



**Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Centro de Artes, Humanidades e Letras
Curso Superior de Tecnologia em Gestão Pública**

ALEXANDRE SANTOS ARANTES DE SOUZA

**PRODUÇÃO CULTURAL NA PARAÍBA: campo profissional e perfil
dos(as) produtores(as) culturais**

Santo Amaro da Purificação – BA

2023

ALEXANDRE SANTOS ARANTES DE SOUZA

**PRODUÇÃO CULTURAL NA PARAÍBA: campo profissional e perfil
dos(as) produtores(as) culturais**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Pós-Graduação *Lato Sensu* em Políticas e Gestão Cultural, Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Especialista em Políticas e Gestão Cultural.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mariella Pitombo Vieira.

Santo Amaro da Purificação – BA

2023

Dados Internacionais de catalogação na Publicação (CIP)

S719 Souza, Alexandre Santos Arantes de
Produção cultural na Paraíba: campo profissional e perfil dos(as) produtores(as) culturais. / Alexandre Santos Arantes de Souza – Santo Amaro da Purificação, BA: UFRB, 2023.
102 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, Santo Amaro da Purificação, BA, 2023.

Orientadora: Mariella Pitombo Vieira.

1. Produção cultural. 2. Produção cultural - Brasil. 3. Política cultural - Brasil. I. Vieira, Mariella Pitombo. II. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. III. Título.

CDD 306.4

ALEXANDRE SANTOS ARANTES DE SOUZA

**PRODUÇÃO CULTURAL NA PARAÍBA: CAMPO PROFISSIONAL E PERFIL
DOS(AS) PRODUTORES(AS) CULTURAIS**

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Especialista em Políticas e Gestão Cultural, Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

Aprovado em 28 de julho de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Mariella Pitombo Vieira (Orientadora)
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Prof.^a Dr.^a Daniele Pereira Canedo
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Prof. Dr. Leonardo Figueiredo Costa
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

AGRADECIMENTOS

No momento em que escrevo esses agradecimentos, me vem à mente uma enxurrada das melhores lembranças de todo o processo vivido ao lado da inspiradora turma 2021/2023 da Especialização *lato sensu* em Política e Gestão Cultural, do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (Cecult) da Universidade Federal do Recôncavo (UFRB).

De início, agradeço à UFRB pela oportunidade e provocação de acessar o que de melhor essa instituição tem oferecido à cultura e às políticas culturais brasileiras. A UFRB é uma universidade à frente de seu tempo e que tem ultrapassado suas próprias fronteiras — e, certamente, sou fruto desse alcance ampliado.

Aos professores e técnicos do Cecult e da Especialização, aos quais agradeço e parabênizo em nome do incansável coordenador, Prof. Luciano Simões. A todas e todos vocês, parabéns pela universidade potente que têm construído e pela grande contribuição ao pensamento crítico no campo das políticas culturais. Incluo nesse grupo e destaco carinhosamente a professora e orientadora, Mariella Pitombo Vieira, por toda a partilha, parceria e importantes contribuições para o desenvolvimento e a conclusão deste trabalho.

Aos colegas da turma 2021/2023. A todas e todos que me permitiram uma vivência singular, no encontro e no confronto das boas e grandes ideias, dos pensamentos profundos, das referências que se tornaram para mim, num percurso de intensas partilhas e aprendizados. Agradeço a Adriele do Carmo, Alanna Oliveira, Alyson Damasceno, Angelo Dias, Antonioni Afonso, Breno Oliveira, Dene Côrtes, Elisa Taemi, Érique Batista, Fabiana Marques, Fábio Carvalho, Flávia Santana, Gabriela Sanddyego, Inah Irenam, Jean Ferreira, Lucas Omowe, Neilson Nery, Patrícia Santana, Rafael Formiga, Renata Nascimento, Roberaldo Galiza, Sheu Araújo, Sílvia Leme, Sofia Castilho, Taís Viscardi, Thaís Lefundes, Thiago Rodrigues e Vanessa Avelar, pessoas que me atravessaram da melhor forma, pelo conhecimento abundante e trocas sinceras.

À minha família, meus amores, minhas companheiras de vida e sonhos, Jessyca e Luna, pelo amor e companheirismo que tanto me move; à minha mãe,

Nadja, por me ensinar a sempre ter coragem para seguir meus objetivos e sonhos; a meu pai, Elivan, por sempre acreditar no meu crescimento e que posso ir além.

A meus e minhas companheiras do Fórum de Produção Cultural da Paraíba (FPC-PB) e do Observatório de Políticas Culturais da Paraíba (ObservaCult-PB), que primeiro impulsionaram esta pesquisa, com o ímpeto de transformação do lugar onde vivemos e construímos. Agradeço com especial carinho à Bárbara Duarte, Dina Faria e George Glauber, os primeiros a pensarem, junto comigo, os contornos dessa investigação exploratória. Como se diz, “só a luta muda a vida!” Que o que fazemos e sonhamos, lutamos e realizamos nessa terra Parahyba seja sempre para mudar... para melhor!

RESUMO

O trabalho desenvolve uma análise do caráter ampliado e da capacidade sistêmica do campo cultural em sua configuração contemporânea, como é enxergado no contexto atual de intensa complexificação e abrangência desse campo. Nesse sentido, evidencia a emergência do campo da organização da cultura, com foco no viés da produção cultural, tratando-a de forma multidimensional, seja como campo, seja como elo estratégico do sistema cultural. Para isso, o trabalho reflete, de um lado, sobre os variados conceitos de produção cultural abordados pela literatura nacional e seu percurso de desenvolvimento; e, de outro lado, debate os desafios, gargalos e condicionantes do trabalho nessa área, cujas condições impactam diretamente os seus profissionais. Por fim, analisa dados primários coletados com profissionais da produção cultural do estado da Paraíba, traçando um perfil desses(as) profissionais e caracterizando o cenário estadual quanto ao desenvolvimento desse campo.

Palavras-chave: organização da cultura; produção cultural; produtores culturais; profissão; Paraíba.

ABSTRACT

The work develops an analysis of the expanded nature and systemic capacity of the cultural field in its contemporary configuration, as perceived in the current context of intense complexification and scope of this field. In this sense, it highlights the emergence the organization of culture field, focusing on the bias of cultural production, treating it in a multidimensional way, either as a field or as a strategic link in the cultural system. To do so, the work reflects, on the one hand, on the various concepts of cultural production addressed by national literature and their developmental path; and, on the other hand, it discusses the challenges, bottlenecks, and determinants of work in this area, the conditions of which directly impact its professionals. Finally, it analyzes primary data collected from cultural production professionals in the state of Paraíba, outlining a profile of these professionals and characterizing the state scenario regarding the development of this professional field.

Keywords: organization of culture; cultural production; cultural producers; profession; Paraíba.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Economia criativa brasileira – abordagem ampliada	22
Figura 2 – Distribuição dos(as) respondentes por gênero	48
Figura 3 - Renda mensal familiar distribuída entre homens e mulheres	51
Figura 4 – Distribuição dos(as) respondentes por raça/cor da pele	52
Figura 5 – Distribuição dos(as) respondentes por raça/cor da pele x grau de escolaridade	55
Figura 6 – Distribuição dos(as) respondentes por raça/cor da pele x renda mensal familiar	56
Figura 7 – Grau de escolaridade dos(as) respondentes	59
Figura 8 – Áreas de formação em nível superior declaradas pelos(as) respondentes	60
Figura 9 – Participação em cursos e atividades de formação em Produção Cultural	63
Figura 10 – Nuvem de palavras sobre tipos de cursos e formações acessadas pelos participantes	63
Figura 11 – Interesse em realizar graduação em Produção Cultural	65
Figura 12 – Interesse em realizar pós-graduação em Produção Cultural	67
Figura 13 – Distribuição dos(as) respondentes nas categorias capital x interior	70
Figura 14 – Produção Cultural como principal fonte de renda	73
Figura 15 – Renda mensal familiar	74
Figura 16 – Nível de formalização (PJ)	76
Figura 17 – Avaliação da oferta formativa em Produção Cultural (capital x interior)	79
Figura 18 – Interesse em graduação e pós-graduação em Produção Cultural (capital x interior)	80
Figura 19 – Hierarquia de categorias de motivação para atuar como produtor(a) cultural	83
Figura 20 – Tempo de atuação como produtor(a) cultural	85
Figura 21 – Segmentos com que atuam os(as) produtores(as) culturais	86
Figura 22 – Quantidade de segmentos com que atuam	88
Figura 23 – Produção cultural como principal fonte de renda	89
Figura 24 – Nível de formalização como pessoa jurídica	90

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Distribuição dos(as) respondentes por cidade e informações adicionais sobre o território	69
Tabela 2 – Distribuição dos(as) respondentes por regional cultural	70

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 CULTURA COMO CAMPO AMPLIADO E SISTÊMICO	15
3 ORGANIZAÇÃO DA CULTURA: A PRODUÇÃO CULTURAL E SEUS PROFISSIONAIS	28
3.1 A produção e o produtor cultural	31
4 PRODUÇÃO CULTURAL NA PARAÍBA: ANÁLISES DE QUATRO DIMENSÕES DETERMINANTES	42
4.1 Metodologia da pesquisa	45
4.2 Recorte da dimensão socioeconômica desdobrada nas categorias gênero e étnico-racial	48
4.3 Recorte da dimensão educacional	58
4.4 Recorte da dimensão territorial	68
4.5 Recorte da dimensão profissional	82
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	95
ANEXO – Questionário aplicado à pesquisa Perfil dos(as) Produtores(as) Culturais da Paraíba	98

1 INTRODUÇÃO

O campo da organização da cultura é, em si, tão complexo quanto o próprio campo cultural, o qual ele atravessa e pelo qual ele é atravessado. Multifacetado, multidimensional, polifônico, plural, há tantas camadas que lhe constituem e tantos modos de fazer, tantas possibilidades de práticas, que se torna hercúlea a tarefa de examiná-lo em sua completude e extensão. O presente trabalho, contudo, não apresenta essa pretensão. Partindo de determinados debates amplos sobre o campo cultural e suas configurações — que merece a continuidade, atualização e adensamento das reflexões aqui iniciadas —, buscamos examinar mais especificamente a “produção cultural”, esse subcampo que é, na verdade, parte integrante da “organização da cultura”.

O exercício de reflexão, compreensão, análise e síntese das relações entre o campo, o sistema e a produção culturais, bem como de seus processos de desenvolvimento, nos levou, neste trabalho, a pensar articuladamente o global e o local, a abrangência e o seu recorte, as dinâmicas de transformação que conduziram a constituição desse campo, mas também sua realidade aproximada no território compreendido como estado da Paraíba.

Não por acaso, o tema deste trabalho se confunde com a própria história deste pesquisador, na medida em que quase metade da sua vida é atravessada pelas veredas da produção cultural. Ao tempo que este trabalho é elaborado, completam-se 15 anos de atividade profissional com produção cultural, algo que já era feito, inclusive, antes mesmo desse período, mas que, por incompreensão, não entendia ao certo do que se tratava. O início dessa trajetória pessoal surge, antes de tudo, de uma forte inquietação, da vontade de ver algo acontecer ou de fazer esse algo acontecer. E aquilo já era produção cultural.

No entanto a experiência por si só não daria conta de traduzir as tantas questões que se atravessaram nessa trajetória e que, certamente, não são exclusivas a este pesquisador. Pelo contrário, estão presentes em grande parte daqueles que se dedicam à intensa busca por viver de produção cultural na Paraíba. Nesse sentido, o trabalho ora apresentado traz parte dessas questões, reflexões, anseios e percepções, mas também ultrapassa a tão somente empiria e busca ofertar um conjunto de dados e indicadores acerca do campo de trabalho, da

profissão e dos profissionais. Essa contribuição entendemos como necessária ao contexto sobre o qual avançamos atualmente, de intensa produção artística no território e, com isso, da visível ampliação da demanda por produtores culturais em todos os segmentos artístico-culturais, gerando reflexões sobre o lugar da produção cultural e seu estágio de desenvolvimento na Paraíba.

Vale ainda dizer que é salutar a oportunidade e a possibilidade de desenvolver o presente trabalho, tendo em vista a escassez de informações, dados e indicadores acerca da cultura paraibana e, ainda menos, da produção cultural e seus profissionais. Com isso, buscamos colaborar para o amadurecimento profissional desses trabalhadores e, dentro da viabilidade, com políticas culturais destinadas à profissionalização desse campo estratégico para a dinamização da cultura.

Na seção 2, discutimos acerca do campo cultural, com base no seu processo de desenvolvimento conceitual diante das dinâmicas culturais modernas e contemporâneas (Chauí, 2006). Trazemos um aporte que demonstra como o percurso do campo é marcado por fatores como *secularização, divisão social do trabalho, especialização, complexificação e ampla diversidade de configurações constituintes* (Rubim, 2008, 2010). Ao refletirmos sobre o campo cultural, iniciamos por debater a existência de um sistema cultural que se articula, se integra e interage por meio de elos que o configuram e impactam diretamente os setores e subsetores que compõem esse campo (Acco, 2016; Rubim, 2008, 2010).

Na seção 3, debruçamo-nos mais amplamente sobre o campo da organização da cultura e mais detidamente sobre o campo da produção cultural, sendo esse segundo contido naquele primeiro. Partindo do percurso da organização da cultura em âmbito internacional (Costa, 2011), refletimos acerca do seu desenvolvimento nessas outras realidades — anglo-saxônica, ibero-americana e latino-americana — até seu despertar em âmbito nacional. Evidenciamos como a experiência brasileira priorizou a produção cultural em detrimento da gestão cultural (Rubim, 2005; Rubim, 2008, 2010; Rubim; Barbalho; Costa, 2011, 2012), tendo como pano de fundo o surgimento de políticas de financiamento à cultura na modalidade do incentivo fiscal durante os anos 1990, ampliando a demanda e as exigências em torno dos produtores culturais. Nesse sentido, entre os marcos de conformação desse campo, destacamos também a criação das primeiras escolas de formação superior na área, no Rio de Janeiro e na Bahia (Rubim, 2005).

Em seguida, apresentamos um conjunto de definições de produção cultural, principalmente em comparação com a gestão cultural, na busca por localizar suas similaridades, convergências, mas também distinções e especificidades (Avelar, 2013; Costa, 2011; Cunha, 2007; Gadelha, 2015). O debate busca identificar elementos preponderantes nas tentativas de definição e conceituação da “produção cultural” que nos permitam também refletir sobre suas configurações, seja enquanto campo, seja enquanto profissão. É desse modo que apresentamos questões críticas pertinentes ao fazer profissional, sendo elas acerca da relação da profissão com as políticas culturais, as condições de trabalho e suas principais características (sazonalidade, intermitência, baixa formalização dos vínculos), os desafios acerca da regulamentação e a formação como questão essencial ao processo de profissionalização.

Na seção 4, mergulhamos fundamentalmente na análise de um amplo conjunto de dados primários produzidos no contexto da pesquisa Perfil dos(as) Produtores(as) Culturais da Paraíba, da qual este autor fez parte e é um dos idealizadores. A pesquisa é fruto de esforços conjuntos entre o Fórum de Produção Cultural da Paraíba (FPC-PB) e o Observatório de Políticas Culturais da Paraíba (ObservaCult) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), tendo como fator motivador a intenção de provocar as instituições de gestão cultural e de ensino formal (técnico e superior), para a atenção necessária ao campo da produção cultural, com vistas à ampliação da oferta formativa na área. Como objetivo, buscava-se traçar um perfil profissional amplo desses profissionais, de modo a demonstrar a pertinência pela ampliação de estratégias formativas e de fomento e financiamento ao segmento da produção cultural. A pesquisa foi aplicada em 2020 e sofreu um hiato devido à pandemia de covid-19, sendo retomada em 2022, no contexto da disciplina de Cultura, Economia e Desenvolvimento da especialização em Políticas e Gestão Cultural da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

Ainda que baseado nos dados da pesquisa original, o presente trabalho trouxe alguns elementos diferenciados em relação ao produto inicialmente idealizado. Nesse sentido, a seção 4 é dividida em cinco partes: metodologia da pesquisa; recorte da dimensão profissional; recorte das dimensões de gênero e étnico-racial; recorte da dimensão educacional; e recorte da dimensão territorial. Ao longo das análises de cada dimensão, trouxemos informações percentuais e de

quantificação extraídas diretamente dos dados coletados por meio de questionário estruturado, ao que foram adicionados elementos de análise inferencial, com base, principalmente, na experiência deste autor na atuação como produtor cultural.

Acreditamos que essa pesquisa é motivada por aquela mesma inquietação lá de trás, que moveu aquele jovem ao encontro de sua profissão. O ímpeto de realizar e movimentar seu território, seu lugar, permanecem. No entanto, transcorridos 15 anos e após muitas experiências vividas — ora positivas, ora adversas —, emerge também um devir para se alcançar outros patamares da relação com a produção cultural, abrindo espaço não apenas para a realização, mas também para a reflexão crítica, acurada, criteriosa e de caráter científico. Diante disto, é desejo nosso que este trabalho se torne uma contribuição para o amadurecimento dessa profissão no contexto paraibano.

2 CULTURA COMO CAMPO AMPLIADO E SISTÊMICO

O longo percurso trilhado conferiu ao debate sobre o conceito de cultura — bem como sobre seu lugar e função nas sociedades e sua constituição enquanto campo social — um intenso processo de elaboração e disputa por diversas correntes do pensamento, geradas em distintas disciplinas e campos do conhecimento. Correntes teóricas como o evolucionismo cultural, funcionalismo, estruturalismo, abordagens simbólicas e interpretativas, pós-modernismo, entre outras geradas no âmbito das ciências sociais, desenvolveram seus aportes conceituais e foram palco de fortes disputas dentro de seus campos e disciplinas. Desempenharam importante papel na compreensão que temos hoje acerca do processo evolutivo do conceito de cultura, estabelecendo um amplo rol de interpretações e abordagens. Certamente não é o caso de retomarmos toda a trajetória de debates ou mesmo nos aprofundarmos nos significados que compõem a gênese da palavra e seus primeiros usos — como “*colere*”, do latim “cultivar, habitar, cultuar”; ou “*kultur*”, do alemão, e “*civilization*”, do francês, com seus sentidos aproximados. Interessa-nos, contudo, refletir com base em apreensões mais aproximadas ao nosso tempo, oriundas de processos das chamadas modernidade e contemporaneidade, destacando o que parece ser uma crescente abrangência da noção de cultura e sua complexificação enquanto campo social (Chauí, 2006).

Em contrapartida, o próprio campo cultural ofertou a tais perspectivas teóricas fatos materiais com base nos quais elas foram elaboradas, tomando como ponto de partida para tais análises a realidade das dinâmicas, processos e contextos sociais e culturais dos mais diversos grupos sociais. Ao ser introduzida uma acepção moderna de distinção social (Bourdieu, 2007) sobre a cultura nas sociedades, passa-se também a compreendê-la em seu caráter valorativo e em sua diversidade de funções e usos.

Chauí (2006) demonstra como o fator de distinção atribuído à cultura significou atrelá-la à ideia de civilização e de progresso, perspectiva calcada pelo Ocidente capitalista — colonialista e imperialista — para diferenciá-lo de tudo aquilo que seria “primitivo”, principalmente advindo das colônias e outros lugares fora da Europa. Desse modo, “avalia-se o progresso de uma civilização pela sua cultura e avalia-se a cultura pelo progresso que ela traz a uma civilização” (Chauí, 2006, p.

130). Tal perspectiva só será rompida na segunda metade do século XX, com o advento da antropologia social e da antropologia política, para as quais “cada cultura é vista como singularidade, uma individualidade própria, dotada de uma estrutura específica”, levando a que o termo cultura ganhe “uma abrangência que não possuía antes, passando a significar o campo das formas simbólicas” (Chauí, 2006, p. 131). Nesse sentido, a cultura passa a ser compreendida como

o campo no qual uma comunidade institui as relações entre seus membros e com a natureza, conferindo-lhes sentido ao elaborar símbolos e signos, práticas e valores, ao definir o possível e o impossível, a linha do tempo (passado, presente e futuro), as distinções no interior do espaço, o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o justo, o permitido e o proibido, a relação com o visível e o invisível, com o sagrado e o profano, a guerra e a paz, e a vida e a morte (Chauí, 2006, p. 131).

Com o tempo, essa compreensão abrangente acerca da cultura passa a ser assumida por instituições de referência em nível global, gerando incidência direta sobre a relação dos Estados-nações com o campo cultural e as políticas culturais desenvolvidas. É o caso da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), que assume um papel protagonista, produzindo conferências, convenções, declarações, relatórios, eventos e documentos de destaque, reunindo especialistas do campo cultural para debates significativos que vêm modificando os modos de lidar com a cultura pelos governos. É fruto desse percurso de elaboração o entendimento cunhado por esse organismo internacional acerca da definição de cultura, ao afirmar que

a cultura pode ser considerada atualmente como o conjunto dos traços distintivos espirituais, materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade e um grupo social. Ela engloba, além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 1982, p. 1).

A produção de um vasto arcabouço teórico, jurídico e político por parte de organismos internacionais como Organização das Nações Unidas (ONU) e Unesco conferiu ao debate uma destacada centralidade em nível global. Daí, têm surgido desde políticas de salvaguarda do patrimônio cultural até indicadores e recomendações acerca da economia criativa no mundo. Consensos internacionais são produzidos e desdobrados em convenções das quais os países se tornam

signatários. A dimensão hoje bastante difundida dos direitos culturais — encarada como a segunda geração de direitos humanos — se estabelece fortemente a partir da Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, influenciando as Constituições de diversos países, que passam a incorporar a cultura e a liberdade cultural como direito constitucional. Esses são apenas alguns exemplos de como organismos internacionais e intergovernamentais têm influenciado parte das mudanças no campo cultural.

Além do mais, processos endógenos e exógenos marcam profundamente o campo cultural por meio de transformações que o reconfiguram, produzindo mudanças significativas nas formas de criação, produção, gestão, distribuição, circulação e consumo dos bens simbólicos. Com isso, o papel da cultura nas sociedades foi definido e modificado em diversos momentos, sob influência de variados fatores, conformando esse campo como o enxergamos hoje.

Para compreender esse conjunto de fatores que desempenharam papel destacado para o alcance dessas transformações, temos em Rubim (2008) uma produção significativa da síntese desse processo global de mudanças. É possível dizer que ao menos três macrofatores oriundos da modernidade influenciaram diretamente a cultura, sendo eles a secularização e autonomização desse campo, a divisão social do trabalho e a politização da cultura. Aspectos políticos, sociais e econômicos que, por sua vez, tiveram a força de moldar as sociedades, as relações de trabalho e as lutas sociais a seu tempo.

Em primeiro lugar, aponta-se que, na virada do século XIX e ao longo do século XX, pôde-se ver uma crescente autonomização (ainda que relativa) do campo cultural diante de outros campos, mais notadamente a religião e a política — representados, de um lado, pela Igreja Católica e, por outro, pelas monarquias, as cortes e os mecenas. Essa separação levou à “constituição da cultura como campo social singular, que articula e inaugura instituições, profissões, linguagens, símbolos, valores e tensões” (Rubim, 2008, p. 48), produzindo um processo de especialização da cultura, que passa a ser considerada como uma dimensão social da vida humana específica, capaz de ser estudada e compreendida em suas singularidades.

Em segundo lugar — não diferente de outros campos —, vê-se também uma maior divisão social do trabalho em torno do campo cultural, com o surgimento de novas profissões e instituições. Por sua vez, o campo se torna cada vez mais

exigente com seus profissionais, cobrando-lhes formação, qualificação, profissionalização, compreendidos como fatores distintivos para a atuação de trabalhadores qualificados para ocuparem os mercados culturais emergentes. É nesse sentido que a chegada da modernidade e as transformações sociais, econômicas e laborais do século XX geram efeitos diretos sobre a conformação e a organização do campo cultural.

Enquanto isso, um terceiro aspecto de influência é a politização desse campo, que passa a ser marcado por uma maior significação política da cultura enquanto esfera social, deixando de ser legitimada por sua referência ao mundo das religiões. Ao mesmo tempo, a cultura se torna fonte significativa de legitimidade do Estado moderno e seu governo, influenciando diretamente na construção de hegemonias no contexto de expedientes democráticos. Segundo Rubim (2008, p. 49), “ao recorrer à lógica da construção de hegemonias, a política necessariamente se articula com a cultura, posto que se trata da elaboração e da disputa de visões de mundo, nas quais política e cultura sempre estão imbricadas”.

Desse primeiro movimento de transformações, forma-se um panorama cada vez mais complexo para a cultura, que, na sequência, passa a ser atravessada por outros fatores que entram em cena. A crescente incidência do campo econômico sobre a cultura está entre os principais fatores contemporâneos que a modelam, por meio da sofisticação do sistema capitalista em sua fase de intensa globalização; do avanço tecnológico e sua relação com o surgimento das indústrias culturais; da diversificação e transnacionalização dos mercados culturais; do predomínio das lógicas neoliberais de mercantilização da vida e das dinâmicas culturais.

Nesse sentido, esquematicamente, Rubim (2008, p. 49-50) adiciona seis macrofatores que atuam como componentes decisivos para a configuração contemporânea da cultura e fundamentais para as transformações do campo: *i) mercantilização da cultura*, processo associado ao desenvolvimento das “indústrias culturais”, indicando o avanço do capitalismo sobre os bens simbólicos, que passam a ser produzidos por uma lógica submetida ao capital, compreendidos enquanto mercadoria não apenas em sua fase de circulação, mas, sim, já desde sua produção; *ii) culturalização da política*, quando a cultura é alçada ao patamar de tema relevante do universo da política moderna, isto é, esfera social que exige atenção e ação por parte do Estado, o que a leva a ser incorporada ao cotidiano

político, passando a ser objeto de formulação de programas de partidos políticos, agendas governamentais e sociedade civil; *iii) culturalização da mercadoria*, movimento próprio das chamadas economia e indústrias criativas, em que se vê papel preponderante de fatores simbólicos — “de denso conteúdo cultural” — na determinação do valor das mercadorias, inclusive de bens materiais; *iv) glocalização*, movimento que evidencia o caráter multifacetado da cultura, pois nela mobilizam-se, articulam-se e coexistem (não em igualdade) diferentes fluxos e estoques culturais de tipos diferenciados, em que, de um lado, se vê o processo de globalização que conforma a fabricação de produtos marcados por padrões simbólicos desterritorializados e que buscam se posicionar em um mercado de grandes dimensões e alcance, que articula comunicação, entretenimento e lazer, e, do outro lado, iniciativas e manifestações que têm no território sua principal referência, mobilizando fluxos e estoques culturais locais, e que, na articulação entre ambos, local e global interagem e geram “um desigual e combinado processo de glocalização da cultura”; e, por fim, *v) transversalidade*, por meio da qual a cultura, ainda que caracterizada enquanto campo social específico, se transborda e exerce um papel expansivo, de caráter transversal a outros campos sociais, e que perpassa toda a complexa sociabilidade contemporânea, assim como, por sua vez, desafiando as políticas culturais, que passam a ter “de dar conta do seu campo social específico e dessa transversalidade que faz a cultura permear os mais diferentes campos da sociabilidade atual e interagir cada vez mais com eles”.

Esse conjunto de fatores influenciou diretamente os processos transformativos do campo cultural. De um lado, a forte marca de um processo de secularização do próprio campo, somada às transformações advindas do mundo do trabalho e da organização social e política que permeou a cultura ao longo de todo o século XX. De outro lado, mas em mesmo sentido, uma série de mudanças e inovações geradas no bojo da globalização, que reposicionou a organização do sistema capitalista e os mercados transnacionais — culturais, inclusive —, bem como uma intensa produção de tecnologias que impactaram os diversos modos de criação, produção, distribuição e consumo cultural em escala global. Se somarmos ainda o caldo das disputas e elaborações conceituais acerca da cultura e suas assimilações tanto pelas searas acadêmicas quanto pelas instituições multilaterais e intergovernamentais, com seus desdobramentos das políticas públicas de cultura e nos mercados culturais, temos a forja de um campo com alto teor de

complexidade em suas configurações, seus componentes, sua organização e sua forma cada vez mais sistêmica de funcionar.

