram corroborando, direta ou indiretamente, não só para o reconhecimento do Bacharelado pelo MEC, como também e, principalmente, para sua afirmação em âmbito institucional e sistêmico.

Por exemplo, no ano de 2008, é fundado o Centro Acadêmico da Produção Cultural do IFRJ - nomeado de Centro Acadêmico Mário Lago (CAML). A primeira gestão do CAML o instituiu e institucionalizou como a entidade oficial de representação estudantil do curso no Campus. Essa ação aproximou o alunado do curso à direção, coordenação, reitoria, outros *Campi*, comunidade do entorno e até às entidades ligadas ao campo da cultura, visto que o CAML, com o intuito de estabelecer convênios e parcerias, “apresentava” o curso através de e-mails e visitas presenciais. Além do Centro Acadêmico, 2 representantes discentes passaram a compor o Colegiado de Curso.

A criação do CAML foi importante, pois oficializou projetos discentes do curso na instituição. Vale apontar, o Festival de Canções Canta IFRJ – que, na primeira edição, em 2010, contou com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro⁴². O projeto consistia em um concurso de composições inéditas, em que docentes, discente e servidoras/es de todos os *Campi* poderiam participar, e tinha como objetivo geral fazer intercâmbio de experiências que valorizassem a produção musical da instituição. A segunda e última edição do projeto aconteceu em 2011.

Outros projetos foram realizados em parceria com outros *Campi*, cursos e/ou instituições, todavia, o mais significativo projeto do Centro Acadêmico foi a Parada da Cultura. A Parada é uma feira multicultural idealizada para acontecer anualmente no Dia Nacional da Cultura Brasileira – 5 de novembro - a fim de divulgar o IFRJ à população da Baixada Fluminense e dar maior visibilidade ao curso dentro do

⁴² As eliminatórias da primeira edição do Festival foram realizadas assim: *Campi* São Gonçalo e Arraial do Cabo no Campus São Gonçalo; Engenheiro Paulo de Frontin, Pinheiral, Paracambi e Volta Redonda em Paracambi; Nilópolis, Maracanã, Realengo e Duque de Caxias no Campus Rio de Janeiro; e a final foi na realizada na Sala Baden Powell, em Copacabana/RJ.

Campus. Até 2014 foram realizadas sete edições da Parada da Cultura. Atualmente, a atuação do CAML se mostra mais modesta.

Figura 07 - Cartazes de divulgação do Festival Canta IFRJ e ficha de inscrição



Fonte: CENTRO ACADÊMICO MÁRIO LAGO (2010, 2011)

Figura 08 - Cartazes de divulgação Parada da Cultura



Fonte: Louise Teixeira.

Em 2011, outra grande articulação discente com correalização do CAML, foi o I Encontro Nacional de Produção Cultural (ENPROCULT)⁴³. Diferentemente de outros projetos, o Encontro alargava os laços do curso para além da instituição, pois foi destinado a estudantes de Produção Cultural de diversas instituições. O evento, que teve como tema norteador “Formação e Caminhos da Profissão”, reuniu na Funarte, com apoio do MinC, representantes das mais variadas entidades como: Secretaria Estadual de Cultura do RJ, Sindicato dos Artistas de Teatro, Sindicato de Artistas e Técnicos de Espetáculo, coordenações dos cursos de Produção Cultural da UFF, da UFBA, do IFRN e da FAAP, docentes, além de profissionais com grande representatividade no meio da cultura.

O ENPROCULT, mais que propor discussões como “quais espaços podem ser ocupados pela produção cultural?”, produziu - com a participação de todas as pessoas presentes - a “Carta do Rio de Janeiro”. O documento visava contribuir com questões que eram emergentes naquele momento para a profissão. Para isso, além de afirmar que profissionais com graduação em Produção Cultural poderiam, plenamente, ser o tão aspirado elo entre a Academia e a sociedade, a carta apresentava propostas/reivindicações que - posteriormente - foram apresentadas aos órgãos governamentais mencionados:

- a) Ao MEC, à Secretaria de Ensino Superior (SESU) e à Secretaria de Ensino Tecnológico (SETEC) foi reivindicado o reconhecimento das formações de Produtor Cultural nos níveis Técnico, Tecnológico, Bacharelado e Pós-Graduação (Lato e Stricto Sensu), e a inclusão do Bacharelado em Produção Cultural no catálogo de cursos de graduação plena do MEC. E ainda: a criação de um grupo de trabalho - com conhecimento legítimo na área - para elaboração de Diretrizes Curriculares Nacionais (DCN) dos cursos superiores em Produção Cultural, realizada com plena ciência da sociedade civil interessada e de profissionais do campo da Produção Cultural;
- b) Ao Ministério do Trabalho e ao Conselho Federal de Administração se pediu que as formações técnicas e tecnológicas em Produção Cultural fossem retiradas da base profissional deste Conselho, a fim de possibilitar a organização e constituição de um campo autônomo de Produção Cultural.

⁴³ A iniciativa de realização do ENPROCULT foi liderada e produzida por Ana Beatriz Silva, Ricardo de Moraes, Sluchem Cherem e Talita Magar, na época, discentes do CST em Produção Cultural do IFRJ.

Também ao Ministério do Trabalho foi requisitada a inclusão da profissão de Produção Cultural – com formação acadêmica em diversos níveis – no catálogo de profissões reconhecidas no país;

- c) Ao MinC se pediu a criação de um Banco de Dados único com informações acerca de profissionais de Produção Cultural;
- d) Ao CNPq e demais órgãos de fomento à pesquisa, solicitou-se a criação da área de estudos “Organização da Cultura”. Assim como, se sugeriu aos cursos de formação o desenvolvimento permanentemente de pesquisa e extensão;
- e) E à Câmara Federal foi solicitada a elaboração de um Projeto de Lei oficializando o dia 18 de agosto (dia do evento) como o Dia Nacional do/a Produtor/a Cultural.

De todos os pontos requeridos, a regulamentação da profissão aconteceu em 2015. Como legado, o ENPROCULT teve mais quatro edições, realizadas por outras instituições de Produção Cultural - nacionais e internacionais⁴⁴.

Figura 09 – Cartazes de divulgação I e II Encontro Nacional de Produção Cultural



Fonte: CENTRO ACADÊMICO MÁRIO LAGO (2011, 2012)

⁴⁴ As edições do Encontro Nacional de Produção Cultural (ENPROCULT) foram: 1ª edição: “Formação e Caminhos da Profissão” (IFRJ - 2011); 2ª edição: “A produção cultural no contexto das políticas públicas para grandes eventos” (IFRJ – 2012); 3ª edição: “Formação, campos de atuação e novas perspectivas” (UFBA – 2013); 4ª edição: “A interface entre o produtor cultural, as linguagens artísticas, a política cultural e o mercado de trabalho” (IFRN – 2014); e 5ª edição: “Produção e gestão da diversidade e da cultura na cidade” (UNIPAMPA e Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura do Uruguai - 2016). Desde então não aconteceu mais nenhuma edição do evento.

Figura 10 – Identidades visuais III, IV e V Encontro Nacional de Produção Cultural



Fonte: UNIPAMPA (2016)

Ainda nesta fase do curso, em 2010, é estabelecido um grupo do Programa de Educação Tutorial (PET) Conexões de Saberes em Produção Cultural no *Campus Nilópolis* através da professora Fernanda Delvalhas Piccolo. O Programa é composto pela docente tutora e doze discentes bolsistas (petianas/os/es) que ingressam por meio de edital. O programa visa articular a Universidade/Institutos Federais e as camadas populares através do intercâmbio de conhecimentos e experiências em prol da formação de excelência e da atuação responsável com/no território (Baixada Fluminense). Com isso, almeja acompanhar e aprofundar o itinerário formativo de discentes, bem como combater a evasão discente do curso (DELVALHAS PICCOLO, 2017). Além de ensino e pesquisa, o grupo inicia suas atividades extensionistas com o I Colóquio de Políticas Culturais da Baixada Fluminense, a fim de convergir o corpo discente do curso ao debate sobre as políticas públicas de cultura da/na/para Baixada Fluminense junto a gestoras/es, produtoras/es, artistas e sociedade civil. Até 2018, já foram realizadas oito edições do Colóquio.

Enfim, em 2011, o Bacharelado em Produção Cultural (BPC) é aprovado pelo Conselho Superior e autorizado pela Resolução do Conselho Diretor. Inserido nas áreas de “Ciências Humanas, Letras e Artes”, o curso sai definitivamente da seara dos esportes, do lazer e da natureza. O CST em Produção Cultural, então com 248 discentes, deixa de ser oferecido para ingresso.

Estudantes que eram do CST podiam optar pela graduação com a matriz de tecnólogo ou migrar para o Bacharelado via transferência interna. Foram feitas

parcerias para discentes que precisassem concluir disciplinas obrigatórias de CST - que saíram da grade do Bacharelado. Por exemplo, a matéria de Fundamentos da Dança foi oferecida pela instituição Angel Vianna Escola e Faculdade de Dança. As disciplinas não mais obrigatórias foram contabilizadas como optativas para quem desejou migrar. Com a mudança, algumas disciplinas tiveram acréscimo de créditos. Estudantes de CST que já haviam cursado tais matérias precisaram complementar algumas cargas horárias. Nesse momento, os docentes passaram a trabalhar com duas matrizes curriculares concomitantes⁴⁵.

A primeira turma do BPC foi oferecida no segundo semestre de 2012, com um novo PPC.

4.2. PRODCULT: O BACHARELADO

O processo de mudança do CST para o Bacharelado em Produção Cultural (BPC) demorou três anos. Dentre as principais dificuldades estava o fato de – ainda hoje – não existir Diretrizes Curriculares Nacionais (DCN) para os cursos superiores de Produção Cultural. Ou seja, não há uma base comum definida que sirva de parâmetro⁴⁶. Obviamente que, em se tratando de cultura, as realidades simbólicas e econômicas de cada região nas quais os cursos estão inseridos devem ser levadas em consideração, principalmente no que se refere às possibilidades de integração e fortalecimento regional por suas particularidades. Por isso, as disciplinas ofertadas e os objetivos propostos devem ser coerentes com tal realidade. Contudo, decerto, uma DCN para a Produção Cultural não só serviria para afinar os referenciais curriculares nacionais, grifando sua existência no Sistema Nacional de Avaliação da Educação Superior a partir de sua possível participação no Exame Nacional de Desempenho de Estudantes (Enade); como também para realçar as redes de discussão sobre a construção de uma identidade profissional e acadêmica da Produção Cultural (DELVALHAS PICCOLO, 2016, p. 174).

⁴⁵ A partir de 2015.1 passaram a ser três matrizes curriculares diferentes e concomitantes, devido a mais uma alteração.

⁴⁶ Em setembro de 2014, aconteceu no Campus Nilópolis, por meio de iniciativa docente do curso de produção Cultural, o Fórum Estadual de Diretrizes Curriculares Nacionais dos Cursos de Graduação em Produção Cultural. O evento visava construir o modelo de diretrizes comuns para os cursos de Produção Cultural. Não foram encontradas, durante a execução desse trabalho, reverberações desse movimento ou mais informações sobre o mesmo.

Ao ser implantado, o BPC foi inserido no eixo de área “Ciências Humanas, Letras e Artes”. O BPC herdou do CST a infraestrutura e as atividades acadêmicas, além das experiências de pesquisa e extensão desenvolvidas. Vale lembrar que, junto com o Bacharelado, em 2012, foi instaurado, no Campus Nilópolis do IFRJ, o Programa de Pós-Graduação Lato Sensu de Especialização em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação (LACE)⁴⁷. Essa fase do curso, portanto, pode ser compreendida como o período de otimização e territorialização.

A primeira ação de adequação, portanto, foi a modificação para oito semestres. Com o novo PPC, o BPC passa a ter a carga horária total de 2.970 horas. Essas foram divididas da seguinte forma: 2.268h de Disciplinas Obrigatórias; 216h de Disciplinas Optativas; 378h de Estágio Curricular Supervisionado; e 108h de Atividades Complementares. A vivência de estágio passa a ser obrigatória e supervisionada e, até o quinto período, o curso passa a ser em turno integral. É estipulado, ainda, que devido ao caráter prático da Produção Cultural, o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) pode ser desenvolvido em duas modalidades: monografia ou memorial descritivo de produto.

O Memorial Descritivo consiste na descrição pormenorizada de toda trajetória de produção - desde a concepção até a apresentação - de projeto artístico-cultural realizado pela pessoa concluinte. No memorial são registradas as etapas de planejamento, execução e finalização; cada pormenor jurídico/legal, logístico, administrativo, estratégico, de marketing, de gestão e pesquisa que conferem ao desenvolvimento de projetos com a segurança e a expertise necessária. Materiais como esses orientam, sistematizam e criam repertórios sobre o conhecimento específico da área de Produção Cultural.

