

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Gabriella de Oliveira Seabra

Gestão e produção cultural de mulheres nos Festivais de Inverno de Minas Gerais:
resistência e enfrentamento político na cultura mineira

Belo Horizonte
2024

Gabriella de Oliveira Seabra

Gestão e produção cultural de mulheres nos Festivais de Inverno de Minas Gerais:
resistência e enfrentamento político na cultura mineira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Artes da Cena.

Orientadora: Prof^a Dr^a. Heloisa Marina da Silva

Belo Horizonte

2024

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

709.8151 Seabra, Gabriella de Oliveira, 1998-
S438g Gestão e produção cultural de mulheres nos festivais de inverno de
2024 Minas Gerais [recurso eletrônico] : resistência e enfrentamento político
na cultura mineira / Gabriella de Oliveira Seabra. – 2024.
1 recurso online.

Orientadora: Heloisa Marina da Silva.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Festivais – Teses. 2. Mulheres artistas – Teses. 3. Feminismo e arte
– Teses. 4. Identidade de gênero na arte – Teses. 5. Cultura – Minas
Gerais – Teses. I. Silva, Heloisa Marina da. II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **GABRIELLA DE OLIVEIRA SEABRA** - Número de Registro **2022686165**.

Título: **“Gestão e produção cultural de mulheres nos Festivais de Inverno de Minas Gerais: resistência e enfrentamento político na cultura mineira”**

Profa. Dra. Heloisa Marina da Silva – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Barbara Biscaro – Titular – UFSC

Profa. Dra. Michele Bicca Rolim – Titular – UFRGS

Belo Horizonte, 06 de junho de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Heloisa Marina da Silva, Coordenador(a) de curso**, em 10/06/2024, às 09:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Barbara Biscaro, Usuário Externo**, em 10/06/2024, às 11:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **MICHELE BICCA ROLIM, Usuária Externa**, em 11/06/2024, às 11:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 12/06/2024, às 12:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3290703** e o código CRC **265E6AA0**.

Dedico esta pesquisa à minha mãe, à espiritualidade amiga que me acompanha, a todas as produtoras da área teatral e as novas reformulações que faremos em nossa área.

AGRADECIMENTOS

Agradeço pela oportunidade. Ainda mais, a possibilidade aberta nos meus caminhos de trilhar a jornada teatral. Desde nova, meu caminho já estava traçado. Esse caminho não seria possível sem o apoio imensurável da minha mãe leoa Rose, que move montanhas para me ver feliz e alcançando meus objetivos. À jornalista feroz, competente, incrível e ética que me ensina sem saber sobre o planejamento com listas, e que até hoje vive nos meus trabalhos com produção.

Agradeço a minha avó Luzia, por cada vela acendida para sua neta na esperança de vê-la conquistando lugares inimagináveis e rompendo com os limites sociais da desesperança. Agradeço por sua força e por ser fortaleza de tantos de nós.

Ao querido Rodolfo, pelos alívios cômicos e por ser o pai presente desta história. Você é luz!

À espiritualidade, que me cativa e me acompanha sussurrando caminhos melhores a cada dia propondo ventos mais prósperos. Aos senhores que nos cuidam e nos protegem, muito obrigada! Com fé sigo e não sigo só.

Aos meus grandes amigos que instigaram a pesquisa e me fortaleceram para continuar meu caminho acadêmico, além de serem meu ponto de afago e harmonia: Deivi Oliveira, Gabriella Amaral, Jackson Vitória, Gustavo Vinicius, Tulio Oliveira, Delaney Júnior, às amigas Anjos d' Rua que dançaram para espantar os males em minha jornada.

Ao meu querido companheiro, Antonio. Obrigada pelo afeto e companheirismo!

A minha querida orientadora e amiga, Heloisa Marina. Obrigada pelo seu empenho e brilho nos olhos ao orientar este trabalho. Foi muito significativo ter uma mulher artista-produtora ao meu lado. Você foi essencial!

À universidade pública e aos novos começos dela. Que venham ares mais plurais para nós. Esse espaço é nosso. Eu amo poder estudar nas federais. Esse é o meu lugar!

Agradeço por fim a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela oportunidade de estudar com bolsa e ver como isso faz diferença na nossa qualidade de

tempo para a pesquisa. Que possamos lutar para que todes possam ter bolsa e ensino de qualidade!

Que sejamos sujeitas e sujeitos corresponsáveis pelas mudanças que queremos. A começar pelos nossos projetos: repensando como e para quem os idealizamos, escrevemos e realizamos. Contratando mulheres, pessoas negras, trans- gêneros, indígenas, com deficiência — sem fazer disso marketing de autopromoção. Não romantizando nossos relatórios de prestação de contas. Compreendendo a função social e cidadã de nossas ações.

(Daniele Sampaio, 2021)

RESUMO

A pesquisa busca discutir como a produção e gestão de mulheres nos Festivais de Inverno de Minas, Fórum das Artes e UFMG, possibilitam a inclusão e o debate de pautas de gênero na esfera pública. Serão lançados olhares para as edições ocorridas entre os anos de 2017 a 2019 dos festivais: 1) Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana – Fórum das Artes – que ocorre em Ouro Preto, Mariana e João Monlevade e 2) Festival de Inverno da UFMG – que ocorre em Belo Horizonte. A partir desse recorte, esta pesquisa analisou a presença de mulheres artistas dentro do cenário dos dois eventos, tanto a produção e gestão de espetáculos e grupos que compuseram os festivais neste período, quanto na equipe responsável pela realização destes eventos. Para tanto, serão feitas teias de diálogo com políticas da diversidade, feminismo, debate de gênero e dinâmicas de trabalho nas profissões de gestão e produção para investigar os encaminhamentos dessa relação de trabalho que permeia gênero, políticas públicas e um olhar atento para uma área em ascensão no mercado artístico.

Palavras-chave: produção cultural; gestão cultural; Festival de Inverno; teatro; feminismos; Economia da Cultura.

ABSTRACT

This research seeks to discuss how the production and management of women in the Minas Gerais Winter Festivals: Forum das Artes and UFMG enables the inclusion and debate of gender issues in the public sphere. To this end, we will look at the editions that took place between 2017 and 2019 of two Winter Festivals in Minas Gerais (Ouro Preto, Mariana and João Monlevade and the Federal University of Minas Gerais in Belo Horizonte). From this perspective, this research intends to survey and analyze the presence of women artists within the scenario of the two events, both the production and management of shows and groups that presented the festivals during this period, as well as the team responsible for carrying out these events. To this end, webs of dialogue will be created with diversity policies, feminism, gender debate and work dynamics in management and production professions to investigate the directions of this work relationship that permeates gender, public policies and a close look at an area on the rise in the art market.

Keywords: cultural production; cultural management; Festival de Inverno; theater; feminisms; cultural economy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Quadro de projeção orçamentária Festivais de Inverno Fórum das Artes edições de 2017, 2018 e 2019.....	36
Figura 2 – Quadro de custo real dos Festivais de Inverno Fórum das Artes 2017, 2018 e 2019.....	36
Figura 3 - Linha do tempo movimento feminista e início da profissionalização da profissão de produtor cultural em relação aos cursos superiores no Brasil.	73
Figura 4 - Atriz e produtora Ana Cláudia Cristo na apresentação de Esperando Godot no Festival de Inverno Fórum das Artes.	88
Figura 5 - Percentual de mulheres responsáveis pela produção de espetáculos teatrais no Festival de Inverno Fórum das Artes entre 2017 e 2019.....	98
Figura 6 - Percentual de mulheres responsáveis pela produção e gestão da equipe interna do Festival de Inverno - Fórum das Artes entre 2017 e 2019.	99
Figura 7 - Percentual de mulheres responsáveis pela produção e gestão dos espetáculos teatrais apresentados no Festival de Inverno da UFMG entre 2017 e 2019.....	100
Figura 8 - Percentual de mulheres responsáveis pela produção e gestão da equipe interna do Festival de Inverno da UFMG entre 2017 e 2019.	101

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Tabela de ações realizadas no Festival de Inverno Fórum das Artes em 2017.....	37
Tabela 2 - Tabela de ações realizadas no Festival de Inverno Fórum das Artes em 2018.....	38
Tabela 3 - Tabela de ações realizadas no Festival de Inverno Fórum das Artes em 2019.....	38
Tabela 4 - Tabela de registro de profissionais no SATED –MG em Diretor (a/e) de Produção	62

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2. Festivais de Inverno de Ouro Preto e Mariana e da Universidade Federal de Minas Gerais: cultura, economia e política.....	17
2.1 Historicidade e trajetória geral dos Festivais de Inverno da UFMG e de Ouro Preto e Mariana.....	21
2.1.1 Fórum das Artes - Festivais de Inverno de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade	27
2.1.2 Festival de Inverno da UFMG	29
2.2 O discurso da memória: Festivais de Inverno e sua influência na economia da cultura das cidades de Belo Horizonte e Ouro Preto, Mariana e João Monlevade.....	30
2.3 Os orçamentos, os editais e as curadorias - Festivais de Inverno Fórum das Artes e UFMG 2017 a 2019.....	35
2.4 A produção cultural das mulheres nos Festivais de Inverno de Ouro Preto e Mariana e Belo Horizonte entre 2017 e 2019: movimento de comunicação sobre a profissão e existência	43
3. Poética, Produto e Protesto: A transversalidade do trabalho das produtoras e os Festivais de Inverno	52
3.1 Formações e funções em gestão e produção cultural.....	61
3.2 A produtora autônoma	67
3.3 Feminismos, políticas culturais e o diálogo com a produção cultural.....	69
3.4 Produção além da execução.....	77
4. Gênero e os Festivais de Inverno Fórum das Artes da UFMG.....	89
4.1 Mulheres na produção dos Festivais de Inverno da UFMG (Belo Horizonte) e Fórum das Artes (Ouro Preto, Mariana e João Monlevade)	96
4.2 Autoprodução, autogestão e produção coletiva: espaços em reivindicação.....	103
4.3 Modos de produção e a relação com Festivais de Teatro	109
4.3.1 Vértice Brasil	110
4.4.2 FIT (Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte)	112
4.4.3 Seminário Internacional Fazendo Gênero	115
4.4.4 Reflexos feministas em festivais artísticos.....	117
5. CONCLUSÃO	120
REFERÊNCIAS.....	122

ANEXO A – FORMULÁRIO DE PESQUISA COM MULHERES PRODUTORAS QUE TRABALHARAM NA PRODUÇÃO DOS FESTIVAIS DE INVERNO DE 2017 A 2019 – FÓRUM DAS ARTES E UFMG.....	129
ANEXO B – ROTEIRO ENTREVISTAS COM PRODUTORAS DAS EQUIPES DOS FESTIVAIS DE INVERNO UFMG E FÓRUM DAS ARTES ENTRE 2017 E 2019 ...	130
ANEXO C - QUESTIONÁRIO (VIRTUAL) PARA PRODUTORAS DE GRUPOS E AUTOPRODUTORAS DAS APRESENTAÇÕES TEATRAIS NOS FESTIVAIS DE INVERNO FÓRUM DAS ARTES E UFMG ENTRE 2017 E 2019	131
ANEXO D - ROTEIRO DE ENTREVISTAS (PRESENCIAIS OU VIRTUAIS) COM PRODUTORAS DE GRUPOS E AUTOPRODUTORAS DAS APRESENTAÇÕES TEATRAIS NOS FESTIVAIS DE INVERNO FÓRUM DAS ARTES E UFMG ENTRE 2017 E 2019	132
ANEXO E – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO PARA ENTREVISTAS COM PRODUTORAS QUE TRABALHARAM E SE AUTOPRODUZIRAM NOS FESTIVAIS DE INVERNO FÓRUM DAS ARTES E UFMG.....	133

1 INTRODUÇÃO

Introduzo esta pesquisa situando alguns parâmetros fundamentais para o entendimento do meu caminhar até as temáticas aqui trabalhadas. Minha locomotiva para tratar sobre a produção cultural iniciou-se na graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto em 2016, ou talvez, em outro tempo, em que eu já fazia produção, mas ainda sem saber nomeá-la. Digo isto, porque até então, a profissão era marginalizada no mundo artístico e talvez esse seja também o caminho desta pesquisa. O não saber nomear os meus feitos de produção indicava um lugar a ser observado. Descubro então o que seria produção no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, no qual tive um contato com a produção cultural na prática. Neste estudo, esmiuçarei alguns questionamentos que trago desde então.

Quando trago a perspectiva que circunda a prática, é por estar diretamente alinhada à experiência de desenvolver a produção, quase como uma noção acerca da profissão baseada na vivência e sem a base de um estudo aprofundado (quando comecei) tanto de outras/es/os produtores quanto de teoria sobre a área, mas principalmente de mulheres produtoras.

Em 2017, quando iniciei meu trabalho com a Empresa Júnior Multicultural Produções Artísticas¹ na UFOP, comecei como trainee da Diretoria de Projetos, depois segui como Diretora Financeira e fechei meu ciclo na empresa como Diretora Presidenta. Foi em minha gestão como presidenta em um time de oito mulheres (todas atrizes e arte educadoras do curso de Artes Cênicas), que eu comecei a refletir acerca da produção cultural a partir de um olhar de gênero. Em minha gestão como presidenta, conseguimos alavancar a empresa. Um dos feitos, foi a federação da Multicultural junto à FEJEMG (Federação das Empresas Juniores do Estado de Minas Gerais), além de, aumentar o capital de giro, implementar parcerias com outras empresas juniores e com a comunidade externa à UFOP, capacitar de membros (não tínhamos uma base real do que era produção artística) e por fim retorná-la a um lugar de prestígio até mesmo frente à própria universidade.

A partir deste momento, eu já começava a observar um possível movimento de gestão e produção cultural vivido na pele em que se criavam modos de fazer e assim eram replicados aos novos membros, abrindo uma prática coletiva de aprendizado. É interessante pontuar os “modos de fazer” desenvolvidos através da prática, pois podemos pensar em várias formas de

¹ A empresa Multicultural, surge com o intuito de trabalhar a produção cultural dentro dos cursos de Artes Cênicas e Música da Universidade Federal de Ouro Preto, a fim de sanar a ausência de disciplinas voltadas para produção cultural e políticas culturais dos departamentos, que se estendeu até o ano de 2021 em falta na grade curricular dos cursos.

produção e gestão dependendo do profissional, e aqui, eu começo a entender que esse “modo de fazer” pessoal pode acontecer baseado totalmente na experiência da afetação (contato com outros profissionais, espaço de trabalho, etc) e do contexto em que é realizada.

Entendido isto, toco em um ponto importante: a produção artística enquanto também criação. Para mim, atriz, produtora cultural e iluminadora, há um lugar da produção que vivencia esses âmbitos da arte atravessados. E essa produção é carregada de si, é resistência e é também o modo como eu me articulo no mundo.

Assim, fui desenvolvendo o pensamento acerca da produção cultural, quando me deparo no início de 2020 com o processo seletivo da FEJEMG (Federação das Empresas Juniores do Estado de Minas Gerais) para uma nova composição das diretorias da federação. Eu me inscrevi e vivenciei todos os processos até a última etapa. Estive com muitas pessoas de outras empresas juniores e pude adentrar o mundo do empreendedorismo administrativo (assim o chamo por conta de suas articulações organizacionais e origens). A partir daí, me dei conta de que algo poderia potencializar o trabalho da produtora (que também é criadora), e esta articulação poderia caber ao empreendedorismo. Porém, na mesma época, já no estudo do trabalho de conclusão de curso da graduação, me dei conta de que esse “empreendedorismo administrativo” não abarcava os “modos de se fazer” e a subjetividade do trabalho com as artes cênicas. Assim, como iluminadora que sou, tive um lampejo iluminado para meu próprio caminho.

Minha pesquisa de trabalho de conclusão de curso, começou a tentar desvendar o que seria um possível empreendedorismo desenvolvido por mulheres nas artes. Para mim, não fazia sentido galgar o território empreendedor da forma como ele sempre foi desenvolvido, pautando uma lógica capitalista, que principalmente invisibiliza mulheres. A história do empreendedorismo é recheada de ideais, e estes contemplam não só uma visão patriarcal e extremamente ilusória de ganho, mas ainda reforça a premissa de condicionar o proletário a crer que parte do esforço de criar o novo irá de fato render algo diretamente para ele, sem ter a noção de que há todo um sistema por trás apenas articulando essa rede e os seus ganhos.

(Pausa para respirar após esse balde de água fria). Bom, foi isso que descobri na tentativa de criar uma conexão do empreendedorismo em artes cênicas. Após essa descoberta, e esta história empreendedora carrega um grande período de exclusão de mulheres, meu ser inquietante tentava uma maneira de entender como havia tantos debates de empreendedorismo em outras áreas e nas artes cênicas não. Como se não pudéssemos falar disso na nossa área! Era como se fosse coisa de outro mundo relacionar empreendedorismo e artes. Melhor, sem relacionar mulheres, empreendedorismo e artes.

Pensando em tudo que eu já havia percorrido para tentar juntar esses pensamentos e talvez trazer o pensamento de um empreendedorismo das artes cênicas, precisei me apoiar no lugar que me pertence: eu sou mulher. Eu sou atriz-iluminadora-produtora-entreprenheiras. Em determinadas situações, eu produzo o meu próprio produto cultural. E foi aí que eu tive um embate, eu precisava falar do lugar onde estou. Do corpo que me abriga e como ele se articula com o pensamento do “fazer” da produção cultural. Veio, então, o feminismo como apoio.

Em minha banca de TCC, muito foi pontuado sobre a potencialidade cunhada por mim na pesquisa em seu final acerca de um possível “empreendedorismo marginal”. Este, seria desenvolvido fora de circuitos culturais centrais, vivo em cenas e criações independentes, por e para pessoas periféricas, por e para pessoas das minorias (mulheres, pessoas LGBTQIAPN+, pessoas pretas, pessoas indígenas, pessoas com deficiência). Eu acredito que esse “empreendedorismo marginal” acontece e acontece no empreendedorismo das artes cênicas, sendo uma realidade, se tratando das instáveis políticas públicas brasileiras para a cultura e o estado muitas vezes precários da área cultural. Fato é que, diversas propostas culturais e produtos culturais não esperam que essas políticas cheguem até elas, muitas vezes a produção ocorre sem essas proposições e financiamentos.

Com isso, comecei a entender que um possível “empreendedorismo das artes cênicas”, seria não só o ímpeto do “fazer” ou do “inovar”, mas um desenvolvimento a partir das narrativas individuais do artista, o pensar sobre mim e tudo que me abarca. A criação de um empreendimento passa pela vivência na pele, pela sala de ensaio. O que seria a organização de um “fazer” cênico?

A sensibilidade do artista e composição de um corpo atravessado de questões pessoais, políticas e discursivas, cria uma nova perspectiva do que seria empreender dentro das artes cênicas. Um corpo não é matéria direta para circulação arbitrária, mas um corpo revolucionário que detém em si uma diversidade. Dito isto, de que lugar podemos tramar essa dança? Essa dança rebelde e inconclusiva e que ao mesmo tempo se torna tão potente em sua divergência? A produção surge em um lugar de ruptura também. Uma possibilidade de desenvolvimento social e denúncia, um lugar de reivindicação e política.

Instigada por essas reflexões, passarei a frente para a discussão dos capítulos deste estudo, levando em conta a inquietação que permeia esta pesquisa. Alguns condutores desta pesquisa são: divisões de funções de produção, produção e gênero, a economia através da cultura e o diálogo com o social, produção em teatro e os festivais de teatro.

Para tanto, deixo abaixo uma lista interessante sobre características gerais de um festival artístico, proposta por Maria Inês Ribeiro Basílio Pinho (2007), Mestra em Finanças pela Universidade Portucalense Infante D. Henrique, reforça a ideia sobre os festivais desempenharem algumas características que iremos observar ao longo deste primeiro capítulo. Fiquemos com essa lista em mente até o final da leitura desta pesquisa. Será importante localizar esses tópicos ao relacioná-los aos Festivais de Inverno pesquisados.

- 1- Introduzem novas produções artísticas;
- 2- Contribuem para a criação em artes;
- 3- Revitalizam as artes urbanas;
- 4- Contribuem para o desenvolvimento regional;
- 5- Propiciam o florescimento de artistas;
- 6- Promovem a educação nas artes;
- 7- Fomentam o Turismo Cultural. (PINHO, 2007, p.10)

Neste primeiro capítulo que se seguirá, construí uma breve linha do tempo a fim de pontuar a história dos eventos dos Festivais de Inverno da UFMG e de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade em Minas Gerais, partindo do que Pinho (2007) identifica enquanto motivações para os festivais, como eles se orientam e determinam o jogo econômico, cultural e social das cidades estudadas. Me atentei ao longo do capítulo, em evidenciar como essas ramificações chegam até o trabalho das produtoras e a discussão acerca das formalizações e estruturas fundantes das profissões de gestão e produção cultural.

Para o capítulo dois, busquei discutir a identificação da relação dos feminismos com as profissões de produção cultural e gestão cultural e como o movimento pode ser importante na realidade de mulheres produtoras, a conexão com o trabalho flexível da produtora e a autonomia na profissão de produção e formações/profissionalizações em produção e gestão e o desenvolvimento das áreas no Brasil. Nesta mesma parte, comecei o debate sobre a produção enquanto ação política e de desenvolvimento social estruturante, evidenciei fissuras sobre a produção desenvolvida em ambos os festivais e por fim floresço o debate da produção e gênero a fim de uma ação mais consciente nas nossas profissões na gestão e produção.

No capítulo três, a discussão ficou por conta da dimensão da pesquisa a partir de um olhar de gênero para os Festivais de Inverno da UFMG e Fórum das Artes (Ouro Preto, Mariana e João Monlevade), observação e discussão das funções realizadas que se relacionam com gestão e produção, quantificação de mulheres produtoras nos anos pesquisados e o olhar para autoprodução e autogestão, que foram também identificadas ao longo da pesquisa e se condicionam em uma realidade de muitos artistas. Ao fim deste capítulo, apresentei modos de

produção em outros festivais que contribuem para uma perspectiva mais horizontal e colaborativa nas profissões de gestão e produção cultural.

2. Festivais de Inverno de Ouro Preto e Mariana e da Universidade Federal de Minas Gerais: cultura, economia e política

Início, entendendo o recorte temporal feito para esta pesquisa, que é de 2017 a 2019 no qual tínhamos os encaminhamentos políticos do país pós-golpe (2016) e como a cultura após essa data ganha outros horizontes. Escolho o recorte destes três anos, porque estive dentro do Festival de Inverno Fórum das Artes (o que me incendiou a vontade de falar sobre os Festivais e a prática em produção). Além disso, acompanhei de perto, os anos de mobilização política após a saída de Dilma Rousseff do cargo de presidenta do país. Como isso inferiu sobre as discussões sobre feminismo a partir dessa ótica. Foram anos em que também observamos as políticas culturais passaram por intempéries em decorrência dos governos que vigoraram após sua saída e como essas relações se atravessam no discurso da produção cultural e na perspectiva de promoção artística, como é o caso dos festivais.

Através de debates que florescem por meio das políticas de governo, observação do estacionamento de projetos e políticas culturais, a distância de políticas inclusivas e representativas, e a disseminação de discursos odiosos motivados pela gestão presidencial brasileira da época (2018 - 2022), reverbero também aqui como são fundamentais práticas como as do Festival de Inverno para a produção cultural mineira. Trago também à consideração, o cuidado sobre quem são os responsáveis que decidem o destino dos nossos incentivos e fomentos à cultura.

Em 2016, Dilma Rousseff sofreu um impeachment de seu cargo na presidência do Brasil. Um dia em que Dilma, a primeira mulher a estar neste cargo, foi completamente humilhada. É pertinente para mim, que entendamos essa questão para além de divergências políticas, mas sob uma ótica que enquadra machismo e misoginia, principalmente para dissolvermos a política que se sucedeu nos anos subsequentes: entre 2017 a 2019, ano recorte deste estudo.

Abrindo um parêntese rápido, trago Liliane Cirino Vieira (2022), historiadora e Mestra em História pela Universidade Federal de Uberlândia, para comentar o machismo que orbita na saída da presidenta e como isso também reforçou um lugar patriarcal em nossos governos e políticas. Vou citar três pontos que dialogam com a visão de Vieira e destacar alguns trechos.

O primeiro fator, é a posição socialmente posta do que é ser mulher através de uma visão única, padronizada e machista. Em abril de 2016, circulou uma capa com a chamada “As Explosões Nervosas da Presidente” relacionando Rousseff a um estereótipo de histeria e

minimizando sua intelectualidade. Estas posições evidenciaram um espaço além de críticas somente à postura política, mas que a atingiam pessoalmente com machismos e misoginia. No mesmo mês, a revista brasileira “Veja”, lança uma capa referenciando ao que talvez seja o padrão estereotipado do que seria um ideal de mulher com Michele Temer na capa: “Bela, Recatada e do Lar”. Michele Temer é a esposa de Michel Temer, o político que assumiu como presidente interino após a saída de Dilma. O caráter da matéria, além de machista, revela uma criação de rivalidade feminina.

Concluindo, esta contextualização e a impregnação no sistema patriarcal no ar que respiramos, Vieira (2022) comenta as situações que levaram ao impeachment da presidenta e os encaminhamentos referentes às pedaladas fiscais, a operação Lava-Jato e outras questões referentes às gestões do Partido dos Trabalhadores (PT). Porém, ela frisa o dia do julgamento de Dilma e o que assusta, (mas não tanto), são as justificativas, principalmente pautadas em família, Deus e propriedade privada.

Percebemos, que as verdadeiras razões políticas vão muito além apenas da corrupção ou da Lava Jato. Mesmo que esta operação tivesse dado o gatilho para o golpe, estas razões estão incrustadas em uma ideologia burguesa, racista e patriarcal, de grupos, que digladiavam para manter os seus privilégios de explorar os setores oprimidos, incluindo as mulheres, e preservar o status quo, de uma classe oriunda da ‘Casa Grande’, que defende e alude à propriedade privada. Nesta perspectiva, é apontada a violência exacerbada contra Dilma Rousseff, durante este processo, como símbolo da dimensão machista do golpe. (VIEIRA, 2022, p. 94-95)

Acendendo a inflamação nacional acerca das novas movimentações políticas, se encontram os Festivais de Inverno de Minas Gerais, festivais culturais que abarcam uma gama de manifestações artísticas e proliferam a troca cultural tanto em quem participa quanto quem está em sua cena interna nos setores administrativos e de coordenação. Tendo começado em um contexto de governo ditatorial no Brasil, segue sendo uma forte tradição de resistência nesses anos cinzas para a cultura entre 2017 e 2019.

O primeiro Festival de Inverno ocorreu em 1967 em Ouro Preto, Minas Gerais, outrora nossa capital mineira, com o intuito de criar novas conexões para os trabalhadores da arte e também trazer visibilidade aos trabalhos que comporiam a grade programática do Festival. Por este viés, o Festival de Inverno além de proporcionar a visibilidade para artistas, também evidencia a cidade em que se dá sua edição. Principalmente se tratando de cidades históricas ou com monumentos históricos (em sua maioria), muito da movimentação econômica advém do turismo. Nestes festivais, tanto as regiões se movimentam para estarem na agenda dos

programas culturais dos festivais, quanto quem trabalha internamente para viabilizar a realização dos eventos. Havendo um grande intercâmbio cultural, além de entendermos a dinâmica de verbas para a realização do evento, elas se ramificam em: prefeituras municipais, Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet), patrocínios de empresas privadas e verbas das universidades federais envolvidas.

Para adentrarmos às questões concernentes ao debate da economia da cultura e os Festivais de Inverno, é necessário começar no âmbito patrimonial.

As cidades selecionadas contêm em grande medida um cenário chamativo para a questão da preservação da memória, e, principalmente, para a questão histórica em que se desenvolveram. Ouro Preto, por exemplo, é uma cidade que mantém viva a preservação patrimonial tanto da cidade em si, quanto de seus monumentos, fortalecida pelo respaldo de Patrimônio Cultural da Humanidade da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura).

Mariana é uma cidade que, além de ter sido a primeira capital de Minas Gerais, conta com diversos monumentos tombados ao longo do seu território que fortalecem o valor histórico, cultural, arquitetônico, ambiental, além do valor afetivo para a população.

Quando falamos de Belo Horizonte, a atual capital de Minas, trazemos o olhar para uma cidade turística e urbana. Assim como Ouro Preto, Belo Horizonte também está na lista de Patrimônios Mundiais da Humanidade com o Conjunto Moderno da Pampulha idealizado por Oscar Niemeyer compostos pela Igreja São Francisco de Assis, pelo Cassino da Pampulha, pela Casa do Baile e pelo Iate Golfe Clube (Iate Tênis Clube).

João Monlevade é também uma das cidades que acompanha a agenda cultural do Festival de Inverno Fórum das Artes, evento este que comporta quase um mês de atividades culturais formativas e de lazer durante a temporada de inverno em Ouro Preto, Mariana e João Monlevade no mês de julho. A cidade abriga um dos campus da UFOP, uma das instituições de ensino superior responsáveis pela realização do Festival de Inverno Fórum das Artes.

É interessante notabilizar as instituições envolvidas na realização dos festivais, levando em conta que isso reflete em seu alcance e em seu impacto. O Fórum das Artes, por exemplo, surge enquanto uma iniciativa de movimentar não somente a cidade, mas principalmente sua comunidade acadêmica, tanto em produções que acarretam o fomento ao ensino, mas também por se tratar de uma extensão do ensino à comunidade. Logo, faz sentido termos um festival que abrange os três campus universitários, ainda que as cidades já possuam uma visibilidade autônoma ao evento.

As atrações turísticas, a historicidade e a unicidade de cada cidade, abrem caminhos para que a rotatividade de pessoas esteja em alta. Mas o fomento artístico pode ser importante para a manutenção do capital de giro das cidades, muito desenvolvido neste caso em Ouro Preto através do turismo cultural. Sendo o Festival de Inverno, um importante agente na visibilidade da cidade ao mesmo tempo em que reforça a identidade da comunidade local. (CARVALHO; REIS; MACEDO, 2010, p. 21).

A vida dessas cidades é também construída por meio das histórias entrelaçadas que as compõem; O retrato da memória estampada em seus monumentos e as pessoas que ali teceram e tecem suas lembranças. Ao mesmo tempo, constroem novas visões referentes à história que as compõem, para que não se esqueçam de que já foram palco para muito sangue, disputas de poder e principalmente, para compreender o lugar da decolonialidade e dos pensamentos pós-coloniais dentro dessas cidades. Hoje, devemos traçar novos rumos para a conscientização do passado escravagista que permeia estas cidades.

Com o nome já consolidado, assim também é a época de seu acontecimento. Os Festivais de Inverno têm sua realização na mesma época do ano que retrata seu nome, em meados de Julho, com atividades por até mais de 20 dias, como é o caso do Fórum das Artes em Ouro Preto, Mariana e João Monlevade. Durante o período de preparação e até a sua finalização, a cidade é imersa dentro de contexto artístico, vendo-se dentro de um fluxo de ações que promovem o intercâmbio cultural. É importante frisar, que o Festival de Inverno de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade se atenta às temáticas de modo que incluam debates diversos, o legado ouropretano e da região. Então, a construção da identidade de cada festival busca evidenciar algo vinculado à memória das cidades ou da região em que as mesmas estão situadas.

Deste ponto de vista, podemos compreender o lugar que estes festivais se propõem a estar e a dialogar. Em Belo Horizonte, onde o Festival de Inverno começou a ser planejado, vê-se uma ligação muito forte com a Universidade. A universidade no sentido plural da palavra. Sabemos que, este espaço público a que temos acesso nos fornece uma gama de experiências e trocas, é de grande estima que um evento como o Festival de Inverno surja e se reforce por meio das Universidades Federais. Deste modo, ao ser parte da prática extensionista das universidades, detém a preocupação com a comunidade externa à elas, ao mesmo tempo que promove a integração da academia, estudantes, docentes, servidores, população às atividades culturais e formativas dos eventos.

Até aqui propus um panorama geral destes festivais e agora veremos com mais amplitude suas dinâmicas e como se relacionam com a presença dessas mulheres. Ao trazer a

configuração de 2017 a 2019, é em decorrência ao um período no qual eu também estive trabalhando através da Empresa Júnior Multicultural Produções Artísticas, dos cursos de Artes Cênicas e Música da UFOP, no Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana: Fórum das Artes. Neste tempo, tivemos governos em que a cultura não foi prioridade e soube de perto o quanto isso afetou não somente o ensino superior em teatro, mas o trabalho com a prática artística. Cansada também de falar das faltas na nossa área, venho querendo tratar das possibilidades. Portanto, essa pesquisa se abre aos horizontes possíveis ao mesmo tempo em que reflete sobre as concepções envelhecidas.

Sendo assim, este é um debate acerca da resistência artística por meio dos festivais e também dessas mulheres produtoras, tendo em vista tempos em que o ódio e a misoginia eram fortemente disseminados. Vejamos a seguir um pouco mais dessas dissoluções.