O campo cultural é caracterizado pela sua alta heterogeneidade, sendo constituído de práticas variadas, de iniciativas experimentais de pequeno porte até fenômenos de massa que movem mercados vigorosos; de processos de natureza mais informal, como a cultura popular, até outros complexos, como o audiovisual. O grande número de setores que abarca tem dinâmicas bem distintas umas das outras. Para além das especificidades setoriais, há aspectos transversais, como as questões referentes à liberdade de expressão, às preferências estéticas, ao papel dos mercados, entre diversas outras (Paiva, 2018, p. 133-134).

Essa alta heterogeneidade que configura o campo cultural e que se impõe como fator constitutivo também define a sua amplitude, desafiando-nos a projetá-lo em sua máxima potência, isto é, na ampla diversidade de segmentos, expressões e bens materiais e imateriais que o compõem, assim como na multifacetada rede de relações transversais e interdependentes que a cultura estabelece com outros setores e campos sociais. Para demonstrarmos, destacamos dois exemplos que nos permitem delinear esse caráter heterogêneo do campo cultural.

Na seara das políticas públicas de cultura, um documento de referência em âmbito estadual é a Lei Orgânica da Cultura da Bahia (Bahia, 2011). O documento define, de modo bastante abrangente e diverso, o alcance da Política Estadual de Cultura daquele estado, elencando, em seu artigo 3º, um conjunto de 108 expressões, segmentos e bens materiais e imateriais reconhecidos como objetos dessa política. Nesse rol variado, a legislação compreende das linguagens artísticas (música, teatro, literatura etc.) até setores da chamada economia criativa, como arquitetura e urbanismo, jogos eletrônicos e publicidade; de objetos como revistas, jornais e livros a práticas culturais como falares, línguas, linguagens e leituras; de equipamentos culturais consolidados, como teatros, cinemas, bibliotecas, museus, até espaços de intensa dinâmica cultural, como feiras, sebos, associações culturais; de artes e expressões populares, como artesanato, festas, manifestações populares, tradições, até ambientes culturais contemporâneos, como a cibercultura, bem como expressões eruditas, como ópera. Esses e outros exemplos podem ser citados para demonstrar o campo cultural ampliado considerado por essa política pública, em que ainda — no parágrafo único no mesmo artigo — se ressalva que a enumeração realizada “não exclui outras

expressões da vida cultural suscetíveis de serem contempladas por políticas públicas, nos termos das Constituições Federal e Estadual” (Bahia, 2011).

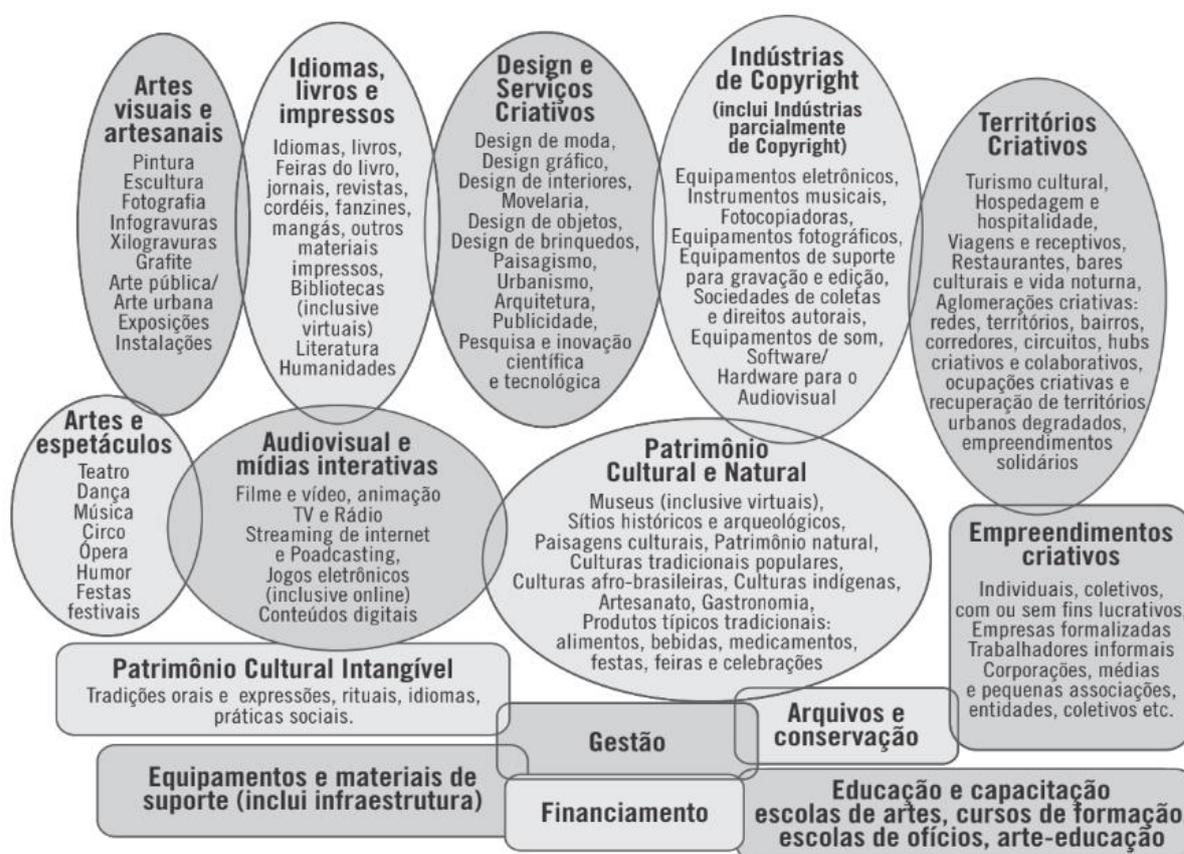
Esse raio ampliado de setores/segmentos contemplados somado à abertura deixada para que outros porventura possam ser incorporados e considerados demonstra uma perspectiva inclusiva — e não excludente — de se tratar a cultura como objeto das políticas públicas. Revela também a tomada de decisão da política cultural baiana por uma solução sobre como lidar com a ampla diversidade cultural contida em seu território, ou seja, em vez de uma solução enxuta, que se limitasse a determinados segmentos consolidados, optou-se por um resultado capaz de abranger o máximo de expressões já identificadas, mantendo o espaço aberto para outras não listadas ou menos que surjam — afinal, a cultura é essencialmente dinâmica.

Outro exemplo é a construção proposta por Acco (2016) ao analisar uma série de documentos de referência¹ dedicados ao campo da economia criativa e ao buscar gerar aproximações e delimitações ao escopo desse campo altamente transversal e interseccionado. Trazemos sua contribuição haja visto que, ao considerar “as atividades culturais como o núcleo fundamental da Economia Criativa”, o autor estabelece duas premissas: a primeira de que “a diversidade cultural — a impressionante multiplicidade de atividades, manifestações e práticas culturais das nações e dos territórios — deve ser seriamente considerada e resguardada como fundamento do conceito de Economia Criativa” (Acco, 2016, p. 157); e a segunda é a proposta de incorporação de um “conceito não economicista de Economia”, isto é, a tentativa de substituição de uma “noção economicista e empobrecida do conceito de Economia, que tende a reduzir a cultura e a criatividade a noções de produtividade, maximização do lucro, minimização dos custos ou taxas de retorno”, passando a considerar a “um conceito de economia política da Economia Criativa, que incorpora tanto componentes econômicos (ocupação, emprego, comercialização, produção, produtividade, lucratividade, etc.) quanto componentes extraeconômicos — simbólicos, éticos, estéticos e políticos” (Acco, 2016, p. 158).

¹ O autor recorre a documentos de referência produzidos no âmbito do sistema da ONU, envolvendo Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (Unctad), Unesco e Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (Pnud), além do Plano Brasil Criativo (2011), do MinC, o Plano Estratégico Intersetorial da Cultura e o Plano Cabo Verde Criativo, do Ministério da Cultura de Cabo Verde.

Dessa forma, percebe-se a centralidade da cultura para a constituição desse campo — colocada no cerne de uma ampla teia de relações entre setores produtivos e criativos amalgamados pelo fator simbólico que os atravessa —, bem como para uma sensibilização e ampliação de sentido de um campo tido como “duro”, como o é o campo econômico. Vejamos, portanto, na figura a seguir, o que sugere Acco (2016) em sua compreensão ampliada acerca dos segmentos que compõem a economia criativa no Brasil.

Figura 1 – Economia criativa brasileira – abordagem ampliada



Fonte: Acco (2016, p. 162).

Ao todo, são elencados 15 macrossetores: *i)* artes visuais e artesanais; *ii)* idiomas, livros e impressos; *iii)* *design* e serviços criativos; *iv)* indústrias de *copyright*; *v)* territórios criativos; *vi)* artes e espetáculos; *vii)* audiovisual e mídias interativas; *viii)* patrimônio cultural e natural; *ix)* empreendimentos criativos; *x)* patrimônio cultural intangível; *xi)* equipamentos e materiais de suporte; *xii)* gestão; *xiii)* financiamento; *xiv)* arquivos e conservação; e *xv)* educação e capacitação, escolas de artes, cursos, arte-educação. Tais setores são atravessados por, pelo

menos, 94 subsetores, seguindo a listagem do autor, que, por sua vez, a mantém aberta, numa clara compreensão de que há outros subsetores ainda não identificados ou não definidos em seu modelo, dando margem para novas entradas. É, portanto, um modelo que não esgota a ampla diversidade do campo cultural e de setores/subsetores que compõem a chamada economia criativa — assim como a listagem oferecida pela legislação baiana também não a esgota.

Com isso, buscamos demonstrar o alto nível de complexidade do qual se revestiu o campo cultural ao longo de seu processo de forja, sendo ampliado tanto pela dinamização de seus segmentos mais consolidados, como pelo surgimento e incorporação de uma grande variedade de outros segmentos, expressões e bens culturais. Soma-se a isso a centralidade que a cultura exerce na constituição de outros campos sociais que a buscam e a utilizam como fator distintivo e fundamental à sua própria existência, demonstrando sua forte capilaridade, transversalidade, interdependência e ampla diversidade de usos da sua dimensão simbólica.

Não somente o campo cultural foi transformado, modificado e ampliado. Suas dinâmicas internas e configurações específicas também passaram por mudanças. Até o começo dos anos 2000, a parca literatura sobre políticas culturais no Brasil apresentava recorrentemente a ideia de uma cadeia produtiva da cultura baseada em apenas quatro etapas de funcionamento, sendo elas *criação*, *formação*, *difusão* e *consumo* (Botelho, 2001). Conforme avançaram as reflexões sobre a cultura e as agendas da política cultural, diante também de um intenso momento de inauguração de políticas públicas vivido na primeira quinzena dos anos 2000, junto à crescente presença do campo cultural no repertório e nas estratégias do desenvolvimento social e econômico, essa caracterização de cadeia produtiva foi se tornando insuficiente para o nível de exigência e complexidade que se conformava.

Nesse sentido, Rubim (2008, p. 50) propõe um modelo permeado por um conjunto de “momentos” considerados como imprescindíveis para a existência e o desenvolvimento do campo cultural hoje. Ao esmiuçar tais configurações do campo em questão, o autor reconhece que ele é constituído por um sistema de funcionamento que o articula, integra e organiza internamente. Esse sistema cultural seria composto por sete “momentos”: *i)* criação, invenção e inovação; *ii)* divulgação, transmissão e difusão; *iii)* troca, intercâmbio e cooperação; *iv)*

preservação e conservação; v) análise, crítica, estudo, investigação, pesquisa e reflexão; vi) consumo; e vii) organização. Acerca dessa composição, Rubim (2008) destaca que

Sem considerar a presença de cada um desses momentos — e da articulação e qualidade deles — não se pode, a rigor, falar em um efetivo sistema cultural, pois a confirmação do sistema implica a presença essencial de cada um desses momentos e movimentos. Sem tal concepção dificilmente pode-se pensar em políticas culturais, pois elas estão sempre sistematicamente associadas a todos esses componentes da cultura (Rubim, 2008, p. 50).

Percebe-se que o autor amplia em sentido e aponta para a constituição de um sistema, isto é, uma estrutura cujos componentes estão sistematicamente engendrados e associados entre si, atuando juntos para o seu funcionamento. Para isso, leva em consideração variadas dimensões organizativas e processuais que perpassam o campo cultural e suas políticas públicas, propondo uma configuração mais abrangente do que aquela tratada até o começo dos anos 2000. Rubim (2008, p. 50) ainda alerta para o fato de que, em uma sociedade não complexa, esses “momentos” podem encontrar-se “associados ou conjugados em uma mesma instituição ou ator social”, entretanto “a complexidade própria do mundo contemporâneo implica a crescente diferenciação desses momentos e movimentos, configurando zonas de competência, instituições e atores com papéis especializados”.

Por sua vez, no intuito de enriquecer o debate, apresentamos ainda outro modelo em proposição, fruto de pesquisas em desenvolvimento no âmbito do ObservaCult-UFPB. Trata-se daquilo que seus pesquisadores denominam de Matriz para a Formulação e Avaliação de Políticas Culturais, um modelo que toma como ponto de partida a compreensão da política cultural como subcampo da política pública e considera a ampla diversidade de setores e subsetores² que compõem o campo cultural, tomando-os como objetos de suas políticas. Nesse sentido, a matriz converge, articula e integra os setores/subsetores que compõem o sistema cultural, identificando elos estratégicos que configuram esse sistema e seu

² Coordenada pelo professor Marco Antônio de Castilhos Acco, a equipe envolvida na pesquisa considera os setores e subsetores elencados na figura 1, modelo construído pelo referido docente em sua análise da composição do campo da economia criativa brasileira.

funcionamento no interior do campo cultural. Os elos compreendem áreas meio e áreas finalísticas das políticas culturais, sendo 14 no total:

- 1) formação, capacitação, qualificação, saberes;
- 2) memória, patrimônio cultural;
- 3) pesquisa, análise, crítica, reflexão;
- 4) criação, invenção, inovação;
- 5) organização, gestão, produção cultural, participação;
- 6) legislação, regulação, direitos;
- 7) tecnologias, meios de produção;
- 8) financiamento, investimento, fomento;
- 9) difusão, divulgação, transmissão;
- 10) comercialização, distribuição, circulação;
- 11) consumo, recepção, sociabilidades, práticas culturais;
- 12) troca, intercâmbio, cooperação;
- 13) valores inclusivos da diversidade;
- 14) outros elos emergentes.

Para essa construção, tomou-se como referências Acco (2016) e Rubim (2008), somados os extensos debates no âmbito da linha de pesquisa em políticas públicas e gestão cultural do ObservaCult-UFPB. Os pesquisadores defendem que essa configuração de elos estratégicos está disponível aos diferentes setores e subsetores culturais abrangidos por políticas públicas de cultura, os quais, a partir de suas especificidades, ativarão determinados elos, e não outros, ou demandarão mais intensamente de alguns do que de outros. Nesse sentido, para cada setor/subsetor, haverá elos prioritários e elos secundários, isto é, aqueles imprescindíveis ao desenvolvimento de suas atividades e aqueles que, ocasionalmente, podem ser acionados ou requeridos para processos específicos. Vale dizer que cada setor/subsetor — incluída aí a máxima diversidade cultural e setores agregados pela transversalidade — tem sua própria configuração de cadeia produtiva e sistema, formada pela composição dos elos que ativa, mobiliza e articula.

Por se tratar de uma matriz para a formulação e avaliação de políticas culturais, isto é, daquilo que ocorrerá ou daquilo que já se realizou em termos de políticas públicas, esse instrumento incorpora o máximo de variáveis possível e as

agrupa, formando elos que orbitam um objeto, campo e/ou macroprocesso de desenvolvimento. Formado esse rol de elos, a matriz promove a comparação da relação entre *elo estratégico versus setor/subsetor*, permitindo que se avalie cada um dos 14 elos: como se comportam para o funcionamento do setor; quais suas demandas e principais processos de desenvolvimento; quais gargalos e quais potencialidades estão presentes no território; quais instituições atuam ou podem atuar e podem ser envolvidas nas soluções propostas; quais os perfis dos profissionais envolvidos no elo; entre outras variáveis de análise. Perceba-se que há inúmeras camadas avaliativas que também podem ser priorizadas, modelando a matriz de acordo com os contornos da política pública em proposição. A cada camada de avaliação adicionada, os resultados serão mais completos e complexos. E isso aplicado *a cada elo*, de *cada setor/subsetor*, e, por conseguinte, *ao conjunto toda a diversidade de setores* considerados, constitui o panorama de um grande ecossistema cultural, permeado pelas mais distintas dinâmicas, lógicas e perfis, que, por sua vez, caracterizam as singularidades que marcam a diversidade cultural.

Ademais, para além dos modelos em debate, vale ressaltar que não se pode esquecer que a cultura é dinâmica e se dá em permanente movimento e trocas, impedindo que seja analisada de modo estático e imutável. Ao tratar de sistema cultural, não interessa fixar um entendimento engessado, mas, sim, uma compreensão coerente dos processos e dinâmicas do campo cultural. Geertz (1989, p. 13 *apud* Gadelha 2015, p. 99) aponta nesse sentido, ao afirmar que “os sistemas culturais têm que ter um grau mínimo de coerência, do contrário, não o chamaríamos de sistemas”. E, nessa linha, Bauman oferece questões relevantes:

A busca da ordem torna toda ordem flexível [...] a cultura nada pode produzir além de mudança constante, embora só possa produzir mudança por meio do esforço de ordenação [...] Ao falar de um grupo de itens como um sistema, temos em mente que todos os itens estão interconectados, que o estado de cada um deles depende dos estados que todos os outros assumem (Bauman, 2012, p. 29 *apud* Gadelha, 2015, p. 99).

É na trilha dessas compreensões que buscamos aprofundar o entendimento sobre a organização da cultura e mais detidamente a produção cultural, haja visto que os componentes do sistema cultural devem ser analisados por suas peculiaridades, funções e necessidades. Afinal,

estas instâncias encontram-se entrelaçadas e se dão de forma simultânea e interdependente, formando um amplo e complexo sistema de relações e que, para que o sistema funcione a contento, todas as instâncias precisam ser observadas e contempladas (Gadelha, 2015, p. 99).

Diante desse percurso acerca do desenvolvimento do campo cultural e seus elementos constitutivos (produção simbólica, setores, sistemas, políticas etc.), buscamos demonstrar a amplitude desse campo fundamentalmente heterogêneo, intensamente transversal, extensamente capilarizado e altamente complexo. No mesmo sentido, tornou-se um campo dinâmico e exigente, com vasta possibilidade de atuação pelos indivíduos que nele trabalham e desenvolvem suas funções. Trata-se, portanto, de uma considerável e diversificada gama de profissionais oriundos de distintos campos e disciplinas do conhecimento, bem como agentes orgânicos que atuam nos mais variados elos desse sistema, que aportam seus repertórios (saberes, conhecimentos), experiências e competências para a manutenção, funcionamento e desenvolvimento do campo cultural, seu sistema e seus elos. É nesse cenário de complexidade e diversidade que esses indivíduos constroem sua presença nesse campo.

Daqui por diante, interessa-nos ainda mais aqueles indivíduos devidamente situados no elo de organização da cultura, ou seja, os chamados gestores e produtores culturais, indivíduos que atuam na administração, produção, gestão, dinamização, mediação, articulação e realização voltadas à cultura, às artes, aos setores criativos e suas interfaces. Nossa prioridade, contudo, são os produtores culturais que buscamos situar no contexto desse vasto campo da cultura.

Nesse sentido, nos surgem questões: É possível organizar a diversidade cultural? Ao mesmo tempo, como a diversidade cultural influencia a produção/gestão cultural em suas práticas, repertórios e tecnologias? Diante de uma sociedade marcada por forte desigualdade social e diferenças regionais, quais as disparidades, limites, barreiras, gargalos e desafios presentes entre os diferentes modos de realizar a produção cultural desse campo complexo? Quem são esses profissionais que “organizam” esse objeto/campo tão heterogêneo, dinâmico e disputado como o é a cultura? De onde vêm? E como se movem nessa seara multifacetada? São algumas das questões que buscamos refletir nas próximas partes deste trabalho.

3 ORGANIZAÇÃO DA CULTURA: A PRODUÇÃO CULTURAL E SEUS PROFISSIONAIS

Não existe cultura sem seu momento organizativo.
Mesmo determinadas manifestações culturais ditas
espontâneas não podem se realizar sem
organização.
(Albino Rubim)

Acerca do que se denomina — mais detidamente no Brasil — de organização da cultura, é preciso dizer que há um longo percurso de formulações acadêmicas e experiências internacionais e nacionais que conformaram essa área como a compreendemos atualmente. As terminologias e definições utilizadas para se referir às atividades da organização da cultura e a seus profissionais são inúmeras e variam de acordo com fatores distintos, mas, fundamentalmente, influenciadas pelo campo das políticas culturais nos contextos específicos de cada país e(ou) região.

Numa investida em busca de gerar maiores definições acerca da área da produção cultural, Linda Rubim (2005) resgata o filósofo e historiador Antonio Gramsci em sua elaboração acerca dos intelectuais. Rubim (2005) destaca que o pensador italiano vai além da sempre lembrada distinção entre intelectuais tradicionais e orgânicos, elaborando ainda outras tipologias de intelectuais que colaboram para uma análise elucidativa. Segundo a autora,

Ele fala de outros três tipos de intelectuais: aqueles que criam, como os artistas e cientistas, por exemplo; os que transmitem e difundem a cultura, tais como os educadores e os profissionais de comunicação — na época, Gramsci só se referia aos jornalistas, pois as mídias ainda se encontravam em uma fase rudimentar de desenvolvimento — e, por fim, aqueles que organizam a cultura, dentre os quais podem ser destacados os gestores e os produtores culturais (Rubim, 2005, p. 14-15).

Por sua vez, num desdobramento analítico das contribuições de Gramsci, Rubim (2005, p. 15) avalia que os três tipos de intelectuais são “imprescindíveis para a existência de um sistema cultural”. Se por um lado há uma tendência social em reconhecer apenas os artistas como intelectuais, por outro, Rubim (2005, p. 15) avalia que “um sistema cultural não pode subsistir [...] apenas alicerçado no tipo de intelectual criador”. Para ela, “sem transmissores/divulgadores e organizadores, o

sistema cultural não tem possibilidade sequer de ser conformado” (Rubim, 2005, p. 15) .

Vale destacar que a contribuição de Gramsci data do início do século XX e antecede qualquer experiência moderna de políticas culturais, antecipando uma discussão que ganharia maior consistência somente na segunda metade do século. Portanto torna-se importante a ressalva de que a elaboração desse pensador pode nos servir como base e inspiração, exigindo, contudo, sua atualização e complementação diante das novas especificidades e dinâmicas de um sistema cultural que somente se amplia e se complexifica.

Em busca de oferecer uma visão panorâmica e atual do desenvolvimento da área da organização da cultura, Leonardo Costa (2011) produz uma interessante sistematização com base nas experiências de diversos países, marcados por diferentes influências e realidades sociais, econômicas, políticas e culturais. Com o avanço do processo de especialização, complexificação e difusão dessa área e das atividades que a envolvem, distintas terminologias passaram a vigorar para designar a organização do campo cultural e mais especificamente os profissionais que nela atuam.

Entre os países de tradição anglo-saxônica, como Estados Unidos da América, Inglaterra, Canadá, Austrália, identifica-se a prevalência dos “*arts administrators and managers*”; já na França, consolidou-se o termo “*médiateur culturel*”; enquanto que, na Ibero-América, uma profusão de terminologias pode ser identificada, relacionadas a históricos específicos, como “animadores e promotores culturais”, “administradores e gerentes culturais” e “trabalhadores culturais” — esse último bastante presente na América-Latina, sob forte influência da teoria gramsciana (Rubim; Barbalho; Costa, 2012). Com o desenvolvimento da área e das atividades exercidas, a entrada, nos anos 1980, da noção de gestão cultural faz emergir com ela os “gestores culturais”. Não é nossa intenção detalhar os processos internacionais de desenvolvimento da organização da cultura — o que pode ser conferido nos trabalhos de Costa (2011) e Rubim, Barbalho e Costa (2011, 2012) —, mas, sim, demonstrar a existência de um percurso de tensões, diferenciações e, em certa medida, consensos, que vão moldando esse campo e que o influenciam até os tempos atuais. Cabe destacar, contudo, que há algo em comum entre todas elas: são indissociavelmente atravessadas por políticas culturais e se configuram nas

distintas realidades de seus países com base em concepções que norteiam a implementação dessas políticas públicas.

No Brasil, prevaleceram as nomenclaturas “produtores e gestores culturais”, mas não sem concorrer com outras, como “promotores” e “agentes culturais” — essa última ainda bastante utilizada para fins diversos. A noção de “produtor cultural” ganhou destaque inicialmente, emergindo no cenário nacional aliada ao contexto das leis de incentivo à cultura,³ principalmente na segunda metade da década de 1990, durante o governo de Fernando Henrique Cardoso (FHC) e sob a gestão de Francisco Weffort no Ministério da Cultura (MinC) (1995-1999). Já a noção de “gestor cultural” ganhou notoriedade recentemente, a partir da inauguração de um novo ciclo de políticas culturais iniciado em 2003, com o governo de Luís Inácio Lula da Silva e com Gilberto Gil como ministro da Cultura,⁴ estabelecendo novos paradigmas nessa área.

Há, portanto, não apenas um início tardio de conformação desses campos — com experiências nacionais estruturantes com menos de três décadas de existência —, como também a priorização do particular em detrimento do público, do âmbito privado do mercado sobre o âmbito estatal das políticas públicas — em linha com o perfil neoliberal dos governos Collor e FHC —, em que pese ainda uma inversão de prioridades diante daquilo que se construía no contexto latino-americano. Em entrevista à *Revista Observatório Itaú Cultural*, o professor Albino Rubim nos oferta a seguinte reflexão:

A confusão entre os papéis do gestor e do produtor nasceu de uma característica brasileira, ele crê. Depois de anos em que a produção cultural foi desmobilizada, a partir da administração presidencial de Fernando Collor de Melo, entre 1990 e 1992, só se ouviu falar da figura do produtor,

³ Apesar da importância e centralidade dada à Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet, Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991) para esse contexto, há outras legislações de incentivo fiscal ao campo cultural que surgem na mesma época, como a Lei Mendonça (1990, da cidade de São Paulo), a Lei do ICMS (1992, do estado do Rio de Janeiro) e a Lei do Audiovisual (1993, em âmbito federal) (Rodrigues, 2012).

⁴ É no governo Lula que há uma ampliação da noção de política cultural e dos paradigmas sobre os quais essas políticas passaram a ser elaboradas. Nesse sentido, passou-se a implementar um conceito antropológico de cultura, norteando as políticas culturais ao que ficou conhecido como a tridimensionalidade da cultura, isto é, a existência de, pelo menos, três dimensões constitutivas: simbólica, cidadã e econômica. Com esse repertório, a sociedade civil entra em cena e muitas organizações sociais (associações, organizações não governamentais etc.) passam a ter à frente profissionais identificados como “gestores culturais”. Além disso, vê-se erguida toda uma arquitetura federativa em torno da gestão pública de cultura por meio do Sistema Nacional de Cultura (SNC), induzindo a criação de órgãos gestores em estados e municípios, que passam a ser geridos por gestores públicos de cultura. É esse o cenário em que se percebe uma emergência desses profissionais.

enquanto, em toda a América Latina, o entendimento era o de gestor da cultura. E isso teria ocorrido no Brasil porque aqui o Estado se ausentou de fomentar a produção cultural. No lugar dele, entrou em cena a lei de incentivo cultural, para a qual o produtor é o agente pedido (Os Fazeres [...], 2008, p. 10).

Vemos um longo processo de desatenção ao campo da organização da cultura. Se tomarmos como referência as experiências inaugurais em políticas culturais no Brasil, datadas da década de 1930, com Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo e com Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação — ao qual a Cultura estava subordinada —, são transcorridas mais de cinco décadas até as primeiras políticas que, de fato, acionaram o campo da organização da cultura, seja enquanto produção, seja enquanto gestão cultural.