Percebe-se que o foco do BPC se atrela mais à infraestrutura da cultura, aos segmentos artísticos e à produção cultural propriamente dita. Para isso, novamente são efetuadas consideráveis alterações na organização da grade curricular de Produção Cultural. Houve a participação discente e docente. O processo de ensino-aprendizagem não se definiu, portanto, por etapas isoladas, mas pela integração horizontal das disciplinas durante cada um dos períodos, assim como por um trabalho pedagógico multi/inter/transdisciplinar conquistado pela integração vertical das disciplinas no fluxograma (IFRJ, 2015, p. 34). Diante disso, a nova grade foi

⁴⁷ Atualmente, o LACE possui três linhas de pesquisa: “Linguagens Artísticas, Cultura e Diversidade”; “Cultura, Cidadania e Espaço Urbano” e “Educação, Alteridade, Ética e Arte”.

desenhada visando cumprir integralmente uma sólida formação profissional, bem como oferecer “bases éticas e humanísticas, articulando os conhecimentos teóricos e práticos específicos com uma formação geral” (IFRJ, 2015, p. 25).

Logo, observam-se duas metodologias para formatação da grade. Uma aparentava caráter prático com duas linhas de aperfeiçoamento: 1) a disposição das disciplinas no fluxograma (exemplo: “Empreendedorismo Cultural I” passa do primeiro para o segundo período, tendo como pré-requisito o cumprimento da disciplina “Atividades Culturais”, por se compreender que para desenvolvimento de atividades propositoras é preciso que o corpo discente possua repertório acerca de atividades, programas, projetos e empresas culturais); 2) os enfoques dados (exemplo: “Gestão de Projetos Ambientais” é reformulada e passa a ser “Gestão Ambiental de Projetos [Culturais]”).

A outra metodologia para a formatação da grade curricular consistiu, basicamente, no alargamento da oferta de optativas. Contudo, verifica-se uma inclinação em comum nas novas disciplinas propostas: temas pertencentes ao mote das diversidades e dos direitos sociais, culturais e humanos.

Sabe-se que o conflito advindo das relações de poder, assim como as culturas, é parte da vida social. Portanto, parecem salutar mecanismos, metodologias e produção de conhecimento que preconizam mais que o reconhecimento das demandas de grupos historicamente subalternizados e ditos minoritários. Mostram-se emergentes ações reais e práticas para transformações de ordem cultural geral, institucional e estrutural, que garantem o respeito às diferenças, equidade política e acesso expandido a direitos cidadãos. Ações que não encarem a diversidade e/ou o multiculturalismo como adendo (MISKOLCI, 2015, p. 17), mas sim que problematizam, acolhem e criam intercâmbios.

Sob essa lógica, em 2013, começa a ser ofertada pela docente Renata Silencio, a disciplina “Acessibilidade Cultural”. O tema acessibilidade cultural, além de fazer parte das execuções obrigatórias de projetos culturais submetidos à Lei Federal de Incentivo à Cultural através do Sistema SALICWEB⁴⁸; faz parte do bojo

⁴⁸ O Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (Salic), também conhecido como SALICWEB, é o único sistema de apresentação de projetos para a Lei Rouanet. “O programa foi concebido para funcionar online, na web, onde proponentes podem realizar todas as fases de seu projeto, desde a admissibilidade, o acompanhamento, até a prestação de contas final. Trata-se de uma ferramenta que oferecerá um “escritório virtual”, facilitando a gestão dos projetos e eliminando a necessidade de proposta física e de envio de

de sentidos inerente à diversidade - de corpos e de existências; como também à democratização de direitos - no que tange a denotação mais óbvia: tornar algo acessível a todas as pessoas. Dessa forma, a oferta dessa disciplina proporciona discussões discentes sobre questões infraestruturais de espaços e projetos socioculturais, visando, além disso, quebrar barreiras atitudinais em relação a grupos com necessidades específicas. A associação das matérias optativas “Acessibilidade Cultural” e “LIBRAS” (Linguagem Brasileira de Sinais) compõem um eixo diferenciado do BPC.

A orientação pedagógica dos IFs prevê e propõe o combate a todas as formas de preconceitos geradores de violência e intolerância física e simbólica. A fim de ampliar os debates institucionais sobre gênero e sexualidades, visto que a reverberação de preconceitos e discriminação pode contribuir, inclusive, para evasão escolar, surge a disciplina “Teoria *Queer*, Corporeidade, Diferença e Cultura”. Essa disciplina observa temas como movimentos sociais históricos de lutas por direitos civis, o aporte legal das questões de gênero (como a Portaria Nº 1.612/2011 que assegura o uso do nome social a pessoas transsexuais em atos e procedimentos promovidos no âmbito do MEC), o combate à LGBTfobia, a problematização de papéis sociais associados a gêneros e, principalmente, a produção artística e cultural oriunda de/para tais debates. Sobre esse assunto, percebe-se o surgimento de dois tipos de produção discente: a acadêmica e a de eventos. Artigos e Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) são apresentados abordando conceitualmente o tema pelo viés das artes e da cultura; assim como projetos abertos à comunidade do *Campus* e do entorno. Um exemplo a citar é o Dia da Visibilidade LGBT do IFRJ - promovido pelo Grupo PET Conexões de Saberes em Produção Cultural em parceria com o grupo *Baphos Periféricos* da Baixada Fluminense. Vale ressaltar que, em 2018, o *Campus* Nilópolis instituiu o Núcleo de Gênero e Diversidade (NUGED).

Além dessas, outra disciplina optativa a ser oferecida nesse momento do curso, a fim de uma formação cidadã preocupada com a diminuição das desigualdades societárias foi “Cultura Afro-brasileira”. Por conhecimento evidente dos quase quatro séculos de escravização de povos africanos no Brasil – último país

solicitações diversas ao setor/ministério responsável pela pasta da cultura” (MENEZES, 2014, p. 18).

a abolir a escravidão – a disciplina dispensa justificativa. Mas, além de estar fundamentada na Lei 11.645/2008 (que inclui a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira e indígena nas diretrizes básicas da educação nacional), a disciplina visa fomentar debates sobre a contribuição negra na construção social do Brasil a partir da discussão de noções de raça e etnia; relações raciais resultantes de processos diaspóricos; o racismo estrutural vigente na sociedade brasileira; legislação (como o Estatuto da Igualdade Racial); e questões de identidade, memória, patrimônio, estética, cultura e arte afro-brasileiras. E mesmo parecendo óbvio, vale salientar que a Lei Áurea de 1888 extinguiu as atividades escravocratas, mas a indenização financeira foi paga “aos senhores”. À população negra, sequer foram garantidos direitos e seguridades básicas como moradia, educação, empregabilidade, saúde, liberdade de manifestação cultural e religiosa. Contudo, dentre outros indicadores relevantes sobre a necessidade dessa disciplina no curso de Produção Cultural, está a baixa representatividade negra em produções artísticas e/ou culturais⁴⁹.

Por exemplo, Regina Dalcastagnè professora da Universidade de Brasília (UnB) frisa que, de 1965 a 2014, apenas 10% dos livros brasileiros publicados foram escritos por pessoas negras, bem como que apenas 20% de personagens protagonistas eram pessoas negras (LICHOTE, 2015; LANNES, 2017). A Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) também revelou que homens negros são só 2% dos diretores e 4% de roteiristas de filmes nacionais. Além disso, que, das maiores bilheterias de cinema brasileiro entre 2002 e 2014, só 31% tinham no elenco pessoas negras e quase sempre interpretando papéis associados à pobreza e à criminalidade.

Com o sistema de cotas, no entanto, observa-se que as universidades e os institutos federais ficaram mais “populares e negras” (RODRIGUES, 2016), visto

⁴⁹ Alguns dados referentes à herança histórica do período escravocrata do Brasil que podem ser citados são: no ano 2013, a população que se autodeclarava negra ganhava, em média, 54,7% vezes menos que pessoas brancas, segundo o IBGE, e, de acordo com a ONG britânica Oxfam, a projeção é de que só se comece a ter equidade de renda entre pessoas pretas e brancas no país a partir de 2089. Em 2012, o assassinato de jovens negros era 2,5 vezes maior do que de jovens brancos, segundo o Mapa da Violência; em 2014, pessoas negras eram 64% da população carcerária do Brasil; números parecidos aparecem em relação à população manicomial brasileira, de acordo com censos psicossociais. Segundo a ONU, a população negra brasileira corresponde a 70,8% das 16,2 milhões de pessoas que vivem atualmente em situação de extrema pobreza; e do total de 13,7 milhões de pessoas desempregadas, em 2018 no Brasil, 64,2% são negras. Dentre essas, a mão de obra feminina corresponde a 51%, conforme informações do site Geledés.

que, entre 2003 e 2014, aumentou cerca de 178% o número de discentes negras/os/es, segundo Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições Federais de Ensino Superior (Andifes). À vista disso, em 2013, o *Campus Nilópolis* criou, um Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (NEABI). E, em 2016, foi formado um coletivo discente de resgate das histórias e culturas afro-brasileiras, o Coletivo Negro Afronta (CONAFRO).

O PPC do BPC descreve que o curso visa promover e/ou viabilizar a formação de redes e a construção de metodologias participativas onde o saber acadêmico possa promover trocas enriquecidas e enriquecedoras para além dos muros do *Campus*. Essa troca esteia-se na interação dos conhecimentos acadêmicos com *know-how* das experiências de profissionais/agentes do fazer cultural que aprenderam - em alguns casos - com vivências e práticas culturais cotidianas (IFRJ, 2015, p. 22).

A prática desse propósito pode ser observada, em 2018, com a disciplina optativa “Tópicos Especiais em Produção Cultural”. Ela passa a ser oferecida de forma diferenciada: quatro docentes, cujos concursos foram especificamente para o curso de Produção Cultural - Alexandre Pimentel, Ana Luisa Lima, João Guerreiro e Renata Silencio - passam a ser responsáveis, não por ministrar as aulas da matéria, mas sim pela curadoria de encontros entre agentes, especialistas de notório saber, profissionais e pesquisadoras/es com o corpo discente matriculado. No primeiro semestre a ser oferecida dessa forma, em 2018.1, a disciplina contou com cerca de 120 inscrições e precisou ser realizada no auditório do *Campus Nilópolis*. As aulas consistiam em bate-papos semanais sobre saberes, metodologias, projetos, programas, políticas e experiências de produção de áreas e segmentos sociais, artísticos e culturais diversos com a Produção Cultural⁵⁰.

⁵⁰ Alguns dos temas abordados na disciplina Tópicos Especiais em Produção Cultural do BPC, em 2018, foram: *Direito Cultural* com José Vaz, *Produção Musical* com Paulo Cesar Figueiredo, *Gestão Pública* com Leonidio Madureira, *Bibliotecas Públicas* com Daniele Ramalho e Vera Saboya, *Circo* com Daniel Marques, *Ensino de Produção de Espetáculos em Portugal* com Leonor Afonso do Instituto Politécnico de Bragança (IPB), *Música* com Luís Felipe Lima, *Dança* com Andréa Chiesorin, *Produção de Artes Cênicas em Circo e Teatro de Rua* com Maria Angélica Gomes e Flávia Berton, *Audiovisual* com Alessandra Castañera, *Gestão Cultural na Esfera Pública* com Lia Baron, *Livro, leitura, literatura e biblioteca* com Écio Salles, *Produção em Artes Visuais e Exposição de Arte* com Marcelo Velloso, *Letramentos Não Formais* com Dudu de Morro Agudo e Junot Maia e *Animação* com Zé Brandão, fundador do Copa Studio de desenhos animados.

Através do PPC, a criação do BPC ainda ratifica o que prevê o projeto dos IFs com relação à conexão com a região onde os cursos estão inseridos e também o que define a *Declaración Mundial sobre la Educación Superior en el siglo XXI: Visión y Acción* (UNESCO) de 1998. A declaração reforça, dentre outras coisas, que a universidade é espaço com possibilidades e responsabilidades de transformação de lugares, criação de técnicas e tecnologias, de desenvolvimento de pessoas e sociedades (ARRUDA, 2016, p. 3-4). Em outros termos, dentre as missões e funções da educação de ensino superior, está:

promover, generar y difundir conocimientos por medio de la investigación y, como parte de los servicios que ha de prestar a la comunidad, proporcionar las competencias técnicas adecuadas para contribuir al desarrollo cultural, social y económico de las sociedades, fomentando y desarrollando la investigación científica y tecnológica a la par que la investigación en el campo de las ciencias sociales, las humanidades y las artes creativas (UNESCO, 1998).

