



APRENDER FAZENDO: PRODUÇÃO CULTURAL NA EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

LEARNING BY DOING: CULTURAL PRODUCTION IN UNIVERSITY EXTENSION

APRENDER HACIENDO: LA PRODUCCIÓN CULTURAL EN LA EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

Neila Baldi¹

Resumo: O texto discute como as ações de extensão universitária podem ser formativas para a produção cultural em cursos de Artes que não tenham disciplina específica para esta área. Parte do pressuposto que tanto a empregabilidade quanto a trabalhabilidade não são garantias a partir de uma formação universitária em Artes e que artistas precisam, muitas vezes, se tornar empreendedores culturais. Considera-se ainda que, como a formação universitária em produção cultural ainda é incipiente, apenas com oito cursos (tecnológico ou de bacharelado) em todo o país, este é um mercado ocupado por pessoas formadas em diversas áreas, inclusive a artística. Desse modo, atividades extensionistas podem garantir essa formação inicial.

Palavras-chave: produção cultural; extensão universitária; formação em Artes.

Abstract: The text discusses how university extension actions can be formative for cultural production in Arts courses that do not have a specific discipline for this area. It assumes that both employability and work are not guaranteed after a university degree in Arts and that artists often need to become cultural entrepreneurs. It's also considered that, as university training in cultural production is still incipient, with only eight courses (technological or bachelor's degree) across the country, this is a market occupied by people trained in different areas, including the artistic. In this way, extension activities can guarantee this initial training.

Key words: cultural production; university extension; Arts training.

Resumen: El texto discute cómo las acciones de extensión universitaria pueden ser formativas para la producción cultural en carreras de Artes que no cuentan con una disciplina específica para esta área. Se supone que tanto la empleabilidad como el trabajo no están garantizados después de una licenciatura universitaria en Artes y que los/as artistas a menudo necesitan convertirse en emprendedores culturales. También se considera que, como la formación universitaria en producción cultural es aún incipiente, con sólo ocho carreras (tecnológicas o de licenciatura) en todo el país, este es un mercado ocupado por personas formadas en diferentes áreas, incluida la artística. De esta manera, las actividades de extensión pueden garantizar esta formación inicial.

Palabras clave: producción cultural; extensión Universitaria; formación en artes.

¹ Professora adjunta do Curso de Dança-Licenciatura da UFSM. Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela UFBA. Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo pela UFRGS e em Dança pela Universidade Anhembi Morumbi. neilabaldi@gmail.com

INTRODUÇÃO

A instabilidade e a intermitência caracterizam historicamente as atividades artísticas: com contratos por tempo determinado, execução de projetos pontuais, ausência de seguridade social e de relação salarial duradoura (Michetti; Burgos, 2016), o que significa que a formação universitária em Artes não garante nem empregabilidade, nem trabalhabilidade². O caminho, em muitas vezes, é tornar-se empreendedor e trabalhar também com a produção cultural.

No entanto, apesar de o mercado de produção cultural ser antigo, a formação específica ainda é incipiente. Diversas pesquisas (Costa, 2004; Riffel e Donçalves, 2011) nos informam que os produtores culturais não têm uma formação única em uma área de conhecimento. A necessidade de profissionais com perfil multifacetado motivou o surgimento de cursos na área, incluindo de graduação até pós-graduações. Atualmente, em nível superior, é possível fazer curso de tecnólogo ou de bacharelado, sendo oito instituições em todo o país que oferecem essas titulações.

Se, por um lado há poucas formações específicas e, por outro, uma instabilidade econômica para os artistas, muitos buscam, na produção cultural, uma forma de renda. Nesse sentido, faz-se necessário que os cursos de formação em Artes abranjam também questões, que vão garantir empregabilidade ou trabalhabilidade. Se essa formação não ocorre por disciplinas específicas, uma alternativa é a extensão universitária.