O que podemos afirmar é que ambas são profissões recentes no amplo sistema cultural brasileiro e carecem de maior definição, pois, ainda que superada a inicial profusão (e disputa) de terminologias, persiste certa confusão até mesmo entre as mais consolidadas. Há distinções claras entre a produção e a gestão cultural, mas há também grande liminaridade e aproximação quanto aos perfis e *expertises* atribuídas aos profissionais que atuam nessas áreas. Buscamos transitar por algumas das principais contribuições existentes que procuram definir uma e outra profissão. As definições (e questões) que abordamos buscam, para delinear, distinguir, aproximar e conceituar a produção e a gestão cultural, equação nada fácil de se resolver, o que não nos arriscaremos no curto espaço que temos. Tendo em vista a ênfase do presente trabalho sobre a produção cultural em si, em determinados momentos, destacamos esse objeto/tema, lançando reflexões, elencando alguns de seus marcos e evidenciando características que perfilam os seus profissionais.

3.1 A produção e o produtor cultural

É comum, na literatura especializada, indicar que a produção cultural no Brasil emerge com o advento das legislações de incentivo à cultura. Decididamente isso não quer dizer que práticas de produção e gestão cultural não eram exercidas anteriormente, mas, sim, que estavam alijadas de maior atenção pelo Estado brasileiro e pelas instituições que poderiam atuar de modo assertivo sobre esse elo

do sistema cultural nacional. É nesse sentido que se percebe uma conformação tardia da organização da cultura enquanto campo, isto é, na estruturação de sua institucionalidade, no reconhecimento social às práticas, na criação de mercados, na especialização formativa, na consolidação enquanto profissão e na ampliação de atores jogando (e disputando) o jogo desse campo.

Todo esse *ethos* ganha outra dimensão a partir dos anos 1990 no Brasil, no contexto de uma forte influência neoliberal sobre a economia e todos os demais âmbitos do Estado brasileiro. Ainda que a legislação federal de incentivo fiscal destinada à cultura não tenha sido criada pelo governo FHC,⁵ foi durante sua gestão que o modelo se tornou a principal política do MinC, isto é, uma política cultural de fundamento neoliberal, que relega ao mercado a decisão pelo que deve ser incentivado ou não.⁶ Despontam, então, o *marketing* cultural, a elaboração de projetos culturais, a captação de recursos, *expertises* de produção, entre outros temas circundantes, que passam a fazer parte do repertório dos profissionais da produção cultural — ainda que entre a limitada fatia daqueles que de fato acessam a lei —, bem como tomam conta do repertório da gestão cultural em nível de governo federal — para a qual a cultura era vista como “um bom negócio”.⁷ Para atender a esse rol de demandas e exigências, bem como para dominar a linguagem desse novo repertório, o produtor cultural, com suas aptidões e competências, emerge como o profissional requerido e adequado ao conjunto das operações necessárias tanto à execução dos projetos e produtos culturais incentivados quanto ao manuseio da política em si, com seus regramentos e procedimentos.

Rubim (2005, p. 14) afirma que a regulamentação da Lei Federal de Incentivo à Cultura, a Lei Rouanet (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991), pelo Decreto nº 1.494 de 17 de maio de 1995, incidiu diretamente sobre o campo da produção cultural, gerando um “passo significativo para a sua conformação social”, quando “reconheceu legalmente a existência do trabalho de intermediação de projetos

⁵ A Lei Rouanet foi criada durante o governo de Fernando Collor de Melo. No ano anterior, esse governo extinguiu o MinC, reduzindo-o ao *status* de Secretaria da Cultura, vinculada à Presidência da República. Foi, portanto, um momento marcado pela redução da capacidade e alcance da máquina estatal, imbuído da noção de Estado mínimo, e, em linha, pela abertura ao mercado para a decisão sobre os incentivos oriundos da política cultural nacional.

⁶ Em contraponto, Castello (2002) argumenta que foi na gestão FHC que o mecanismo do incentivo fiscal à cultura, por meio da Lei Rouanet, mais avançou e ganhou em estruturação, celeridade, aportes de recursos, ampliação de empresas patrocinadoras, entre outros aspectos.

⁷ *Cultura como um bom negócio* é o título da principal publicação do MinC do governo FHC, deixando evidente o forte viés de mercado da sua política cultural.

culturais, inclusive com a possibilidade de ganho financeiro”. E completa declarando que esse “reconhecimento funciona como uma oficialização da atividade de organização da cultura no Brasil e da figura do produtor cultural” (Rubim, 2005, p. 14). Para a autora, o fato está em sintonia temporal com outro marco⁸ de conformação e adensamento do campo, sendo concomitante à fundação dos dois primeiros cursos universitários brasileiros em produção cultural, criados na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e na Universidade Federal Fluminense (UFF), ambos em 1995.

Destacamos que esse duplo enlace de fatores foi determinante, em que, de um lado, se tem uma política cultural de financiamento e incentivo que ativa as principais demandas e funções inerentes a profissão de produtor cultural — mesmo com todas as distorções desse modelo incentivo —, e, de outro lado, a inauguração de oportunidades formativas no âmbito acadêmico, em nível de graduação — ou seja, o surgimento de importantes escolas de produção cultural. Ambos os fatores cumprem papéis distintos, mas complementares e interdependentes: ao passo que se amplia a demanda por trabalhos especializados e profissionalizados, também aumentam as exigências sobre esses profissionais, o que inclui formação qualificada para acessar e disputar esse mercado de trabalho emergente. Acreditamos, portanto, que esse duplo enlace entre política de financiamento (ou política cultural em sentido amplo)⁹ e formação pode se tornar a principal e mais assertiva estratégia no sentido da profissionalização do campo da produção cultural atualmente.

Mas, afinal, o que é um produtor cultural? Quais são as práticas que constituem os indivíduos em produtores culturais? Em que pese sua formação, qual é o repertório de conhecimentos e competências que ele deve ter? Há um *ethos* estabelecido em torno dessa profissão? Como se configuram esse campo e seus profissionais, norteando a forma como se movem e se desenvolvem dentro da profissão?

⁸ Um terceiro marco é apontado pela autora, que foi o fato de a novela *Celebridade*, da Rede Globo, trazer como personagens principais duas produtoras culturais. A novela, de grande alcance nacional, apresentou ao país essa profissão, até então, bastante desconhecida.

⁹ No contexto em questão, tratamos da Lei Rouanet por ter sido, durante longo tempo, a principal política de financiamento e incentivo do MinC. Atualmente, outras políticas culturais, sejam elas de fomento e financiamento ou de outra natureza, também podem contribuir diretamente para esse processo de fortalecimento e investimento no desenvolvimento das profissões ligadas ao campo da organização da cultura.

Na busca por gerar definições, Rubim (2008) preconiza a existência de três níveis na esfera da organização da cultura, propondo um terceiro distinto do gestor e do produtor cultural, qual seja:

dos formuladores e dirigentes, afeitos ao patamar mais sistemático e macrossocial das políticas culturais; os gestores, instalados em instituições e(ou) projetos culturais mais permanentes, processuais e amplos; e, finalmente, os produtores, mais adstritos a projetos de caráter mais eventual e microssocial (Rubim, 2008, p. 54).

Acerca dessas diferenças, Costa (2011, p. 51) alerta para a existência de produtores que mantêm “projetos que são continuados (com edições anuais, por exemplo), mas ainda não são considerados programas que atuam dentro de alguma diretriz maior”. O autor (2011, p. 51) sugere que a diferenciação ficaria mais clara quando utilizada a perspectiva do “trabalho em programas (feito por gestores) e em projetos (feitos por produtores)”. Já Gadelha (2015, p. 106), ao comentar a divisão operacionalizada por Rubim (2008), aponta para uma simplificação “incapaz de atender a mudanças ocorridas no campo e às novas exigências e parâmetros de atuação, nas quais muitas vezes, um mesmo profissional atua em várias instâncias ao mesmo tempo”.

Em entrevista à *Revista Observatório Itaú Cultural*, Maria Helena Cunha (Os Fazeres [...], 2008, p. 14) enxerga o produtor cultural como “alguém que caminha de mãos dadas com o gestor, sob sua coordenação”, e que, “dentro dessa divisão profissional, ele tem a atribuição de executar tarefas”. Por sua vez, Costa (2011, p. 57) questiona que essa visão não seria macrodeterminista, ao subordinar a ação do produtor à coordenação do gestor cultural, quando, na verdade, “a atuação na esfera micro não precisa, necessariamente, estar a todo o momento sob a batuta da esfera macro”. Por nossa conta, acreditamos que esse é um reducionismo que não encontra base em muitas realidades: primeiro, pois nem sempre ações e projetos estão inseridos num contexto rígido de divisão do trabalho ou mesmo de formação de equipe que apresente a presença de ambos os profissionais, o gestor e o produtor; e, segundo, porque os produtores são levados a desempenhar funções cada vez mais complexas, como a formulação de projetos criativos, destacáveis, contínuos e de amplo alcance.

Numa perspectiva mais delimitada, Rômulo Avelar (2013) propõe definições que apresentam convergências e pontos em comum, mas também leves distinções.

Destaca-se a diferenciação entre as dimensões das esferas de atuação do produtor e do gestor cultural, em que o primeiro atuaria com “eventos e projetos” e o segundo, com “grupos e instituições culturais”. Além disso, adiciona, ao rol de atribuições do gestor, o desenvolvimento e a administração de atividades em âmbito privado, público e social, atividades que, segundo sua definição, não competem ao produtor. Vejamos, portanto, as definições sugeridas pelo autor:

Produtor cultural: Profissional que cria e administra diretamente eventos e projetos culturais, intermediando as relações dos artistas e demais profissionais da área, com o Poder Público, as empresas patrocinadoras, os espaços culturais e o público consumidor de cultura.

Gestor cultural: Profissional que administra grupos e instituições culturais, intermediando as relações dos artistas e dos demais profissionais da área com o Poder Público, as empresas patrocinadoras, os espaços culturais e o público consumidor de cultura; *ou que desenvolve e administra atividades voltadas para a cultura em empresas privadas, órgãos públicos, organizações não-governamentais e espaços culturais* (Avelar, 2013, p. 52, grifo nosso).

Avelar (2013, p. 52) alerta para a existência de fronteiras tênues entre a produção e a gestão cultural, levando a que, “em diversas vezes, um mesmo profissional pode atuar simultaneamente como produtor e gestor, acumulando as duas funções”. Nesse sentido, pela definição desse autor, ambos realizam atividades no âmbito da administração e atuam acionando, articulando e intermediando as relações entre os diversos agentes do sistema cultural. Ao comentar, Gadelha (2015, p. 106) afirma que as definições propostas por Avelar (2013) “se aproximam da complexidade vivenciadas na prática, em que muitas vezes esses papéis se diferenciam ou se aproximam, de acordo com projetos e contextos específicos e os diferentes *habitus* desses agentes”.

Travando uma longa reflexão sobre a produção e o produtor cultural, Rachel Gadelha (2015) nos oferece questões pertinentes para o debate que, por ora, desenvolvemos. Para a pesquisadora, a existência de nomenclaturas distintas sobre objetos tão aproximados, as profissões do produtor e do gestor cultural, demonstra as mutações e exigências do próprio campo que,

gradativamente, assiste ao surgimento de novos conhecimentos e demandas, assim como de novos postos de trabalho no setor público e empresarial, que solicitam outro posicionamento do profissional, não mais concentrado no fazer, mas também no saber (Gadelha, 2015, p. 108).

Desse modo, atribuições que antes se consideravam consagradas ao gestor, hoje, são desempenhadas também pelo produtor, como a reflexão e o planejamento. É nesse sentido que cabe ao produtor atuar de variadas formas, em projetos de menor a maior porte, eventuais ou permanentes, próprios ou sob demanda, em empreendimentos próprios ou vinculados a instituições públicas ou privadas. Assim, numa tentativa de definição, Gadelha (2015) afirma que o produtor cultural é

o profissional que cria e executa projetos artísticos e culturais e que não restringe sua atuação só no âmbito operacional, mas toma para si a responsabilidade de concepção, planejamento, intermediação e mobilização de recursos para viabilizar a execução de suas propostas (Gadelha, 2015, p. 108-109).

Mais do que elaborar uma definição peremptória, Gadelha (2015, p. 108) compreende que, quando se fala em produção e gestão cultural, se trata “mais de um processo do que de uma atividade” e que essa emergência profissional revela as mudanças que vêm ocorrendo no campo. Sua definição busca valorizar a capacidade intelectual e criativa do produtor, cada vez mais responsável por apresentar “iniciativas de relevância cultural e artística e sua condição de torná-las viáveis numa relação favorável de custo/benefício, com qualidade técnica, eficácia e eficiência” (Gadelha, 2015, p. 109).

A autora ultrapassa a ideia do produtor como mero executor de tarefas ou de atividades automáticas, colocando, no rol de suas habilidades e competências, atividades como: conceber e planejar com rigor e detalhamento; dimensionar recursos materiais e humanos; organizar as etapas de produção; capacidade de realizar, articular e negociar; acompanhar, monitorar e avaliar as ações e projetos; ter habilidades relacionais; demonstrar visão sistêmica; lograr a superação de desafios para a realização dos empreendimentos. É, portanto, esse o produtor cultural, aquele que movimenta amplamente os seus recursos e atributos, tangíveis e intangíveis, para “assegurar todas as conexões necessárias à realização de seus projetos, conciliando interesses, pessoas e cenários em prol da mobilização dos recursos necessários à execução de suas propostas” (Gadelha, 2015, p. 109).

Sem pretensão de esgotar o debate, esse conjunto de posições, definições e elementos contribuem para uma reflexão acurada acerca do tema, ou seja, o campo da produção cultural e seu principal agente, o produtor cultural. São definições que debatem sobre fronteiras entre o produtor e o gestor cultural, percebendo a linha

tênue que os divide, evidenciando ainda mais ligações e vínculos entre seus saberes e fazeres do que diferenças que os separem. Buscamos, no entanto, lançar questões que fogem às tentativas de definição e que dizem respeito à realidade do campo de trabalho em questão.

Percebemos que, em todas as definições, a política cultural está subsumida, colocada ao largo das atividades do produtor cultural — ainda que se considere uma profissão que emerge no bojo dessas políticas. Percebemos que o atual contexto nos leva a produzir outro entendimento, no qual, não sendo o produtor cultural o agente que formulará e implementará tais políticas, é, ao menos, intérprete, beneficiário e público-alvo, na medida em que: o exercício de suas funções é diretamente atravessado por elas; é um profissional que acessa editais e oportunidades geradas por essas políticas; maneja seus mecanismos, regramentos e dispositivos; e por ser o produtor cultural em si — e mais amplamente a organização da cultura enquanto campo — um importante agente/elo do sistema cultural no qual atua e integra. Desse modo, é preciso compreender as políticas culturais como objeto da atividade do produtor cultural, pois o seu desenvolvimento profissional é diretamente atravessado por elas, assim como elas são cada vez mais passíveis de serem modeladas devido a sua presença ativa e sua participação em espaços de construção de políticas públicas — tais como conselhos, fóruns, conferências, oitivas mantidas pelas gestões públicas da cultura.

Já outra questão não capturada pelas definições debatidas é sobre a realidade das condições de trabalho no âmbito da produção cultural, que estão muito longe do suposto *glamour* que compõe o imaginário em torno dos campos artístico e cultural. Pesquisas voltadas a pensar a dimensão do trabalho no contexto desses campos sociais demonstram uma realidade preocupante, marcada por grandes desafios para a consolidação e reconhecimento da profissão de produtor cultural. Refletindo acerca das carreiras artístico-culturais e do trabalho desenvolvido no contexto da economia criativa — incluindo-se aí não apenas artistas, mas também outras categorias de trabalhadores da cultura —, Mariella Pitombo e Frederico Barbosa (2017) pontuam que esse é um mercado assinalado por: intenso dinamismo na configuração das relações trabalhistas, com atividades geralmente desempenhadas por empreitadas ou por projetos; predominância do trabalho intermitente, sazonal, descontínuo; alto índice de rotatividade na ocupação de postos e oportunidades de trabalho; baixa formalização dos vínculos de trabalho

(sendo comum o *freelancer*, a diária), constante flexibilização dos contratos e predomínio de vínculos precários; alta variação salarial entre os trabalhadores e renda desigualmente repartida (seja entre artistas de renome e os demais sem evidência, seja entre equipes de fora e trabalhadores locais, entre outros exemplos).

Soma-se a esse contexto de precariedade das condições de trabalho dos trabalhadores da cultura — incluídos aí produtores e gestores culturais — a desregulamentação de muitas profissões presentes no sistema cultural contemporâneo ou mesmo, entre as que têm regulamentação, a defasagem e limitação dessas legislações diante do contexto contemporâneo. É o caso da produção e gestão cultural, que seguem em expansão e transformação, mas pouco protegidas pelos sistemas trabalhista, previdenciário, tributário e outros, demonstrando o grande desafio em torno dessas profissões, sua consolidação e reconhecimento. Como afirmam Pitombo e Barbosa (2017, p. 179), “o mercado do trabalho artístico [e cultural] é idiossincrático porque seus indicadores mais importantes (salários, relações contratuais, formação, distribuição de renda) sofrem mais deformações do que a média da maioria dos outros mercados laborais”.

A esse conjunto de questões, adicionamos outras duas, diretamente interligadas: a regulamentação da profissão e a formalização de produtores e seus empreendimentos. Mais detidamente acerca da formalização, vale destacar que esse é um elemento bastante cobrado desses profissionais, sempre aventada como passo importante no sentido da profissionalização, mas que também encontra limites na legislação brasileira. Segundo o Ministério do Trabalho e Emprego, por meio da Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), o produtor cultural é assim definido:

Implementam projetos de produção de espetáculos artísticos e culturais (teatro, dança, ópera, exposições e outros), audiovisuais (cinema, vídeo, televisão, rádio e produção musical) e multimídia. Para tanto criam propostas, realizam a pré-produção e finalização dos projetos, gerindo os recursos financeiros disponíveis para o mesmo (Brasil, 2010).

Apesar de não ser apresentada exigência relacionada à formação, exige-se experiência prática e outras habilidades, como pesquisa, elaboração, organização, supervisão e relacionamento para a gestão de equipe, bem como com patrocinadores e parceiros. Dessa forma, a profissão de produtor cultural foi reconhecida pela CBO e enquadrada na categoria de Produção Artística. Por sua vez, para a legislação que criou e regulamentou as profissões de artistas e técnicos

de diversões (Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, e Decreto nº 82.385, de 5 de outubro de 1978), são profissionais artísticos aqueles que, mesmo em caráter auxiliar, participam de atividade "ligada diretamente à elaboração, registro, apresentação ou conservação de programas, espetáculos e produções" (Brasil, 1978).

Ocorre que a formalização desses profissionais e seus empreendimentos se esbarra na legislação vigente. Havendo no país uma imensa maioria de profissionais da produção cultural que atuam em âmbito local e em ações e projetos de pequeno porte (consequentemente, com baixo rendimento) que, ao buscarem se formalizar na condição/categoria de microempreendedor individual (MEI) — de reduzida carga tributária —, são impedidos, posto que a lei em torno dessa modalidade de personalidade jurídica (PJ) permite que se formalizem apenas aqueles que exercem atividades de comércio, indústria e serviços de natureza não intelectual sem regulamentação legal. Diante do impedimento legal, os produtores e seus empreendimentos são levados a aderir outras modalidades de PJ, cuja incidência da carga tributária é maior.

Por fim, a dimensão formativa dos profissionais da produção cultural é outro elemento característico das barreiras ainda existentes. A oferta de formação em organização da cultura ainda é bastante limitada no Brasil, e isso se agrava conforme observamos as disparidades entre regiões e estados. Predomina nesse campo a formação autodidata, devido a uma inserção profissional baseada primeiramente na prática, advinda das experiências mobilizadas, em sua grande maioria, de forma autônoma pelo produtor cultural emergente. Esse cenário não se dá por acaso.

Como evidenciam Rubim, Barbalho e Costa (2011), há um grande desafio quanto a oferta formativa em organização da cultura no Brasil, cujas oportunidades de formação estão concentradas na região Sudeste (48,44%) — e mais fortemente em São Paulo (20,70%) e Rio de Janeiro (17,19%) —, enquanto a região Norte demonstra o dado inverso, representando apenas 3,52% do total — em que, entre seus sete estados, apenas o Pará (1,56%) apresentou tal oferta e, em outros três (Amapá, Roraima e Tocantins), não foi localizada nenhuma instituição ofertante. Entre uma e outra, estão as demais regiões, sendo que a região Nordeste tem 22,66% das instituições ofertantes — destacando-se Bahia (10,16%), Piauí (4,30%) e Ceará (2,73%) —, a região Sul tem 14,45% — com destaque para o Paraná

(6,64%) e o Rio Grande do Sul (5,86%) — e a região Centro-Oeste (10,94%) — na qual se destacam o Distrito Federal (5,86%) e Goiás (2,73%). Quando levado em consideração o fato de que a pesquisa contemplou amplamente os mais diferenciados níveis de aprimoramento (atividades presenciais e *on-line* de extensão, graduação, especialização, mestrado, doutorado etc.), tornam-se ainda mais preocupantes os casos que não apresentaram nenhuma ou baixíssima oferta, posto que nem entre as modalidades de ensino mais simples foram encontradas oportunidades de formação. Diante disso, os autores consideram:

Podemos concluir, a partir das informações acima, que há no país um processo concentrador no que se refere a instituições de formação em organização da cultura, tendo como outro lado perverso da moeda o fato de alguns estados não possuírem nenhuma instituição. Outro elemento que merece atenção por parte de uma política pública é a presença majoritária de empreendimentos privados, o que dificulta a maior absorção da demanda, uma vez que nem toda ela dispõe de recursos para investir em formação. Por fim, é importante estar atento para o fato de que uma grande parte destas instituições não possui o ensino, e muito menos a pesquisa, como sua principal atividade, mas as áreas de gestão, marketing e promoção. Isso sinaliza, primeiro, a fragilidade pedagógica destas instituições e, segundo, que o fim último destes cursos seja a atuação no mercado, em detrimento do setor público (Rubim; Barbalho; Costa, 2011, p. 8).

Esse conjunto de barreiras, precariedades e desafios que ronda o exercício profissional daqueles que atuam no campo da organização da cultura — e mais detidamente, na produção cultural — se agrava e se amplia conforme são acionados marcadores sociais determinantes, como as categorias de gênero, raça/etnia, escolaridade, localização (disparidades regionais), entre outras, que colocam determinados profissionais em desvantagem em relação a outros que estejam situados em cenários mais propícios.

Longe de propor a naturalização dessa situação ou de pretender que tais questões infiltrem uma possível definição de produção/produtor cultural, na verdade as trazemos para uma reflexão crítica desse campo profissional, que é compreendido cada vez mais como estratégico e essencial ao desenvolvimento do sistema cultural e das cadeias produtivas.

Sem nos distanciarmos de uma perspectiva crítica, preferimos, contudo, entender o produtor cultural como o profissional das interfaces e da transversalidade; aquele que dinamiza o sistema cultural e suas cadeias produtivas; aquele que mobiliza recursos tangíveis e intangíveis para o alcance de resultados

eficientes e eficazes; o profissional que provoca, convoca, arregimenta, conecta, integra e articula pessoas e instituições; aquele que ocupa espaços e equipamentos culturais públicos e privados; o responsável pela fruição artístico-cultural em seu elo de organização, ligando arte, artistas e públicos.

4 PRODUÇÃO CULTURAL NA PARAÍBA: ANÁLISES DE QUATRO DIMENSÕES DETERMINANTES

Pensar a produção cultural feita na Paraíba nos remete a uma ampla diversidade de questões e variáveis. Inicialmente, debruçamo-nos mais precisamente sobre os profissionais em si, mas também, por consequência, sobre o todo o campo da produção cultural. Vale, portanto, o esforço de caracterizar brevemente o estado, bem como situar o leitor acerca das suas potencialidades artístico-culturais. Nesse caldo, torna-se pertinente evidenciar o contexto das políticas culturais no estado, para, a partir disso, analisarmos os dados acerca do campo da produção cultural e de seus profissionais. A pesquisa é fruto de esforços conjuntos entre o FPC-PB e o ObservaCult-UFPB, organizações que o autor compõe e por meio das quais se vincula a esta pesquisa desde sua concepção.

A Paraíba é um estado brasileiro situado na região Nordeste do país. Tem 56.585 km² de extensão territorial e faz limites com os estados do Rio Grande do Norte (ao norte), Pernambuco (ao sul) e Ceará (a oeste, pelo Sertão) e com o oceano Atlântico (a leste). Seu território é dividido em quatro mesorregiões, com seus 223 municípios divididos em 23 microrregiões. É o 13º estado em termos populacionais, com uma população de 3.974.495 habitantes (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2022). Entre o Censo 2010 e o Censo 2022, sua população cresceu 5,52%, abrigando atualmente 1,9% da população do país. Diante do produto interno bruto (PIB) brasileiro, é o 19º estado em participação na economia nacional. Por sua vez, ocupa a 25ª posição em PIB *per capita*, em situação abaixo da média nacional. Portanto pode ser lido como um estado pequeno em extensão territorial, de baixa densidade populacional, de economia limitada e com uma grande parte de sua população sendo detentora de baixo poder de compra e consumo.

Contudo, artística e culturalmente, a Paraíba é um estado potente, detentor de grande diversidade em todo o seu território e suas regiões. Em alguns polos, como na capital e sua Região Metropolitana, assim como em Campina Grande, há uma intensa produção artística, contando ainda com a presença de instituições e equipamentos culturais dos mais diversos, sejam aqueles ligados aos poderes públicos locais, como o governo do estado e prefeituras, sejam espaços e casas de espetáculos independentes. Nas demais localidades, ainda que seja encontrada

uma menor quantidade de instituições e equipamentos — geralmente ligados às prefeituras —, há em contrapartida uma farta produção em artes e uma ampla diversidade de expressões culturais populares de longa existência.

Em contraste com esse cenário de profusão cultural, a Paraíba segue sendo um estado de baixa tradição em políticas culturais¹⁰ e cujo histórico que se tem é decididamente marcado por fatores estruturais como patrimonialismo, clientelismo, mandonismo, que se traduzem por meio de práticas de ausência (por inanição, omissão ou escolha), descontinuidade, manutenção de relações de dependência e subserviência, desinvestimento, entre outras patologias. Vejamos, por exemplo, o caso dos dois principais fundos públicos de cultura: o Fundo de Incentivo à Cultura Augusto dos Anjos (FIC), do governo do estado, e o Fundo Municipal de Cultura (FMC), da Prefeitura de João Pessoa. Enquanto o primeiro teve seu último edital lançado em 2014 — e, por problemas de má gestão, não chegou a ser completamente executado —, o segundo teve seu último edital lançado em 2016, quando em ambas as legislações se prevê a anualidade dos investimentos. Outro exemplo é o próprio orçamento das gestões culturais: uma matéria da *Folha de S.Paulo* revelou que o governo do estado da Paraíba ocupava, na época, a 25ª posição em despesa com cultura quando relacionada com o total de suas despesas, assim como que o estado era o último do país, em 27º lugar, em gasto *per capita* em cultura (Freire, 2019).