As redes com a comunidade, portanto, têm poder de cooperar com as manifestações, patrimônios e práticas artístico-culturais locais e regionais. A participação territorializada das instituições de ensino superior pode contribuir com o desenvolvimento local de segmentos sociais e de múltiplos grupos presentes no território a partir da dimensão cultural. Além disso, estar permeável às culturas das comunidades do entorno, acrescenta ao curso uma sustentação mais embasada para o ensino, a pesquisa e a extensão. Outro ponto salutar acerca da importância da territorialização advém da necessidade de reverter os resultados de ataque às instituições de ensino e cultura por causa de interesse econômico ou por planos políticos. Esses ataques ainda aumentam as exigências e cobranças às instituições públicas de ensino. A interação com a sociedade, então, mais que ampliada, precisa ser explicitada de forma que as comunidades compreendam o quanto educação e cultura podem contribuir com suas vidas e reforçarem a defesa de políticas de fortalecimento da educação, bem como, da cultura.

Isaura Botelho (2016) em *População e Políticas Culturais* afirma que a única forma de se garantir a manutenção de boas práticas políticas é com o reconhecimento social como essenciais para a vida societária, afinal, “populações conscientes tendem a ter melhor compreensão de história, de si mesmas e de condição e agência no mundo” (OLIVERI; NATALE, 2013, p. 11).

Para isso, disciplinas abertas e participativas, grupos de pesquisa e atividades de extensão tentam estabelecer parcerias com a Baixada Fluminense por meio de eventos, chamadas públicas, encontros, cursos de formação etc, dentro e fora do *Campus*. A busca pela territorialização do curso, segundo Deccache-Maia, Guerreiro e Rodrigues (2018), vem provocando e proporcionando novos cenários: além de penetrar os grupos como elo da rede (mesmo que ainda de forma insuficiente), o curso passou a ter discentes oriundas/os/es dos coletivos e grupos culturais da Baixada Fluminense.

Outra consecução metodológica adquirida nessa fase do curso foram dois laboratórios cedidos pela coordenação de pós-graduação do *Campus* para o BPC. O primeiro trata-se do Laboratório de Estratégias Didáticas que, ao passar para a Produção Cultural, em 2013, é renomeado como Núcleo de Criação Audiovisual (NUCA) passando a ser também grupo de pesquisa audiovisual. Desde 2009, discentes do CST participavam da produção de vídeos desenvolvidos pelo Programa de Pós-graduação em Ensino de Ciências (PROPEC) do IFRJ *Campus* Nilópolis. O NUCA é um laboratório onde é desenvolvida expressiva produção audiovisual discente em disciplinas, TCCs ou projetos independentes de cunho universitário por ser equipado com câmeras, computadores, tripés, impressoras etc. O segundo estúdio é o Laboratório de Produções Gráficas (LPG). Nele é realizada produção editorial de livros, cartazes, folders e demais materiais de divulgação para eventos discentes do curso. O LPG também conta com monitoria de 3 discentes que desenvolvem conhecimentos e habilidades na área de design e editoração eletrônica.

Após todo esse processo, em março de 2014, o BPC é avaliado pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP) para seu reconhecimento junto ao MEC e, numa escala de 0 a 5, obteve conceito 4.

4.3. OCUPANDO TUDO: DE NILÓPOLIS PARA O MUNDO

As trajetórias egressas de discentes da Produção Cultural do IFRJ ainda não possuem um registro. Sabe-se, na maior parte dos casos, via Redes Sociais extraoficiais do curso, que produtoras e produtores culturais que se formaram pelo IFRJ, em sua maioria, conseguem permanecer no mercado - seja por montarem suas próprias empresas, seja por atuarem em instituições públicas ou organizações privadas. Sabe-se também dos casos que continuam na vida acadêmica por meio de

pós-graduações em lato e/ou stricto sensu. O site oficial do IFRJ já conta com um questionário destinado a atualização de dados “Ex-alunos e ex-alunas”. A descrição do questionário afirma que o IF tem sua história contada por estudantes que vivenciaram seus diferentes momentos.

Parece relevante ter dados indicadores acerca dessas trajetórias não só para vínculo contínuo e possível desenvolvimento de projetos em conjunto, como também para originar importantes subsídios de avaliação da instituição e do curso. Contudo, algumas experiências discentes - a partir da sua condição de estudantes do curso - já ajudam a evidenciar alguns pontos nodais. Sobretudo, que os conteúdos abordados - por meio da construção de conhecimentos teóricos, metodológicos e práticos nas áreas das Ciências Humanas e Sociais, Letras e Artes – “estimulam a capacidade discente de criação, produção, distribuição, recepção e análise crítica referente às mídias, às práticas profissionais, sociais, culturais, educativas, políticas e econômicas” (IFRJ, 2015, p. 33) - uma vez que sejam dadas as condições devidas.

Condições essas que, impreterivelmente, são efetivadas somente através de políticas - estatais e institucionais - de educação e cultura, disponibilidade de recursos (humano, financeiro e material), infraestrutura e suportes institucionais como se observará a partir de relatos de alunas do BPC para este trabalho.

Em 2011, foi criado o programa Ciência sem Fronteiras (CsF) através do MEC e do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI), pela Capes, CNPq e empresas parceiras. O programa visava incentivar a formação acadêmica no exterior, oferecendo bolsas de iniciação científica (para graduação e pós-graduação) em universidades de excelência em outros países. O projeto intencionava, dentre outros fatores: expandir e internacionalizar a ciência, a tecnologia e a inovação para estudantes e pesquisadoras/es do Brasil; inserir as instituições brasileiras internacionalmente; e ampliar o espírito inovador das indústrias tecnológicas promovendo a possibilidade de competitividade brasileira a partir do intercâmbio. Em 2014, o programa encerrou seu último edital e, em 2017, teve o encerramento definitivo de suas atividades.

Com exceção do primeiro edital, o CsF não priorizava cursos de Ciências Humanas/Sociais⁵¹. Entretanto, quando instaurado, a Produção Cultural do IFRJ

⁵¹ Exceto pelo segmento Indústria Criativa.

(ainda enquanto Tecnólogo) podia vislumbrar o intercâmbio. A única aluna a participar foi Natália Corinθο. Natália confirma que, na época, o edital não era muito conhecido pelo alunado, bem como pelo próprio IFRJ. Todavia, foi uma docente do CST em Produção Cultural - que atuava na área de Relações Exteriores - quem a avisou sobre a possibilidade de intercâmbio.

A aluna estava, então, no terceiro período e, assim como previa o edital, tinha de 20% a 90% da graduação ou especialização cursada. Após quatro ou cinco meses de etapas seletivas, dentre as quais, teste de tradução em inglês, provas escritas, cartas de intenção e entrevistas, foi contemplada - na linha "Outros - Indústria Criativa" - para o intercâmbio na *Confederation College*, no Canadá. A *Confederation College* é uma faculdade de artes aplicadas e tecnologia. Corinθο foi no ano de 2012 para intercâmbio de dezoito meses. Segundo a aluna, ela pôde se matricular em disciplinas de diversos cursos e escolheu diversificar seu currículo com as matérias/cursos de *Marketing, Film Business, Photography, Broadcasting TV* e *Sound Production*. Com isso, trabalhou, no Canadá, na produção de um curta-metragem, estagiou por três meses na área de audiovisual e realizou trabalhos voluntários de fotografia em eventos.

Quanto ao suporte humano, relata que podia se reportar tanto a uma profissional da instituição canadense, quanto à reitoria do IFRJ. E, em relação aos suportes financeiros, ela cita que os valores eram pagos e acordados entre a Capes e a instituição canadense. Ela teve, além do auxílio mensal de C\$340,00 (dólares canadenses) para arcar com alimentação e moradia, um auxílio inicial para arcar com as passagens aéreas, seguro saúde, compra de um notebook e roupas de frio. A aluna não precisou prestar contas desse dinheiro, contudo, tinha o compromisso de permanecer no Brasil durante o mesmo período de dezoito meses após seu retorno, como contrapartida pelo uso de financiamento público em sua formação acadêmica. Ela encaminhava atualizações à Capes e, após esse período, recebeu uma carta a parabenizando pelo sucesso no programa e encerrando seu vínculo com o CsF. Quando retornou ao Brasil, vale citar, participou de mesas, encontros e reuniões com profissionais e discentes de vários *Campi* do IFRJ para apresentar e tirar dúvidas sobre o CsF. E, ainda, por conta dessa experiência, compôs o GT de Mobilidade Acadêmica da Reitoria que almejava melhorias em editais de intercâmbio do IFRJ.

Corintho expõe que ter feito intercâmbio não necessariamente abriu, de imediato, portas de trabalho. Mas, mesmo assim, ela afirma que ter feito o intercâmbio foi uma grande oportunidade e discorre que pretende voltar ao Canadá para trabalhar com produção de bandas e festivais de música - sua área majoritária de atuação. Em 2016, por conta do estágio canadense em audiovisual, no entanto, foi a única aluna do curso a trabalhar como assistente de câmera pela *Olympic Broadcasting Services* - a empresa que capta exclusivamente e transmite, a todas as redes mundiais de TV, internet e rádio, as imagens e os áudios das Olimpíadas.

Outra ocupação discente em intercâmbios se deu no âmbito de projetos do próprio IFRJ. Em 2015, a Reitoria lançou o primeiro edital de seleção interna para Mobilidade Acadêmica de Graduação no Exterior em parceria com os Institutos Politécnicos de Bragança (IPB), Coimbra (IPC) e Cávado e Ave (IPCA), de Portugal. O primeiro edital pretendia contemplar 2 discentes de graduação ou pós-graduação - de diferentes cursos e *Campi*⁵² - com o intuito de

colaborar para o desenvolvimento de relações de cooperação internacional, com base no estabelecimento de contatos e entendimentos mútuos, enfatizando o desenvolvimento de intercâmbio acadêmico e cultural nas formas de ensino, extensão, pesquisa e transferência de tecnologia, durante um semestre letivo (cinco meses) (MACIEL; GUERREIRO; SANTOS, 2015, p. 57).

Doze discentes tiveram inscrição deferida, mas as duas vagas foram preenchidas - uma por uma aluna do curso de Biologia do Campus Maracanã - outra pela aluna Regina Alves do BPC. Ela relata que além de apresentar Coeficiente de Rendimento (CR) acima de 7, era necessário encaminhar muitos documentos, o que pode ter dificultado a participação do alunado no primeiro edital. Foi uma oportunidade inédita não só para a aluna quanto para o *Campus* e/ou para o curso. Ela estava no quinto período e permaneceria em Portugal com bolsa de € 500,00 (euros) mensais para custear alimentação e moradia durante um semestre. Porém, além desse recurso, o IFRJ também subsidiou as passagens aéreas. Regina

⁵² Em consonância com os cursos de graduação oferecidos pelo Instituto Politécnico de Bragança / Portugal, poderiam se candidatar alunos dos cursos de: Bacharelado em Ciências Biológicas – *Campus* Rio de Janeiro; Tecnologia em Gestão Ambiental – *Campus* Rio de Janeiro; Bacharelado em Química – *Campus* Nilópolis; Bacharelado em Produção Cultural – *Campus* Nilópolis; Tecnologia em Gestão da Produção Industrial – *Campus* Nilópolis; Tecnologia em Jogos Digitais – *Campus* Engenheiro Paulo de Frontin; Bacharelado em Farmácia – *Campus* Realengo e Tecnologia em Processos Químicos – *Campus* Rio de Janeiro.

precisava encaminhar, no entanto, relatórios mensais relatando a experiência como comprovação.

Diferentemente do CsF, esse edital foi uma iniciativa interna, por isso talvez, as informações tenham sido melhor divulgadas. Regina narra que soube do intercâmbio pelo grupo virtual do curso no Facebook e que tanto o coordenador do curso de Produção Cultural, professor João Guerreiro, quanto o diretor do *Campus* Nilópolis, professor Wallace Vallory, auxiliaram significativamente no processo junto à Assessoria de Relações Internacionais da Reitoria. A discente cita, ademais, que a Assessoria apresentou dificuldades de comunicação e informação, antes e durante o intercâmbio. Alves relata, contudo, que mesmo se sentindo desamparada pelo órgão, podia se reportar tanto à instituição de ensino portuguesa, quanto - e especialmente - ao coordenador e docentes do BPC.

Regina conta que realizou intercâmbio no IPB, e pôde cursar disciplinas de variados cursos como Arte e Design, Educação Social e o Curso Técnico de Produção de Espetáculo, mas que a matrícula era vinculada à Licenciatura em Animação e Produção Artística. Narra que chamou sua atenção o fato de discentes imprimirem certa apatia quanto ao ensino, mesmo com as grades curriculares interessantes e a infraestrutura adequada. Destaca que, diferente do que vivenciava no BPC, não eram propostas reflexões sobre o campo cultural. Analisa que talvez isso aconteça, pois o curso atenta mais para a formação artística do que para a Produção ou Gestão de cultura.