Este artigo discute como a extensão universitária, por meio de ações planejadas pelos estudantes, pode formar, de maneira prática, produtores culturais. Dessa maneira, apresenta três ações extensionistas, sendo duas delas dentro da chamada extensão curricular, no curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). A proposta não é analisar um curso de extensão específico de produção cultural, mas como ações extensionistas, em cursos de Artes, podem se converter em aprendizagens práticas sobre produção cultural.

Para a escrita deste texto, utilizou-se a autoetnografia, a partir das anotações do caderno da docente em suas práticas extensionistas.

Fundamentação teórica

Se ser artista, neste país, já é difícil, parece que a dança é vista como um lazer e não como trabalho e isso acaba afetando o seu mercado.

Aos artistas da dança é comum ser direcionada a pergunta “Você trabalha com o quê?” por parte da maioria das pessoas que, consciente ou inconscientemente, não considera a dança como uma atividade laboral. Ao ser respondida tal questão, ouve-se geralmente algo como “Ah, que coisa boa dançar o tempo todo, não?”. Na sociedade, a dança é vista apenas a partir do produto proveniente da sua prática, ou seja, constitui-se nesse imaginário apenas o resultado da ação artística em detrimento do processo do trabalho desenvolvido e de seus aspectos constitutivos, que perpassam a formação e a produção artística (Luz Júnior, 2023, p. 60-61).

2 Segundo Bulhões, Vasconcelos e Leite (2016, p. 35 apud Silveira, 2023, p. 19), “a trabalhabilidade está relacionada com a capacidade do indivíduo de gerar renda, independente do vínculo empregatício”.

Pesquisa realizada por Segnini (2007) apresentou que 80,5% dos profissionais da dança não têm carteira assinada e desenvolvem suas atividades laborais por conta própria. Importante destacar que o profissional da dança pode ser tanto artista, quanto docente ou artista-docente, sem necessariamente ter formação universitária, e que desenvolver sua atividade por conta própria não significa, necessariamente, a formalização do trabalho. Ou seja, por conta própria não significa ter uma microempresa e pode ser, na verdade, a chamada uberização do trabalho³.

Dados do Mapeamento da Dança (Matos; Nussbaumer, 2016 *apud* Luz Júnior, 2023) indicam que 50,1% não tinham a dança como principal fonte de renda e suas relações de trabalho na dança eram sem contratos formais (44,3%). Apenas 10,1% declararam ter contratos temporários ou serem prestadores de serviços.

Isso significa que muitos profissionais da dança têm outro emprego ou trabalho, fora da área da dança, para garantir seu sustento; e que suas relações trabalhistas na dança são efêmeras: sem carteira assinada ou contrato de trabalho, muitas vezes sem a formalização como empreendedor individual, com o pagamento por estudante (no caso dos docentes em escolas de dança) ou com valores de hora-aula baixos, sem emissão de recibo ou nota (em outras instituições de ensino). No caso daqueles que atuam como bailarinos ou coreógrafos não é muito diferente, com pagamentos por serviços e, também, na maior parte das vezes, sem formalização.

Quando a pesquisa tenta elencar especificamente os licenciados em dança, o resultado não é diferente. Estudo de Araújo (2021), realizado com egressos do Curso de Licenciatura da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) mostrou que há insuficiência no sistema da rede pública de ensino básico para acolhê-los. Há também descompasso entre formados e vagas nas escolas (públicas ou privadas). A autora diz que o resultado é que “[...] a maioria luta profissionalmente para “sobreviver” atuando como professor de escola não formal, [...] auferindo poucos salários, o que torna visível a necessidade de submeter-se a outros setores como profissão” (Araújo, 2021, p. 48-49). Ou seja, o estudo de Araújo (2021) vai na mesma linha de Segnini (2007) e Matos e Nussbaumer (2016 *apud* Luz Júnior, 2023): na dificuldade em haver empregabilidade ou trabalhabilidade na dança.

