

MESA COORDENADA:

**O PRODUTOR CULTURAL DAS UNIVERSIDADES PÚBLICAS BRASILEIRAS
EM PERSPECTIVA**

Apresentação

As universidades públicas brasileiras vêm se consolidando ao longo do tempo como espaços de referência de produção cultural. Essas instituições foram se especializando e criando estruturas e instrumentos especificamente direcionados ao ensino, pesquisa, produção, circulação e gestão da cultura, a exemplo da oferta de cursos de graduação e pós-graduação em áreas culturais; formação de corpos estáveis, como orquestras, grupos de cultura afro e corpos cênicos; construção e manutenção de espaços culturais, a exemplo de museus, bibliotecas, cinemas, laboratórios e teatros; além de composição de corpo técnico-administrativo especializado, como os produtores culturais; dentre outros. Com isso, se tornam centros de difusão, promoção, pesquisa, salvaguarda e consumo cultural.

Nessas instâncias, o papel dos produtores culturais técnicos das universidades públicas é fundamental para a construção e manutenção das ações públicas culturais em suas instituições. Esse profissional atua diretamente na elaboração, execução e manutenção de programas e projetos, além de ser também parte integrante de um sistema de gestão cultural, que, organizado formalmente ou não, conduz as políticas de cultura nas universidades, mesmo que também não haja uma política implementada. A prática cultural irá ocorrer e o produtor será responsável por ela.

Atualmente o cenário político e financeiro é desfavorável, a estrutura universitária está transitando em meio a muitos questionamentos tanto de sua função social, quanto de seus investimentos e despesas. A nova realidade de ataques a autonomia universitária, juntamente com a pandemia, os cortes orçamentários, a instabilidade política, com ataques diretos do governo federal, numa estrutura de extrema direita, atingi toda a universidade, principalmente as atividades culturais. Com os programas e projetos culturais desenvolvidos pelas universidades diretamente ligados a esses profissionais, cada vez mais se torna urgente canais de fortalecimento e diálogos

que se proponham a pontuar a consolidação das universidades brasileiras como instituições culturais.

A proposta dessa mesa é ouvir e compartilhar experiências desses profissionais, produtores culturais atuantes nas instituições de ensino superior públicas. O objetivo é trazer produtores de diferentes regiões do país, para falar de suas experiências e angústias na realização de suas atividades nas universidades. Assim, o debate será organizado em torno de quatro exposições de produtores culturais que atuam em diferentes espaços e localidades.

(1ª) “Universidade e produtores culturais: o técnico realizador”, que apresentará um perfil inicial dos produtores institucionalizados nas universidades públicas federais brasileiras, apresentando dados coletados a partir de duas fontes: o Portal da Transparência do Governo Federal e a Plataforma Lattes do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), para chegar a atuação dos mesmos dentro das estruturas universitárias, a discussão será conduzida pela produtora cultural Anna Rodrigues, da Universidade Federal de Alagoas, que também será a mediadora das discussões.

(2ª) “Produção cultural e máquina de guerra: apontamentos e experiências sobre cultura, universidade e nomadismo”, que demonstrará por meio de relato de experiência a visão da construção da carreira de produtor cultural no serviço público, procurando desenvolver uma genealogia capaz de situar os trabalhadores em seu fazer, especialmente em se tratando da produção cultural, as interconexões colocadas em jogo pela dimensão cultural do “ser e fazer” desses técnicos nas universidades, ressaltando o papel importante da criação e organização destas coletividades para as dinâmicas de atuação laboral nas universidades, pois delas decorrem justamente a criação de pertencimentos nomádicos que criam, transversalmente, formas de existência, discussão guiada pelo filósofo e produtor cultural Gabriel Cid de Garcia da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

(3ª) “Um olhar sobre os desafios e as perspectivas da produção cultural no contexto das universidades públicas da região Norte”, que abordará os caminhos e resultados a partir da organização dos Encontros de Cultura das Universidades Públicas da Região Norte e do Fórum Nacional de Gestão Cultural das Instituições Públicas de

Ensino Superior (FORCULT), entre os anos de 2013 a 2020. Assim, refletir a importância dessas instituições estarem em constante alinhamento quanto as preocupações que circundam as iniciativas artísticas e culturais oriundas de ações de Ensino, Pesquisa e Extensão. A discussão será conduzida pela produtora cultural Selmar Almeida, da Universidade Federal de Roraima.

(4ª) “Unimúsica 40 anos”, que pontuará através de um estudo de caso as evoluções de um projeto de extensão da universidade pela ótica do produtor cultural responsável, salientando a importância da consolidação de ações culturais institucionalizadas com produtores capacitados, a discussão do tema ficará sob a responsabilidade da produtora cultural Lígia Petrucci, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Essa ação faz parte do conjunto de ações do Coletivo de Políticas Culturais do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT), que integra o Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos (IHAC), da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Participantes:

Anna Christina de Queiroz Rodrigues (coordenador da sessão)

Doutoranda em Cultura e Sociedade (PósCult/UFBA), pesquisando a profissão de produtor cultural nas universidades, mestra em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA) e publicitária (IFAL). Especialista em Marketing Cultural, no Ensino da Arte, e em Gestão Cultural. Produtora Cultural da UFAL, Docente e pesquisadora em Marketing, Produção e Cultura. Integrante do Coletivo de Políticas Culturais (Cult/UFBA).

Gabriel Cid de Garcia

Filósofo, produtor cultural e pesquisador. Doutor em Literatura Comparada (UERJ), apoiado pelo CNPq, com pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Filosofia (UERJ). Mestre em Literatura Portuguesa (UERJ), com o apoio da CAPES. Bacharel e licenciado em Filosofia pela (UFRJ). Coordenador do Setor de Cultura, Comunicação e Divulgação Científica e Cultural (Secult) da Faculdade de Educação (UFRJ).

Selmar de Souza Almeida Levino

Mestra em Sociedade e Fronteiras pela Universidade Federal de Roraima (UFRR), com especialização em Assessoria Gerencial Executiva (UFRR) e graduação em Comunicação Social (UFRR). Produtora cultural da UFRR, tem experiência na área de Gestão Pública, com ênfase em Gestão e Produção Cultural. Atualmente ocupa o cargo de Diretora de Extensão da UFRR.

Lígia Petrucci

Produtora cultural. Mestra em Artes Cênicas (UFRGS) e historiadora (UFRGS). Especialista em Política Cultural e Gestão em Arte pela Formation Internationale Culture e Sorbonne Nouvelle - Paris 3, e em Gestão Cultural pelo Observatório Itaú Cultural e Universitat de Girona. Atua no Departamento de Difusão Cultural onde, entre outras ações culturais, está na coordenação e curadoria do Projeto Unimúsica.

UNIVERSIDADE E PRODUTORES CULTURAIS: O TÉCNICO REALIZADOR

Anna Christina de Queiroz Rodrigues¹

Resumo: Embora entenda que pensar nas Universidades Públicas Federais do Brasil sob novos ângulos não é uma tarefa fácil, visto que a universidade está cada vez mais estudando sobre si mesma e suas transformações, a pesquisa se propõe traçar um perfil dos produtores culturais e diretores de produção que atuam nas Universidades Públicas Federais do Brasil, a partir de duas fontes de dados: o Portal da Transparência do Governo Federal e a Plataforma Lattes do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), para chegar a atuação dos mesmos dentro das estruturas universitárias. Os dados apontam que esses profissionais são numerosos e multitarefas, em todas as áreas da administração e atuação universitária, desde a reitoria a setores de ensino. Atuantes e sempre em formação, esses produtores são também pesquisadores e gestores, comunicadores e artistas, capazes de romper estruturas rígidas administrativas para geração de cultura nas universidades do país. Essa primeira análise é a pesquisa inicial do doutorado da autora em Cultura e Sociedade (UFBA) que tem como objetivo final trazer um estudo sobre esses técnicos, suas atuações e entraves que encontram para exercer suas funções dentro de instituições tão singulares como as universidades públicas federais brasileiras.

Palavras-chave: Cultura, Universidade Pública, Produtor Cultural.

A produção cultural está na origem das Universidades, elas são centros de difusão, promoção, pesquisa, salvaguarda e consumo cultural, ou seja, são instituições culturais. Assim, construindo um discurso sobre a universidade como centro de cultura, os estudos de Cristiane de Magalhães Porto (2009), como organizadora do livro “Difusão e cultura científica: alguns recortes”, promovem uma série de modelos conceituais sobre a universidade e seu papel como produtora de conhecimento, inclusive cultural:

A Universidade como produtora de conhecimento tem o compromisso de contribuir para o desenvolvimento da sociedade e para a preservação da cultura e para tanto deve adotar políticas culturais no contexto da instituição e voltadas para a sociedade. (ROSA, In PORTO, 2009, p. 132).

¹ Doutoranda pela PósCult/UFBA. Produtora Cultural na CAC/UFAL. E-mail: annacqrodrigues@gmail.com / anna.rodrigues@proex.ufal.br.

As instituições de ensino superior e sua interface com a cultura tem sido pauta de debates constantes no Brasil atual. A partir da redemocratização do país, as universidades federais brasileiras vêm passando por uma série de transformações, às vezes gradativas, por hora aceleradas, tanto no sentido de ampliá-la, pensando em estrutura e acesso público, quanto para entregá-la ao capital tão somente e fazê-la econômica e tecnicista. Para justificar o momento atual do país cabe pensar o que acontece com as universidades desde o processo de redemocratização até o pós-golpe de 2016, chegando no governo de extrema-direita atual. Esse panorama aponta que nos governos populistas, os governos do Partido dos Trabalhadores, as universidades expandem, ganhando destaque, acesso e oportunizando ensino gratuito a todos. Já nos governos liberais e conservadores, a universidade perde o sentido público, se tornando um espaço elitista e privado, passando por processos de sucateamento e ameaças de privatização.

A cultura sempre teve um papel de destaque no cenário acadêmico mesmo desde a redemocratização e várias vitórias foram abarcadas por processos de construções culturais coletivas dentro e fora dos muros das instituições de ensino superior, como a política de cotas e as pesquisas nas áreas de cultura e artes. Em sua estrutura funcional, as universidades públicas federais no Brasil, possuem uma gama de servidores técnicos a serviço dos docentes e discentes universitários para que os mesmos possam desenvolver as atividades de ensino, extensão e pesquisa. Dentro desses servidores públicos federais estão os técnicos da cultura, como os diretores de produção e os produtores culturais. Esses profissionais atuam em instituições de ensino desde sua gênese, mas não há estudos específicos sobre eles nas academias do país.

Mesmo os estudos sobre os profissionais de cultura no Brasil, que se avolumaram nos últimos anos, ainda não trazem perfis claros sobre quem são esses produtores que atuam nas universidades. Outros perfis na área já foram realizados, como, por exemplo, o livro “Gestão Cultural: Profissão em Formação”, da pesquisadora Maria Helena Cunha (2007), que apesar de ter realizado a pesquisa a mais de 10 anos, ainda é uma referência no campo. Há ainda as entrevistas do projeto Produção Cultural no Brasil, com coordenação de Roberto Taddei e Aloísio Milani (2010) que também

mostram o profissional brasileiro atuante na produção, mas de forma parcial como o fazedor de mercado ou independente.

Nessas instâncias, o papel dos profissionais envolvidos com a cultura é fundamental para a construção e manutenção das ações públicas culturais, mas não há estudos específicos sobre eles nas academias do país. Assim a pesquisa se propõe a pensar quem são os produtores culturais e diretores de produção, servidores públicos nas Universidades Federais do Brasil e suas multiplicidades no desenvolvimento das ações culturais universitárias. Antes, é preciso pontuar o conceito de produtor cultural trabalhando na pesquisa, extraído da obra “O Averso da Cena: notas sobre produção e gestão cultural”:

O produtor é o agente diretamente envolvido e responsável pela realização de eventos e projetos culturais, garantindo a qualidade e a concretização do produto cultural, executando para isso todas as demandas e imprevistos resultantes da produção. (AVELAR, 2008, p. 52).

Contudo, é de maior importância o entendimento do diretor de produção como variante da função de produção. Conforme a descrição sumária dos cargos no serviço público, proposta em ofício complementar a Lei nº 11.091/2005, que institui o plano de cargos e carreiras dos técnicos-administrativos em educação, o produtor cultural tem a função de: “Elaborar e colaborar no planejamento e divulgação dos eventos culturais, artísticos e administrativos, bem como de ensino, extensão e pesquisa; e, Assessorar nas atividades de ensino, pesquisa e extensão”; e o diretor de produção: “Dirigir, criando, coordenando, supervisionando e avaliando aspectos artísticos, técnicos e financeiros referentes a realização de filmes, peças de teatro, espetáculos de dança, ópera e musicais, programas de televisão e rádio, vídeos, multimídia e peças publicitárias”. Ambas as atribuições, retomam a capacidade de criação cultural é o que permeia e foi fator decisório para a escolha, notando que na descrição primária ambas as profissões são limitadas, ou a cultura artística ou a eventos, quando na prática cotidiana, essa atuação é múltipla e multifacetária. Ao analisar a profissão de produção no contexto nacional, o livro “Organização e produção de cultura”, organizado pela professora Linda Rubim (2005), trata o produtor como um profissional criador, mas diferente do sentido de criador de obras, um criador de acesso.

A criatividade de um produtor situa-se, por conseguinte, em outro patamar: não se trata de criar uma obra cultural, mas de torná-la socialmente existente em uma sociedade contemporânea complexa. Nesta, não basta que uma obra passe a existir na dimensão geográfica e convivencial. Para ser efetiva na existência social e pública é imprescindível que ela passe a habitar a dimensão midiática e televisencial da sociedade. Cabe ao produtor cultural organizar de tal modo a cultura, que ela seja capaz de trafegar e se instalar nessa nova dimensão da sociabilidade contemporânea (RUBIM, 2005, p. 26).

O caminho percorrido se mostrou desafiador e me trouxe uma grande questão: como discutir a estrutura universitária pública no país quando a autonomia dessas instituições faz as mesmas tão únicas entre si? A criação do ensino superior no Brasil é tardia e suas instituições novas e em construção, assim como suas estruturas físicas e administrativas. Apesar de ser hoje responsável pelo desenvolvimento da pesquisa, ciência e cultura, as universidades federais brasileiras encontram processos interrompidos de renovação dos modelos de universidade, encarando enfrentamentos sobre seu papel, sua autonomia e hegemonia.