É possível apontar ainda uma estruturação tardia das políticas e gestão culturais. A Secretaria de Estado da Cultura da Paraíba (Secult-PB), por exemplo, foi criada em 2011, tendo completado apenas 12 anos de existência, com sua curta trajetória marcada por inúmeras adversidades, incompletudes e limitações de toda ordem (orçamentária, conceitual, operacional e até mesmo de comando). Por sua vez, instituições anteriores, como a Fundação Espaço Cultural da Paraíba (Funesc-PB), criada em 1981, e a Fundação Cultural de João Pessoa (Funjope), criada em 1995, apresentam profundas barreiras para o desenvolvimento mais especializado em políticas culturais amplas e diversas, atuando muito mais no âmbito das artes em si e com acentuado caráter de realização (produção) cultural. É preciso lembrar que, em âmbito municipal, a Funjope é uma fundação ligada à Secretaria de Educação e Cultura, sob a qual permanece subsumida, faltando à capital uma secretaria que

¹⁰ Uma análise da história recente das políticas e da gestão cultural paraibana, entre 2011 e 2022, foi debatida pelo autor em Souza, Silva e Moura (2023).

confira ao setor cultural um *status* de maior relevância — não extinguindo, claro, a Funjope, mas em atividade completar, em que, de um lado, deve estar o órgão gestor da política pública de cultura e, de outro lado, a operadora da política de artes e equipamentos culturais. Essa posição rebaixada em termos de política cultural tem efeitos diretos no subdesenvolvimento desse campo e sobre o campo cultural como um todo — em seu sistema, em suas cadeias produtivas, em seus mercados, em seus profissionais e nas dinâmicas culturais em sentido amplo.

É, portanto, nesse cenário que se desenvolve o campo da organização da cultura na Paraíba, ora atravessado pela baixo nível de estruturação das políticas e da gestão cultural, ora marcado pela desatenção, quando todas as instituições têm olhado tão somente (e mal) para as artes e a produção/criação artística, desconsiderando a importância e a necessidade de investimento em outros elos estratégicos do sistema cultural, bem como em determinados setores e subsetores da economia criativa e da economia da cultura.

Apesar de o território manter (teimosamente) uma intensa produção artística em todos os segmentos das artes, recaem sobre essa produção os custos do não investimento no elo estratégico da organização da cultura, e aqui mais detidamente na produção cultural. Percebemos a baixa vazão dada a essa produção artística, que apresenta grandes dificuldades quanto a sua profissionalização e diante de outros elos/dinâmicas estratégicas, como circulação, distribuição, consumo, geração de produtos.

Em que pesem as barreiras e limitações que esse cenário erige sobre a organização da cultura, ainda assim vemos uma ampla gama de produtores culturais atuando no território e dinâmicas de renovação responsáveis por inserir novos profissionais da produção nos mercados culturais locais — seja por meio da incidência e da formação proporcionada por algumas graduações em artes, seja pela formação autodidata e a inserção profissional pela prática, seja pela provocação e estímulo que as leis de fomento propiciam — inclusive, a partir das mais recentes, como a Lei Aldir Blanc (LAB) e a Lei Paulo Gustavo (já que os fundos locais não funcionam com regularidade). Tanto para os que já estão quanto para os que chegam ao campo profissional da produção cultural, a intenção e a busca são as mesmas: profissionalizar-se, trabalhar com dignidade e alcançar a sustentabilidade por meio de seu ofício de produtor(a) cultural.

4.1 Metodologia da pesquisa

O presente trabalho monográfico foi desenvolvido com o intuito de produzir informações e, na medida do possível, indicadores sobre os(as) produtores(as) culturais e o campo da produção cultural no estado da Paraíba. Ele se desenvolveu por meio do banco de dados de pesquisa prévia, que, por motivos adversos, sofreu discontinuidades. A pesquisa original sofreu um hiato, tendo o processo de *concepção e coleta de dados* ocorrido em 2020 e o processo de *tratamento e análise* tendo sido realizado entre o segundo semestre de 2022 e o primeiro semestre de 2023. A interrupção se deu prioritariamente devido ao contexto pandêmico e a mudanças no cenário das motivações iniciais da pesquisa. Sua retomada em 2022 é marcada pela passagem deste pesquisador pela disciplina Cultura, Economia e Desenvolvimento, ministrada pelas professoras Mariella Pitombo e Daniele Canedo, da especialização em Políticas e Gestão Cultural da UFRB.

Nesse sentido, metodologicamente, realizamos a pesquisa em duas etapas: *i)* concepção, elaboração, aplicação de questionário estruturado e coleta de dados; e *ii)* tratamento e análise de dados. Na primeira etapa, recolhemos respostas entre janeiro e agosto de 2020, sendo 76 respostas colhidas entre janeiro e março e outras 17 entre julho e agosto. Ao todo, obtivemos 93 (n) participações, oriundas de 22 cidades paraibanas. Por sua vez, não temos, com precisão, o universo de profissionais da produção cultural que atuam no estado, haja visto que nem mesmo as gestões públicas de cultura têm banco de dados e mapeamento de agentes e trabalhadores da cultura.

O questionário teve um total 31 perguntas, sendo 24 objetivas e sete subjetivas, com as perguntas abertas geralmente ligadas a uma pergunta fechada, como forma de desdobramento/aprofundamento. Organizamos as perguntas em três blocos: *i) Perfil Socioeconômico*, em que perguntamos sobre gênero sexual, idade, raça/cor da pele, renda mensal familiar, domicílio, quantidade de filhos, entre outros; *ii) Perfil Profissional*, em que questionamos sobre o tempo de atuação profissional no setor da produção cultural, as formas de interesse pela área, as influências para a escolha, os segmentos que atuam, fonte de renda e formalização; e *iii) Perfil Educacional*, em que investigamos o grau de escolaridade, informações sobre

ensino médio e ensino superior, participação em atividades de formação profissional, bem como o interesses em realizar curso de graduação e de pós-graduação na área de produção cultural.

Aplicamos o questionário de forma *on-line*, divulgando-o em diversos perfis de referência em redes sociais — pessoais e institucionais —, bem como via mala direta de *e-mails*. O alcance se deu pelo envolvimento direto dos pesquisadores, produtores e ativistas culturais envolvidos no processo, que disponibilizaram contatos e se engajaram na divulgação. Com isso, as pessoas responderam espontaneamente e sozinhas, sem aplicação mediada. Avaliamos, no entanto, que essa estratégia foi limitada para o volume e dimensão que a pesquisa tomou em desdobramento, mas que, na época, esteve em consonância com a realidade dos pesquisadores envolvidos. Inicialmente, tratava-se de um levantamento breve de opiniões, mas sua configuração final de perguntas e o alcance extrapolando a capital fizeram a pesquisa ganhar uma dimensão inesperada diante daquela pensada para fins de um breve levantamento de informações iniciais sobre o campo. Contudo, num contexto de total ausência de informações, dados e indicadores, avaliamos que o resultado obtido nessa aplicação foi positivo e superou expectativas, apontando para o potencial e a necessidade de continuidade e aprimoramento de pesquisa que monitore, avalie e analise o campo profissional da produção cultural e seus trabalhadores(as).

Na segunda etapa, aplicamos inicialmente procedimentos de tratamento e organização, para melhor estratificação dos dados. Em seguida, analisamos os dados em três fases:

- a) Análise das questões objetivas – realizamos análise baseada na quantificação e porcentagem das respostas, produzindo a representação em gráficos que nos permitiram visualizar os dados gerais acerca de cada de bloco de questões.
- b) Análise das questões subjetivas – analisamos as respostas subjetivas uma a uma e as desmembramos com base nos elementos fornecidos pelos respondentes. Houve respostas que forneceram variados elementos e outras mais sucintas, com menos elementos e informações, sem, com isso, comprometer o conjunto da análise. Desse modo, identificamos e desmembramos as respostas, produzindo um processo de categorização

que permitisse traduzir e evidenciar, principalmente, as similaridades, levando ao agrupamento entre elas e a sua posterior análise.

- c) Cruzamentos – tais cruzamentos correspondem às intersecções entre determinados marcadores sociais prioritários diante de outras dimensões/questões destacadas para serem analisadas em conjunção. Utilizamos, como marcadores sociais principais, raça/cor da pele, gênero, regional cultural e escolaridade. Definimos as informações cruzadas com os marcadores de acordo com o interesse em se articular ambas as informações. Contudo foi possível perceber a recorrência de questões como *renda mensal familiar, produção cultural como principal fonte de renda, escolaridade, interesse em graduação em produção cultural e interesse em pós-graduação em produção cultural*. Essas três últimas presentes no cruzamento de todos os quatro marcadores sociais principais.

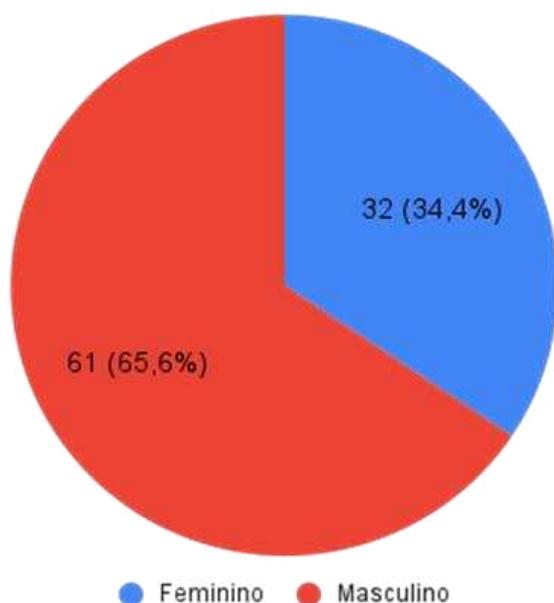
Antes de avançarmos, é importante distinguir o presente trabalho, de caráter acadêmico, do relatório final produzido pela pesquisa — em fase de revisão. Primeiro, nesta monografia, não incorporamos a íntegra das 31 perguntas, mas, sim, parte significativa delas, excluindo algumas de menor interesse diante dos recortes aplicados ou mesmo tratadas em correlação de forma suficiente. Segundo, nela, mesclamos dados diretos dos três blocos principais de perguntas e do conjunto dos cruzamentos produzidos na análise. Terceiro, a título do presente trabalho, analisamos os dados com base em quatro recortes: *dimensão profissional, dimensões de gênero e étnico-racial, dimensão educacional e dimensão territorial*. Desse modo, o bloco socioeconômico foi diluído ao longo desses quatro recortes, e a análise das questões de gênero e étnico-raciais foi feita de forma articulada. Já o recorte territorial não era um bloco em si, mas se impôs como recorte/dimensão fundamental para pensarmos a territorialização e territorialidade da produção cultural. Por fim, em quarto lugar, o relatório da pesquisa tem caráter, principalmente, de análise descritiva, enquanto, nesta monografia, desenvolvemos longa análise inferencial, relacionando não apenas os marcadores e dimensões entre si, mas também a conhecimentos empíricos acerca da realidade do campo da produção cultural paraibana.

Diante disso, ainda que tenhamos tomado como base principal o banco de dados da pesquisa original, produzimos aqui um trabalho original, que se distingue do relatório final na medida em que reordena os modos de análise inicialmente implementados.

4.2 Recorte da dimensão socioeconômica desdobrada nas categorias gênero e étnico-racial

Na intenção de revelar dimensões sociais em torno dos(as) profissionais da produção cultural paraibana, elegemos as dimensões “gênero” e “étnico-racial” como representativas para se pensar os desafios, limites, barreiras e gargalos da profissão e do campo quando pensados a partir de marcadores sociais determinantes da experiência humana, não sendo diferente da realidade desses(as) trabalhadores(as). Dessa forma, evidenciar as questões de gênero e as questões étnico-raciais envolvidas no fazer laboral e no desenvolvimento profissional nos oferece vasta reflexão para entendermos o campo da produção cultural.

Figura 2 – Distribuição dos(as) respondentes por gênero



Fonte: elaboração própria.

Na distribuição dos respondentes pelas categorias de gênero, é possível perceber certa predominância masculina na profissão. A pesquisa obteve 65,6% (61)

de participantes pertencentes ao gênero masculino e 34,4% (32) ao gênero feminino.¹¹ Alguns aspectos observados na produção cultural paraibana, e mais especificamente pessoense, nos levam a desconfiar da possível distorção desse dado, na medida em que percebemos um número cada vez maior de produtoras culturais mulheres em atividade no campo cultural local. Vale a ressalva sem, contudo, descartar certas reflexões que também corroboram para uma explicativa dessa suposta maioria masculina, dado que: a atividade de produção cultural é exercida, em grande parte, em períodos noturnos, o que dificulta, para muitas mulheres, atuar profissionalmente nesse turno, devido a um conjunto de fatores, compromissos, obrigações e até mesmo visão social que as afastam — “por serem mulheres” — de atividades desenvolvidas à noite; outro fator, que analisaremos melhor mais à frente, é que, proporcionalmente, as participantes desta pesquisa declararam ter mais filhos do que os homens respondentes, fator que sabidamente se impõe de forma determinante na vida profissional das mulheres.

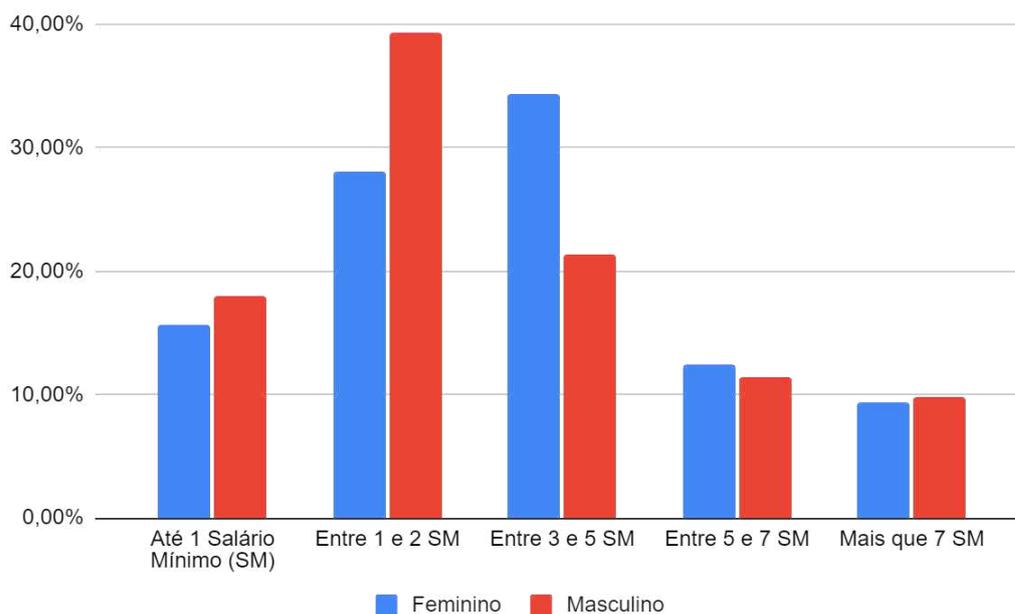
Esses são fatores que podem nos ajudar a compreender uma possível baixa presença das mulheres na produção cultural, mas que, por outro lado, não avaliam a qualidade de sua participação. Vemos, no campo cultural paraibano, cada vez mais empreendimentos, projetos e organizações comandadas por mulheres e atuando para destacar o gênero feminino em todas as dimensões — criativa, reflexiva, organizativa, crítica etc. É o caso de alguns exemplos pertinentes de serem citados em conjunto, como: o surgimento da União das Mulheres do Audiovisual (UMA), rede de profissionais do segmento; empreendimentos femininos, como a Atua Comunicação Criativa, que somente desenvolve projetos com equipes completa ou majoritariamente compostas por mulheres; casas noturnas comandadas por mulheres, que também atuam como programadoras/produtoras de seus espaços, como o caso do Cherimbom e da Cozinha Maracujá; o coletivo e movimento literário feminista Mulherio das Letras, idealizado pela escritora Maria Valéria Rezende,

¹¹ No formulário também continha a opção “outros”, para declaração de outras identidades de gênero, mas não houve nenhuma resposta na referida opção. Atualmente, avaliamos de modo crítico que a questão deveria ter trazido maior detalhamento e oferta de opções de *gêneros* e de *identidades de gênero* aos participantes. Isso com vistas ao refinamento da questão, que se expande nos tempos atuais diante da ampla diversidade de categorias de gênero que grupos sociais e organizações diretamente envolvidas reivindicam. Ao mesmo tempo, observações de participantes feitas recentemente, entre 2022 e 2023, nos revelaram a emergência e o fortalecimento de determinados circuitos *queers* e LGBTQIAPN+ em João Pessoa, como, por exemplo, os bailes *Vogue* e *Ballroom*, oriundos de uma *ball culture* em intensa profusão e assimilação local, detentora de formas e dinâmicas próprias de organização.

iniciado em João Pessoa e que, hoje, envolve mais de 7 mil mulheres escritoras em todo o país; a presença fundamental que desempenham muitas ativistas mulheres em espaços da política cultural local, seja nos fóruns de segmentos culturais enquanto lideranças, seja em ambientes como o Conselho Municipal de Política Cultural de João Pessoa (CMPC-JP), com vozes destacadas e decisivas; a pesquisa em curso, comandada pela professora Sabrina Melo, do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFPB/Universidade Federal de Pernambuco (PPGAV-UFPB-UFPE), sobre o Mapeamento de Mulheres Artistas da Paraíba, voltado às artes visuais; a presença de produtoras culturais em movimentos sociais e feministas da cidade, a exemplo da Coletiva de Mães Pachamamá, que tem, em seus quadros, várias profissionais da produção cultural da cidade, que também são mães. Enfim, esse outro conjunto de fatos concorre para demonstrar que a presença feminina nos campos artístico e cultural paraibano tem se intensificado e se destacado, e, em todos eles, há a presença marcante de produtoras culturais mulheres, qualificação não capturada pelos dados objetivos.

Em relação à quantidade de filhos, proporcionalmente a cada categoria, 53,12% (17) das produtoras mulheres declararam possuir filhos (1, 2 ou 3 filhos), enquanto que entre os homens 55,74% (34) declararam não possuir, resultando em maiorias inversas quando confrontamos ambas categorias de gênero. Este dado vem atrelado a uma série de reflexões sobre parte das barreiras enfrentadas pelas mulheres para atuarem neste mercado. A atividade profissional da produção cultural, que frequentemente ocorre em período noturno, ainda representa um desafio para muitas mulheres devido a compromissos familiares ou mesmo pressão social. Principalmente entre as produtoras mães, suas experiências são marcadas pela conciliação entre maternidade e carreira - ambas dimensões bastante exigentes -, convivendo com limites que se impõem em suas oportunidades de trabalho, na atuação externa à cidade ou região, no desenvolvimento de jornadas extensas, na disponibilidade para participação em capacitações profissionais, entre outros. Certamente, essa maioria de produtoras mulheres mães se insere no mercado de trabalho da produção cultural em condições desiguais de atuação profissional frente a uma maioria de produtores homens que não possuem filhos.

Já o fator renda atinge a todos, mulheres e homens — ainda que se deva considerar que alguns são mais impactados que outros.

Figura 3 - Renda mensal familiar distribuída entre homens e mulheres

Fonte: elaboração própria.

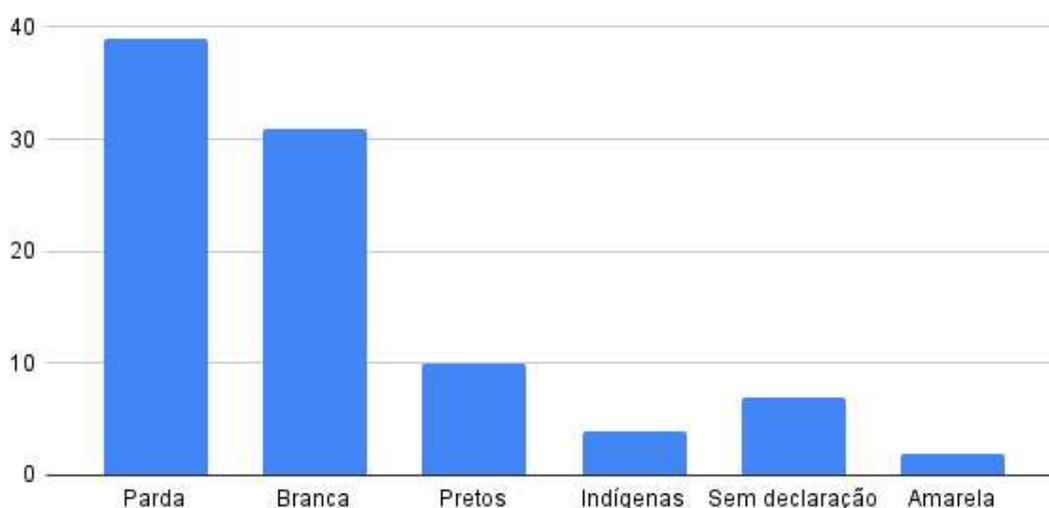
Entre as mulheres, a renda mensal familiar de até 1 (um) salário mínimo (SM) foi registrada para 15,63% (5) das participantes, de até 2 SM para 28,13% (9) e de até 3 SM para 34,38% (11). Já entre os homens, 18,03% (11) declararam renda mensal familiar de até 1 SM, 39,34% (24) de até 2 SM e 21,31% (13) de até 3 SM. Tecnicamente, ambos apresentam baixa diferença na proporção das faixas de renda de 5 a 7 SM, com 12,5% (4) das mulheres e 11,48% (3) dos homens, e acima de 7 SM, com 9,38% (3) das mulheres e 9,84% (6) dos homens acessando tais rendimentos. Percebe-se que, no geral, os profissionais da produção cultural são mal remunerados, possuindo baixa renda mensal familiar, fator que compromete a sustentabilidade e inúmeros outros aspectos da vida - condições de trabalho, segurança alimentar, qualidade de vida, até mesmo a permanência na profissão, entre outros. Se operarmos o somatório das faixas de renda mais baixas - entre os que recebem até 1 SM e até 2 SM -, veremos que são maioria em ambos os grupos, mas com acentuação entre os homens, com diferença de 13,62% entre as categorias de gênero.

A sustentabilidade segue sendo um grande desafio para esses profissionais, quando diversos fatores colaboram para um cenário de incertezas. De um lado, percebemos que o não funcionamento regular dos principais fundos públicos de cultura do estado (FIC e FMC) gera um déficit de investimentos no setor e limita o

potencial da demanda de trabalho que poderia ser disponibilizada no território; de outro lado, é comum, no circuito da produção cultural independente, a realização de ações e eventos tendo como principal fonte de receita a bilheteria, recaindo, na maioria das vezes sobre essa única fonte todo o custo da ação produzida, bem como pesando sobre o(a) produtor(a) a grande responsabilidade de fechar/quitar todas as despesas geradas com a realização (justamente por ser ele quem “contrata” todos os serviços envolvidos). Não por acaso, temos a máxima de que um(a) produtor(a) que não perdeu um carro como prejuízo direto de uma realização não conhece ainda a produção cultural na Paraíba.

Em paralelo à questão de gênero, analisamos também a questão racial, marcador social fundamental para compreender a inserção produtiva e social dos trabalhadores da produção cultural na Paraíba. Para isso, foram aplicadas as categorias de raça/cor da pele utilizadas pelo IBGE, sendo elas branco, preto, pardo e amarelo, adicionando ainda a possibilidade de não declarar.

Figura 4 – Distribuição dos(as) respondentes por raça/cor da pele



Fonte: elaboração própria.

Quanto aos dados relacionados à raça/etnia/cor da pele, aplicamos as categorias utilizadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Nesse sentido, a maioria se autodeclarou de cor parda (41,94% - 39), seguida de branca (33,33% - 31) e preta (11,83% - 11). Além dessas, pessoas que se autodeclararam indígenas somaram 3,23% (3) e amarelas 2,15% (2), havendo também 7,5% (7) que não declararam raça ou cor da pele. É importante ressaltar

que o IBGE considera a população negra por meio da soma entre pardos e pretos, o que nos geraria uma maioria absoluta de produtores culturais que podem ser considerados pessoas negras.

Apesar de certa possibilidade de se gerar algum nível de distorção ao unificar pardos e pretos de forma indistinta, tendemos a concordar com a leitura de uma forte presença negra na produção cultural paraibana. Por outro lado, percebemos, de forma crítica, alguns fatores que marcam essa presença, como a invisibilização de produtores(as) negros(as); a subjugação desses profissionais, muitos em postos técnicos de menor comando e de baixa remuneração na cadeia da produção cultural; e atuações profissionais expressivamente vinculadas a temas da negritude, demonstrando também um caráter orgânico, um vínculo que ultrapassa as finalidades mercadológicas (sem, contudo, negá-las). Tendemos a desconfiar, inclusive, que muitos agentes culturais negros que realizam atividades de produção nem mesmo se identificam como produtores(as) culturais, dado o nível de organicidade e envolvimento direto com o que realizam, principalmente quando ligados a comunidades, grupos culturais étnicos e populares, entre outros.

É perceptível, nos últimos anos, que tem havido uma ampliação de perspectivas afrocentradas na criação de empreendimentos, projetos, ações e iniciativas coletivas que fortalecem a cultura negra e que, por sua vez, exigem a presença de produtores(as) culturais. São alguns desses exemplos: o surgimento na capital de iniciativas para o fortalecimento do afro-empendedorismo, como a Feira Preta Paraíba e o Mercado Preto, iniciativas realizadas por produtores(as) negros(as) que promovem a comercialização de produtos gerados por criadores(as) negros(as) e estabelecem redes entre eles; a criação da Zenema, empresa/coletivo/rede formada por profissionais negros do cinema paraibano, dedicada a soluções técnicas para *sets* de filmagens e outros serviços criativos; o empreendimento de afroturismo SankRota, que visibiliza a história negra da cidade de João Pessoa e Região Metropolitana por meio de roteiros de visitação a lugares marcados por forte presença negra ou de personagens destacados; a criação de espaços culturais dedicados à arte e cultura negra, como a Casa de Cultura de Vó Mera, mestra da ciranda e do coco de roda, que abriu as portas da sua casa e mantém, junto com sua família, uma intensa atividade cultural na periferia da cidade, e o Ateliê Multicultural Elionai Gomes, ponto de cultura do artista visual Nai Gomes, com programações, ações educativas e criação artística centradas nos temas da

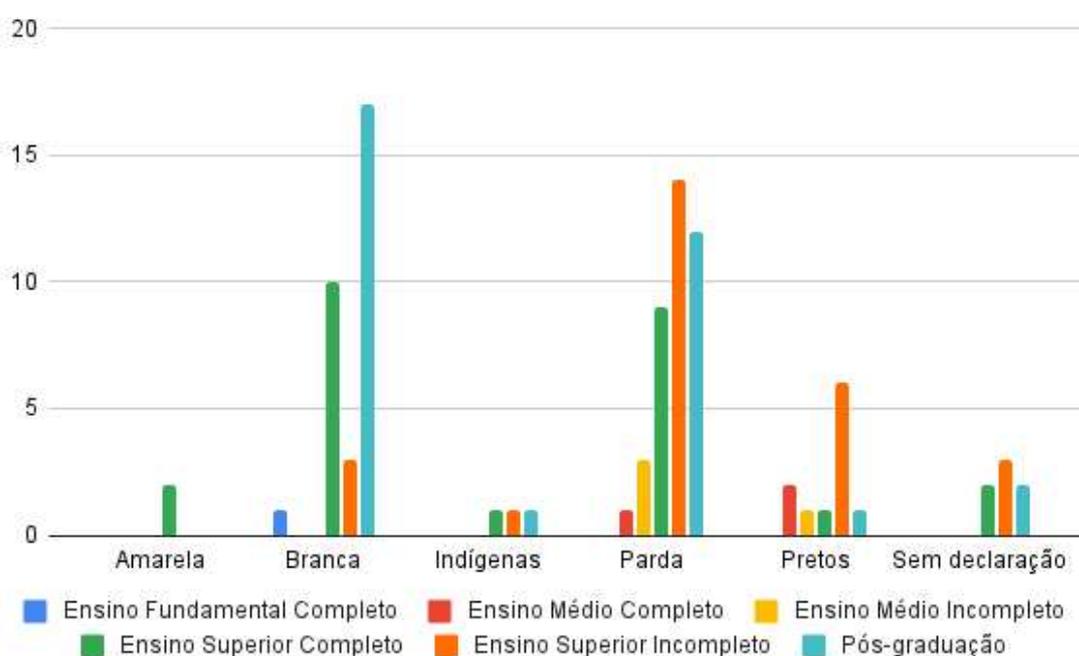
negritude; a realização de festividades e ações culturais, turísticas e educativas em territórios quilombolas, como a Festa do Coco de Roda Novo Quilombo, nas comunidades de Gurugi e Ipiranga (Região Metropolitana da capital), e como Vivenciando Caiana e a Jornada Culinária de Quilombo, em Caiana dos Crioulos (na região do Brejo), uma das comunidades quilombolas mais importantes da Paraíba, com farta produção de música, artesanato, gastronomia e outras expressões. Esses são apenas alguns exemplos que nos levam a desconfiar de uma maior presença negra na produção cultural paraibana do que os dados aqui expostos nos revelam, sem, contudo, avaliarmos criticamente que elas se esbarram em variados limites de invisibilidade, diferentes níveis de profissionalização e falta de investimento por parte de poderes públicos e das gestões culturais.