Ela conta que, quando chegou, não havia estudantes de Produção Cultural e que a língua ser a mesma foi um caráter facilitador primordial, visto que ela não falava outros idiomas. Destaca que, também em Portugal, o curso em questão não é conhecido ou reconhecido. Contudo, ressalta que os saberes aprendidos no BPC foram importantes e, associados à experiência de intercâmbio, fizeram toda diferença na sua formação profissional e pessoal:

Toda essa experiência me permitiu ver outros aspectos culturais, o que eu posso fazer enquanto produtora, formada em faculdade pública, sendo mulher, sendo negra, sendo brasileira, sendo do subúrbio. Pude valorizar ainda mais a importância da educação, das oportunidades que tive e como fazer aquilo que se acredita faz diferença. Eu sou muito mais consciente dos meus privilégios e também o quanto eu tenho que lutar para mostrar que tenho valor. Mas faço com orgulho por onde vou, para mostrar de onde vim e mostrar, sobretudo, que nós temos muitos motivos para nos orgulhar. [...] acredito que todos nós temos algo para ensinar. Graças a essa experiência, pude entender meu papel e sei que minha experiência

pode não ser igual a de outros que participaram, mas todas podem somar em um crescimento da nossa instituição e do nosso curso. Produção Cultural me escolheu, me abraçou e me acolheu. Eu vivi experiências únicas por acreditar naquilo que faço e que quero. Meu sonho é dar aulas no IFRJ um dia, para futuros produtores e mostrar que é possível sim. Eu nunca teria feito intercâmbio se não fosse o IF (ALVES, 2019).

Quando perguntada se os objetivos da Mobilidade foram alcançados, a aluna, agora formada, respondeu:

Sim. Mas a melhor parte foram os novos objetivos que tracei graças a isso. Sempre quis fazer mestrado, desde que entrei na faculdade e não fazia ideia se seria possível. E hoje estou aqui [em Portugal], fazendo mestrado e correndo atrás. Há dias mais difíceis, mas o principal é não desistir. E espero levar o nome do IFRJ - Nilópolis o mais longe que eu puder (ALVES, 2019).

Depois de Regina Alves, mais três editais de Mobilidade para Portugal foram lançados e, em todos, discentes do BPC obtiveram êxito. Com a mudança do edital, mais estudantes de mesmo curso puderam conquistar as vagas. Em virtude do bom rendimento de estudantes de BPC que foram nos primeiros editais, mais vagas foram disponibilizadas pelo IPB para o curso - mas, sem ajuda de custo. Até 2018, mais de vinte “prodcultianes” já tinham feito intercâmbio na instituição portuguesa.

Lara Rabello foi uma das alunas beneficiada com a ampliação da oferta de vagas. No edital em que participou em 2017, mais cinco alunas do BPC conseguiram vagas no IPB. Mas como a bolsa da Reitoria era apenas para o primeiro lugar e, naquele edital, foi destinada a uma estudante de Farmácia do Campus Realengo, a direção do Campus Nilópolis se dispôs a arcar com três bolsas. Logo, três das seis estudantes laureadas custearam os seis meses com recursos próprios.

Quanto ao processo seletivo, ela avalia que faltou mais nitidez quanto aos pareceres e ao mérito aplicado às respostas dadas aos questionamentos de cunho pessoal como, por exemplo: “Você acredita que ficaria bem longe da sua família e amigos?”. Também relata muita dificuldade com relação à ação de acompanhamento da Assessoria de Relações Internacionais do IFRJ, diagnosticando como falha. Porém ressalta o suporte contínuo da coordenação do curso.

Como Regina, Lara cursou a Licenciatura em Animação e Produção Artística e, também como ela, identificou que discentes portuguesas/es do curso dão uma

tônica fraca à formação, o que faz com que o curso pareça inferior. Mais especificamente cita o descompromisso discente com as aulas, displicência com estudos e escassa produção acadêmica e científica. Rabello conta que, com mais duas estudantes do BPC que foram para Portugal, produziu artigos por compreenderem ser parte importante da formação superior. Em contrapartida, no entanto, destaca positivamente a estrutura e o tratamento da instituição para com estudantes intercambistas:

Já o IPB é incrível! A estrutura é maravilhosa, o atendimento dos professores e da Assessoria de Relações Internacionais, tem uma Associação de Alunos Brasileiros e a Associação de Alunos Erasmus, que sempre une todo mundo. O IPB é muito preocupado com essa integração entre todos, oferece constantemente jantares e transportes para festas tradicionais dos vilarejos, garantindo a nossa inserção na cultura local (RABELLO, 2019).

Lara também salienta a cooperação importante de “quem já estava lá, de Produção”, no caso, a aluna Regina Alves e o aluno Higor Cerqueira, respectivamente, primeiro e segundo edital. Informa que, de cursos de Produção Cultural, só havia as pessoas do IFRJ.

Ela ainda relatou casos de xenofobia durante atendimentos médicos e machismo em eventos e festas. Na verdade, ela reforça que há preconceitos em geral, particularmente, com as brasileiras. Em suas palavras: “Há um humor muito peculiar no povo de lá, que é um humor que não nos agrada” (RABELLO, 2019).

Quando perguntada se os saberes adquiridos no BPC - através do ensino, da pesquisa e da extensão - contribuíram para a experiência de intercâmbio, respondeu:

Sem dúvidas! Como os alunos portugueses não parecem se interessar tanto pela academia, os professores adoram os alunos brasileiros em geral, nós temos esse histórico de pesquisa e autonomia bem mais fortes na nossa graduação. As aulas eram simples para nós, muito do que vi no IPB, já havia visto no IFRJ. E isso foi um dos motivos de eu não querer ficar lá por mais 6 meses, eu senti que academicamente o IPB não estava me agregando muita coisa nova. [...] A minha frustração com o ensino lá foi muito grande, eu não tinha vontade de ir para as aulas e isso somado com o frio do inverno foi receita completa para ficar muitas vezes em casa. Mas fui para lá principalmente pelo aprendizado de vida que o intercâmbio traz, isso foi o mais importante para mim (RABELLO, 2019).

E também alude sobre o inverso: a relevância do intercâmbio para sua formação:

A experiência que vivi lá foi muito singular e me trouxe mais autonomia, uma visão de mundo mais ampla e contatos maravilhosos que levo para o resto da vida. Infelizmente para a questão acadêmica sinto que foi muito pouco aprendido. [...] Conhecer gente do mundo todo, trocar figurinha sobre os mais diversos assuntos, ter a minha borra de café lida por uma amiga turca, conhecer as festas populares, cozinhar para um monte de gente que ia à minha casa só pra comer... Essas pequenas trocas são incríveis e fazem valer a pena, até por sermos da Produção Cultural e entender que essa inserção numa cultura diferente tem um valor cultural inestimável, muito mais importante do que o que a academia pode oferecer (RABELLO, 2019).

A Mobilidade Estudantil para Portugal resultará em outro ineditismo para o curso de Produção Cultural: a partir do último edital, 2017-2018, discentes participantes receberão dupla diplomação. Ou seja, uma titulação pelo Bacharelado de Produção Cultural do IFRJ Nilópolis e, concomitantemente, uma titulação pela Licenciatura em Animação e Produção Artística pelo Instituto Politécnico de Bragança.

Outra frente a ser exposta aconteceu no Rio de Janeiro em 2016: a Secretaria Estadual de Cultura (SEC) do Rio de Janeiro, em parceria com a Fundação Cesgranrio, lançou o edital público ELIPSE - Programa Estadual de Fomento ao Curta Universitário. O programa tem o intuito de contemplar projetos de curta-metragem produzidos por estudantes de universidades fluminenses dos cursos de: Audiovisual, Cinema, Vídeo, Rádio e TV, Estudos de Mídia, Produção Cultural e Comunicação Social. Em 2016, para reforçar a divulgação, mitigar dúvidas e garantir aderência do BPC na iniciativa, uma representante da SEC se reuniu com o coordenador do curso (então, João Guerreiro) e comigo – na época, discente representante do Colegiado de Curso. A funcionária esclareceu que o programa objetivava contribuir para a formação audiovisual e para o desenvolvimento de atividades culturais, experimentais e artísticas de estudantes fluminenses no âmbito universitário. Além disso, explicou que dos projetos submetidos, doze seriam selecionados e receberiam o valor de R\$ 12.000,00 cada para a realização do projeto de curta-metragem inscrito.

Ademais, ao final da realização dos projetos, haveria uma noite de exibição no Cinema Odeon, no município do Rio de Janeiro, de todos os doze curtas. Os melhores seriam premiados, além de exibidos na faixa de curtas do Canal Brasil. O

edital exige que toda a ficha técnica seja de estudantes, mas que o projeto seja acompanhado pela orientação de uma/um docente.

O edital ELIPSE teve três edições até 2018 e em todas discentes da Produção Cultural do IFRJ não só submeteram projetos de curtas-metragens, como tiveram suas produções contempladas e premiadas.

No primeiro ano, duas produções de BPC foram contempladas: “TransBaixada” - um documentário sobre universo da transsexualidade na Baixada Fluminense, com direção do aluno Renan Collier e roteiro também de Renan, Ralph Campos e Saulo Adão; e “Infinito Periódico” - uma ficção do aluno Leandro Luz. Este ganhou em primeiro lugar. Ambos, contaram com a supervisão do professor das disciplinas de audiovisual do curso - Tiago Monteiro.

No ano seguinte, o curta-documentário “Tambor - O chamado dos Orixás” também foi selecionado. A obra teve roteiro e direção da aluna Carolina Franchini e orientação do professor Everaldo Rocha. O documentário contava o cotidiano, as práticas e as tradições de religiões de matriz africana, ressaltando o papel da cultura negra na construção identitária do Brasil, assim como os crimes de intolerância religiosa sofridos pelos terreiros de Umbanda e Candomblé.

Na edição seguinte, em 2018, o curta-ficção selecionado, “Francisca - Uma nova história sobre Xica da Silva” foi dirigido pelas alunas Luandeh Chagas e Mariana Duarte e contou com supervisão de Tiago Monteiro.

Figura 11 – Cartazes de divulgação dos curtas-metragens IFRJ edital Elipse 2016, 2017 e 2018



Fontes: Equipe de Produção de cada filme.

Gabriela Freitas, outra aluna do BPC, proponente, diretora de produção e produtora executiva do filme “Francisca”, conta que mesmo sem precisar prestar contas da verba para a SEC, o orientador solicitou - como exercício prático de formação - que fosse montado um processo de prestação de contas.

A ideia para “Francisca” surgiu de uma *performance* feita por Mariana Duarte - uma das diretoras - durante uma aula do BPC. Gabriela Freitas declara que o cinema de mulheres negras tem sido pensado academicamente devido ao acesso dessas mulheres ao ensino superior, principalmente nos últimos anos.

Vale destacar que a ficha técnica deste curta é majoritariamente composta por mulheres negras. A discente considera muito significativo esse feito. Para ela, além de questões emergentes sobre a empregabilidade de mulheres negras, o projeto refere-se à representatividade. Segundo ela, o cinema negro feminino dá enfoque no corpo técnico, no elenco, mas também no discurso, na responsabilidade precisa do que se produz e como isso pode diretamente transpor afetos e estéticas. A respeito disso, cabem as afirmações de Giovana Xavier – professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) - sobre o ato de restituir humanidades negadas:

“Nesse diálogo, que também se refere a protagonismo, capacidade de escuta e lugar de fala, façamo-nos as perguntas: que histórias não são contadas? [...] Como herdeiras desse patrimônio ancestral, temos em mãos o compromisso de conferir visibilidade às histórias de glória e criatividade que carregamos” (XAVIER *apud* RIBEIRO, 2017, p. 22).

Todos os curtas produzidos estão disponíveis no acervo do NUCA. Estes, não só foram exibidos nacionalmente pelo Canal Brasil, como participaram de mostras, festivais, cineclubes, projetos independentes e/ou mesas de debate. Logo, eles estamparam, nas telas e telões, os nomes de discentes, do Bacharelado em Produção Cultural do Campus Nilópolis e do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro.

Figura 12 - Renan Collier e Ralph Campos recebendo prêmio do Festival Visões Periféricas, categoria Carioca da Gema, em 2017 – Caixa Cultural/RJ



Fonte: Divulgação.

Figura 13 - Agenda de exibições do filme “Tambor”



Fonte: Produção do filme.

Figura 14 - Participação do filme “Francisca” no projeto “Traços”/Espaço Cultural Escola Sesc/RJ



27

Fonte: Revista Espaço Cultural Escola Sesc (2019)

Em 2019, outra curta-metragem da Produção Cultural do IFRJ foi contemplado no Edital Elipse e será filmado no decorrer deste ano: “Da Casinha Para a Vida”, do aluno Adriano Costa dos Santos. E dentre as dez produções suplentes desta edição, mais duas são do curso: “Roda de Choro dos Pavões: música Instrumental na Baixada Fluminense” e “Reflexo” que têm como proponentes, respectivamente, a aluna Mariane Bastos de Lima e o aluno Wying Yang Quirino Chagas.