2.1 Historicidade e trajetória geral dos Festivais de Inverno da UFMG e de Ouro Preto e Mariana

Inicia-se o Festival de Inverno em 1967, como uma iniciativa de alguns docentes da Universidade Federal de Minas Gerais juntamente com alguns professores da Fundação de Educação Artística², com o intuito de criarem uma atividade cultural integradora. Hoje, já se consolida enquanto um grande programa da UFMG e integrante fundamental na trajetória de artistas e profissionais que ali passaram e ainda passarão, se firmando enquanto um panorama artístico-cultural que influi na dinâmica dos espaços em que acontecem. O Festival de Inverno da UFMG se caracteriza com um formato de deslocamento das atividades em outras cidades de Minas. Apesar da sua iniciativa ter partido da Universidade Federal de Minas Gerais, o caráter itinerante contempla a ideia de enaltecimento de culturas regionais, e como veremos a seguir, movimentações econômicas e reverberações que modificam o lugar e as pessoas inseridas no contexto.

Enquanto uma idealização proposta por alguns professores da Escola de Artes da UFMG (Faculdade de Artes Visuais na época) e Fundação de Educação Artística com o apoio da Escola de Farmácia da UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto), aparece a primeira edição do festival, como descrito pelo escultor e professor de Artes Plásticas da UFMG Fabrício Fernandino (2011), em sua tese *20 anos do Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais: 1967 a 1986*. Beatrice Menegale, citada na tese de Fernandino, foi uma das

² FEA - entidade sem fins lucrativos que busca promover ensino, experimentação e difusão de arte em Belo Horizonte.

responsáveis pelo encaminhamento das atividades de férias em Julho, pois foi a partir de cursos já realizados em Belo Horizonte, que houve então o intuito de promover neste período práticas formativas de cunho artístico na cidade de Ouro Preto e com o apoio de outros professores. A partir desta primeira movimentação, levaram o projeto à Reitoria da UFMG que logo o aprovou. Com a Coordenadoria de Extensão, o aval da Prefeitura de Belo Horizonte e o apoio da Prefeitura de Ouro Preto, a viabilização foi encaminhada. Sobre os primeiros momentos do Festival de Inverno, Haroldo Matos, um dos idealizadores comenta, em um trecho retirado da tese de Fabrício Fernandino:

Desde o primeiro Festival, nós tivemos uma adesão muito grande de quase todas as escolas de Belas Artes do país. A ideia de se fazer um curso em Ouro Preto parece que foi do agrado de todos. Eu acredito que isso tenha colaborado de uma maneira efetiva para que ele funcionasse tão bem e tivesse a importância que teve no desenvolvimento não só de nova mentalidade dentro das escolas de arte do país, mas também na formação de novos artistas que eclodiram nesses períodos do Festival. Nós temos hoje em Minas, por exemplo, uma série de artistas todos eles praticamente formados no Festival de Inverno. (MATOS, apud. FERNANDINO, 2011, p.33)

A partir do relato de Matos, percebe-se o viés formativo e também preocupado com o desenvolvimento de encaminhamentos à comunidade. Com a abrangência de outros estudantes das Escolas de Belas Artes do país, propunha-se um veículo de comunicação e troca, além de fornecer às cidades envolvidas um sentimento participativo e de interação local. Ao mesmo tempo, dissemina a visibilidade de uma iniciativa cultural que atrai olhares, presença de turistas e promove a projeção internacional do evento. Ainda com início tímido, o alcance nos primeiros anos do Festival propiciou sua continuidade.

Ressalta-se ainda a importância do Festival aos estudantes bolsistas em processo de graduação nas universidades federais participantes do evento (UFMG e UFOP). A partir desta experiência, o festival proporciona atividades que podem exercer uma função complementar ao nosso processo de formação já iniciado na faculdade, propiciando um primeiro contato com o mercado de trabalho nas áreas de estudo dos estudantes. Ainda que de forma supervisionada, absorvem a intercambialidade de conhecimento.

Por que realizar o Festival em 1967? Sabe-se que já haviam tentado realizar outros Festivais anteriores ao de Inverno, como o Seminário de Música de Ouro Preto, que inclusive teve aceite de financiamentos do estado mineiro, mas que não aconteceu por não ter sido viabilizado em tempo hábil (KAMINSKI, 2012). A premissa de um Festival de Inverno veio também de uma união de interesses. Para Ouro Preto, por exemplo, o interesse maior era

expandir o turismo cultural. A UFMG foi essencial para a proposição de tornar a cidade “campus cultural” no mês de julho.

Toda essa atividade inicial foi de imediato apoiada pela Reitoria da UFMG, na gestão do Reitor Professor Gerson de Brito Mello Boson, através da Coordenadoria de Extensão da Reitoria da UFMG e viabilizada pelo Governo de Estado, na gestão do Governador Israel Pinheiro, através da Hidrominas e da Prefeitura de Ouro Preto, cujo prefeito era Genival Alves Ramalho. (FERNANDINO, 2011, p.33)

O rumo direcionado pelo Festival adveio de ambiência propícia à realização. A continuidade do Festival o tornou uma referência da vanguarda mineira e retrato da época pela qual o país passava.

Sobre a efervescência do Festival e sua singularidade, León Kaminski (2012) aponta que, além das variadas vertentes que compunham a programação do evento, houve uma influência a partir de um encaminhamento na segunda metade do século XX relacionado às propostas dos festivais. Estes eventos, se tornaram mediadores culturais, palcos das expressões e diálogos entre gerações. Todos envolvidos em uma época que já no exterior se difundiam como prática da *festivalização* como: Monterey Pop (1967) e Woodstock (1969).

Em plena Ditadura Militar no Brasil, o Festival concentrou-se nas áreas de música e artes plásticas, buscando ampliar os debates da universidade com a comunidade por meio da prática da extensão. Buscou-se o viés de promover oficinas, espetáculos artísticos e mostras de trabalhos. Em seu começo, abrigava muitos estudantes e turistas, sendo em suas primeiras edições realizado em Ouro Preto. Com a ideia de itinerância, surgem, através dos anos, os Festivais que transitavam mais tarde nas cidades de Diamantina, São João del-Rei e Belo Horizonte. Esse caráter inicial de acontecimentos no interior, cria um sistema de resgate da memória e história desses lugares, atentando-se ao intuito de também criar um espaço de diálogo e resistência a priori.

No documentário, *40 Invernos* de Evandro Lopes e Sérgio Vilaça (2007), algumas pessoas que participaram das organizações iniciais do Festival de Inverno ao longo dos 40 anos iniciais do evento são entrevistadas e declaram algumas informações interessantes para entendermos o andamento da criação do evento. Durante a sua primeira realização em Ouro Preto, em 1967, já estava em vigor o regime ditatorial militar no Brasil. Desde seu começo, foi um evento cultural com grande potencial de crescimento. Unia a atenção tanto de um público que buscava por lazer e troca de conhecimento quanto dos militares, que naquele período acompanhavam grandes movimentações a fim de encontrar “subversivos”, que pudessem

questionar, de alguma forma, o sistema vigente, como lembrado pelos entrevistados no documentário.

A partir do relato de José Adolfo Moura, no documentário *40 Invernos* (2007), pode-se entender que os militares acompanhavam vigilantes o Festival, e até meados de 1970, o Festival seguia tranquilamente. Porém, com o avanço das medidas restritivas e a forte censura, um Festival que crescia ano após ano, estava visado a ser observado, ou até mesmo sofrer com o regime ditatorial da época. Como relata Vitor Godoy no mesmo documentário, o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) inicia o acompanhamento das atividades do Festival na Praça Tiradentes em Ouro Preto, instalando-se com um camburão no centro histórico. Berenice Menegale, uma das entrevistadas do documentário *40 Invernos*, alega que, em alguns momentos houve infiltração da polícia dentro da programação cultural do evento, e que isso fazia com que tanto a equipe que trabalhava com o Festival quanto as pessoas que dele participassem, ficassem “sob pressão”.

Em tempos decisivos no Brasil, acompanhado de movimentos internacionais como manifestações, transformações sociais, rupturas, o Festival de Inverno da UFMG propõe através da coordenadoria de extensão um contato mais próximo com a sociedade a fim de dialogar e comunicar. Era um delicado momento de mudança no país, e o evento outrossim significava debater novos rumos através da cultura. A partir da perspectiva de avanço e com uma boa repercussão proposta no primeiro ano de realização, o festival engrena em suas próximas edições com o intuito de desenvolvimento e formação enfrentando as adversidades daquele tempo (FERNANDINO, 2011).

Ainda sobre a imagem promovida pelo festival, considera-se a multipluralidade constituída em suas dinâmicas e no que se propunha a abarcar enquanto linguagens artísticas e temáticas. Com as novas discussões em voga, como gênero, libertação dos corpos, a liberdade de expressão e repressão política, neste lugar representativo, o Festival propunha o abrigo e a possibilidade de poder ser um canal para transcorrer toda a efervescência envolvida naquela época. A proposição que surgia pautando amor versus ódio chega ao festival que, por meio da arte, via esperança no encontro promovido, concomitantemente abria a possibilidade de tensionamento do pensamento crítico por meio de sua produção cultural em meio às censuras. Um outro ponto a ser ressaltado é que, em uma época tão conturbada e ainda assim tão reveladora, houve o movimento de feitura de um festival artístico que promove formação, troca de conhecimento, apresentações artísticas, que promove a fortificação da cultura mineira e

nacional, gera renda e capital de giro à cidade. Foi uma iniciativa que pode se configurar em uma resistência e manifestação artística em meio ao conflito nacional vivenciado.

Novas perspectivas, convidados de outras localidades, destaque às tradições das cidades que passavam, Leon Frederico Kaminski (2012) diz sobre características de festivais em geral:

Os festivais, ao reunir num mesmo espaço artistas e públicos de diferentes estados, países, ou até mesmo da mesma cidade, tornam-se locais de mediação e circulação cultural, podendo, ainda, contribuir para o surgimento de propostas artísticas híbridas. Nesse sentido, ao proporcionar esses encontros, os festivais podem ser considerados como “zonas de contato”, onde não somente objetos, mensagens, mercadorias e dinheiro circulam, mas também são constituídas por movimentos recíprocos de pessoas. Lugares de encontros multi e interculturais, os festivais são também espaços onde ocorrem conflitos e tensões entre diferentes personagens e setores. Não são simples “choques” entre culturas (população local, visitantes, artistas, produtores...), mas confrontações que ocorrem porque participam de contextos convergentes, identidades que se cruzam e que estabelecem “processos de interação, confrontação e negociação entre sistemas socioculturais diversos. (KAMINSKI, 2012, p. 66)

Sobre a herança que o Festival tem em seus convidados e artistas, os entrevistados do documentário *40 Invernos* de Evandro Lopes e Sérgio Vilaça citam nomes como Grupo Galpão (MG), Grupo Giramundo (MG), UAKTI (MG), Grupo Corpo (MG). Em suas falas fica nítido um caráter formativo e de experiência de trabalho para os grupos, Júlio Varela, um dos entrevistados, coloca o Festival enquanto “pai e mãe” de alguns dos grupos presentes no evento.

Além dos grupos que se desenvolveram ou se fortaleceram a partir da experiência do Festival de Inverno, os entrevistados comentam o fato de outros Festivais advirem a partir de ações do Festival, como Mostra Internacional de Teatro (que passou inclusive por edição dentro do Festival) e FIT-BH (Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte).

Entre 1972 até 1979, o Festival permaneceu em Ouro Preto. Em 1979, o público do Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, que até então acontecia em Ouro Preto com um intuito de troca e fomento da história da cidade, se ampliou muito, e a rotina que durava cerca de um mês de programação começou a incomodar os moradores locais. Portanto, os organizadores decidem - entre outras questões - por rodarem com a proposta do Festival em outras cidades, e assim surgem outros pontos de encontro como Belo Horizonte, São João del-Rei e Diamantina.

Após esse deslocamento, os coordenadores do Festival viram a possibilidade de criarem propostas específicas que abarcassem a cultura local e principalmente focassem em abarcar também a população moradora das cidades em que o evento acontecia. Estima-se que o alcance do Festival em 1972 teve uma crescente que oscilava entre 100 mil pessoas e 350 mil pessoas, como comenta Kaminski (2012). Pensando na projeção, o festival trazia não só um enfoque

para a cidade, aos comércios, aos circuitos culturais, e a historicidade, como também aos trabalhadores e suas profissões, como traremos a importância da trajetória profissional de produtoras culturais nos Festivais de Inverno da UFMG e Ouro Preto, Mariana e João Monlevade.

Por volta de 1980, de acordo com Kaminski (2012), um importante dado influencia nos andamentos organizacionais do Festival: a Fundação Artística se ausenta da organização geral. Deste modo, a UFMG adquiriu ainda mais um caráter referencial no quesito administrativo do Festival, e como consequência, influencia diretamente no nome do evento, aceites de convidados e se configurava como facilitadora em negociações.

No período de 1980 a 1986, o Festival migra para Diamantina e São João del-Rei e dali assume também a personalidade itinerante. Depois das edições de 1986 e 1987, São João del-Rei se emancipou criando o seu Inverno Cultural da Universidade Federal de São João del-Rei (FERNANDINO, 2011), mas ainda com a ideia de permanecer no modelo do Festival que o originou.

No período de 1993 a 1999 o festival retorna a Ouro Preto. E em 2000, é criado o Festival de Inverno de Ouro Preto - Fórum das Artes (FERNANDINO, 2011). Em 2017 a inserção da cidade de Mariana na realização do evento e em 2019 a cidade de João Monlevade.

O impacto proposto pelo Festival pode ser entendido por Fabrício Fernandino (2011), que em sua tese constrói uma linha do tempo dos primeiros 20 anos do Festival. Dissertando acerca de questões como: economia da cultura, modificações sociais, transformações nos ambientes em que foram realizados e até mesmo na população das cidades onde ocorreram. Ele diz:

O Festival é um processo cultural transformador, que promove as pessoas, modifica comportamentos, alarga horizontes e instiga os questionamentos. Elejo-o por ser uma história de sucesso e procuro demonstrar que ele é um espaço original de criação, um movimento cultural amplo que agrega arte, criatividade, conhecimento e trabalho não com objetivos de resultados imediatos, mas com objetivos de desenvolvimento de processos. Esse evento tem objetivos focados antes de tudo na promoção do conhecimento e do exercício das habilidades do homem em tentar compreender a si mesmo e o seu universo através da arte. (FERNANDINO, 2011, p. 20)

Em 1980 o Festival realizou uma pausa. Por falta de auxílio financeiro e falta de apoio político para sua realização, pontua um certo descaso com o festival enquanto ferramenta articuladora da arte evidenciando uma omissão de comprometimento do poder público municipal (CIFELLI, 2005). Para Fernandino (2011), “faltam verbas, pois, já que o apoio oficial é insuficiente, a UFMG não tem condições mais de arcar com a maioria das despesas”

(FERNANDINO, 2011, p.152). Porém, se pensarmos em grande escala, o que uma pausa em um Festival acarreta, por exemplo, em um contexto econômico para as cidades, o comércio e a geração de empregos?

Tomando meu fenômeno de estudo, para produtoras culturais, como discutiremos a frente, o Festival de Inverno pode ser uma “formação continuada” uma experiência que reverbera na vida de seus profissionais, para a socióloga e antropóloga, Marie-Cristine Josso:

A função social dessas formações iniciais e continuadas (grande número de profissionais não são formados em universidades; nesse caso falamos de formação inicial e continuada porque ela prolonga formações anteriores em outras instituições ou cursos) conhece, assim, uma sensível evolução: de um lugar de geração, aprofundamento ou desenvolvimento de competências diversas, como eram na origem, transformam-se progressivamente em lugar de nova socialização, de reformulação dos laços sociais, de redefinição de projetos de vida, portanto, de redefinição do que é compreendido por muitos como uma identidade evolutiva, graças ao fato de levarem em consideração a perspectiva existencial através da qual a vida em suas dimensões psicossomáticas e socioculturais toma forma, se deforma, se transforma, e, dessa maneira, impõe a criação ou recriação de sentido para si – mais ou menos possível de partilhar com outros – e de novas formas de existência e de subsistência. (JOSSO, 2007, p. 415)

Deste modo, faço um paralelo: se a produção cultural é muito fundamentada na prática da experiência, na produção de um evento ou produto cultural, esta prática pode ser considerada enquanto uma experiência fundadora e formativa?

2.1.1 Fórum das Artes - Festivais de Inverno de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade

Antes de se tornar o Fórum das Artes, também pelo seu vínculo com a universidade e pesquisa, propostas de desenvolvimentos acadêmicos dentro dos Festivais e propostas formativas, o Festival era conectado ao Festival da UFMG. Se emancipa em meados dos anos 2000 a fim de se tornar um pólo individual, mas ainda com associação ao modelo de sua origem.

A possibilidade dessa emancipação oferece em um primeiro momento ao Festival, um caráter organizacional que pretende atuar nos interesses da própria cidade em que ocorre, além de percorrer a ideia de “fórum”, “seminário”. Para esta nova etapa, o evento abarca propostas para difundir a prática de atividades da universidade, e comporta em todo festival um espaço para uma programação de seminário voltado para alguma temática. Este modelo, influi também na dinâmica do Festival, já que quando passa ser totalmente realizado em Ouro Preto, se afina enquanto uma afirmação maior com o espaço-cidade. Isso influi nas temáticas observadas com

o intuito de dar ênfase à memória da cidade e ao mesmo tempo que a reconhece enquanto o que a constitui.

Em 2017, primeiro ano do meu recorte para esta pesquisa, a temática do Festival de Inverno Fórum das Artes foram os 150 anos do Zé Pereira e Club dos Lacaio, trazendo o reforço à memória da agremiação folclórica-carnavalesca em atividade mais antiga do Brasil³, além da inserção da cidade de Mariana na organização e participação do evento. Em 2018, foi a vez de relembrar um dos movimentos mais fortes na cultura brasileira: O Tropicalismo. Em 2019, a temática volta-se para os “Diálogos com os Sertões das Gerais: Homenagem às Cavalhadas de Amarantina e aos 50 anos da UFOP”⁴, e há integração da cidade de João Monlevade na programação e participação do evento.

Nota-se em suas programações, o cuidado com a temática e a seleção de propostas que estejam de acordo com a proposta geral do Festival, principalmente a abrangência de possibilidades artísticas locais que conversem com o tema geral dos festivais. Em 2019, por exemplo, houve o cortejo *Tropeiros da Serra de Ouro Preto*, seminário *As Cavalhadas* e a exposição: *Objetos e Indumentária Tropeira da Serra de Ouro Preto* e Degustação da Culinária Tropeira.

Observa-se a flexibilidade para a abrangência maior de propostas artísticas. Sendo o tema um ponto de partida, levando em conta que os temas muito específicos podem ao invés de democratizar o acesso de propostas, inviabilizá-lo.

Para além do cunho empírico, a jornada Festival de Inverno e a preocupação com os cenários locais, promove o olhar para a história mineira ao mesmo tempo em que a homenageia. Como é o caso de *Diálogos com os Sertões* (Festival de Inverno de 2019), em que abre a lupa para a vivência sertaneja que compõe a história de Amarantina, cidade no distrito de Ouro Preto, com as *Cavalhadas de Amarantina*. As *Cavalhadas*, desde 2011 são reconhecidas como patrimônio cultural imaterial de Ouro Preto.

³ A agremiação Zé Pereira e o Clube dos Lacaio foi fundada em 1867, sendo uma agremiação folclórica-carnavalesca mais antiga do Brasil em atividade. Com seus desfiles pelas ruas de Ouro Preto, a ação é conduzida por seus três bonecos: Capitão, Baiana e Benedito, como informada pela autora da matéria on-line Mayara Portugal no site da Universidade Federal de Ouro Preto. Em 2017, na 50ª edição do Festival de Inverno, a agremiação completou 150 anos.

⁴ “As Cavalhadas de Amarantina, tema central desta edição do evento, são celebradas em seminário e cortejo, traçando uma homenagem a essa importante tradição de origem portuguesa que encena a luta entre mouros e cristãos, que, em Amarantina, são registradas como patrimônio cultural ouro-pretano desde 2011.” (SOUZA, 2019) **Festival de Inverno de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade encerra edição 2019 com um grande cortejo tropeiro**. 2019. Disponível em: <https://ufop.br/noticias/festival-de-inverno/festival-de-inverno-de-ouro-preto-mariana-e-joao-monlevade-encerra>. Acesso em: 17 abr. 2023.

2.1.2 Festival de Inverno da UFMG

Ambos, os festivais da UFMG e Fórum das Artes, propõem diálogos com atuação e de organização formativa com cunhos educativos, interações e trocas artísticas, fomento à cultura e fortalecimento das esferas de extensão das universidades no programa dos festivais. Contudo, compreendem-se distintos um do outro em alguns dos seus encaminhamentos e com diferentes demandas de criação e desenvolvimento após sua desvinculação um do outro em meados de 2004, apesar de manterem suas configurações básicas similares (FERNANDINO, 2011).

A 49ª edição do Festival de Inverno da UFMG, em 2017, ocorreu dentro do Campus da Pampulha da Universidade Federal de Minas Gerais e também no Conservatório da UFMG, no Centro de Belo Horizonte. Nesta edição, com a proximidade dos 50 anos de sua primeira realização, proporcionou ao público uma comemoração da resistência artística, observando a caminhada desde sua fundação. Em matéria⁵ coletada na página oficial da UFMG, com o tema proposto para aquela edição “Poéticas de transformação: criação e resistência”, Leda Maria Martins, uma das diretoras da ação cultural da época, em entrevista ao site, comenta:

Esse clima se formou por uma congregação de elementos. Comemoramos os 50 anos de um festival do qual se originaram tantos outros festivais no país. A soma disso com o momento que a gente vive, e também com uma temática que tratava de criação, resistência e transformação, motivou reações extraordinárias. (MARTINS, 2017)

Já na edição do ano seguinte, em 2018, com o tema “Coexistência: um, dois, nós”, com a premissa de abraçar a diversidade e singularidade de cada um, o tema propunha diálogo frente às diferenças e a possível coexistência a partir delas, como compreendido através da apresentação da 50ª edição no site da UFMG.

Em 2019, a 51ª edição foi realizada em Belo Horizonte e na cidade de Tiradentes. Com o tema de “Memória: arte e patrimônio”, o viés da edição propunha um espaço de conversa que movimentava o país na época, tendo em vista o incêndio do Museu Nacional e do Museu da Língua Portuguesa naquele mesmo período, o evento inferia principalmente, a reflexão sobre as políticas públicas destinadas à cultura e manutenção de patrimônios culturais. Sobre a escolha da composição dos locais em que serão realizadas as atividades, Fernando Mencarelli,

⁵ Martins, Leda Maria. Festival de Inverno da UFMG. Um festival já com lugar garantido na história. Belo Horizonte, agosto de 2017. Entrevista concedida ao site. Disponível em: <https://ufop.br/noticias/festival-de-inverno/festival-de-inverno-de-ouro-preto-mariana-e-joao-monlevade-encerra> Acesso em: 24 abr. 2023

diretor de Ação Cultural em 2019 do Festival, em matéria⁶ publicada na página virtual da UFMG, ressalta que:

O Centro Cultural e o Conservatório estão entre as primeiras edificações da capital, e o Espaço do Conhecimento integra o importante conjunto da Praça da Liberdade. Em Tiradentes, o Museu Casa Padre Toledo, o Centro de Estudos e Biblioteca e o Quatro Cantos Espaço UFMG Cultural são prédios do século 18 que remetem ao barroco e à Inconfidência Mineira. (MENCARELLI, 2019)

Compreendo que, os Festivais Fórum das Artes abarcam temas mais específicos e a proposta de temáticas situadas em consonância com as cidades envolvidas no evento, enquanto o Festival da UFMG, nos três anos de 2017 a 2019, propõe diálogos mais abertos nas temáticas. A abrangência de propostas para além das temáticas, oportuniza a participação de diversas linguagens. O tema enquanto ponto inicial é interessante, mas se muito específico pode dificultar a entrada de artistas, atrações e respectivas contratações. Este é um ponto para abrir a discussão de produção que vem a seguir, lembrando que a constituição do evento e sua “roupagem” são derivados desde os primeiros planejamentos dos eventos, como é o caso das temáticas e como é feita a curadoria. Não obstante, ambos festivais cumprem uma vasta programação nos dias do evento, procurando também diversidade de atividades e linguagens artísticas.

2.2 O discurso da memória: Festivais de Inverno e sua influência na economia da cultura das cidades de Belo Horizonte e Ouro Preto, Mariana e João Monlevade

Tendo em vista a cultura e economia sob o viés social, há que se pensar em uma interrelação sobre elas. Como Maria Inês Ribeiro Pinho (2007), Mestre e pesquisadora de Estudos culturais e Sociais, abre a discussão na introdução desta pesquisa, um festival pode estimular o espírito de identidade e pertencimento de uma comunidade, além de propiciar a visibilidade pública de trabalhos artísticos e oportunizar a empregabilidade de profissionais. Para que tudo isso aconteça, a participação de organizações e políticas públicas de acesso à cultura são fundamentais. A interação entre sociedade civil, instituições de ensino superior e lideranças estaduais e municipais deve ser próxima. Este encontro, auxilia no sentimento de pertencimento de uma comunidade, que aquele espaço é também destinado a população, de

⁶ Fernando, Mencarelli. Festival de Inverno da UFMG. 51ª edição do Festival de Inverno da UFMG. 2019. Entrevista concedida ao site. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/eventos/51-festival-de-inverno-da-ufmg> Acesso em: 24 abr. 2023

modo a pensar na acessibilidade do público ao festival e na democratização de acesso a ele, para além da comunidade universitária e turistas.

Vamos entender como essas e outras interações em suas organizações, influem na economia dos festivais aqui pesquisados. o que essas relações acarretam aos eventos e como de certo modo há uma implicação na participação e presença de produtoras culturais nos festivais de inverno da UFMG e no Fórum das Artes.

O período em que esta pesquisa se concentra reconhece o valor agregado ao Festival de Inverno ao longo de mais de 50 anos desde sua primeira edição, enaltecendo-o enquanto um importante evento artístico e formador. Pensando também na relação entre cidade, cultura e memória, Paula Ziviani (2020), pesquisadora em Ciências Sociais e Humanas afirma: “Utilizada de forma instrumental, a cultura tem se tornado um meio cada vez mais importante de consumir a cidade.” Entender a localização dos Festivais de Inverno, é perceber em que contextos ocorrem, a dimensão que têm para a cidade e como florescem discursos sobre a historicidade regional. Sabendo da potência de realização e do impacto social, econômico e cultural para a cidade, em meio aos percalços das políticas culturais brasileiras, nos três anos pesquisados, ocorrem os festivais.

Em uma época (2017-2019) em que o país enfrentava grande desilusão em relação ao financiamento da cultura⁷, os artistas viviam em meio às incertezas de trabalhos. Ainda assim, o Festival de Inverno encontrou formatos viáveis de acontecer. Através de suas edições, as cidades se destacaram por criar memórias afetivas e criar experiências coletivas e individuais, como citado no artigo de Aryella Mascarenhas da Silva Reis (2012), Mestra em Cultura e Turismo pela Universidade Estadual Santa Cruz e Natanael Reis Bomfim, Doutor em Educação pela *Université du Québec à Montréal* (Canadá). Neste mesmo artigo, encontramos o desenvolvimento acerca do turismo cultural, em que a motivação para as viagens até a cidade é a própria identidade cultural gerada pelos lugares e por diferentes grupos sociais.

A articulação poder público, poder privado e da própria comunidade no Festival de Inverno Fórum das Artes em suas edições, procura congrega grupos sociais diversos, representando-se enquanto uma manifestação cultural destes lugares. Para além, o desenvolvimento de um turismo cultural sustentável, preocupa-se que esses eventos também se

⁷ Em 2016 o Minc - Ministério da Cultura foi extinto no governo do presidente Michel Temer. Por meio do site oficial do governo brasileiro, há a seguinte informação sobre o Ministério da Cultura: “Pela Lei nº 13.844, de 18 de junho de 2019, e com a publicação do Decreto nº 9.674, de 2 de janeiro de 2019, a estrutura da Cultura foi transferida para o Ministério da Cidadania, sendo então transformada em Secretaria Especial De Cultura”. A sentença afeta diretamente a camada artística ao ponto a medida em que cria uma abrangência aos temas culturais generalizando-os, não levando em conta todas as especificidades da área. Além de, diminuir a estrutura da agenda cultural até para fomento de recursos.

atenham a preservação socioambiental e se ater contra injustiças sociais. (REIS; BOMFIM, 2012, p. 254). Para Reis e Bomfim (2012), o Festival de Inverno fundamenta-se como ferramenta crucial de desenvolvimento socioeconômico na cidade de Ouro Preto:

Partindo dessa premissa, o Festival de Inverno adquire dupla importância, primeiro por colocar em cena valores, projetos, arte e cultura da comunidade, se tornando, desse modo, um espaço para afirmação da identidade local e segundo por ser importante atrativo do turismo cultural, que baseado nos princípios de sustentabilidade, torna-se capaz de contribuir para mudanças sócio-econômicas positivas para a cidade e sua comunidade. (REIS, BOMFIM, 2012, p. 257)

Economicamente falando, através da dinâmica de firmar-se ano a ano ao longo das edições, o Festival de Inverno Fórum das Artes se articula para que consiga atingir a adesão através do engajamento da população local e também de turistas, agregando novas oportunidades de investimento e patrocínio frente à espera e demanda de apreciadores, colaboradores e espectadores.

As prefeituras, a UFOP e a FEOP (Fundação Educativa de Rádio e Televisão Ouro Preto) realizaram o evento que contou, em muitas edições, com o auxílio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura (ICMS - MG) e a Lei Rouanet, ligada ao então Ministério da Cultura (Minc), e além do “patrocínio de empresas privadas, como Vale, Samarco, Gerdau e Globo Minas e de empresas estatais como Petrobrás e Cemig” (Andrade, 2017, p. 74) o que, com certeza, influenciou na maneira como o Festival era planejado, seja na escolha de suas atrações, na quantidade de atividades desenvolvidas, formas de divulgação da programação (VICENTE, LESCURA, KNUPP, 2020, p. 8)

Como prática extensionista, para além da própria comunidade local dos Festivais, o Festival de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade em 2018, se comprometeu também com o núcleo interno de trabalho, contando com a presença de 450 pessoas trabalhando nos veículos organizacionais do Festival, entre bolsistas, voluntários, empresas locais e externas, docentes da Universidade Federal de Ouro Preto e etc.

Com a perspectiva de também abarcar várias vertentes e ainda movimentar públicos diversos, nos anos de 2018 e 2019 o Festival de Inverno - Fórum das Artes contou com a estimativa de público de 72 mil pessoas. Como nos contam os autores de *Marketing do Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana: uma análise das edições de 2018 e 2019*:

97 shows, 53 espetáculos de teatro e dança, 35 intervenções em espaços abertos, 10 exposições, 16 trilhas ecológicas, 100 oficinas, 36 atividades no Fórum das Artes (Encontros, Seminários, Mesas, Palestras e outros), como também 57 atividades parceiras em articulação com outras entidades, em 22 espaços ocupados nestas 03 cidades. Ele envolveu diretamente 1048 artistas (locais, regionais, nacionais e internacionais), 452 pessoas na equipe, sendo destes 233 bolsistas da UFOP. E

obteve um público beneficiado de cerca de 400 alunos da rede pública de ensino e 250 alunos nas atividades formativas. (VICENTE, LESCURA, KNUPP, 2020, p. 9 apud. Knupp, *et al*, 2018, p. 19)

Sendo dois grandes eventos e regionalmente conhecidos (Festival de Inverno Fórum das Artes e Festival de Inverno da UFMG), acarretam empregos de forma direta e indireta nas próprias cidades. Para as universidades participantes, visibilidade para projetos de extensão universitários, congressos e mesas de debates e aberturas para o intercâmbio entre o que é desenvolvido nas instituições públicas e a comunidade. Atenta-se para o fato de que em Julho seja mais abrangente e ainda mais difundido, por ser uma período entendido em escolas, universidades e outras profissões como época de recesso para lazer e descanso, configurando-se em uma atividade cultural visada para o público durante o período.

Em 2019, ano em que o país já enfrentava grandes cortes nas universidades, crises na cultura e economia do Brasil, pode-se destacar dois desafios em relação à realização do Festival Fórum das Artes: primeiro, se o Festival de fato aconteceria e se ocorresse, em quais circunstâncias se encaminharia. O entendimento maior da afetação de uma baixa de fomentos para o Festival, não fez com que as estruturas se abalassem amplamente. Organizadores gerais e executivos mencionam a vontade de realizá-lo mesmo com as dificuldades declaradas:

Já na edição de 2019, uma das primeiras notícias que se teve sobre o Festival de Inverno foi a Carta Aberta à Sociedade escrita pela equipe de organização e publicada no dia 28 de maio daquele ano no site institucional da UFOP. Em tal documento percebia-se a determinação e vontade de se realizar um Festival mesmo com a incerteza de sua execução, entre tantos cortes financeiros nas universidades, crise econômica e em um cenário político inconstante do país. Além disso, os representantes da coordenação geral e executiva do Festival, que foram entrevistadas nessa pesquisa, apontaram a intenção de se realizar um evento mesmo que em um formato diferente reduzido do planejado, englobando variados projetos de extensão da universidade que existem dentro da PROEX. (VICENTE, LESCURA, KNUPP, 2020, p. 9)

O contexto turbulento enfrentado pelo país entre 2017 e 2019, impactou diretamente o andamento do evento. Para a realização do Festival de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade, entendeu-se que, já prevendo os rumos incertos que o país se encontrava, os possíveis incentivos privados poderiam contribuir para a continuidade da história do Festival e uma possível edição. A instabilidade derivada dos cortes universitários impossibilitava também o alcance da divulgação que dependia de outros órgãos para sua realização, o que desembocava na imobilização para o evento. A incerteza financeira esteve presente desde o princípio da edição de 2019 Fórum das Artes, assim como por quais estruturas o festival se constituiria e quais iniciativas por ele poderiam ser implementadas.