Importante ressaltar que no Código Brasileiro de Ocupações (CBO), bailarino, ensaiador, coreógrafo, assistente de coreografia e professor de dança são denominados artistas da dança. O que significa que o licenciado, dentro da CBO, é um artista da dança tanto quanto um bacharel. No entanto, apenas o licenciado pode trabalhar na educação básica, dentro do ensino regular. Se, por um lado, para ser docente na educação básica é preciso ter a licenciatura, para as demais atividades do magistério em dança não é necessário. Isso faz com que muitas escolas e academias de dança sigam contratando pessoas sem formação universitária – o artista que vira docente. Com isso, afunila-se ainda mais o mercado de trabalho em dança.

É perceptível, portanto, que o trabalho em dança é muito volátil. O que faz com que, segundo Silveira (2023, p. 19), se insira:

3 A uberização nomeia um novo tipo de gestão e controle da força de trabalho: com eliminação de direitos, transferência de riscos e custos para os trabalhadores e novos arranjos produtivos (Abílio et al., 2021).

[...] mais na informalidade e flexibilidade, seja planejando uma rotina de aulas ministradas em vários estúdios e escolas ou participando de projetos – a lógica projetual com início, meio e fim –, por exemplo. A dinâmica de quem está introduzido nesse mercado acaba por fazer o profissional desenvolver *múltiplas habilidades para vender o seu trabalho* (grifo nosso).

Na área da dança, portanto, não é possível apenas dominar tecnicamente a docência ou criação, é preciso ter outras habilidades que garantam a renda. Ou seja, “a realidade aponta o artista como um profissional que se insere em uma lógica empreendedora de trabalho e ocupação e que vive sob as regras impostas pelo mercado”. (Contreiras, 2012, p. 33 *apud* Silveira, 2023, p. 18-19). Dessa forma, segundo a autora, emerge a necessidade de empreender. Por essa razão, Contreiras (2012 *apud* Silveira, 2023) diz que a dança pode servir como um modelo contemporâneo de trabalho, no qual a diversidade de saberes leva o artista a exercer variadas funções. Mas será que isso não aumenta ainda mais a precarização do trabalhador? Ter várias funções pode significar ter mais fontes de renda, mas não significa segurança financeira ou menos trabalho.

O movimento de artista para empreendedor não ocorre só na dança como área artística e não é de hoje. Ao longo das últimas décadas, o “trabalhador cultural”, categoria que substituiu a de “artista” no pós-1968, se tornou o microempreendedor cultural a partir dos anos 1990. Segundo Davel e Cora (2016, p. 376):

Uma forma de compreender o empreendedorismo cultural é considerá-lo a partir das novas relações de trabalho que levaram a mudanças fundamentais na situação do trabalho, no campo da cultura e das artes, incorporando um número crescente de autoempregados e/ ou de microempresários em artes e cultura, nas chamadas indústrias criativas. [...] Assim, o artista foi gradualmente se transformando em um empreendedor (Menger, 2001), termo que foi sendo adotado e cunhado em todo o setor cultural.

Desse modo, na avaliação de Davel e Cora (2016), a imagem de artistas e criadores está mudando: não existe mais a separação entre artista/criador e uma estrutura de produção cultural, pois o artista precisou virar empreendedor, sem necessariamente formalizar uma empresa. Ou seja, o movimento de uberização do trabalho, na área das artes talvez tenha se iniciado antes de outras. E o financiamento da cultura, por meio de editais, pode ter influenciado tal modelo.

Segundo Luz Júnior (2023), no país, a formalização da atividade do artista da dança e do acesso às políticas públicas de cultura provocou a necessidade de configuração de uma pessoa jurídica, pois o registro profissional (DRT), o Cadastro Nacional das Pessoas Jurídicas (CNPJ) e até mesmo do Microempreendedor Individual (MEI) têm sido pré-requisitos exigidos para inscrição em editais. De acordo com ele:

Diferentemente de outras funções laborais, que partem da formação e regulação do trabalho, os artistas da dança seguem o caminho inverso, ou seja, a partir de um histórico laboral já largo e definido, para garantir minimamente a continuidade do seu trabalho através de iniciativas de fomento cultural, buscam a formalização. Porém, a formalização do trabalho como estratégia de captação de recursos em convocatórias públicas de cultura não resolve de todo a condição precária da maioria dos artistas não só no Brasil, mas também no mundo (Luz Júnior, 2023, p. 71).