Contudo, pensando nas diferenças, à medida que foram caminhando os estudos, percebi que havia alguns pontos de intersecção comuns entre essas instituições, e são exatamente nesses entremeios que a pesquisa foi estruturada. A escolha de pensar as universidades públicas federais se mostrou ainda a que mais atendia essa intersecção, visto que a realidade das instituições estaduais, municipais e até mesmo os institutos federais é outra, já dispondo de forma diferente a partir da criação à estrutura atual, e aqui também as faculdades privadas de ensino superior, com inclusive outros objetivos acadêmicos.

Outra escolha desafiadora foi que cargos técnicos atuam na universidade com autonomia para serem fazedores diretos de cultura, em sua descrição de atividades. Primeiro, a escolha do técnico para o estudo em detrimento ao gestor cultural, foi uma opção metodológica que visou a permanência das ações, visto que os cargos de gestão nessas instituições são transitórios e nem sempre ocupados por profissionais ligados diretamente a área cultural, visto que são chefias indicadas pela administração superior. Já a categoria técnica, principalmente devido ao conceito de estabilidade funcional do serviço público, faz parte da vida dos setores e conta uma história perene de propostas culturais. Deste modo, inicialmente foi pensado nos produtores culturais, um cargo que

sofreu alterações na carreira e nomenclatura ao longo do período de redemocratização do país até os dias atuais. Então, surge a necessidade de também incluir o diretor de produção que possui muitas similaridades com o produtor, principalmente no que tange a autonomia de proposições de ações culturais, que também será estudado enquanto técnico de produção, até mesmo porque esse cargo não abrirá novos concursos, pois foi extinguido do serviço público, como será explanado a posterior. Assim, quando, ao longo do estudo, for tratado o produtor cultural, subentende-se que o diretor de produção se propõe ao mesmo papel e também está incluído na pesquisa.

Para iniciar os trabalhos, é necessário reafirmar que o estudo não tem como intuito fazer uma apuração sobre desvios de função ou qualidade do serviço público prestado nas universidades ou por esses profissionais, mas iniciar uma análise sobre o perfil desses profissionais e sua atuação nessas instituições. A colocação de um cargo técnico como protagonista da pesquisa foi proposital, pois esses cargos muitas vezes podem passar despercebidos institucionalmente, mas são basilares para a construção de caminhos perenes da cultura nas estruturas administrativas das universidades, pois as gestões e chefias são temporárias, mas os técnicos perduram.

Dados coletados no Portal da Transparência do Governo Federal, apontam que, até janeiro de 2020, 217 servidores, entre produtores culturais e diretores de produção, atuando em universidades de todas as regiões do país. Essa atuação se dá dentro de uma estrutura hoje muito questionada e numa nova realidade de cortes orçamentários, mudanças ministeriais e a ameaça da autonomia universitária. A construção de um novo processo de pensar a universidade está trabalhada atualmente por vários autores, tais como Marilena Chauí (2018) e mesmo João Carlos Salles (2020), dois professores de filosofia de universidades federais que apontam a necessidade do fortalecimento do ensino público e principalmente dessas instituições, pontuando a hierarquização rígida, a falta de investimentos e os problemas de autonomia enfrentados.

A constituição dessas instituições se deu ao longo dos anos no país de forma mais autoritária pensada, o que as compõe é um decreto presidencial. Com esse tipo de imposição, as instituições que vão sendo criadas raramente são pensadas administrativamente antes de se tornarem universidades, nem mesmo proporcionam o respaldo financeiro necessário para garantir seu funcionamento. Assim, como seu

nascimento se deu de formatos variados, como a junção de escolas superiores ou o desmembramento de campi avançados, sua estrutura administrativa também não segue um padrão, sendo ela mesma composta a partir de deliberações internas, nem sempre paritárias, sendo os órgãos de maior força os Conselhos Universitários. Mesmo assim, essas instituições ainda contam com conceitos fortes de liberdade e democracia que seguem caminhos distintos, mas sempre se cruzam com o conceito de autonomia universitária.

Pontuando alguns dados sobre as universidades federais brasileiras, atualmente são 63 instituições com vários campi espalhados em todos os estados do país. Destas, 19 estão localizadas na região Sudeste, tendo o estado de Minas Gerais o que concentra mais, com 11 instituições, Rio de Janeiro com 4 e São Paulo com 3. E ainda, Nordeste com 18, Sul com 11, Norte com 10, Centro-Oeste com 5. Vale a ressalva que o Sul tem um número significativo visto que só possui 3 estados. Na região Centro-Oeste, destaque-se a Universidade Federal de Brasília (UnB), no Distrito Federal, uma das pioneiras. No Norte, se destaca o estado do Pará, que possui 4 instituições. No Nordeste, a Bahia se destaca com 6, além do Piauí e Pernambuco com 2 instituições no ano corrente, a partir do desmembramento de campi de universidades federais existentes.

Nessas instâncias, o papel dos profissionais envolvidos com a cultura é capaz de promover a manutenção e organização das práticas culturais nos ambientes universitários, pautadas pela diversidade tanto de atores sociais e políticos, como das próprias atividades. O Quadro Geral apresentado abaixo, aponta o início da pesquisa dessa relação entre universidade pública federal e produtores culturais:

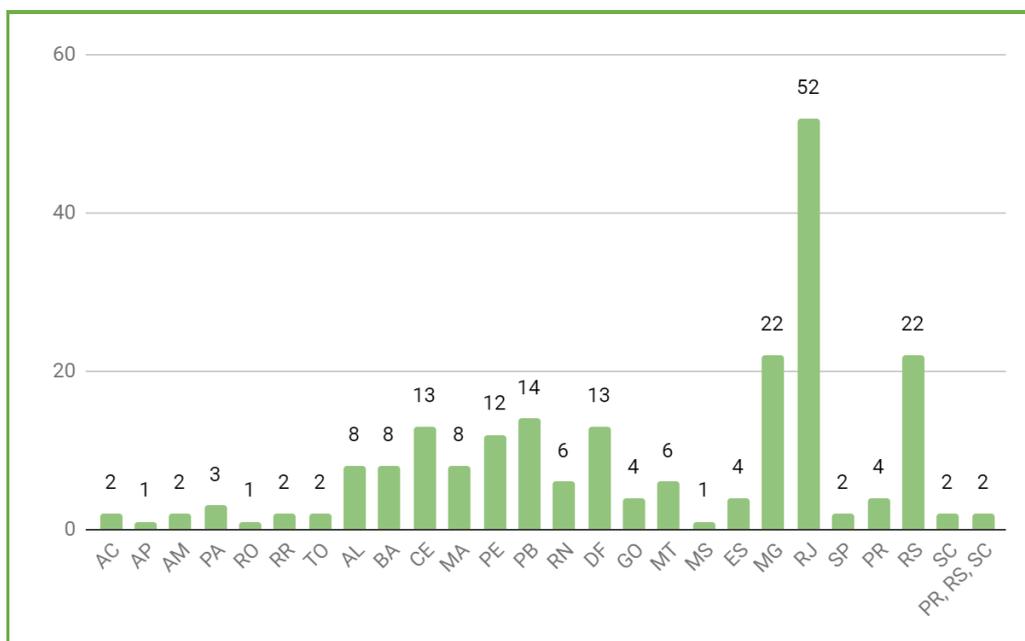
Quadro Geral: Universidades e produtores

REGIÃO	UNIVERSIDADES FEDERAIS	UNIVERSIDADES COM PRODUÇÃO	PRODUTORES CULTURAIS	DIRETORES DE PRODUÇÃO	TOTAL
NORTE	10	9	9	4	13
NORDESTE	18	12	61	8	69
CENTRO-OESTE	5	4	19	5	24
SUDESTE	19	16	76	5	81
SUL	11	8	23	7	30
TOTAL	63	49	188	29	217

Fonte: a autora, 2021.

Analisando a situação do produtor nas universidades, aponta-se que 49 destas instituições possuem esse profissional e apenas dois estados da federação não os tem, o Piauí e Sergipe, ambos da região Nordeste, conforme Gráfico 1. A região Sudeste concentra o maior número de universidades com produtores, são 16, e também é a localidade que mais emprega, são 81 efetivos. Vale destacar que a Universidade Federal do Rio de Janeiro é aquela com o maior efetivo são 34 produtores, número significativo não só para o Estado, mas se considerarmos que a segunda colocada, também do Rio de Janeiro, a Universidade Federal Fluminense atua com 14 profissionais, conforme Gráfico 2. Para São Paulo, centro produtor do país, o número de 1 produtor apenas em sua Universidade Federal de São Paulo e mais 1 na de São Carlos, não comungam com a capacidade de produção artístico-cultural da região. Neste caso, a autonomia universitária está bem evidenciada e a falta de uma estrutura e de pesquisa sobre os técnicos da cultura fazem com que nem a própria gestão dessas instituições saibam que há o cargo de produtor e principalmente o que ele pode desenvolver e promover dentro das instâncias. Já Minas Gerais, um estado que concentra 11 universidades que possui, apenas 1 não possui produtor, e dos 22 produtores, 7 estão na Federal de Minas Gerais.

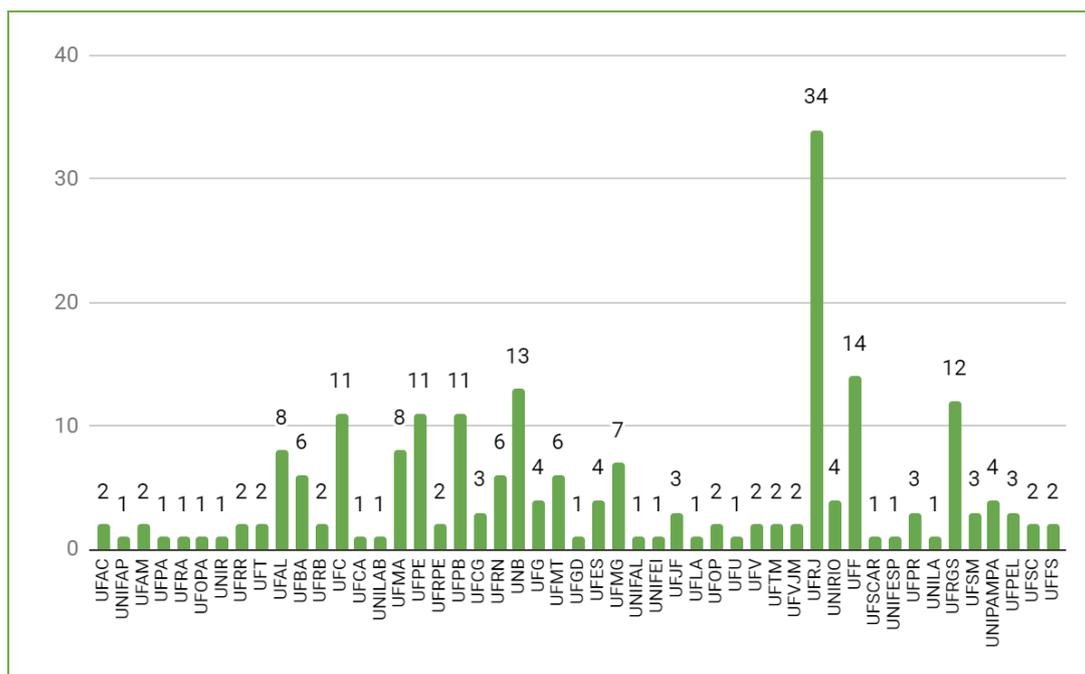
Gráfico 1: Produtores por Estado



Fonte: a autora, 2021.

Já o Nordeste fica em segundo com 12 instituições e 69 profissionais. Neste caso, 3 universidades possuem 11 produtores, a Universidade Federal do Ceará, de Pernambuco e da Paraíba, com destaque na última por ser um estado pequeno e não apresentar políticas de cultura consolidadas na região, ainda assim, possui gestores que solicitaram esses profissionais. Outro destaque é a Universidade Federal do Maranhão, que conta com 8 produtores, assim como a de Alagoas, também com 8, e nestes casos, só há uma universidade federal para atuar em todo o estado, sendo a última ainda mais relevante, por ser um estado de pequeno porte, com um número grande de profissionais. Ainda sobre o Nordeste, pelo sentido oposto, as universidades na Bahia possuem uma situação curiosa, 3 das 5 possuem 9 produtores, desses 6 estão na Federal da Bahia, uma instituição que tem em sua gênese a cultura em papel de destaque e que foi uma das primeiras no país a implementar o curso de produção cultural, sendo um celeiro de pesquisas em gestão, política e produção cultural e possuindo tão poucos produtores.

Gráfico 3: Produtores por Instituições



Fonte: a autora, 2021.

Apesar das 11 universidades que possui o Sul do país, em apenas 8 delas há 30 produtores, sendo a Universidade Federal do Rio Grande do Sul aquela que abriga o maior número com 12 desses profissionais. Destaque para os 4 da Federal dos Pampas,

e dos 2 da Universidade Federal da Fronteira do Sul, esta última atuando na divisa do país com Argentina, Paraguai e Uruguai, tendo toda a cultura latina e também o contato direto com o espanhol, enquanto linguagem para trabalhar.

Já no Norte, 9 das 10 instituições possuem o profissional, sendo 13 deles ao todo. Importante perceber duas nuances, apenas a instituição mais nova não possui produtor, em todas elas o número de profissionais está entre 1 ou 2, bem como o número por estado está equiparado.

O Centro-Oeste conta com 4 universidades, com 24 produtores, 13 concentrados na Universidade Federal de Brasília, a capital federal do país. O destaque fica na Universidade Federal do Mato Grosso que atua com 6 desses profissionais, pois apesar de grande em extensão, o estado é tipicamente agrário com baixos índices de desenvolvimento urbano, provando novamente que a autonomia universitária e a importância gerencial que a instituição promove na cultura é que determina o quanto será investido em profissionais da mesma.