Ainda no primeiro semestre de 2019, o Bacharelado em Produção Cultural do IFRJ Campus Nilópolis foi um das instituições/personalidades contempladas com o Diploma Heloneida Studart. Desde 2009, por meio da Resolução nº 874/09, a Comissão de Cultura da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj) confere essa diplomação às pessoas físicas e jurídicas, organizações não governamentais, órgãos públicos e iniciativas que se destacarem na promoção da

cultura no Estado do Rio de Janeiro como um instrumento de reconhecimento e estímulo às boas práticas culturais e seus desdobramentos nas áreas de atuação cultural dispostas no Sistema Estadual de Cultura⁵³.

Portanto, a trajetória da Produção Cultural do IFRJ vem querendo responder que é exatamente sobre diversidade, garantia de direitos, organização, patrimônio, representatividade, conhecimento, estudo de história, acesso, atividades rentáveis, benefícios econômicos, emprego, criatividade, técnica, comprometimento com a liberdade, estímulo à educação, fomento à ciência, desenvolvimento de lazer e entretenimento, responsabilidade social e exercício de cidadania do que se está falando quando se fala em cultura e políticas culturais.

⁵³ Áreas de atuação cultural dispostas na Lei 7035/2015 - Sistema Estadual de Cultura: Artes Cênicas (Circo, Teatro, Dança e afins); Artes Visuais (Plásticas, Designs, Artes Digitais, Moda e afin); Audiovisual (Cinema, Comunicação Comunitária etc); Culturas Populares (Artesanato, Cultura Afro-Brasileira, Cultura Indígena e demais povos e/ou comunidades tradicionais); Literatura: Livro, leitura, bibliotecas, pesquisa e afins; Música; Arte Pública e Cultura Urbana; Artes Integradas; Gastronomia: popular, artesanal, comunitária, urbana, regional; Gestão Cultural e Formação e Qualificação na área de Cultura; ou Patrimônio Cultural (Material, Imaterial, Memória, Museus, Arquivo, Arquitetura e Urbanismo).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho foi um estudo de caso. Uma pesquisa descritiva de abordagem qualitativa que, por meio de análise bibliográfica e documental, pretendeu recapitular e investigar a história de um curso de graduação em Produção Cultural, de um Instituto Federal, localizado na Baixada Fluminense/RJ. A partir da relação entre Estado e Cultura, ou seja, a partir da interação de cenários sociopolíticos – nacionais e internacionais – com o setor cultural, esse trabalho objetivou descrever o surgimento e as mudanças ocorridas no curso de Produção Cultural do IFRJ Nilópolis.

Contudo, realizar esse trabalho foi - além de um exercício de escrita e/ou narração de uma história “de algo” - uma visita ao meu próprio percurso. Minha trajetória foi atravessada pelos processos descritos nesta pesquisa, afinal, eu ingressei na Produção Cultural no segundo semestre de 2011, ainda quando era CST, e migrei em 2013, para o Bacharelado. Tive a oportunidade de participar do grupo PET Conexões de Saberes em Produção Cultural que me apresentou a tríade ensino-pesquisa-extensão. Fui de um projeto de pesquisa sobre a inserção da Produção Cultural como agente de relações exteriores no Mercado Comum do Sul (MERCOSUL) e na Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP); e do grupo de pesquisa Observatório Indisciplinar de Fazeres Culturais e Letramentos (OiCult). E também fui uma das representantes discentes do Colegiado de Curso. Pude me envolver em muitas atividades e eventos do *Campus* a partir da confecção de materiais gráficos como cartazes e identidades visuais. Dentre os materiais gráficos produzidos, compus a equipe de produção do portfólio do curso apresentado ao INEP - órgão responsável pela avaliação e pelo reconhecimento dos cursos de graduação. Essa atividade provavelmente deu um *start*, inconscientemente em meu desejo de falar mais sobre o tema. Ademais, tive, especialmente, a oportunidade de ser transpassada pelos saberes da Produção Cultural e ela, mais que me “dar” um ofício e uma gama de saberes, me metamorfoseou, deixando ao meu dispor condições de construir uma visão de mundo – e isso tudo tem a ver com emancipação, com empoderamento. Portanto, concomitantemente, esse trabalho também foi um memorial ou uma memorabilia de mim.

Como resultados, pude observar que ao se discutir políticas culturais – como feito no primeiro capítulo – estamos tratando de políticas sociais recentes (são do

final da década de 1950) e que já nascem com o diferencial de serem inéditas por destacarem a cultura como um direito a ser assegurado pelo Estado, isto é, como objeto de política e administração pública que requer aporte econômico, institucional e humanos de entes federativos. Pude apreender que as discussões políticas e econômicas sobre cultura no âmbito global demonstram que por mais que já se tenha avançado na conceituação ampliada de cultura e sua importância quando tratadas questões de desenvolvimento humano e econômico (setor gerador de emprego e ganhos para o Estado), é possível diagnosticar na história ações estatais que fragilizam e instabilizam o setor através do uso político da cultura ou da não apreensão da noção mais abrangente de cultura, por exemplo.

Foi possível observar no segundo capítulo que a atuação da Produção Cultural enquanto área de fazeres específicos e especializados deriva, dentre outros fatores, de processos de complexificação da sociedade, da divisão social do trabalho e do próprio desenvolvimento do setor cultural. No setor cultural, à Produção Cultural fica atribuída a dimensão organizacional da cultura, seu circuito institucionalizado. Logo, cabe às pessoas profissionais dessa área a ação de mediação e o gerenciamento de recursos humanos, materiais, financeiros, técnicos e tecnológicos para produzir, promover, difundir e fazer circular eventos, projetos, programas e políticas de cultura. E, quanto aos seus saberes, foi possível perceber certa complexidade presente também na convergência de conhecimentos e características necessárias presentes na ciência produzida por estudantes e docentes dos cursos de Produção Cultural - o que pode auxiliar para um olhar mais desmistificado/desmarginalizado desses cursos e áreas de estudo.

Com a investigação da história do curso, além de [re]conhecer que tanto as demandas do território quanto iniciativas institucionais podem ter originado o primeiro curso de graduação a ser oferecido instituição, foi possível perceber que a orientação pedagógica desse curso se pauta no projeto da Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica (Lei nº 11.892/2008) e que as conjunturas político-econômicas-institucionais influenciaram nas mudanças no curso, suas fases e ações de aprimoramentos, assim como no setor da cultura e da educação.

A partir da pesquisa, pude identificar que não há como se discutir cultura e políticas culturais sem levar em consideração a transversalidade da cultura com outras pastas (principalmente com a da Educação). Além disso: sem levar em

consideração a cultura política. O curso, por exemplo, foi implementado em um momento político de desenvolvimento dos países emergentes.

No momento histórico atual, no entanto, parece que um Do-In/mantra se torna mais necessário: é importante dar fim definitivo ao entulho autoritário que ainda ocupa espaço (e cada vez mais espaço) no meio da sala de estar da democracia brasileira e mundial. Gilberto Gil, na Aula Magna de 2006 da Produção Cultural da UFF, afirma que o remédio para os males da democracia é mais (e melhor) democracia. É possível perceber ataques a direitos sociais, humanos e culturais basilares por agendas estatais. O MinC – por exemplo – foi extinto na gestão Michel Temer (retornando a existir graças à organização e movimentação das classes culturais) e voltou a ser extinto no mandato de Jair Messias Bolsonaro.

O campo da cultura é injustamente flagelado sob o rótulo de “vagabundo que mama nas tetas da Lei Rouanet”. Porém, como apresentado nesse trabalho, em dado momento da história, o campo cultural gerou, diferente do que se propaga nas redes sociais, emprego e muita renda. Vale lembrar que a inexistência de uma política cultural já é uma política cultural: negligência é uma opção. Ou, parafraseando Darcy Ribeiro: a crise na [educação, cultura, direitos trabalhistas, saúde, previdência, segurança] não é uma crise, é um projeto.

Jair Bolsonaro anunciou, em abril de 2019, que pretende mudar o nome da lei de incentivo à cultura (conhecida até o início do ano de 2019 como Lei Rouanet) e rever o teto limite de R\$60 milhões e travá-lo em R\$1 milhão:

“O teto hoje em dia, acredite, é de R\$60 milhões, R\$60 milhões. De acordo com o teu tráfico de influência no passado, você conseguia R\$10 milhões, R\$15 milhões, R\$20 milhões ou até mais. Nós estamos passando para R\$1 milhão, então tem gente do setor artístico que está revoltada e quer algumas exceções. [...] Eu acho que não tem que ter exceção nenhuma, porque, com todo respeito, você com R\$1 milhão, para você divulgar e ter um espaço junto ao povo brasileiro para sua obra é mais do que suficiente” (BOLSONARO *apud* MEIRELES, 2018)

E os museus? As Bienais? Centros Culturais? Espetáculos de Teatro Musical? Orquestras? Escolas de Samba?

Albino Rubim (2011a) declara que para romper com um imaginário de crise é preciso assumir a crise em todas as suas dimensões e potencialidades – cabendo, propriamente, imaginar. A imaginação em tempo de crise, diz ele, é fundamental. Além disso, obviamente, declara que é fundamental um novo e ativo papel para o

Estado: “um Estado que não esteja nem descolado e nem acima da sociedade, como um ente todo poderoso, que impõe autoritariamente seus interesses e sua vontade política à sociedade” (p.13).

Em 11 de abril de 2019, aconteceu, em Brasília, uma audiência pública sobre patrocínio de empresas estatais no setor cultural. Na ocasião Miguel Jost - professor da PUC-Rio, mestre e doutor em Letras e pesquisador especializado em políticas públicas para cultura – representando as demandas do setor cultural, evidencia:

“No momento em que, evidentemente, não é uma opinião minha, está claro, está demonstrado na mídia, nos meios de comunicação, na imprensa, nos documentos institucionais que há da parte do poder executivo brasileiro, um enfraquecimento, um esvaziamento institucional da institucionalidade da área da cultura no poder executivo; que há claramente uma posição de que esse setor talvez represente uma espécie de inimigo público do governo e passa a ser criminalizado, o poder executivo busca uma guetificação desse setor tratando como uma minoria de privilegiados. Como se não fosse um dos setores – todos aqui sabem – mais produtivos e capazes de gerar tributos, mais capaz de influenciar outras cadeias econômicas, outros processos econômicos criando ambientes de negócios, criando ambientes favoráveis para a economia e ativando uma série de cadeias importantes na sociedade brasileira. Isso porque eu acho que o tema hoje é economia. Porque tem todo um debate da cultura como promoção de cidadania, como articulação, circulação e valorização de saberes – tanto patrimoniais de patrimônio material, quanto saberes novos produzidos a cada geração por territórios populares e periféricos nas capitais brasileiras [...]. Com muita clareza o setor cultural não é só um gerador de empregos, não é só um lugar de recolher tributos, economicamente ele tem uma força de ativação muito mais ampla do que isso. O audiovisual brasileiro, por exemplo [...] mobiliza uma quantidade de profissionais – direta e indiretamente – sendo um setor de grande força para a economia brasileira. E se a gente tá falando de crise econômica, estamos falando de mapear, retratar e mobilizar os setores que são capazes de mover nossa economia. E a cultura, certamente, tem um papel estratégico aí. [...] O que a gente faz com esse patrimônio inteiro? Deixa que ele seja criminalizado?” (JOST *apud* FROES, 2019).

Além de cortes orçamentários na área da cultura, em abril de 2019, o governo Bolsonaro anunciou redução de 30% do orçamento de todas as Universidades Federais e da Rede Federal de Educação como um todo, implicando não só no pagamento de serviços básicos, contratação terceirizada, aquisição de material e obras de infraestrutura, como em bolsas de monitoria, programas de pesquisas, ações extensionistas, intercâmbios, benefícios de auxílio estudantil etc. Isso aconteceu logo após do atual Ministro da Educação, o economista Abraham Weintraub, declarar que cortaria recursos de Universidades que não apresentassem

desempenho acadêmico esperado e estivessem promovendo "balbúrdia" em seus *Campi*. Uma colocação que não só fere o princípio da autonomia universitária previsto na Constituição como é inverídico e desapropriado ao desconsiderar os satisfatórios desempenhos das instituições federais de ensino.

Essa conjuntura de incerteza e retrocesso não pode significar esvaziamento ou recuo da ação, formação e capacitação em nenhuma área, mas, especialmente, na cultural. Muito pelo contrário: mesmo com o cansaço e o medo que assola artistas e pessoas que trabalham e estudam Produção Cultural, a autopreservação dos setores da educação, ciência e cultura passam/voltam/são a ser a prioridade. E como visto na história do curso de Produção Cultural do IFRJ Nilópolis, é preciso analisar as possibilidades, planejar táticas, atualizar mecanismos, metodologias e modelos e executar empreendimentos criativos em busca de novas diretrizes e caminhos possíveis.