Até aqui, entende-se que alguns fatores são cruciais para o alcance dos Festivais, como divulgação, apoios de órgãos públicos, modelos de organização e políticas culturais, pois sendo um Festival que movimenta a economia local sua medida de alcance e impacto é também definida por parâmetros de investimento.

Relembro que, as cidades destacadas dentro do contexto aqui pesquisado, praticam o turismo cultural. No viés desta pesquisa, tanto a produtora em seu espaço de trabalho vivencia a experiência de estar vinculada ao Festival (principalmente se reside em outro lugar), quanto a vivência que alcança o turista que vem de outras localidades para participar, transformando o Festival em uma rede de experiências, sendo aproveitadas de forma distinta por cada indivíduo.

Seguindo o pensamento proposto pelos professores Köhler e Durand (2007) que atuam na área de administração, entende-se a perspectiva de turismo cultural por duas óticas: uma sobre a demanda, que seria motivada por percepções, necessidade e experiências de viagem e a segunda por conta de aspectos de oferta que se caracterizam pelo consumo de atrações pontuadas como culturais. O festival se enquadra nas duas. Tanto em Ouro Preto, Mariana, João Monlevade quanto em Belo Horizonte na UFMG. Um dos benefícios de Ouro Preto e Mariana com a rotatividade de público relaciona-se com o que é chamado “turismo histórico” que consiste na prática turística que envolve os monumentos históricos, patrimônios culturais e que referenciam a cidade enquanto um ponto turístico e histórico, e que, além do Festival, já se consolida enquanto um destino bastante atrativo. Pensar turismo cultural e observar o conceito de patrimônio cultural pode auxiliar a entender a permanência dos festivais e a importância para a constante prática artística nas cidades. Assim podendo talvez, pensar a importância da esfera empregatícia proposta por eles, inclusive na contratação das produtoras e gerando possibilidades de experiências em produção cultural.

Diga-se de passagem, o turismo a trabalho pode vir a ser uma experiência que agrega ao âmbito profissional das produtoras que não residem nas cidades, ofertando experiências técnicas de um espaço situado com outras especificidades e funções. Para tanto, as condições de trabalho devem oferecer uma vivência digna e respeitosa, sobretudo, com funções que se alinhem com a demanda profissional de uma produtora e/ou gestora, o que muitas vezes na produção, não acontece. Essa experiência futuramente, pode se consolidar enquanto um potencializador para que tenham a produção enquanto uma profissão viável e um caminho de atuação possível.

Os festivais são um meio pelo qual os artistas poderão desenvolver sua profissão ao mesmo tempo em que gerarão uma contrapartida social com seus produtos culturais. Logo,

compreende-se a presença da produtora dentro dessa economia, já que sem produção não tem espetáculo e nem festival.

A influência do Festival de Inverno na economia da cultura das cidades implica na entrada das produtoras e suas possíveis contratações nos Festivais de Inverno. Se há demanda de criação artística, haverá demanda de produção. Se tem festival, tem coordenação geral, assistência de produção e etc, e como veremos no segundo capítulo, uma teia que ramifica às funções de produção para o acontecimento de um festival.

Para tal propósito, os festivais precisam de subsídio e apoio financeiro, que se consolida a partir de visibilidade, histórico, interesses políticos, e é uma via de mão dupla. Se não houver incentivo cultural, não há festival, não há geração de empregos, não há a oportunidade de criações artísticas e acarretaria um ano a menos no fortalecimento das culturas regionais, do comércio local e possibilidades de artistas independentes vivenciarem a experiência prática do aprendizado cultural em um festival. Friso também que neste lugar de importância, há: 1) A criação de experiências fundadoras para artistas iniciantes que veem no Festival de Inverno a possibilidade de ingressarem ao universo dos editais; 2) A possibilidade de produtoras, gestoras e estudantes de artes almejantes da área de produção e gestão, a possibilidade do contato com a parte operacional e um contato com o mercado de trabalho em produção e gestão cultural; 3) A troca vívida e intercambiável com a cultura local.

2.3 Os orçamentos, os editais e as curadorias - Festivais de Inverno Fórum das Artes e UFMG 2017 a 2019

As informações aqui obtidas foram coletadas a partir de relatórios de balanço das equipes do Festival de Inverno Fórum das Artes entre 2017 e 2019 e com a PROEX (Pró-Reitoria de extensão da UFOP). Para este tópico, as informações referentes ao Festival de Inverno da UFMG entre 2017 e 2019 não foram obtidas. Houve tentativa de contato presencialmente na Pró-Reitoria de Cultura - órgão responsável por essas informações, no qual relataram que deveria ser feito o pedido da documentação pelo e-mail oficial da pró-reitoria. Já através do e-mail, não houve resposta até a data de publicação desta pesquisa.

Para tratar das magnitudes do Festival Fórum das Artes entre os anos pesquisados, tanto em sua abrangência de atividades e público, mas também acerca de práticas inclusivas de contratação de propostas artísticas, indicarei aqui algumas informações obtidas dos festivais em

relação aos orçamentos, os editais e as curadorias. Em três anos, com a afetação das políticas para cultura e educação, fica evidente o impacto ao evento. É importante observar as diferenças em relação a como é feita a prospecção de custo no orçamento inicial e a variante no orçamento real do evento. Outro ponto a ser mencionado, se refere aos editais encontrados (somente um) e uma carta aberta para embasar a discussão acerca da entrada de atividades artísticas.

Sobre os orçamentos seguem as informações sobre o Fórum das Artes:

Figura 1 - Quadro de projeção orçamentária Festivais de Inverno Fórum das Artes edições de 2017, 2018 e 2019

Orçamentos dos Festivais de Inverno Fórum das Artes 2017 - 2019 (Valores totais que constam no projeto da Lei Rouanet)	
2017	R\$ 1.186.060,00
2018	R\$ 730.280,83
2019	R\$ 800.528,17

Fonte: Elaboração própria.

Figura 2 – Quadro de custo real dos Festivais de Inverno Fórum das Artes 2017, 2018 e 2019



Fonte: Elaboração própria.

E em seguida, o descritivo das atividades realizadas em cada ano:

“**2017** - O relatório de gestão é vago em relação ao Festival de Inverno. Cita algumas ações realizadas, porém não inclui uma lista identificando as mais de 300 ações que se alega terem sido realizadas.” (Equipe Festival de Inverno Fórum das Artes - PROEX UFOP via e-mail, 2023).

Tabela 1 - Tabela de ações realizadas no Festival de Inverno Fórum das Artes em 2017

Área da atividade	Quantidade de atividades realizadas
Curadoria de ações formativas	70 atividades
Curadoria UFOP com a escola	17 atividades
Seminário de Artes e Culturas: experiências e resistências	9 atividades

Fonte: Elaboração própria.

“2018 - Não foi encontrado um relatório final de ações do Festival de Inverno” (Equipe Festival de Inverno Fórum das Artes - PROEX UFOP, 2023)

Tabela 2 - Tabela de ações realizadas no Festival de Inverno Fórum das Artes em 2018

Atividade	Quantidade de atividades realizadas
Oficinas	101 oficinas
Cinema	9 exposições
Bolsistas (atuação como “líder expositivo”)	7 exposições
Circuito Natureza	17 atividades
Caravana do Festival	40 atividades
Feira de Artes e Tradições (Realização do evento)	Não há quantidade informada
Circuito Gastronômico	35 estabelecimentos envolvidos

Fonte: Elaboração própria.

2019 - “De acordo com relatório final, foram realizadas:” (Equipe Festival de Inverno Fórum das Artes - PROEX UFOP, 2023)

Tabela 3 - Tabela de ações realizadas no Festival de Inverno Fórum das Artes em 2019

Atividade	Quantidade de atividades realizadas
Oficinas	57
Apresentações Cênicas	18

Atividade	Quantidade de atividades realizadas
Apresentações Musicais	40
Mesas redondas/rodas de conversa/palestras	17
Exposições	6
Lançamento de livro	1
Eventos de artes integradas	19
Cortejos	2
Visita guiada	1
Exibições de filmes	2

Fonte: Elaboração própria.

Em um primeiro momento, em 2017, as atividades artísticas eram divididas como temas ou grupos de ação. Em 2018, em eventos. Por último, em 2019 divididas em mais frentes de atuação referentes às linguagens artísticas e/ou dos eventos. Uma reflexão sobre que corrobora com este estudo: As produtoras do Festival de Inverno teriam então, uma subdivisão de trabalho maior em 2019, a priori. Pensando também nas artes cênicas e principalmente no teatro, a área de pesquisa da produção neste estudo, o número maior de apresentações cênicas também pode ser um indicativo de maiores funções de produção dentro dos espetáculos.

Para a composição do evento nos três anos, houve o contato com a Pró-reitoria de Extensão da UFOP para investigar o funcionamento dos editais de seleção de propostas artísticas para os Festivais. Nas informações obtidas através de contato via e-mail, o setor responsável pelo Festival Fórum das Artes comenta que: a) Em 2017 não houve registro encontrado; b) Em 2018 houve um edital lançado pela FEOP, entidade encarregada de fazer

esses lançamentos via site próprio; c) Em 2019 houve uma carta aberta à comunidade, que comunicava o recebimento de propostas até certa data em junho daquele ano. Em relação às informações obtidas de 2018 e 2019, farei algumas considerações.

Em 2018, a FEOP (Fundação Educativa de Rádio e Tv de Ouro Preto), lança um edital em seu site próprio juntamente com a PROEX da UFOP cujo os objetivos eram:

O Festival pretende fomentar o contato entre a sociedade e grupos de um universo artístico-cultural mais amplo. A expectativa é repercutir temas, debates, abordagens, pesquisas e elaborações críticas contemporâneas em espaços culturais de bairros e distritos de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade. Busca ainda atuar em compasso com uma política extensionista de desenvolvimento social, vínculo que se revela na democratização de suas atividades e na inclusão de comunidades periféricas em seus processos de produção. (EDITAL PROEX Nº 4, 2019, p.1)

O edital que em seu título se refere à estudantes de graduação da UFOP, coaduna com o pensamento de ação extensionista e valorização das práticas e desenvolvimento estudantil. A inscrição, de forma simples, foi indicada a ser realizada através de formulários via internet. A seleção, também de forma simplificada, determinava a abrangência de alguns quesitos: “Criatividade; Adequação aos espaços propostos e público previsto; Viabilidade de execução; Impacto nas comunidades locais.” (EDITAL PROEX Nº 4, p.2, 2018)

Observando sua estrutura textual, objetivos, seleção e inscrição, configura um edital de fácil entendimento e com desejo de alcance de propostas. O que também é interessante observar, é a remuneração. Neste edital em específico, também levando em conta propostas de artistas em formação e estudantes de graduação, no edital é posto no item 7 *Do Pagamento*:

Cada proposta aprovada terá direito a no mínimo uma bolsa no valor de trezentos reais (R\$300,00). A quantidade de bolsas a ser recebida será definida pela Comissão de Seleção e levará em consideração a proposta apresentada, o número de participantes envolvidos, as localidades aonde serão apresentadas as propostas, o número de vezes que a proposta for apresentada, os materiais necessários para realização da proposta, a necessidade de transporte, dentre outros aspectos que a Comissão achar pertinente. O pagamento das bolsas será efetuado em até 90 (noventa) dias após o término do Festival de Inverno 2018 e está condicionado à realização da proposta aprovada. (EDITAL PROEX Nº 4, 2018, p.3)

Então, para a realização de um espetáculo de teatro o valor partiria de um mínimo de R\$300 (trezentos reais) por proposta selecionada, podendo variar de acordo com as circunstâncias do projeto. Isso, em 2018.

É válido ressaltar que, as produtoras bolsistas, como foi o meu caso, recebiam também uma bolsa pela atuação na área no mesmo valor. No meu trabalho, de assistente de produção na Casa da Ópera, operando na minha área como Empresa Júnior de Produções Artísticas em 2019,

eu recebi esta bolsa pelo trabalho de mais ou menos 20 dias. Nesses vinte dias, eu tinha uma escala com outros produtores bolsistas em que revezávamos no auxílio à coordenadora do espaço e a coordenadora de produção designada pelo próprio festival dentro da programação da Casa, exercendo funções de: recepção de público, direcionamento de plateia, distribuição de flyers, venda de produtos dos artistas, contagem e controle de público, organização básica do camarim dos artistas, entre outras ações.

Em 2019, já sem um edital caracterizado como tal, em formato de carta aberta, se abre praticamente um chamamento para propostas artísticas e eventos. Sob uma instabilidade de recursos para a realização daquele ano, eles comunicam na carta:

Neste ano, a UFOP realizará o Festival de Inverno de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade, apesar dos bloqueios financeiros e das dificuldades de captação de recursos. Ao entender o caráter educacional, artístico, cultural, social e econômico do Festival, a Reitoria não mediu esforços na articulação com as prefeituras de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade, com a iniciativa privada e com entidades e grupos locais, a fim de viabilizá-lo. (Carta aberta à comunidade, 2019)

Visto esse imbróglio, a consequência ao Festival de Inverno retrata uma realidade muito presente na área cultural e revela que a falta de políticas de governo para a cultura evidencia que o nosso maior inimigo é muitas vezes o Estado.

Nesta perspectiva, destaca-se para o caráter da carta de 2019 em comparação com a do edital de 2018. A carta, postada em situação de urgência devido aos atrasos de financiamento ao Festival Fórum das Artes, se torna uma forma ampla de chamar artistas e eventos para comporem não só a grade de programação, mas contribuir com o evento em si com propostas de promoção cultural. Ao mesmo tempo, nesta situação, o Festival lida com maestria fazendo uma grade impecável de atrações e propiciando um grande evento.

Os famosos modos de produção, ou como podemos chamar os formatos de como acontecem a produção de um evento, me fazem perceber que talvez a carta aberta seja um formato mais integrativo e horizontal de seleção do que o edital propriamente dito 2018, voltado somente ao público estudantil, ainda que feita sob caráter de urgência. Digo isto, porque apesar do Festival de Inverno ser uma ação extensionista, ele hoje, após mais de 50 anos de atuação, também exerce a movimentação econômica da cidade e oportunidades externas à universidade, para inclusive, artistas locais que possam não estar em instituições de ensino superior. O caráter de chamamento é uma forma de democratizar o próprio edital e torná-lo mais acessível ao

mesmo tempo que abre a discussão sobre se a horizontalidade da carta aberta algo foi proposta somente pela circunstância instável do momento do lançamento.

Michele Rolim (2015), Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, crítica cultural e produtora cultural, conclui que, o responsável pelo modelo de gestão de um festival, ou seja, a pessoa que pensará não somente a estrutura, mas toda a parte estratégica da organização do festival, pode determinar os caminhos do projeto, a partir de uma ação gestacional. O modelo de gestão difere-se do modelo artístico, já que o segundo seria responsabilidade da curadoria e/ou diretor artístico, que, além disso, desenvolve a linha artística que o festival seguirá, assim como atrações da programação cultural. É considerável citar, que ambas funções estão em diálogo ao decorrer do projeto. Neste lugar, o que representaria uma curadoria com mais mulheres? O que representaria um modelo de gestão que fosse executado por mulheres? Veremos no segundo capítulo, como isso também afeta diretamente a qualidade da presença das produtoras.

O papel da curadoria dentro de um programa de produção, é um recorte de função que auxilia na escolha de espetáculos, mas também na viabilidade técnica dos mesmos. Existe um pensamento estético, mas existe a possibilidade do acontecimento frente aos modelos de gestão, no qual se encontram fatores de base que compõem a entrada das propostas artísticas. É deste ponto que podem surgir propostas mais plurais, que abarquem atividades que se proponham inclusivas e que, ao mesmo tempo, se relacionam com as condições orçamentárias para a realização do projeto.

Esta área, se junta ao escopo de funções que por vezes recai no uso errôneo de sua terminologia, e por mais que esteja dentro de uma produção, a função curatorial é **outra função**. Ela é parte do funcionamento do evento. Além de não nomearmos corretamente, assim como friso o caso da profissão de produção, é ato de invisibilizar a profissão de curador.

Neste tópico, trouxe o que também compõe as estruturas dos festivais e que para a presença dessas produtoras investigadas é importante olhar os modelos de gestão estruturais do evento. Os editais, as curadorias, e os orçamentos são pontos cruciais e determinantes. Não só influenciam na experiência do evento, mas evidenciam por quem e para quem são realizados, as circunstâncias em que são feitos e que evidenciam um recorte do que pode ser parte da promoção cultural hoje.

2.4 A produção cultural das mulheres nos Festivais de Inverno de Ouro Preto e Mariana e Belo Horizonte entre 2017 e 2019: movimento de comunicação sobre a profissão e existência

Acredita-se que os festivais que perduram na programação da cidade há mais de uma década acabam por extrapolar a noção de evento cultural momentâneo visto como uma série de espetáculos e apresentações que ocorrem durante um período determinado. Ou seja, ao longo dos anos, eles acabam por adquirir um caráter de permanência que amplia o seu quadro de sentidos. Os eventos consistem em uma interrupção do cotidiano e da rotina. Contudo, apesar do seu caráter efêmero e temporário, ou seja, de exceção, eles são experienciados muito antes da sua realização. Do mesmo modo, não findam ao término dos acontecimentos diretamente relacionados à sua concretização – por exemplo, o fim dos espetáculos programados. Isso porque o amadurecimento dos festivais acaba por catalisar novas ações e novos projetos com impactos em outros para o setor ao qual estão direcionados. A consequência de tais impactos não possui o mesmo caráter passageiro e transitório dos eventos. Ao contrário, ela é permeada por permanência e retenção. (ZIVIANI, 2020, p. 26)

Se pensarmos acerca da possibilidade formativa sociocultural de um Festival, que está em cena há mais de 50 anos e que, em sua essência, abriga um caráter rotativo, busca pluralidade e ainda o fortalecimento da cultura mineira, para as produtoras, trabalhar em um festival como o de Inverno, pode ser um caminho para a vivência em produção e de possível continuidade na profissão.

A qualidade proposta na estética de um festival busca abranger nichos, promover práticas educativas e de formação, contato com a comunidade, promover o turismo, trazer visibilidade à cidade e aos artistas que nela residem e proporcionar um intercâmbio cultural. A produção, sendo uma profissão muito condicionada à prática, vê em um festival como este um banquete de funções.

Onde se localizam as produtoras culturais dentro desses lugares à mesa? Durante esta última parte, três direcionamentos fecharão este capítulo: a prática formativa, a experiência profissional e a afirmação de existência através das próprias profissões de produção e gestão cultural. Começamos pelo primeiro tópico e como este se relaciona com o fomento da profissão de produção dentro do Festival.

Rememorando o que foi pontuado na introdução e também no primeiro tópico, a ação extensionista proposta desde o início do Festival da UFMG, não só mantinha um vínculo com

a comunidade, mas reforçava a ação formativa através de seus participantes e entre eles, No período de 2018 - 2019 como relata o artigo *Marketing do Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana: uma análise das edições de 2018 e 2019* (VICENTE; LESCURA; KNUPP, 2020) assinala a participação de seis empresas juniores formadas por alunos da Universidade Federal de Ouro Preto. Através da oportunidade com o trabalho no Festival, estes estudantes podem vivenciar as primeiras experiências com o mercado de trabalho da área que estão cursando na graduação. Este foi o meu caso com a Multicultural Produções Artísticas e de outras produtoras que estiveram no Festival trabalhando por meio da empresa.

Por meio dos relatórios gerais obtidos do Festival de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade com coordenadores da época, entre 2017 e 2019 algumas produtoras da Empresa Júnior Multicultural estiveram com suas companhias teatrais desenvolvendo seus produtos culturais junto ao Festival, sejam elas como produtoras ou como atrizes. Há aqui, uma visão da dinamicidade que pode trazer à discussão desta pesquisa, o perfil de produtoras e como se alocam na área artística, que por vezes atuam em uma função ou em alguns momentos atua em duas funções simultaneamente, as atrizes-produtoras (MARINA, 2017).

É o caso de citar que, a Universidade Federal de Ouro Preto oficialmente passou a integrar as disciplinas produção cultural e gestão cultural na grade curricular do curso de Artes Cênicas apenas em 2021, ainda como eletivas, após um longo período sem a oferta dessas áreas de estudo. Em 2003, com a criação da Empresa Júnior Multicultural Produções Artísticas da UFOP, a possibilidade de vivenciar a profissão mais de perto começou a ser possível. Uma das formas das graduandas poderem experienciar o mercado de trabalho em produção é através da empresa júnior que, em parceria com o Festival de Inverno, abria portas às alunas para a vivência prática em produção artística.

Sob essa perspectiva, para nós produtoras, iniciantes ou veteranas na área, o Festival promove o aprendizado na realização prática, buscando, inclusive entre nós, aprender outros modos de se fazer produção. A universidade com a promoção de um evento dessa magnitude, e entendendo a área da produção como indispensável à realização de eventos, condiciona o entendimento acerca da profissão como algo formal e sério. Um exemplo pontual foi em 2019, no Fórum das Artes, o qual contou com⁸ coordenação geral de Gabriela Lima Gomes, produção de Letícia da Silva Pereira, produção Artes Cênicas: Fredda Amorim, produção Artes Cênicas

⁸ Sobre a divisão de funções que começa a ser relatada aqui, discuto sobre elas em ambos os festivais no segundo capítulo desta pesquisa, no qual entendemos como são realizadas dentro dos festivais.

Laira Oliva Silva, produção Casa da Ópera Thatyanna Paula Barbosa Mota, produção Caravana Festival Mariana Jessica Camila Rocha de Azevedo, além de outras mulheres bolsistas que, em processo formativo na graduação, se vinculam ao Festival para auxiliarem nas produções.

As alunas que participaram como bolsistas no festival e estavam no processo de graduação em licenciatura ou em bacharelado em Artes Cênicas na UFOP, podiam ter a oportunidade da prática, para além das empresas juniores, mas vivenciando a experiência de produzir na pele dentro de um festival, no qual vários setores estão em relação, além de uma gama alta de intercâmbios culturais. Lembrando que ao mediar, ao conduzir a realização de algo em seu encaminhamento de criação, é produção, e precisamos nomear como tal!

Paula Ziviani (2020), pesquisadora das Ciências Sociais e Humanas e Doutora em Comunicação Social pela UFMG, conclama ao falar sobre o Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, que estes festivais têm impacto não somente em quem apresenta, mas em que está desenvolvendo os eventos:

O trabalho de mais de duas décadas produzindo eventos desta complexidade e de maneira contínua acaba por resultar na qualificação de uma mão de obra local preparada para o mercado de produção cultural na cidade. O que se quer dizer é que o festival propicia um ambiente de formação não apenas para os artistas, mas, especialmente, para uma geração de produtores, receptivo, curadores, cenotécnicos etc., aptos para operar toda a cadeia produtiva das artes cênicas com impacto positivo também em outras áreas e segmentos da cultura em Belo Horizonte. (ZIVIANI, 2020, p. 50)

Deste modo, a possibilidade de atuação destas mulheres tem um ponto forte na permanência de uma produtora que adentra este espaço. Aqui, fazemos um recorte de gênero e a implicação que envolve a participação dessas mulheres dentro dos eventos. A produção cultural, ainda passa por reformulações e novos entendimentos, percebendo a relação com quem a faz até o “como” fazer e “como” realizar.

Em um festival, não especificamente de nenhum dos aqui pesquisados, a larga gama de funções se divide em diversas ramificações dentro do quadro de equipes. Com o imaginário popular, a produção cultural surge como o “amarrar as pontas soltas” ou a profissão que “resolve tudo”. Como entendemos isso quando temos uma mulher à frente da produção?

No I Encontro Nacional de Mulheres na Produção que participei em janeiro de 2024, no espaço de eventos Minascentro em Belo Horizonte, ouvindo outras produtoras de diversos segmentos da produção, percebi que a nossa primeira produção enquanto mulheres foi no ambiente doméstico, infelizmente. A dupla jornada de trabalho (casa/trabalho) é uma realidade. Como criar então, espaços de trabalho em produção que minimizem esses excessos? Ao reconhecer os ambientes precoces que nos colocaram, começamos a pensar em como confrontá-los.

Elisabeth Batinder, filósofa francesa e feminista, comunica no livro *L'amour en plus* (1980) que nós mulheres já estamos conectadas à ideia de maternidade desde antes de nascermos. A imposição da amabilidade, cuidado e afeto tem mais a ver com razões econômicas para a continuidade e sustentação da opressão e da dominação, do que de fato um “instinto materno”. Ela dispõe principalmente sobre a crise vivida pelo continente europeu no século XVIII e como essa falácia fundada foi fundamental para os sistemas de poder vigentes. Há uma percepção que me intriga na lógica da produção: a resolução dos problemas em produção chegava sempre nesse lugar do “cuidado”; funções e demandas destinadas às mulheres, que apareciam pelo ‘princípio do zelo’, “somente uma mulher sabe ter”, e que por vezes se confundem com a demanda excessiva de trabalho e empilhamento de funções.

Batinder (1980) pontua que desde muito novas, as crianças já aprendiam a diferença de gênero afirmada na época (século XVII e XVIII) sobre mulher e homem, já que neste período acreditava-se que os pais tinham que ser distantes dos filhos, pois desta forma demonstravam a superioridade que lhe cabia em relação à mãe, que era mais próxima. Esses e muitos recortes de gênero ainda são replicados. Enquanto direcionamento social é vista a clássica divisão de emoção e fragilidade para mulheres, e do lugar da razão e força para os homens. Vemos hoje, que o lugar da técnica, por muito tempo ocupado por homens, visto a construção da ideia de força e inteligência conectada ao homem, está sendo revogado por muitas mulheres. Um breve exemplo, é o projeto Mulheres na Luz iniciado em 2020, pela *lighting designer* Ligia Chaim. No projeto, além da discussão sobre a presença crescente de mulheres na técnica artística, nos deparamos com o fortalecimento de uma rede de apoio em nossa área que é permeada pela régua de gênero. No grupo virtual, temos discussões sobre assédio na profissão, amparo sobre precificação de serviços e discussões sobre dúvidas técnicas da profissão. Um espaço que sempre foi ocupado e discutido por homens, hoje conta com um mapeamento de mais de 250 iluminadoras espalhadas pelo Brasil.

Um outro panorama, confere à ideia de estarmos socializadas para desenvolver cuidados “delegados” e, não sei se estamos conscientes da sobrecarga que advém do excesso de vontade de resolução que temos *full time* quando estamos atreladas a este trabalho. Vivendo a normalização desta postura, escondemos a problemática que a envolve. Quando Batinder (1980) diz que fomos condicionadas a termos um papel de mãe que é social, eu encontro essa duplicidade na fala que percorre o campo das profissões que exercemos. Damos extensão a este papel na nossa vida profissional?

A normalização e a reprodução do que uma mulher exerce e quais funções ela socialmente realiza, pode lançar penumbra para a verticalidade por trás das múltiplas funções exercidas na área de produção. Veremos no segundo capítulo, que precisamos reivindicar funções bem delimitadas e até mesmo subdivididas.

Além da problemática sobre os papéis sociais, a profissão de produtora ainda necessita de especificações, principalmente se tratando da área teatral. Ao dividir as funções, o mapa organizacional do evento é otimizado, além de suspender os excessos de funções. Por exemplo, temos algumas divisões primárias que são observadas principalmente na área teatral e em fichas técnicas das artes cênicas: produção executiva (realização prática do projeto ou evento, planejamento do projeto, coordena equipes, desenvolve orçamentos, realiza compras) ou seja aquele que executa as etapas de produção do projeto, produção artística (produção responsável pelos artistas e atrações de determinado evento, assistência de palco e bastidores durante a produção, recepção no evento - que pode ser deslocada separadamente - , alimentação da equipe e artistas, camarim e em alguns casos, montagem de programação de atrações artísticas, logística - que pode ser integrada em produção executiva ou separadamente - que é responsável pelos planos de ação do projeto, transportes de cargas, transporte dos artistas, e como será a *engrenagem* do projeto) e produção administrativa (responsável pela parte burocrática de um projeto, escrita do projeto, desenvolvimento de contratos, pagamento das apresentações e artistas - parte financeira que também pode ser alocada separadamente -, prestação de contas, e organização das fiscalizações necessárias para a viabilização do projeto, como alvarás, licenciamentos e etc).

A nomeação de “produção” somente muitas vezes não consegue dar conta da complexidade da profissão. Cada função de produção tem a sua característica e demanda uma habilidade da produtora, que pode ou não ter afinidade com todas essas áreas.

Uma outra perspectiva possível do trabalho com produção, é a rede colaborativa e de apoio. Em alguns casos, uma rede de apoio e de acolhimento que muitas de nós não tivemos em outros momentos é vista no trabalho em conjunto com outras mulheres. Embora hoje estamos atualizando um estado maior de debate acerca de estruturas machistas, racistas, homofóbicas e transfóbicas, a participação de mulheres não é um enfeite fornecido para agradar um público específico que consome a ideia propagada pelos eventos culturais. Para quem consegue estar nesses espaços, principalmente produtoras que antes não viam a possibilidade de se sentirem minimamente integradas, seja por conta do ainda desenvolvimento da ideia de produção enquanto profissão, seja pela marginalização da mulher frente à uma realidade patriarcal, estar dentro desta rede nos diz sobre ações políticas dentro da cultura.

Se pegarmos a ideia primeira do movimento feminista - as iniciativas de reconhecimentos políticos, econômicos e sociais - a permanência das mulheres à esfera trabalhista foi tardia em relação aos homens. O movimento começa com mulheres, majoritariamente brancas e de classe média, que buscavam uma nova perspectiva de vida para além das delegações domésticas, reconhecimento perante o estatuto civil, e direitos trabalhistas. Porém, onde estavam as mulheres pretas, travestis, LGBTQIAPN+, indígenas? Ainda permaneciam às margens deste movimento, já que este não as abarcava ou minimizava às ações inclusivas em relação a elas, sendo muito pautado ainda por sustentar idealizações da branquitude e sem a premissa de abranger a discussão de raça e classe.

O movimento feminista precisava integrar diversos recortes, para compreender que as opressões se diluem em raça, gênero e classe, porém isso demorou a acontecer. Em meados nos anos 70, em meio a urgência para o olhar de outros feminismos, o feminismo negro é articulado no Brasil, como elenca Sandra Santana Costa (2020), doutoranda no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e Mestra em Cultura e Sociedade pela UFBA:

Ao explorar o percurso histórico e político do movimento feminista de mulheres negras, a partir da década de 70, foi através da apreciação de artigos e textos de outras naturezas produzidos por intelectuais negras, que o trabalho se empenhou em problematizar práticas de silenciamento e de invisibilização impostas às mulheres negras ao serem colocadas à prova suas capacidades de atuarem enquanto agentes autônomos e sujeitas políticas nos espaços públicos ou privado (COSTA, 2020, p. 2)

É importante observar os saltos de tempo propostos do início do movimento até a sua ampliação de pautas mais abrangentes. Hoje conseguimos discutir em universidades que promovem eventos abertos e com grande público para esses assuntos. Temos rodas de conversas, espetáculos, performances, concertos musicais e apresentações que ajudam a difundir ainda mais o debate de gênero, e que através da cultura principalmente, continua se fortalecendo para acompanhar as reformulações sociais. Com apresentações gratuitas em alguns momentos e em espaços públicos, como praças e espaços comuns na cidade, o acesso segue sendo uma propositiva para o avanço de políticas inclusivas.

Se pensarmos que os Festivais propõem temas para sua realização, tanto o Festival da UFMG quanto o Festival Fórum das Artes procuram também ter uma preocupação em debater questões antes nem sequer mencionadas. É o caso do espetáculo teatral *Peixes*⁹ (2019) no Festival Fórum das Artes que retrata a violência doméstica contra a mulher e também o espetáculo teatral *Lama*¹⁰ (2019) que ocorreu no Festival de Inverno da UFMG abrangendo debates sobre as mineradoras e seus impactos ambientais negativos para a natureza e população.

O Festival de Inverno, tanto o Fórum das artes (Ouro Preto, Mariana e João Monlevade), quanto o da UFMG podem influir na chegada e permanência dessas produtoras, principalmente se antes elas já estivessem consumido de alguma forma os produtos culturais dos Festivais de Inverno de Minas Gerais, como foi o meu caso. Eu havia tido duas experiências no Festival de Inverno de São João del-Rei em 2010 e 2013. Até estar dentro da universidade cursando Artes Cênicas, não sabia da possibilidade de seguir carreira com produção. Eu não conseguia entender que deixar panfletos em hotéis e divulgar uma peça de estabelecimento em estabelecimento podia ser produção. Hoje entendo as dimensões de uma atriz-produtora (MARINA, 2017).