Por sua vez, ao analisarmos o dado referente àqueles declarados Indígenas, se revela uma situação distinta a dos produtores(as) negros(as) e ainda mais preocupante. O reduzido número de participantes pode ser fruto do limite de alcance da própria pesquisa junto a esse grupo étnico-racial, bem como pode denotar outras limitações e desafios relacionados aos povos originários e seus agentes/produtores. Preocupantemente, os indígenas estão completamente excluídos do campo da produção cultural, ainda que componham um grupo étnico de forte expressividade e diversidade cultural. Contudo, pesam fatores estruturais, como o extermínio pelo qual passaram etnias historicamente presentes no território paraibano, como Tabajara (litoral) e Kariri (sertão). Mas esta ausência atinge também a etnia Potiguara (litoral Norte), que apesar de sua forte organização social e territorial, sua produção em artesanato cada vez mais destacada e a existência de grupos artístico-culturais, somando-se ainda todo potencial criativo em diversas frentes, também se configurou de com presença inexpressiva na pesquisa.

A produção cultural feita por indígenas em território paraibano segue sendo uma incógnita. Nos perguntamos: onde estão os(as) produtores(as) culturais indígenas da Paraíba? Em meio ao potencial de sua produção artística e criativa e de seus territórios, como organizam suas dinâmicas, processos, projetos e ações artístico-culturais? Aqueles que as organizam se reconhecem como produtores(as) culturais? São questões que a esta pesquisa certamente não responderá, mas que sugerem caminhos investigativos que nos levam a níveis complexos, que ultrapassam as demandas tão somente de profissionalização, financiamento, etc., sugerindo a necessidade de perspectivas antropológicas de se tratar o tema.

Por sua vez, há, na dimensão étnico-racial, outras barreiras e limites que precisam ser refletidas. É o caso da escolaridade e dos diferentes níveis em que estão inseridos os indivíduos brancos, pardos, pretos e indígenas, um dado que pode ser lido como reflexo direto das disparidades sociais que marcam decididamente a vida de indivíduos não brancos na sociedade brasileira. O gráfico a seguir nos levanta uma série de questões.

Figura 5 – Distribuição dos(as) respondentes por raça/cor da pele x grau de escolaridade



Fonte: elaboração própria.

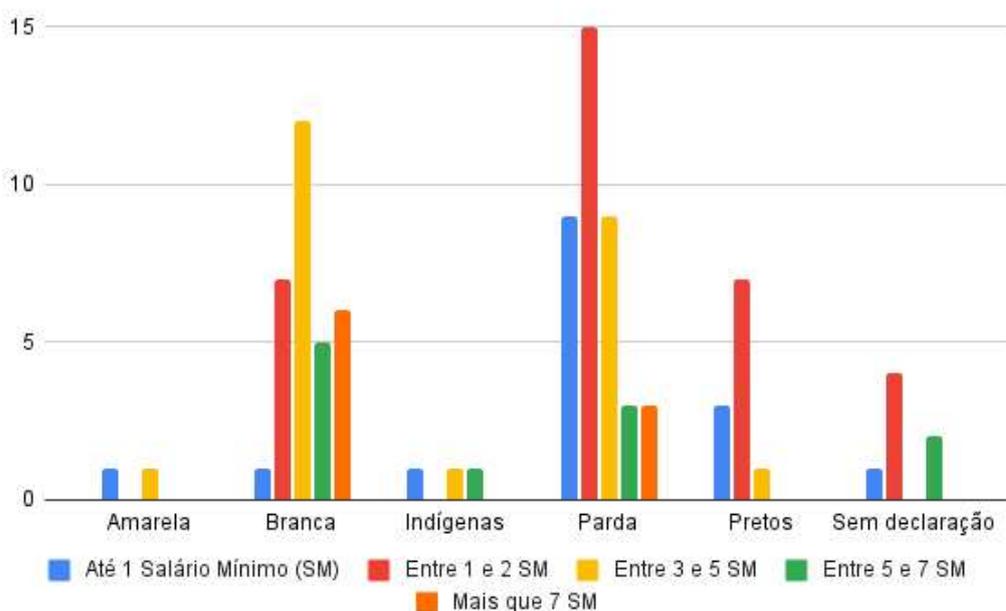
Entre as pessoas que se autodeclararam pardas, 35,90% (14) possuem ensino superior incompleto, 30,77% (12) possuem pós-graduação, 23,08% (9) possuem ensino superior completo, enquanto 7,69% (3) possuem ensino médio incompleto e 2,56% (1) possuem ensino médio completo. Já entre as pessoas que se autodeclararam brancas, se identificou que o grau de escolaridade para 54,8% (17) é de pós-graduação, para 32,3% (10) é de ensino superior completo, para 9,7% (3) é de ensino superior incompleto e para 3,2% (1) é de ensino fundamental completo. Enquanto que entre as pessoas que se autodeclararam pretas, 54,55% (6) declararam possuir ensino superior incompleto, 18,18% (2) possuem ensino médio completo e a mesma proporção foi verificada para as categorias ensino médio incompleto, ensino superior completo e pós-graduação, de 9,09% (1) para cada uma

delas. É possível notar as marcas da desigualdade social e do racismo estrutural na discrepância contida nestes dados, quando a maioria de brancos declarou possuir pós-graduação e a maioria de pretos e pardos declarou possuir ensino superior incompleto - ainda que para este segundo grupo seja pequena a distância para o acesso ao ensino superior completo.

Quanto às pessoas declaradas indígenas e amarelas e aquelas que não declararam raça/cor da pele, apesar do baixo número de respondentes presentes nestas categorias, todos apresentaram vinculação a algum grau de escolaridade do ensino superior, ficando assim distribuídos: entre indígenas, as categorias superior completo, incompleto e pós-graduação alcançaram 33,3% (1) cada uma; entre amarelos, todos declararam possuir ensino superior completo (100% - 2); enquanto entre pessoas sem declaração de raça/cor da pele, configurou-se 28,57% (2) para superior completo, 42,86% (3) para incompleto e 28,57% (2) para pós-graduação. Acerca dos(as) produtores(as) culturais indígenas, ainda que arriscado considerar tão poucos casos, é possível alertar para a possível existência de mudanças em curso na relação histórica desses grupos étnico-raciais com o acesso ao ensino superior, comumente alijados e excluídos desse acesso.

Em linha com a realidade educacional dos participantes, os dados de renda mensal familiar, quando distribuídos a partir do critério de raça/cor da pele, revelam marcas da desigualdade socioeconômica.

Figura 6 – Distribuição dos(as) respondentes por raça/cor da pele x renda mensal familiar



Fonte: elaboração própria.

Vejamos que entre as pessoas autodeclaradas **pardas** a primeira posição é ocupada por aqueles que possuem renda entre 1 e 2 SM (38,46% - 15), concorrendo para a segunda posição aqueles que cuja renda familiar é até 1 SM e aqueles entre 3 e 5 SM, ambos com 23,08 (9); também empataram aqueles cuja renda está entre 5 e 7 SM e acima de 7 SM, com 7,69% (3) para cada categoria. Entre os indivíduos **brancos**, a primeira posição (38,71% - 12) está com aqueles que possuem rendimento mensal familiar entre 3 e 5 SM e a segunda posição (22,58% - 7), com aqueles entre 1 e 2 SM; ainda nesse grupo, 19,35% (6) declararam renda mensal familiar acima de 7 SM; 16,13% (5) declararam de 5 a 7 SM; e 3,23% (1) declararam até 1 SM. Já entre as pessoas autodeclaradas **pretas**, a primeira posição é ocupada por aqueles que possuem renda familiar entre 1 e 2 SM (63,64% - 7), seguidos daqueles com renda de até 1 SM (27,27% - 3) e entre 3 e 5 SM (9,09% - 1).

É possível notar que entre pessoas pretas as categorias de renda entre 5 e 7 SM e acima de 7 SM sequer configuraram o conjunto das respostas. E mais, pois é entre as pessoas pretas e pardas que a primeira posição é marcada pela faixa de renda familiar entre 1 e 2 SM - isto é, uma das mais baixas rendas -, confrontando o quadro das pessoas brancas, cuja primeira posição está entre 3 e 5 SM, evidenciando uma profunda desigualdade econômica entre os profissionais inseridos esses grupos étnico-raciais.

Já as demais categorias apresentaram configurações diversificadas. Entre indígenas, cada um dos três participantes selecionou uma renda distinta, ficando 33,33% (1) para as categorias de até 1 SM, entre 3 e 5 SM e entre 5 e 7 SM. Entre amarelos, cada um dos dois participantes selecionou uma faixa de renda, sendo elas até 1 SM e entre 3 e 5 SM, ficando 50% (1) para cada. Entre os respondentes que não declararam raça/cor da pele, 14,29% (1) declararam renda familiar de até 1 SM; 57,14% (4) declararam renda familiar de 1 a 2 SM; e 28,57% (2) declararam entre 5 e 7 SM.

É possível afirmar que a renda mensal familiar dos profissionais da produção cultural em geral é baixa. Na Paraíba, ainda é muito comum se ver boas ações e projetos sendo realizados com baixos orçamentos, o que leva a uma reduzida remuneração dos profissionais. Mas é quando analisamos os dados em paralelo que percebemos mais profundamente as dificuldades sentidas no cotidiano do trabalho.

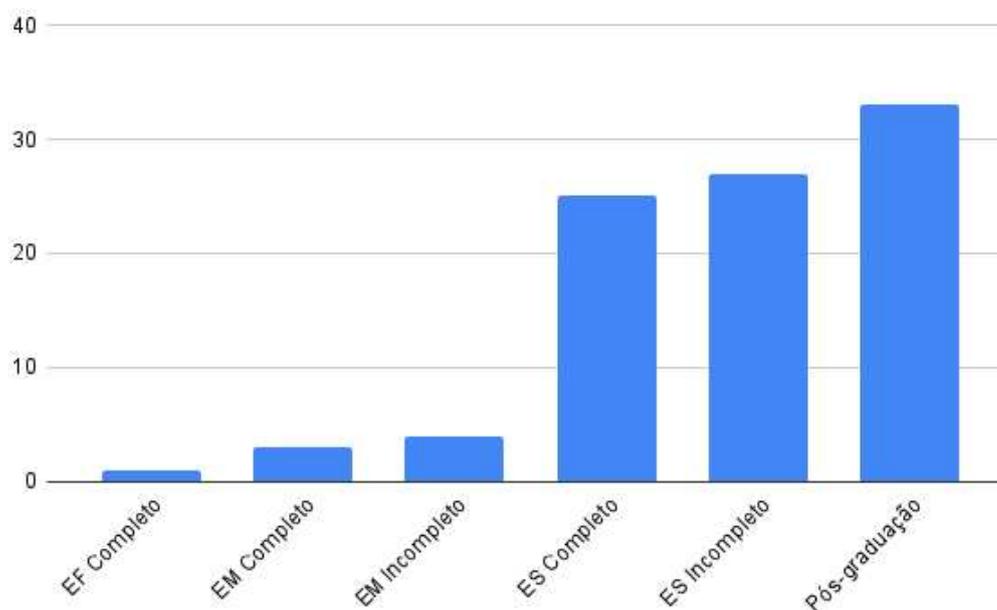
Desníveis no acesso a elevados graus de escolaridade e discrepâncias entre a renda mensal familiar dos(as) produtores(as), principalmente se tratando de pessoas pretas e pardas, revelam um contexto de desigualdade social que impacta as variadas dimensões da vida desses indivíduos, dentre elas, a profissional. Nesse sentido, inúmeras camadas se revelam, como a condição de precarizada do trabalho e da remuneração, as dificuldades de acesso à formação qualificada, baixo nível de renda e sustentabilidade, questões que se impõem como barreiras à própria profissionalização, para a qual investimentos são exigidos. Estes obstáculos decorrentes das diversas desigualdades estruturais da sociedade ainda se esbarram num cenário desafiador, de poucos investimentos locais – seja público ou privado -, de políticas culturais frágeis e de certa desvalorização da profissão.

4.3 Recorte da dimensão educacional

Para a análise da dimensão educacional, buscamos analisar variáveis determinantes da experiência educacional ou das expectativas formativas. Tendo em vista que algumas das variáveis foram analisadas no recorte socioeconômico, no cruzamento com gênero e raça, aqui, abordaremos mais estritamente informações ligadas à educação em si. Serão abordadas questões como acesso à formação superior, cursos de origem, participação em cursos de formação, desejo por fazer

graduação e pós-graduação. Refletiremos ainda acerca das *expectativas profissionais* e *interesses contedústicos* dos(as) respondentes em relação a possíveis experiências de graduação e(ou) pós-graduação em produção cultural. Desse modo, ficou assim distribuído o grau de escolaridade dos(as) participantes.

Figura 7 – Grau de escolaridade dos(as) respondentes



Fonte: elaboração própria.

É perceptível o alto nível de vinculação que estes profissionais possuem com o ensino superior, quando: 35,48% (33) declararam possuir pós-graduação, 29,03% (27) declararam possuir ensino superior incompleto e 26,88% (25) declararam possuir ensino superior completo. Destaca-se que a categoria ensino superior incompleto reúne tanto aqueles participantes que interromperam a graduação, quanto aqueles que estão com graduação em desenvolvimento. Por sua vez, as demais categorias obtiveram 4,30% (4) de declarantes com ensino médio incompleto, 3,23% (3) com ensino médio completo e 1,08% (1) possuindo ensino fundamental completo.

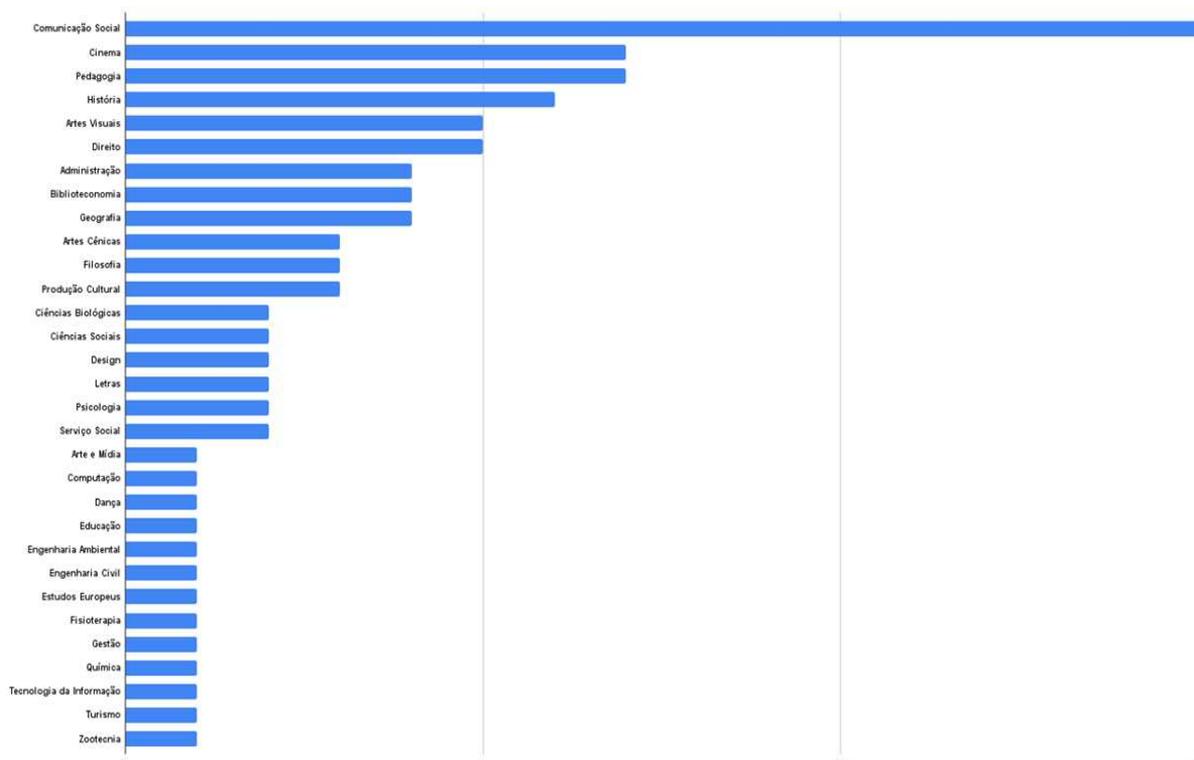
Se forem somadas as três principais categorias de respostas, elas totalizaram 91,36%. Desse modo, podemos afirmar que o acesso ao ensino superior se demonstra como algo comum entre os profissionais da produção cultural. Por outro lado, quando aprofundamos essa resposta, somos levados a compreender que os

campos de conhecimento a que se vinculam originalmente esses produtores são bastante distintos e nem sempre convergentes com os objetos e temas da produção cultural.

Ao perguntarmos qual curso em nível superior os participantes fizeram, foram identificados 90 cursos no total. No tratamento das informações, alguns cursos foram agrupados e renomeados para a utilização de nomenclaturas padronizadas. É o caso de Comunicação Social, categoria atribuída a todo curso da área de comunicação, independentemente de sua habilitação (Jornalismo, Radialismo, Relações Públicas, Marketing, Mídias Digitais), posto que alguns respondentes apresentaram o detalhamento e outros não. É também o caso de Teatro e Artes Cênicas, prevalecendo a segunda nomenclatura para todos os casos. Assim também o foi para Educação Artística, com habilitação em Artes Plásticas, e a graduação em Artes Visuais, prevalecendo a segunda nomenclatura de modo geral, sem detalhamento de modalidade (licenciatura, bacharelado).

Com isso, foram identificadas 31 áreas do conhecimento e(ou) cursos que correspondem a formação em nível de graduação dos respondentes, sendo elas, em ordem decrescente: Comunicação Social (15), Cinema (7), Pedagogia (7), História (6), Artes Visuais (5), Direito (5), Administração (4), Biblioteconomia (4), Geografia (4), Artes Cênicas (3), Filosofia (3), Produção Cultural (2), Ciências Biológicas (2), Ciências Sociais (2), Design (2), Letras (2), Psicologia (2), Serviço Social (2), Arte e Mídia (1), Computação (1), Dança (1), Educação (1), Engenharia Ambiental (1), Engenharia Civil (1), Estudos Europeus (1), Fisioterapia (1), Gestão (1), Química (1), Tecnologia da Informação (1), Turismo (1) e Zootecnia (1).

Figura 8 – Áreas de formação em nível superior declaradas pelos(as) respondentes



Fonte: elaboração própria.

Percebemos que a área da Comunicação Social (15) é aquela que mais agrega respondentes em quantidade. Essa marca é esperada, haja visto que a graduação em Comunicação Social, em suas diferentes habilitações, é o que mais se aproxima de uma formação que perpassa a área de produção (seja de eventos, ações culturais, ações de mídia, audiovisual etc.). Também se justifica pela tradição desse curso na Paraíba, com cursos nessa área em, pelo menos, três instituições públicas de ensino superior (Ipes), além das privadas.

Contudo, se somarmos os cursos de artes — Arte Cênicas, Arte e Mídia, Artes Visuais, Cinema e Dança (17) —, superamos a marca atingida por Comunicação, demonstrando certa tendência de que, nas graduações de artes ofertadas no território paraibano — algumas recentes, como cinema —, também têm sido formados os produtores culturais. Naquilo que esses cursos exigem de práticas, seus graduandos são levados a realizar parte das ações organizativas, como a produção de montagens, exposições, eventos, lançamentos, vernissagens, temporadas artísticas, apresentações de final de semestre ou de curso etc. Para um detalhamento futuro acerca dessa relação, há de se verificar, no conjunto das Ipes, a relação desses cursos com o campo da produção cultural, sabendo-se de antemão que: *i)* alguns ofertam disciplina de Produção e Gestão Cultural (como Cinema,

Dança e Teatro na UFPB); *ii*) outros mantêm disciplinas aproximadas (Artes Visuais na UFPB oferta Política Cultural); e *iii*) outros sem nenhuma oferta identificada com a área (como o curso de Música).

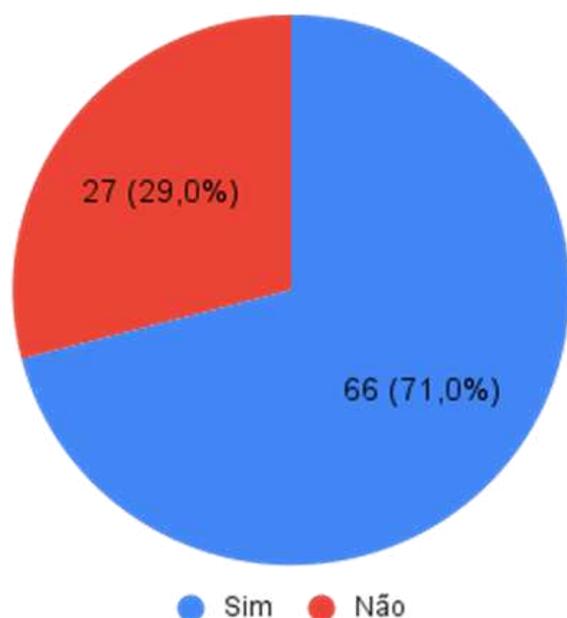
Apenas dois respondentes declararam, na época, estar em curso com a graduação em produção cultural, na modalidade ensino a distância (EaD), na mesma faculdade, Cruzeiro do Sul/Centro Universitário de João Pessoa (Unipê), com previsão de término em 2021. Destaca-se que a Unipê é uma faculdade paraibana de grande porte e larga tradição na capital paraibana, comprada em 2018 pelo grupo Cruzeiro do Sul. Com isso, podemos avaliar que a chegada do grupo na Paraíba agregou ao território — até então de completa ausência — uma modalidade formativa especializada na área de produção cultural. O curso de Produção Cultural também é ofertado por outras faculdades particulares instaladas no estado, sendo todos eles na modalidade EaD (a exemplo da Uniasselvi).¹²

Diante do cenário analisado, podemos perceber que os(as) produtores(as) culturais paraibanos(as) têm sua formação de nível superior oriunda de variadas áreas de conhecimento e, por vezes, sem relação direta com suas atividades profissionais no campo da cultura. Por sua vez, o curso ofertado pela faculdade particular destacada não atinge a ampla gama de profissionais desse campo, ao que tentamos compreender alguns dos motivos: primeiro, por se tratar, na época, de um curso novo, em formato EaD, pouco atrativo ao público-alvo de perfil dinâmico e prático; segundo, devido ao fato de ser um curso pago, barreira que se impõe diretamente ao acesso. Nesse sentido, a ausência de oferta formativa em nível de graduação na área de produção cultural nas principais universidades e faculdades do estado leva muitos produtores em potencial a buscarem experiências formativas distintas e, conseqüentemente, outras profissões.

A pesquisa também questionou sobre a participação dos respondentes em outras modalidades de formação e aperfeiçoamento, na busca por entender como se qualificam ao longo do exercício profissional, tendo em vista não haver graduação em Produção Cultural no estado.

¹² Vale destacar que, tendo sido aplicada a presente pesquisa em 2020, tais ofertas ainda eram recentes na cidade, mas a presença de declarantes fazendo uso e em curso já demonstrava alguns casos de acesso ao ensino privado de produção cultural, na modalidade EaD. Cabe, nesse sentido, o monitoramento ativo dos impactos dessa que, ainda que com baixo alcance, tem sido a oferta mais regular de graduação em Produção Cultural encontrada na Paraíba.

Figura 9 – Participação em cursos e atividades de formação em Produção Cultural



Fonte: elaboração própria.

As respostas demonstram que 63,44% (59) afirmaram participar, enquanto 36,56% (34) responderam que não participam. Apesar da maioria declarar que participa de cursos e formações, a intersecção com outras análises revelou certas fragilidades nessa oferta formativa: muitos cursos dos quais participam são oferecidos por instituições externas ao território paraibano; parte significativa de cursos é de curta duração; concentração de oportunidades formativas no setor audiovisual; entre outras. Tais fatos não invalidam que produtores culturais paraibanos cumpram papel ativo em relação a sua própria formação, buscando atingir as oportunidades mais próximas e viáveis, superando a escassez da oferta local.

Em seguida, para aqueles que declararam participar de cursos, pedimos maior detalhamento (instituição ofertante, tipo de curso, ano e local de realização). Esse detalhamento veio incompleto ou de difícil compreensão por parte de vários respondentes, ao que preferimos uma representação não estatística, mas que captasse a recorrência dos elementos oferecidos nas respostas.

Figura 10 – Nuvem de palavras sobre tipos de cursos e formações acessadas pelos participantes



Fonte: elaboração própria.

Essa nuvem agrega e destaca os mais recorrentes temas declarados pelos respondentes como experiências de formação que acessaram de diferentes modos. Em sua maioria, são cursos livres, de curta duração, realizados pontualmente. Assim, formações destinadas a produção cultural, gestão cultural e cinema tiveram presença expressiva. Vale dizer que o audiovisual se apresentou como o setor que mais acessa formações na área, diluídas em nomenclaturas como Produção Audiovisual, Mercado Audiovisual, Assistência de Direção, Roteiro e Cinema. Destaca-se o caráter multifacetado do setor audiovisual, de larga abrangência e ampla cadeia produtiva, levando a que possa ser debatido e refletido em distintas frentes de análise acerca dessa complexa indústria.

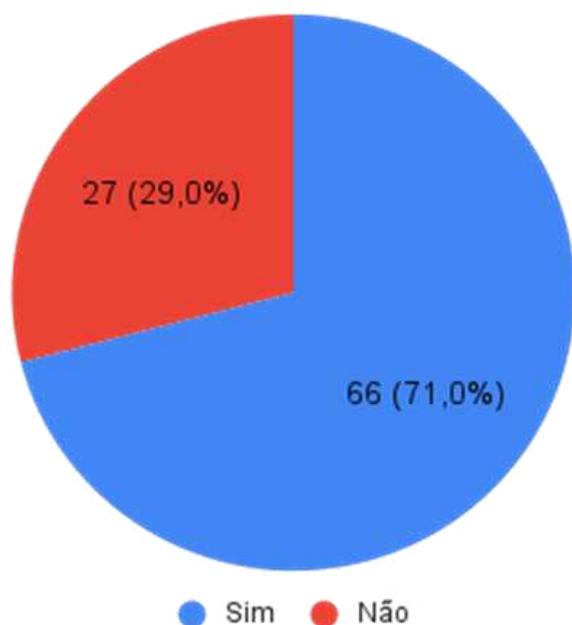
Os meios de acesso a tais formações foram diversos, entre eles oficinas e cursos ofertados por instituições culturais públicas e privadas, cursos ofertados em programações de feiras, festivais e outros eventos, cursos *on-line* por meio de plataformas digitais, entre outros. Já entre os órgãos públicos ofertantes dessas formações, foram citadas instituições paraibanas, como Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB) (Sousa, PB), Funesc-PB, Funjope, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB), Secult-PB e UFPB, e instituições de outros estados ou de abrangência nacional, como Agência Nacional do Cinema (Ancine), Centro Audiovisual do Norte-Nordeste (CANNE), Escola Nacional de Administração Pública (Enap), Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj),

Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae), UFPE, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e MinC.

Desse modo, na busca por entender mais acuradamente as pretensões formativas dos produtores culturais, a pesquisa questionou os respondentes acerca do interesse em realizar graduação e pós-graduação no campo da produção cultural. Cada uma dessas perguntas foi sucedida de outro questionamento de caráter subjetivo, buscando um maior desenvolvimento em torno do posicionamento do participante.