À vista disso, proponho perguntas que considero emergentes ou que me afligem: "Como afinar o discurso com a sociedade e territorializar nossa ação?"; "Como fortalecer uma democracia frágil para que sejam respeitados todos os direitos - inclusive os culturais?", "Quais as táticas do setor cultural em caso de absenteísmo estatal quanto às políticas de cultura?", "Como reverter? Como se manter?", "Como e onde trabalhar?", "O que fazer?".

Danilo Santos de Miranda, gestor cultural internacionalmente premiado e diretor do Serviço Social do Comércio (Sesc) de São Paulo, durante a abertura do "Seminário de Cultura e Extensão: Desafios da Cultura e da Extensão na Universidade", promovido pela Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (Proec) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), manifestou que nesse momento em que a cultura, juntamente com a educação e a ciência, é colocada em xeque, é necessária a reafirmação da importância da cultura como elemento formador do ser humano, que relaciona-se diretamente à geração do conhecimento e ao exercício do pensamento. Danilo reforça que a cultura não pode ser tratada como um elemento secundário – assim como alguns segmentos da sociedade defendem⁵⁴.

No mesmo evento, o pró-reitor de Cultura e Extensão da Unicamp, professor Fernando Hashimoto, salientou que a Universidade é um ambiente cultural por excelência e que a academia precisa pensar em como pode contribuir para que a

⁵⁴ Ler mais em: ALVES FILHO, 2019.

formação acadêmica solidifique a cultura como um elemento transversal na formação do ser humano. Hashimoto lembrou que, no Plano Nacional de Cultura, a Universidade é mencionada em três aspectos específicos, nos quais ela é citada como promotora de políticas e fomentadora de ações culturais na formação de estudantes ressaltando seu diálogo com a sociedade (ALVES FILHO, 2019). O pró-reitor reiterou também que os cortes no financiamento público da cultura prejudicam não só a criatividade e a liberdade de criação, também enfraquecem a economia do país, visto que, segundo ele, a participação da cultura no PIB é de 8%, - o dobro da indústria farmacêutica, por exemplo.

O IFRJ Nilópolis foi o primeiro IF a implementar o curso de Produção Cultural⁵⁵. Contudo, para maior vanguarda, poderia primar pela incorporação de uma formação culturalizada e, através do *Campus* Nilópolis, criar um potencial pólo de políticas culturais e educativas.

Os desafios são muitos e crescem a cada momento. Posso citar ainda que precisamos nos organizar melhor enquanto setor cultural por meio de sindicatos e coletivos, por exemplo. Não só fortalecer as leis de incentivo, como também as legislações trabalhistas para que estas compreendam as especificidades do setor (de contratação, prestação de serviços, horários diferenciados, Previdência Cultural como cita o Plano Nacional de Cultura etc.). Sobre os cursos superiores de Produção Cultural, no entanto, é relevante destacar que a diplomação traz mais legitimidade como profissão, por mais que pouco [re]conhecida. Contudo, as infinitas nomenclaturas e a inexistência de uma base curricular entre os cursos não só dificultam sua existência no Sistema Nacional de Avaliação da Educação Superior, como a discussão sobre a construção de uma unidade para a identidade profissional e acadêmica da Produção Cultural.

Outro desafio a ser enfrentado especificamente pelo *Campus* Nilópolis é a evasão e a retenção escolar que atinge seus cursos técnicos, graduações e pós-graduações. No caso do Bacharelado em Produção Cultural, dados da Direção Adjunta de Pesquisa Institucional do IFRJ mostram que em 2013, no ano seguinte à implementação do BPC, 26,04% de discentes evadiram do curso. Já em 2014, os dados de evasão mostram 51,95%, ou seja, o dobro do ano anterior. Além disso, percebe-se excessiva demora discente para se formar. O horário integral, inclusive,

⁵⁵ Em 2012, o Instituto Federal do Rio Grande do Norte, Campus Natal – Cidade Alta, implementou o CST em Produção Cultural.

já foi indicado por discentes como elemento que dificulta a conciliação de horários de aula com a prática profissional (trabalhos, projetos e estágios). Por isso, entendendo que a evasão e a retenção escolar são problemas graves e urgentes que comprometem não só individualmente a formação de estudantes, mas também a eficiente alocação de recursos públicos, o IFRJ vem desde 2015 desenvolvendo estudos sobre o assunto. A fim de compreender a evasão e retenção de estudantes do *Campus Nilópolis*, propor um plano de ação, acompanhar a execução deste plano e rever periodicamente seus critérios, metas e prazos, objetivando melhorar os índices de permanência e êxito, em 2019, foi instituída a Comissão Local Interna de Acompanhamento das Ações de Permanência e Êxito (CIPE/CNil).

Vale dizer também sobre o processo de escrita desse trabalho que alguns documentos, discursos, dados e informações que estavam no site do MinC – até o momento da finalização dessa pesquisa – não foram encontradas no novo site do Ministério da Cidadania como, por exemplo, o discurso de posse do ex-Ministro Gilberto Gil.

Portanto, a partir das análises bibliográficas e dos relatos recolhidos, percebo um potencial de aprofundamento desse trabalho. Cito, entre outros pontos, a realização de um perfil e a trajetória profissional de pessoas egressas do curso de Produção Cultural. Uma pesquisa sobre isso poderá agregar informações para atualização/correção de rumos, por exemplo, no currículo ofertado para discentes de Produção Cultural. No entanto, acredito ser um estudo para outras etapas de meu percurso acadêmico.

Por fim, termino esse trabalho, destacando, da trajetória apresentada, o envolvimento docente em melhor estruturar o curso por meio de ações de ensino-pesquisa-extensão-território: a ação docente empenhou-se em propor conteúdo e metodologias participativas e horizontais. A importância disso é comprovada através dos relatos das alunas que participaram diretamente deste trabalho. Relatos, inclusive, sem os quais esse trabalho estaria incompleto, visto que não seria possível narrar sozinha uma história coletiva. E são, portanto, as ocupações discentes, sua organização em coletivos, seu envolvimento político, sua militância cotidiana, seu contato com os territórios, suas produções acadêmicas e artísticas, sua sensibilidade, sua produção de conhecimento, sua defesa oxigenada da cultura, da educação e da ciência que ajudam a dar a tônica do curso de Produção Cultural do IFRJ Nilópolis, pois seus discursos corroboram a relevância desse curso.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

A USER'S guide to demanding the impossible. Londres. 2010. p. 64. Disponível em <https://issuu.com/agenciatransitiva/docs/guia_impossivel>. Acesso em: maio de 2018.

ALVES FILHO, Manuel. UNICAMP. **É preciso reafirmar a importância da cultura, defende Danilo Miranda**. Cultura e Sociedade. 2019. Disponível em <<https://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2019/05/23/e-preciso-reafirmar-importancia-da-cultura-defende-danilo-miranda>>. Acesso em: maio de 2019.

ALVES, Regina. **Entrevista sobre a experiência intercambial na condição de discente de Produção Cultural do IFRJ**. Entrevistadora: Ruth Maciel: IFRJ. Rio de Janeiro, março de 2019.

ARRUDA, Carmen Lúcia Rodrigues. **Política Cultural para o Ensino Superior: considerações sobre Brasil, Colômbia e França**. p. 1-13. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult/anais/2894-2/>>. Acesso em: março de 2019.

_____. Profissão: Artista - Formação para a arte e sua relação com o ensino superior no Brasil. In: SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli; BULLONI, María Noel (org.). **Trabalho artístico e técnico na Indústria Cultural**. São Paulo: Itaú Cultural. 2016. p. 177 - 194.

AVELAR, Rômulo. **O avesso da cena**: notas sobre produção e gestão cultural. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 3ª ed., 2013. p. 490.

BARBOSA DA SILVA, Frederico Augusto; ABREU, Luiz Eduardo (org.). A novidade do antigo ou as muitas formas de representar o papel do estado na cultura. In: _____. **As Políticas Culturais e suas narrativas**: o estranho caso entre o Mais Cultura e o Sistema Nacional de Cultura. Brasília: Ipea, 2011. p. 18 - 47.

BASSETS, Marc. **50 anos depois do Maio de 68**: essa data nunca se extinguirá. *El País*, Paris, 05 de maio de 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/23/cultura/1524504798_329892.html>. Acesso em: maio de 2018.

BOTELHO, Isaura. As dimensões da cultura e o lugar das políticas culturais. In: _____. **Dimensões da cultura**: Políticas Culturais e seus desafios. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016. Coleção Sesc Culturas. p. 19 – 40.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm>. Acesso em: outubro de 2018

_____. **Decreto nº 19.850, de 11 de Abril de 1931**. Diário Oficial - 15/4/1931, p. 5799 (Publicação Original). Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19850-11-abril-1931-515692-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: julho de 2018.

_____, Ministério da Cultura. **As três Dimensões da Cultura**. Brasília, 14 de julho de 2003. Disponível em: <http://juventude.gov.br/articles/participatorio/0005/7338/okAs_tr_s_Dimens_es_da_Cultura.pdf>. Acesso em: janeiro de 2019.

_____, Ministério da Cultura. **As metas do Plano Nacional de Cultura**. São Paulo: Instituto Via Pública; Brasília: MinC, 2012. p. 212.

_____, Ministério da Cultura. **Discurso do ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo**. Brasília, 02 de janeiro de 2003. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/discursos/-/asset_publisher/DmSRak0YtQfY/content/discurso-do-ministro-gilberto-gil-na-solenidade-de-transmissao-do-cargo-35324/10883>. Acesso em: maio de 2018.

_____, Ministério da Educação. **Instituições da Rede Federal**. s/d. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/rede-federal-inicial/instituicoes>>. Acesso em: maio de 2019.

_____, Presidência da República. **Decreto-Lei nº25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico artístico e artístico nacional. Rio de Janeiro, 1937. Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-25-30-novembro-1937-351814-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: julho de 2018.

BURKE, Peter. **Lembranças de maio**: o historiador inglês Peter Burke recorda o impacto das mobilizações na França e na Tchecoslováquia e as conquistas para o feminismo, os costumes e os direitos civis. Folha de São Paulo, São Paulo, 04 de maio de 2008. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0405200805.htm>>. Acesso em: maio de 2018.

CALABRE, Lia. **História das políticas culturais na América Latina**: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia. In: Revista Escritos Sete.

Fundação Casa de Rui Barbosa. Ano 7, nº 7. 2013. p. 23. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero07/escritos%207_12_historia%20das%20politicas%20culturais.pdf>. Acesso em: julho de 2018.

_____. **Política Cultural e participação social**: urgências contemporâneas. 25 de março de 2017. 18 slides. Material apresentado em oficina sobre gestão e produção cultural promovida pelo Ponto de Cultura Captar na Areninha Carioca Gilberto Gil, Realengo/RJ.

_____. **Políticas Culturais no Brasil**: dos anos de 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. p. 144.

CALDAS, Waldenyr. **Uma utopia do gosto**. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 142.

CENTRO ACADÊMICO MÁRIO LAGO, 29 de setembro de 2010. **Canta IFRJ!**. Disponível em: <<http://centroacademicomariolago.blogspot.com/2010/>>. Acesso em: fevereiro de 2019.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura Política e Política Cultural**. Revista Estudos Avançados, São Paulo: USP, v. 9, n. 23, seção Dossiê Cultura Popular, 1995. p. 71 – 84. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000100006>. Acesso em: julho de 2018.

COELHO, Teixeira. A grande falha. In: _____. (org.). **Cultura e Educação**. Tradução: Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2011. p. 9 - 10.

_____. **Dicionário Crítico da Política Cultural**: Cultura e Imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997. p. 383.

CORINTHO, Natália. **Entrevista sobre a experiência intercambial na condição de discente de Produção Cultural do IFRJ**. Entrevistadora: Ruth Maciel: IFRJ. Rio de Janeiro, março de 2019.

COSTA, Leonardo Figueiredo. **Precedentes para uma análise sobre a formação e a atuação dos produtores culturais**. 2007. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/LeonardoCosta.pdf>>. Acesso em: fevereiro de 2019.

_____. **Training for Cultural Production and Management in Brazil**. In: The Journal of Arts Management, Law and Society. Vol. 48, nº 1. 2018. p. 70-79.

Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10632921.2017.1366378>. Acesso em: fevereiro de 2019.

CULTURA E MERCADO, 08 de maio de 2006. **Gilberto Gil dá aula para alunos de produção cultural.** Disponível em: <https://www.culturaemercado.com.br/site/gilberto-gil-da-aula-para-alunos-de-producao-cultural/>. Acesso em: março de 2019.