Através da oportunidade da universidade de não somente estar como bolsista de produção da Casa da Ópera, mas acompanhar de perto a programação cultural e tantas possibilidades de criação artística e de criação pela produção, vi por meio da afetividade e da prática um outro caminho profissional que eu poderia percorrer enquanto artista. O que mais me toca enquanto artista/atriz hoje em meu fazer teatral, é a troca, seja ela por qual caminho for. Tem afeto, tem paixão. O que hoje talvez tenha mudado em minha carreira, é eu articular

⁹ O espetáculo *Peixes* compôs a programação artística do Festival de Inverno Fórum das Artes em 2019 cujo tema foi: “Diálogos com os Sertões das Gerais: Homenagem às Cavalhadas de Amarantina e aos 50 anos da UFOP”.

¹⁰ O espetáculo *Lama* compôs a programação artística do Festival de Inverno da UFMG em 2019 cujo tema foi: “Memória: arte e patrimônio”.

minha paixão, entender como organizá-la e como mantê-la em um mercado artístico. Isso surge ao ver a Empresa Júnior que eu participei quase fechar várias vezes, uma vez que, nos víamos sozinhos lidando com um campo que não era debatido na sala de aula da faculdade. A produção não era teorizada. Mas ela já acontecia.

Ter um contato prévio com as artes, pode atuar enquanto um impulso ou estímulo para a continuidade e investigação na área artística. Como menciona Maria Helena Cunha (2005), pesquisadora, professora e Mestra em Educação pela Faculdade de Educação da UFMG, comunica que o hábito cultural, experiências familiares e de formação, podem condicionar uma pessoa a vivenciar a área cultural com mais profundidade. Logo, se o contato com a produção for frequente, pode ser um gancho primeiro para uma possível relação contínua com a área.

Outro levantamento encontrado na dissertação de Cunha (2005), através de entrevistas cedidas por gestores da área cultural nos anos 1980 e 1990, uma das entrevistadas, Bruna (nome fictício proposto por Maria Helena), disserta sobre a falta de caminhos na época dos anos 1980, 1990 até anos 2000 de perspectivas formativas em cursos que discutissem a produção e gestão cultural até 1990. Celso (nome fictício), outro entrevistado, ainda considera: “Ao longo da minha vida, para perceber que era essa a minha praia, porque não existia nada na minha época, não se falava, não existia curso de produção, não existia nada disso, nem se falava nesse tema, esse tema não existia.” E logo em seguida, Maria Helena Cunha (2005) coloca como possibilidade de entrada no meio os primeiros contatos sociais que podem a partir da vivência, criar e sensibilizar essas pessoas a entenderem que a partir do contato com a experiência cultural pode haver caminho a ser percorrido profissionalmente: “Em outra perspectiva, são os primeiros ambientes sociais, conforme foi constatado a partir das entrevistas, que podem incentivar o hábito cultural, sensibilizando-os como futuros apreciadores e consumidores de cultura.” (CUNHA, 2005, p. 74-75). Contudo, entende-se que o acesso às atividades culturais não é essencialmente uma realidade de todos, portanto essas primeiras experiências ainda se enquadram em uma parte da sociedade. Deste modo, é interessante pensar o dever das universidades, escolas e eventos culturais públicos em difundir não só o acesso à cultura, mas abranger vários segmentos profissionais na área cultural em suas cartilhas de vocações.

Entendendo o avanço da produção cultural como possibilidade de profissão, por volta dos anos 1980/1990 segundo Cunha (2005), tardia e ainda em construção, hoje já existe uma demanda externa crescente deste campo, tanto em cargos de gestão, mas também na prática acadêmica. Essas práticas também precisam existir dentro das programações culturais, como

oficinas, rodas de conversa sobre a profissão, compreendendo que não são todas as pessoas que podem vir a seguir o caminho da produção que estão inseridas em um contexto universitário e terão o acesso para entender, mas que é a base dos acontecimentos artísticos nas artes e uma vivência inerente aos artistas.

A UFOP, tendo em sua lista de empresas juniores, uma de produção artística que se vincula à parte de produção dentro da organização dos locais dispostos de apresentação do festival, incentiva dentro de sua estrutura a observação para a profissão de produção cultural. Assim, as graduandas podem entender esse lugar de produção encorajado pela própria universidade e, podendo vivenciar a experiência de trabalharem em um festival com um “certo” aparato, ainda respondendo ao órgão institucional.

Um outro ponto a ser visto, são as grades curriculares dos cursos de Artes cênicas (UFOP), licenciatura e bacharelado e do curso de Teatro da Belas Artes (UFMG). Como já listado acima, a inclusão tardia na grade curricular do curso de Artes Cênicas da UFOP, promove, muitas vezes, o engajamento em produção por outros lugares, como é o caso de uma empresa júnior no contexto da UFOP, no período desta pesquisa. O que já não é o caso da UFMG, que no período desta pesquisa, já abarcava em sua grade curricular as disciplinas referentes à produção e gestão cultural, ainda que não tivesse (e ainda não tem) uma empresa júnior de teatro.

Se entendermos a arte enquanto campo de trocas e relevantemente agregador à existência de um indivíduo, o Festival de Inverno é o veículo através do qual a experiência profissional e existencial acontece na vida dessas produtoras. Gestão e produção não são profissões destituídas do caráter amoroso, do caráter social, do caráter afetivo, do caráter político e do caráter criativo. Trabalhar com arte, é lidar com noções de existência, de realidades e de verticalizações referentes a cada um. A produção pode partir de uma idealização de algo, a vontade de concretizar, mas passa pela condição daquele que realiza, nesta pesquisa, daquela que realiza, e o porquê hoje realiza. Daniele Sampaio (2020), doutoranda em Artes Cênicas pela USP, dirá que a produção parte também de um lugar da reflexão e da criatividade. Marina (2023), dirá que pode existir um princípio da *paixão* e do *desejo* que pode desencadear em uma criação. Fico aqui pensando que a arte é um campo transversal e o que fazemos está atrelado às políticas públicas, condições sociais e seus papéis, economia, bagagens pessoais e até familiares e com certeza à acessibilidade da informação.

3. Poética, Produto e Protesto: A transversalidade do trabalho das produtoras e os Festivais de Inverno

Entendamos autonomia como um estado de iniciativa que envolve independência, mas ainda sem emancipação, como relata Thelma Gurgel (2017) professora da Faculdade de Serviço Social da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. É um princípio que perpassa inclusive uma autonomia política que já é assumida por alguns movimentos e coletivos feministas ao propor uma forma de ser/estar que não se vincula à modelos estruturais hierárquicos e que veem na autonomia uma possibilidade de crescimento e de propostas anticapitalistas. Podemos dizer sobre um lugar de autoria também.

Bem, essa proposição autônoma, pode se relacionar tanto com a rotina de trabalho, quanto de um próprio sistema da profissão que se propõe mais flexível na cena contemporânea. Ainda que pareça uma palavra que de certo modo remete à uma liberdade, se tratando da realidade de mulheres essa autonomia pode permear outras instâncias e verticalidades. A autonomia feminista também prepondera àquela que realiza, a reconhece como autora de sua história e de sua luta, como quem segue também um próprio modo de fazer.

Thelma Gurgel (2017), ao entrevistar o coletivo feminista Leila Diniz, recebe uma fala interessante para pensarmos a autonomia com a relação com a profissão de produção atrelada ao movimento feminista:

Autônomo porque essa foi nossa primeira pauta e decisão coletiva, queríamos caminhar com as nossas pernas, de forma independente de partidos políticos e sindicatos. Somos auto-organizadas, descoladas de organismos verticalizados, com hierarquia e concentração de poder, protagonizamos nossa própria luta. (COLETIVO LEILA DINIZ, 2014, p.01 apud. GURGEL, 2017, p.8)

Neste ponto, há uma iniciativa em conjunto para pensar formas mais horizontais e desvinculadas a formas de fazer que não dialogam com o pensamento feminista e suas proposições. Essa é uma forma de se pensar autonomia que dialoga com este estudo, pensando as verticalidades de gênero e os enfrentamentos com as esferas de poder ainda com modelos patriarcalizados. Um outro ponto, concerne a presença de mulheres produtoras e o retrato da profissão hoje no país, em que diz de uma flexibilidade no trabalho autônomo como veremos

abaixo, mas ao mesmo tempo, escancara um modelo ainda informal e instável de trabalho para a área de produção. Uma outra relação a ser destacada, é a precarização e a informalidade do trabalho de produção que também é essencial à manutenção do modelo capitalista, ao mantermos somente à uma esfera operacional e de subalternização. Portanto, ao dizer de autonomia, trago esses alertas, pois é uma característica de trabalho encontrada no trabalho com produção, mas que há de ser pensada conscientemente, por também carregar consigo dinâmicas atualizadas de precarização, terceirização e informalidade (NEVES, 2022).

Para Paulo Freire (2004), a autonomia, principalmente falando do lugar pedagógico na educação, poderia dizer de um espaço para criação de um desenvolvimento crítico, ao oferecer noções de responsabilidade e liberdade a partir da tomada de consciência e de decisões.

Para esta parte do estudo, a autonomia talvez possa comunicar com ambas as referências e dizer de uma autogestão do próprio trabalho, mas que também pode tratar da realidade de produtoras que entram na esfera da autonomia pela necessidade proposta pelo cenário em que estão inseridas, no âmbito familiar, doméstico, social, em suas múltiplas jornadas. Pela flexibilidade que a profissão de produção exerce hoje, podemos, por exemplo, trabalhar como pessoas jurídicas (CNPJ¹¹/MEI¹²/ ME¹³) ou dependendo do tamanho do evento, trabalharmos

¹¹ CNPJ (Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica).

¹²MEI (Microempreendedor individual) é um dos modelos empresariais de pessoa jurídica, que atua como um alternativa de trabalho com caráter autônomo, em que se trabalha sozinho ou com equipes menores tendo um capital de giro de até R\$80.000 por ano. Desta forma, adquire-se um CNPJ (Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica), sendo este um número que guarda as informações cadastrais das pessoas jurídicas. Com o MEI, é possível também emitir notas fiscais para trabalhos realizados. Para produção em artes cênicas qualificam-se alguns CNAES: 9001-9/01 Produção teatral realizando as atividades de: produção e promoção de apresentações ao vivo de grupos e companhias de teatro em casas de espetáculos e em teatros, demais atividades das companhias de teatro, atividades de atores independentes; 9001-9/02 Produção musical realizando as atividades: atividades de produção e promoção de bandas, grupos musicais, orquestras e outras companhias musicais, atividades de concertos e óperas e atividades de músicos independentes.

¹³ ME (microempresa) corresponde a um dos tipos de pessoa jurídica. Para produção em artes cênicas, qualificam-se alguns CNAES: 9003-5/00 Gestão de espaços para artes cênicas, espetáculos e outras atividades artísticas realizando as seguintes atividades: Gestão de salas de teatro, música e de outras atividades artísticas e culturais, exploração de casas de espetáculos e gestão de casas de cultura; 9001-9/03 Produção de espetáculos de dança realizando as atividades: produção e promoção de espetáculos das companhias e grupos de dança e atividades de profissionais da dança independentes, 9001-9/04 Produção de espetáculos circenses, de marionetes e similares realizando as atividades de: produção e promoção de espetáculos circenses, de marionetes e similares. 9001-9/99 Artes cênicas, espetáculos e atividades complementares não especificadas anteriormente realizando as atividades de: A produção de espetáculos de som e luz, produção de shows pirotécnicos, atividades de diretores, produtores e empresários de eventos artísticos ao vivo, atividades de apresentadores de programa de televisão e de rádio, atividades de cenografia, atividades de elaboração de roteiros de teatro, cinema, etc., produção e promoção de espetáculos artísticos e de eventos culturais não especificados anteriormente.

como pessoa física. O Festival de Inverno, é um exemplo de contratação de produtoras (es) com geração de nota fiscal como pessoa jurídica, assim como os grupos contratados para as programações. Esta ação é fundamental na maioria dos editais de cultura para a prestação de contas do evento junto à organização do edital.

Contudo, a forma de trabalho de um produtor ainda não é completamente integrada aos sistemas de pessoa jurídica. Se trabalharmos com o MEI, a produção cultural aparece como atividade secundária, e não como principal. Este fato se deve por:

O MEI é a pessoa que trabalha por conta própria e que se legaliza como empresário. Porém com a seguinte condição: podem se legalizar aqueles que exercem atividades de comércio, indústria e serviços de natureza não intelectual/sem regulamentação legal, a saber, pessoas que exerçam a função como ambulante, camelô, artesão, costureira, lava-jato, reparação, encanadores, borracheiros etc. Ou seja, pela simples razão do Produtor Cultural ter regulamentação legal e ser de natureza intelectual, fica impedido de ser um MEI ou EI. (PEDROSO, 2014, p.170)

Sandra Pedroso (2014) doutoranda em Ciências Políticas no programa de pós-graduação IUPERJ/UCAM, afirma que uma possibilidade para o produtor cultural seja abrir uma EI-RELI, um formato de empresa de responsabilidade limitada e que pode ser um caminho dentro do mercado de produção cultural:

Uma solução é constituir uma EIRELI, ou seja, uma Empresa Individual de Responsabilidade Limitada que tem as mesmas características de uma empresa Limitada, mas com a vantagem de não ter necessidade de um sócio e poderá ser optante do sistema de tributação do Simples Nacional, pela qual recolherá impostos de forma unificada, ou seja, em uma única guia chamada de DAS, com alíquota em torno de 4,5%, onde estão incluídos os seguintes impostos: IRPJ, Patronal do INSS, IPI, CSLL, PIS/PASEP, COFINS, ISS e ICMS. (PEDROSO, 2014, p. 171)

A alternativa mais realizada no meio teatral, é o funcionamento do MEI. Sendo mais conhecido e para ganhos menores ao ano (Até R\$80.000 de captação anual do micro empresário). É o que chamamos popularmente de trabalho autônomo na profissão de produção e gestão cultural.

Para que eu consiga elucidar ainda mais o pensamento sobre autonomia na gestão e produção cultural desenvolvida por mulheres, gostaria de salientar que não pretendo desenvolver a discussão para uma certa “libertação” do estado trabalhista ou até mesmo da própria produtora. Portanto, a argumentação irá se debruçar acerca do *como* essas mulheres se articulam dentro do setor da produção e gestão na esfera artística, pensando sob o viés de permanência e possibilidades neste campo, em que a flexibilidade na profissão mantém desafios e oportunidades.

Dois pontos serão cruciais nesta parte do estudo: a produção realizada por mulheres nos grupos de teatro que se apresentaram no festival, já que também trarei contribuições colhidas das entrevistas que realizei¹⁴, além de produtoras da equipe interna dos festivais que entrevistei juntamente. Até aqui, vimos a possível flexibilidade de trabalho em produção. Para agora, lançaremos olhares para as duas produções realizadas (equipe de produção dos festivais e equipe de produção das apresentações artísticas) procurando observar seus encaminhamentos, mas que, de forma geral, se desenvolvem de forma diferente como veremos a seguir.

O trabalho com grupos de teatro e companhias teatrais são alternativas de acesso profissional que se formam muitas vezes através de contatos com processos formativos, escolas de teatro ou cursos para as produtoras. Como vimos no primeiro capítulo, os encontros fornecidos pelo Festival de Inverno reverberaram em projetos posteriores. Mesmo entendendo que as articulações em grupo são um caminho forte de trabalho e perspectiva ao caminhar em arte, como produtoras temos convites, editais, possibilidade de andarmos sozinhas para além das propositivas em grupo. Digo sozinhas, pois me vejo em uma esfera *coringa* de trabalho, em que nesses espaços como os dos Festivais de Inverno, podemos nos articular para um período pontual de trabalho. No caso do acompanhamento com grupos, que é o caso das produtoras que estiveram com as apresentações, a dinâmica permeia a demanda de manutenção e vivência em

¹⁴ As entrevistas realizadas para este trabalho, foram feitas entre Março e Junho do ano de 2023 com cinco produtoras que desenvolveram atividades de produção na equipe dos Festivais de Inverno UFMG e Fórum das Artes e produtoras de espetáculos teatrais apresentados nos festivais nos anos pesquisados (2017, 2018 e 2019). As entrevistas foram desenvolvidas nos modos presencial e virtual através dos aplicativos de reuniões Zoom Meeting e Google Meet, sendo as cinco entrevistas também gravadas em áudio. O roteiro de perguntas consistia em trocar informações com as produtoras sobre a experiência delas com os festivais, relação da prática da produção com gênero e feminismo na visão e experiência de suas vivências, prática criativa na produção, perguntas referentes aos modos de produção realizados e desenvolvidos por elas e o que para pode ser a profissão de produção cultural e quais as funções desempenhadas nesta área. Para apreciação do roteiro de entrevistas, nos anexos A, B, C e D deste material constam o compilado de perguntas.

grupo, o que configura em uma continuidade de trabalho para além dos dias no festival, e que ainda, reverberam no cotidiano do coletivo.

Quando falo sobre o fenômeno de estudo Festival de Inverno, nos colocamos em uma oportunidade diversa de networking, trabalho multicultural e que pode agregar à produtora um outro tipo de vivência para além do que vivencia com grupos de teatro. O Festival recebe companhias teatrais de outras localidades. Tanto no da UFMG quanto no Fórum das Artes, as dinâmicas em vivência podem movimentar os “modos de fazer” de uma produtora, colocando-a em um estado ativo e propondo um lugar de disponibilidade. Assim também como atriz vislumbramos o lugar da presença, do aqui/agora abertas ao jogo e as proposições do espaço abrindo um outro lugar da recepção e do realizar. Pode a produtora, que recorrentemente trabalha em festivais, ter uma outra percepção se for trabalhar com grupo de teatro e vice-versa.

Para desenvolver as questões levantadas nesta pesquisa, percorri o caminho das entrevistas. No total, realizei cinco entrevistas com produtoras de espetáculos de teatro apresentados em ambos os festivais (Festival de Inverno da UFMG e Festival de Inverno Fórum das Artes) e com produtoras que trabalharam na equipe interna de realização dos festivais. Essas entrevistas foram realizadas na modalidade híbrida, entre encontros presenciais e virtuais (com produtoras de outras localidades). Um roteiro de perguntas foi seguido, como consta no anexo C e D deste material, abrangendo questionamentos que variam entre: criatividade na área de produção, feminismo e rede de apoio na produção cultural, funções exercidas na produção, o que é produção cultural, suas respectivas formações profissionais em produção e gestão cultural, como iniciaram nas profissões, experiências vivenciadas no trabalho no Festival de Inverno, como outras profissões podem atravessar o trabalho com a produção, relações com autoprodução e autogestão e a relação da produção com a autonomia das mulheres.

Por meio das plataformas *Google Meet* e *Zoom meeting*, e uma das entrevistas sendo realizada presencialmente na Universidade Federal de Minas Gerais, foram desempenhadas no período de dois meses e meio todas as entrevistas, com gravação de áudio de todo o material coletado. A escolha das entrevistadas foi feita após acesso à lista de todas as produtoras envolvidas nos espetáculos de teatro de 2017 a 2019 em ambos os Festivais pesquisados, e das produtoras responsáveis pelos setores de produção da equipe interna dos festivais. Levando em conta principalmente: disponibilidade para entrevistas e alinhamento com o tema de pesquisa, sendo requeridas somente produtoras.

A primeira entrevistada é Rosângela Santos, atual assistente administrativa no setor de Produção Cultural da Pró-Reitoria de Cultura da Universidade Federal de Minas Gerais. Santos atuou em diversos Festivais de Inverno de 1998 até os dias de hoje como produtora executiva, mas começou seu trabalho na UFMG no setor de tesouraria. Ela me relata que no início apenas observava a produção de longe. Ao longo dos anos foi se aproximando, ainda de forma tímida, exercendo funções pontuais. Em 1998, foi convidada a integrar de fato a área de produção do Festival de Inverno na UFMG. Desde então, atua neste setor do evento. Para Santos, a sua relação com a produção não é a de criação, mas comunica que pode exercer a criatividade na resolução de questões. Ela diz de um lugar prático da produção executiva.

Ao questioná-la sobre autonomia, Rosângela Santos¹⁵, relaciona com um lugar da proatividade, porém que ainda responde aos modelos de organização institucional da UFMG. O caso dela se difere do pensamento de uma produtora de grupos de teatro em relação à autonomia e da própria parte de criação da produção. Neste último caso, há ademais, um ponto de vista experimental, sensorial, da vivência e escuta do coletivo, e que perpassa a dinâmica pessoal da produtora e que está em comunicação direta com o grupo teatral de trabalho.

Ainda em conversa com Santos a respeito do desenvolvimento criativo em produção cultural e podendo pensar nessa forma “autônoma” acerca de um “jeito de fazer”, ou sobre o que vem como camada para este trabalho, conversamos:

Gabriella: Existe alguma forma que consiga, dentro dessa produção, ser articulada por meio do viés da criação?

Rosângela: Não.

Gabriella: Na produção executiva?

Rosângela: Para mim não. Para mim existe a criatividade, mas não existe a criação. A criatividade sim, a gente tenta, pratica ela o tempo todo, mas criação não. (SANTOS, 2023)

¹⁵ Rosângela da Silva Santos, técnica administrativa da Universidade Federal de Minas Gerais desde 1992. Ocupa o cargo de assistente administrativa no setor de Produção Cultural da Pró-Reitoria de Cultura, exercendo atividades de Produção Executiva, em todos os projetos. Possui graduação em História na FAFICH e, especialização em Gestão das Instituições Federais de Ensino - GIFES na FAE-UFMG.

Busco com Santos abrir a discussão acerca da produção executiva. Desde o início da entrevista, em sua fala, ela pontua a divisão acerca das vertentes de trabalho em produção, e sobre a produção executiva ser um lugar de cumprimento de demandas e organizações operacionais e a parte mais técnica da produção. No espaço em que está inserida, há uma rede que compõe o evento, como a órgãos públicos e instituições parceiras, no qual os produtores devem uma devolutiva, além de obedecerem a um formato correspondente às regras e gestões do festival.

Existe um lugar de objetividade no trabalho que não floresce a criação na fala de Santos, principalmente por conta de demandas práticas e espaçadas. A autonomia aparece no panorama da criatividade, como cita, mas que segue demandas externas e modelos de trabalhos que não permitem o pensamento criativo dentro da produção. O que poderia, inclusive ser um novo “modo de fazer” ou intervenção em funções estabelecidas, na visão que Santos tem sobre produção, é sobre praticidade e de resolução pontual, no qual esse espaço reflexivo se submerge, até por conta do tempo curto da produção de um festival em comparação com o processo criativo de um grupo de teatro. Outro ponto sobre a autonomia, aparece no trabalho da produtora do Festival da UFMG. Reforçando a ideia de flexibilidade para exercer outros trabalhos ou projetos, por às vezes está conectada a outros trabalhos na mesma época ou até mesmo no mesmo dia na universidade, por ser funcionária na UFMG. No caso da próxima entrevistada, há o caso de estar trabalhando na produção de um espetáculo de teatro no festival e também estar na produção de outros projetos paralelamente.

Maria Mourão¹⁶, conta um pouco sobre sua trajetória sendo produtora de um dos espetáculos do Festival de Inverno Fórum das Artes. Mourão, é integrante do grupo de teatro Quatro Los Cinco desde 2009. É produtora, atriz e ativista ecológica em Belo Horizonte, Minas Gerais. Com formações em Produção e Crítica Cultural (pós-graduação), Teatro Universitário da UFMG (Atuação/Interpretação) e em Jornalismo (graduação). Esteve na produção do espetáculo *Peixes* de idealização e atuação por Ana Régis, que integrou a programação do Festival de Inverno de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade em 2019. Em entrevista

¹⁶ Artista, feminista e ativista ecológica. É pós graduada em Produção e Crítica Cultural, atriz formada pelo Teatro Universitário da UFMG e graduada em jornalismo. Tem como principal campo de trabalho produções culturais no teatro, audiovisual e literatura, realizando desde a escrita até a prestação de contas de projetos, passando pela produção e operações técnicas. É integrante do Grupo Quatro los Cinco Teatro do Comum desde 2009. Também trabalha como produtora convidada em projetos de outros coletivos e espetáculos, como produtora local de projetos de fora de Belo Horizonte e já integrou equipes de festivais como FIT-BH e Festival Mundial de Circo (Biografia fornecida pela entrevistada em 2023).

concedida a mim via *Google Meet* (plataforma de reuniões virtuais), Mourão frisa a flexibilidade do tipo de trabalho exercido para este festival e que, este espetáculo em específico, já tem um caráter bem versátil. Como um trabalho que exerce de forma autônoma fornece ao seu cotidiano de trabalho uma rotina mais flexível.

Mourão comenta também sobre a possibilidade de estar em mais de um projeto. Ao mesmo tempo em que esteve na produção de *Peixes*, ela estava produzindo o Grupo de Teatro belorizontino *Quatro Los Cinco* e outros trabalhos como produtora autônoma. Na entrevista, ela revela estar atualmente (2023) em oito projetos ao mesmo tempo, e ainda com convites aparecendo na área.

Uma pauta interessante que a entrevistada traz, é a forma de trabalho como realizou a produção deste espetáculo para o Festival de Inverno Fórum das Artes e também como funciona a lógica de trabalho que ela propõe. Em seu método de trabalho, Mourão diz que depende de cada projeto e no que diz respeito à dinâmica na qual opera o próprio contratante. No caso do trabalho com a atriz Ana Régis, ela menciona que Régis normalmente faz os primeiros contatos para o espetáculo com a equipe responsável pelo espaço onde será realizada a apresentação. Mourão conta que nesta produção específica para o festival, realizou as seguintes funções: checagem do rider técnico do espetáculo, checagem da dimensão do espaço de apresentação, viabilizou os transportes para deslocamento da equipe antes, durante e após a apresentação no festival, alinhou se a verba recebida do festival cobria custos da realização do espetáculo, distribuiu o cachê para equipe de trabalho, gerou a nota fiscal pelo trabalho concluído, cobrou pagamentos para equipe, realizou o cronograma de montagem, fez a mediação com o teatro para a organização técnica da apresentação, coordenou a montagem técnica e alinhamento do cronograma, fez a gestão e recepção da portaria, coordenou a entrada do público, e ainda fez a operação da luz do espetáculo.¹⁷

Sobre as funções, Mourão assinala que em produções de festivais (em geral):

Quem fica só em estrutura de festival, que além de ser uma coisa mais separada, é mais pontual. Eu acho que essas pessoas não têm noção do que é uma produção de grupo, por exemplo. Com um espetáculo para estrear, de projetos específicos onde uma pessoa centraliza tudo que vai ser feito ou coordena tudo. (MOURÃO, 2023)

¹⁷ Maria Mourão, produtora do espetáculo *Peixes*, apresentado em 2019 no Festival de Inverno Fórum das Artes, foi contatada novamente após a entrevista deste capítulo, em razão da averiguação da rubrica paga à função de produção neste evento. Porém, Maria Mourão não se recorda do valor recebido na época.

Mourão, nos fala de um acompanhamento abrangente em *Peixes*, com o auxílio contínuo da idealizadora do projeto Ana Régis. Em resposta à pergunta sobre o funcionamento em outros projetos, ela diz acompanhar desde o princípio, escrevendo projetos para editais - na qual vejo uma criação reflexiva através da escrita e projeção de ideias - até a prestação de contas final, o que em sua fala, evidencia em quais ocupações uma produtora em teatro pode estar.

Entro agora nas duas situações: a primeira entrevistada, fala de um lugar da produção que se divide e que por conta de estar atrelada a um grande evento, uma organização maior, são necessárias as subdivisões da área de produção. Santos assinala algumas, mas que também podem ser vistas tanto nas planilhas do Festival de Inverno da UFMG e também da UFOP. Santos desenvolve:

Rosângela: Eu coordeno uma equipe. Eu coordeno parte da equipe... A equipe de produção na verdade ela integra uma outra equipe . Por exemplo: o festival na pré com uma equipe de infraestrutura dentre várias coisas que tem, tem por exemplo, equipe técnica e os equipamentos, para dar luz, som e tudo mais. Chega na hora da produção em si, esses técnicos ficam sobre a minha coordenação ali no evento que está acontecendo, na montagem, desmontagem, não é a infra mais que coordena ali. Isso acontece com a infra só na pré.

Gabriella: Por mais que exista essa divisão de cargos, tá tudo...

Rosângela: Entrelaçado. Não tem muito jeito. (SANTOS, 2023)

Desta forma, em sua fala, Santos mostra uma produção subdividida, mas que ao mesmo tempo está conectada a uma demanda geral. Ao colocar as divisões também em pré-produção e produção questiono sobre a ideia organizacional para além das divisões de funções para a produtora, mas também das etapas de trabalho. Seriam: pré (antes), produção (durante - acontecimento) e pós (depois da produção). Desta forma, fica ainda mais simples vislumbrar as etapas de atuação da produção e as demandas específicas para cada momento.

Já na entrevista com Mourão, percebo uma dinâmica recorrente em grupos de teatro, em que uma pessoa fica responsável pelo trabalho desde a pré-produção. Acontece também de terem produtoras locais (da região em que o evento ocorre) e produtoras contratadas de outras localidades dentro dos festivais. Em alguns grupos teatrais, acontecem as produções coletivas, em que as funções podem ser desenvolvidas por mais de uma pessoa do grupo.

Os grupos de teatro, podem não ter um quadro fixo de funcionários, para que consigam dividir tanto as funções, como relata Mourão. Então, ela reitera que depende do tipo de projeto. Às vezes ela realiza a produção do início ao fim da montagem e às vezes tem o auxílio de membros do grupo que atuam junto a ela em algumas funções. Sobre produção de grupo ela diz “Mas normalmente quando eu sou do grupo, eu tendo a fazer muito mais coisa se eu sou convidada a trabalhar em um projeto específico, né?” (MOURÃO, 2023). Será o fato do acompanhamento integral das atividades para além do projeto atual desenvolvido? Como contabilidade, administração e contratos, disposição de figurinos e guarda-volumes do cenário, como ela mesma cita. Para Mourão, a produção é também parte da manutenção de um grupo de teatro, no qual gestão e produção caminham lado a lado. Fica presente em sua fala que o trabalho com outras mulheres é um lugar de potência e que pode contribuir para novas lógicas de modelos de produção.

Então, nesse primeiro momento é importante entender que existem atuações diferentes nas duas produções aqui observadas.

3.1 Formações e funções em gestão e produção cultural

Se a atuação profissional na área de gestão da cultura, especialmente a pública, requer o domínio de uma série de conhecimentos específicos, é a partir da ampliação da atuação do Ministério da Cultura e dos seus canais de participação, que esta demanda se evidencia (ROCHA, COSTA, 2017.p.8)

Antes de trazer a perspectiva teórica acerca das profissões de gestão e produção, separo neste estudo gestão enquanto um planejamento e organização estratégica, inclusive a longo prazo de algum projeto ou instituição e a produção enquanto uma profissão que abarca a execução de um projeto e está atrelada aos desenvolvimentos durante a realização pontual de um evento e/ou projeto.

A regulamentação das profissões artísticas data de 1978, dividido em registro profissional de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões (Lei 6.533/Decreto 82385). Desta maneira, ao tirar o registro profissional (DRT), os artistas se profissionalizam na profissão de Artista ou de Técnico. A produção se enquadra em uma função técnica chamada de Diretor

(a/e) de Produção. Um importante dado para esta pesquisa e que se relaciona com a discussão de gênero proposta, é o crescimento de mulheres no setor da produção ao longo dos anos. De acordo com informação fornecida pelo SATÉD – MG houve um crescimento acentuado de mulheres no setor se profissionalizando com o registro profissional como diretoras de produção. Na tabela abaixo, encontram-se os dados detalhados:

Tabela 4 - Tabela de registro de profissionais no SATÉD –MG em Diretor (a/e) de Produção

Ano	Homens	Mulheres
1985 a 1987	4	4
1987 a 1999	31	37
1987 a 1999	13	30
2004 a 2012	40	31
2012 a 2018	21	18
2018 a 2024	35	41

Na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), à profissão de produção cultural se atribuem as qualidades:

Implementam projetos de produção de espetáculos artísticos e culturais (teatro, dança, ópera, exposições e outros), audiovisuais (cinema, vídeo, televisão, rádio e produção musical) e multimídia. Para tanto criam propostas, realizam a pré-produção e finalização dos projetos, gerindo os recursos financeiros disponíveis para o mesmo. (Classificação Brasileira de Ocupações, 2024)

Dentro desta descrição, ainda observando o site da CBO, encontram-se incluídos na descrição:

Tabela 5 - Tabela de ocupações profissionais de um produtor cultural.

2621: Produtores artísticos e culturais
2621-05 - Produtor cultural Empresário de espetáculo, tecnólogo em produção cultural
2621-10 - Produtor cinematográfico Produtor de imagem (cinema), Produtor de som (cinema)
2621-15 - Produtor de rádio Produtor de som (rádio)
2621-20 - Produtor de teatro Produtor de som (teatro)
2621-25 - Produtor de televisão Produtor de imagem (televisão), Produtor de programa, Produtor de som (televisão)
2621-30 - Tecnólogo em produção fonográfica Tecnólogo em produção de música eletrônica, Tecnólogo em produção musical
2621-35 - Tecnólogo em produção audiovisual Tecnólogo em produção audiovisual (cinema e vídeo), Tecnólogo em produção audiovisual (rádio e tv), Tecnólogo em produção multimídia.