Além disso, o mercado dos editais de financiamento exige a figura de um produtor cultural, ou seja uma pessoa que “atua como facilitador entre o artista e o patrocinador, elaborando e submetendo projetos culturais, de acordo com critérios mercadológicos” (Costa, 2004, p. 89). Ora, diante dessa perspectiva, muitos artistas fazem as contas e pensam: se tenho que pagar alguém para produzir, por que não produzir o meu trabalho? Assim, muitas vezes o artista começa a atuar como produtor cultural.

Michetti e Burgos (2016) tipificam esse modelo de empreendedor cultural como por necessidade, que congrega pessoas ou grupos em situações precárias e de vulnerabilidades socioeconômicas. “A formalização como pessoa jurídica, quando ocorre, se dá apenas para cumprir as exigências de editais, pleitear outras formas de apoio a projetos culturais ou emitir nota fiscal referente a produtos ou serviços prestados” (Michetti; Borges, 2016, p. 590). Para os autores, por essa razão, o empreendimento cultural costuma ficar em segundo plano quando aparecem oportunidades de empregos formais.

Também é comum, na dança, o que Michetti e Burgos (2016) tipificam como empreendedor por disposição, pessoas que não estão em vulnerabilidade social, que têm formação superior em áreas criativas ou humanidades, frequentemente artistas, que se dedicam parcial ou integralmente a essa função:

Já que contam com as disposições e condições de classe para tal, não são avessos ao risco e são providos da autoconfiança necessária para empreender. A despeito disso, é esse o tipo que mais “puramente” faz jus à imagem do artista avesso à lógica empresarial. Nesse sentido, abundam as tensões e contradições tanto práticas quanto discursivas no que diz respeito ao empreendedor desse tipo, dada a coexistência de duas lógicas (a econômica e a cultural) vividas mais ou menos como incompatíveis pelos atores. [...] O empreendimento cultural se estabelece como tentativa de não se “submeter” às dinâmicas do emprego formal [...] (Michetti; Burgos, 2016, p. 590).

Na dança, muitas vezes, tal tipificação se dá, por exemplo, quando um artista cria a sua companhia ou a sua escola. Como visto, em muitos casos, o empreendedorismo acaba se tornando uma das alternativas econômicas para artistas. Mas não deveria ser a principal. No entanto, não temos vagas suficientes para docentes de dança nas escolas, não há a exigência do diploma para aqueles que não trabalham no ensino formal, e são poucas as companhias de dança públicas ou privadas no país. Outra saída para os profissionais da dança é o aeroporto: ir morar em países nos quais as artes são mais valorizadas e há empregabilidade ou trabalhabilidade.

A extensão universitária na formação em dança

Apesar de o CBO não distinguir professor e artista, geralmente os bacharelados formam artistas e as licenciaturas, docentes; mas, como ser docente em Artes sem ser também artista? A partir desse pensamento é que o currículo de Dança-Licenciatura da UFSM foi pensado. E é por isso que, neste texto, compreendemos que o licenciado em dança também pode atuar na produção cultural, mesmo em situação que não tenha o ensino formal nesta área e sua aprendizagem venha a ocorrer somente por meio de ações de extensão, como no curso de Dança-Licenciatura da UFSM.

A extensão na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) é organizada em três eixos: territórios, grupos populacionais e áreas temáticas (Comunicação; Cultura; Direitos Humanos e Justiça; Meio

Ambiente; Saúde; Tecnologia e Produção; ou Trabalho). Com a obrigatoriedade de, a partir de 2023, os cursos de graduação, em todo o país, terem 10% de atividades extensionistas no total de suas cargas-horárias, a instituição criou três modalidades: Atividades Complementares de Extensão (ACEEx); ações vinculadas aos Componentes Curriculares do Núcleo Rígido (disciplinas obrigatórias ou eletivas), com destinação específica de sua carga horária prática para a extensão; e a terceira são ações em componentes Curriculares do Núcleo Flexível. No Curso de Dança-Licenciatura, a extensão curricular começou em 2020, com a vigência do novo currículo, dentro de disciplinas obrigatórias do núcleo rígido.