DAMASCENO, Rogério Luiz; SILVA, Bruna Cibely da; GUERREIRO, João. **Existe uma estética da ausência?** Breve investigação sobre o escoamento da Produção Cultural na Baixada Fluminense entre as décadas de 70 e 90. 2015. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult/anais/artigos-aprovados/>. Acesso em: novembro de 2018.

DECACCHE-MAIA, Eline; GUERREIRO, João; RODRIGUES, Jorge Caê. O lugar da cultura em um Instituto Federal. In: PEREIRA, Marcus Vinícius; RÔÇAS, Giselle (orgs.). **As nuances e o papel social dos Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia:** lugares a ocupar. João Pessoa: IFPB, 2018. p. 180 - 203. Disponível em: <https://memoria.ifrn.edu.br/bitstream/handle/1044/1543/AS%20NUANCES%20E%20O%20PAPEL%20SOCIAL%20DOS%20INSTITUTOS%20FEDERAIS%20DE%20EDUCAC%CC%A7A%CC%83O%20C%20CIE%CC%82NCIA%20E%20TECNOLOGIA%20LUGARES%20A%20OCUPAR.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: novembro de 2018.

DELVALHAS PICCOLO, Fernanda. **A formação profissional dos alunos de Produção Cultural do IFRJ:** relato de uma pesquisa. In: Seminário Internacional de Políticas Culturais, III, Rio de Janeiro, 2012. Anais. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2012/09/Fernanda-Delvalhas-Piccolo.pdf>. Acesso em: dezembro de 2018.

_____. Trajetória de formação em Produção Cultural: reflexões a partir da experiência do Instituto Federal do Rio de Janeiro. In: COSTA, Leonardo Figueiredo; MELLO, Ugo Barbosa de. **Formação e organização da cultura no Brasil: experiências e reflexões.** Salvador: EDUFBA, 2016. p. 151 - 179.

_____. A Trajetória do PET/Conexões de Saberes em Produção Cultural no IFRJ. In: INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO RIO DE JANEIRO. **Programação de educação tutorial:** PET/IFRJ. Janaína Dória Líbano Soares (org.) - Rio de Janeiro: IFRJ, 2017. p. 175 - 201. Disponível em: https://portal.ifrj.edu.br/sites/default/files/IFRJ/PROGRAD/cadernos_prograd_volum_e3_digital02052018_0.pdf. Acesso em: dezembro de 2018.

DURAND, José Carlos. Cultura como Objeto de Política Pública. In: _____. **Política Cultural e Economia da Cultura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc SP, 2013. p. 23 – 36.

_____. Política Cultural na Virada do Milênio: Tendências Internacionais e o caso dos EUA. In: _____. **Política Cultural e Economia da Cultura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc SP, 2013. p. 85 – 119.

ENCONTRO NACIONAL DE PRODUÇÃO CULTURAL (ENPROCULT). **Carta do Rio de Janeiro**. Disponível em: <<http://encontronacionalpc.blogspot.com/p/resultado.html>>. Acesso em: março de 2019.

FERNANDES, Natalia Aparecida Morato. **A política cultural à época da ditadura militar**. Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 3, n. 1, jan-jun, 2013, p. 173-192. Disponível em: <<http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/viewFile/124/71>>. Acesso em: agosto de 2018.

FERNÁNDEZ, Xan M. Bouzada. **Financia acerca del origen y genesis de las politicas culturales occidentales: Arqueologías y derivas**. In: O público e o privado. Departamento de Sociología de la Universidad de Vigo. Nº 9. Jan/Jun 2007. p. 111-147. Disponível em: <<http://www.seer.uece.br/?journal=opublicoeoprivado&page=article&op=view&path%5B%5D=163&path%5B%5D=237>>. Acesso em: junho de 2018.

FOLHA ONLINE, 02 de janeiro de 2003. **Leia a íntegra do discurso de posse de Gilberto Gil**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml>>. Acesso em: março de 2019.

FONSECA, Ana Carla; FEITOSA, Fernanda. Economia Criativa. In: OLIVIERI, Cristiane; NATALE, Edson (org.). **Guia Brasileiro de Produção Cultural 2013-2014**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013. p. 47-53.

FÓRUM CULTURAL DA BAIXADA FLUMINENSE. **Primeira Carta Cultural da Baixada Fluminense**. Duque de Caxias, 2000. Disponível em: <<https://pinba.files.wordpress.com/2014/10/carta-cultural-da-baixada-fluminense.pdf>>. Acesso em: junho de 2018.

FRANÇA JÚNIOR, Luis Celestino de; LIMA, Yasmim Gonçalves; RODRIGUES, Thiago. **A cultura na universidade**: Memória da Pró-Reitoria de Cultura da Universidade Federal do Cariri. Salvador, 2018. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult/anais/edicao-2018-xiv-enecult/>>. Acesso em: janeiro de 2018

FREITAS, Gabriela. **Arquivo sonoro sobre a experiência audiovisual na condição de discente de Produção Cultural do IFRJ**. Entrevistadora: Ruth Maciel: IFRJ. Rio de Janeiro, março de 2019.

FROES, Patricia. **Audiência Pública - Patrocínio das Estatais para Cultura - Miguel Jost 11/04**. 2019. (10m57s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XpsqpxVvgY0&feature=youtu.be&fbclid=IwAR1FG6WUGZ6D-39xogURhDAJ8rECjjoI-v9_bgT9Ak5MTVyde7r09Ti4yvo>. Acessado em: abril de 2019.

FURTADO, Rosa Freire d'Aguiar (Org.). **Ensaios sobre cultura e o Ministério da Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado, 2012. p. 198.

GADELHA, Rachel; BARBALHO, Alexandre. **Políticas públicas de cultura e o campo da Produção Cultural**. Revista Pensamento & Realidade. Ano XVI– v. 28 nº 4/2013. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/pensamentorealidade/article/download/17983/13349>>. Acesso em: maio de 2018.

GENTIL, Geneviève; POIRRIER, Philippe (Org.). **Cultura e Estado: A política cultural na França, 1955-2005**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2012. Disponível em: <<https://play.google.com/books/reader?id=wJFaCgAAQBAJ&pg=GBS.PT2>>. Acesso em: maio de 2018.

GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1982.

GUERREIRO, João. **Quando o centro é a periferia**: dinâmica cultural na região portuária do Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Serviço Social) - Programa de Pós-Graduação da Escola de Serviço Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSS/UFRJ). Rio de Janeiro, 2013. p. 267.

_____. **Participação e Cidadania: A construção do projeto cultural contemporâneo.** 2010. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24812.pdf>>. Acesso em: maio de 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Lauro. 11ª ed. - Rio de Janeiro: DP&A. 2006. p. 102.

IFRJ. **Projeto Pedagógico de Curso Bacharelado em Produção Cultural.** 2015. Disponível em: <<https://portal.ifrj.edu.br/ckfinder/userfiles/files/Cursos%20de%20Gradua%C3%A7%C3%A3o/Bach%20Produ%C3%A7%C3%A3o%20Cul/PPC%20BACHARELADO%20PRODU%C3%87%C3%83O%20CULTURAL.pdf>>. Acesso em: fevereiro de 2018.

_____. **Projeto Pedagógico de Curso Superior de Tecnologia em Produção Cultural.** 2012. Disponível em: <[file:///C:/Users/Ruth/Downloads/PC_CNil_Projeto%20Pedag%C3%B3gico%20de%20Curso%202012%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Ruth/Downloads/PC_CNil_Projeto%20Pedag%C3%B3gico%20de%20Curso%202012%20(1).pdf)>. Acesso em: novembro de 2018.

_____. **Sou ex-aluno.** s/d. Disponível em: <<https://portal.ifrj.edu.br/portal-ex-alunas-ex-alunos/apresentacao>>. Acesso em: março de 2019.

ITAÚ CULTURAL. **Isaura Botelho - População e políticas culturais.** 2016. (5m26s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pPz66zEuH8A>>. Acesso em: fevereiro de 2019.

JORDÃO, Gisele (coord.); BIRCHE, Leonardo; ALUCCI, Renata Rendelucci. **Mapeamento dos cursos de gestão e produção cultural no Brasil: 1995 - 2015.** Recurso eletrônico. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. 130 páginas. Disponível em: <<http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/10/MapCGPCultural-final.pdf>>. Acesso em: janeiro de 2019.

LANNES, Paulo. **Perfil do escritor brasileiro não muda desde 1965, diz pesquisa da UnB.** Metrôpoles, 16 de novembro de 2017. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/literatura/pesquisa-da-unb-perfil-do-escritor-brasileiro-nao-muda-desde-1965>>. Acesso em: fevereiro de 2019.

LEITÃO, Cláudia Sousa (org.). **Meu Verbo Cultura:** escritos sobre cultura e desenvolvimento. 1ª Edição. Salvador: EDFBA, 2016. p. 255.

LICHOTE, Leonardo. **Estudo sobre romances brasileiros aponta pequena presença de personagens negros.** G1 Cultura, 14 de abril de 2015. Disponível em: <<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:l97j0GPYAW4J:https://o-globo.globo.com/cultura/livros/estudo-sobre-romances-brasileiros-aponta-pequena->

presenca-de-personagens-negros-15909151+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: fevereiro de 2019.

LISBÔA, Cássia. **Produção Cultural: Arte, Cultura e Educação interligadas**. Revista da Graduação IFRJ, nº 8, 2016. p. 6-9. Disponível em: <https://issuu.com/ifrj/docs/revista_da_gradua___o_abril_2016>. Acesso em: fevereiro de 2019.

MACEDO, Letícia. **A revolta de maio de 68 na França através dos cartazes feitos na época**. G1, 06 de maio de 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/a-revolta-de-maio-de-68-na-franca-atraves-dos-cartazes-feitos-na-epoca.ghtml>>. Acesso em: maio de 2018

MACIEL, Ruth-Anne Santos; GUERREIRO, João. **Tecendo redes: A Experiência de um curso de elaboração de projetos culturais para grupos da Baixada Fluminense**. 2017. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult/programacao-3/apresentacao-em-grupos-de-trabalho-nos-14-eixos-tematicos/anais/>>. Acesso em: abril de 2018.

MACIEL, Ruth-Anne Santos; GUERREIRO, João; SANTOS, Pâmella Nunes dos. **Portfólio do curso de Bacharelado em Produção Cultural do IFRJ – Campus Nilópolis**, 2014. Disponível em <<http://docplayer.com.br/19474230-Portfolio-do-curso-bacharelado-em-producao-cultural-do-ifrj-campus-nilopolis.html>>. Acesso em: março de 2019.

MACIEL, Ruth-Anne Santos; GUERREIRO, João; SOARES, Thalyne Ferreira. **Organização, Ação e Articulação em uma Rede de Produtores Culturais da/na Baixada Fluminense: Curso de Elaboração de Projetos Culturais**. 2018. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult/anais/edicao-2018-xiv-enecult/>>. Acesso em: dezembro de 2018.

MEIRELES, Maurício. **Bolsonaro diz que vai travar Lei Rouanet com teto de R\$1 milhão**. Folha de São Paulo, São Paulo, 09 de abril de 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/04/bolsonaro-anuncia-que-teto-da-lei-rouanet-caira-para-r-1-milhao.shtml>>. Acesso em: abril de 2019.

MELLO, Ugo Barbosa de. Experiências formativas em organização da cultura no Brasil: um panorama a partir de entrevistas. In: COSTA, Leonardo Figueiredo; MELLO, Ugo Barbosa de. **Formação e organização da cultura no Brasil: experiências e reflexões**. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 13 - 47.

MENDONÇA, Leandro José. O campo acadêmico da Produção Cultural: histórias e características. In: CALABRE, Lia (org.). **Políticas Culturais: pesquisa e formação**. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: FCRB, 2012. p. 207 - 222.

MENEZES, Henilton. Lei de Incentivo Federal, Procultura e Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (Salic). In: BRASIL. Ministério da Cultura. **Curso de Formação de Gestores Públicos e Agentes Culturais**. 1ª Edição. 2014. Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/curso-gestores-agentes-2014>>. Acesso em: março de 2019.

MISKOLCI, Richard. **Diversidade ou Diferença?**. CULT - Revista Brasileira de Cultura. São Paulo, nº 205, ano 18. 2015. p. 16-19.

MONTEIRO, Evelyn Morgan; PASSOS, Pâmella; LIMA, Vinícius Carvalho. O lugar das Ciências Humanas em um Instituto Federal: narrativas cotidianas. In: PEREIRA, Marcus Vinicius; RÔÇAS, Giselle. **As nuances e o papel dos Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia: lugares a ocupar**. Série Reflexões na Educação. Volume 2. João Pessoa: Editora IFPB, 2018. P. 146 - 180. Disponível em: <<http://www.gptec.org/acervo/ReflexoesIFv2.pdf>>. Acesso em: março de 2019.