Nesse sentido, aos respondentes que indicaram ter interesse em realizar graduação em Produção Cultural, também foi perguntado: o que você espera e de que maneira você acha que uma graduação em produção cultural poderá contribuir para sua atuação profissional? Uma questão que visa compreender as expectativas profissionais dos interessados. Vejamos inicialmente o que disseram acerca da graduação.

Figura 11 – Interesse em realizar graduação em Produção Cultural



Fonte: elaboração própria.

Vemos a existência de amplo interesse na realização da graduação em Produção Cultural, com 71% (66) dos respondentes afirmando desejar realizar esse nível de formação, enquanto 29% (27) responderam que não têm interesse. Entre as poucas justificadas geradas pelos participantes que responderam “não”, algumas

motivações foram apresentadas, tais como: *i)* por já atuar profissionalmente na área, tem-se a percepção de que uma graduação não fará diferença em termos de remuneração e outras questões objetivas do ofício; *ii)* a desregulamentação da profissão também foi apontada como fator desestimulante, tendo em vista que ter graduação na área não gera garantias trabalhistas ou outras formas de seguridade; *iii)* outros já têm graduação, demonstrando desinteresse em novo investimento de longo prazo (de 3 a 4 anos) para a realização de outro curso superior.

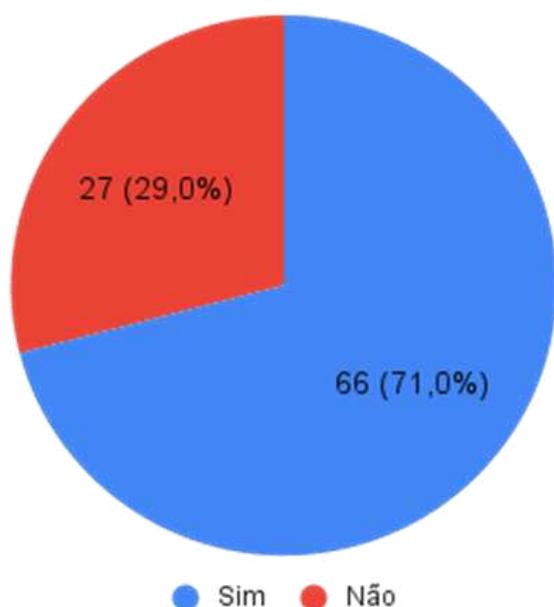
Já entre os que responderam positivamente, analisamos suas respostas à pergunta aberta realizada logo em seguida. Ao lermos as respostas, percebemos elementos de convergência entre elas, na medida em que expressavam demandas comuns e já bastante conhecidas/percebidas na produção cultural paraibana. Diante do volume de respostas, geramos um quadro comparativo, identificando os elementos expressos e atribuindo-lhes categorias que traduzem os anseios, intenções, desejos e objetivos presentes nas respostas analisadas. Elaboramos 21 categorias que representam a ampla variedade de respostas oferecidas pelos respondentes.

Em ordem decrescente, são essas as categorias utilizadas e suas respectivas quantidades de aparição no quadro de análise: ampliar repertório cultural e profissional (28); qualificar a atuação profissional (20); profissionalização e valorização (13); especializar a produção cultural (10); interagir e compartilhar com outros profissionais e grupos (6); inserção e consolidação de mercados culturais e cadeias produtivas (6); ampliar fomento, investimento e oportunidades para o setor (6); desenvolver e(ou) manejar políticas culturais (5); fortalecer e empoderar grupos socioculturais (5); formação profissional integral e ampliada (4); dominar ferramentas e técnicas de gestão/produção (3); melhorar desempenho e resultados das ações (3); desenvolver a localidade onde atua (2); integrar e articular segmentos artístico-culturais (1); qualificar formação e currículo (1); ampliar experiência em produção cultural (1); ampliar habilidades, competências e *expertises* (1); e ampliar rede de relações profissionais e com patrocinadores (1). É possível perceber como as principais categorias de motivação estão fundamentalmente ligadas a interesses de qualificação, ampliação de conhecimentos, amadurecimento profissional e a elevação do nível de especialização na atividade produtiva.

Esse rol de motivações se aproxima daqueles que declararam interesse em realizar pós-graduação em Produção Cultural, grupo esse que, assim como na

questão anterior, formou maioria entre os declarantes. A questão foi sucedida pela pergunta: caso tenha interesse em realizar uma pós-graduação na área de produção cultural, quais conhecimentos você visa obter? Uma questão que visa compreender os interesses conteudísticos dos interessados. Vejamos o que declararam.

Figura 12 – Interesse em realizar pós-graduação em Produção Cultural



Fonte: elaboração própria.

Quando questionados acerca do interesse em realizar pós-graduação em Produção Cultural, 71% (66) dos respondentes afirmaram desejar realizar, enquanto 29% (27) responderam que não têm interesse. Apesar de serem as mesmas proporções obtidas na questão anterior (interesse em graduação), não representam necessariamente os mesmos respondentes, havendo uma pequena parcela daqueles que se interessaram por graduação, e não por pós-graduação, assim como o contrário. Não houve declaração de motivação para as respostas negativas.

Já entre os que demonstraram interesse, analisamos suas respostas analisadas por meio de um quadro comparativo, em que identificamos os principais elementos expressos e atribuímos categorias que traduzem os principais temas e(ou) campos de conhecimento a serem abordados numa pós-graduação voltada para a área de produção cultural. Produzimos 24 categorias que representam a ampla variedade de respostas oferecidas pelos respondentes.

Em ordem decrescente, são essas as categorias utilizadas para a análise da presente questão e suas respectivas quantidades de aparição no quadro de análise: abordagem especializada em produção cultural (20); gestão de projetos e(ou) eventos (20); políticas culturais (histórico, planejamento, gestão e desenvolvimento) (13); mercados culturais (7); *marketing* cultural (6); conhecimentos acerca de culturas periféricas, marginais, minorizadas (5); captação de recursos (3); profissionalização do setor cultural (3); atualização acerca de temas do campo da produção cultural (2); desenvolvimento de tecnologias para a produção cultural e a cultura em geral (2); economia criativa e economia da cultura (2); boas práticas em produção cultural (1); conhecimento técnico-operacional (1); conhecimentos acerca da cultura local (1); desenvolvimento de pesquisas em cultura com incidência na realidade (1); direitos autorais (1); direitos culturais (1); estudo e desenvolvimento de metodologias de produção em todas as suas etapas (1); gerenciamento de recursos humanos (1); gestão de equipamentos culturais (1); gestão financeira e orçamentária (1); interações e estratégias para públicos e consumidores (1); memória e patrimônio cultural (1); e sistema de arte e suas disputas (1). Apesar de ter sido constituído um rol bastante diversificado de temas, vemos claramente, entre os principais a busca pela especialização em Produção Cultural, maior qualificação para a gestão de projetos e eventos, domínio das políticas culturais e estratégias para o desenvolvimento dos mercados culturais locais.

4.4 Recorte da dimensão territorial

Para a análise na dimensão territorial acerca da presença e distribuição dos(as) produtores(as) culturais pelo estado da Paraíba, definimos duas categorias de referência, sendo elas a *capital* e o *interior*, com a primeira representando exclusivamente a cidade de João Pessoa e a segunda representando todas as demais cidades — incluindo aquelas situadas na Região Metropolitana.

Inicialmente, tentamos empregar uma análise baseada na categoria Regional Cultural (RC), isto é, a categoria utilizada pela Secult-PB para sua divisão administrativa dos 223 municípios paraibanos. Com um total de respondentes oriundos de 21 cidades, ao distribuímos tais municípios na divisão territorial e administrativa prevista nas RCs, identificamos a abrangência de nove regionais. No

entanto a dificuldade de utilizar e consolidar dados com base nessa categoria se deu pelo fato de que alguns municípios e RCs tiveram apenas um único respondente, fator que, no processo de análise, produziria dados distorcidos, pois atribuiria a essas regionais o mesmo peso atribuído a outras com maior participação. Diante disso, buscamos implementar uma definição mais adequada, que permitisse maior equilíbrio entre as proporcionalidades das categorias estabelecidas.

De antemão, é necessário dizer que entre os respondentes, três forneceram respostas com impossibilidade de identificação da cidade em que reside e um cadastrou duas cidades, levando à eliminação dessas respostas com o objetivo de não produzir distorções ao cruzamento entre variáveis. Com isso, diferentemente dos demais dados produzidos pela pesquisa — baseados em $n = 93$ —, o número de respondentes considerados para a análise da dimensão territorial é de 89 (n). Desse modo, evidenciamos a seguir alguns dados por cidades e por regionais culturais, envolvendo a participação na pesquisa e dados complementares, como *distância da capital e densidade demográfica*.

Tabela 1 – Distribuição dos(as) respondentes por cidade e informações adicionais sobre o território

	Cidades	Nº de respondentes	%	Regional Cultural	Distância da capital (km)	População (IBGE, 2022)
1	João Pessoa	55	61,80%	1ª	-----	833.932
2	Campina Grande	8	8,99%	3ª	115.101	419.379
3	Cajazeiras	4	4,49%	9ª	409.782	63.239
4	Sousa	3	3,37%	10ª	374.867	67.259
5	Alagoa Grande	2	2,25%	2ª	86.62	26.062
6	Cabedelo	2	2,25%	1ª	15.008	66.519
7	Areia	1	1,12%	2ª	96.491	22.633
8	Bananeiras	1	1,12%	2ª	96.604	23.134
9	Boqueirão	1	1,12%	3ª	147.515	17.598
10	Catolé do Rocha	1	1,12%	8ª	331.658	30.661
11	Conde	1	1,12%	1ª	12.204	27.605
12	Coxixola	1	1,12%	5ª	199.626	1.824
13	Cuité	1	1,12%	4ª	161.491	19.719
14	Duas Estradas	1	1,12%	2ª	80.831	3.327

15 Guarabira	1	1,12%	2 ^a	76.714	57.484
16 Lagoa de Dentro	1	1,12%	2 ^a	78.73	7.819
17 Lucena	1	1,12%	1 ^a	27.928	12.560
18 Pilar	1	1,12%	12 ^a	45.458	35.370
19 Princesa Isabel	1	1,12%	11 ^a	351.41	21.114
20 Sapé	1	1,12%	1 ^a	41.567	51.306
21 Sobrado	1	1,12%	1 ^a	41.94	8.236
--- Total	89	100%	-----	-----	-----

Fonte: elaboração própria.

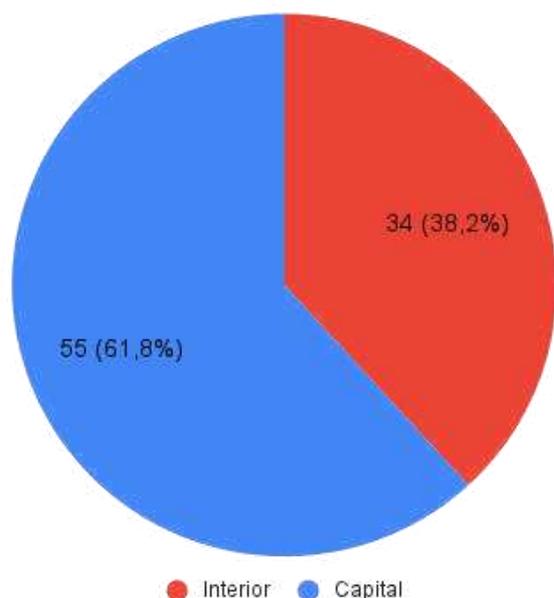
Tabela 2 – Distribuição dos(as) respondentes por Regional Cultural

RC	Respondentes (n)	%
1 ^a	62	69,66%
2 ^a	7	7,87%
3 ^a	9	10,11%
5 ^a	1	1,12%
8 ^a	1	1,12%
9 ^a	4	4,49%
10 ^a	3	3,37%
11 ^a	1	1,12%
12 ^a	1	1,12%
Total	89	100%

Fonte: elaboração própria.

Portanto, percebendo a expressiva participação da capital na pesquisa e o pertinente desafio de que nenhuma das demais cidades — e nem mesmo outras regionais culturais além da 1^a RC — chegou à marca de respondentes com $n \geq 30$, tomamos por decisão estabelecer duas categorias referentes à dimensão territorial, sendo elas *capital* e *interior*.

Figura 13 – Distribuição dos(as) respondentes nas categorias capital x interior



Fonte: elaboração própria.

Destacou-se a participação de João Pessoa, agregando 61,8% (55) dos respondentes da pesquisa. De fato, a capital apresenta grande potencial em relação ao campo da produção cultural motivado por variados fatores: por se tratar da cidade mais populosa do estado, apresentando a maior densidade demográfica; pela presença de uma diversidade de instituições e equipamentos culturais públicos e privados — principalmente dos entes municipal e estadual, ainda poucos pela iniciativa privada —, além de inúmeras casas de espetáculo, espaços e bares culturais em diferentes localidades; pela profusão da oferta formativa em artes, de longa tradição na cidade e facilmente encontrada em variadas instituições; por ter uma vida cultural intensa e ampla oferta de programações; por ter um mercado consumidor de maior porte — mas nem sempre suficiente — do que as demais cidades, garantindo a existência de demanda de consumo cultural em praticamente todas as áreas e segmentos artístico-culturais. Pode se dizer que essa conjunção entre oferta e demanda, adicionados ainda outros fatores colaterais das dinâmicas do território, cria esse cenário de maior vocação e potencial da capital para o desenvolvimento do campo da produção cultural, levando a que haja maior estruturação desse campo nessa localidade e, conseqüentemente, maior presença de profissionais. Vale ressaltar que esse cenário, por sua vez, também é marcado por muitas instabilidades e insuficiências, sendo necessário dizer que a capital também tem um contexto desafiador para o campo da produção cultural.

Em seguida, com 38,2% (34), o amplo leque representado pela denominação de “interior” compreende desde municípios circunscritos na Região Metropolitana — como Cabedelo e Conde — até os mais distantes da capital, na região do Sertão, por exemplo — como Sousa, Cajazeiras e Catolé do Rocha. Nesse sentido, nessa categoria, entraram todos os respondentes que residem fora de João Pessoa — condição essa que não impede que esses produtores desempenhem ações e projetos também na capital, o que é até comum para alguns deles, principalmente aqueles residentes em localidades mais próximas.

Ao categorizarmos essas cidades como “interior”, não queremos de forma alguma nivelá-las entre si ou enxergá-las de modo indiferente às suas singularidades, diversidades e identidades. É preciso dizer que cada uma delas apresenta, seja na particularidade, seja no conjunto das características regionais, dinâmicas culturais próprias, mobilizadoras de artes, diversidades e expressões culturais no território, com seus atores locais públicos, privados ou comunitários/coletivos, constituindo, assim, um campo e uma vida culturais locais, que são, por sua vez, campo de atuação e trabalho do(a) produtor(a) cultural nessas localidades.

Vale destacar, no entanto, a cidade de Campina Grande, a segunda maior cidade do estado em termos de população e de significativa relevância cultural. Na época, surpreendeu-nos a adesão de outros municípios fora da capital, haja visto que a divulgação e alcance esperado da pesquisa foi inicialmente centrado em João Pessoa. Nesse cenário, Campina Grande ficou em segundo lugar em participação, com 8,99% (8) dos respondentes, mas com grande distância do primeiro lugar. Apesar da baixa adesão de respondentes na localidade, não podemos deixar de evidenciar que o município tem uma notória produção artístico-cultural, detentor de equipamentos, universidades (federais, estadual), graduações em artes e comunicação, casas de espetáculo e bares culturais, festivais de arte longevos (em cinema, música etc.), entre outros fatores que corroboram para que seja também um polo de criação e produção cultural.

Contudo o que explica a grande distância entre as participações de João Pessoa e de Campina Grande nessa pesquisa? Se, de um lado, é necessário apontar a possível limitação da estratégia de capilarização e alcance da própria pesquisa, por outro lado, revela que há barreiras para a estruturação do campo da

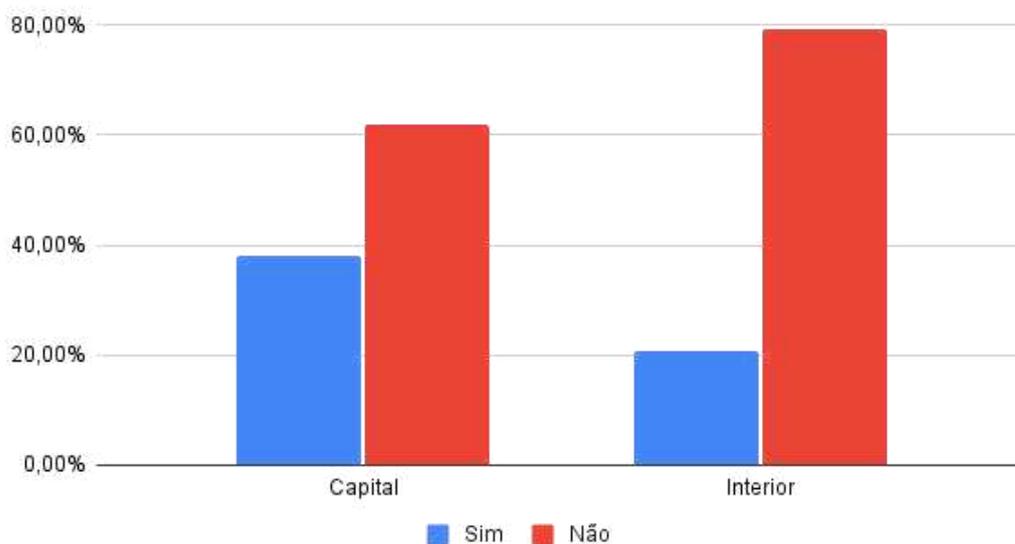
produção cultural que atingem indistintamente até mesmo as maiores cidades, que apresentam dificuldades de articular, mobilizar e engajar esse segmento.¹³

Quando verificada a *principal fonte de renda* dos produtores(as) culturais, entre os respondentes da capital, 38,18% (21) declararam considerar a produção cultural como a sua principal fonte de renda, enquanto 61,82% (34) afirmaram negativamente. Já entre os respondentes do interior, apenas 20,59% (7) declararam a produção como fonte de renda principal, enquanto 79,41% (27) declararam que esta não é a principal fonte. Se percebe que em ambas categorias

Em ambas categorias, a maioria declarou *não* ser a produção cultural sua principal forma de rendimento, isto é, além de exercer esta profissão, os produtores(as) precisam ainda ter outra(s) fonte(s) de renda, outros trabalhos. A realidade desses profissionais é que, tanto na capital quanto nos interiores, a produção cultural se torna um complemento de renda a outro trabalho que se exerce como principal. Se vê, portanto, que um conjunto de habilidades, competências e serviços – apreendido num longo percurso de investimentos, entre práticas e estudos - é acionado em momentos pontuais, não configurando o trabalho principal desses profissionais, que acabam por buscar outras profissões e ocupações que garantam a sua sustentabilidade.

Figura 14 – Produção Cultural como principal fonte de renda

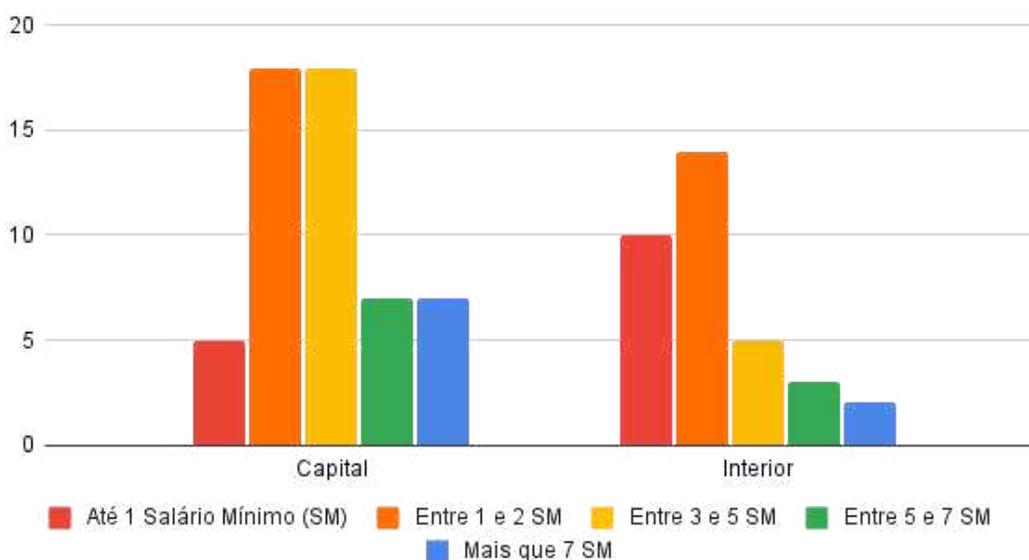
¹³ Vale registrar que a aplicação da pesquisa no início de 2020 é anterior ao processo de estadualização do FPC, que, antes, se restringia a João Pessoa e, a partir de 2022, passou a assumir, em sua nomenclatura, a extensão “da Paraíba”. Com a possibilidade de reuniões e assembleias *on-line* e outras formas de encontro, rotina, diálogo, o fórum produziu uma série de reuniões em 2022 com a presença de produtores(as) de várias cidades, levando a uma compreensão de que a organização deveria se estadualizar. Hoje, o FPC-PB tem produtores(as) de mais de 20 cidades, que dialogam constantemente. Nesse sentido, a percepção que temos é que, se aplicada hoje, a pesquisa teria maior alcance em municípios do interior, inclusive de Campina Grande.



Fonte: elaboração própria.

Quando analisamos a *renda mensal familiar* declarada, percebemos uma das motivações para que a produção cultural permaneça não sendo a fonte de renda principal. Na capital, 9,09% (5) declararam ter renda familiar de até 1 salário mínimo, 32,73% (18) declararam renda familiar entre 1 e 2 SM e a mesma quantidade declarou entre 3 e 5 SM. E, ainda, 12,73% (7) declararam renda entre 5 e 7 SM e, igualmente, renda acima de 7 SM. Já entre os respondentes do interior, 29,41% (10) declararam renda mensal familiar de até 1 SM, 41,18% (14) declararam entre 1 e 2 SM, enquanto 14,71% (5) estão entre 3 e 5 SM, 8,82% (3), entre 5 e 7 SM, e apenas 5,88% têm renda familiar acima de 7 SM.

Figura 15 – Renda mensal familiar



Fonte: elaboração própria.

Notamos que o desempenho da faixa média (de 3 a 5 SM) não se repete no interior. Assim como se nota que a faixa entre 1 e 2 SM se destaca em ambos os casos. Já a faixa mais baixa de renda familiar, daqueles que recebem até 1 SM, ocupa o segundo lugar no interior e o último lugar na capital, demonstrando a forte discrepância de rendimentos entre os profissionais que atuam nessas localidades. O baixo rendimento pode ser considerado um fator preponderante para o exercício não profissionalizado, bem como para a impossibilidade de se priorizar a produção cultural como principal fonte de renda, tendo em vista a falta de garantias de que ela seja capaz de sustentar tais profissionais. Esse é um dado de extrema preocupação, haja visto que a dimensão “trabalho” na vida dos indivíduos está diretamente ligada à sua capacidade de subsistência própria e provimento seu ambiente familiar — quando for o caso —, além também do acesso e investimento em qualidade de vida e bem-estar, algo que parece bastante distante da realidade de muitos produtores culturais na Paraíba, ao menos pela via da produção cultural.

No entanto nos custa a ideia de tratar o baixo rendimento dos produtores culturais como *causa*, quando, na verdade, o vemos como *efeito* de um cenário mais amplo, que engloba fatores relativos tanto às dinâmicas socioeconômicas da Paraíba quanto ao próprio campo cultural. No primeiro caso, os dados socioeconômicos explicitados no início desta seção acerca da Paraíba demonstram o perfil de um estado economicamente limitado e pouco desenvolvido. No segundo caso, ao entrarmos no panorama cultural local, deparamo-nos com políticas culturais que têm colaborado para a desestruturação, a baixa consolidação e, no limite, a insustentabilidade do campo da cultura na Paraíba. Vejamos, por exemplo, que os principais fundos de cultura (estadual, de João Pessoa e de Campina Grande)¹⁴ são marcados pela descontinuidade, falta de regularidade, descumprimento da anualidade e do piso orçamentário estabelecido em leis, entre outros fatores, como o fato de serem legislações que carecem de atualização diante das transformações contemporâneas do campo cultural.

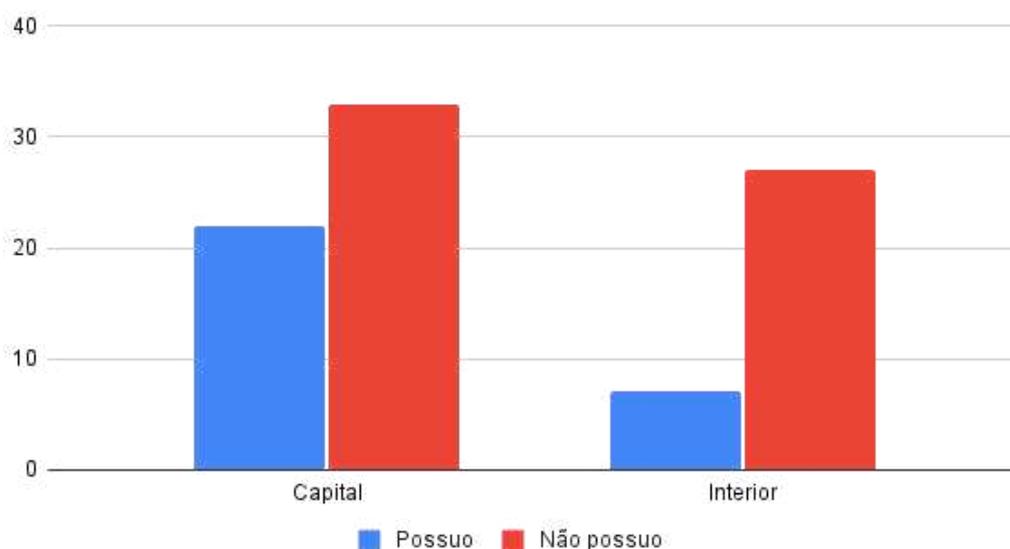
Em linha com essa realidade, a Lei Rouanet é outro exemplo de legislação de fomento que pouco tem funcionado e servido ao setor cultural paraibano, na medida

¹⁴ Trata-se do FIC (Lei nº 7.516/2003), do FMC-JP (Lei nº 9.560/2001) e Fundo Municipal de Incentivo à Cultural (Fumic) (Lei nº 4.516/2007).

em que acessar esse recurso plenamente em todas as suas etapas ainda não é uma realidade para o estado. A Paraíba é um estado que capta apenas 14% dos recursos que aprova na Lei Rouanet (Brasil, 2024), um baixo rendimento, que revela, de um lado, a existência de uma “cultura de não investir em cultura” por parte do empresariado local e, de outro lado, a perda de um grande potencial gerador de divisas e receitas que poderiam ficar no território, circulando na Paraíba, promovendo inclusão, emprego e renda.

Outro reflexo desse contexto da baixa profissionalização é o *nível de formalização*, isto é, a criação de PJ para os empreendimentos desses profissionais. Na capital, 40% (20) declararam ter empresa formalizada, enquanto 60% (33) afirmaram não ter. Já no interior, apenas 20,59% (7) declararam ter empresa formalizada, em contrapartida a 79,41% (27) que revelou não ter. É importante lembrarmos as limitações evidenciadas na seção 3 deste trabalho acerca da formalização do produtor cultural, quando é impedido de optar pelo MEI por não haver disponibilidade de Cnae compatível e é obrigado a criar uma ME, com carga tributária elevada diante da primeira categoria de PJ, ou mesmo a optar por outras classificações aproximadas.

Figura 16 – Nível de formalização (PJ)



Fonte: elaboração própria.