Fonte: Centro Brasileiro de Ocupações em 2024.

Para esta pesquisa, as produtoras investigadas que trabalham tanto na equipe interna dos Festivais de Inverno quanto nas apresentações teatrais, se enquadram na ocupação 2621-05 - Produtor cultural, ainda que não sejam diretamente as contratantes das obras apresentadas. É importante salientar, que pelo decreto de nº 82.385, de 05 de outubro de 1978, o diretor de produção atuaria como se fosse um contratante de uma produção.

Para Sandra Pedroso (2014), Mestre em Sistema de Gestão de Projetos Sociais pela Universidade Fluminense, sinaliza para a falta de atualizações sobre a profissão desde a sua regulamentação, o que pode acarretar em alguns aspectos a serem revistos, como: “novos arranjos produtivos, às novas formas de contratação e às novas profissões derivadas da antiga.” Ainda comenta, o fato de não ser exigida certo desempenho escolar específico:

Essas ocupações não demandam nível de escolaridade determinado para seu desempenho, sendo possível que sua aprendizagem ocorra na prática. Seguindo a tendência de profissionalização que vem ocorrendo na área das artes, contudo, pode-se afirmar que, cada vez mais, será desejável que os profissionais apresentem escolaridade de nível superior. (PEDROSO, 2014, p.169)

Na consulta na barra de pesquisa do site da CBO não foram encontradas informações sobre a profissão de Gestor Cultural.

Contudo, são previstas algumas habilidades para os produtores culturais. Para Teixeira Coelho (2004), por exemplo, um agente cultural performaria ações bastante parecidas com a de um produtor cultural atualmente:

Sem ser necessariamente um produtor cultural ele mesmo, envolve-se com a administração das artes e da cultura, criando as condições para que outros criem ou inventem seus próprios fins culturais. Atua, mais frequentemente embora não exclusivamente, na área da difusão, portanto mais junto ao público do que do produtor cultural. Organiza exposições, mostras e palestras, prepara catálogos e folhetos, realiza pesquisas de tendências, estimula indivíduos e grupos para a auto-expressão, faz enfim a ponte entre a produção cultural e seus possíveis públicos. (COELHO, 2004, p.41)

Outro ponto de vista, é o de Andressa Batista¹⁸ (2021), artista, gestora e produtora cultural do SESC de Porto Velho em Rondônia. Em seu livro, *Breve Manual de Produção Cultural para Artistas Independentes*, fornece indicações de funções de um produtor cultural como: escrita de projetos culturais, confecção de cronograma e prazos de entrega com pré-produção, execução e pós-produção, contratação de equipe, planejamento financeiro do projeto

¹⁸ Artista, gestora e produtora cultural licenciada em Artes Cênicas Especialista em História e Cultura Afro-Brasileira e Africana pela Universidade Federal do Acre.

e prestação de contas ao final do projeto. Identifica-se que as funções propostas por Coelho (2004) e Batista (2021) são complementares e não excludentes.

Rômulo Avelar (2008), produtor e gestor cultural, assinala para as funções correspondentes a um produtor:

Profissional que cria e administra diretamente eventos e projetos culturais, intermediando as relações dos artistas e demais profissionais da área com o Poder Público, as empresas patrocinadoras, os espaços culturais e o público consumidor da cultura. (AVELAR, 2008, p. 52)

Neste ponto, Avelar (2008) argumenta sobre como o produtor exerce uma função central em atividades e desempenha “o papel de interface entre os profissionais da cultura e os demais segmentos”. Já a função de gestor cultural, seria:

Profissional que administra grupos e instituições culturais, intermediando as relações dos artistas e demais profissionais da área com o Poder Público, as empresas patrocinadoras, os espaços culturais e o público consumidor de cultura; ou que desenvolve e administra atividades voltadas para a cultura em empresas privadas, órgãos públicos, organizações não-governamentais e espaços culturais. (AVELAR, 2008, p. 52)

A distinção proposta por Avelar (2008), é relevante ao ponto em que, no mercado cultural, essas duas funções se fundem. E se torna fundamental, se tratando da colocação já vista sobre sobrecarga na produção. Delinear o que compõe uma profissão é uma forma de minimizar possíveis empilhamentos de funções. Outro caráter interessantíssimo proposto no livro de Avelar (2008), foi uma entrevista feita com Eduardo Barata, jornalista e produtor teatral do Rio de Janeiro, que explicita uma diferença pontual entre produção e gestão que devem ser observadas:

É tudo um rótulo, não é mesmo? Mas eu sinto que há uma diferença: produtor é quem realiza o espetáculo, e o gestor não é necessariamente um produtor. O gestor é o cara que pode administrar um teatro, mas que pode não entender nada do “fazer teatral”. O cara pode entender de leis de incentivo, de prestação de contas, mas não entender da realização de uma peça, de um show, de uma exposição. São caminhos muito

diferentes. No meu entender, o gestor cultural, no formato que está estabelecido hoje, se coloca num processo mais burocrático e administrativo do que artístico. (BARATA, apud. AVELAR, 2008, p. 54)

Por este ângulo, um fato chama atenção na fala de Barata: a conotação da existência acerca da parte artística vinculada à produção e a proximidade que a gestão tem com assuntos e demandas administrativas.

É necessário reiterar que a forma de produção e execução das funções pode variar de acordo com o produtor e sua forma de trabalho, principalmente observando o tipo de contrato firmado com os contratantes. No caso das produtoras dos Festivais de Inverno, existe um fio condutor de trabalho que se baseia em um planejamento geral e um modelo de trabalho a ser seguido. Já a flexibilidade das produtoras de espetáculos, pode ser um pouco maior por ser uma ação pontual em relação à apresentação artística. Dissertarei mais à frente sobre as demandas de trabalho nas duas vertentes.

Uma última observação deste tópico. Uma atenção ao delineamento de funções é necessária para que não haja excessos nos serviços, como já foi pautado. Um forte exemplo para sanar esta questão pode advir da divisão na mão de obra em produção para não haver sobrecarga, além de funções bem definidas dentro da área teatral. Dito isto, gostaria de deixar um exemplo na profissionalização em Produção Cultural, para que entendamos alguns encaminhamentos hoje nas funções de produção. Priscila Prince Oliveira Ferreira (2014) Bacharel em Comunicação Social – Produção em Comunicação e Cultura pela UFBA destaca:

Um dos grandes marcos inaugurais das institucionalizações para formação de nível superior (graduação) para os profissionais da cultura foi a criação do curso de Comunicação – Produção em Comunicação e Cultura, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), já citado neste trabalho. O curso de Produção Cultural, assim conhecido entre os discentes, docentes e comunidade envolvida, foi implementado em 1996. Criado como uma habilitação na área de Comunicação (já existente com o curso de Jornalismo) tem em sua base a justificativa de um cenário mercadológico forte para a indústria cultural e audiovisual, os bens simbólicos cada vez mais estavam presentes para a sociedade através da comunicação. (FERREIRA, 2014, p. 23)

O curso previa uma formação interdisciplinar, ou seja, atravessada por duas ou mais disciplinas:

Ter um caráter multidisciplinar é um dos pilares da fundamentação acadêmica oferecida pelo curso. Ser possível uma formação multifacetada, onde o estudante tenha a oportunidade de escolher dentre um leque de disciplinas em qual segmento da cultura quer se especializar, são objetivos almejados em todas as propostas de reformulação da grade curricular do curso. A justificativa apresentada tem em seus fundamentos o fato de que no Brasil, um país em desenvolvimento, ainda existem situações de exclusão, onde a mídia se disseminou em todos os espaços públicos, fazendo necessário a existência de profissionais e intelectuais na área. (FERREIRA, 2014, p. 23)

Por um lado, é interessante pensar na pluralidade do Brasil e na abrangência do curso neste sentido. Por outro lado, existe uma exigência específica para cada área hoje em relação à produção cultural. O teatro, recorte de linguagem artística aqui proposto, assim como outras áreas que se diferem nas artes cênicas, deve ser lido a partir de uma ótica específica. Entendendo o curso enquanto ação formativa na área de Comunicação e Jornalismo, os encaminhamentos de um produtor nessa área são distantes da prática teatral e de uma formação no nosso campo. Outrossim, é bom pontuar que uma grade curricular muito abrangente, pode dar margem para as múltiplas possibilidades de função na profissão, o que pode acarretar no que relato enquanto falta de delimitação de funções em cada nicho de produção, em que podem ocasionar as sobrecargas de serviço. Inclusive, na falta de compreensão sobre o que de fato compõe a profissão de um produtor cultural e o que é essa função em cada área específica.

3.2 A produtora autônoma

É fundamental analisar que essa *autonomia* pode cair em lugares de múltiplos trabalhos e precariedade do serviço em produção. Ao pensar sobre a arte em um lugar múltiplo e com possibilidades de diversas inclinações profissionais, temos dois vieses sobre a sobrecarga: O primeiro, é o que buscamos para obter uma boa qualidade de vida através da nossa profissão, que em um campo que ainda se amplia, podemos encontrar muitos trabalhos por temporada. Desta forma, há um engajamento da produtora em desenvolver vários trabalhos para suprir uma demanda financeira. Segundo o lugar da própria demanda que consiste em funções pouco delimitadas dentro os trabalhos com produção e gestão, e todos os outros setores de um evento acabam por se “apoiar” em seus produtores e gestores.

Tratando de mulheres, é normalizado socialmente o empilhamento de funções, já que desde o ambiente doméstico as várias funções do “lar” foram romantizadas e a exigências

externas sempre nos convocam a estar à serviço de outrem. A produtora que “cuida” de todos. Mas e dela, quem cuida?

Assinalando que, as posições da produtora e a da gestora, podem ir de encontro com o empilhar funções, na produção comecei a refletir que, em algum aspecto, se assemelhava à ideia da maternidade, ao ideal materno que citei no primeiro capítulo. Aquele em que a mulher desempenha diversas funções para os outros: como amamentar, cuidar da casa, resolver questões das relações com parceiros/es, etc., que cuida dos outros e que muitas vezes não consegue ter tempo para si. Esse lugar da mulher esforçada, engajada e sobretudo, não se cansa. Nas palavras da produtora Maria Mourão (2023) é:

Tem toda essa coisa que é de administrar a casa mesmo, pagar as contas, do mês, ser responsável pela limpeza. Essa carga mental, que a gente fala que uma mulher tem dentro de casa, por exemplo. Tem muito a ver com o que a produção faz na manutenção de um grupo. (MOURÃO, 2023)

Eu penso que tem uma coisa assim, né? Que essas tarefas de “cuidado” e de fazer funcionar estruturalmente elas são femininas na sociedade. (MOURÃO, 2023)

Um ponto a ser ressaltado é a relação da função materna com a produção. Badinter (1980), explica que o ideal da maternidade é sustentado por formas de dominação e de opressão vinculadas às razões econômicas referentes ao século XVIII na Europa, como dito no primeiro capítulo. Para se integrarem socialmente, as mulheres assumem o papel de “rainhas do lar”, como explica Badinter, assumindo um lugar fixo de “reconhecimento”, já que desta forma elas cumprem um papel: Mãe e dona do lar. Porém, é importante ressaltar que este é um ponto de vista de um feminismo branco/clássico, das vivências de uma classe média. No qual, outras mulheres eram inclusive oprimidas pelo próprio pensamento exclusivista de feministas brancas, e que consumiam esse mesmo sistema opressor. A coletividade e redes de apoio também auxiliam na saúde mental de uma produtora. É nesse ponto que devemos contestar modelos de produção e gestão. A produção deve ser mais humana e horizontal! Estamos produzindo ou sustentando modelos de opressão? Estamos produzindo ou rivalizando umas com as outras? Estamos produzindo ou estamos copiando um modelo “maternal” de se fazer produção e nos embolando com ele?

Na produção, o lugar da resolução de tudo pode ser perigoso às produtoras, que, imbricadas neste sistema da rapidez (capitalismo), atrelada também a esse panorama de gênero, devemos entender que existe um lugar da exaustão física e mental:

Eu me via trabalhando até meia noite (antes da pandemia COVID-19), agora mesmo eu tô conversando com você, eu saí de uma reunião, e para entrar na reunião eu tinha parado de fazer uma prestação de contas mensal. E aí, ela está aqui parada, aberta, eu acabando aqui eu tenho uma escolha: eu volto para a prestação para acabar e ficar livre dela hoje ou amanhã, depois de acordar e fizer as minhas coisas pessoais, também, né, eu força a ter essa agenda senão eu vou só trabalhar...

E aí, assim, a gente fica tentando entender, qual incêndio eu tenho que apagar hoje? O que é realmente imprescindível que eu faça hoje? Porque se eu fosse fazer produção igual eu fazia há oito anos atrás eu não vivo. Eu não vou comer bem, eu não vou dormir bem, eu não vou ver meus amigos... E aí o que eu falo hoje é, se eu tiver uma estafa emocional/mental os grupos para os quais eu trabalho as pessoas que eu presto serviço vão demorar uns três meses para entender o que está acontecendo. Porque eu controlo conta bancária de projeto, eu controlo coisas que assim, até a pessoa se inteirar, ou conseguir resgatar as coisas... para todo mundo é importante entender que eu sou uma pessoa. (MOURÃO, 2023)

Neste relato, Mourão comunica que tinha uma rotina na produção muito agitada antes da pandemia da COVID-19 (2020, 2021 e 2022). Ela pontua que após a pandemia percebeu que para trabalhar com produção tem que existir uma qualidade no trabalho, e isso se relaciona com o bem estar na produção e a consciência de como é ser mulher neste campo. Em um campo de produção teatral, o enviesamento do pensamento da produção enquanto prática executiva e operacional somente, também está atrelado ao fato de, ainda não relacionarmos completamente à prática de produção e administração ao próprio teatro. Somos adoecidos pela falta de escuta. Em produção teatral, dialogamos com o subjetivo, com o campo empírico, reflexivo e criativo, ao mesmo tempo em que lidamos com demandas mais técnicas, organizacionais e de gestão. Com qual qualidade estamos exercendo a nossa profissão? Ademais, a consciência sobre a profissão perpassa pela a área que está inserida e por quem é feita. Sendo assim, retomemos o diálogo feminista para verticalizar essa discussão!

3.3 Feminismos, políticas culturais e o diálogo com a produção cultural

Os eventos, na relação entre cidade e discurso, produzem discursividades sobre a cidade, isto é, são portadores de uma carga de significados expressivos e, portanto, operam como veículos de produção e difusão de sentidos. Desse modo, dado o caráter

cosmopolita dos eventos – atrações de várias partes do país e também de outras nacionalidades, apresentação de espetáculos com diferentes padrões culturais e multiplicidade de linguagens, promoção de intercâmbio entre artistas locais e estrangeiros, produções e atrações artísticas exibidas no espaço público características de grandes centros urbanos, vasta mobilização de público e turistas –, eles acabam por absorver o projeto político que o poder público municipal busca implementar. (ZIVIANI, 2020, p. 37)

Antes de estudar produção cultural, a palavra *produção* se relacionava comigo de forma diferente. Essa palavra, que hoje parece mais poética quando a ouço, surgia enquanto formulação em série, se assemelhava a algo que se relacionasse à ideia de indústria, empresas, algo que se fazia continuamente e sem parar. O que fez com que hoje eu tivesse a possibilidade de ter um olhar mais afetuoso para esta palavra e conseqüentemente, desembocasse no modo como eu vejo o meu trabalho com produção? Eu conto.

Com o diálogo aberto do tópico anterior em que me ative a debater a autonomia e saúde da mulher produtora, agora irei adentrar no debate de gênero enquanto norma social e gênero nos festivais propriamente. Como mulher que faz produção cultural, quero trazer aqui um debate vertical sobre como o gênero pode ser articulado na nossa profissão e de quais modos ele já está entranhado na presença dessas produtoras em espaços como o Festival de Inverno de Minas Gerais Fórum das Artes e o Festival de Inverno da UFMG.

Para Vanessa Rocha¹⁹ (2018), a produção é uma prática de ação política:

Toda ação gera impacto e efeito na vida das pessoas, no cotidiano, nas cidades e lugares. Nesse sentido é também política. Veicula modos de vida, visões de mundo, afeta e é afetada. Logo, como ação política, é um espaço de construção de sentido e significado, de criação da realidade. (ROCHA, 2018. p. 2).

Hierarquização por gênero, cor e classe existe. No que isso pode movimentar a forma como se desenrola o método em produção? No Brasil, as mudanças motivadas pela globalização movimentam a cultura até seu apogeu nos anos 80 (CUNHA, 2005). Entendendo que essas movimentações perpassam o campo social, econômico e cultural, foi uma época que propiciou uma abertura para a expansão do campo de gestão e produção cultural enquanto um lugar

¹⁹ Bacharel em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense. Professora substituta do curso na área de Planejamento Cultural. Produtora cultural da UFRJ, sócia e gerente de projetos da Mafuá Produções Culturais.

profissional e formativo. O feminismo, enquanto movimento para reivindicar pautas e lugares dignos em esferas de trabalho, sobrevivência e políticas com mais direitos para mulheres, na mesma época começa a questionar as duas primeiras ondas²⁰:

A primeira teria sido marcada principalmente pela luta pelo direito ao voto das mulheres e as energias canalizadas foram para esta reivindicação, sendo esta ligada ao movimento das mulheres europeias e norte-americanas. A segunda caracterizou-se pela ampliação do espectro da luta feminista partindo do entendimento histórico e estrutural da opressão sofrida pelas mulheres e, nesta direção, procurou-se pautar pela especificidade da condição da mulher em torno das discussões sobre sexualidade e os direitos relacionados à reprodução sexual. Elas entenderam que a base da opressão seria o sexo biológico. Então, os assuntos prostituição e pornografia se tornaram centrais para a discussão, pois entendiam ambos como uma forma de opressão direta. Na segunda onda, a visão acerca do poder masculino estava imbricada no problema do casamento e da maternidade, do estupro e da violência sexual em que estes eram justificados pela intenção dominativa e afirmação de um poder sobre a outra pessoa. Por outro lado, surge a ideia da coletividade baseada numa espécie de irmandade entre as mulheres como potência de luta. Essa abertura, dentro da segunda onda, possibilitou os questionamentos dentro do campo das ciências, em que há a abertura do espaço para se questionar as epistemologias passadas visando um olhar crítico acima de uma gama de materiais compostos pela visão neutra/universal que se coloca o olhar masculino. (SEABRA, 2020, p.15)

Faz-se importante salientar que, as duas primeiras ondas feministas abriram caminho para discussões de gênero importantes, mas não suficientemente deram conta de abarcar a complexibilidade da diversidade das pautas de gênero. Logo, é interessante pensar: ainda com a ênfase no debate promovido desde a primeira onda, é na terceira que começamos a ver o desenrolar de questões mais plurais e inclusivas, como forma também de contestar o próprio movimento. É interessante observar o impacto e a relação do movimento feminista com as articulações da produção cultural enquanto uma profissão. Neste lugar, já tendo discutido a autonomia e acerca do empilhamento das funções, pensar o feminismo juntamente com o olhar para a profissão de produtora é compreender o mundo pela ótica gentrificada. É compreender que o feminismo nos conscientiza para a interseccionalidade das opressões. A terceira onda, é o movimento mais aberto do feminismo tendendo a esferas mais plurais do discurso. Para tanto, dialoga com a autonomia da mulher, inclusive nos ambientes de trabalho, e se relaciona também com o que veremos mais para frente, os modos de produção, expandindo as formas de fazer

²⁰ As chamadas “ondas” feministas correspondem a um período de desenvolvimento inicial de algumas pautas que emergiram no movimento naquele determinado período. O termo “primeira onda” e “segunda onda”, foram cunhados por Marsha Lear através de uma publicação no The New York Times Magazine em 1968.

pensando em dinâmicas mais humanizadas, situadas e horizontais da produção. Observa-se a trajetória da abertura da terceira onda do movimento feminista:

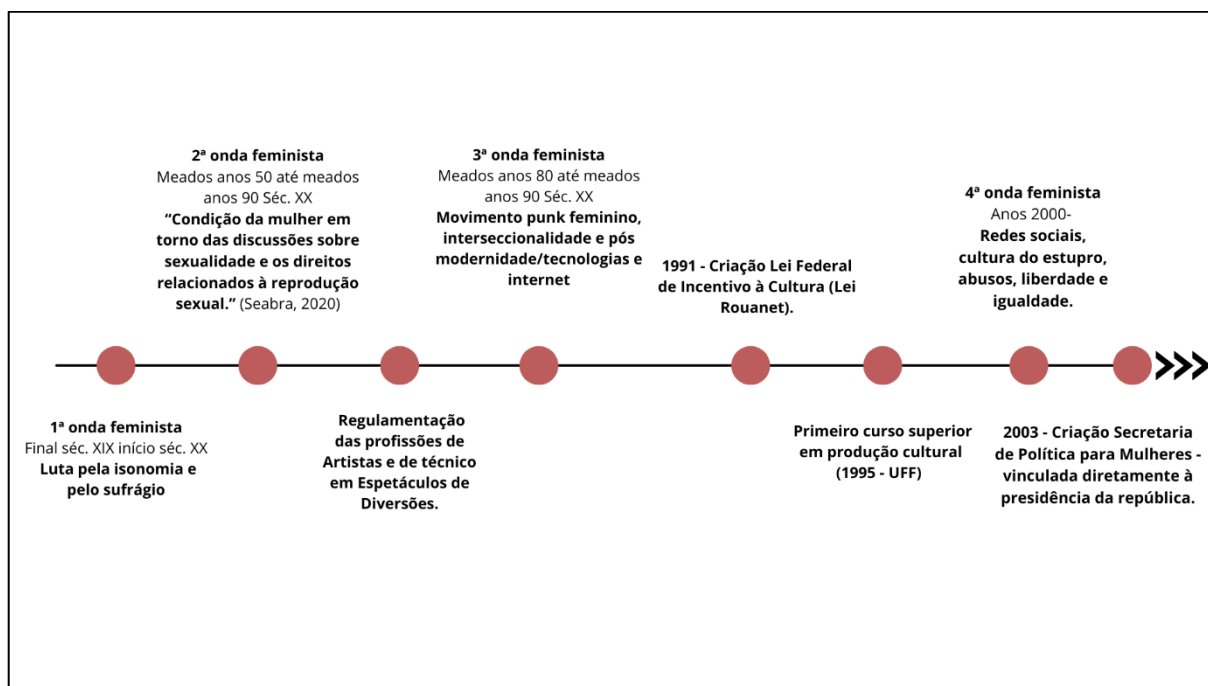
Enquanto a segunda onda esteve voltada para o tema da opressão assentada numa visão biológica do sexo, para libertação dos estereótipos questionando, assim, os papéis sexuais definidos na sociedade sendo uma construção social, pois não existem papéis essenciais e ou biológicos prescritos na nossa natureza. Desta forma, a terceira onda privilegiou o tema da liberdade individual de cada mulher buscando, dessa maneira, fazer frente aos estereótipos, termos misóginos e depreciativos associados às mulheres para a ressignificação da palavra. Nesta perspectiva, ela pode ser vista como mais aberta se comparada ao universo social, cultural, econômico, racial e político das duas anteriores, compreendendo a diversidade e a multiplicidade de sua existência. A partir da terceira onda é possível pensar no empreendedorismo das mulheres como uma fonte empoderadora e integradora de grupos sociais antes marginalizados. (SEABRA, 2020, p.17)

Essa reflexão, mesmo reconhecida em seus lugares de protesto, pensavam em apenas uma parte das mulheres - primeira e segunda onda do feminismo -. Em que, essa camada de mulheres ainda privilegiadas, ao se verem libertas da vida doméstica começam a também usufruir da exploração do trabalho doméstico (entre outros) de outras mulheres. As pautas feministas ainda estavam arraigadas e ensimesmadas na reprodução de um sistema que explora mulheres, como Maíra Guimarães, Doutora em Linguística pela Universidade Federal de Minas Gerais, (2019) localiza:

Podemos destacar que, para o contexto social e cultural descrito pela autora (1981[2016], p. 78), a luta pela abolição se fez presente na pauta de muitas mulheres brancas a partir do momento que elas perceberam que a metáfora da escravidão traria benefícios para as suas vidas, seja no mercado de trabalho industrial onde as mulheres brancas de classe baixa estavam inseridas, seja no matrimônio e na reclusão do lar onde encontramos as mulheres brancas da classe média e alta. Após a emancipação, de acordo com Davis ([1981] 1983), dentro do contexto norte americano, no que diz respeito ao mercado de trabalho, as mulheres negras não conseguiram a sua emancipação e a sua liberdade pela ocupação profissional, visto que foram destinadas para o serviço doméstico. (GUIMARÃES, 2019, p. 84)

Por enquanto, pincelei que, a opressão de gênero para cada mulher é diferente a depender de classe, raça, gênero, e esses recortes moldam diretamente os nossos modos de relação, afetando inclusive nossas relações de trabalho. Na figura seguinte, observa-se a linha do tempo sobre o feminismo em relação à produção cultural:

Figura 3 - Linha do tempo movimento feminista e início da profissionalização da profissão de produtor cultural em relação aos cursos superiores no Brasil.



Fonte: Elaboração própria.

Figura 7. Linha do tempo movimento feminista e início da profissionalização da profissão de produtor cultural em relação aos cursos superiores no Brasil. Elaboração própria.

Na mesma época em que a produção começa a ser olhada com possíveis vias de se encaminhar para um lugar de trabalho mais formal (anos 80 e 90), o feminismo começava a ser questionado sobre sua postura em relação à diversidade das pautas das mulheres. A partir da necessidade de um movimento mais plural e que não generalizasse as pautas, o feminismo negro ganha força a partir dos anos 80 no Brasil (RIBEIRO, 2018) para debater os interesses de um recorte das mulheridades antes não pensadas pelo feminismo vigente. hooks (2018), também comenta sobre este período evidenciando a problemática que envolvia o movimento feminista, ainda muito centralizado em lógicas sexistas que reafirmava poder sobre outras mulheres:

Enquanto nos anos 1980 mais mulheres começaram a oportunamente reivindicar o feminismo sem ter participado da conscientização feminista que teria dado a elas condição para abrirem mão do sexismo, o pressuposto patriarcal de que o poderoso deve exercer autoridade sobre o fraco permeava suas relações com outras mulheres. Enquanto as mulheres, principalmente as brancas privilegiadas previamente desprovidas de direito, começaram a adquirir poder social sem abrir mão do sexismo

internalizado, as divisões entre as mulheres se intensificaram. Quando mulheres não brancas criticaram o racismo dentro da sociedade como um todo e chamaram atenção para as formas com que o racismo moldou e influenciou a prática e a teoria feministas, várias mulheres brancas simplesmente deram as costas para a sororidade e fecharam a mente e o coração. (hooks, 2018. p. 36)

E a partir daí, chegaremos em alguns pontos acerca da cultura e da gestão e produção cultural.

Atrelada à mesma época, nos anos 80, a produção começa a caminhar para a consolidação enquanto uma carreira profissional, ainda de forma tímida. A regulamentação das profissões artísticas data de 1978, visto nos tópicos anteriores.

No contexto de encaminhamento inicial das profissões de Gestão e Produção, Cunha, (2005), cita que ao final dos anos 80 e início da década de 90, começa-se ter uma movimentação a respeito da gestão cultural enquanto profissão e um olhar um pouco mais aprofundado para políticas culturais no país. É importante entender que, ao passo que o feminismo se encontrava em novas ramificações que buscassem abarcar de fato a diversidade das mulheridades, as políticas culturais no país ainda estavam dando passos de bebê com uma instabilidade que ainda hoje, em 2023, percebemos na área da cultura.

A criação do Ministério próprio para a Cultura data de março de 1985, sendo a pasta da cultura antes articulada dentro do ministério denominado *Educação e Cultura*. Desta forma, uma das justificativas para a criação de um ministério foi a incapacidade do MEC de gestar duas pastas em função do: “enriquecimento da cultura nacional, decorrente da integração crescente entre as diversas regiões brasileiras e da multiplicação das iniciativas de valor cultural”²¹ (IPHAN, 2015). É importante retomar que, em 2019 o Minc (Ministério da Cultura) deixa de existir e é rebaixado à secretaria e só retoma a posição de ministério em janeiro de 2023²² (Governo Federal, 2023).

Neste contexto, as secretarias atuam enquanto subseções dos ministérios, logo a interlocução com os outros ministérios não ocorre se não houver um núcleo próprio ministerial

²¹ REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia. Ministério da Cultura. In: _____. (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (verbete). ISBN 978-85-7334-279-6.

²²Disponível em: <https://dados.gov.br/dados/organizacoes/visualizar/ministerio-da-cultura#:~:text=O%20Minist%C3%A9rio%20da%20Cultura%20>

para a cultura. O que ocorre em 2019 na exclusão do Minc e o despacho para uma secretaria, são complicações em trâmites com ministros da área financeira, atrasos dos processos em andamento, orçamentos reduzidos para a secretaria, menos autonomia e menos poder de ação (MEDEIROS, 2016). Entender o campo cultural e as políticas para a cultura, é também produzir uma reflexão sobre o que permeiam essas produções, suas condições para serem realizadas e nas mãos de quem o poder segue sendo articulado.

Milena Cristina Prado de Almeida, Bacharela em Produção e Política Cultural e Allan Mateus Cereda, Mestre em História (2017), comentam que avanços mais próximos como a criação da Secretaria de Promoções de Políticas para as Mulheres, em 2003 no governo Lula no Brasil, estiveram atreladas ao movimento feminista para consolidar uma frente que pense nas políticas culturais voltadas para mulheres. Sinaliza também para a criação do *Plano Nacional de Políticas para Mulheres* (2013-2015) criação da então ministra de Estado, chefe da Secretaria de Política para as Mulheres.

Trazer a discussão feminista para o meu trabalho na produção cultural, faz com que percebamos o quão enraizado esse sistema patriacal pode ser. Almeida²³ e Cereda²⁴ (2017) evidenciam, a partir da fala de Antonio Rubim (RUBIM, 2007, p.11) que o campo da política cultural no Brasil “É caracterizada por tristes tradições – ausências, autoritarismos e instabilidades – que tem como consequências: descontinuidades, impasses e muitos desafios. Às políticas culturais no Brasil têm início tardiamente”. Assim como as políticas culturais no país, o campo formativo em produção cultural também demora e acompanha esses atrasos. Porém, isso não foi problema para a realização do trabalho em produção, principalmente para nós, mulheres, que por meio da prática conseguiam empreender esse campo.

No recorte desta pesquisa, de 2017 a 2019, o país se configurava em um preocupante cenário para a cultura. Nosso corpo político no Congresso Nacional Brasileiro, era composto majoritariamente de homens brancos para definir os rumos da cultura no país. *Mai/2016* –

²³ Bacharela em Produção e Política Cultural pela Universidade de Federal do Pampa (UNIPAMPA/Campus Jaguarão-RS) 2017. Foi bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET) - Produção e Política Cultural entre 2016 a 2017 . Interesse de pesquisa: Cinema, Fotografia, Feminismo, Políticas Culturais, Mulheres.” Biografia coletada a partir do currículo Lattes de Milena Cristina Prado de Almeida.

²⁴ Desde 2019 atua como professor na rede municipal de São José dos Campos (SP). Mestre em História pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (2018-2021) com a dissertação intitulada: "Trabalhadores da carne: mundo do trabalho e conflitos de classe na charqueada/frigorífico São Domingos em Jaguarão-RS (1950-1980)". Graduiu-se em História pela Universidade Federal do Pampa (2012-2017). Biografia coletada a partir do currículo Lattes de Allan Mateus Cereda.

maio/2018: O Brasil voltou frase de um dos primeiros slogans de Michel Temer (Presidente interino da época). E como vivenciamos, realmente retrocedeu:

Quando prospectamos as intenções desse governo no que tange às políticas culturais para as mulheres a situação se agrava ainda mais, tendo em perspectiva, que com a consolidação do processo de impedimento, à nomeação de todos os ministros foi de homens, brancos e representantes das elites político-econômicas. Nenhuma mulher, negro/a, representações populares ou pessoas com trajetória nas causas populares ou de minorias políticas. Isso faz necessária uma especial vigilância sobre qual será (ou não será) a atenção desse governo às políticas culturais para as mulheres. (ALMEIDA, CEREDA, 2017. p.149)

Incrivelmente para alguns, na cultura ainda estamos em processo de desenvolvimento dessa entrada e permanência. Será que discutimos suficientemente a esfera das bases patriarcais que pensam cultura no Brasil? Essa mesma rede que promove repasses financeiros e define cargos de trabalho? Existe um repertório masculino nas lideranças das gestões públicas:

A grande questão das políticas públicas para as mulheres perpassa todas as questões das políticas culturais de maneira geral: as ausências, o autoritarismo e as descontinuidades. Porém, é preciso perceber que essa ausência, o autoritarismo e as descontinuidades fazem parte do repertório masculino da gestão pública. A ausência das políticas para as mulheres é também a ausência de mulheres nos espaços de tomada de decisão. O autoritarismo é masculino, é militar (não só, mas também), é hierárquico e não é ativo em atenção às questões de gênero. E por fim, essas descontinuidades são fruto de disputas de poder de frações de homens com pouca ou quase nenhuma atenção à necessidade de se estabelecer políticas que caminhem na direção da equidade de gênero na dimensão das políticas culturais. (ALMEIDA, CEREDA, 2017, p.152)

Quem são as pessoas que pensam cultura no nosso país? Como é ser uma mulher produtora que promove políticas culturais e fomento à cultura em um país que cresce com os crimes violência contra à mulher?²⁵ Como é pensar a produção cultural como ação política?