NÚCLEO DE CRIAÇÃO AUDIOVISUAL (NUCA). **Encontro de Produção Cultural**. 2012. (10m53s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JJ6PtdIO2jk>>. Acesso em: março de 2019.

O DIA, 06 de janeiro de 2018. **Crivella passa por saia justa em posse da secretaria de cultura**: prefeito foi vaiado ao dizer que artistas trocam sua arte por um sorriso. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/_conteudo/rio-de-janeiro/2017-01-06/crivella-passa-por-saia-justa-em-posse-da-secretaria-de-cultura.html>. Acesso em: junho de 2018.

O GLOBO, 23 de janeiro de 2018. **Justiça suspende decreto de Crivella que dava ao prefeito o poder de autorizar eventos**. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/justica-suspende-decreto-de-crivella-que-dava-ao-prefeito-poder-de-autorizar-eventos-22319208>>. Acesso em: janeiro de 2019.

OLIVEIRA, Kyoma Silva; GUELMAN, Leonardo Caravana; GUERREIRO, João. A Universidade na Construção do Produtor Cultural. In: **SEMANA DE PRODUÇÃO CULTURAL - UFF**, 1, Niterói, Rio de Janeiro, 2017. Mesa-redonda. Arquivo MP3 (1h36m10s).

ONOFRE, Leonardo de Freitas. **De dia formiga, de noite na farra**: articulações de uma Baixada Cultural. Duque de Caxias, 2016. Dissertação (Mestrado em

Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas). Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro Centro de Educação e Humanidades Faculdade de Educação da Baixada Fluminense.

PACHECO, Eliezer. **Institutos Federais: uma revolução na educação profissional tecnológica.** Brasília: SETEC MEC. 2010. Disponível: <<http://portaldoprofessor.mec.gov.br/storage/materiais/0000013531.pdf>>. Acesso em: fevereiro de 2019.

PEDROSO, Sandra Helena. **O produtor cultural e a formação de sua atividade.** Revista Latino-americana de Estudos em Cultura, ano 4, nº 7, semestral. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10395>>. Acesso em: março de 2019.

PITOMBO, Mariella. Entre o universal & o heterogêneo: uma leitura do conceito de cultura na Unesco. In NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). **Teorias e Políticas de Cultura: visões multidisciplinares.** Salvador: EDUFBA, 2007. P. 115 - 138. Disponível em: <[https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/139/4/Teorias%20e%20politicadas%20da%20cultura.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/139/4/Teorias%20e%20politicadas%20cultura.pdf)>. Acesso em: julho de 2018.

PORTO, Cristiane de Magalhães. Um olhar sobre a definição de cultura e de cultura científica. In: PORTO, Cristiane de Magalhães; BROTAS, Antonio Marcos Pereira; BORTOLIERO, Simone Terezinha (orgs.). **Diálogos entre ciência e divulgação científica: leituras contemporâneas.** Salvador: EDUFBA, 2011, P. 93-122. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/y7fvr/pdf/porto-9788523211813.pdf>>. Acesso em: janeiro de 2019.

PRODUÇÃO CULTURAL NO BRASIL. **Entrevista com Leandro Knopfholz.** 2011. (05m16s). Disponível em: <<http://producaocultural.procomum.org/videos/leandro-knopfholz/>>. Acesso em: janeiro de 2019.

QUEIROZ, Inti Anny. **As leis de incentivo à cultura de São Paulo: Panorama estadual e municipal.** Revista Pensamento & Realidade, v. 28, n. 4, 2013. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/pensamentorealidade/article/view/17985>>. Acesso em: setembro de 2018.

RABELLO, Lara. **Entrevista sobre a experiência intercambial na condição de discente de Produção Cultural do IFRJ.** Entrevistadora: Ruth Maciel: IFRJ. Rio de Janeiro, março de 2019.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Marketing Cultural e Financiamento da Cultura**: teoria e prática em um estudo internacional comparado. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003. p. 313.

_____. Economia Criativa: de modismo a estratégia de desenvolvimento. In: BRASIL. Ministério da Cultura. **Curso de Formação de Gestores Públicos e Agentes Culturais**. 1ª Edição. 2014. Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/curso-gestores-agentes-2014>>. Acesso em: março de 2019.

RIBEIRO, Djamila. Cansado de ouvir sobre machismo e racismo?. In: _____. **Quem tem medo do feminismo negro?**. 1ª Ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 76 – 78

_____. **O que é lugar de fala?**. Feminismos Plurais. Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017. p. 112.

RODA VIVA. **Sérgio Paulo Rouanet - 30/08/1991**. 2010. (1h36m29s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zgkAWNeXJwo>>. Acesso em: março de 2019.

RODRIGUES, Mateus. **Após cotas, universidades federais ficam 'mais populares e negras', diz estudo**. In: G1 DF, 18 de agosto de 2016. Disponível em: <<https://g1.globo.com/educacao/noticia/apos-cotas-universidades-federais-ficam-mais-populares-e-negras-diz-estudo.ghtml>>. Acesso em: março de 2019.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Crise e Políticas Culturais. In: BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia; MIGUEZ, Paulo; ROCHA, Renata (org.). **Cultura e Desenvolvimento**: perspectivas políticas e econômicas. Salvador: EDUFBA, 2011a. p. 13 - 26. Disponível em: <https://issuu.com/centrodepesquisaeformacao/docs/cultura_e_desenvolvimento_pespecti>. Acesso em abril de 2019.

_____. **Desafios das políticas e gestão culturais no Brasil**. 17 de maio de 2018. 24 slides. Material apresentado no Evento de Abertura das Comemorações dos 15 anos do Curso de Produção Cultural Do IFRJ/Nilópolis.

_____. **Panorama das políticas culturais no mundo**. Salvador: EDUFBA, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/7660/1/Políticas_artigo1.pdf>. Acesso em maio de 2018.

_____. Pensar, agir e organizar o campo da cultura. In: SECRETARIA DE CULTURA DA BAHIA. **Coleção Política e Gestão Cultural**. 2013. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=118>>. Acesso em: março de 2019

_____. Políticas Culturais: Abrangências e fronteiras. In: _____. **Cultura e Política Cultural**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011b. p. 57 – 76.

_____. Políticas culturais: entre o possível & o impossível. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). **Teorias e Políticas de Cultura**: visões multidisciplinares. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 115 - 138. Disponível em: <[https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/139/4/Teorias%20e%20politicadas%20da%20cultura.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/139/4/Teorias%20e%20politicadas%20cultura.pdf)>. Acesso em: maio de 2018.

_____. **Políticas Culturais no Brasil**: tristes tradições. Revista Galáxia, São Paulo, n. 13, Jun/2007. p. 101-113. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1469/934>>. Acesso em: maio de 2018.

_____. Políticas Culturais no Brasil: desafios contemporâneos. In CALABRE, Lia (org). **Políticas Culturais**: olhares e contextos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: São Paulo: Itaú Cultural, 2015. p. 11 – 21. Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2015/05/PoliticadasCulturais02_v07.pdf>. Acesso em: maio de 2018.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre; COSTA, Leonardo. **Mapeamento da formação e qualificação em organização cultural no Brasil - Relatório Final**. 2009. Disponível em: <http://www.organizacaoocultural.ufba.br/mapeamento_da_formacao.pdf>. Acesso em: janeiro de 2019.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; RUBIM, Lindinalva. **Organizadores da cultura: delimitação e formação**. Revista Comunicação & Educação. Ano XIV, Nº 2, 2009. p. 15 - 22. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/download/43350/46972/>>. Acesso em: janeiro de 2019.

RUBIM, Linda. Produção Cultural. In: _____. (org.). **Organização e Produção da Cultura**. Salvador: EDUFBA; FACOM/CULT. 2005. p. 13 - 31. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ufba/146/4/Organizacao%20e%20producao%20da%20cultura.pdf>>. Acessado em: dezembro de 2018.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**: fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia. 1º ed. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. **Por uma outra Globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 174.

SARKOVAS, Yacoff. **O incentivo fiscal à cultura no Brasil**. 2008. P. 22 -28. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/dart12%20o%20incentivo%20fiscal%20%C3%A0%20cultura%20no%20brasil.pdf>. Acesso em: junho de 2018.

SEBRAE. Observatório Sebrae/RJ. **Painel Regional Baixada Fluminense**. Rio de Janeiro: SEBRAE/RJ, 2015. Disponível em: <http://www.sebrae.com.br/Sebrae/Portal%20Sebrae/UFs/RJ/Anexos/Sebrae_INFR_EG_2014_BaixadaFlum.pdf>. Acesso em: fevereiro de 2019.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA. **Mapa de Cultura RJ**. Disponível em: <<http://mapadecultura.rj.gov.br/>>. Acesso em: março de 2019.

SESC. Departamento Nacional. **Política Cultural**. Rio de Janeiro: Departamento Nacional, 2015. Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/downloads/politicacultural.pdf>>. Acesso em: março de 2019.

SILVA, Ricardo Dias da. Capítulo I: Polimorfismo das Carreiras de Adido no Serviço Exterior Brasileiro. In: _____. **A construção política da adidância agrícola no Brasil**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-graduação de Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade, Universidade Federal Rural do Rio De Janeiro (CPDA/UFRRJ). Rio de Janeiro, 2018. p. 29 - 57.

SIMÕES, Manoel Ricardo. **Baixada Fluminense, sociedade e natureza**. Mesquita: Entorno, 2011.

SOUZA, Alexandre Santos Arantes; ACCO, Marco Antônio de Castilhos. **Políticas Culturais nas Universidades: a construção de uma agenda participativa e a derrocada autoritária**. 2018. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult/anais/edicao-2018-xiv-enecult/>>. Acesso em: dezembro de 2018.

UNESCO. **1982 - 2000**: de MONDIACULT a “Nuestra diversidad creativa”. Disponível em: <<https://ich.unesco.org/es/1982-2000-00309>>. Acesso em: julho de 2018.

_____. **Declaración de México sobre las Políticas Culturales**. México. 1982. Disponível em: <http://www.culturalrights.net/descargas/drets_culturals400.pdf>. Acesso em: junho de 2018.

_____. **Declaración Mundial sobre la Educación Superior en el siglo XXI: Visión y Acción**. Paris. 1998. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000113878_spa>. Acesso em: março de 2019.

_____. **Políticas culturais para o desenvolvimento**: uma base de dados para a cultura. Brasília: UNESCO Brasil, 2003. Disponível em: <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000131873>>. Acesso em: julho de 2018.

UNIPAMPA, 2016. **Histórico ENPROCULT**. Disponível em: <<https://eventos.unipampa.edu.br/enprocult/historico-2/>>. Acesso em: março de 2019.

VARELLA, Guilherme. **Plano Nacional de Cultura**: direitos e políticas culturais no Brasil. 1 ed. - Rio de Janeiro: Azougue, 2014. 208 páginas. Disponível em: <http://culturadigital.br/livroplanonacionaldecultura/files/2015/11/Plano-nacional-de-cultura_web2.pdf>. Acesso em: maio de 2018.

VIANNA, Bruno; MARTINS, Jaqueline; MARQUES, Priscila; MORENO, Thaisa; TRINDADE, Verônica. **Nunca fui, mas me disseram**. 2007. (38m53s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E8sUcveY6XA>>. Acessado em: março de 2019.

VIANNA, Hermano. Nacional-Popular. In: _____. **O mistério de Samba**. 6ª ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2007. p. 159 – 174.

VICÁRIO, Fernando. Os novos modos de consumir cultura e as velhas políticas ministeriais: desencontros e transformações. In CALABRE, Lia (org). **Políticas Culturais**: olhares e contextos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: São Paulo: Itaú Cultural, 2015. p. 22 – 31. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/politicas-culturais-olhares-e-contextos>>. Acesso em: julho de 2018.

VICH, Vítor. O que é um gestor cultural? In: CALABRE, Lia; RABELO, Débora (org.). **Políticas culturais: conjunturas e territorialidades**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Recurso on-line. P. 49 - 54. Disponível em: http://observatoriodadiversidade.org.br/site/wp-content/uploads/2017/06/IC-POLCULTURAIIS_vol3_ONLINE_AF.pdf. Acesso em: julho de 2018.

VIEIRA LOPES, Antonio Luis de Alencar. **Os caminhos e obstáculos na profissionalização da gestão cultural em Iberoamérica**. 2012. Disponível em <http://formacaocapacitacaocultura.com.br/pdfs/gt1/1.%20OS%20CAMINHOS%20E%20OBST%3%81CULOS%20NA%20PROFISSIONALIZA%3%87%3%83O%20DA%20GEST%3%83O%20CULTURAL%20EM%20IBEROAM%3%89RICA%20-%20Antonio%20L.%20Alencar.doc.pdf>. Acessado em: janeiro de 2019.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Tradução de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2004. 615 páginas.