No entanto, antes da reforma curricular, um projeto de extensão foi criado para a mostra cênica do curso (denominado Noite da Dança), que já auxiliava na formação em produção cultural. Cabe lembrar que atividades culturais e artísticas, dentro da Política Nacional de Extensão Universitária, são consideradas relevantes. Assim, segundo atestam Carvalho e Faria (2020), ações de extensão universitária na área cultural podem servir para complementar a formação de estudantes.

Em seu escopo, o projeto de extensão Noite da Dança tinha o propósito de levar as produções artísticas de Dança a espaços culturais da UFSM, sendo duplamente formativo: para os artistas e para a plateia. Não havia, entre os objetivos do projeto inicial, a especificação da aprendizagem em produção cultural. No entanto, esta foi verificada ao longo das edições e acrescentada como objetivo na última versão.

Para Carvalho e Faria (2020), um festival artístico, como projeto de extensão, se configuraria como uma interface entre a produção artística e o desenvolvimento profissional, com respaldo pedagógico e científico. Nesse sentido, participar da organização de um evento dessa natureza tem um caráter formativo também do ponto de vista de produção cultural, uma vez que os estudantes precisam passar pelas seguintes fases (e aprender a fazê-las): (1) pré-planejamento ou pré-programação; (2) planejamento ou programação; (3) implementação; e (4) controle ou avaliação.

Quando o projeto de extensão Noite da Dança foi criado, os estudantes do curso foram chamados para a última fase de programação e sua implementação. Em um projeto de mostra cênica, o natural é a existência de uma equipe, estruturada a partir das seguintes atuações:

[...] diretor artístico – que pode igualmente ser considerado um diretor administrativo – hierarquicamente superior aos demais. As outras quatro diretorias equiparam-se às funções de finanças, recursos humanos, *marketing* e produção/logística, sendo esta última responsável pelas tarefas inerentes às funções de apoio e recepção aos visitantes, e de serviços de suporte à implementação do festival (Carvalho e Faria, 2020, p. 199).

Na Noite da Dança, a coordenação geral ficava a cargo de docentes que estavam, naquele semestre, coordenando o projeto, ou seja, o equivalente à direção administrativa. No entanto, a curadoria (direção artística) foi feita por toda equipe. Das demais equipes exigidas, os estudantes apenas não participaram da relativa às finanças, uma vez que o curso era responsável pelas despesas de contratação de som e luz. Importante ressaltar que muitos estudantes que participam da organização da ação extensionista também dançam na mostra (uma vez que ela é constituída de trabalhos de disciplinas e de projetos). Desse modo, atuam como artistas e também atuam na produção cultural.

No entanto, ao longo dos anos, até 2023, houve uma espécie de “profissionalização da mostra”:

se antes os docentes eram responsáveis pelo desenho de luz e sua operação, agora é necessário que outras pessoas o fizessem. Do mesmo modo que o registro do evento. Se estamos pensando em profissionalização, as pessoas têm de ser remuneradas. Como pagar o desenho de luz, por exemplo? Ou a hora do fotógrafo? Nas últimas duas edições, foram feitas cotações entre os estudantes e docentes para estas despesas, assim como aquelas relativas a materiais (como fitas para os linóleos, por exemplo).