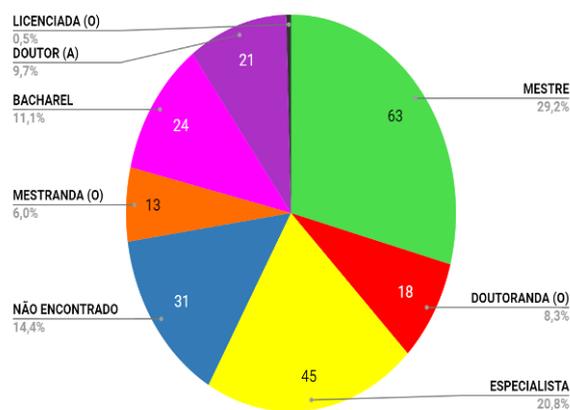
Os números apontam ainda uma concentração significativa em grandes centros urbanos do país. O esforço de descentralização realizado em alguns governos na redemocratização não comportou a situação funcional e estrutural das instituições de ensino superior, inclusive no que diz respeito a interiorização das mesmas, estando a grande maioria com suas sedes nas capitais dos Estados.

Quando a classificação por gênero, ainda é um quadro deficiente por ser binário e ter sido colhido apenas por dados dos portais e não em questionário direto com os produtores, assim, na análise há um equilíbrio entre homens e mulheres, elas apenas 15,1% a mais que eles.

Quanto a formação, o Gráfico 3 aponta 24 formações distintas entre os produtores. Atualmente, no serviço público, esses profissionais precisam ter nível superior e que se adequar às condições da Lei Nº 11.233, de 22 de dezembro de 2005, que descreve o Plano Especial de Cargos da Cultura e a Gratificação Específica de Atividade Cultural (GEAC), extinguindo e unindo vários cargos para criar produtor cultural; e do Decreto Nº 5.824, de 29 de junho de 2006, que regula os procedimentos para a concessão do Incentivo à Qualificação e efetivação do enquadramento por nível de capacitação dos servidores integrantes do Plano de Carreira dos Cargos Técnico-

coletivos de pesquisa no país, além de suas atividades como técnicos. Além disso, muitos são professores convidados em suas universidades, se tonando transmissores de conhecimento, também participam dos eventos de divulgação científica e publicam artigos e livros sobre cultura.

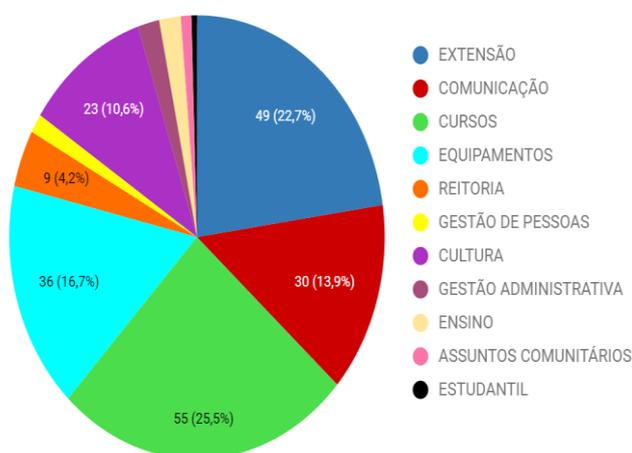
Gráfico 4: Produtores por Título



Fonte: a autora, 2021.

Os produtores estão em todas as partes nas universidades federais, o Gráfico 5 mostra que 55 deles, estão lotados diretamente nas unidades que coordenam os cursos, lidando com os mais diversos projetos de cultura, sem necessariamente estarem desviados de função.

Gráfico 5: Produtores por Lotação de Trabalho



Fonte: a autora, 2021.

Ainda, 36 desses profissionais atuam diretamente nos equipamentos culturais das universidades, considerando espaços culturais e corpos estáveis neste conceito. Assim, adotou-se o conceito de espaço cultural delimitado no livro “Um lugar para os espaços culturais: gestão, territórios, públicos e programação”, organizado por Giuliana Kauark, Plínio Rattes e Nathalia Leal (2019), quando entende como esses espaços os locais físicos que nascem para comportar atividades culturais, assim são considerados nesse escopo: museus, galerias, pinacotecas, cinemas, salas de exibição, laboratórios de cultura, observatórios, entre outros espaços criados e geridos para esse fim pelas universidades, não considerando espaços como praças, ruas, salas de aula, espaços de convivência estudantil ou similares. E, adota-se corpos estáveis em detrimento a grupos artísticos, por considerar que o primeiro abrange mais atividades e o segundo que garante apenas a arte no escopo, então, ao referir-se a corpos estáveis está se dispondo do conjunto de grupos que trabalham em sua natureza com cultura e que são geridos pela universidade, tais como: orquestras, coros, corpos cênicos, companhias de artes cênicas, grupos para-folclóricos, grupos de cultura afro-ameríndia, entre outros, considerando que não compõem esse atividades e composições geridas pelos estudantes. Todos são equipamentos culturais.

Os outros produtores trabalham diretamente com a administração central das universidades, distribuídos em órgãos de assessoria, pró-reitorias ou mesmo diretamente ligados aos gabinetes de reitores e vice-reitores, sendo 49 deles ligados a pró-reitoria de extensão, lembrando os três pilares da universidade, ensino, pesquisa e extensão. Além disso, 30 produtores atuam em assessorias de comunicação ou similares, e 23 diretamente ligados a universidades que possuem um setor com status de pró-reitoria específico para cultura, ou seja, o setor está subordinado diretamente a reitoria. Pensando neste ponto, a universidade que se organiza dessa forma está colocando a cultura de forma estratégica dentro da estrutura administrativa, enfatizando o poder que a cultura exerce dentro desse espaço disputado.

Para finalizar a análise dos dados, apenas um ponto de promoção desse profissional. O cargo de produtor cultural não está ligado diretamente a gestão da cultural, dentro ou fora dos muros das universidades, mas ao longo do trabalho, vários produtores se revelam ótimos gestores, assim até dezembro de 2020, 34 produtores

exerciam algum tipo de cargo de chefia na estrutura universitária, desde coordenação, diretoria ou assessoria, número bem maior se considerarmos que muitos já estiveram neste cargo e saíram ao longo de sua carreira de servidor público.

Assim, refazer a história desses profissionais é ainda um caminho interessante de pesquisa, pensar em onde eles atuam, se suas possibilidades de atuação são realmente atingidas, se eles atuam na mesma linha em que pesquisam, as possibilidades são inúmeras, inclusive para ampliação do escopo de trabalho dos mesmos. Para que isto ocorra de forma concreta, a importância da construção de políticas culturais nas universidades públicas federais brasileiras é fundamental, inclusive na consolidação e atuação dos produtores culturais dentro dessas instituições. Nessas instâncias, o papel dos profissionais envolvidos com a cultura é capaz de promover a manutenção e organização das práticas culturais nos ambientes universitários, pautadas pela diversidade tanto de atores sociais e políticos, como das próprias atividades.

Essa pesquisa é o início de uma análise mais profunda sobre os produtores e seus muitos modos operantes dentro das universidades públicas federais, a fim de promover mais iniciativas que fortaleçam e estabeleçam diálogos entre a cultura e as instituições de ensino superior no Brasil.

Referências

- AVELAR, Rômulo. **O Avesso da Cena**: notas sobre produção e gestão cultural. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2010.
- BARBOSA, M. A. C. & MENDONÇA, J. R. C. de. O Professor-Gestor em Universidades Federais: alguns apontamentos e reflexões. **Teoria e Prática em Administração**, v. 4, n. 2, p.131-154. Programa de Pós-Graduação em Administração – PPGA. João Pessoa: UFPB, 2014.
- BARROS, J. M. & BEZERRA, J. H. (org.). **Gestão Cultural e Diversidade**: do Pensar ao Agir. Belo Horizonte: EdUEMG, 2018.
- BOTELHO, I. Dimensões da Cultura e Políticas Públicas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73-83, abril de 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 19 set. 2020.
- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Atualizada até a emenda constitucional nº 108/2020. Brasília, DF: Câmara dos Deputados. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/atividade->

legislativa/legislacao/constituicao1988/arquivos/ConstituicaoTextoAtualizado_EC%20108.pdf>. Acesso em: 10 set. 2020.

BRASIL. CONTROLADORIA GERAL DA UNIÃO. **Portal da Transparência**. Disponível em: <<http://www.portaltransparencia.gov.br/>>. Acesso em: 15 set. 2020.

BRASIL. Decreto nº 5.824, de 29 de junho de 2006. Estabelece os procedimentos para a concessão do Incentivo à Qualificação e para a efetivação do enquadramento por nível de capacitação dos servidores integrantes do Plano de Carreira dos Cargos Técnico-Administrativos em Educação, instituído pela Lei no 11.091, de 12 de janeiro de 2005. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Decreto/D5824.htm>. Acesso em 23 mai. 2019.

BRASIL. Lei nº 11.233, de 22 de dezembro de 2005. Institui o Plano Especial de Cargos da Cultura e a Gratificação Específica de Atividade Cultural - GEAC; cria cargos de provimento efetivo; altera dispositivos das Leis nºs 10.862, de 20 de abril de 2004, 11.046, de 27 de dezembro de 2004, 11.094, de 13 de janeiro de 2005, 11.095, de 13 de janeiro de 2005, e 11.091, de 12 de janeiro de 2005; revoga dispositivos da Lei nº 10.862, de 20 de abril de 2004; e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/lei/L11233.htm>. Acesso em 23 mai. 2019.

BRASIL. Lei nº 11.091, de 12 de janeiro de 2005. Dispõe sobre a estruturação do Plano de Carreira dos Cargos Técnico-Administrativos em Educação, no âmbito das Instituições Federais de Ensino vinculadas ao Ministério da Educação, e dá outras providências. Diário da República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 12 jan. 2005a. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/lei/111091.htm>. Acesso em: 06 mai. 2020.

BRASIL. MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA, INOVAÇÕES E COMUNICAÇÕES (MCTIC). Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). **Plataforma Lattes**. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

BURIGO, C. C. D. A et al. **Formação no Contexto da Gestão Universitária**. Florianópolis: PRODEGESP/UFSC, 2017. Disponível em: <https://licitacoes.ufsc.br/files/2014/10/a_formacao_no_contexto_da_gestao_universitaria.pdf>. Acesso em 05 mai. 2020.

CHAUÍ, M. de S. **Em defesa da educação pública, gratuita e democrática**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

CUNHA, M. H. **Gestão Cultural: Profissão em Formação**. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2007.

KUAUARK, G. et al. (org.). **Um lugar para os espaços culturais: gestão, territórios, públicos e programação**. Salvador: Edufba, 2019.

PORTO, C. M. (org.). **Difusão e cultura científica: alguns recortes**. Salvador: EDUFBA, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/125/1/Difusao%20e%20cultura%20cientifica.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2020.

RUBIM, A. A. C. et al. **A Ousadia da Criação**: universidade e cultura. Salvador: Edufba, 2006.

RUBIM, A. A. C. Universidade, cultura e políticas culturais. **Revista de Educação Popular**, Uberlândia, p. 6-17, 4 jun. 2019. Disponível em:
<<http://www.seer.ufu.br/index.php/reveducpop/article/view/49021/26093>>. Acesso em: 20 set. 2020.

RUBIM, A. A. C. et al. **Mapeamento Cultural Ufba 2019**. Disponível em:
<<https://mapeamentocultural.ufba.br/>>. Acesso em: 20 set. 2020.

RUBIM, L. (org.). **Organização e produção de cultura**. Salvador: EDUFBA, 2005.

TADDEI, R. & MILANI, A. (coord.). **Produção cultural no Brasil**. Disponível em:
<<http://www.producaocultural.org.br/videos/baixe-a-integra-das-entrevistas-do-producao-cultural-no-brasil-pdf/>>. Acesso em: 11 jan 2010.

PRODUÇÃO CULTURAL E MÁQUINA DE GUERRA: APONTAMENTOS E EXPERIÊNCIAS SOBRE CULTURA, UNIVERSIDADE E NOMADISMO

Gabriel Cid de Garcia²

Resumo: Este texto abordará algumas breves observações sobre meu ingresso e atuação no cargo de Produtor Cultural na Universidade Federal do Rio de Janeiro, procurando desenvolver uma genealogia capaz de situar os trabalhadores em seu fazer, especialmente em se tratando da produção cultural naquela instituição de ensino. O tom ensaístico e mais pessoal da escrita, a partir de relato de experiência, procura trazer à expressão singularidades de determinada forma de atuação e narração sobre aspectos de seu ser e seu fazer, não deslocado de uma história e de perspectivas que carregam elementos para uma maneira radical de “dimensionamento de pessoal”. As interconexões colocadas em jogo pela dimensão cultural do “ser e fazer” dos técnicos nas universidades (em especial, no relato deste texto, da ação dos produtores culturais), faz com que o lugar da cultura seja problematizado e colocado em evidência, forçando rearranjos de forças. Importa, neste momento, ressaltar o papel importante da criação e organização destas coletividades para as dinâmicas de atuação laboral nas universidades, pois delas decorrem justamente a criação de pertencimentos nomádicos que criam, transversalmente, formas de existência.

Palavras-chave: Cultura, Universidade Pública, Produtor Cultural.

Em 2008, aconteceu o primeiro concurso para o cargo de Produtor Cultural na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Era uma época de muitos concursos, que aconteceram também em anos seguintes, acabando por arregimentar diversos novos ingressantes, em uma variedade grande de cargos, na carreira dos servidores técnico-administrativos em Educação. Tais profissionais, uma vez na UFRJ, seriam responsáveis por intensificar anseios e questões ligadas ao perfil do técnico-administrativo na universidade e, em especial, em relação às questões ligadas à dimensão cultural desta instituição.

Este texto abordará algumas breves observações sobre meu ingresso e atuação neste cargo, procurando desenvolver uma genealogia capaz de situar os trabalhadores em seu fazerⁱ, especialmente em se tratando da produção cultural na UFRJ. O tom ensaístico e mais pessoal da escrita, a partir de relato de experiência, procura trazer à

² Produtor Cultural da SeCult-FE/UFRJ, email: gcid@ufrj.br.

expressão singularidades de determinada forma de atuação e narração sobre aspectos de seu ser e seu fazer, não deslocado de uma história e de perspectivas que carregam elementos para uma maneira radical de “dimensionamento de pessoal”.

A partir de aproximações com alguns conceitos da filosofia contemporânea, procuraremos ao fim pensar o trabalho da produção cultural como potência nômade, detentor de um movimento instaurador tanto de possibilidades de existência dentro da universidade, bem como de existências entre a universidade e seus públicos – o que entendemos como uma dimensão instituinte de atuação.