²⁵ CAMPOS, Ana Cristina Campos. A cada 24 horas, ao menos oito mulheres são vítimas de violência. **Agência Brasil**, Rio de Janeiro, 07 de Março de 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2024-03/cada-24-horas-ao-menos-oito-mulheres-s%C3%A3o-vitimas-de-violencia#:~:text=Ao%20todo%2C%20foram%20registradas%203.181,%2C%20ofensas%2C%20ass%C3%A9dio%2C%20femic%C3%ADdio> . Acesso em: 23 abr. 2024

3.4 Produção além da execução

Ao pensar na produção enquanto profissão criadora e reflexiva, também caí na rede de associá-la a termos que derivam do sistema empresarial/corporativo. Nesta associação, também me deparei com funções e atividades que permeiam o campo organizacional de empresas e espaços derivados de outras áreas profissionais. Com isso, esbarrei em noções que podem distanciar-me da forma como penso a produção teatral, o que envolve, por exemplo, a dinâmica de poder patriarcal e hegemônica que descende da lógica empreendedora.

Temos um lugar além do horizonte, onde a produção cultural é exercida. Um lugar humano na produção a fim de criar espaços de trocas artísticas e que modificam e tensionam relações. Ana Cláudia Cristo (2023)²⁶, uma das produtoras entrevistadas, sobre o que seria a produção do seu ponto de vista, ela responde o seguinte:

Eu vejo muita coisa na... Como... Produção cultural, são muitas possibilidades, mas é produzir culturalmente algo, alguma ideia, não exatamente um produto, né, mas é engraçado, né? Aqui a gente tem várias casas de cultura, mas nenhuma delas, tô falando isso antes, agora já não tá tanto, mas nenhuma delas de fato produz arte, por exemplo, né? A Casa de Cultura da Antônio Dias (bairro), é escritório para as secretarias. Cadê a produção cultural dentro da casa de cultura? Que deveria... Aí você tem a Casa de Cultura aqui do Padre Faria, que é onde eu moro, então tem ali um estímulo de um movimento de artesanato para as mulheres na comunidade, tem capoeira, tem ali uma coisa embrionária, mas não tem o apoio cultural, por exemplo do órgão principal que é a prefeitura. Agora... Depois que a casa de cultura negra, aqui por exemplo, voltou né, que tá se tendo esse movimento cultural de produções e diversas. Então, eu tô trazendo esse exemplo, porque às vezes nem sempre vai ser somente concretizar uma ideia, né? Tem esse caminho que é antes. Você elaborar um projeto, você ter esses apoios que é mais profundo nesse sentido, por que produzir cultura é importante nesse país, nessa localidade? Nessa comunidade, dentro da universidade, em Ouro Preto, por exemplo. Eu acho que tem coisas que antecede o pensamento da produção cultural, assim, sabe? (CRISTO, 2023)

²⁶ Atriz, modelo, dançante, brincante, arte educadora, Contadora de Histórias e produtora. Licencianda em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto/MG. Residente no Programa Residência Pedagógica - PRP na UFOP pela CAPES. Graduada em Artes Cênicas – Bacharela em Interpretação pela Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP em 2019. Atriz formada pelo curso de Qualificação Profissional em Teatro pela Escola Técnica de Teatro, Dança e Música FAFI/ES em 2012. Pesquisadora da dança espanhola flamenca e de narrativas corporais através das danças, identifico-me como dançante. Contadora de histórias, brincante eicineira na empresa Rabisco Brincante. Atriz e produtora na Cia. Assunto Suspenso, tendo em repertório os espetáculos teatrais: “Dá a mão pro bicho não entrar”, espetáculo solo de teatro-flamenco, com direção de Nieve Matos; “Rabisquito e Garatuja em: Proibido Dormir”, espetáculo teatral infantil (palhaçaria) e “Toques do Sim Toques do Não”, premiado como melhor texto original na X Semana de Artes da UFOP em 2018. Bolsista de iniciação científica no projeto de extensão A Academia dell'arte - Estudo e prática da Commedia dell'arte e a Máscara Teatral (2016-2017). Trainee voluntária na Empresa Júnior Multicultural Produções Artísticas do Departamento de Artes Cênicas da UFOP (2016). Produtora nos seguintes trabalhos: I e II Mostra de Cenas Mínuto da FAFI em Vitória/ES (2011 e 2012); no Espetáculo teatral Benjamin, premiado com o projeto Diálogos promovido pelo SESC - ES. (Biografia fornecida pela entrevistada em 2023).

Ana Cláudia Cristo foi a produtora do espetáculo *Esperando Godot*, que se apresentou no Festival de Inverno Fórum das Artes em 2019. Cristo, é atriz, modelo, arte educadora, contadora de histórias, entre outras profissões. É Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto e é licencianda em Artes Cênicas pela mesma universidade. Ao percorrer a jornada de produtora, ela sinaliza alguns percalços desta profissão em suas falas, assim como também retrata a realidade que antecede muitas vezes o contexto de uma produção.

Para Cristo, a produção cultural se inicia antes de haver um produto cultural para que a consolide. Neste ponto, seguindo seu relato, podemos pensar que, a presença de uma produção em um determinado espaço esbarra em questões maiores que abarcam representatividade, instrumentalização da cultura e movimentações em espaços culturais de forma eloquente e contínua. Em sua fala, ela nos convoca a pensar acerca da localidade de Ouro Preto em Minas Gerais, onde reside, uma das cidades em que acontece um dos Festivais de Inverno pesquisados, o Fórum das Artes. Não somente existe um viés prático de uma execução de um projeto, mas a raiz do acontecimento dele também diz muito sobre como cada um pensa a sua produção no campo artístico. Como é pensar a produção cultural de um lugar que permeia a sensibilidade para questões pontuais da cultura? E do ser mulher na cultura? Heloisa Marina (2023), Doutora em Teatro pela Universidade Federal de Santa Catarina, atriz-produtora e professora efetiva na Universidade Federal de Minas Gerais, em uma das reflexões de seu livro frente à uma das entrevistas com a diretora mexicana Raquel Araújo em 2015, reflete:

O que as artistas mencionadas na pesquisa fazem, ao vincularem suas obras a ações múltiplas (realizar festivais, encontros, oficinas, gerar espaços de reflexão sobre arte e produção, criar e apresentar espetáculos preocupados em consolidar a atividade teatral em sua localidade), se constitui como uma ação de persistência e resistência. Essa é uma forma de ação capaz de criar pertencimento e a esperança de que outras formas de relação humana, de trabalho, de criação e de produção sejam possíveis. Tais ações induzem quem compartilha delas a agir no mundo em função dessa esperança, pois são ações reais, práticas (apesar de muitas vezes desajeitadas ou precárias). Se não modificam o mundo de um modo amplo, em todo caso afetam relações concretas. (MARINA, 2023, p. 215)

Desta forma, tanto o que Ana Cláudia Cristo traz enquanto articulação política que pode haver na produção, quanto o que reforça Marina (2023) no âmbito do desenvolvimento de

atividades artísticas e suas iniciativas, compartilham o lugar da produção para além de um fazer da execução, mas com um pensamento imbricado que percebe o que a antecede enquanto articulação libertária e reflexiva.

Maria Mourão, a produtora do grupo de teatro Quatro Los Cinco, comenta sobre a versatilidade do espetáculo *Peixes* que produziu para o Festival de Inverno Fórum das Artes em 2019, que talvez instaure essa ideia da produção cultural que coaduna com o pensamento que Cristo propõe: o porquê produzir determinado produto cultural e qual pode ser sua funcionalidade social e política, transpassando a ideia *micropolítica* do fazer em produção. Mourão pontua que a produção com Ana Régis neste espetáculo, contém propostas mais simples e que pode ser adaptado para múltiplas propostas e lugares, detendo a ideia de poder circular com ele. Logo, ao produzi-lo, consegue percorrer variados locais com a temática que perpassa a comunicação e discussão sobre a violência contra mulher, tanto com um público abrangente com turistas, estudantes e moradores locais em Ouro Preto no Festival de Inverno, mas também em espaços descentralizados como Centros Culturais nos bairros de Belo Horizonte, gerindo a produção enquanto espaço articulador e político.

Qual é o papel do Festival de Inverno quando ele aprova um espetáculo em 2019 que debate a violência doméstica contra as mulheres? Em 2019, “mulheres assassinadas por crime de gênero aumentaram 7,3% em relação a 2018, o que totaliza em 1.314 casos de feminicídio no Brasil no ano passado”²⁷ (CARTACAPITAL, 2020). Para Ziviani (2020), festivais de cultura assumem um papel que transcendem a efervescência temporária do evento em si: “Outra análise possível consiste na avaliação de sua programação e da capacidade dos espetáculos de causar reflexão pela possibilidade dada ao público e aos artistas de repensar a sua prática, de expandir o olhar.”

Como os Festivais de Inverno atuam enquanto articuladores de programações que possam dialogar com a questão de mulheres, LGBTQIAPN+, povos originários, pessoas com deficiência? É uma das premissas de criação? O Festival pode ser uma fonte conscientizadora para problemas estruturais sociais e políticos. Desde o momento da criação do edital até às contratações de profissionais para as equipes e a constituição do modelo artístico. Para além de

²⁷ CARTACAPITAL. **Casos de feminicídio aumentam 7,3% em 2019, aponta levantamento.** Março, 2020. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/casos-de-feminicidio-aumentam-73-em-2019-aponta-levantamento/> Acesso em: 25 jun. 2023.

uma temática horizontal, construir de fato um espaço de trabalho e de fruição que seja consistente e consciente.

Outro ponto fundamental encontrado nas duas falas das entrevistas com Ana Cláudia Cristo e Maria Mourão foi a rede de apoio que se constrói em torno das produtoras para a realização da produção tanto de outras mulheres, mas também de setores que colaboram com uma profissão mais colaborativa e mais atenta aos profissionais. Podemos citar associações para produtores culturais no intuito de não só estabelecer um campo de trabalho mais justo, mas legitimar a dignidade ao nosso trabalho, como é o caso de algumas organizações da sociedade civil espalhadas pelo nosso Brasil: Associação de Produtores Culturais e Artistas do Brasil (Bahia), Associação de Produtores de Cultura do Ceará, Associação dos Produtores Culturais de Mato Grosso, Associação dos Produtores de Teatro (APTR - Rio de Janeiro) e etc. Mas quantos produtores sabem da existência dessas associações?

Mourão (2023), assinala o quão importante é o apoio aos produtores, e afirma que o trabalho com mulheres a empoderou: “Eu só fui me empoderar de quem eu sou como produtora quando eu saí do grupo e fui trabalhar com outras mulheres... Que me disseram o tanto que eu era eficiente e competente no que eu fazia.” Heloisa Marina (2023), sobre o lugar da experiência de trabalho em grupo teatral, comenta:

Assim, segundo Dubatti, o fazer teatral teria a capacidade de, por sua natureza grupal e comunitária (seu modo de produção coletivo e participativo), ser, ele próprio, uma resposta pragmática e concreta de transformação social, ou dos modos de operação num determinado conjunto social. Nessa perspectiva o teatro não estaria atuando apenas na imanência, mas concretizando, de fato, estruturas organizacionais que questionam modelos existentes de trabalho, seja na esfera de representação política, seja nos meandros das instituições corporativas. (MARINA, 2023, p. 97)

A produção cultural de mulheres é uma ação política. Na medida em que fazemos, seja de forma profissional, ou informal, nos colocamos no lugar da descoberta e da afirmação da profissão e da nossa existência enquanto mulheres e produtoras.

A produção cultural no Brasil já foi diversas vezes sucumbida e subalternizada. Quando propomos fazer a produção, existe um lugar de dupla resistência. O ideal é que ao aceitar um trabalho, saibamos quais serão as funções e se elas dialogam com a nossa profissão. É fundamental sedimentar as funções em produção ao ponto que saibamos como nomeá-las e

dividi-las por setor de realização e etapa de produção. Ainda, pode se constituir enquanto uma ferramenta política de, para além de um campo profissional, ser uma ótica para a vida. Como olhamos para o mundo a partir da produção cultural? Como vemos o que fazemos? Quando eu me encontro com outra produtora, o que eu sinto? Precisamos pensar no espaço das mulheres na produção artística! Estarmos diariamente levantando nosso punho para reivindicar nossas presenças.

Não há uma ação política e uma criação artística que se combinam ou entrecruzam: há uma (cri)ação direta que constrói, por meio da experiência, o sujeito político. Corpos que intervêm e, com seus movimentos poéticos de resistência e subversão, reposicionam a si mesmos e a outros do seu entorno. (SAAVEDRA, 2018, p.129)

Em um relato coletado por Saavedra (2018) em uma página pessoal na internet de Lidi, integrante do Pagufunk, ela diz: “e a lógica insiste em nos tratar como pequenos objetos de sua produção machista, como apenas espectadoras de nossa ausência.” Reflito o tanto que a necessidade financeira pode ser um motor para que nós nos esqueçamos. O salário estipulado pelo Sindicato do Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de Minas Gerais, referente aos anos de 2019 e 2020²⁸ para a função de Diretor (a/e) de Produção em Teatro, era de: por apresentação R\$550 (quinhentos e cinquenta reais), por semana, R\$2.035 (dois mil e trinta e cinco reais) e por mês R\$5.720 (cinco mil setecentos e vinte reais). Atualmente conta coma alteração de valores sendo estipulado para os anos de 2023 e 2024²⁹ os seguintes pagamentos: por apresentação R\$605 (seiscentos e cinco reais), por semana R\$2.239 (dois mil duzentos e trinta e nove reais) e por mês R\$6.292 (seis mil duzentos e noventa e dois reais).

Sabe-se que a tabela do SATED é uma referência de valores e que em sua maioria não é cumprida em nossos contratos, e é importante salientar que os valores para produção variam de acordo com a área artística de atuação. Relembrando a premissa dita no início deste capítulo: a produção à vista do decreto profissional de 1978 é celebrada enquanto uma profissão que gerencia todas as etapas de um projeto, inclusive atuando na contratação de profissionais. Portanto, as subdivisões dentro da produção não dialogam com os preços acima, visto que as

²⁸ TABELA DE REFERÊNCIA PARA ARTISTAS E TÉCNICOS 2019/20. Sindicato dos artistas e técnicos em espetáculos de diversões do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2019.

²⁹ TABELA DE REFERÊNCIA PARA ARTISTAS E TÉCNICOS 2023/24. Sindicato dos artistas e técnicos em espetáculos de diversões do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2023.

funções em produção não se limitam somente à coordenação ou gerenciamento de projetos, como veremos no capítulo três deste estudo. Logo, como precificar o trabalho das produtoras?

A invisibilidade da profissão também é uma realidade quando tratamos das fichas técnicas. Em uma produção, fui esquecida de ser citada na leitura da ficha técnica de espetáculo. Ao reivindicar meu nome, fui acrescida rapidamente após todos os agentes terem sido aplaudidos. Como evidenciamos nossa posição profissional? Ainda no lugar da profissão “simples” que não merece o mesmo espaço de um diretor, ator, a marginalização no meio artístico ainda existe. A artista que desaparece em meio a tantos outros profissionais.

Confesso, que até o início desta dissertação eu estava me referindo às produtoras da equipe interna dos festivais como “produtoras dos bastidores”. Hoje me pego pensando: Será que dizemos que produção é uma profissão de bastidor, porque ela é invisibilizada?

Sobre as ações dentro dos coletivos feministas pesquisados por Renata Saavedra (2017), ela comenta que:

Há a afirmação constante de valores como o compartilhamento de decisões, a flexibilidade e a agilidade, a desburocratização, a rarefação da noção de autoria e a colaboração criativa, embora haja diferenças entre os coletivos: enquanto alguns optam por habitar uma esfera mais institucional, concorrendo a editais e financiamentos públicos, por exemplo, outros entendem que a atuação fora dos espaços de militância institucionalizados é encarada como uma escolha necessária. (SAAVEDRA, 2017, p.6)

De alguma maneira, o feminismo propõe a circulação de informações e a ação pontual na cicatriz aberta do gênero. Sendo assim, Saavedra conclui no pensamento acima que o fazer permeia processos não somente criativos, mas modos de viver e de erguer a partir da perspectiva feminista.

Nos festivais, essa afirmação surge à medida em que além da presença das produtoras em fichas técnicas e em lideranças de equipe de trabalho, é o tipo de relação que construímos fazendo, e através do nosso fazer, tecer o ambiente que queremos para nós, enquanto profissionais da produção e cultura, buscando pensar também, as normas hierárquicas de gênero que ainda permeiam estes ambientes. Sendo o Festival de Inverno, um evento proposto com

uma base institucional, ainda que vise temáticas e proposições plurais, não se configura em si, em uma articulação de ativismo ou a alçando bandeiras militantes.

Em suas organizações, contam com entidades que os auxiliam a serem realizados diretamente conectados à gestão pública municipal e estadual. No Festival da UFMG a realização da própria UFMG e das gestões dos espaços em que aconteceram as atrações que também são da instituição, como Conservatório da UFMG, Espaço do Conhecimento, Diretoria de Ação Cultural (2017), mas conta-se com as parcerias e apoios da Prefeitura de Belo Horizonte, Sindicatos, Banco Sicoob, etc a que também devem um relatório de ações realizadas. O da UFOP é realizado pela universidade com parceria da Prefeitura de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade, Fundação Artística de Ouro Preto, entre outros. Através de propostas de democratização dos acessos, descentralização de atividades culturais durante os festivais, equipe diversa e contato com a população, a articulação política acontece, ao passo que também atua como organizador do fomento da educação e cultura através da arte. Ainda que, não se configure diretamente em uma política disruptiva territorial ou com um cunho feminista como são os casos estudados por Saavedra, atuam como agentes do espaço-tempo em que são realizados.

Gabriela Gomes³⁰ (2023) professora do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto. Graduada em Comunicação Social, Mestra em Artes e Doutora em Geografia, foi coordenadora de produção do Festival de Inverno Fórum das Artes em 2019 e curadora de Tradições Populares do Festival de Inverno Fórum das Artes 2017. Em entrevista para esta pesquisa, ela comenta que a premissa agora (2023 em diante) é fomentar o público universitário a se engajar com o Festival.

É necessário um olhar crítico para o fomento à cultura e as universidades e a constante desmantelamento das verbas para encaminhamentos artísticos no país que podem ter desencadeado um certo “desinteresse” do público universitário em aderir às atividades culturais, visto que um dos exemplos reforçados pelos governantes no tempo desta pesquisa, foi de extinguir o Ministério da Cultura. É de fato urgente essa demanda universitária, até porque, como foi

³⁰ Gabriela de Lima Gomes é professora do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto. Tem formação interdisciplinar: É graduada em Comunicação Social, Mestra em Artes e doutora em Geografia. Investiga os processos fotográficos analógicos e sua conservação; os meios para a preservação de bens culturais, as paisagens culturais e suas relações com os sujeitos e suas subjetividades. Na extensão universitária realiza um trabalho mais integrado, interdisciplinar e inclusivo em relação às questões dedicadas ao patrimônio, aos espaços de afazeres e criação, ao compreendê-los como ambientes visitáveis, dialógicos e democratizantes. Coordena o Grupo de Pesquisa do CNPQ Preservação e seus Meios.

contemplado pelo primeiro capítulo, os universitários, em sua maioria, estão dando os primeiros passos rumo ao contato com o mercado de trabalho e os Festivais configuram em um instrumento de aprendizado.

A princípio, conversando com Gomes, pensei que a preocupação deveria ser voltada para a comunidade local, para trazer a proximidade. Porém, e as mulheres que chegam de diversos lugares do país e que podem nunca ter tido um contato com artes antes? Qual é o papel do Festival na integração dos estudantes? Como propor uma experiência de mercado de trabalho que seja efetivamente interessante para os interessados em produção? Como ampliar o espaço do Festival em um espaço de acolhimento de jovens em formação? Conscientizá-los do papel da cultura. É nosso dever também. O espaço de *micropolítica* é fundamental para um crescimento em rede da discussão.

O compromisso político da produção existe desde o primeiro planejamento. Ana Cláudia Cristo (2023) em entrevista declara:

Eu acho que a produção, ela envolve essas reflexões do tipo: eu estou produzindo algo que eu quero inter relacionar. Não é só produzir, sentar e... porque que eu vou sentar na minha cadeira agora e vou falar porque que esse espetáculo, esse trabalho, essa oficina, essa? Aí eu tô levando até para a produção das festas e eventos, porque que eu vou sentar aqui e fazer um orçamento para uma das minhas clientes? (CRISTO, 2023)

Em um sentido mais amplo, o que Cristo diz permeia o campo de: o que me move ao realizar determinada produção de um trabalho? O que isso me toca para que eu desenvolva essa produção? O que há através da ação de produzir algo? Qual o impacto de fazer uma produção? O gênero influencia no modo como produzimos e como recebemos nossa produção? Ao pensar nessas questões, ser mulher na produção pode ser a construção de um território de mudanças. Para além de funções operacionais, produzir é um ato de ecoar neste mundo.

O que é ser produtora dentro de um contexto de um festival? O que se diferencia de outros projetos realizados com coletivos e grupos? Revisando o material de Renata Saavedra (2017/2018) percebo que o compartilhar o movimento feminista nos coloca em vivências que nos tensionam. Podemos partir do ponto em que tensionam suas raízes, ressignificam lugares e identidades. Saavedra, revela uma militância acerca do território enquanto marcador social, com

ações pontuais que dialogam com o espaço situado com suas demandas e interjeições. A presença de mulheres no Festival de Inverno já é um grande passo. Porém, são situações distintas. Veremos no último capítulo deste trabalho como seriam modos de produção que se atrelam a modos de produção políticos e alguns deles, feministas. Seria possível o festival aplicar modos de produção feministas? Por que aplicar outros modos de produção? No que o diálogo com a cidade acrescenta na realização do Festival? A partir destes pontos veremos doravante, quais mudanças talvez acrescentariam na forma de pensar e fazer produção, até pelo bem-estar das equipes de produção.

Gabriela Gomes (2023), uma das entrevistadas, ao ser questionada sobre os lugares das mulheres nas produções e trazendo para o panorama do Festival de Inverno Fórum das Artes, retrata uma discriminação de gênero:

Existe um lugar ainda mais de um festival universitário que nas experiências aí de 2019/2022 de onde eu falo, existiram negociações com secretarias de cultura, secretarias de turismo, governo municipal. E daí assim, em vários momentos, né, assim, tem uma predominância aí de homens nesses lugares de gestão, né? Então, na maior parte das vezes quem ocupa os cargos de mais poder em que eu lidei foram homens. E daí assim, era muito engraçado, que a gente na mesa negociando ali muitas vezes eu com a fala porque eu era adjunta no Marcos, (Pró-reitor de extensão e cultura da UFOP 2019) né? O Marcos também presente, eu com a fala, eu relatando alguma coisa, fazendo algum tipo de pontuação, muitas vezes a figura do governo respondia nominalmente ao Marcos sendo que eu estava questionando. Então assim, daria para você ver que você tem ali o papel que é subalterno mesmo, como se você não estivesse na mesa de negociação, que a decisão final não seria dada a mim e sim a ele, até então pró-reitor de extensão e cultura.

São vários os momentos em que isso acontece com atores distintos, né? Com parceiros ali de captação, sabe assim, de mandar áudio nominalmente... existe um grupo: quem coordena o festival sou eu, mas aí o áudio vai nominalmente pró-reitor, porque é um lugar de tensão, é um lugar de poder. Diante disso, também demonstra a incapacidade do outro de reconhecer a mulher em um lugar de decisão. Agora isso eu sei dizer do Festival de Inverno e isso, para mim, ficou explícito. (GOMES, 2023)

São percepções de violência de gênero distintas. Reafirmando novamente as múltiplas violências que podemos ter em relação ao gênero. Saavedra (2017) com os coletivos feministas da Baixada Fluminense, propõe fricções diferentes. Já que, a atuação dos coletivos frente às demandas de sobrevivência em um território se tensionam diariamente, além de um feminismo que atua no marcador social de território e premissas de realizações em um espaço que tange primordialmente os próprios moradores da região. Deste modo, a resistência concernente aos Festivais de Inverno, apesar da geração de renda a artistas e comerciantes, permeia um lugar

respaldado por instituições e entidades jurídicas. Os feminismos se desenvolvem de maneiras diferentes, assim como, de alguma forma, os replicadores opressivos em cada espaço. Contudo, presentes.

Sendo a produção cultural uma profissão artística de articulação política para mim, atrela-se ao desenvolvimento cultural e social de lugares e espaços. Uma forma consciente de pensar a produção pelos Festivais, seria, por exemplo, estarem atentos à maneira como desdobram a produção ponderando a responsabilidade dos festivais em ofertar espaços mais seguros e horizontais para a presença dessas mulheres. Saavedra (2017), pontua que os coletivos feministas da Baixada Fluminense se propõem a uma lógica não só de resistência, mas também de sobrevivência em bairros cariocas em que a taxa de feminicídio é alta, ao passo que também querem evidenciar que os bairros não se resumem à violência.

Os festivais, em certa medida, “polidos”, com demandas hierárquicas de pirâmide e olhado por instituições grandes, não permeia o mesmo lugar dos coletivos, em que a violência é escancarada e os coletivos agem em cima da situação ou região. O festival, apesar de buscar pluralidade, talvez precise esquematizar ações mais pontuais e principalmente, as *micropolíticas* das relações a fim de propor uma equidade de gênero mais funcional até mesmo por conta da intenção e premissa das realizações.

Como combatemos a violência de gênero diretamente quando ela acontece de forma sutil? Somente uma posição feminista da produtora consegue dar conta dos espaços de opressão? Seria possível construir um modo de relacionamento igualitário no mercado de trabalho em produção? Como combater o acúmulo de funções na produção que pode se assemelhar ao acúmulo de trabalho doméstico delegado à mulher? Entender que o feminismo é uma arma potente de conscientização e informação nestes casos, evidencia como as violências se articulam de diversas maneiras por entre estes lugares. Desta forma, combater a violência contra as mulheres é observar a partir do que a sustenta em cada lugar e como ela mesmo se apresenta.

A construção de um espaço igualitário perpassa o âmbito das conexões interpessoais e novas formulações de trabalho. Como percebo em uma parte do pensamento de Marina (2023):

Quando anteriormente discuti acerca das possibilidades de resistência no teatro, sugeri precisamente que um dos aspectos centrais para a efetivação de uma arte crítica diz

respeito a como se dá o entrelaçamento entre criação teatral e seus modos de produção. É nesse encontro que se estabelecem éticas de trabalho. (MARINA, 2023, p. 239)

Para tanto, ainda há lugares onde a estrutura pode prevalecer ao florescimento de novas relações. Urgentemente, é necessário tecer olhares sobre lugares de poder e suas formulações, para assim enxergar a violência de gênero, raça e classe e fazê-la cada dia um lugar distante, já que pela sutileza em que podem emergir nos dias de hoje, a violência pode ser proliferada de maneira camuflada ou em lugares que passam até pela camada da amabilidade.

No relato que fechará este tópico, Ana Cláudia Cristo, uma das produtoras entrevistadas, relata racismo na produção realizada por ela no Festival de Inverno de 2019 Fórum das Artes em Ouro Preto, após a apresentação do espetáculo *Esperando Godot*. Por trás do sorriso no rosto na foto que se segue, Ana Cláudia Cristo enfrentava no trabalho como produtora, uma discriminação interseccional por uma pessoa do setor de produção do Festival Fórum das Artes que relata abaixo:

Durante pós-produção da apresentação do espetáculo “Esperando Godot” ocorreu a seguinte situação: uma pessoa do Festival de Inverno se dirigiu até a mim solicitando que eu limpasse o espaço que tinha sido utilizado, recolhendo o lixo e varrendo a sala que havia sido reservada para o elenco do espetáculo, sem ao menos me dar o direito de resposta. Naquele momento meu incômodo e até ira foi instantâneo, porém não esbravejei e optei naquele momento em não me opor, até porque nem a chance de falar tive. E com ajuda do meu companheiro, que também estava na produção, limpamos o espaço embebedos de muita raiva. Só queríamos terminar aquilo, não deixar bagunça e irmos pra casa descansar. O apoio e companhia do meu companheiro neste momento foi muito importante para mim nessa situação. Na sequência, dialogamos sobre o ocorrido e a indignação foi mútua: primeiro pela forma como fui abordada e pelo notório recorte racial que a pessoa fez – sou uma mulher preta – e automaticamente a pessoa constatou que eu era uma profissional da limpeza – inclusive profissionais estas/estes super desvalorizados pelo sistema e que merecem todo nosso respeito e empatia por cuidar dos espaços que utilizamos - e não como a produtora do espetáculo. Uma vez inclusive que tinha um crachá enorme identificando-me e a função (produção) que estava exercendo, comum na maioria das produções de festivais. Até quando nós mulheres e nós mulheres pretas, vamos continuar passando por situações de preconceito, racismo e desvalorizações em ambientes que julgam não ser para nós? Nesses espaços que, maioritariamente, são ocupados por homens não podem ser ocupados por mulheres produtoras? É “normal”, quando se trata das mulheres pretas, esperar-se que o nosso lugar seja o da empregada doméstica, da faxineira, dos serviços gerais? Precisamos estourar as bolhas e refletirmos que o racismo estrutural e a branquitude estão impregnados na nossa sociedade e a cada dia precisamos combatê-lo, mas não somente nós pessoas pretas e sim todas/todos/todes. Buscando conhecimentos que nos movam de sabedoria e principalmente sobre nossos direitos como pessoas. Em todos os lugares que vou/estou e principalmente, como artista tenho a responsabilidade de não reagir com violência, mas sim da forma que acredito: com Arte. (CRISTO, 2023)

Figura 4 - Atriz e produtora Ana Cláudia Cristo na apresentação de Esperando Godot no Festival de Inverno Fórum das Artes.



Fonte: Foto de Joyce Fonseca. Aterro Sanitário, Ouro Preto. 2019.

Através do relato de Cristo (2023), percebe-se ainda que, a dimensão do preconceito com a mulher e o lugar da discriminação racial ao relacionar que uma função de produção seria também a limpeza do espaço e essa função poderia caber a uma mulher preta que está inserida naquele espaço, ainda diz muito da forma como lidamos com as questões que perpassam a existência das mulheres.

Retomando à prática dos festivais, é um dever enquanto promotor e articulador de práticas culturais, o combate ao racismo, LGBTQIAPN+ fobia, etarismo, e discriminação de gênero e capacitismo. É um espaço de ampla circulação de estudantes em formação, geração de empregos, recepção e difusão turística e com sua visibilidade pode propor espaços maiores de discussão, olhar a fundo o sistema relacional que ainda existe. Crescer com o Festival é também olhar onde ele ainda sustenta lugares de opressão e que na sutileza encontram espaço de reverberação.

A fim de me fazer explícita quanto a este tópico, e também aos que se seguem, penso a produção com o viés de proposição política e articulação dentro da arte. Isso não contorna a

realidade de todas as mulheres produtoras, e por estarmos inseridas em uma sociedade que reforça ainda o racismo estrutural, o machismo, a misoginia, para além de tentarmos nos abster de certas discussões precisamos pensar em como nossas atitudes reafirmam ou podem combater esses lugares, inclusive nas relações entre nós, produtoras. Vejo e acredito que a produção se encaminha enquanto um lugar de posicionamento, um lugar de presença e poder, entendendo os alcances que ela pode ter enquanto discurso também.

Se partirmos do princípio da organização brasileira e seu processo histórico de instabilidades com as políticas culturais, entenderemos que o fazer artístico pode hoje, se reinventar também para um lugar de identidade nacional ou pode ser uma das faces de uma identidade mineira, como são os Festivais de Inverno em Minas Gerais. A arte enquanto potente sugere também uma emergência da produção cultural que se faz para pensarmos o que queremos e para onde vamos com a nossa cultura, com o nosso país.

4. Gênero e os Festivais de Inverno Fórum das Artes da UFMG

Gênero é o mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, mas gênero pode muito bem ser o aparato através do qual esses termos podem ser desconstruídos e desnaturalizados. Assim, um discurso restritivo sobre gênero que insista no binarismo homem e mulher como a maneira exclusiva de entender o campo do gênero atua no sentido de efetuar uma operação reguladora de poder que naturaliza a instância hegemônica e exclui a possibilidade de pensar sua disrupção. (BUTLER, 2014, p. 253)

Abro este tópico com Judith Butler, professora da Universidade da Califórnia em Berkeley, escritora e teórica das áreas do feminismo, gênero e *queer theory*, para que possamos perceber gênero enquanto articulador social e político, ao passo que desvenda nuances de construção de lugares dominadores a partir da divisão de gênero. Enquanto esfera de pesquisa, Butler parte do pressuposto de que gênero é uma produção de poder. Por meio da *performatividade de gênero*, - reprodução contínua da construção social a partir da repetição e reafirmação por gestos e atos elencados - talvez se entenda as formulações e papéis sociais a qual estamos vinculadas, e como podem ser condicionadores de poder que seres humanos exercem uns sobre os outros.