Percebeu-se, então, a necessidade de captação de recursos e isso implica em outra etapa a ser desenvolvida no projeto de extensão: a elaboração de um projeto cultural. Quando se pensa em Gestão Cultural, segundo o Instituto Alvorada Brasil (2014), um projeto cultural tem o seguinte ciclo: Elaboração (conceituação e planejamento), execução (produção), prestação de contas e encerramento (relatórios). Com a escrita de um projeto específico para que se busquem os recursos financeiros, os estudantes terão um aprendizado adicional em relação à produção cultural:

Ao elaborar e “vender” projetos artísticos e culturais [...] empreendedores culturais precisam saber construir um discurso carregado simbolicamente que seja legítimo, tanto no momento de mobilização de recursos quanto no de fruição do consumo cultural, pois é nessa passagem que faz com que o empreendimento tenha retorno para o empreendedor, para o criador (cultural e artístico), para o investidor e para o público consumidor (Davel; Cora, 2016, p. 386).

Além do projeto de extensão Noite da Dança, algumas ações dentro da extensão curricular podem auxiliar os estudantes a aprender, na prática, sobre produção cultural. A primeira aqui relatada ocorreu no projeto Danças Gaúchas Contemporâneas, e foi realizada em 2021, de forma remota⁴. A segunda, dentro do projeto de extensão 5, 6, 7 e 8 – cursos e oficinas de dança –, ocorreu presencialmente em 2023.

O projeto Danças Gaúchas Contemporâneas fazia parte da extensão curricular da disciplina Estudos das Matrizes das Danças Tradicionalistas Gaúchas, a qual estive à frente em 2021. Para a parte extensionista foi desenvolvida uma *web série*. Desse modo, era necessário, obrigatoriamente, criar o produto cultural (atividade artística) e produzir meios de colocá-lo para o público (produção cultural).

A atividade foi dividida em grupo e cada equipe escolheu um tema, definiu quantos capítulos a *web série* teria e desenvolveu o roteiro – naquele semestre, estavam cursando a disciplina Dança e Novas Tecnologias. Posteriormente, filmaram, editaram, divulgaram e colocaram no ar. Cada grupo definiu em seu projeto os papéis de cada integrante – quem estaria na parte artística e quem na produção (sendo possível, se assim quisessem, estar nas duas funções). Para a efetivação do projeto era preciso: roteirista, apresentador ou locutor, cinegrafista, editor, produtor gráfico e responsável pela distribuição/divulgação.

No componente curricular Ateliê de Metodologias de Ensino, realizado em 2023, as ações extensionistas foram oficinas de dança. A turma precisou fazer todas as etapas de um projeto cultural: escolher a ideia e definir seu escopo (Fase Conceitual), posteriormente, planejaram, executaram e concluíram (Instituto Alvorada Brasil, 2014). Na execução da primeira oficina, estavam previstas ações de

⁴ Em 11 de março de 2020, a covid-19 foi caracterizada pela OMS como uma pandemia e as aulas em todo o país passaram a ser remotas. Na UFSM, parte das disciplinas voltaram presencialmente em 2022 e parte continuou remota, retornando em 2023.

pré-produção: escolha do ministrante, contato, agendamento do dia da oficina, do local e dos recursos eletrônicos (*datashow*, computador e caixa de som). A segunda oficina foi ministrada pela turma, que escolheu o tema, os procedimentos artísticos-pedagógicos a serem desenvolvidos, fez o plano de aula e seguiu com as mesmas tarefas de produção de um evento.

Definidas as datas das oficinas, passou-se para o planejamento da divulgação, formulário de inscrição (*online*), e *cards* para as redes sociais. No dia das oficinas, precisaram fazer registros. E, ao final, produzir os certificados. Diferente das ações de extensão anteriormente citadas, nesta, os estudantes chegaram até a fase de conclusão: com prestação de contas e encerramento (Instituto Alvorada Brasil, 2014). Como o cadastramento dos projetos de extensão é feito pelo docente responsável, assim como seu relatório, o trabalho dos estudantes foi incorporado ao relatório final.