Ingressei na UFRJ naquele mesmo ano de 2008, por meio daquele primeiro concurso, enquanto cursava o segundo ano do doutorado em Literatura Comparada na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). A perspectiva do concurso me veio como uma possibilidade de ingressar em um trabalho estável, não dependendo da bolsa com tempo limitado que eu recebia na época (que duraria apenas o tempo em que eu cursasse o doutorado, por no máximo 4 anos), muito menos com o salário mais precarizado de professor substituto.

Antes deste concurso, já havia trabalhado em outras instituições de ensino como docente, no Colégio Pedro II e em pré-vestibular social da Fundação Cecierj. Desde 2002, no entanto, eu estive vinculado ao Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), tendo iniciado uma trajetória como bolsista Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) e depois continuado como bolsista Programa de Capacitação Institucional (PCI), atuando com pesquisa na Coordenação de Educação em Ciências. Tendo ingressado no MAST ainda no meio da minha graduação em Filosofia na UFRJ, a busca pelo museu se deu pelo fato de trilhar caminhos de atuação com a produção de conhecimento de maneira não-formal, em um espaço que privilegia a interdisciplinaridade e as trocas entre as áreas do conhecimento, percebendo a ciência como não separada da cultura. Não comecei a fazer ali apenas pesquisas ligadas à educação, história da ciência e divulgação científica, mas também atuava intensamente com as práticas e atividades de um museu, atendimento de público, mediação, planejamento, curadoria e elaboração de exposições, etc.

É importante salientar o ambiente saudável de trabalho encontrado no MAST, com reuniões acolhedora e democráticas – onde o espírito de equipe, o afeto e a

urbanidade eram características sempre presentes. Esta abertura às vozes dos então estudantes bolsistas nos dava a sensação da dimensão instituinte de nossa atuação, onde ideias e propostas eram discutidas, ajustadas e postas em prática. De alguma forma, este modo de organização das rotinas de trabalho fez com que associasse, como uma dinâmica de trabalho que me envolvia por completo, as seguintes dimensões: a da pesquisa, a da prática em divulgação científica e cultural, e também a de atividades de ensino e educação não-formal, lidando com públicos diversos.

Em 2004, comecei a desenvolver no MAST um projeto de cineclube que articulava perspectivas filosóficas para trazer reflexões sobre filmes diversos, em diálogo com diferentes áreas do conhecimento. A atividade passou a ser parte da programação do fim de semana do museu, tendo acontecido de 2004 a 2006ⁱⁱ. A atividade fez com que eu cotejasse elementos da minha formação em Filosofia com o campo da produção cultural, ou seja, naquele momento, ligado aos centros de ciência e cultura, à divulgação científica e cultural, o que me motivou a não apenas atuar neste campo, mas a pensá-lo e me associar com outros profissionais e pesquisadores que também estavam a ele ligados de modo potente e expansivo.

Interessa notar aqui o movimento – que muitos podem chamar de distanciamento – empreendido na graduação: no lugar de uma formação tradicional, no qual a pesquisa e a extensão se dão em projetos da própria universidade, buscou-se a atuação em um centro cultural externo, sem relação direta formal com o curso ou com as disciplinas que ora cursava. Embora tenha formalizado grande parte da atuação no museu como tempo requerido para a Licenciatura, a atuação com pesquisa e a prática no campo da educação não-formal ampliaram a possibilidade de atuação acadêmica, assim como minha percepção sobre as questões filosóficas que atravessavam estes campos.

Retornando ao concurso de 2008, na UFRJ: das 175 vagas ofertadas, 7 eram destinadas ao cargo de Produtor Cultural (sendo uma vaga reservada para pessoa com deficiência), um cargo de nível superior cujos pré-requisitos eram, naquele ano, a graduação concluída nas diversas habilitações de Letras ou Artes ou Comunicação Social ou Ciências Humanas. Fiquei bastante animado ao ler as atribuições do concurso para o cargo, que incluíam, por exemplo, atividades de planejamento e gestão cultural, aludindo ao incentivo e à promoção da cultura; incluíam também planejamento,

organização e divulgação de programas e projetos culturais, promoção da integração entre a criação artística e a gerência administrativa voltada para a produção executiva nas diversas modalidades da música, das artes cênicas, das artes visuais, de artes integradas, da produção audiovisual e editorial; além de mencionarem a atuação em curadoria e organização de mostras, exposições e festivais em diversas áreas artísticas e divulgação científica.

Percebi de imediato, ao tomar conhecimento dos temas e questões mais específicas ligadas ao cargo, que poderia ser justamente o caminho que eu sempre já estava trilhando, nos percursos de iniciação científica e de pesquisa em um museu. No entanto, para um observador desavisado (e mais corriqueiro do que se possa imaginar naquela época), alguém que está no meio de um curso de doutorado, ingressar em um concurso para cargo técnico-administrativo na universidade não era algo visto com bons olhos em termos de construção de uma carreira acadêmica. Parecia que a carreira dos Técnicos Administrativos em Educação (TAE) era vista com desdém e, quando se cogitava, muitos no meio acadêmico, preocupados com uma escalada tradicional de posições de docência, a entendiam como algo transitório, útil enquanto não surgisse alguma oportunidade de ingressar em uma carreira docente. Sempre desconfiei desta visada discriminatória.

Ao ser aprovado no concurso e ingressar finalmente na UFRJ como um servidor técnico-administrativo em educação, percebemos um corpo bem diverso nos ingressantes no cargo de Produtor Cultural (a maioria oscilando no mesmo perfil, advindos das ciências humanas, da comunicação ou mesmo do próprio curso de produção cultural da UFF - alguns com uma carreira profissional já estabelecida na produção cultural, ligados ao campo das artes, outros mais voltados para trajetórias acadêmicas nas ciências humanas, sendo que, em muitos casos, estas trajetórias se fundiam). Ainda que houvesse uma pluralidade de trajetórias e procedências, a maioria entretinha laços de afinidade bastante fortes, especialmente por se tratar de uma multiplicidade de perspectivas agora circunscrita ao dado comum deste nome do cargo: Produtor Cultural.

A lógica do ingresso no cargo fez com que cada um fosse lotado, seguindo alguns critérios, em unidades específicas da UFRJ. Alguns colegas chegaram a ser

lotados juntos em alguma unidade (especialmente algumas unidades que arregimentam, de modo mais orgânico, produtores culturais), enquanto outros foram lotados sozinhos em unidades mais específicas e isoladas. Apesar de relacionada a alguma política de pessoal que prevê o acompanhamento e o bem-estar daquele trabalhador, esta forma de distribuição de profissionais acaba levando pouco em conta a potencialidade do campo da cultura e sua relação com todas as unidades da universidade, sejam elas mais voltadas ao ensino ou mais voltadas às atividades culturais de fato. Ignora-se, em grande parte, o fato de que a própria universidade é um grande centro cultural.

Cabe notar que, sendo a primeira vez que a UFRJ recebia profissionais deste cargo (ainda que tivéssemos atividades mais ou menos similares em atuação), muitos notavam um deslocamento entre sua trajetória pregressa e o trabalho que passou a ser realizado na universidade (como se o ingresso no serviço público fizesse com que aquele trabalhador retornasse a uma espécie de tabula rasa profissional). Por conta de minha colocação, tive a sorte de começar a atuar em uma unidade escolhida por mim, inserida na área de divulgação científica e educação não-formal (ou seja, uma natureza similar àquela na qual eu vinha atuando desde 2002).

No entanto, aquilo que em 2008 era visto como uma potencial abertura da UFRJ a um tipo de profissional que atuaria na intensificação de diversas ações ligadas à produção de cultura, foi se desguarnecendo com o tempo, nos editais de concursos dos anos seguintes: em alguns anos, foram limitados os pré-requisitos para ingresso no cargo (passou-se a não aceitar pessoas com graduação em ciências humanas), bem como a marca hierárquica nas atribuições, que passaram a ser taxativas quanto à possível posição de subalternidade, onde o trabalho aparece condicionado à frase “sob supervisão superior”. Desta forma, o que antes havia de fervor interdisciplinar para o cargo de produtor cultural, também acabou se perdendo com a imposição de certas restrições na formação dos candidatos.

Destaco que somente hoje, em 2020, há um ensaio de uma mobilização e organização maior em torno de questões ligadas à cultura e ao ofício da produção cultural nas universidades públicas, com a articulação de produtores culturais e demais trabalhadores da cultura por meio de fóruns de política de cultura, articulando produtores de todo o país, e demais eventos que se propõem a pensar, desde a base, a

construção de maior organização das coletividades e também das políticas culturais para as universidades. No entanto, este movimento ainda é incipiente, dado o pouco protagonismo e autonomia destinada aos profissionais da cultura.

Apesar do desejo e paulatino movimento dos servidores técnico-administrativos em educação por uma atuação mais autônoma e protagonista na cena universitária, ainda existem barreiras, tanto nas estruturas de conselhos superiores quanto na própria concepção institucional tradicional de universidade que se busca ampliar. No lugar de ser entendida como pilar estanque e imutável daquilo que se preserva no tempo, uma instituição (e, sobretudo, a universidade) poderia acolher e incorporar os fluxos capazes de torná-la cada vez mais potente, expandindo-se para dar conta da complexidade crescente do mundo. Como bem notou, de maneira pioneira, João Eduardo Fonseca:

será um equívoco e um problema ignorar as demandas interpostas pelos técnicos administrativos pelo reconhecimento e pela valorização do papel social de seu trabalho no interior das IFES, assim como suas proposições quanto ao caráter, à estrutura e ao funcionamento destas instituições (FONSECA, 1996, p. 233).

Não se trata aqui apenas de uma questão ligada à produção cultural, mas uma realidade que envolve o cenário dos técnico-administrativos em educação como um todo, bem como as mudanças que eles suscitam no ambiente universitário. Segue Fonseca:

(...) não resolve a questão excluí-los dos processos e das instâncias que debatem e governam a Universidade, nem desqualificar ou ridicularizar suas pretensões. As condições e iniciativas que fizeram emergir sua práxis fazem parte do processo social mais amplo que, inexoravelmente, vai, em seu curso, criticando as estruturas da sociedade (FONSECA, 1996, p. 233).

A este respeito, convém notar que, em muitos meios e internamente às universidades, ainda se percebe a ‘cultura’ como uma dimensão ligada às artes e espetáculos, como matéria de algum suplemento de jornal, um ‘Caderno B’, enquanto podemos imaginar ‘cultura’ a partir de acepções que incluem aí a própria ciência, o conhecimento científico, assim como o artístico. Neste caminho, quando se procura pensar a cultura e a universidade, uma questão sempre recorrente é a relação com a extensão universitária. Independentemente de haver ou não um diálogo mais explícito entre áreas do conhecimento distintas, há produção de conhecimento nas artes, assim

como na biologia, na química, na história, podendo haver relação destas áreas com outras esferas das sociedades, outros “públicos”.

Gosto de levar em consideração a elaboração feita por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2004), por exemplo, para quem a arte, a ciência e a filosofia são formas de pensamento distintas, sem hierarquias possíveis, cada uma operando por métodos específicos de se relacionar com o real. Uma forma possível de pensar a cultura seria admitir o entrelaçamento entre estas formas de pensamento e ações humanas, proliferando a produção de sentidos e expressões sobre/com/do real. No lugar de processos dominantes de produção de subjetividades, apostar, tal qual Guattari e Rolnik, nos “processos de singularização” (1996) como metodologia possíveis para a produção cultural.

A cultura perfaz uma dimensão micropolítica que atravessa todas as esferas da atuação na universidade – quer estejam elas no ensino, na pesquisa ou na extensão – além de incorporar ainda formas de produção de conhecimento outras, que dizem respeito à educação não-formal, à criação de espaços nos quais a arte e a educação se desenvolvem e produzem transformações, conhecimentos e maneiras plurais de se enxergar a si mesmo e ao mundo.

Levando em conta as proposições de Fonseca sobre a presença e ação dos servidores TAEs para a renovação da instituição universitária, e ainda também a potencialidade da atuação dos produtores culturais, em um contexto de ampliação das formas de se entender a cultura, pode-se dizer que há um movimento disruptivo de atuação que convoca a noção de *nomadismo*. Para Deleuze e Guattari, esta noção se relaciona com concepções dinâmicas e heterogêneas de relação com o mundo, opostas à fixidez e imutabilidade de um estado de coisas avesso à renovação – tal renovação, entendida aqui, como propriedade mesma da vida.

Os autores identificam nos nômades a imagem de uma entidade coletiva, capaz de ser entendida como uma “máquina de guerra”. Esta denominação de um coletivo como “máquina” pretende designar o fato de que os próprios nômades se definem por suas funções, um automatismo cuja prerrogativa reside nas formas pelas quais habitam espaços específicos de maneira heterogênea (BOGUE, 2007, p. 130), desafiando os mecanismos dominantes de uniformização das subjetividades. Trata-se de acolher uma

força impessoal como modo de definir um modo de pensamento externo às capturas unificadoras, traçando maneiras de ocupar um espaço e nele operar metamorfoses.

Uma das características que mais nos importam para esta aproximação entre o nomadismo e o lugar da produção cultural nas universidades, é que a ‘máquina de guerra’ colocada em movimento acaba por criar, no fluxo desta construção, o próprio espaço que procura habitar. Deste modo, ela prenuncia um agir *instituinte*. Como salienta Bogue, ela é uma máquina de “vagar”, “produzindo seu próprio *habitat* e ampliando este *habitat* à medida que vagueia” (BOGUE, 2007, p. 130, *tradução nossa*)ⁱⁱⁱ.

De acordo com Deleuze e Guattari, procurando melhor definir esta coletividade presente nos nômades, seria preciso dar atenção aos movimentos menores, às interconexões inesperadas que se insinuam, dando a ver novas formas de existência e produção do novo:

O que queremos dizer, na verdade, é que os corpos coletivos sempre têm franjas ou minorias que reconstituem equivalentes de máquina de guerra, sob formas por vezes muito inesperadas, em agenciamentos determinados tais como construir pontes, construir catedrais, ou então emitir juízos, ou compor música, instaurar uma ciência, uma técnica... (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 32-33).