Para tanto, neste tópico a premissa é destrinchar alguns conceitos acerca de gênero para compreender seus direcionamentos até os modos relacionais e profissionais estabelecidos pelos

Festivais de Inverno, assim como o conceito de gênero enquanto regulador e como sua operacionalização converge na dinâmica de dominação de corpos.

Uma norma opera no âmbito de práticas sociais sob o padrão comum implícito da normalização. Normas podem ou não serem explícitas, e quando elas operam como o princípio normalizador da prática social, elas geralmente permanecem implícitas, difíceis de perceber e mais clara e dramaticamente discerníveis nos efeitos que produzem. (BUTLER, 2014, p. 251)

A condição do gênero social, por exemplo, na entrevista de Gabriela Gomes (2023), em que ela relata uma discriminação de gênero sofrida em seu período na coordenação de produção do Festival Fórum das Artes, nos apresenta uma discussão acerca da criação dos gêneros binários, homem e mulher, e um contrapondo com o outro. Butler (2014), tensiona essa reflexão dizendo que:

Uma norma não é o mesmo que uma regra, e não é o mesmo que uma lei. Uma norma opera no âmbito de práticas sociais sob o padrão comum implícito da normalização. Embora uma norma possa ser analiticamente separada das práticas nas quais ela está inserida, também pode mostrar-se recalcitrante a quaisquer esforços de descontextualização de sua operação. Normas podem ou não serem explícitas, e quando elas operam como o princípio normalizador da prática social, elas geralmente permanecem implícitas, difíceis de perceber e mais clara e dramaticamente discerníveis nos efeitos que produzem. (BUTLER, 2014, p. 252)

Se trouxermos para a perspectiva de Gomes (2023), poderia estar imbricado na “forma relacional” entre homem e mulher o lugar relegado da subalternidade da mulher por conta de uma norma social vinculada ao gênero? Sendo uma prática social reafirmada ainda na discriminação, ela pode recair na normalização e assim ser desenvolvida por modos mais sutis? A violência encontra respaldo na norma?

Se esse lugar da normalização continua sendo reafirmado, e encontra-se em um lugar conformado do discurso, então “De fato, a norma somente persiste como norma enquanto é atualizada na prática social e reinstituída durante e ao longo dos rituais sociais cotidianos da vida corporal”. (BUTLER, 2014, p. 262) A norma, sendo reinserida continuamente, consiste

em sua corporificação, e que se fixa a partir da reafirmação de seus atos e reproduções cotidianas.

A leitura social do que é ser mulher ou homem, não é alterada pelo simples fato de distanciar-se dela, ainda assim é ela quem nos define. A norma define que socialmente a leitura seja binária?

A questão acerca do que estará excluído da norma estabelece um paradoxo, pois se a norma confere inteligibilidade ao campo social e normatiza esse campo para nós, então estar fora da norma é continuar, em certo sentido, a ser definido em relação a ela. Não ser totalmente masculino ou não ser totalmente feminina é continuar sendo entendido exclusivamente em termos de uma relação “totalmente masculino” e “totalmente feminina”. (BUTLER, 2014, p. 253)

Outro ponto a ser destacado, é que o binarismo é uma violência à pluralidade. Enquanto lugar de designação social e comportamental, o binarismo modula formas de reconhecimento existencial, o que invisibiliza pautas e minimiza existências.

Para entender o desenvolvimento do feminismo e a relação com as produtoras dos Festivais de Inverno, a que se perceber que o estudo acerca da construção de gênero e o debate das identidades são necessárias, ao ponto que se compreende a constituição da mística que está por trás do *ser mulher* como conceitua Badinter (1980). O lugar da produção artística e o trabalho com a cultura perpassa as vivências e experiências pessoais, e é desse mesmo ponto que pode emergir o *como* da produtora, seu contexto e também sua trajetória.

Para Butler (2014), o gênero funciona dentro do seu próprio regulador, desta forma, permeia outras normas, em outros setores. Para Deivid Oliveira (2022), Jornalista e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto, a generificação pode ficar intrínseca a vida dos seres muito por ser imposta precocemente:

A participação dos sujeitos em um regime binário de gênero pode, na maioria das vezes, ser inconsciente. Eles podem sequer desconfiar que atuam para calcificar ainda mais uma bifurcação de gênero. A inconsciência sobre os atos tem a ver com a engenharia qualificada do gênero, mas também pode estar ligada com a precocidade em que visões normativas são introduzidas na vida das pessoas. (OLIVEIRA, 2022, p. 29)

Sendo a prática sexista, divisória e binarista afirmada o tempo todo, como podemos criar espaçamento para que uma o processo de igualdade se erga em meio a um sistema enraizado, considerando que “a norma toca o feto antes mesmo de seu corpo tocar o mundo” (OLIVEIRA, 2022, p. 31)? Existem ações efetivas que deem conta de bater de frente com um sistema de relações que divide os seres? O feminismo dá conta de debater a ótica de equidade sem afastar aliados na luta?

Se trouxermos o recorte de gênero, raça e classe, como propõe a professora e filósofa Angela Davis (2016), a discriminação interseccional pode passar despercebida através da normalização do preconceito. As funções e os papéis reservados a nós socialmente falando, chegam como uma taxa de quem somos e qual o destino para nossos corpos. Para a escritora, psicóloga e artista, Grada Kilomba (2019), “É impossível para a subalterna falar ou recuperar sua voz e, mesmo que ela tivesse tentado com toda sua força e violência, sua voz ainda não seria escutada ou compreendida pelos que estão no poder” (KILOMBA, 2019, p. 47). Aqui, trata-se dos lugares de poder instituídos e divisões criadas acerca do recorte de gênero, raça e classe.

O que Gabriela Gomes (2023) relata, é que a situação da discriminação de gênero que sofreu foi a invisibilidade de sua fala em reuniões de alinhamento do Festival Fórum das Artes, por meio de silenciamentos de suas falas em detrimento de falas proferidas por outro homem. Ela conta que tentava opinar sobre os encaminhamentos para a melhoria das atividades e não ter tinha retorno a ela, pois a correspondência se direcionava ao outro coordenador homem do Festival. Gomes (2023) relata que ao desenvolver planos estratégicos para o funcionamento do Festival Fórum das Artes em 2019, ela sempre foi propositiva, porém seus argumentos eram invalidados, além de a escuta ser direcionada a outras pessoas que também estavam na reunião e não diretamente a ela.

Com Ana Cláudia Cristo (2023), foi uma situação que a acomete no lugar de mulher e de pessoa negra, na qual há a intersecção de preconceitos que a atinge duplamente. São discriminações que devem ser observadas de óticas entrelaçadas, e é isso que o feminismo precisou reconhecer. A reformulação de que, os preconceitos chegam de maneiras distintas às questões concernentes às mulheres, nos ajudam a entender como essas mulheres vão desenvolvendo o seu olhar para a dedicação profissional dentro da produção cultural, em qual

lugar se debruçam ao pensar a produção e principalmente, como é a relação destas com o mercado de trabalho em produção.

Há necessidade de olharmos o feminismo para além da generalização dos corpos e suas identidades, mas enxergar os sistemas de opressão de modo que reconheçamos que as violências percorrem verticalidades e sobreposições. Logo, se o feminismo se pautar na causa igualitária ou tão somente discursar sobre o compartilhamento dessas marginalizações, não consegue dar conta de outras discriminações que verticalizam o discurso:

É importante compreender essa diferença, desde os modos como raça e classe determinam a capacidade do indivíduo de afirmar a dominação e o privilégio masculino, até os modos de o racismo e o machismo representarem sistemas interligados de dominação que se reafirmam e se sustentam mutuamente. Muitas feministas continuam acreditando que esses fatores são completamente desconectados, supondo que o machismo pode ser abolido enquanto o racismo se mantém intacto, ou que as mulheres que trabalham para resistir ao racismo não estão se dedicando ao movimento feminista. (hooks, 2019, p. 93)

Ao reforçar que, para mim, a produção pode ser contra hegemônica, gostaria de trazer um contraponto que pode existir na profissão e que entra em embate com a ideia colaborativa e horizontal que permeia o meu trabalho. Estamos neste tópico abrangendo uma reflexão sobre opressão de gênero, e assim como já temos o gênero enquanto o alto dominador do comando das relações, a produção pode ser uma ferramenta, se articulada para tanto, como mais uma ação opressiva.

Outro lugar da discussão, que concerne à produção em si, é a edificação de um sistema teatral clássico pautado na hierarquização de papéis e funções. Se por um lado, podemos ter a produção enquanto um lugar de desenvolvimento cultural e resistência de uma profissão marginalizada, por outro, temos a construção que permeia a noção de controle de companhias e setores dos trabalhos em arte. Marina (MARINA, 2023 apud. BALME, 2015), pontua um exemplo em que poderíamos enfrentar enquanto lugar de opressão dentro da noção ator-empresário.

Um pouco menos famoso, mas tão itinerante quanto, foi o ator trágico, alemão-americano, Daniel Bandman. Ele era um ator-produtor clássico. A carreira de Bandman é tanto característica quanto incomum para atores-gestores, em um mundo

de teatro globalizado. Ele era a figura central, muitas vezes se apresentando com uma de suas sucessões de esposas. E uma pequena trupe de artistas mais jovens cujo papel era apoiá-lo. Isso é característico dos atores-gestores. [...] Como Sarah Bernhardt, ele também estava continuamente na imprensa, mas em seu caso por causa de inúmeras acusações por assalto e difamação. Havia centenas, senão milhares, de atores-gestores da categoria de Bandmann. Daniel Bandmann viajou o mundo ou pelo menos muitas partes dele. Não apenas para espalhar a palavra de Shakespeare, mas para ganhar dinheiro. Ele empregou cerca de uma dúzia de atores e atrizes, para os outros papéis, pagou-lhes pouco, e manteve a maior parte dos lucros para si. (MARINA, 2023 apud. Balme, 2015)

Apesar de ser uma realidade distante na Alemanha, ainda no Brasil temos atrizes que fundam suas companhias, e como reitera Marina (2023), continuam a trabalhar no fazer teatral movidas à *paixão e desejo* pela área. Agora, no Brasil, a realidade da historicidade da produção permeia a consolidação de grupos de teatro que através da autogestão configuram seus fazeres. Dependendo da logística da organização, pode ser colaborativa, coletiva ou centralizada em agentes individuais.

No caso do Festival de Inverno, nas palavras de Gabriela Gomes (2023), o Festival configura-se enquanto um "lugar de poder", desvelando a hierarquia na organização do evento. O que foi um tanto discutido no segundo tópico deste capítulo com as falas da produtora Maria Mourão (2023) sobre diferenças entre as produções dependendo do espaço no qual as mesmas são realizadas.

A medida e a intenção com que faremos a produção ser um lugar de autoritarismo e opressão ou lugar de debate e construção social tanto da profissão quanto do próprio desenvolvimento da cultura no país ditará seus rumos. Se, por concordância a produção pode vir a ser esse lugar de imposição, de coordenação sem diálogo, porque já um dia, a figura do empresário, distante em muitas de minhas relações, pode ser a de um lugar da demanda individual. Se fizermos um recorte de classe, o quanto desse manejo não se articula enquanto violência através de capitais financeiros detidos nas mãos de produtores? Ao passo que, uma dinâmica de trabalho ainda em construção pode ser enquadrada de uma maneira que atue de forma velada e reafirme dominações?

A produção pode ser articulada enquanto sistema opressivo, e aqui já vimos que pode ser tanto pela conduta profissional de produtores, sistemas de relações opressores que minimizam possibilidades de manifestações de gênero, a própria discriminação dicotômica binarista que prepondera um gênero em relação ao outro, discriminação racial e ainda no caso

de pessoas LGBTQIAPN+, temos a homofobia que inclusive pode advir também de uma linguagem não inclusiva. Por estarmos em uma via em que o gênero se autorregula, atuando dentro de suas próprias normas, se engendrando sorrateiramente por meio de todos os setores, a atenção e a busca pela consciência se fazem necessárias. Levando em conta a produção enquanto campo de infinitas possibilidades, para além da função executiva proposta em uma das vertentes desta profissão, a produção é um espaço de formulação de poder, como e quando usamos esse poder a nosso favor?

É uma proposta dos Festivais de Inverno serem espaços de transgressão artística? E nós, mulheres produtoras, como configuramos nossas permanências nestes espaços? Apenas a presença dessas mulheres é suficiente para construir um espaço de diálogo com políticas da diversidade? A perspectiva de gênero traz também a possibilidade de recorte de realidades em que podemos tratá-la de acordo com esse determinado deslocamento e com suas especificidades, como é o caso da hierarquia social³¹, por exemplo.

Para finalizar este tópico, gostaria de reiterar que quando falamos de mulheres, falamos de lugares de intersecções que nos atravessam. O termo interseccionalidade, cunhado por Kimberlé Crenshaw, professora da Universidade da Califórnia e *Columbia Law School* em 1989, conclui que, não podemos generalizar que o preconceito seja o mesmo para todas as mulheres. Temos resoluções que perpassam, raça, etnia, classe, localização geográfica, etc. Somos lidas pela ótica opressora que atinge mulheres por mais de um aspecto de discriminação,

³¹Hierarquia social é a pirâmide na qual são destinadas às pessoas socialmente. Marcio Macedula Aguiar (2007), Doutor em Sociologia, Professor na UNITRI e Católica de Uberlândia menciona em seu artigo intitulado *A construção das hierarquias sociais: classe, raça, gênero e etnicidade* o seguinte trecho que ilustra a discussão: “Lembremos que a temática das hierarquias sociais está relacionada à distribuição de poder na sociedade. A classe social decorreria da posse de determinados bens que têm importância decisiva na esfera do mercado. Existem situações em que o critério de pertencimento ao grupo é a honra e o prestígio social. As relações sociais são baseadas nas regras de pertença a grupos de status ou estamentos.” (AGUIAR, 2007, p. 84) Disponível em: <https://files.ufgd.edu.br/arquivos/arquivos/78/NEAB/AGUIAR-%20MARCIO.%20A%20construcao%20das%20hierarquias%20sociais%20classe-%20raca-%20genero%20e%20eticidade.pdf> Acesso em: 16 ago. 2023. Em um sistema capitalista que privilegia homem o branco, o mesmo detém o topo da pirâmide. A mulher branca fica em segundo lugar, o homem negro em terceiro, a mulher preta em quarto, e as pessoas LGBTQIAPN+ e pessoas com deficiência continuam a pirâmide em níveis inferiores. Essa pirâmide, categoriza uma divisão dentro do contexto de raça, gênero e classe, em que as intersecções desses lugares fazem com que a pessoa suba ou desça de uma determinada categoria. Se sou uma pessoa, cisgênero (me identifico com o sexo biológico que nasci) e sou branca, socialmente sou lida dentro do segundo lugar da pirâmide social, se outra pessoa é uma mulher negra travesti, ela desce nesta posição hierárquica, pois a branquitude é ainda responsável discursos que ainda proliferam discursos hegemônicos e afirmam lugares de preconceito e discriminação.

e isso deve ser observado. Friso como o posicionamento crítico acerca do nosso próprio trabalho veicula modos de vida carregando a forma como desembocamos o nosso fazer:

A inserção da artista no mercado de trabalho juntamente ao seu posicionamento crítico, entendendo o mundo ordenado por marcadores patriarcais de gênero, raça, sexo e classe, por exemplo, sua relação com o mercado de trabalho passa doravante pela sua história de vida. Não se trata mais, ou, tão somente, de garantir a igualdade salarial e as mesmas chances de carreira, mas, de demarcar sua diferença do modelo de sujeição patriarcal de sexo, de trabalho e de vida. (SEABRA, 2020, p. 20)

4.1 Mulheres na produção dos Festivais de Inverno da UFMG (Belo Horizonte) e Fórum das Artes (Ouro Preto, Mariana e João Monlevade)

No decorrer deste tópico, veremos a grande presença de mulheres na produção, que em muitas vezes está relacionada à “mão de obra” de um evento, enquanto a gestão, seria o lugar de tomada de decisões e o espaço elucubrativo-intelectual na parte dos eventos e projetos. Ao trazer os dados de mulheres na produção dos festivais de inverno estudados, levanto também a questão de gênero já tratada neste estudo e a relação com os papéis destinados às mulheres socialmente. Onde na produção ainda replicamos esses lugares? Como reivindicar novos espaços e ocupar, por exemplo, mais esferas nas gestões desses locais?

Dentro dos festivais, quais funções tem um produtor? É interessante debater a logística imbricada dentro do planejamento de festivais. Na dissertação de Michelle Rolim (2015), ela expõe uma lista simplificada da divisão de trabalho dentro dos festivais artísticos, “com base nos programas oficiais de diversos festivais de Artes Cênicas brasileiros” (ROLIM, 2015, p.22):

a) produção: responsável pela produção de todos os espetáculos e também por gerenciar as equipes técnica, cenotécnica, de logística, de comunicação e administrativa. Além disso, auxilia o diretor-geral em todo o planejamento do evento; b) logística: responsável pelo transporte de cenários, de figurinos e de equipamentos, bem como pelo transporte interno de todos os artistas e oficineiro; c) técnica: responsável por coordenar as montagens e desmontagens dos espetáculos, incluindo as necessidades técnicas de todas as peças envolvidas (som, luz, audiovisual, etc.); d) cenotécnica: responsável pela cenografia, transporte do cenário, carregadores e produção de objetos de todas as atrações da programação; e) administrativa: responsável por organizar e auxiliar nas questões financeiras, que envolvem contratos e pagamentos de fornecedores, de equipe de trabalho e de artistas; f) comunicação:

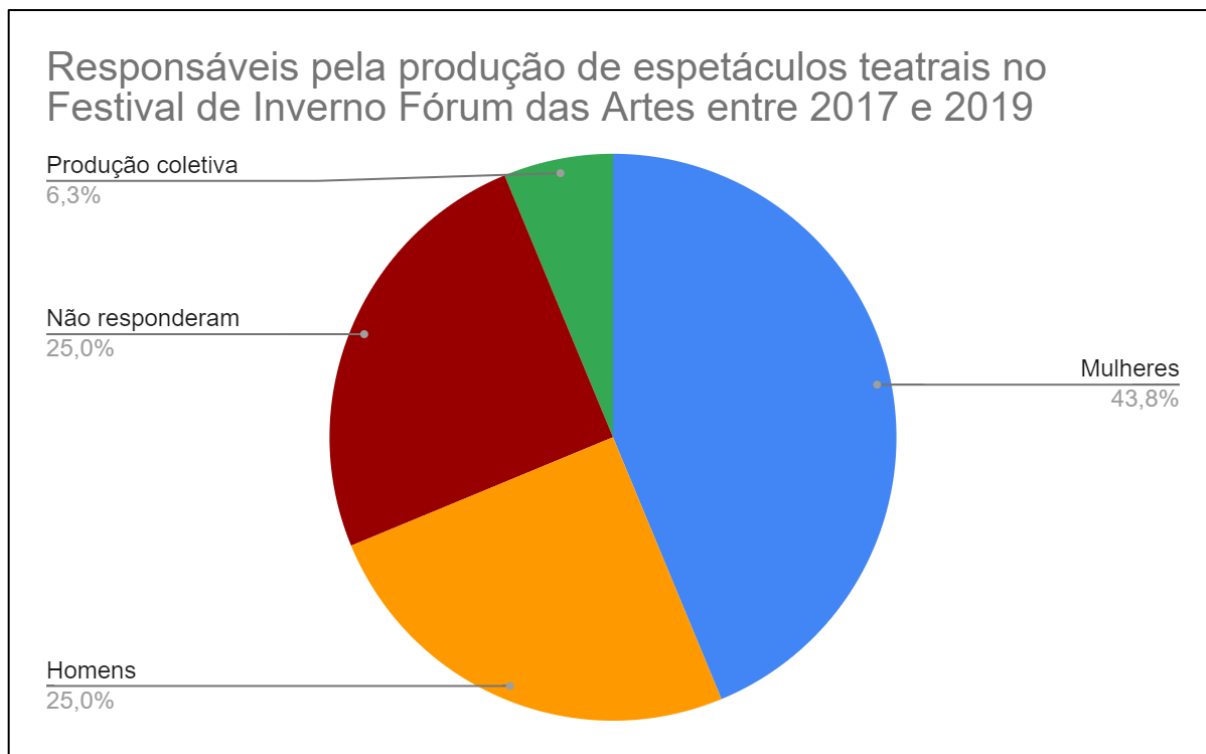
responsável pela criação e execução da parte gráfica e pela divulgação à imprensa. (ROLIM, 2015, p.23)

É possível observar que o funcionamento de ambos os Festivais de Inverno, neste caso, abarca a base de trabalho proposta acima, que configura em um modelo de produção de um festival artístico. Veremos a seguir as funções das equipes analisadas a partir das fichas técnicas de cada festival e a presença das mulheres nas funções de produção.

Os seguintes gráficos demonstram, estatisticamente, a predominância de mulheres nas funções correspondentes à produção³² no Festival de Inverno Fórum das Artes. Sem a propositiva de endossar o caráter binário, com os gráficos explícito que tanto nas produções de espetáculos quanto na equipe interna nos festivais, temos mulheres nos cargos, inclusive em espaços de coordenação geral (Fórum das Artes, 2019). Aqui, o intuito foi o de discutir o que a presença dessas mulheres pode representar em um contexto que compreende os anos de 2017 a 2019, tanto no campo nacional político, mas também na profissão dentro da cultura, visualizando o campo das *micropolíticas* culturais para avanço da ocupação de mulheres em territórios da cultura mineira. Pensarmos em mulheres dentro de espaços de gestão e produção, é pensar também em melhores políticas públicas dentro desses setores.

³² Considerei funções da produção, atividades para além da denominação nominal de produção, mas sistemas de organização e planejamento que muitas vezes são praticadas dentro da área. É importante frisar que, em ambos Festivais, foi observado que, como são muitas funções a serem realizadas e divididas em espaços diferentes, é necessária essa divisão de grupos para a articulação de demandas. Selecionei as funções também partindo de relatos das produtoras entrevistadas que, alegam ser a produção de espetáculos encaminhada diferentemente de uma equipe de festival, até porque os trabalhos com grupos de teatro permeiam uma gestão contínua e que pode centralizar a maioria de funções, ao contrário dos festivais, que por logística, mantém uma divisão de trabalho. Foram consideradas pela pesquisa as seguintes funções elencadas nos três anos do Festival de Inverno Fórum das Artes: Coordenação geral, Produção, Financeiro, PROEX jurídico, PROEX financeiro, PROEX logística, Produção Casa da Ópera, Produção Corredor Cultural, Coordenação executiva, Coordenação da produção/executivo, Coordenação financeira, Coordenação de hospedagem e alimentação, Coordenação de oficinas e executivo, Coordenação de programação/oficina/executivo, Coordenação da Produção de eventos da Praça da UFOP e CACOP, Coordenação de produção de eventos de rua, Coordenação de produção de oficinas, Produtor de palco do bar do festival, Produção dos eventos de Mariana, Coordenação da produção do bar da Praça da UFOP, Assistente de produção do evento em Mariana, Assistente de produção de eventos de rua, Coordenação de eventos de Mariana, Logística, Artes Cênicas, Receptivo e Casa da Ópera.

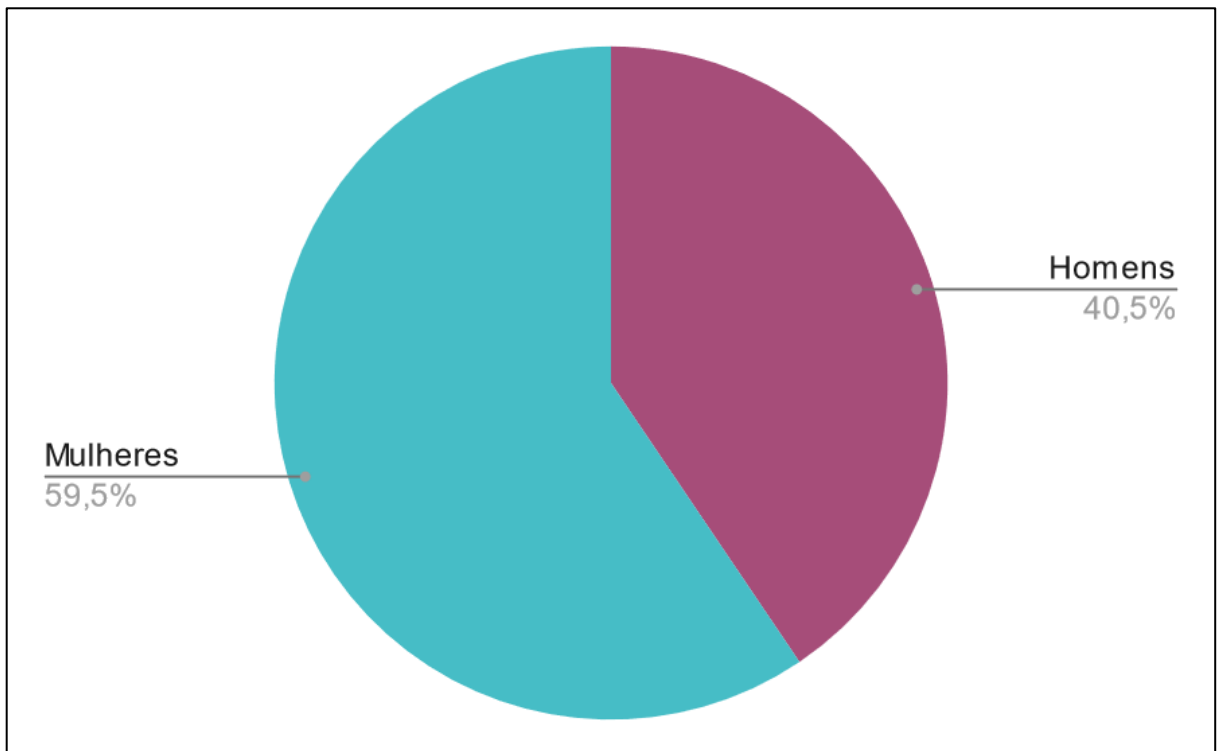
Figura 5 - Percentual de mulheres responsáveis pela produção de espetáculos teatrais no Festival de Inverno Fórum das Artes entre 2017 e 2019.



Fonte: Elaboração própria.

No gráfico a seguir, investiguei quantas mulheres estiveram nas funções de produção e gestão da equipe interna do Festival de Inverno Fórum das Artes entre 2017 e 2019:

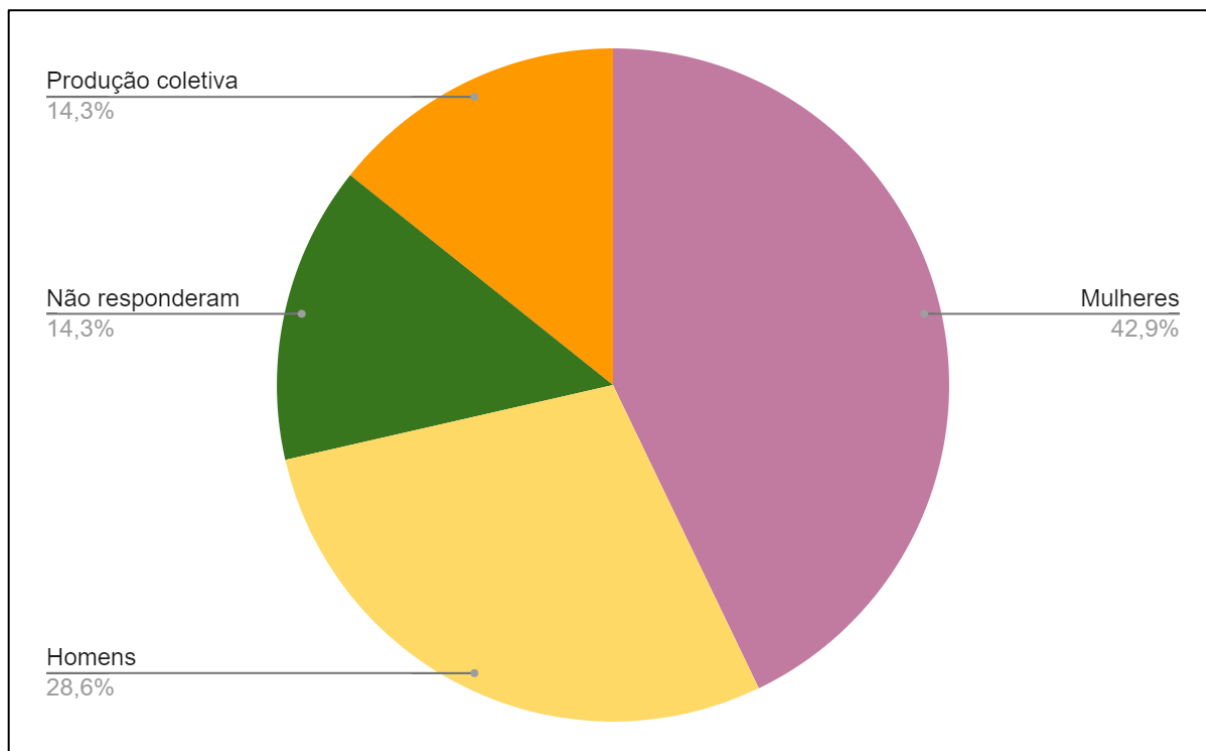
Figura 6 - Percentual de mulheres responsáveis pela produção e gestão da equipe interna do Festival de Inverno - Fórum das Artes entre 2017 e 2019.



Fonte: Elaboração própria.

Através dos relatórios do Festival da UFMG, fiz a mesma pesquisa quantitativa para investigar quantas mulheres estavam nas funções relacionadas à produção dos espetáculos teatrais do festival. Segue o gráfico de produção dos espetáculos entre 2017 e 2019:

Figura 7 - Percentual de mulheres responsáveis pela produção e gestão dos espetáculos teatrais apresentados no Festival de Inverno da UFMG entre 2017 e 2019.

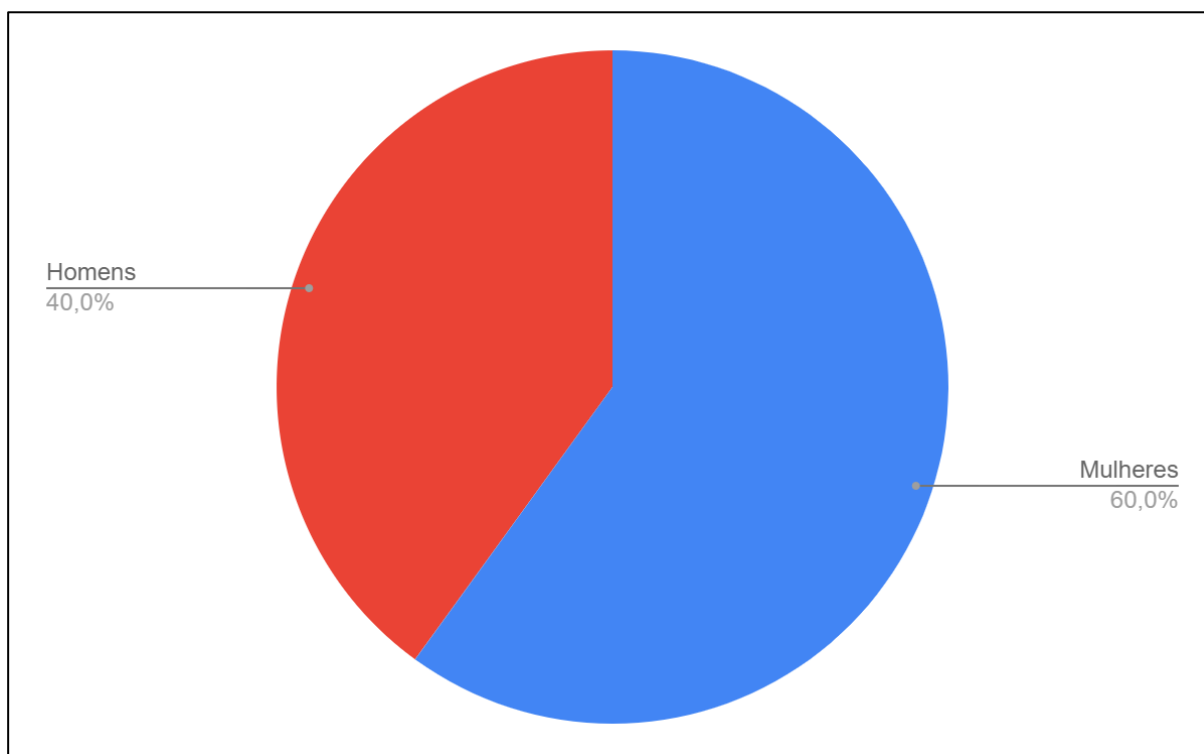


Fonte: Elaboração própria.