Em todas as ações extensionistas descritas acima, os estudantes não construíram um projeto cultural escrito para a ação extensionista – havia apenas o projeto de extensão institucional. No entanto, ao longo desses últimos anos, trabalhando com extensão universitária – curricular ou não – que tem o viés de formação em produção cultural, tenho percebido a necessidade de que, além da aprendizagem no fazer, os estudantes também possam compreender os aspectos teóricos da modelagem de um projeto cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considero que as três ações descritas proporcionaram aos estudantes a complementação de suas formações numa perspectiva semelhante a que Coelho (2017) chama de aproximação da aprendizagem em serviço com as ações de extensão:

[...] se considerarmos que as instituições se aproximam das comunidades para auxiliar na resolução de múltiplos desafios (extensão universitária) e, em um segundo momento, se reconhece o valor pedagógico do desenvolvimento de ações sociais enquanto atividade formativa (curricularização da extensão ou aprendizagem em serviço) (Coelho, 2017, p. 8).

Ou seja, uma aprendizagem na/pela prática a partir da realização do serviço de produção cultural e, em alguns casos, ao mesmo tempo, produção artística ou de conteúdo. No entanto, apesar de conteúdos e conceitos sobre produção cultural serem operacionalizados, no planejamento, organização e execução das atividades, não houve a discussão teórica sobre produção cultural. Nesse sentido, acredito que este deve ser um passo adicional em outras propostas de extensão em que se vislumbre a aprendizagem sobre produção cultural.

Riffel e Donçalves (2011) lembram que ainda há muito amadorismo na área de produção cultural. Por isso, acredito que, ao final da formação, os estudantes precisam ter esse conhecimento, assim como o de empreendedorismo, pois, muito provavelmente, será o modo como conseguirão trabalhabilidade. Não defendo, com isso, que a saída seja cada um por si, com a criação de microempresas – inclusive outro tema que considero importante em ser abordado é o cooperativismo (em São Paulo, há uma cooperativa de artistas da dança). Mas que nossos estudantes tenham um conhecimento mínimo do mercado onde irão atuar, não apenas o conhecimento artístico e pedagógico.

Assim, penso que, ao longo de ações extensionistas que criam um produto cultural, os estudantes aprendam também a desenvolver um projeto cultural, de forma teórica, para que, ao final da formação, não apenas executem um evento cultural, mas planejem e aprendam a fazer projetos para captação de recursos, se assim desejarem trabalhar depois de egressos da Universidade. Também considero que, na inviabilidade de haver uma disciplina específica para isso na licenciatura – e o Bacharelado, em sua reforma curricular não vier a contemplar – talvez, em breve tenhamos que criar cursos de extensão voltados para a produção cultural e para pensar o mercado de trabalho: como abrir sua escola de dança, como se envolver cooperativamente com outros artistas, etc. Essas questões sobre a empregabilidade e trabalhabilidade, como vimos ao longo da discussão deste texto, afetam a maior parte dos artistas, não apenas os da dança. Nesse sentido, talvez ações integradas dos cursos sejam necessárias.

Nussbaumer e Kauark (2021) dizem que as nossas políticas culturais, no início dos anos 1990, fizeram emergir a produção cultural, ou seja, “profissionais capazes de escrever projetos, elaborar planilhas, captar recursos e produzir eventos e projetos culturais” (Nussbaumer; Kauark, 2021, p. 199). No entanto, é preciso lembrar que, como afirmam Davel e Cora (2016, p. 389):

As lógicas artísticas (arte pela arte) e comerciais criam um clima de tensão durante todo o circuito do empreendimento cultural, desde a mobilização até a consolidação simbólica do produto/serviço. A lógica artística exige o culto de determinados padrões de valores e códigos que situam, em primeiro plano, a estética, a expressividade, as ideias, as sensações, as percepções, o belo, o político. Já a lógica comercial orienta-se, primariamente, pelo retorno financeiro e pelo aspecto econômico atrelado ao empreendimento.

O que significa que é tênue a relação entre o artístico e o empreendedorismo. E que a relação comercial pode afetar o artístico. Muitas vezes, na ânsia de vencer um edital, podem ser feitas concessões na produção artística. O mesmo ocorre na lógica de mercado de escolas de dança: o que produzir artisticamente que os pais e mães queiram ver? Essa questão, inclusive, pode vir a ser um tema de pesquisa: como artistas-empreendedores produzem sem que a questão econômica sobressaia à artística ou se sucumbem à lógica do mercado.