As interconexões colocadas em jogo pela dimensão cultural do “ser e fazer” dos TAEs nas universidades (em especial, no relato deste texto, da ação dos produtores culturais), faz com que o lugar da cultura seja problematizado e colocado em evidência, forçando rearranjos de forças. Não pretendo, no espaço que me cabe com este texto, esgotar temas que em si mesmos mereceriam uma exposição pormenorizada, mas apenas apontar estratégias, vislumbrando aprofundamentos e caminhos para perspectivas possíveis de se pensar a cultura na universidade. Importa, neste momento, ressaltar o papel importante da criação e organização destas coletividades para as dinâmicas de atuação laboral nas universidades, pois delas decorrem justamente a criação de pertencimentos nomádicos que criam, transversalmente, formas de existência.

Utilizei estes breves apontamentos sobre o cargo de Produtor Cultural para chamar atenção para uma constante que tenho percebido, nestes mais de dez anos de UFRJ, em relação ao trabalho dos TAEs em geral: são raros os espaços e o incentivo

para que existam modos de ações e trabalhos protagonistas, que permitam ao trabalhador se perceber como agente de seu trabalho, em assonância com sua trajetória pregressa e suas perspectivas para o porvir.

No entanto, tais iniciativas e espaços existem na universidade. São poucas, raras e exemplares, na contramão desta tendência, as diversas ações instituintes que renovam os ares e permitem ao TAE este respiro, formas de ocupação e resistência que instauram novos modos de trabalho e arranjos institucionais. Um respiro que se faz, a cada dia, mais profundo e necessário. Visto que a trajetória da carreira dos TAEs se confunde com as lutas para garantir espaços, direitos e vozes na cena universitária, convém pensar em um futuro no qual os desejos coletivos se materializem em formas institucionais de acolher o novo, aberto às maneiras de traçar, construir e ocupar caminhos, de inventar e reinventar a cada dia o espaço plural da universidade e os nossos modos de ser e fazer.

Notas

ⁱ O presente texto é um desdobramento do trabalho de conclusão do curso de extensão ‘O ser e o fazer técnico-administrativo nas universidades públicas’, uma iniciativa elaborada por TAEs da UFRJ e coordenada por Simone Silva, no segundo semestre de 2020. Agradeço à equipe do curso pela oportunidade privilegiada para pensarmos o nosso ser e fazer.

ⁱⁱ Quando ingressei na UFRJ, pude dar prosseguimento a este projeto, o *Ciência em Foco*, que aconteceu na Casa da Ciência da UFRJ de 2009 a 2016. Quando passei a atuar Faculdade de Educação da UFRJ, a partir de 2016, passei a coordenar outro projeto de extensão de cineclube, *Pedagogias da Imagem*, que segue ativo.

ⁱⁱⁱ “(...) *producing its own habitat and extending that habitat as it wanders.*”

Referências

BOGUE, Ronald. *Deleuze's way: essays in transverse ethics and aesthetics*. Hampshire: Ashgate Publishing, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2007. v. 5.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2004.

FONSECA, João Eduardo do Nascimento. **Novos atores na cena universitária.** Rio de Janeiro: UFRJ / NAU, 1996.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica.** Cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

UM OLHAR SOBRE OS DESAFIOS E AS PERSPECTIVAS DA PRODUÇÃO CULTURAL NO CONTEXTO DAS UNIVERSIDADES PÚBLICAS DA REGIÃO NORTE

Selmar de Souza Almeida Levino³

Resumo: Este artigo apresenta um relato de experiência, na condição de produtora cultural da Universidade Federal de Roraima (UFRR), participante da organização dos Encontros de Cultura das Universidades Públicas da Região Norte e do Fórum Nacional de Gestão Cultural das Instituições Públicas de Ensino Superior (FORCULT), entre os anos de 2013 a 2020. Este proporcionou-me refletir na condição de produtora cultural da UFRR, a importância das Instituições Públicas de Ensino Superior (IPES) estarem em constante alinhamento quanto as preocupações que circundam as iniciativas artísticas e culturais oriundas de ações de Ensino, Pesquisa e Extensão. Nota-se que a promoção da cultura é vista pelas IPES e pela sociedade como ação positiva, no entanto, na maioria das vezes, esse reconhecimento não se reflete na priorização de recursos destinados para atendimento desta área que perpassa níveis de ensino e dialoga com as mais diferentes áreas do conhecimento.

Palavras-chave: Cultura, Universidade Pública, Produtor Cultural.

1. INTRODUÇÃO

A área temática da Cultura é uma das linhas de atuação da Extensão Universitária que muito tem contribuído na maior integração da comunidade acadêmica com a sociedade em geral. A arte, a cultura e suas mais diversas formas e linguagens fazem parte e constituem um dos mais significativos legados que potencializam e valorizam a pluralidade participativa como exercício da cidadania.

O objetivo deste artigo é apresentar um relato de experiência, na condição de produtora cultural da Universidade Federal de Roraima (UFRR), participante da organização dos Encontros de Cultura das Universidades Públicas da Região Norte e do Fórum Nacional de Gestão Cultural das Instituições Públicas de Ensino Superior (FORCULT), entre os anos de 2013 a 2020.

Nesta oportunidade, é necessário pontuar algumas referências relacionadas aos desafios da regulamentação da profissão de produtor cultural e a trajetória da

³ Produtora Cultural da UFRR. Mestre em Sociedade e Fronteiras (UFRR). E-mail: selmar.01@gmail.com

organização dos encontros regionais de Cultura como iniciativas institucionais que revelam um tempo de muita produção, circulação e projeção de habilidades e talentos artísticos até então na espiral do silêncio.

O debate acerca do papel de articulação dos agentes e produtores culturais das IPES na organização, orientação, incentivo a formulação e consolidação de políticas culturais, bem como, a troca de experiências relacionadas a gestão pública da cultura nas IPES tem relevância e pode acrescentar uma maior compreensão sobre a amplitude da proposta das agendas de cultura que precisam ir muito além da produção de eventos e organização de mostras regionais e nacionais.

2. O PROCESSO DE FORMAÇÃO ACADÊMICA DO PRODUTOR

A institucionalização da oferta de um Curso de Graduação em Produção Cultural ocorreu somente no ano de 1995 pelo Departamento de Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF) e em 1996 pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Após duas décadas de criação, o número de Instituições com cursos de Graduação na área de Produção Cultural continua aquém da necessidade real das instituições.

A profissão do produtor cultural é regulamentada pelo Conselho Federal de Administração (CRA), por meio da Resolução Normativa CRA 374, em sua alínea "r", cria o registro profissional do produtor cultural. Apesar da existência de cursos de Graduação em Produção Cultural, o ingresso do produtor cultural no mercado de trabalho acontece na maioria das vezes por meio de vivências práticas, sem a exigência do diploma de Graduação pelo menos em áreas correlatas. No caso das Instituições Públicas de Ensino Superior (IPES) o ingresso ocorre por meio de concursos públicos, sendo que os primeiros seletivos para o cargo de produtor cultural pelas IPES e por outros órgãos da Administração Pública Federal ocorreram no ano de 2006. O cargo antes desta data existia com outras nomenclaturas, dentre eles, o cargo de Programador Cultural.

De acordo com o Portal da Transparência existem 217 produtores culturais com vínculo de servidores públicos, selecionados via concurso público, para os quais exigiu-se formação em Nível Superior. Quanto a área de formação, o curso de Comunicação Social é o que mais concentra esses profissionais. Ao todo são 149 produtores culturais

com formação na área de Comunicação Social, sendo 51 profissionais formados em Jornalismo; 37 em Publicidade; 31 em Comunicação Social sem especificar a habilitação; 15 em Relações Públicas; sete em Radialismo; quatro em Rádio e TV e quatro em Cinema. Observa-se que a formação em Produção representa menos de 1% dos profissionais (BRASIL, 2020).

Os estudos sobre a produção cultural no Brasil ainda são muito recentes. Isso se justifica pela falta de cursos técnicos e de graduação ofertados nesta área, o que limita ainda mais o reconhecimento social da importância do produtor cultural nesta cadeia produtiva. Esta constatação parece ser uma das principais dificuldades para imprimir avanços, inovações, regulamentação e afirmação deste segmento: “este panorama de déficit de pessoal formado e qualificado em cultura tem repercutido de modo profundo em praticamente todos os campos das atividades culturais” (COSTA, 2011, p. 22).

Por outro lado, observa-se ainda uma dualidade e relativa confusão na definição do papel do produtor cultural que muitas vezes se mistura com o do artista ou mesmo do produtor de eventos. Neste sentido, Calabre (2008 apud COSTA, 2011, p. 58) coloca que um dos desafios é a realização de cursos que valorizem as especificidades dessa atividade, pois, a atuação profissional passa pelo “pensar e planejar o campo da produção, circulação e consumo da cultura dentro de uma racionalidade administrativa e uma prática que pertence aos tempos contemporâneos”.

Muitas são as formas de ingressar no mercado: uns aprenderam no exercício diário do trabalho, outros por terem buscado uma formação mais específica. Vale destacar que a formação autodidata sempre predominou neste setor (COSTA, 2011). No sentido de colaborar com a reflexão sobre o processo de formação no campo da cultura e, em especial da produção cultural, considerou-se oportuno compartilhar neste artigo, os resultados da pesquisa de tese apresentada por Leonardo Figueiredo Costa ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Faculdade de Comunicação da UFBA em 2011.

Um dos objetivos de sua pesquisa foi realizar um mapeamento das instituições que atuam na formação e qualificação em organização da cultura nos níveis de extensão, graduação, especialização, mestrado e doutorado. Do total de 624 cursos pesquisados a maior parte de cursos de formação encontram-se na região Sudeste (48,44%); em

seguida vem a região Nordeste com 22,66%; região Sul possui 14,45% das instituições e Centro-Oeste com 10,94% de participação. E, por fim, a região Norte, a qual apresentara o menor índice de instituições com formação em cultura, compreendendo pouco mais de 3,5%. Desse universo, 1,56% encontram-se no Estado do Pará. Ressalta-se que os estados, Amapá, Roraima e Tocantins não aparecem nesta pesquisa, uma vez que não apresentaram instituições com cursos na área de organização da cultura.

Outro dado importante foi com relação ao nível dos cursos, no qual a maior parte (75,88%) eram de extensão, correspondendo a um total de 472 instituições pesquisadas. Em seguida com 9,49%, os cursos de especialização ofertados por 46 instituições. Os cursos de graduação tecnológica apresentaram 15 unidades de ensino cadastradas e os de graduação, 06 unidades. Até os cursos em nível técnicos não apresentaram um número significativo, somando um total de 13 cursos cadastrados.

O quantitativo apresentado com relação aos cursos de graduação considerou os que possuíam em suas matrizes curriculares, disciplinas na área da organização da cultura. O autor da pesquisa considerou como área da organização da cultura os seguintes campos: produção, gestão e políticas culturais.

Contudo, um dado da pesquisa que chama atenção quanto ao acesso a estes cursos de formação: a maioria das instituições pesquisadas são ligadas ao setor privado (49%), o que dificulta o ingresso na área e profissionalização por aqueles que não dispõem de recursos para investir na sua capacitação profissional. Em segundo lugar, aparecem as instituições públicas com 29% e em terceiro lugar com 22%, as Organizações Não-Governamentais (ONG's).

2.1. A atividade de produção cultural e os perfis de seus agentes

Com o surgimento das leis de incentivo, o termo produção cultural ganhou ascensão no campo da cultura, a partir da regulamentação da Lei Rouanet, através do Decreto nº 1.494, de 17 de maio de 1995, que se reconheceu oficialmente a atividade, inclusive com a existência legal de uma atividade de intermediação de projetos (RUBIM, 2005).

Contudo, não se pode afirmar que o papel do produtor detenha-se somente ao trabalho de elaboração e atendimento das fases legais e burocráticas de um projeto

cultural. Seu trabalho vai muito além, e, pelo menos, três etapas básicas este profissional deve seguir: pré-produção, produção e pós-produção (RUBIM, 2005). A pré-produção, envolve todas as fases preliminares para a execução do projeto. A etapa seguinte, a produção é a concretização da ação proposta, é o momento ápice da atividade cultural. A última, a pós-produção, corresponde a finalização dos trabalhos, uma fase importantíssima, momento em que acontece o levantamento das evidências, avaliando se o projeto conseguiu atingir os objetivos, e envolve, também, a prestação de contas da atividade.

Neste sentido, ressalta-se que um dos atributos do produtor é capacidade de fazer com que as obras dos criadores (artistas) sejam expostas de maneira que chamem a atenção do público (consumidores) pela sua pertinência, relevância e potencial criativo. “A criatividade do produtor situa-se, por conseguinte, em outro patamar: não se trata de criar uma obra cultural, mas de torná-la socialmente existente em uma sociedade contemporânea complexa” (RUBIM, 2005, p. 26).

Entre os campos de atuação do produtor pode-se citar: trabalhos de organização de eventos, espetáculos, assessoria e gerenciamento de carreiras artísticas, elaboração de projetos para captação de recursos, atividades de planejamento, organização, formação e administração, gestão de espaços culturais e pontos de cultura, atividades intermediárias nas diferentes fases da cadeia produtiva da cultura (produção, distribuição, comercialização e consumo de bens e serviços culturais. Na descrição da Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), a definição das atividades a serem desenvolvidas pelo produtor cultural apresenta a diversidade no campo da atuação, uma vez que podem implementar:

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

A CBO aponta ainda nesta mesma classificação as opções gerais para o exercício desta atividade “o trabalho em atividades culturais, recreativas, desportivas, em empresas públicas ou privadas, como empregados ou prestadores de serviços” (CBO, s. d.).

A definição do produtor cultural foi objeto de estudo de um projeto de pesquisa intitulado “Panorama Setorial da Cultura Brasileira – PSCB – 2011/2012”, patrocinado pelo Ministério da Cultura e a Vale, em que um dos objetivos principais foi destacar a preocupação em conhecer este profissional e reconhecer que o setor cultural carece de informações e de material de referência para o planejamento de suas atividades. “Se ora é profissão idealizada, ora necessita de um tônus de realidade para existir. Mas afinal, nestas variadas atribuições, formas de fazer e pensar, quem é este produtor cultural brasileiro?” (PSCB, 2012, p. 49).