Além disso, pressupomos que seja comum aos profissionais paraibanos um demasiado receio da formalização, visto que a criação de uma empresa acarreta outros custos e demandas, tais como serviços de contabilidade; mudança do caráter

residencial do endereço que abrigará o empreendimento, que passará a ser comercial; licenças de naturezas variadas, a depender do tipo de empreendimento (produtora, casa de espetáculo etc.); abertura de conta bancária específica para PJ, com outro patamar de taxação; entre outros fatores que podem distanciar determinados profissionais que já encontram um cenário desfavorável no cotidiano e acreditam que pode se tornar ainda mais arriscado com a formalização e todas as suas obrigações e custos. Percebemos, portanto, que, ao associarmos as três camadas de indicadores aqui acionadas, sendo elas *insegurança profissional, baixa renda mensal familiar e reduzido nível de formalização*, o contexto se torna preocupante.

Esse cenário se complexifica quando trazemos à tona a dimensão educacional relacionada à distribuição territorial. Ao verificarmos o grau de escolaridade e sua configuração nas regionais, é tão logo perceptível que apenas 9% do total de respondentes declarou ter ensino fundamental completo, ensino médio completo ou incompleto. Os demais 91% estão distribuídos em ensino superior completo, ensino superior incompleto¹⁵ e pós-graduação.

Como visto na figura 7, durante a análise da dimensão educacional, é sabido do elevado grau de escolaridade entre os respondentes no geral. Já em ambas as categorias territoriais, a maioria dos produtores culturais declarou ter escolaridade entre ensino superior completo (ESC), ensino superior incompleto (ESI) e pós-graduação, ainda que os três níveis educacionais se comportem de modo distinto em cada categoria. Enquanto os respondentes com ESC, na capital, representaram 30,91% (17), no interior, foram 20,49% (13). Já os declarantes com grau de escolaridade de ESI, na capital, foram 21,82% (12), enquanto, entre os do interior, foram 38,24% (13). E, para aqueles com pós-graduação, entre os declarantes da capital, marcaram 40% (22), ao tempo que foram 29,41% (18) no interior.

Apesar de os produtores culturais apresentarem uma boa inserção no âmbito do ensino superior, proporcionalmente, percebemos que a capital tem uma presença mais elevada nas categorias ESC e pós-graduação, ao passo que o interior toma a frente quanto ao ESI — o que pode representar tanto graduação em curso quanto desistência. Em contrapartida, ao somarmos ensino fundamental completo, ensino médio completo e ensino médio incompleto, essas categorias reunidas representam

¹⁵ Como ensino superior incompleto, considera-se tanto casos de graduação em curso quanto casos de desistência/suspensão de graduação iniciada.

apenas 7,28% (4) dos respondentes da capital e 11,76% (4) dos respondentes do interior.

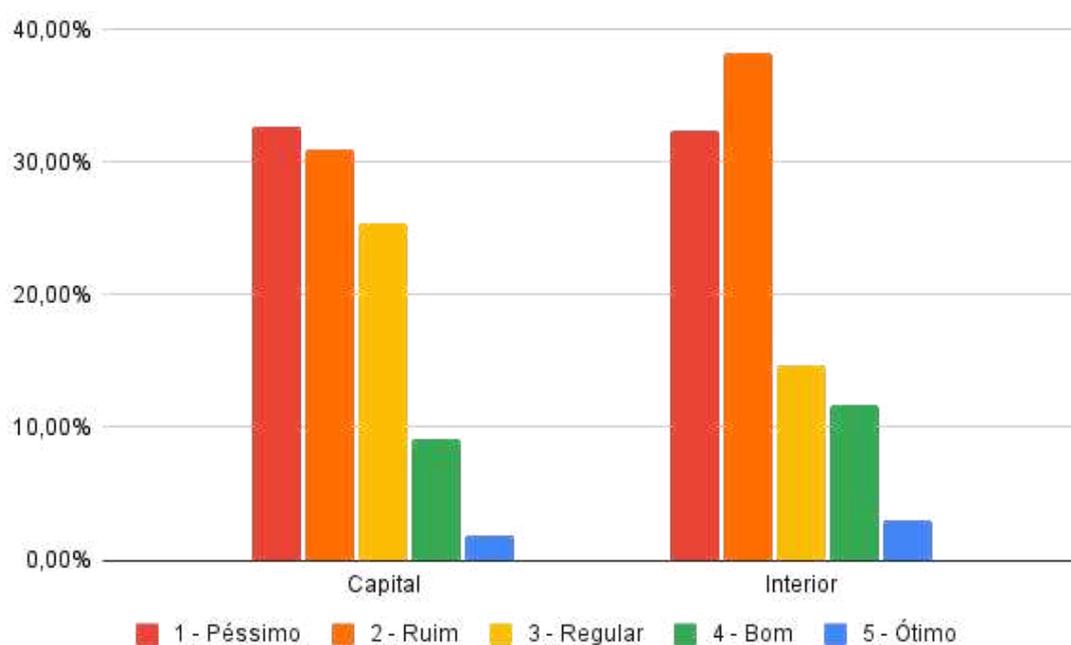
Coincide com essa inserção no âmbito do ensino superior o fato de a Paraíba historicamente ter universidades interiorizadas e *multicampi*, somando o fato de ter sido alvo do processo de expansão do ensino federal promovido pelos governos de Luís Inácio Lula da Silva e Dilma Viana Rousseff, entre 2003 e 2016. Atualmente, as quatro instituições públicas de ensino superior existentes no estado são capilarizadas em diversos municípios, com diferentes *campi*, sendo elas a Universidade Federal da Paraíba (UFPB) (4 *campi*), Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) (7 *campi*), Instituto Federal de Educação Tecnológica da Paraíba (IFPB) (21 *campi*) e Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) (8 *campi*). Além dos *campi*, vale reforçar que algumas mantêm polos de EaD que vão além de suas estruturas físicas, chegando a ainda mais municípios e fazendo com que a rede pública de ensino superior esteja presente em todas as regiões da Paraíba.

Para refletir esse indicador, devemos considerar ainda a ampla oferta de ensino superior em âmbito privado, com diversas faculdades e(ou) polos em inúmeras cidades paraibanas, das maiores a algumas de menor porte. Ressalve-se apenas que o vínculo com o ensino superior declarado pelos participantes não necessariamente se trata de formação ligada ao campo cultural ou muito menos ao campo da produção/gestão cultural, cuja oferta é ainda mais restrita. Não devemos, contudo, descartar que tamanho nível de vinculação ao ensino superior somente demonstra uma forte crença dessas pessoas (e da sociedade em geral) em torno da educação, da formação e da qualificação profissional. É nesse sentido que muitos apostam e acessam o ensino superior, em busca de uma formação que lhes permitam adquirir uma profissão e se inserir no mundo do trabalho.

Porém, ao levarmos em consideração outras possibilidades e modalidades de formação — como extensão, cursos livres, oficinas etc. — que contribuem para a capacitação e aperfeiçoamento dos profissionais da produção cultural, resolvemos cruzar as informações sobre a *participação em cursos e atividades formativas em produção cultural* com a *avaliação de sua oferta formativa no estado*. Os profissionais da capital são os que mais declararam participar de atividades de formação, com 72,73% (40) acessando cursos, oficinas etc. de produção cultural, enquanto 27,7% (15) afirmaram não participar. Entre os produtores da capital, 32,73% (18) avaliam como péssima e 30,91% (17) declaram como ruim a oferta

formativa em produção cultural na Paraíba, enquanto 25,45% (14) avaliam como regular, 9,09% (5) como boa e 1,82% (1) como ótima. Já entre os respondentes do interior, esses se demonstraram mais divididos quanto ao acesso a cursos de produção cultural, tendo 50% (17) declarado participar e a outra metade declarado não participar. Ainda entre esses respondentes, quando avaliam a oferta formativa em produção no estado, 32,35% (11) avaliaram como péssima, 38,24% (13) como ruim, 14,71% (4) como regular, 11,76% (4) como boa e 2,94% (1) como ótima.

Figura 17 – Avaliação da oferta formativa em Produção Cultural (capital x interior)



Fonte

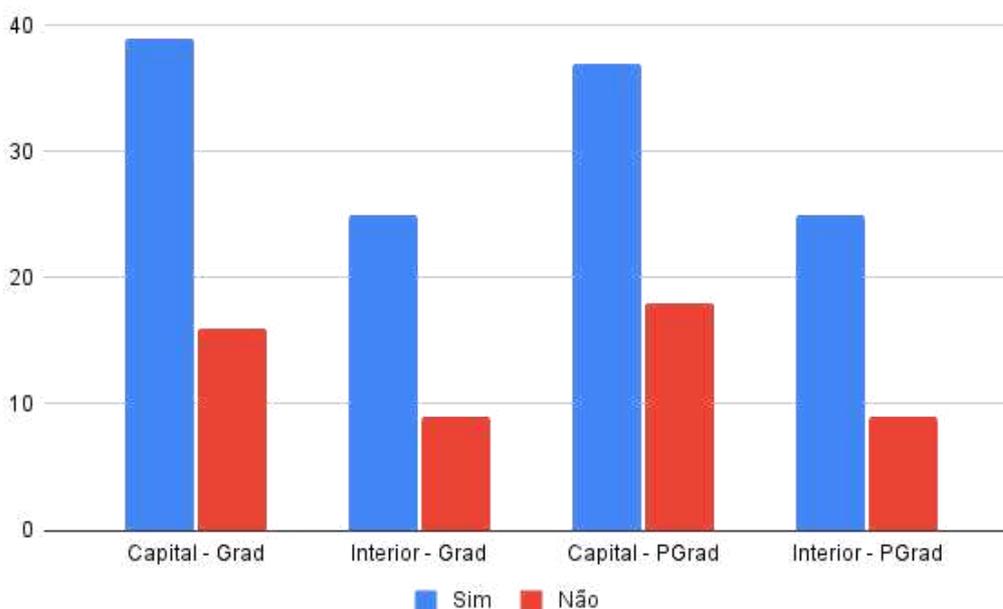
: elaboração própria.

Não por acaso, temos uma avaliação tão negativa da oferta formativa em produção cultural. Tanto o governo do estado quanto as principais prefeituras paraibanas desconsideram a institucionalização de uma política de formação como objeto da política cultural. Nem os órgãos de cultura, nem as instituições e equipamentos culturais se debruçam sobre a oferta formativa em produção cultural, alijando completamente a organização da cultura do repertório formativo que oferecem. O que vemos é uma farta oferta de formação em artes por diversas instituições culturais, com cursos abertos semestralmente, garantidos no calendário

dessas instituições e equipamentos. Por outro lado, é gritante a desatenção à formação em produção e gestão cultural.

Apesar da avaliação rebaixada em relação à oferta formativa, ficou evidente a demanda e o interesse dos participantes em realizar cursos de graduação e pós-graduação na área de produção cultural. É preciso adicionar que fizemos, aos participantes, a pergunta aberta (subjéctiva) acerca dos temas de interesse a serem abordados em cursos como esses (graduação e pós-graduação), o que foi respondido com recorrência afirmando-se a “gestão cultural” como área diretamente relacionada e igualmente necessária ao desenvolvimento dos profissionais da produção — e da organização da cultura em sentido amplo. Nesse sentido, esse enlace formativo exposto pelos próprios respondentes apenas reflete a liminaridade entre as atividades e atribuições de um e de outro.

Figura 18 – Interesse em graduação e pós-graduação em Produção Cultural (capital x interior)



Fonte: elaboração própria.

Como se vê, em ambas categorias territoriais e para as duas modalidades educacionais questionadas, uma expressa maioria declarou interesse em realizar tanto Graduação quanto Pós-graduação em Produção Cultural. No caso desta primeira modalidade educacional, entre os respondentes da capital, 70,91% (39) declararam interesse, enquanto 29,09% não demonstraram interesse; já no interior, 73,53% (25) se mostraram interessados, em contraposição a 26,47% (9) que

declararam não se interessar. Já no caso da segunda modalidade educacional, na capital, 67,27% (37) se demonstraram interessados, enquanto 32,73% (18) não se interessaram; por sua vez, no interior, 73,53% (25) apresentaram interesse, já 26,47% (9) declararam não se interessar.

Ainda que fique evidente o interesse expresso pela maioria em todas as situações, não se deve descartar uma análise crítica daqueles respondentes desinteressados. O desinteresse pode se dar por diversas motivações, como fator etário, econômico, educacional, o fato de já possuir uma graduação ou pós, o etc. Vale dizer que alguns respondentes que marcaram positivamente para uma modalidade educacional não demonstraram o mesmo interesse pela outra, revelando que, na possibilidade destas ofertas no território, alguns procurarão a graduação e não a pós-graduação, assim como o contrário. No entanto, ainda diante disto, é significativa a parcela daqueles que, diante destas ofertas, se interessarão por ambas modalidades. Há, portanto, um público em potencial, representante de uma demanda latente por ofertas formativas consistentes no território, que, ao mesmo tempo em que avalia negativamente o cenário local de poucas oportunidades, também se dispõe a procurar e acessar formações – ainda que fora do território, ofertadas por outras instituições.

Ressalvando-se o alcance e dimensão desta pesquisa, pode se concluir que esta é uma agenda que necessita avançar e ser desenvolvida no âmbito do estado da Paraíba. Se nem mesmo na capital João Pessoa se veem ofertas sistemáticas de formação em produção (e gestão) cultural, a situação somente se agrava quando adentramos em outras regiões do estado, que apresentam ausência histórica de políticas culturais. No contexto geral do estado, o que se percebe é que somente se amplia a necessidade de uma política cultural que estimule a formação (em todos os níveis de escolaridade e aperfeiçoamento) como estratégia fundamental para o alcance da profissionalização dos agentes, artistas, produtores e gestores culturais.

4.5 Recorte da dimensão profissional

Para iniciarmos a busca por compreender o universo profissional em que estão imersos os produtores culturais na Paraíba, elaboramos um conjunto de questões acerca da relação que os participantes mantêm com esse campo de

trabalho. Questionamos os respondentes sobre como começaram a atuar na área e suas principais influências para isso, o tempo de atuação como produtor(a), os segmentos artístico-culturais com que atuam e se a produção cultural é a principal fonte de renda. Algumas dessas questões foram subjetivas, o que nos ofertou um vasto material e uma diversidade de exposições de motivos sobre o desenvolvimento dessas trajetórias. Por nossa conta, buscamos empregar uma metodologia que nos permitisse visualizar panoramicamente determinados conjuntos de respostas (principalmente as abertas, subjetivas) para dali extrairmos tendências, convergências e similaridades.

É o caso de quando perguntamos sobre *como se iniciou o interesse em atuar como produtor(a) cultural*. Identificamos 21 categorias correspondentes às principais motivações expostas. Elaboramos as categorias de motivação com base na análise dos elementos disponíveis nas respostas, ora mais sucintos e diretos, ora mais extensos e aprofundados — o que nos levou a atribuir de uma a três categorias por respondente. Em ordem decrescente, seguem as categorias elaboradas e o quantitativo de declarantes vinculados a elas:

- 1) iniciativa própria (37);
- 2) engajamento em grupos, coletivos, movimentos (24);
- 3) interesse por arte (21);
- 4) gestão da própria carreira/obra (17);
- 5) necessidade de impacto social, territorial e coletivo (10);
- 6) por meio de formação (superior) (8);
- 7) por meio de instituições de educação (universidade, instituto, escola) (8);
- 8) cenário de ausência de oportunidades (7);
- 9) por meio de formação (cursos, oficinas) (5);
- 10) relação desde a juventude (5);
- 11) influências familiares (4);
- 12) interesse no universo da produção cultural (4);
- 13) consumindo arte e cultura (3);
- 14) experiência marcante de produção/gestão cultural pública e privada (3);
- 15) gerindo bares, espaços e equipamentos culturais (3);
- 16) influência do ambiente de trabalho (3);
- 17) busca profissional (2),
- 18) projeto financiado por edital público (2);

- 19) relação orgânica (2);
- 20) influência da igreja (1);
- 21) influência de amigos (1).

Figura 19 – Hierarquia de categorias de motivação para atuar como produtor(a) cultural



Fonte: elaboração própria.

Destacaremos as duas primeiras. Nota-se que a categoria “1 – iniciativa própria” foi a mais atribuída e se destina a traduzir aquela percepção de inquietude do indivíduo, da vontade de ver algo acontecendo na sua localidade/território ou, em última instância, ele próprio fazer acontecer, tomar a frente — sem esperar por outros, mas não necessariamente sozinho. A inquietude, não raramente, é também mobilizadora, podendo envolver uma espécie de convocatória/provocação, na qual quem responde se soma ao processo de construção. Essa categoria traz uma dimensão bastante individual e espontânea, que revela o desejo dos indivíduos pelo ato de realização e de movimentação do cenário cultural local, mas também da intenção de uma autoinserção nesse campo. Vale dizer que muitas iniciativas paraibanas de coletivos culturais começam assim, do ímpeto de alguns indivíduos e do poder de convocatória, gerando o encontro, a reunião e a realização conjunta. O Coletivo Mundo (João Pessoa), o Coletivo Estação (Sousa), o Coletivo Espinho

Branco (Patos), entre outros, são visivelmente alguns exemplos que podemos apontar.

Não por acaso, a categoria anterior cruza-se diversas vezes com a categoria “2 – engajamento em grupos, coletivos e movimentos”, a segunda mais declarada, demonstrando que o sujeito inquieto também busca outros sujeitos ao seu redor para atuar coletivamente. Essa segunda categoria geralmente aparece quando há, no território, uma conjuntura ou fato favorável, o que pode ser desde um grupo artístico que surja na cidade e necessite de produção/organização até um coletivo cultural que seja criado, organização não governamental (ONG) ou Ponto de Cultura, a que esses indivíduos respondem a convocatórias, convites ou aberturas para aproximação. Quanto às demais categorias, não as aprofundaremos aqui — o que pode ser feito no relatório da pesquisa —, mas conotam processos distintos e singulares, que aproximam indivíduos à produção cultural.

Além de como se iniciou o interesse, também perguntamos sobre as *principais influências que receberam* e que os levaram a atuarem com produção cultural. Disponibilizamos uma lista de nove opções/fatores de influência, incluindo a opção “outros”. Com a possibilidade de marcar mais de uma opção/fator (modalidade “caixa de seleção”), ao todo, os respondentes atribuíram 265 fatores de influência sobre sua escolha profissional.

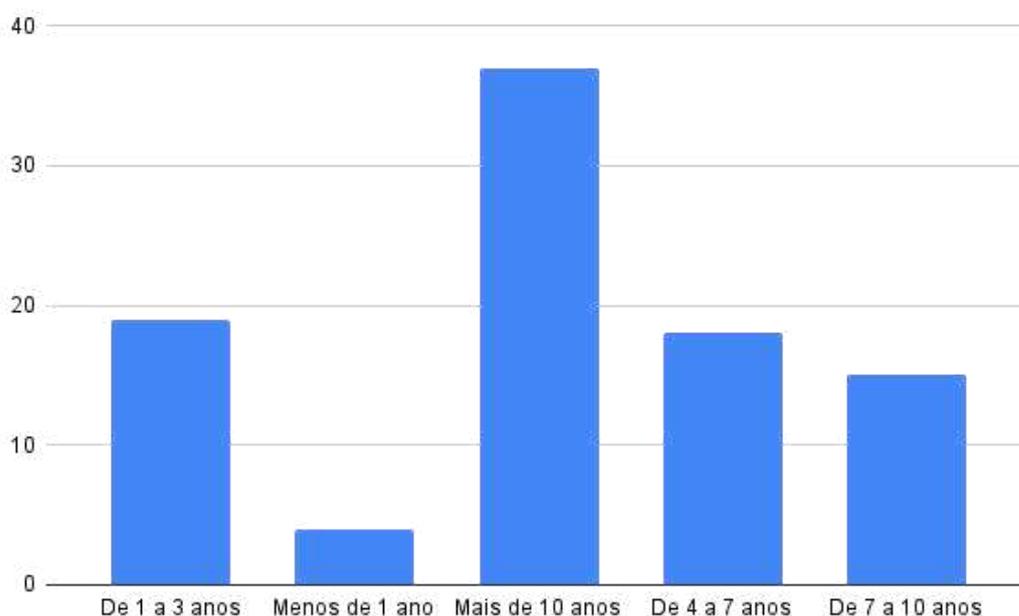
Quando perguntados quais seriam as principais influências que os aproximaram profissionalmente da área de produção cultural, a opção “participação em atividades culturais” ficou em primeiro lugar, com 67 adesões, seguida de “participação em grupos culturais”, com 42 adesões. As demais foram “amigos” (39), “curso ou oficina” (37), “participação em atividades na comunidade/bairro/localidade” (26), “escola” (18), “familiares” (14), “outros” (13) e “igreja” (9).

A leitura desses números nos revela, pelo menos, dois macrofatores sobre os quais chamamos atenção. O primeiro é o acesso à arte e à cultura, seja como consumidor cultural, seja como integrante de grupos, demonstrando um *despertar para as artes* prévio à própria atuação ou tomada de conhecimento acerca da produção cultural. O acesso à cultura é um elemento importante para a criação de disposições e de repertórios que permitam o aprofundamento dessa relação, levando a ultrapassar a mera condição de consumidor e conduzindo esses indivíduos a um interesse profissional. O segundo macrofator é o das sociabilidades — sejam elas culturais, educativas ou comunitárias —, envoltas pela potência dos

encontros, das vivências, das relações estabelecidas, dos círculos de amizade e vizinhança, das experiências vividas em grupo. Esse segundo macrofator também se vincula ao primeiro de diversas formas, mas principalmente quando a sociabilidade é exercida no âmbito da fruição cultural. De todo modo, seja na escola, no bairro ou numa atividade cultural com amigos ou família, o mais importante é que esse momento coletivo tem capacidade de despertar outros sentidos e percepções do indivíduo não apenas na dimensão estética, mas também social, política, entre outras.

Certamente é possível afirmar que, quanto mais cedo ocorra o início dessa relação com arte, cultura e experiências sociáveis correlacionadas, mais fortalecida e duradoura poderá ser a relação com o campo cultural (acionando consumos, criação, entre outras formas) e até mesmo para potencial emergência de um sentido profissional nessa relação. Vejamos como declararam os respondentes em relação ao tempo de atuação como produtor(a) cultural.

Figura 20 – Tempo de atuação como produtor(a) cultural



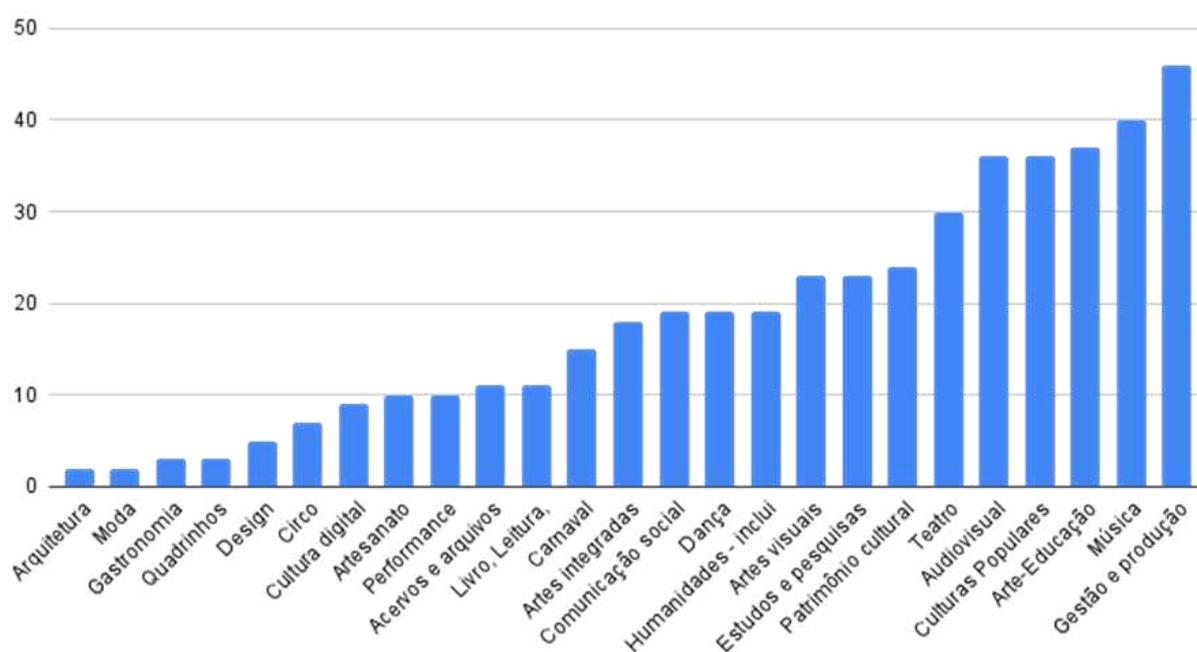
Fonte: elaboração própria.

Em primeiro lugar, 39,78% (37) afirmaram haver mais de 10 anos que atuam profissionalmente. Na sequência, 20,43% (19) responderam que atuam de 1 a 3 anos, 19,35% (18) afirmaram que atuam de 4 a 7 anos, enquanto que 16,13% (15) atuam de 7 a 10 anos e, em menor quantidade, 4,3% (4) que atuam a menos de 1

ano. Percebe-se que, nas primeiras posições, temos a coexistência de produtores com longa trajetória de atuação - com uma década ou mais de trabalho na área – e de profissionais recém-ingressos, com um a três anos de atuação, ou seja, iniciando sua caminhada profissional. Podemos afirmar que há em curso uma interessante dinâmica de renovação do campo da produção cultural da Paraíba e de João Pessoa.

A questão do tempo de atuação nos remete a outras duas diretamente interligadas: primeiro, a de entender em quais segmentos culturais e criativos há maior ou menor presença de produtores culturais; e, segundo, sobre a quantidade de segmentos com que cada profissional trabalha no cotidiano de sua atuação. Primeiro, vejamos como os respondentes se vincularam aos segmentos, ao selecioná-los com base numa lista contendo 25¹⁶ segmentos culturais e criativos, podendo escolher quantos quisessem. No total, foram indicadas 458 vínculos por um grupo de 93 respondentes, gerando uma *média* de 4,9 segmentos por participante.

Figura 21 – Segmentos com que atuam os(as) produtores(as) culturais



Fonte: elaboração própria.

¹⁶ A seguir, listamos os 25 segmentos indicados e seus respectivos quantitativos de vinculação pelos respondentes, totalizando 458 vinculações: gestão e produção cultural (46), música (40), arte-educação (37), audiovisual (36), culturas populares (36), teatro (30), patrimônio cultural material e(ou) imaterial (24), artes visuais (23), estudos e pesquisas (23), comunicação social em arte e cultura (19), dança (19), humanidades — inclui literatura, história, filosofia, ciências sociais (19) —, artes integradas (18), carnaval (15), acervos e arquivos (11), livro, leitura, literatura e bibliotecas (11), artesanato (10), *performance* (10), cultura digital (9), circo (7), *design* (5), gastronomia (3), quadrinhos (3), arquitetura (2) e moda (2).