REFERÊNCIAS

ABÍLIO, Ludmila Costhek; AMORIM, Henrique; GROHMANN, Rafael. Uberização e plataformação do trabalho no Brasil: conceitos, processos e formas. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 23, n. 57, mai-ago 2021, p. 26-56. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/soc/a/XDh9FZw9Bcy5GkYGzngPxwB/?format=pdf> Acesso em: 17 nov. 2024.

ARAÚJO, Julia Brenda Miranda. **Inserção profissional de egressos do Curso de Licenciatura em Dança e seus desafios**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança). Universidade do Estado do Amazonas: Manaus, 2021.

CARVALHO, José Felício dos Santos de. FARIA, Marina Dias de. Festival Universitário de Teatro de Improviso: Produção Cultural como Ação de Extensão. **Interfaces - Revista de Extensão da UFMG**, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 01-502, jan./jun., 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistainterfaces/article/view/19522/19532> Acesso em: 13 out. 2023.

COELHO, Geraldo Ceni. A extensão universitária e sua inserção curricular. **Interfaces - Revista de Extensão da UFMG**, v. 5, n. 2, p. 5-20, jul./dez., 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistainterfaces/article/download/19005/16027> Acesso em: 30 out. 2023.

COSTA, Ivan Freitas da. **Marketing cultural: o patrocínio de atividades culturais como ferramenta de construção de marca**. São Paulo: Atlas, 2004

DAVEL, Eduardo. CORA, Maria Amélia Jundurian. Empreendedorismo cultural cultura como discurso, criação e consumo simbólico. **Pol. Cult. Rev.**, Salvador, v. 9, n. 1, p. 363-397, jan./jun., 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/10035> Acesso em: 23 out. 2023.

INSTITUTO ALVORADA BRASIL. **Projetos Culturais: como elaborar, executar e prestar contas**. Brasília: Instituto Alvorada Brasil: Sebrae Nacional, 2014.180 p.

LUZ JUNIOR, Matias Santiago Oliveira. **As noções de trabalho na dança em grupos, companhias e coletivos brasileiros e suas relações com as políticas culturais**. Tese (Doutorado em Dança). Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2023. 148 f.: il.

MICHETTI, Migueli. BURGOS, Fernando. Fazedores de cultura ou empreendedores culturais? Precariedade e desigualdade nas ações públicas de estímulo à cultura. **Pol. Cult. Rev.**, Salvador, v. 9, n. 2, p. 582-604, jun./dez. 2016. Disponível: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/17782> Acesso em: 23 out. 2023.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori; KAUARK, Giuliana. Formação e prática em Gestão Cultural: entre o tecnicismo e o engajamento. **Extraprensa**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 197-210, jan./jun., 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/download/185437/177629/527377> Acesso em: 1º dez. 2023.

RIFFEL, Cristiane Maria; DONÇALVES, Daiana. O mercado da produção cultural na região do Vale do Itajaí. **Vozes e Diálogo**, Itajaí, v. 10, n.1, set./dez., 2011. Disponível em: <https://periodicos.univali.br/index.php/vd/article/view/2960/1994> Acesso em: 5 dez. 2023

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. **Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil**. Anais do XIII Congresso Brasileiro de Sociologia, 2007. Disponível em: <https://idanca.net/wp-content/uploads/2008/03/liliana.pdf> Acesso em: 4 dez. 2023.

SILVEIRA, Vanessa Cristina Fiuza. **Trabalhabilidade, empregabilidade e sustentabilidade: construindo um instrumento de pesquisa com marcador étnico-racial para o estudo de egressos de cursos de Dança – o caso da Licenciatura em Dança da UFRGS**. Trabalho de Conclusão de Curso (Dança). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2023. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/257997/001168148.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 5 dez. 2023.

SUBMISSÃO: 29/07/2024

ACEITE: 21/11/2024