Esta pesquisa teve como base de dados os proponentes de pessoas físicas e jurídicas de projetos apresentados entre os anos de 2007 e 2011, enquadrados na Lei Rouanet, inscritos nos mecanismos Mecenato, Fundo Nacional de Cultura (FNC) e Recurso do Tesouro. Com este estudo houve a possibilidade de mensurar como os produtores culturais percebem a atividade, o mercado e o seu próprio trabalho, o que possibilitou por meio de uma pesquisa quantitativa propor uma classificação de cinco perfis deste profissional, na visão dos próprios produtores.

O estudo considerou uma amostra de 500 entrevistas. Destas, apontou que entre os pesquisados, 32% vêem a classificação do produtor com um perfil “idealista”, em que este profissional percebe a cultura como o caminho para a transformação da humanidade e considera normal a dificuldade financeira, pois, vê-se muitas vezes como invisível perante aos patrocinadores.

Em segundo lugar, 28% apresentaram um perfil de “desiludido”. Este produtor não compreende a lógica do patrocínio. A empresa patrocinadora não é vista como parceira e sim como rival, que não tem sensibilidade para importância da arte.

O terceiro perfil classificado foi do produtor “alienígena” somando 18% dos consultados. Este profissional não tem um posicionamento definido em relação ao mercado e busca pouco o apoio dos investidores. Tem dificuldade de trabalhar em equipe e acaba exercendo várias funções ao mesmo tempo, como a de produtor, empresário, administrador e até a de artista.

O perfil do produtor “profissional” apresentou um universo de 13%. É aquele profissional que entende seu papel na cadeia produtiva, está alinhado com o mercado e

conhece na sua maioria os trâmites para viabilização do projeto. Percebe ainda que a formação acadêmica pode fortalecer seu trabalho.

E, por último, apresentou-se o perfil do produtor “por acaso” que rendeu 9% da amostra. Este começou a atividade por uma oportunidade e, por conta disso, é o menos envolvido em projetos que tenham continuidade.

A partir das definições destes perfis, cabe ao produtor apropriar-se dos atributos positivos de cada característica levantada nos parágrafos anteriores. Dentre as funções que devem fazer parte da rotina de qualquer trabalho: o planejamento, a execução e a supervisão constante, sem estas capacidades, não há produção qualificada.

Com base nas ideias de Antonio Gramsciⁱ, a pesquisadora Linda Rubim (2005), retoma a explicação dos papéis dos agentes culturais, enfatizando que estes possuem funções específicas no sistema cultural a partir de três movimentos: criação (artistas e cientistas); transmissão/divulgação (educadores e profissionais de comunicação) e organização (gestores e produtores culturais).

Vale ressaltar que toda ação ligada à atividade cultural do produtor deve vir associada com a sensibilidade da democratização da fruição e da produção da cultura, acima de tudo do acesso a ações que respeitem a diversidade e a pluralidade.

3. A ORGANIZAÇÃO DOS ENCONTROS DE CULTURA DA REGIÃO NORTE

A proposta de realização do Encontro de Cultura das Universidades Públicas da Região Norte nasce em 2013 durante a realização do 1º Seminário de Cultura e Universidade em Salvador/BA. O evento foi uma iniciativa do Ministério da Cultura (MinC), em parceria com a Universidade Federal da Bahia (UFBA) e o Fórum de Pró-reitores de Extensão (FORPROEX). O Seminário teve o objetivo de sensibilizar, mobilizar e articular Instituições Públicas de Ensino Superior e dialogar sobre ações que promovessem o desenvolvimento da cultura, envolvendo a ampliação de programas e cursos voltados para a formação, pesquisa e extensão em arte e cultura, comunicação, gestão pública e em técnicas e processos relacionados aos setores criativos.

Na ocasião do evento, os representantes das Pró-reitorias de Extensão das Universidades Federais da Região Norte (Universidade Federal do Acre - UFAC, Universidade Federal do Pará - UFPA, Universidade Federal de Rondônia - UNIR,

Universidade Federal de Roraima - UFRR e Universidade Federal de Tocantins - UFT) discutiram o encaminhamento de fomentar a criação de espaços de diálogos entre as universidades no intuito de promover a circulação da produção cultural e a troca de experiência entre as IPES do Norte. Durante a reunião, a UFRR colocou-se à disposição para a realização do primeiro encontro.

Assim, a primeira edição do Encontro foi sediada pela UFRR, em setembro de 2013. O evento permitiu reflexões sobre o papel das Universidades Federais da Região Norte na organização e identificação de instrumentos que possam colaborar com a promoção efetiva da cultura. O evento contou com representação de pelo menos uma universidade de cada Estado da região. Em 2014, a segunda edição foi realizada pela UFAC, a programação além de alcançar docentes, discentes e produtores culturais da IPES do Norte, contou ainda com a participação da comunidade acadêmica das Universidades do Perú e da Bolívia. Já a UNIR foi a responsável pela terceira edição do evento realizado no ano de 2015, cuja programação contou com mesas redondas, palestras e apresentações culturais. Além disso, o encontro debateu a construção de políticas públicas de cultura e a execução do Edital Mais Cultura pelas Universidades, proposto pelo Ministério de Educação e do MinC.

Em 2016, a quarta edição foi organizada pela UFOPA, com o tema “As universidades públicas e o exercício dos direitos culturais na Amazônia”. O encontro contribuiu com a o fortalecimento do intercâmbio cultural entre as IPES do Norte, como estratégia de valorização da diversidade cultural e para o desenvolvimento da Amazônia. A quinta edição aconteceu em 2017 e teve como sede a UFT. O evento também contemplou a realização do II Fórum de Cultura da UFT, oportunizando uma discussão sobre o papel da cultura nas universidades e a articulação de uma rede da produção cultural entre as instituições, bem como a discussão de um plano de cultura para as Universidades.

Em 2018, a sexta edição aconteceu na UFPA, com o tema “Diversidade Cultural: Arte, Sociedade e Culturas Populares”. Os participantes debateram a importância da cultura para a integração da Universidade com a sociedade. Este encontro foi a última edição em formato presencial. Em 2019, não houve o encontro.

Em 2020, com os encaminhamentos da IV edição do Fórum Nacional de Gestão Cultural das Instituições de Ensino Superior (FORCULT), buscou-se o envolvimento de representantes das IPES por meio das representações das regiões brasileiras. A partir das discussões de organização do Fórum Nacional, foi realizado os encontros regionais nas cinco regiões do País.

Antes de abordar a realização do Fórum Regional do Norte, faremos um resumo histórico do Forcult. Constituído em 2017, o Fórum já realizou quatro eventos (2017, 2018, 2019 e 2020) e na IV Edição, realizada em formato remoto, permitiu maior participação e envolvimento das IPES em relação as outras edições. O encontro discutiu e aprovou em assembleia geral, a oficialização do regimento interno do Fórum e a formação de Grupos Temáticos (GTs) relacionados a formação de um Corredor Cultural Nacional; Mapeamento de equipamentos Culturais das Instituições de Ensino Superior (IES) e criação de um documento com instruções gerais para a criação de uma política cultural pelas IES que ainda não possuem. Dentre as contribuições deste encontro foi a reunião dos produtores culturais das IES, na qual permitiu um amplo debate o papel deste profissional para a organização da política de cultura nas IES e troca de experiências sobre a realidade local do setor produtivo de arte e cultura de cada região, além de abrir novos horizontes de pesquisa, apoio, incentivo e valorização da cultura.

A realização do Fórum Regional Norte (Forcult Norte) em consonância com a realização do Forcult Nacional, foi um marco na reorganização dos Encontros de Cultura das Universidades Públicas da Região Norte. O evento contou com os representantes dos estados do Acre, Amazonas, Rondônia, Roraima, Pará e Tocantins. A edição realizada de forma remota em 2020, possibilitou discutir as singularidades da gestão cultural na região Norte. Cada instituição teve a oportunidade de expor seus principais projetos e legislação relacionada a promoção da cultura. Em 2021, o evento será realizado no formato virtual e será sediado pela UFT.

A realização dos encontros de cultura regionais possibilitou o intercâmbio cultural entre os grupos e projetos artísticos das IPES e a discussão de programas e projetos que estavam na pauta nacional, no âmbito das particularidades da Região Norte, como foi o caso do Edital Mais Cultura nas Universidades, um programa de fomento interministerial, proposto pelo Ministério da Educação (MEC) e pelo

Ministério da Cultura (MinC), por meio da Portaria MEC/MinC nº 18/2013, viabilizada com o objetivo de desenvolver e fortalecer o campo das artes nas Universidades, a partir da consolidação e oficialização de planos de cultura pelas Universidades, com ênfase na inclusão social e no respeito e reconhecimento da diversidade cultural.

Outra ação que foi desenvolvida pelas Universidades do Norte entre os anos de 2015 e 2016, foram os Cursos de Gestão Cultural voltado para formação de gestores municipais de cultura. As Universidades contribuíram para a socialização da discussão do Sistema Nacional de Cultura (SNC), incentivando os municípios nortistas a criarem leis e conselhos municipais de cultura, visando o fortalecimento e a organização da gestão municipal da cultura.

Considera-se ainda importante mencionar a experiência do Projeto Corredor Cultural, promovido pelas Universidades da região Sudeste, nos anos de 2015 e 2016, que semelhante aos encontros de cultura da região Norte, promoveram a circulação de oficinas e grupos artísticos de forma regional, com o apoio e o financiamento do MinC.

A partir deste relato histórico dos encontros regionais de cultura, cabe destacar que a temática da diversidade cultural foi o eixo central e fator impulsionador para a realização de todas as edições. Compreender este debate é fundamental para as garantias de inclusão de todos os olhares, linguagens e segmentos que fazem parte do contexto social nos processos de organização da cultura nas IPES.

A diversidade cultural é a amplitude de respeito e reconhecimento de todos, é antes e tudo uma forma de resistência e luta contra a exclusão de minorias. Para o antropólogo, Lévi-Strauss (1993) é fundamental para compreendermos a diversidade cultural pelo menos um esboço de inventário, porque as mais diversas culturas são como sociedades justapostas no espaço, umas mais afastadas e outras mais próximas do nosso conhecimento. São como formas de vida, separadas ou harmoniosas entre si e bem difíceis de serem conhecidas plenamente por experiência direta e ou contato direto, conforme explica o autor:

(...) um inventário consciencioso deve-lhes reservar em branco, em número indiscutivelmente mais elevado que o dos compartimentos em que nos sentimos capazes de registrar alguma coisa. Impõe-se uma primeira constatação: a diversidade das culturas humanas é, de fato no presente e também de direito no passado, muito maior e mais rica do que tudo aquilo que delas pudemos chegar a conhecer (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 331).

Outras abordagens mais recentes de Bhabha (2014) expressam considerações acerca do local da cultura e explica esta questão da seguinte forma:

(...) é a natureza performativa das identidades diferenciais: regulação e negociação daqueles espaços que estão continuamente, contingencialmente, se abrindo, retraçando as fronteiras, expondo os limites de qualquer alegação de um signo singular ou autônomo de diferença – seja ele classe, gênero ou raça (BHABHA, 2014, p. 345).

Assim, Bhabha (2014) enuncia a criação de outras categorias alternativas a identificação dos sujeitos e locais da cultura (entre-lugares, entre-tempos, hibridismos, estranhamento, identidade intervalar, vidas-duplas) conforme esclarece a seguir: “(...) tais atribuições de diferenças sociais – onde a diferença não é nem o Um nem o Outro, mas algo além, intervalar (...) futuro intersticial, que emerge no entre meio entre as exigências do passado e as necessidades do presente”. (BHABHA, 2014, p. 136). Neste sentido, o autor argumenta em sua abordagem que o futuro não se atribui ao passado como pensamento originário, e nem o presente é de fato o conhecimento transitório da pesquisa.

A partir desta discussão, Barros (2008) explica que podemos entender que a diversidade cultural é o resultado das trocas entre sujeitos, grupos sociais e instituições a partir de suas diferenças, mas também de suas desigualdades, tensões e conflitos. Ela se apresenta como uma resposta e não apenas uma constatação antropológica. O referido autor conceitua a diversidade cultural como:

Diversidade cultural é a expressão de opostos. O singular, o intraduzível, a capacidade e o direito de diferir, bem como a expressão do universal, de uma ética e de um conjunto de direitos humanos. Simultaneamente uma coisa e outra, é nessa tensão de opostos que sua realidade se revela rica, dinâmica e desafiadora (BARROS, 2008, p. 17).

No campo da política pública, a primeira exigência para uma política de diversidade cultural é que ela seja pública e que estejam associadas aos processos democráticos, disposta a incorporar novos sujeitos, o Estado não pode ser o único protagonista. Precisam fortalecer as identidades, sejam elas nacionais ou de classe. As políticas devem promover o intercâmbio, a cultura não pode ser apenas preservada e isolada, ela deve ser assumida no seu caráter dinâmico e transversal, como troca e colaboração (RUBIM; CALABRE, 2009).

Neste contexto, o estudo da transversalidade da cultura possibilita o reconhecimento da contribuição da cultura na articulação e no diálogo com outras áreas de conhecimento, tais como, educação, saúde, meio-ambiente e comunicação. Barros (2008) ressalta o aspecto transversal da cultura, pois:

(...) a cultura se faz presente em todos os componentes básicos do capital social, como a confiança, o comportamento cívico, o grau de cooperação; a cultura engloba valores, percepções, imagens, formas de expressão e comunicação e muitos outros aspectos que definem a identidade das pessoas, dos grupos e das sociedades (BARROS, 2008, p. 20).

O referido autor acima coloca também a necessidade de uma educação para a compreensão prática da diversidade cultural, entendida menos como uma atitude passiva de respeito, mas com atitudes efetivas de proteção, promoção e diálogo que assegura a diversidade cultural para que a articulação das diferenças se configure como pré-requisito ao desenvolvimento humano.

4. CONSIDERAÇÕES

Historicamente, sabemos que a organização e a implementação da Política Nacional de Cultura implicam considerar as diversidades regionais e o cuidado de não burocratizar ou bloquear a capacidade criativa nos processos de produção, que envolve múltiplos setores e agentes, seria como aprisionar o tema, sua amplitude e potencial transformador. Entretanto, mesmo na democracia e no Estado de Direito, a ausência de regimentos mínimos inviabiliza a participação plural dentro do universo de possibilidades nas agendas de incentivos e apoio à produção cultural.