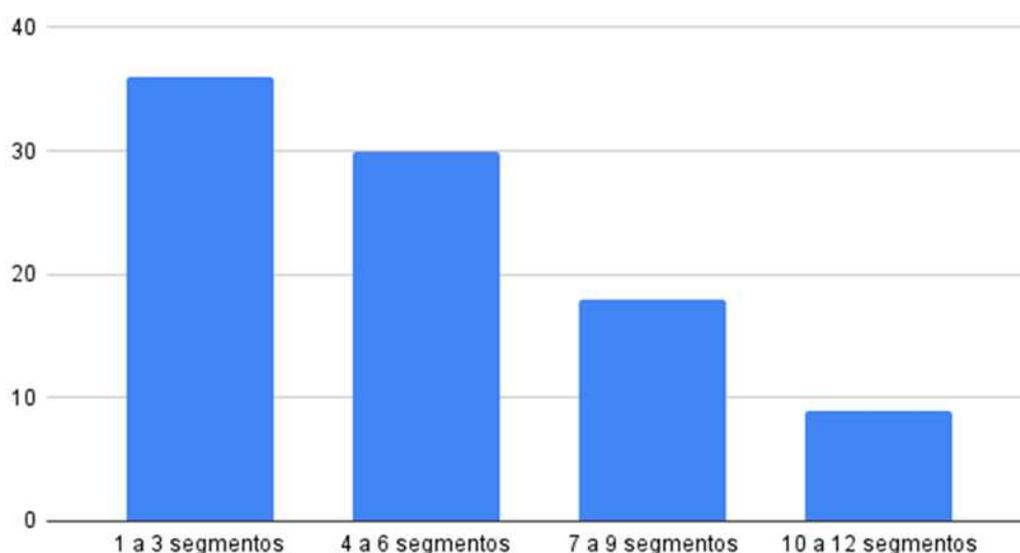
Naturalmente, gestão e produção cultural foi o segmento com maior adesão, com 46 adesões. Depois, os segmentos mais expressivos foram música (40), arte-educação (37), audiovisual (36), culturas populares (36) e teatro (30). De fato, por nossa conta, percebemos que a música e o audiovisual são setores cujas cadeias produtivas são mais estruturadas, com ampla oferta de serviços e uma imensa gama de profissionais atuando. Vale ressaltar que a Paraíba tem longa tradição nesses dois segmentos, com verdadeiras escolas de criação e produção e nomes expoentes nacionalmente. Já em relação a arte-educação e teatro, podemos dizer que há um caminho muito próximo entre ambos, principalmente até os anos 1990, quando o curso de arte-educação da UFPB foi responsável pela formação de importantes atores, atrizes e diretores(as), ainda antes da criação do curso de teatro. Surpreende-nos, porém, culturas populares, um dos segmentos com maior dificuldade em acessar as políticas culturais e que atua de forma muito sacrificada, com apoios pontuais dos poderes públicos ou mesmo sem apoio algum. Acreditamos, no entanto, que há um cruzamento entre culturas populares e patrimônio cultural, entendendo também que muitos grupos se valem da rede de apoio com que contam em diversos processos de acesso a recursos e políticas públicas.

Vale destacar ainda nossa surpresa com artes visuais e artesanato, dois segmentos para os quais há uma variedade de ações, projetos, programas e espaços destinados à sua dinamização. Somente na capital, há inúmeras galerias, públicas e privadas, além dos cursos de graduação e pós-graduação em artes visuais, sem contar a existência de outros equipamentos do interior do estado que concorrem para dinamizar o segmento. Já quanto ao artesanato, é importante lembrar que João Pessoa tem o título de Capital Criativa do Artesanato, da Unesco, e que o governo do estado mantém o Programa de Artesanato da Paraíba, responsável por realizar anualmente dois salões — sendo um na capital e outro em Campina Grande, tendo chegado a sua 36ª edição em 2023 —, além de manter o Museu Casa do Artista Popular, ou seja, há um conjunto de ações, equipamentos e políticas em desenvolvimento, mas o segmento do artesanato segue desprovido de maior organização e produção. Ressalve-se que a política voltada a esse segmento é operacionalizada pela Secretaria de Turismo e Desenvolvimento Econômico

(Setur), e não pela Secretaria de Cultura, o que pode ser o pano de fundo de possíveis distorções na estruturação e consolidação do segmento.

Em paralelo, chama atenção a cumulatividade de segmentos com que atuam os produtores culturais paraibanos. Sua participação se dá nos mais variados segmentos das artes e da cultura, o que demonstra a capilaridade desse profissional e a ampla demanda por sua presença na organização de variadas formas de expressão cultural. A questão pôde ser melhor visualizada ao aplicarmos uma contagem nas respostas originais, contabilizando a quantidade de segmentos em que atuam os respondentes.

Figura 22 – Quantidade de segmentos com que atuam



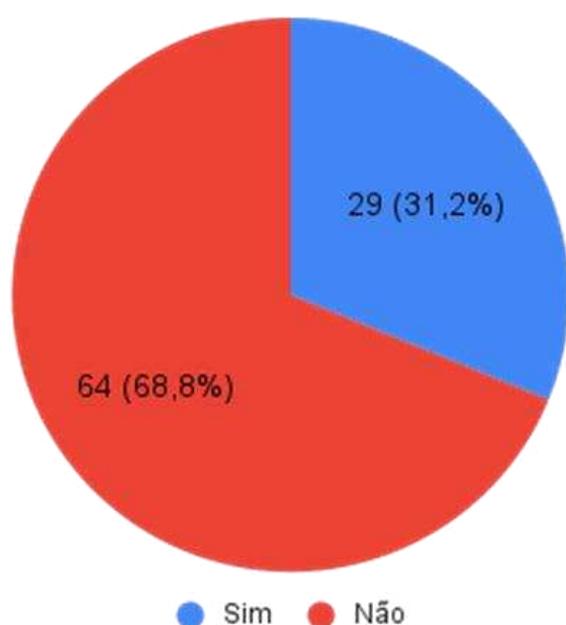
Fonte: elaboração própria.

Aplicando-se a contagem individual e sua proporção frente ao conjunto, identificou-se que 38,71% (36) atuam com entre 1 e 3 segmentos - com poucos respondentes atuando em apenas um. Seguido de 32,26% (30) que atuam em 4 a 6 segmentos, 19,35% (18) que atuam em 7 a 9 segmentos e 9,68% (9) que atuam em 10 a 12 segmentos. A atuação em variados segmentos culturais e criativos demonstra um perfil polivalente do trabalho com produção cultural, com um raio ampliado de possibilidades de desenvolvimento de serviços de produção. Seu repertório e domínio de práticas, técnicas, ferramentas e tecnologias se aplicam a diferentes segmentos e, por isso, os posicionam em equipes, projetos e ações distintas, de diferentes formatos, configurações e dimensões. Ao mesmo tempo, o baixo nível de respondentes que declararam trabalhar exclusivamente com um

segmento demonstra a pouca especialização do campo de produção cultural na Paraíba, isto é, que poucos são os segmentos que têm produtores especializados. Nesse sentido, revela também uma estratégia de sobrevivência, quando necessitam ter variados projetos de diferentes linguagens e segmentos, por vezes, realizados concomitantemente, como forma de gerar renda e subsistência.

Ao pensarmos no âmbito das estratégias de sustentabilidade criadas pelos produtores culturais, foi-nos importante verificar como os participantes se declararam em relação a ser ou não a produção cultural a sua principal fonte de renda, haja visto que viver de arte e cultura na Paraíba continua sendo uma árdua tarefa.

Figura 23 – Produção cultural como principal fonte de renda



Fonte: elaboração própria.

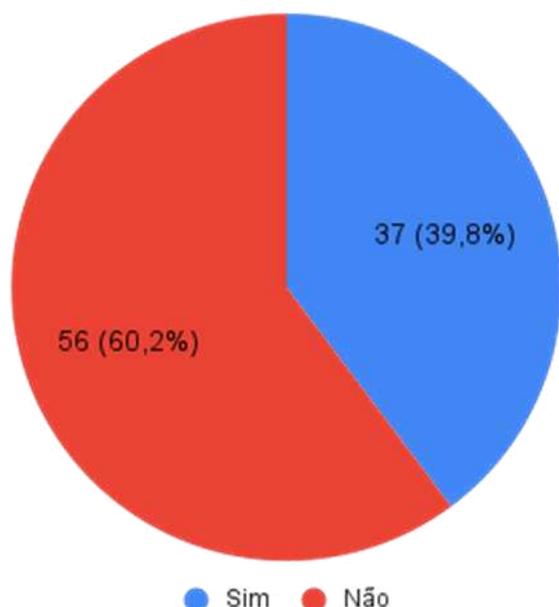
Dessa forma, 68,82% (64) declararam que o trabalho com produção cultural **não** é sua principal fonte de renda. Apenas 31,18% (29) responderam que a produção cultural é a sua principal ou única fonte de renda. Ao somarmos o presente dado aos números de renda mensal familiar, percebemos como a dimensão da sustentabilidade se impõe como um dos principais desafios aos profissionais da produção cultural. A impossibilidade de “viver do que faz” — ou, ao menos, muitas das vezes, sobreviver — tem efeitos dos mais diversos sobre esses indivíduos trabalhadores(as) da cultura, atingindo-os física, emocional e materialmente.

A pesquisa foi ainda mais a fundo, buscando saber entre aqueles que responderam negativamente à questão anterior sobre qual o trabalho principal que exercem. Desse modo, entre os 64 respondentes que declararam “não”, 3 não responderam a esse detalhamento solicitado, considerando-se apenas 61 respostas. Com base na análise individual das respostas, identificamos categorias de ocupação e(ou) trabalho nas quais enquadrámos tais respondentes. Em ordem decrescente: docência (26,23% - 16), servidor(a) público(a) (24,59% - 15), profissional liberal (19,67% - 12), profissional autônomo(a) (11,48% - 7), artista (6,56% - 4), administrador(a) (3,28% - 2), aposentado (3,28% - 2), estudante (3,28% - 2) e empresário(a) (1,64% - 1).

Devemos considerar que, em alguns casos, as categorias podem estar muito próximas ou mesmo dentro uma da outra, a exemplo da categoria “docência”, em que alguns se declararam vinculados a instituições públicas ou privadas, o que poderia elevar a porcentagem da categoria “servidor(a) público(a)” caso incorporados a ela, mas sendo preferível a separação, tendo em vista o destaque dado à atividade docente no conjunto das respostas. Também a categoria “artista”, em que respondentes se encaixariam também como “profissional autônomo(a)”, mas, diante do destaque e defesa da profissão criadora e criativa, mantemos como está. Há também uma linha tênue entre “profissional liberal” e “profissional autônomo(a)”, considerando o primeiro como aquele que exerce atividade econômica especializada e o segundo, menos especializado ou sem necessidade de especialização. Dentro da categoria “profissional liberal”, alguns respondentes declararam como trabalho principal atividades criativas, isto é, aquelas que envolvem criatividade para o seu desenvolvimento, como *design*, fotografia, publicidade e comunicação, sendo que outros declararam realizar atividades culturais de caráter mais técnico, como técnico/operador de som e bibliotecário.

Por fim, para maior compreensão do perfil profissional desses(as) produtores(as) culturais, perguntamos se são formalizados, isto é, se têm PJ. A formalização é uma exigência que recai sobre esses(as) profissionais e somente se amplia na medida em que ensejam se desenvolver na profissão e alcançar cada vez mais oportunidades, acesso às políticas públicas, entre outros.

Figura 24 – Nível de formalização como pessoa jurídica



Fonte: elaboração própria.

Quando perguntados se possuem ou não empresa formalizada, 60,22% (56) afirmaram que não possuem, enquanto 39,78% (37) atuam com empresa formalizada. O resultado demonstra um forte nível de informalidade entre produtores(as) culturais paraibanos, o que acarreta inúmeros ônus a esses(as) profissionais, tais como a impossibilidade de participar, enquanto pessoa jurídica, de determinadas concorrências públicas (editais, prêmios, licitações etc.), firmar convênios e(ou) contratos com poderes públicos, além de arcar com maior carga tributária quando do pagamento de impostos na condição de pessoa física.

Apresentamos, como hipótese, que um dos fatores responsáveis pela alta taxa de informalidade seja a ausência de Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE) de “produtor(a) cultural” na modalidade MEI, patamar empresarial em que muitos ainda estão inseridos. A impossibilidade de se cadastrar no MEI como “produtor(a) cultural” se torna um impedimento à adesão desses profissionais a esse nível de formalização, que mais se adequaria ao seu porte de empreendedor cultural, obrigando-os a se tornar microempresa (ME), também com carga tributária maior que a individual. Não descartamos a possibilidade de que eles(as) adiram ao MEI por meio de outros códigos de atividade econômica mais aproximados da cultura, porém o que se vê pelos dados é que, na verdade, a maioria opta por nem mesmo se formalizar.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A organização da cultura se impõe de forma multidimensional, sendo, ao mesmo tempo, *elo* do sistema cultural — componente dinamizador, articulador e integrador desse sistema — e *campo social* em si — com sua composição de atores, forças e instituições que nele atuam e que disputam seu processo de conformação e desenvolvimento. Não é possível dizer que ela se comporta da mesma forma em todo o território nacional. Pelo contrário, há uma forte disparidade regional e diferenças de evolução do campo até mesmo dentro das próprias regiões, como é o caso do Nordeste, que tem estados com mais avanços do que outros. É o caso de Bahia, Ceará e Pernambuco, que agem como polos representativos da produção artística e cultural da região e que, não por acaso, têm seus campos de organização da cultura mais estabelecidos ou estruturados, devido a um conjunto de fatores responsáveis por dinamizar o campo e gerar oportunidades e possibilidades de desenvolvimento dentro do próprio território. Para trazer ao nível de uma realidade mais aproximada à da Paraíba, o vizinho estado do Rio Grande do Norte — com população, PIB e PIB *per capita* com indicadores similares — também teve um desenvolvimento interessante nos últimos anos, logrando êxito com a regularidade de investimentos em arte e cultura, política de incentivo e fomento perene (como a Lei Câmara Cascudo, que investiu R\$ 100 milhões em projetos culturais nos seus 23 anos de existência) e o surgimento de oportunidades formativas — como o curso superior de tecnologia em Produção Cultural, ligado ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN).

A Paraíba, por sua vez, caminha a passos curtos e lentos nesse sentido, porém também não completamente estagnada. Primeiramente, porque, em um contexto nacional de mudanças e inovações, a recriação do MinC pelo terceiro governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva, sob gestão da ministra Margareth Menezes, acaba de montar, nas 27 unidades federativas, os seus escritórios estaduais, uma oportunidade direta para o estabelecimento de diálogo com o ministério para um potencial conjunto de políticas para o território, incluindo aquelas relacionadas ao amadurecimento da gestão e produção cultural paraibana. Em segundo lugar, a recente gestão do secretário de estado da Cultura, Pedro Santos (nomeado em fevereiro de 2023), se inicia lançando um par de discussões

estratégicas que podem resultar em ganhos concretos em médio prazo, quais sejam, a formulação e implementação de uma política de incentivo fiscal à cultura na Paraíba (o Programa ICMS Cultural) e a criação de uma pós-graduação *lato sensu* em Gestão Cultural em parceria com a UEPB. Entretanto destacamos que o funcionamento da modalidade a fundo perdido, via FIC, está subsumida, o que precisa ser acompanhado para não se absorver as distorções da legislação nacional, quando da priorização do incentivo fiscal (Lei Rouanet) em detrimento da modalidade fundo a fundo (via Fundo Nacional de Cultura). Contudo, analisando em sentido amplo, vemos mudanças positivas na Secult-PB, que somente o monitoramento e avaliação constantes dos programas e políticas públicas culturais poderão demonstrar seus reais efeitos.

Nesse sentido, a presença das recentes leis federais (Lei Paulo Gustavo e LAB 1 e 2) e a tendência de continuidade, como no caso da LAB 2 (2023-2027), apontam para um contexto de investimentos contínuos e sistemáticos, levando ao aquecimento econômico, social e simbólico de todo o campo cultural. A ativação do setor por meio de projetos incentivados, financiados e fomentados cria um cenário de estímulo a todo o sistema cultural e em todas as cadeias produtivas dos setores e subsetores que compõem esse campo complexo, extensivo, expansivo e amplamente heterogêneo. Destacamos que ambas as leis devem ser compreendidas como oportunidades de ativação dos sistemas culturais locais (estadual e municipais), servindo como política estratégica, como também devem ser considerados os elos que compõem tais sistemas, entre eles, o de organização da cultura, gestão e produção culturais.

Por sua vez, ainda vemos as principais instituições de ensino superior do estado — UFPB, UFCG, UEPB e IFPB — distantes da discussão acerca das políticas culturais e, ainda menos, da organização da cultura. Certamente um contrassenso para todas elas, históricas detentoras de forte presença no campo cultural paraibano, ofertando equipamentos culturais, cursos de graduação e pós-graduação em artes e outras disciplinas da cultura, mas institucionalmente frágeis quanto ao âmbito das políticas culturais.

Em face dos dados apresentados na pesquisa, tendemos a apontar que a existência de políticas de fomento, financiamento e formação, bem como a intersecção entre elas, é condição fundamental para o avanço do campo da organização da cultura, seja pelo viés da produção, seja pelo viés da gestão cultural.

É a coexistência de ambas as dimensões fundamentalmente — e se adicionadas de outras, ainda melhor — que permite um cenário de desenvolvimento do campo da organização da cultura. Acreditamos que, ao caminhar para cada vez mais a estruturação desse campo, haverá desdobramentos em todo o sistema cultural, seja em relação a outros elos, seja em relação aos setores culturais. A condição de estratégico não é por acaso e vem justamente daí, dessa capilaridade de, estruturando-se, também colaborar para a estruturação dos demais de forma ampla dentro do sistema cultural. Fica claro que o campo em questão é um dos elementos mais presentes em todas as configurações de cadeias produtivas relacionadas aos setores culturais e criativos.

Nesse sentido, aos nos debruçarmos sobre esses profissionais — trabalhadores(as) da produção cultural da Paraíba —, desvelando camada por camada das dimensões de análise que aqui priorizamos — profissional, social, gênero, étnico-racial, educacional, territorial —, afirmamos que nos dedicamos, antes de tudo, a indivíduos, sujeitos que movimentam e dinamizam aquilo que há de mais essencial para uma sociedade: suas culturas. Não há produção e gestão cultural sem as pessoas que as façam e as desenvolvam.

Quando iniciamos este trabalho, estavam claros para nós alguns desafios e compromissos: primeiro, que, diante da escassez de informações e indicadores culturais na Paraíba, esse fato deveria funcionar não como barreira, mas como fator motivador para se gerar respostas a um gargalo, evidenciando uma temática e recorte que elegemos como relevantes para o contexto; segundo que, mais do que um exercício técnico-teórico, se trata de uma pesquisa que busca servir às lutas dos trabalhadores(as) da produção cultural paraibana, em sua busca por avanço profissional e sustentabilidade (que não deve ser entendida somente como fator econômico, mas também qualidade de vida, condições de trabalho, sentimento de dignidade, valorização e todo o poder simbólico que isso se desdobra nos sujeitos); e, por fim, que a pesquisa seria mais uma entrega ao campo cultural paraibano, instrumento de afirmação de toda a sua potência, importância e dimensão social nesse território de ampla diversidade. É isso que nos move e que conecta todos(as) nós, fazedores(as) de cultura da Paraíba ou de todo o Brasil, mesmo sob todo tipo de adversidade, na teimosia cotidiana de acreditarmos em nós.

REFERÊNCIAS

ACCO, Marco. No limiar do novo: desafios para o financiamento da economia criativa no Brasil. *In*: LEITÃO, Cláudia; MACHADO, Ana Flávia (org.). **Por um Brasil criativo**: significados, desafios e perspectivas da economia criativa brasileira. Belo Horizonte: Código, 2016.

AVELAR, Romulo. **O avesso da cena**: notas sobre a produção e gestão cultural. 3. ed. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2013.

BAHIA. **Lei nº 12.365 de 30 de novembro de 2011**. Dispõe sobre a Política Estadual de Cultura, institui o Sistema Estadual de Cultura, e dá outras providências. Salvador, BA: Governo do Estado da Bahia, 2011. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=96>. Acesso em: 1 jul. 2023.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Tradução Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, v. 15, n. 2, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/cf96yZJdTvZbrz8pbDQnDqk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 1 jul. 2023.

BRASIL. **Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978**. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1978. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6533.htm. Acesso em: 1 jul. 2023.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Versalic**. Brasília: MinC, 2024. Disponível em: <https://versalic.cultura.gov.br/>. Acesso em: 2 jan. 2024.

BRASIL. Ministério do Trabalho e Emprego. **Classificação Brasileira de Ocupações** – CBO 2621-05 – Produtor cultural. Brasília: MTE, 2010. Disponível em: <http://www.mtecbo.gov.br/cbosite/pages/home.jsf>. Acesso em: 1 jul. 2023.

CASTELLO, José. Cultura. *In*: FIGUEIREDO, Rubens; LAMOUNIER, Bolívar (org.). **A era FHC**: um balanço. São Paulo: Cultura, 2002.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural**: o direito à cultura. São Paulo: Editora FPA, 2006.

COSTA, Leonardo. **Profissionalização da organização da cultura no Brasil**: uma análise da formação em produção, gestão e políticas culturais. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/8674>. Acesso em: 1 jul. 2023.

CUNHA, Maria Helena. **Gestão cultural**: profissão em formação. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2007.

FREIRE, Vinicius Torres. Cidades respondem por 52% de toda a despesa pública com a cultura. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 25 ago. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/seminariosfolha/2019/08/cidades-respondem-por-52-de-toda-a-despesa-publica-com-a-cultura.shtml>. Acesso em: 1 jul. 2023.

GADELHA, Rachel. **Produção Cultural**: conformações, configurações e paradoxos. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2015.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Demográfico 2022**. Brasília: IBGE, 2022. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/>. Acesso em: 1 jul. 2023.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. **Declaração do México sobre as Políticas Culturais**. Cidade do México: Unesco, 1982.

OS FAZERES e os saberes dos gestores de cultura no Brasil: especialistas refletem sobre as profissões culturais no Brasil. **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 6, jul.-set. 2008. Disponível em: <https://issuu.com/itaucultural/docs/revista-observatorio-6>. Acesso em: 1 jul. 2023.

PAIVA, Carlos. Notas sobre os desafios do fomento à cultura no Brasil. *In*: CARNEIRO, Juliana; BARON, Lia (org.). **Gestão cultural**. Niterói: Niterói Livros, 2018.

RODRIGUES, Luiz Augusto F. Formação e profissionalização do setor cultural: caminhos para a institucionalidade da área cultural. **PragMatizes** – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, Rio de Janeiro, ano 2, v. 3, p. 63-79.: 2012. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10354>. Acesso em: 1 jul. 2023.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Formação em organização da cultura no Brasil. **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 6, jul.-set. 2008. Disponível em: <https://issuu.com/itaucultural/docs/revista-observatorio-6>. Acesso em: 1 jul. 2023.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Singularidades da formação em organização da cultura no Brasil. **Organicom**, v. 7, n. 13, p. 36-48, 2010. DOI 10.11606/issn.2238-2593.organicom.2010.139068. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/organicom/article/view/139068>. Acesso em: 1 jul. 2023.

RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre; COSTA, Leonardo. Formação em organização da cultura: a situação latino-americana. **PragMatizes** – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, ano 2, v. 2, p. 125-149, 2012. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10347>. Acesso em: 1 jul. 2023.

RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre; COSTA, Leonardo. Mapeamento da formação em organização da cultura no Brasil. *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT, 7., 2011. **Anais [...]**. Salvador. Salvador: UFBA, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/45644995/Mapeamento_da_forma%C3%A7%C3%A3o_e_m_organiza%C3%A7%C3%A3o_da_cultura_no_Brasil. Acesso em: 1 jul. 2023.

RUBIM, Linda. Produção cultural. *In*: RUBIM, Linda (org.). **Organização e produção da cultural**. Salvador: Edufba: Facom/Cult, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ufba/146/4/Organizacao%20e%20producao%20da%20cultura.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2023.

SOUZA, Alexandre Santos Arantes; SILVA, Bárbara M. Duarte Teixeira Lira da; MOURA, Gabriel Borges de Lima e. **A dialética do patrimonialismo e da democratização**: uma análise das políticas culturais na Paraíba. Organização Alexandre Barbalho, Antônio Albino Canelas Rubim e Lia Calabre. Salvador: Edufba, 2023.

PITOMBO, Mariella; BARBOSA, Frederico. Carreiras artístico-culturais e economia criativa: princípios, valores e tensões em processos de formação e profissionalização. *In*: BARBALHO, Alexandre; ALVES, Elder Patrick Maia; VIEIRA, Mariella Pitombo (org.) **Os trabalhadores da cultura no Brasil**: criação, práticas e reconhecimento. Salvador: Edufba, 2017. (Coleção Cult). Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/25651>. Acesso em: 1 jul. 2023.

ANEXO – Questionário aplicado à pesquisa Perfil dos(as) Produtores(as) Culturais da Paraíba

1) Atuação na área cultural

Há quanto tempo você atua como produtor(a) cultural?

- Menos de 1 ano
- De 1 a 3 anos
- De 4 a 7 anos
- De 7 a 10 anos
- Mais de 10 anos

Como iniciou seu interesse em atuar como produtor(a) cultural?

(Dissertativa)

Quais suas principais influências para se aproximar profissionalmente da área de produção cultural?

(Caixa de seleção)

- Familiares
- Amigos
- Escola
- Igreja
- Participação em atividades na comunidade/bairro/localidade
- Participação em atividades culturais
- Participação em grupos culturais
- Curso ou oficina
- Outros...

Em qual(is) segmento(s) você já atua prioritariamente?

- Acervos e arquivos
- Arquitetura
- Artesanato
- Arte-educação

Artes integradas
Artes visuais
Audiovisual
Biblioteconomia
Carnaval
Circo
Comunicação social em arte e cultura
Cultura digital
Culturas populares
Dança
Design
Estudos e pesquisas
Gastronomia
Gestão e produção cultural
Humanidades – inclui literatura, história, filosofia, ciências sociais
Moda
Música
Patrimônio cultural material e(ou) imaterial
Performance
Quadrinhos
Teatro
Outros...

O trabalho com produção cultural é sua principal fonte de renda?

Sim

Não

Caso a atividade como produtor cultural não seja sua principal fonte de renda, descreva seu trabalho principal.

(Dissertativa)

Você tem empresa formalizada?

Empresa formalizada, com CNPJ.

Sim

Não

2) Ensino e formação

Escolaridade

Sem escolaridade formal
Ensino fundamental incompleto
Ensino fundamental completo
Ensino médio incompleto
Ensino médio completo
Ensino superior incompleto
Ensino superior completo
Pós-graduação

Em caso de ter concluído o ensino médio, ele foi desenvolvido em sua maioria em escola pública ou privada?

A opção “outros” refere-se a escolas filantrópicas, entre outros tipos.

Escola pública
Escola privada
Outros...

Em caso de ter concluído o ensino superior, ele foi desenvolvido em sua maioria em universidade/faculdade pública ou privada?

Universidade pública
Faculdade privada
Outros...

Área de formação (curso), ano e instituição:

Caso possua graduação e pós-graduação, concluídas ou em andamento, indique os cursos e ano de conclusão. Exemplo: Graduação – Comunicação Social – 2008 – UFPB.

Você participa de cursos e atividades de formação na sua área de atuação como produtor cultural?

Oficinas, minicursos, cursos, entre outros de curta ou média duração.

Sim

Não

Caso participe de cursos e atividades de formação como produtor cultural, descreva os últimos dos quais participou: a instituição ofertante, o tipo de curso, o ano e o local de realização.

Como você avalia a oferta de cursos e formações na Paraíba para sua área de atuação em produção cultural?

1 – Péssimo. 2 – Ruim. 3 – Regular. 4 – Bom. 5 – Ótimo.

Você tem interesse em realizar uma formação superior (graduação) na área de produção cultural?

Sim

Não

O que você espera e de que maneira você acha que uma graduação em produção cultural poderá contribuir para sua atuação profissional?

Caso tenha respondido positivamente à pergunta anterior, responda a essa pergunta com maior detalhamento em seu interesse numa graduação em produção cultural.

Você tem interesse em realizar uma formação em nível de pós-graduação na área de produção cultural e áreas afins?

Sim

Não

Caso tenha interesse em realizar uma pós-graduação na área de produção cultural, quais conhecimentos você visa obter?

3) Perfil socioeconômico

Naturalidade

Cidade e estado em que nasceu.

Idade**Gênero**

Feminino

Masculino

Outros...

Cor ou raça

As categorias a seguir foram retiradas de pesquisas realizadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE):

Amarela

Branca

Parda

Pretos

Indígenas

Sem declaração

Outros...

Renda mensal familiar

Até 1 salário mínimo (SM)

Entre 1 e 2 SM

Entre 3 e 5 SM

Entre 5 e 7 SM

Mais que 7 SM

Você mora

Com pai e(ou) mãe

Sozinho(a)

Divide com amigos

Com cônjuge

Outros...

Você tem filhos? Caso sim, responda quantos.

Cidade e bairro em que mora