Quando falamos em políticas públicas, é importante lembrar que as mesmas são pensadas, planejadas, organizadas e executadas por agentes públicos, ainda que em ambiente democrático e em espaços públicos de escuta e debates livres. Desta forma, ainda se constituem um grande desafio de garantir oportunidades de incentivo, apoio e reconhecimento da importância do papel da produção cultural.

Este relato de experiência proporcionou-me refletir na condição de produtora cultural da UFRR, a importância das IPES estarem em constante alinhamento quanto as preocupações que circundam as iniciativas artísticas e culturais oriundas de ações de Ensino, Pesquisa e Extensão. Nota-se que a promoção da cultura é vista pelas

Instituições de Ensino e pela sociedade em geral como ação positiva, no entanto, na maioria das vezes, esse reconhecimento não se reflete na priorização de recursos destinados para atendimento desta área que perpassa níveis de ensino e dialoga com as mais diferentes áreas do conhecimento.

Considera-se como fator relevante para o sucesso e concretização das seis edições de encontros regionais, a boa articulação regional entre os pró-reitores de Extensão da região Norte e o compromisso e o engajamento dos agentes e produtores culturais em realizar os eventos.

Como ponto negativo preciso registrar a extinção do Ministério da Cultura (MinC) em 2019, em que as atribuições da cultura foram incorporadas ao então Ministério da Cidadania, criado no mesmo ano, que além da pasta de cultura, abrigou as funções desempenhadas pelos Ministérios do Desenvolvimento Social e do Esporte. Estas mudanças exigiram das áreas técnicas de Cultura, nos últimos anos do produtor cultural medidas de articulação para manter a oferta de ações fomentadoras da arte e da cultura.

Na minha expectativa como servidora pública e produtora cultural, é que as IPES mantenham o mesmo compromisso de incentivos de espaços e agendas públicas, independente do humor político do país, uma vez que o futuro poderá ser mais incerto quando perdemos a capacidade de sonhar, de cumprir o nosso papel institucional, e abandonamos a ousadia de interagir internamente e externamente com amplos setores da sociedade pela valorização do conhecimento e busca incansável do objetivo de promover a arte e a cultura, como ferramenta de inclusão, integração e entretenimento.

Notas

ⁱ Antônio Gramsci nasceu em 22 de janeiro de 1891, no norte da ilha mediterrânea da Sardenha, em Roma. Foi filósofo, político, cientista político, comunista e antifascista italiano. Sendo escritor de teoria política, produziu muito como editor de diversos jornais comunistas na Itália. Entre estes, ele fundou juntamente com Palmiro Togliatti em 1919 o L'Ordine Nuovo e contribuiu para La Città Futura. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Antonio_Gramsci#Hist.C3.B3ria>. Acesso em: 20 de jun. 2014.

Referências

- BARROS, José Márcio. **Diversidade cultural**: da proteção à promoção. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- BRASIL. CONTROLADORIA GERAL DA UNIÃO. **Portal da Transparência**. Disponível em: <<http://www.portaltransparencia.gov.br/>>. Acesso em: 12 abr. 2021.
- BRASIL. Ministério do Trabalho e Emprego. **Classificação Brasileira de Ocupações**. Disponível em <<https://empregabrasil.mte.gov.br/76/cbo/>> Acesso em: 12 abr. 2021.
- COLLIS, Jill; HUSSEY, Roger. **Pesquisa em Administração**: um guia prático para alunos de graduação e pós-graduação. Trad. Lucia Simonini. 2ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.
- COSTA, Leonardo Figueiredo. **Profissionalização da Organização da Cultura no Brasil**: uma análise da formação em produção, gestão e políticas culturais. 2011. Tese (Doutorado Multidisciplinar Pós-graduação em Cultura e Sociedade) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/8674/1/Leonardo%20Figueiredo%20Costa.pdf>>. Acesso em: 23 de fev. 2014.
- FREITAS, Elizabeth. Investigando os desafios e problemas da Cultura na Administração Pública. 2010. In: **ENECULT**, 6, 2010, Salvador. Anais. Facom: FBA, maio de 2010.
- JORDÃO, Gisele; ALLUCCI, Renata R. **Panorama Setorial da Cultura Brasileira 2011/2012**. São Paulo: Allucci & Associados Comunicações, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural Dois**. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.
- MELO, S.M, Ana Paula. **Formação do Gestor Cultural**. São Paulo: CELACC/USP, 2010.
- RUBIM, Linda (org.); BARBALHO, Alexandre; CANELAS RUBIM, Antônio. **Organização e produção da cultura**. Salvador: EDUFBA; FACOM/CULT, 2005.
- RUBIM, Antônio Albino Canelas; CALABRE, Lia. Políticas e diversidade cultural no Brasil. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo: Itaú Cultural, n. 8, abr./jul. 2009.

UNIMÚSICA 40 ANOS

Lígia Petrucci⁴

Resumo: Criado em 1981 pela Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), o Unimúsica é um dos projetos culturais mais bem-sucedidos de Porto Alegre. Ao longo de sua trajetória, construiu uma relação de pertencimento tanto com o público que acompanha a programação, quanto com profissionais da música, que o reconhecem como um espaço de referência para a difusão da música popular brasileira. Em tom testemunhal, este artigo sintetiza a história do Unimúsica, retrazando as especificidades de seu percurso no decorrer do tempo: os principais desafios, as pequenas transformações, as grandes viradas, a renovação e os deslocamentos que o inscrevem em uma experiência de perenização ainda rara para os padrões da gestão cultural no Brasil. Destaca-se, sobretudo, o papel que desempenhou para a legitimação da música popular como campo de ação cultural em uma universidade pública.

Palavras-chave: ação cultural, música popular, universidade pública.

No dia 27 de março de 1981, a Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS deu início a um projeto que faz história na Universidade, é parte da lembrança de sucessivas gerações da comunidade universitária e integra a cena porto-alegrense envolvendo milhares de protagonistas, na plateia, no palco e nos bastidores. Começava então o Unimúsica, que chega a quatro décadas de atividades celebrando a perenidade de uma proposta sempre cambiante.

A iniciativa de criar um espaço permanente para a música no cotidiano da vida acadêmica foi do Pró-Reitor de Extensão da época, Ludwig Backup, falecido em fevereiro deste ano em decorrência da Covid-19. Paulistano de nascimento, Backup desenvolveu sua carreira na UFRGS, onde atuou como professor e pesquisador nas áreas da Zoologia e Ecologia. As lembranças de seu período de estudos na Universidade de Tübingen, na Alemanha — na qual eram frequentes as apresentações musicais no *campus* — foram um dos principais impulsos para a concretização da ideia. Somou-se ao caldo de motivações a forte lacuna deixada pelo

⁴ Produtora Cultural no Departamento de Difusão Cultural da Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (ligia@difusaocultural.ufrgs.br).

Projeto Pixinguinha, promovido pela Fundação Nacional de Artes (Funarte), cujas célebres caravanas nacionais do final dos anos 1970 costumavam passar pelo Teatro da Reitoria da UFRGS ao chegar a Porto Alegre, mobilizando um público jovem, composto sobretudo por estudantes universitários e secundaristas.

E havia ainda uma terceira razão: naquele início de abertura política, importava também ao idealizador do Unimúsica desfazer o abismo existente entre a administração central — até então muito identificada com a ditadura militar — e a comunidade universitária. Criou-se, para isso, uma rotina de concertos semanais não exatamente no Teatro, mas no próprio prédio da Reitoria da UFRGS; mais especificamente, no Salão de Festas da Universidade, local conhecido por abrigar, nos anos 1950 e 60, os famosos bailes da Reitoria. Para compor a equipe de trabalho, Ludwig Backup convidou a jornalista Clarice Aquistapace, nomeada Diretora da Divisão de Difusão Artístico-Cultural da Pró-Reitoria de Extensão, e o jovem compositor e professor do Departamento de Música do Instituto de Artes Celso Loureiro Chaves, que, além de transitar por diferentes formas de música, atuava como comentarista de música popular em uma rede de televisão local.

O primeiro concerto, que ocorreu no final de março de 1981, reuniu os grupos da casa: Conjunto de Câmara, Coral e Orquestra Infanto-Juvenil. Nos registros fotográficos, é possível ver um número considerável de jovens comportadamente sentados nas cadeiras, dispostas sobre o parquet encerado do núcleo central de forma ovalada – a pista de dança que, vinte anos antes, havia embalado uma outra juventude –, e ao redor um tanto de espectadores acomodados pelo chão. O sucesso foi imediato.

Muitos jovens músicos, não necessariamente vinculados à Universidade, desejavam mostrar o que estavam criando. Muitos outros, sobretudo estudantes, desejavam ouvir o que eles tinham a propor. A comunidade começava a se acostumar com a rotina de concertos semanais, sempre às sextas, às 18h30. Em 10 de abril, apenas duas semanas após a edição inaugural do Unimúsica, os músicos Nei Lisboa e Luis Carlos Galli [Boina] montaram especialmente para o projeto o espetáculo *Orgia*, com a promessa de fazer dele “uma grande festa, uma explosão de neurônios e plutônios”¹.

A fase inicial do Projeto Unimúsica, entre os anos 1981 e 1985, aponta dois movimentos de grande importância: em primeiro lugar, sua contribuição para a

legitimação da música popular como campo de ação cultural em uma universidade pública (ainda mais se considerarmos que esse campo só recentemente passou a ter sua validade reconhecida nos estudos universitários); em segundo, o papel que desempenhou para a formação de plateias e para a formação de artistas, simultaneamente. Em testemunho registrado em 2002, a coordenadora Clarice Aquistapace comenta a atuação do Unimúsica:

Durante a primeira etapa do projeto tínhamos uma média de sete propostas para cada data. Foi um momento de destaque da música popular no Rio Grande do Sul, com muita gente nova que está aí até hoje. Se vamos procurar na história do Unimúsica tem, por exemplo, o Nei Lisboa, que até então tinha feito alguns shows no bar do Centro Acadêmico e, junto com o Boina, fez o terceiro Unimúsica e aí teve cadeira cativa. O Paulo Gaiger, a Elaine Geissler e a Glória Oliveira fizeram suas primeiras apresentações. O Hique Gomezⁱⁱ, que tinha participado como instrumentista de alguns eventos, sempre escondido atrás da partitura, teve o primeiro show, com nome dele, no Unimúsica. Então, realmente, a coisa cresceu. Era um público jovem que frequentava e muitos chegavam na porta e perguntavam: “o que tem hoje?”. Porque sexta à noite, antes de fazer os programas de fim de semana, se escutava música na Reitoria de graça. Estava na proposta do projeto dar condições de espaço aos artistas. Nós não víamos como um projeto profissional, era um espaço para a música, desde que tivesse qualidade. Esse cachê, que se chamou cachê, a gente considerava uma ajuda de custo digna para que a pessoa mostrasse seu trabalho. Tínhamos a preocupação de montar o espaço com as necessidades básicas de som, luz, piano afinado, quer dizer, fazer com que a pessoa chegasse e mostrasse a sua música e o seu trabalho, com dignidade. (...) Nessa época nunca houve interferência da Pró-Reitoria de Extensão, nem do Gabinete do Reitor, em nenhum espetáculo, em termos de vetar algum tipo de manifestação ou algum tipo de música. Na época não era uma coisa comum, estávamos no final de um regime de ditadura. Nós nunca víamos um espetáculo inteiro antes da apresentação. Conhecíamos o trabalho e as pessoas tinham a liberdade de mostrar esse trabalho no palco. Eu estou comentando isso porque eram coisas conscientes, não é por acaso que aconteceu. Era uma decisão que tinha certas implicações. E também tinha resistência dentro da Universidade em relação àquele bando de malucos que o Backup colocava dentro da Reitoria para ouvir música popular. Será que isso é cultura? Esse era o questionamento da época. A gente, olhando para trás, se dá conta que começou a romper algumas barreiras. Acho que não é pretensão dizer isso (UFRGS, 2002).

O público fidelizado, porém relativamente homogêneo, constituído pelo projeto pôde acompanhar o amadurecimento profissional de toda uma geração de artistas — não por acaso, em certo momento, o grupo chegou a ser reconhecido justamente como

Geração Unimúsica. Além dos nomes citados por Aquistapace, figuram ainda músicos como Nelson Coelho de Castro, José Galía, Toneco da Costa, Fernando Corona, Kim Ribeiro, Antonio Villeroy, Pedrinho Figueiredo, entre tantos outros que tinham, no Unimúsica, um espaço de escuta para suas produções autorais, seja no campo da canção popular urbana, seja no campo da música instrumental.

A receptividade e o sentido de efervescência seguiam crescendo: em 1982, em seu segundo ano de atividades, os organizadores decidiram transferir os concertos semanais do Unimúsica para o Teatro da Reitoria, situado no mesmo conjunto arquitetônico em que se encontrava o Salão de Festas, palco das primeiras edições.

Inaugurado em 1957, o Teatro da Reitoria era um grande auditório em forma de leque com capacidade para mais de duas mil pessoas, entre plateia e mezanino. Dotado de um palco amplo com fosso para orquestra, acabou se tornando um dos espaços cênicos mais prestigiados da cidade. No início da década de 1980, abrigava os concertos semanais da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (sempre às terças, com entrada franca para estudantes da Universidade) e incluía em sua pauta a maior parte dos grandes espetáculos nacionais e internacionais que por aqui passavam. Mas as duas mil poltronas se mostraram insuficientes para acolher tão numerosa audiência — as filas para garantir um lugar costumavam dar a volta no quarteirão, e era mais do que habitual, em tempos de protocolos de segurança menos rígidos, acomodar-se em qualquer cantinho de chão disponível (falo por experiência própria, mas há fotos para provar).

Em 24 de setembro de 1982, um espetáculo especial marcou a 50ª edição do Unimúsica: Nei Lisboa e banda apresentaram-se acompanhados por um conjunto de cordas e sopros formado por músicos da Orquestra Sinfônica, com regência de Túlio Belardi e arranjos de Celso Loureiro Chaves, Paulo Dorfman e Glauco Sagebin. Uma ousadia de misturar música popular e música de concerto que acabou virando tendência.

O êxito do Unimúsica encorajou a equipe de trabalho: no ano seguinte, seriam criados em sequência os projetos Unicena, Unidança e Unifilme. A música de concerto ganhou um espaço próprio no Projeto Doze Trinta. A ideia, inovadora para Porto Alegre, de ocupar o horário da refeição com uma atividade cultural teve uma adesão

surpreendente, e logo os recitais das terças ao meio-dia e meia passaram a reunir no Salão de Festas uma média de 400 pessoas.

Com cinco projetos em andamento e uma agenda semanal intensa, a UFRGS confirmou-se como ponto obrigatório na vida cultural da cidade. A rotina que vinha se constituindo aos poucos se consolidou: segunda era dia de Unifilme; nas terças, havia os recitais do Doze e Trinta; o teatro ocupava as quartas, com o Unicena; o Unidança era o programa das quintas e a semana se completava com o Unimúsica, já tradicional nos finais de tarde das sextas-feiras. O conjunto deu origem ao Programa Uniarte, uma referência daqueles anos iniciais da Pró-Reitoria de Extensão.

Apesar do reconhecimento obtido, o Unimúsica, assim como todo o conjunto que formava o Programa Uniarte, foi interrompido em 1985. Três anos depois, já em outra gestão, houve um esforço de retomada e, entre setembro e dezembro de 1989, foram realizados oito concertos, com apresentações às segundas-feiras, às 18h30. Além da mudança de dia, houve uma outra e bem mais significativa: a cobrança de ingresso no valor de NCz \$5,00.

A interrupção não surpreende, afinal a descontinuidade de projetos culturais ainda é uma constante no cenário da gestão cultural do Brasil. O que é relevante, na história do Unimúsica, é o motivo que o reconduz à cena, em 1993, após um segundo intervalo de três anos. A administração que assumira a Reitoria em 1992 optou por fazer uma sondagem, junto à comunidade acadêmica, com o objetivo de identificar as expectativas quanto ao papel da Universidade em relação às ações artísticas e culturais. A pesquisa demonstrou que os “unis” da década anterior permaneciam vivos na memória de muitas pessoas e levou a Pró-Reitoria de Extensão à decisão de resgatar o modelo anterior.

Assim, em 10 de março de 1993 foi lançado o Programa Unicultura, que contemplava, além dos já conhecidos projetos dos anos 1980 — Unimúsica, Unifilme, Unidança e Unicena —, os recém-criados Univídeo, Unilivro, Uniarq, Uniciência (posteriormente substituído pelo Unimuseu), Unideia e Uniarte. No ano seguinte, se acrescentaria à lista o Unicâmara, voltado, tal qual o Doze e Trinta, para recitais camerísticos. No novo formato, a periodicidade passou a ser mensal, com os projetos, agora sob coordenação de professores e técnicos-administrativos da Universidade,

ocupando a segunda quinzena, de segunda a sexta, mantendo-se o horário do final da tarde e a entrada franca.

A última quinta-feira do mês instituiu-se rapidamente como *o dia de Unimúsica* na agenda artística porto-alegrense, mas o cenário cultural já era bem diferente: outros projetos musicais haviam surgido, e os espaços de divulgação e crítica na imprensa estavam em franco processo de retração. O produtor cultural José Carlos de Azevedo, coordenador do Unimúsica na década de 1990, comentou, em 2002, os desafios dessa segunda fase:

O Unimúsica é um projeto eclético e por isso foi, algumas vezes, criticado; muitas pessoas perguntavam por que a Universidade patrocinava shows de rock, de samba ao invés de cuidar da alta cultura. Eu posso dizer que meu compromisso como programador cultural é com pluralidade cultural. Esses elementos todos eram trazidos para a Universidade e eram experimentados pela comunidade e o feedback nem sempre era imediato. Mas nós achávamos importante para a vida universitária. Eu acho que era uma linha do projeto que foi instituído pela Clarice [Aquistapace]. Nós achávamos a pluralidade importante: não apenas valorizar os elementos da alta cultura, mas até mesmo jogar com a cultura industrial, pop, e fazer uma grande mistura. E foi o que nós fizemos. Nós tentamos abarcar tudo, com mais ou menos sucesso, mas sempre fazendo uma programação que representasse o que estava acontecendo no momento, especialmente aqui em Porto Alegre porque era uma programação basicamente de músicos locais, do resto do país começou mais recentemente. Eu acho que o Unimúsica já foi um espaço para músicos mais em início de carreira. Na verdade, no Brasil, é em início, meio, fim de carreira. A gente oferecia um espaço qualificado, público informado. Nós brigávamos por várias coisas, contra a falta de interesse da imprensa, falta de recursos, mas na maioria das vezes as experiências foram excelentes e a resposta da comunidade cultural foi sensacional (UFRGS, 2002).

Conheci José Carlos nessa época; ambos ingressamos na UFRGS no mesmo concurso para programador cultural – eu em 1989, ele em 1992. Afora a paixão pela música, temos em comum as atuações, em momentos diferentes, nos mesmos espaços: em períodos distintos, fomos responsáveis pelo Teatro Universitário – Sala Qorpo Santo e pela coordenação e programação do Unimúsica. Começamos a trabalhar juntos em 1998, quando assumi a coordenação do Programa Unicultura. Durante essa parceria, o Unimúsica experimentou uma de suas principais viradas. Em novembro de 1999, o compositor e violonista carioca Guinga apresentou-se pela primeira vez em Porto Alegre e inaugurou a abertura do projeto para artistas de outras cidades brasileiras. A

nova orientação passou a incluir também a realização de workshops abertos à comunidade, proporcionando o encontro de músicos em formação e profissionais.

Em 2002, após retornar de uma temporada de estudos de pós-graduação em Política Cultural (Relations Interculturelles/Gestion des arts pela Formation Internationale Culture), assumi, entre outras ações, a coordenação e curadoria do Unimúsica. Cheguei a tempo de poder comemorar os 21 anos de criação do mais longo projeto cultural da UFRGS. A programação de aniversário, marcada sobretudo por encontros inéditos entre artistas de outros estados com colegas residentes em Porto Alegre, já deixava entrever a mudança de formato que ocorreria logo depois.

No início dos anos 2000, as dificuldades mencionadas por José Carlos de Azevedo – limitações orçamentárias, redução dos espaços de divulgação na imprensa – efetivamente se faziam sentir. Ao mesmo tempo, era perceptível uma progressiva diminuição do público fidelizado, antes composto majoritariamente por estudantes. Esses fatores, combinados à reflexão constante sobre o compromisso da UFRGS com a difusão cultural e à premissa de que abordar o vasto repertório da música popular em uma universidade pública representa uma perspectiva de *produção de conhecimento*, levaram-me à proposição de um projeto piloto. A ideia era a de concentrar esforços em uma determinada ação com início e fim previamente determinados – implicando o comprometimento público da Universidade em sua sustentação – e com uma linha curatorial claramente delineada.

Assim surgiu a série *piano e voz* do Unimúsica 2004. Tendo como mote a importância do piano na música popular brasileira e sua relação com a canção, a temporada contemplou onze duos, formados sempre por um pianista e uma cantora, entre encontros inéditos ou consagrados de intérpretes de diferentes gerações. Mantiveram-se a já tradicional quinta-feira, o horário de fim tarde (agora avançando meia hora) e a entrada franca, mas foram introduzidas modificações, a começar pela inusual oferta de uma programação cultural em pleno verão, na seguinte sequência: 29 de janeiro – Zé Miguel Wisnik e Jussara Silveira; 12 de fevereiro – Leandro Braga e Dona Ivone Lara; 25 de março – Wagner Tiso e Nana Caymmi; 29 de abril – Benjamim Taubkin e Mônica Salmaso; 27 de maio – Jovino Santos e Ithamara Koorax; 24 de junho – Paulo Dorfman e Andrea Cavalheiro; 29 de julho – André Mehmari e Ná

Ozzetti; 26 de agosto – Geraldo Flach e Virgínia Rosa; 30 de setembro – Michel Freidenson e Badi Assad; 28 de outubro – Rafael Vernet e Fátima Guedes; 25 de novembro – Marlui Miranda e Egberto Gismonti.

Pela primeira vez na história do Unimúsica, adotou-se a distribuição antecipada de ingressos com lugares marcados, escolhidos no mapa de plateia do teatro conhecido oficialmente, desde o final dos anos 1980, como Salão de Atos da UFRGSⁱⁱⁱ.

Além dos concertos mensais, integraram a série *piano e voz* oito workshops com os pianistas convidados, duas mesas-redondas com o tema “Formação e informação na Música Popular Brasileira” e a produção de peças gráficas informativas contendo pequenos ensaios especialmente produzidos para o projeto por pesquisadores, críticos e músicos.

O formato experimental da série temática acabou se confirmando como um novo modo de pensar e produzir ação cultural na Universidade. Entre 2004 e 2019, foram realizados dezesseis ciclos anuais, que contaram com a participação de convidados não só do Brasil como também de outros países. As ações formativas se diversificaram, podendo abranger, conforme a proposição curatorial da temporada, debates, workshops, encontros com artistas, entrevistas abertas, ensaios abertos e audições comentadas.

A ambição, a cada nova série, era de trazer novas perspectivas, inclusive problematizando temas relacionados ao mundo da música popular. Ao encadear, de determinada forma, os concertos ao longo do ano e ao estabelecer um jogo de continuidade ou contraste entre uma temporada e a seguinte, as séries temáticas^{iv} possibilitaram a reconstituição de uma plateia fidelizada, mas, diferentemente dos anos iniciais, bastante heterogênea – o que podemos considerar como um benéfico contraponto às tendências de segmentação e atomização dos hábitos culturais contemporâneos. Esse novo público trouxe consigo a ritualização dos encontros na fila para retirada de ingressos (disponíveis três dias antes de cada concerto) e dos reencontros na área externa do teatro antes e depois das apresentações.

O ensaísta e compositor paulista José Miguel Wisnik (em depoimento oral)^v, que participou do projeto em mais de uma oportunidade, quer como artista e debatedor, quer como espectador em passagens por Porto Alegre, sintetiza, nessas palavras, o impacto das séries do Unimúsica:

Considero o Unimúsica o melhor programa cultural de longa duração promovido por uma Universidade no Brasil. Concebido com critérios ao mesmo tempo rigorosos, coerentes, generosos e inventivos, vem abarcando diversos gêneros, regiões e modalidades da canção e da música instrumental, integrando expressões da música gaúcha, brasileira e mesmo estrangeira. (...) Junto com os espetáculos, sempre seguidos por um público amplo, o Unimúsica vem promovendo momentos de reflexão, pesquisa e debate. Trata-se de uma iniciativa excepcional, já consolidada como modelo (Wisnik, 2020).

Entre 2007 e 2017, o projeto contou com a participação de um Conselho Consultivo misto, composto por pessoas de dentro e de fora da UFRGS, permanecendo a assinatura curatorial sob minha responsabilidade. A partir de 2018, passamos a trabalhar sob o modelo de curadoria compartilhada, muito mais adequado a uma prática que se propõe ser transversal e diversa e que permite e valoriza a soma, a mistura, a combinação de diferentes referências, diferentes escutas.

Essa experiência colaborativa demonstrou-se especialmente frutífera na edição 2020 do Unimúsica, quando, devido à epidemia de Covid-19, foi preciso reformular radicalmente o formato do projeto. Na impossibilidade de produzirmos os tradicionais concertos presenciais no Salão de Atos da UFRGS, optou-se pela realização de um festival online. O recorte temático, idealizado ainda antes da crise sanitária se deflagrar, foi mantido: o festival *forrobodó – quando elas tocam* foi inteiramente dedicado às mulheres instrumentistas, cuja produção enfrenta ainda uma inadmissível invisibilidade, até mesmo para seus colegas de ofício. A mudança viabilizou a reunião de 25 trabalhos solo em cinco noites de programação (algo inédito no Unimúsica), mas também exigiu a criação de novos métodos de produção e de concepção de espetáculos. A curadoria, realizada também por mulheres, perseguiu a diversidade não só de instrumentações – abarcando instrumentos como piano, fagote, clarinete, flauta, saxofone, harpa, violão, violino, viola, rabeca, sanfona, contrabaixo, guitarra e percussão –, mas das próprias produções, provocando um encontro de geografias, gerações e tradições musicais, sem perder de vista o compromisso com a representatividade negra e LGBTQI+.

Um dos principais desafios foi o de transportar para a cena virtual, dentro das condições técnicas disponíveis, a atmosfera, a ambiência do encontro entre artistas e audiência – ou seja, preservar, na medida do possível, aquela dinâmica particular que se estabelece na co-presença de uns e outros em performances não mediatizadas.

O esforço de reinvenção continua na pauta. Não apenas no que diz respeito à programação de 2021, que marcará os 40 anos de criação do projeto, mas também nas etapas futuras. E que elas sejam tão pulsantes e duradouras quanto a história do Unimúsica.

Notas

- ⁱ Fragmento do texto de divulgação do concerto, extraído de UFRGS, 2002.
- ⁱⁱ Hique Gomez, descrito aqui por Aquistapace como um rapaz tímido, teria seu nome projetado nacionalmente com a peça musical e humorística Tangos & Tragédias, criada em parceria com Nico Nicolaiewsky (1957-2014) e que permaneceu em cartaz por 30 anos.
- ⁱⁱⁱ No final dos anos 1980, o teatro passou por uma reforma que melhorou as condições de visibilidade e conforto para o público, estabelecendo um plano inclinado que une o palco ao antigo mezanino. A nova configuração reduziu o número de poltronas, mas permitiu o surgimento da Sala II, pequeno auditório localizado sob a grande plateia. Em 2015, houve nova reformulação para adequar o espaço às normas de acessibilidade e segurança atuais. Hoje, o teatro conta com 1.100 lugares.
- ^{iv} Piano e voz (2004), música instrumental brasileira (2005), festa e folguedo (2006), as palavras das canções (2007), contrapontos (2008), cancionistas – música de hoje (2009), percussionistas (2010), tempomúsicapensamento (2011), orquestras e big bands (2012), lusamérica, canções (2013), compositores – a cidade e a música (2014), irreverentes (2015), sobre a palavra futuro (2016), poesia, então (2017), ténpano américa (2018) e cidade presente – a cidade que se vê, a cidade que se escuta (2019).
- ^v Depoimento à autora em 2020, pelo ensaísta e compositor José Miguel Wisnik, que contará na publicação Unimúsica 40 anos (no prelo).

Referência

UFRGS. **UNICULTURA** [pesquisa e organização]. Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002.