Agora, o gráfico quantitativo sobre quantas mulheres trabalharam na equipe interna do Festival de Inverno da UFMG em funções³³ de produção e gestão entre 2017 e 2019. Segue:

³³ Compreende-se funções de produção e gestão as seguintes divisões de trabalho dentro do esquema organizacional do Festival da UFMG entre os anos de 2017 e 2019: Coordenação executiva, Coordenação de produção, Coordenação geral, Planejamento e produção, Coordenação de eventos, Infraestrutura e logística, Coordenação de infraestrutura e logística, Coordenação de oficinas e residências, Coordenação financeira, Produção de eventos, Produção de exposição, Assessoria de infraestrutura e logística, Assistência de inscrições e certificados, Assistente de oficinas e residências, Assistente de eventos, Assistente de equipe e espaços físicos, Coordenação de contratos, Coordenação de inscrições, Coordenação de certificados, Coordenação de Produção da jornada do patrimônio cultural imaterial, Coordenação de programação e produção cultural, Coordenação de produção - Conservatório UFMG, Coordenação de produção - Campus Cultural UFMG em Tiradentes, Coordenação de infraestrutura - Campus cultural da UFMG em Tiradentes, Coordenação de exposição - Campus Cultural, Coordenação de produção - Acervo Artístico UFMG, Subcoordenação de produção - Centro cultural UFMG, Assistência de coordenação de eventos, Assistência de coordenação e produção, Assistência de coordenação e infraestrutura, Assessoria de produção - Espaço do conhecimento UFMG, Bolsistas de produção cultural, Bolsista de produção e Bolsista de produção - Acervo Artístico UFMG.

Figura 8 - Percentual de mulheres responsáveis pela produção e gestão da equipe interna do Festival de Inverno da UFMG entre 2017 e 2019.



Fonte: Elaboração própria.

Ao ter acesso a planilha do ano de 2019 do Festival de Inverno de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade me deparei com algo interessante. A planilha se divide dentro das partes de comunicação, receptivo, pesquisa, produção, fotografia, e em cidades e locais. Acerca desses últimos dois tópicos - divisão por cidade e locais dos eventos - posso mencionar que, como bolsista, na época estive na Casa da Ópera e a função exercida era de assistente de produção. Desenvolvemos comunicação direta com o receptivo da Casa, resoluções de questões pontuais durante os eventos, organização do espaço de vendas - caso fosse a demanda dos artistas -, entre outras funções sob coordenação da produtora designada para o trabalho na Casa, como visto no capítulo um.

Sobre as funções que destaquei para a realização dos gráficos de presença de mulheres na produção e gestão dos dois festivais, gostaria de trazer uma reflexão que justifique a grande gama de funções que podem ser vinculadas às profissões de gestão e produção. Notei que, em ambos festivais utilizam da palavra “coordenação” que na divisão das demandas como infraestrutura, logística, executivo, por espaços culturais, é o encargo em que se vincula à gestão, que se dá de maneira organizativa e de certa forma, gerência do espaço. As denominadas assessorias surgem no lugar da palavra assistência, inclusive sendo utilizada quando é em relação à produção, na colocação “assessoria de produção”. Notei que a produção foi diluída

em ambos festivais, tanto em alocações por espaços, mas também no que tange aos serviços a serem realizados. O que para mim ficou em destaque, é que a produção existe na maioria das funções, passando por demandas executivas, de planejamento, de financeiro, de administrativo, e que ela se faz correspondente ao núcleo e demandas específicas de cada local. Por exemplo, no Festival da UFMG de 2019, que teve também programação em Tiradentes, os espaços tinham uma demanda específica que não concerne a mesma logística que os de Belo Horizonte. Nos dois eventos ao longo dos três anos aqui pesquisados, subdivisões das funções de gestão e produção a fim de otimizar pontualmente a demanda de cada setor. Sendo essas funções bem divididas como notado nos dois festivais, é mais fácil evitar a sobrecarga da nossa profissão, principalmente porque, por meio dos gráficos, percebe-se que em ambos os festivais há presença majoritariamente de mulheres nas funções de produção.

Em relação aos grupos de teatro que propuseram espetáculos, as demandas que são divididas na equipe dos festivais normalmente ficam centralizadas somente em uma pessoa. Nota-se nas falas de Maria Mourão (2023), que na realização de *Peixes*, no Fórum das Artes em 2019, que as funções executivas, financeiras, de logística, ficaram concentradas nela, sendo o primeiro contato com o festival partindo de Ana Régis, a idealizadora do espetáculo. Porém, nos festivais, a divisão setorial das funções é necessária para a funcionalidade de cada espaço e de cada produto cultural, e nos espetáculos o produto é um só, o próprio espetáculo.

Essa dissolução, pode por outro lado, na perspectiva de grupo, também ser uma aliada enquanto a saberes tradicionais de funcionamento do grupo teatral, por isso a escolha de uma pessoa somente para a realização, para que ela também fique somente responsável por essa absorção de métodos de trabalho, etc. Um outro ponto a se destacar é o financiamento. Em uma produção de grupo, se o serviço não tiver uma remuneração fixa, ou não estiver vinculado a leis de incentivo, essa pessoa responsável pela produção pode ser outra pessoa do próprio grupo que assume essa parte específica, entendendo um papel transversal da artista-produtora, que se faz produtora pelo lugar da necessidade.

Esta exposição, aparece para fornecer a discussão sobre as funções em gestão e produção, além de propor a observação da presença de mulheres em sua maioria dentro dessas atribuições. Ter as funções delimitadas em produção e gestão são formas de atenção com a profissão e com a produtora. Neste caso, os festivais podem ter também esse olhar atencioso para: Como absorver a presença dessas mulheres e enxergar o próprio festival enquanto formulador de pensamentos e vivências, tanto em seu público quanto em sua narrativa interna? Cabe uma reflexão: para além de temáticas abrangentes e plurais, o que podemos fazer para

levantarmos o debate de gênero e a cada dia construirmos espaços de horizontalidade na arte? Somente levantar bandeiras de movimentos não nos ajudarão. Precisamos nos ater a atitudes e comportamentos práticos na dimensão da responsabilidade na produção.

4.2 Autoprodução, autogestão e produção coletiva: espaços em reivindicação

Este tópico, reverência às formas de produção e gestão presentes nos coletivos de teatro apresentados nos festivais. Portanto, dedica-se em evidenciar pontos cruciais relacionados à atenção ao fomento cultural e como isso reverbera dentro desses grupos. Sendo uma realidade encontrada durante a pesquisa, a autoprodução, a autogestão e a produção coletiva, foram evidenciadas nas fichas técnicas de ambos os festivais pesquisados, explicitando uma parte da produção que também merece ser discutida.

Iniciei esta pesquisa tendo uma percepção acerca da autoprodução e autogestão que já foi e ainda é vivida por mim. Como atriz, me vi desenvolvendo demandas de produção dentro de companhias, planejando a viabilização das minhas cenas para editais, tendo ideias que me fizessem permanecer no caminho artístico, principalmente por conta da questão financeira. Muitas vezes sem um recurso certo, eu utilizava e ainda utilizo, ferramentas que hoje nos fornecem uma certa flexibilidade para circular nossos produtos.

Na vontade de continuar fazendo arte, e sendo atriz, vi a produção enquanto um lugar de articulação para descobrir como trabalhar com teatro. Não de forma estritamente financeira, mas um lugar profissional em que eu uniria a vontade de atuar com o caminho de articulação para viver desse trabalho. Foi então que percebi que, a autoprodução para mim, é um lugar indissociável da prática artística. A todo tempo estamos buscando formas de nos mantermos fazendo arte, e melhor, entendendo que a produção pode ser um mecanismo importante para entendermos, em um país como o Brasil, que a autoprodução e autogestão é uma questão da realidade do artista brasileiro. Não pedimos para chegarmos nesses lugares, somos, estruturalmente no Brasil e sua lida com a cultura, colocados em um lugar às margens, em que muitas vezes as produções acontecem sem ao menos chegar a passar em um edital de fomento à cultura e seguimos desenvolvendo projetos em outros lugares e setores fora dos circuitos teatrais.

Heloisa Marina (2023) aponta, a partir de uma reflexão de Lia Calabre, especialista em Políticas Culturais, que o Estado pode atuar mais enquanto promotor do que produtor de teatro:

“Quer dizer, que estimula ações no campo, mas que não as concebe e estrutura a partir de um aparato próprio que teria O Teatro como marca oficial do governo.” (MARINA, 2023, p.135)

A terceirização de serviços de produção e gestão em espaços culturais, por vezes não se faz possível por conta da ausência de recursos para delegarem a mais áreas de trabalho, e a criação de espaços que se autoproduzem e se autogerem, se pensarmos no contexto brasileiro, é por vezes uma necessidade e uma possibilidade de economia. Levando em conta que no Brasil, temos um desenvolvimento cultural que não se baseia em um financiamento direto e contínuo de grupos ou produtos culturais, há também uma possibilidade de criação que, se houvesse essa lida direta com o Estado, talvez a liberdade de criação se limitasse às proposições dessa relação. Não podemos dizer que o correto seria trabalharmos em posições marginais, mas esse é um acontecimento que é recorrente no Brasil, e que através deles encontramos espaços para diálogos em que a resistência é uma pauta, ao mesmo tempo em que se torna um espaço de constante reivindicação. No Brasil, em uma cultura ainda muito hegemônica, racista, classista, machista, nossa profissão aparece enquanto independente ou em um deslocamento alternativo para sobreviver, e arte seria lugar pelo qual podemos dialogar nossa existência.

Vemos no contexto da autogestão e autoprodução, lugares de muitas vezes necessidade. Ana Cláudia Cristo, atriz, arte educadora e produtora do espetáculo *Esperando Godot* do Festival Fórum das Artes de 2019, comenta:

É meio solitário, né Gabriella? É meio solitário, a gente enquanto artista tem que se produzir. Sabe? Nós não estudamos produção.

A gente vai ter que fazer. Uai, e aí a gente faz sem ter esse respaldo de tipo, hoje em dia a gente até tem um pouco mais de cursos online, algumas coisas assim, de umas trocas, mas mesmo assim eu falo do lugar também da nossa formação é fazendo, é a gente na garra e errando muito e sem saber de fato se é isso, mas a gente faz, sabe? E o pior de tudo, às vezes, aqui inclusive em Ouro Preto, sem verba. Porque esse período inclusive (do festival), é um período conturbado de assim, não sei se eu vou estar equivocada em minha fala, mas se eu me lembro bem, o próprio Festival de Inverno desse período (2019), estava remunerando as produções do DEART (Departamento de Artes Cênicas da UFOP) com uma bolsa de trezentos reais. Então, o que é isso né? Você tem um elenco de mais de quinze pessoas, mas tem verba para pagar os espetáculos de fora, tem as parcerias com as empresas privadas aí e paga o valor que os grupos que, né, de fora ou os shows, enfim, pedem, né? De cachê e de valor, né? Por que a produção local é tão desvalorizada assim? E não vejo dessa forma, porque voltando pro Godot, por exemplo, foi uma danada de uma produção [...] Se você olhar a ficha técnica, o tanto de gente envolvida para que acontecesse esse espetáculo... (CRISTO, 2023)

Alguns aspectos da fala de Ana são interessantes destacar. Quando dizemos de autoprodução e autogestão, podemos retratar um caminhar da profissão da produção cultural no Brasil. Para os artistas, é difícil não ter o contato com esta área, pois a produção emerge desde planejar até o executar, seguindo muitas vezes toda a linha de pré-produção, produção e pós-produção. Quando não passamos por um período formativo e devidamente elencados enquanto caminho profissional a ser seguido, caímos na rede de irmos para a prática, que é o que a maioria de nós produtores acaba passando, nos formamos através da descoberta de “modos” de se fazer produção. Ainda que real, pode ser perigoso. Pensando no viés de não sabermos as funções que são de uma produção quanto também de precificação, podemos cair em sobrecarga de demandas, desgaste mental, e um constante desvendar que parece não ter uma âncora em que podemos voltar, tudo se torna muito abrangente. Quando Cristo (2023) toca na questão formativa, é em relação ao respaldo para enfrentar a produção frente a frente, entendendo que os desafios são inerentes, mas que ao menos temos caminhos para resolvê-los. A prática devia ser uma consequência e não a única forma de exercer produção cultural, já que isso também implica em uma dinâmica exaustiva, maçante e principalmente gera uma ideia equivocada e romantizada do que seria fazer produção.

Outro ponto é a remuneração, que ainda, para grupos e profissionais da arte, não são convergentes com o número de ações e pessoas envolvidas. Esse é o retrato também da importância do fomento à cultura que advém das políticas de estados. A autoprodução e autogestão, muitas vezes abarcam realidades de grupos de teatro em que revela a precariedade com a qual a arte ainda lida.

Vemos com frequência, trabalhando com teatro, que a autogestão às vezes surge em um contexto como este, como uma solução de controlar gastos, cuidar de imprevistos e pagar devidamente os artistas, em procurar outras formas de financiamento além daqueles que são propostos pelos festivais, os famosos patrocínios diretos. A autogestão e autoprodução, podem ser realizadas por grupos e em centros de cultura pelos seus próprios membros ou funcionários que já assumem outras funções nos espaços, devido, com frequência, a não conseguirem bancar mais um pagamento na rubrica de um projeto ou ação. Se sabemos que o Festival paga X, e não temos como pagar uma produtora (empresa de produção) para realizar esta função, recorreremos à prática de autoprodução ou autogestão.

O espaço das mulheres artistas na autoprodução e autogestão ainda concernem mais colocações. Maria Mourão (2023), ao relatar sua experiência com a autoprodução, fala também

de um espaço consigo: “Por que eu não dedico um tempo para as coisas que eu quero fazer também, sabe? Eu tô sempre fazendo o do outro” (MOURÃO, 2023). Neste lugar, percebo que a autoprodução ademais, pode ser um lugar de escuta consigo mesma. Nos Festivais, consegui perceber algumas produções que foram realizadas pelas próprias atrizes, às vezes sozinhas, outras juntamente com seus parceiros de cena. Foram exemplos de autoprodução nos Festivais de Inverno Fórum das Artes e UFMG, colhidos através da avaliação das fichas técnicas, os espetáculos: *Histórias de Felicidade* (2018 - Fórum das Artes), *Jacinta* (2018 - Festival UFMG) e *Abajur Lilás* (2019 - Fórum das Artes), em que as atrizes fizeram a produção dos espetáculos e também realizaram a função de interpretação teatral.

Neste contexto em que os atores são também os produtores, Alana Araújo (2018), pesquisadora da cena teatral e de teatro de grupo em São Luís no Maranhão, tece o seguinte pensamento acerca do produtor criador: “Nesse sentido, a participação do produtor (que é artista integrante do grupo), é importante nos processos que norteiam a construção durante o processo de criação, ou seja, a produção deve ser pensada em diálogo com o processo criativo” (ARAÚJO, 2018, p. 9). O lugar em que essa autoprodução reside, pode ser em formatos de coletivos e grupos, em que a figura da produtora pode vir como um fator de articulação interna, ao ponto que a produção pode ser integrada ao trabalho criativo do grupo.

Pode ser também um lugar do conhecimento de onde queremos chegar com esse objetivo artístico, em que muitas vezes a atriz, produtora, criadora e gestora desse projeto consegue enxergar com mais nitidez como será feita a circulação desta obra. Esse tipo de produção é um acompanhamento integral das obras, e que ao contratar outras pessoas para exercerem essa função, o engajamento afetivo e próximo à obra que às vezes permeiam essas autogestões e autoproduções se perdem, e o exercício executivo chega para bater ponto somente. Esse tato completo, de uma ação integrada, pode estar atrelado à ideia de grupo ou coletivos:

O teatro de grupo surge como estrutura organizacional que viabiliza a pesquisa formal (estética e poética), bem como sugere modelos não hierárquicos de trabalho nos quais deve haver amplo espaço propositivo, em termos artísticos e laborais, para todos os sujeitos envolvidos na criação. (MARINA, 2017, p.130).

Mas não são todos os grupos que propõem essa integração com a presença dos produtores. Retomando às noções de autoprodução enquanto espaço de reivindicação, Marina (2023) pontua que:

A crítica literária, assim como o posicionamento político da criação artística, portanto, não poderia conceber a obra (o texto) como objeto isolado. Isso implica que uma análise socialmente comprometida das obras precisa levar em consideração seus meios de produção (Benjamin, 1984). Nessa perspectiva já tomaríamos como indispensável a participação ativa da atriz nos processos que conduzem e definem os meios de produção. (MARINA, 2023, p. 250)

Desta forma, o olhar sobre os modos como são estruturados a produção, neste caso da autoprodução e autogestão, deve se voltar também para os eixos e bases em que são desenvolvidos, pois isso atravessa a forma como é constituída.

Se partimos do ponto em que o agir da produção é uma consequência da volátil disposição da cultura no Brasil, poderíamos elencar a autoprodução enquanto espaço de criação através da produção artística? Em meu trabalho de conclusão do curso em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto, pontuo que o artista criador dispõe de um ímpeto de criação que o estimula a produzir algum empreendimento, de modo que a autoprodução é também um retrato nacional da cultura, e que a disposição de artistas criadores movimenta o início de novos projetos:

Todo o empreendimento que possa surgir nas empresas que atuam com o campo artístico incide, em geral, na motivação individual dos sujeitos envolvidos, já que são eles os responsáveis pela produção. Por conseguinte, as situações inéditas do mercado têm levado ao surgimento de novos perfis profissionais relacionados ao setor cultural e criativo, colocando o artista criador como sujeito empreendedor criativo, dinâmico e independente. (SEABRA, 2020, p 11)

Em produção, a visão mecanicista ainda é presente enquanto prática unicamente executiva. Mas se trouxermos para o panorama das produções de espetáculos, como vimos em relatos como de Maria Mourão (2023), o trabalho contínuo com grupos de teatro e a autogestão, propõe um lugar de engajamento no primeiro momento, de modo que não se encerre na própria

obra, mas que haja um estímulo que inclusive integre a manutenção do grupo ao mesmo tempo que realiza produtos culturais para a subsistência do coletivo.

Há que se pensar sobre formação prática em produção, que pode ser vista nas produções dos espetáculos e teatro de grupo ao ponto em que, a autogestão pode ser uma prática coletiva. Ao entenderem o modo operativo do grupo em um viés que abarque a horizontalidade, neste lugar deixa de ser centralizado e começa a ser pensado de modo coletivo. O que também se aplicaria em um ato político em produção a medida em que reflete como seria uma produção feita no teatro, dentro dos sistemas organizacionais dos grupos e coletivos, como é o caso do *Ói Nós Aqui Traveiz*³⁴, grupo de teatro que surge em 1978 com a premissa de propositivas horizontais de organização:

Esta é a defesa que o *Ói Nós* faz: o teatro como resistência e manutenção de valores fundamentais que diferenciam uns de outros: a solidariedade, a honestidade pessoal e a liberdade. Fazendo um teatro a serviço da arte e da política, que não se enquadra nos padrões da ética e da estética de mercado. O teatro como um modo de vida e veículo de ideias: um teatro que não comenta a vida, mas participa dela! (Tribo de Atuadores *Ói Nós Aqui Traveiz*, 2024)

Em uma das realidades de teatro de grupo no Brasil, tivemos na figura 4, a porcentagem de 14,3% de produção coletiva entre 2017 e 2019 no Festival de Inverno da UFMG. Logo, precisamos pensar que temos autoprodução e autogestão sendo desenvolvida tanto em artistas solo, quanto em produção coletiva de grupos. E se essa é uma realidade que recai sobre os artistas, precisamos lançar luz para esse tipo de produção e como ela acontece. Se essas profissões são observadas nos festivais, podemos dizer que é um caminho a ser desbravado? No quadro cultural que vivemos no país, a autoprodução é um recurso mais viável? Saber se produzir é inerente à prática artística?

A verdade é que a produção é intrínseca ao trabalho artístico. Temos ainda no Brasil uma vagarosa iniciativa de implementação de mais cursos profissionalizantes em universidades federais no país em produção e gestão cultural teatral. Por defender a produção enquanto lugar de articulação política, penso que a democratização do acesso à formação nas profissões de gestão e produção, também deve ser encaminhada, além de ser uma forma de exercermos nossa

³⁴ *Ói Noiz Aqui Traveiz*. 2024. Disponível em: https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/p/a-tribo_1.html. Acesso em: 06 mar. 2023.

visão de mundo. Sabe-se o quão tardia foi essa percepção da produção enquanto trabalho formal, agora é hora de ampliarmos as possibilidades de exercê-la, de modo que, cada artista ou grupo decida como pode ser sua funcionalidade de acordo com sua realidade.

4.3 Modos de produção e a relação com Festivais de Teatro

Os festivais de cultura se apresentam como instigante objeto de estudo, dada a sua complexidade de apreensão. A efemeridade desses eventos nem sempre é bem vista pelos analíticos das políticas culturais, que acabam por criticar os dispêndios de altos volumes de recursos em ações intermitentes e de curta duração. No entanto, entende-se que as festas e os festivais desempenham importante papel na dinamização da cultura, tanto do ponto de vista dos circuitos culturais quanto da relação que se estabelece com a cidade palco desses eventos. (ZIVIANI, 2020, p.25)

Até aqui, passamos pela historicidade dos Festivais de Inverno Fórum das Artes e UFMG tendo em mente a esperança através da arte e cultura. Atravessamos o diálogo com o feminismo, gênero, práticas da profissão de produção que vão além de demandas administrativas e operacionais, mas que atingem a matéria de desenvolvimento cultural e de impacto regional, ou até mesmo, nacional. Passamos, pela concretização de, a maior parte na produção em ambos festivais, em espetáculos de teatro e equipe de realização dos festivais estudos, serem feitos e desenvolvidos por mulheres. Por fim, também chegamos a parte que concerne a realidade de muitos produtores pelo nosso Brasil: a autoprodução e autogestão, presente também em ambos os festivais de inverno.

No último tópico deste estudo, gostaria de apresentar-lhes perspectivas de continuidade e novos avanços para os futuros de festivais de arte, principalmente na minha área de estudo: teatro. Para Butler (2015, p. 207) seria como: “formular novas constelações para pensar a normatividade, se quisermos proceder de maneiras intelectualmente abertas e compreensivas a fim de compreender e avaliar o mundo em que vivemos”. Desta forma, trarei alguns exemplos de eventos que podem romper com a lógica mecanicista da produção e podem apresentar caminhos desejáveis ao seguimento de festivais pelo Brasil, sendo também uma boa oportunidade para os festivais aqui investigados observarem seus modos de produção e como essa dimensão influi na experiência profissional das produtoras e produtores, na fruição dos espectadores e na expansão comunicativa dos festivais, se assim for a proposta.

Antes, o que são modos de produção? Essa nova fala vem carregando novas discussões no campo da profissão de produção e gestão cultural, principalmente pelas novas urgências que permeiam as melhorias e conflitos existentes na área. Os modos de produção nada mais são do que novas formulações de se fazer e pensar a prática de produção cultural, abrangendo múltiplas óticas, vivências e formações. Com isso, veremos alguns exemplos acerca das novas possibilidades.

Vale ressaltar que, apesar dos exemplos, como já pontuado no capítulo dois, os festivais pretendem abarcar pluralidade de temas e propostas artísticas em suas programações, bem como frentes de atuação. Nos próximos tópicos, apresentarei os modos de produção enquanto um contraponto à modelos hegemônicos, propondo perspectivas mais horizontais e pautadas na diversidade para termos novos horizontes em que a produção possa ser mais humanizada e mais consciente, principalmente com seus próprios produtores.

4.3.1 Vértice Brasil

O Vértice Brasil é um seguimento do Magdalena Project, uma rede internacional de conexão contemporânea para o fomento de práticas artísticas feita por mulheres. A proposta do Vértice foi criada através de uma iniciativa de obter uma versão brasileira do projeto, continuando a iniciativa de integrar a prática teatral com a contribuição artística de mulheres. Segundo a página oficial do Magdalena³⁵, o projeto é:

Uma rede dinâmica e intercultural de mulheres no teatro e na performance, facilitando a discussão crítica, apoio e treinamento. É uma conexão para diversos grupos de performances e indivíduos cujo interesse comum situa-se no comprometimento de assegurar a visibilidade do empenho artístico das mulheres. (Magdalena Project, 2024)

É um projeto declaradamente engajado com a discussão de gênero e os efeitos da presença das mulheres dentro do teatro. Desde sua base de construção seguindo as propostas iniciais pelo projeto Magdalena, o projeto sugere criar processos que integrem as pesquisas desenvolvidas na área e discussões sobre o que norteiam a presença dessas mulheres dentro da cena teatral. Em 2004, a partir de um encontro do *Roots in Transit*, realizado em Holstebro, na

³⁵ O MAGDALENA PROJECT: **rede internacional de mulheres no teatro contemporâneo**. Magdalena Project, 2024. Disponível em: <https://www.themagdalena-project.org/pt-br>. Acesso em: 23 mar. 2023.

Dinamarca, Marisa Napolini, Doutora em Teatro pela UDESC, decide idealizar uma versão do projeto aqui no Brasil. Este evento, é um dos destaques ao pensar um festival internacional de mulheres artistas de teatro.

Além de ser destinado para mulheres, mobiliza em torno de si uma base construtiva que elabora o evento composta por mulheres. Neste lugar, há um alinhamento do discurso com a forma de produção do evento. Ao promover oficinas, encontros, atividades formativas e a assinatura do projeto que é a convivência em grupo, reforça a relação com a identidade coletiva entre mulheres.

A produção do projeto busca um modelo de gestão que abarque, como dito acima, um alinhamento do discurso desde sua construção. Desta forma, cria-se fabulações de novos modos de produção colaborativa, sendo em seu início composto pela coordenadora Marisa Napolini (Doutora em Teatro pela UDESC) juntamente com Barbara Biscaro (Doutora em Teatro pela UDESC), Glauca Grigolo (Repórter-fotógrafa) e Monica Siedler (Mestra em Teatro pela UDESC) na cidade de Florianópolis em Santa Catarina. A iniciativa também propunha abarcar uma lacuna frente aos estudos e práticas de mulheres artistas nas pesquisas da cena contemporânea (FISCHER, 2018).

Para Stela Fischer (2018), pós-doutora em Artes da Cena na Universidade Estadual de Campinas, iniciativas como a de Marisa Napolini “demonstram percursos que associam ativismo, ações artísticas e pedagógicas feministas que inauguram uma fase de acessibilidade e disseminação dos estudos de gênero na pesquisa acadêmica em Artes Cênicas no Brasil de hoje” (FISCHER, 2018, p. 300).

Pensando em modos de produção que sejam menos androcêntricos, esse é um dos festivais de referência para refletir sobre modelo de gestão e formatos que a produção pode tomar. O processo em colaboração que permeia a criação do evento, não somente atua como um condutor do projeto, mas é visto na proposta de uma produção mais horizontal. Para sua base de colaboradoras e colaboradores, propõe um formato ético e relacional com os atuadores, preocupado com o bem-estar dos colaboradores e público, e principalmente, consciente acerca dos estudos de gênero, sexualidade, pautas raciais e em correlação com a área teatral, fundamentais em diversos níveis profissionais.

Um olhar importante na produção de um evento como este, é também algo que já foi pontuado anteriormente neste estudo. Ainda que sejam crescentes os estudos sobre feminismos

no teatro dentro das universidades de ensino superior, eventos como esse configuram uma proposta contínua de proliferar contribuições para a compreensão de que o feminismo vai além do próprio movimento, mas é uma questão sobre a vida das mulheres. Como Fischer (2018) dialoga: “o debate político sobre gênero no sistema educacional brasileiro é, por vezes, escasso, controverso ou blindado.” Eventos como este, rompem barreiras de discurso desde a fundamentação na equipe de produção e o planejamento de gestão do festival.

4.4.2 FIT (Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte)

Por sua vez, a existência e a organização de um evento dessa natureza, ao longo de tantas edições, propiciam o amadurecimento de questões essenciais à política pública para as artes cênicas, por exemplo, a reflexão sobre o processo de curadoria e seu desenho conceitual – questões que surgem, fundamentalmente, a partir do processo de acúmulo de experiências, algo decisivo para o aprimoramento do evento. (ZIVIANI, 2020, p. 39)

O Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte é um grande exemplo de observação, evolução e escuta. Durante mais de duas décadas de atuação, expandindo horizontes de gestão e friccionando formas de produção, ao longo de tanto tempo de atuação age ao propor outras possibilidades. Ao sustentar nova proposta de curadoria, após grandes críticas às programações artísticas e a ausência de programas que abarcasse diversidades cênicas, desde 2018 vem rendendo uma linha de produção interessante, além de entender que após anos na cena, também pode se aprimorar sem medo!

O ano de 2018 foi um marco para o FIT BH - Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte. Desde 1994, acontece bienalmente o Festival, que conta com atrações internacionais, nacionais e locais dentro da sua programação. Surgiu em 1994 a partir da ideia de construção de um festival que unisse teatro de palco e de rua, a partir da iniciativa de Carlos Rocha, ator e diretor belohorizontino unindo forças do Teatro Francisco Nunes com o Grupo Galpão, que anos antes promovia o famoso FESTIN - Festival Internacional de Teatro de Rua de Belo Horizonte.

Antes de tratar da reviravolta, que para muitos é considerada um grande giro nas propostas acerca de produção, vou situar este início do festival. Em meio à efervescência que o

FIT havia instaurado no ano anterior, em 1995 Festival de Arte Negra (FAN) inaugurou um feito para as diversidades artísticas e elencou um espaço de resistência. Soraya Martins (2023), em seu livro *Teatralidades-aquilombamento: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo*, comenta sobre a diferença de visibilidade dos dois festivais observando que, à medida que o FIT-BH avançava em suas propostas bienais, a segunda edição do Festival de Arte Negra de Belo Horizonte, ocorreu somente oito anos depois. Gil Amâncio, idealizador do FAN de 1995, evidencia racismo institucional após oito anos da primeira edição do FIT-BH, já em sua segunda edição com menos orçamentos, equipe e tempo de trabalho em relação a outros festivais da cidade.

Pois bem, cumprindo com diversas agendas o FIT seguiu até 2016 com objetivos de promover a internacionalização da cidade, promover intercâmbio de ideias e de bens, promover turismo cultural e foi se constituindo enquanto um dos festivais mais aguardados e com maior alcance de público de Belo Horizonte. Um dos casos foi o da edição de 2002, em que rodaram por volta de 165 mil pessoas no festival, segundo o Portal Belo Horizonte.

Desde sua constituição, o FIT havia sido pensado e desenvolvido em sua maioria por homens. Segundo o Portal Belo Horizonte, o FIT contou com a idealização de Carlos Rocha (Ator e diretor) e Grupo Galpão, coordenação geral de Chico Pelúcio e coordenação de Programação de Eid Ribeiro em seu início. A primeira mulher dentro da equipe coordenadoria geral do FIT entrou em 2004, dez anos após a primeira edição, sendo a Prof^a. Dra. Bya Braga da Escola de Teatro da Belas Artes na Universidade Federal de Minas Gerais. Um acontecimento interessante foi nesta mesma edição que o festival contou com mais espetáculos locais do que internacionais. Desta forma, isso confere ao FIT a possibilidade de, apesar da iniciativa de internacionalização, a visibilidade para artistas mineiros e profissionais nacionais, propondo um lugar diverso ao mesmo tempo que joga luz a um mercado de artes cênicas dentro de Belo Horizonte.

A mobilização para formatos mais horizontais do FIT em suas gestões continua, e em 2006 de cinco curadores, duas eram mulheres. Em 2010, apesar do imbróglgio com a gestão da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte daquele ano, após manifestações e pressão da classe artística, o Festival aconteceu. Com enorme visibilidade, o FIT passa a ter propostas descentralizadas, e em 2012 a edição abrigou 16 centros culturais. Neste ponto, ao começar a entender as dimensões de formação de público e a força de mobilização através da cultura, o

Festival se percebe ampliando e descentralizando suas atividades, compreendendo a potência de atuação e impacto que pode existir por meio da política cultural.

Apesar das contínuas ações de ampliar as atividades, inclusive para cidades vizinhas de Belo Horizonte, o festival ainda estava ensimesmado e sofreu duras críticas por parte dos artistas e da população. Segundo Martins (2023), o FIT BH de 2016 foi criticado por não conter espetáculos nacionais e internacionais das teatralidades negras, no qual artistas do movimento negro protestaram chamando a Secretaria Municipal de Cultura de BH para debates públicos a fim de discutir o lugar de um festival internacional de teatro enquanto gesto político, estético e ético. Esta foi uma saída que resultou em novos rumos para o FIT.

A virada de chave foi uma iniciativa muito honesta. Os modos de produção do FIT mudam ao ouvir e debater com as partes interessadas como torná-lo um lugar de expansão cultural e que abarque as teatralidades em sua pluralidade. Através da Fundação Municipal de Cultura, foi aberto um edital que seleciona organizações da sociedade civil (OSC'S) para produzirem o FIT BH de 2018. Desta forma, a Fundação Municipal de Cultura, passa a criar um planejamento inicial, garantindo investimentos dos cofres públicos e, posteriormente, é realizado um chamamento via edital para essas organizações celebrarem termo de compromisso com a FMC para fazerem a gestão e a coprodução do evento.

O Centro de Intercâmbio e Referência Cultural (CIRC) e Sociedade Civil Instituto Periférico (AMICULT), as organizações selecionadas para a gestão daquele ano, propõem um edital para selecionar curadores, e aí que a história do FIT muda. Foram selecionadas, através de um projeto de curadoria submetido intitulado *Corpos Dialectos*, cinco mulheres e duas delas eram negras. A curadoria propôs que o Festival buscasse refletir o tempo-espaço em que os artistas vivem, sendo o próprio festival como gesto de um tempo-espaço (MARTINS, 2023). Houve em 2018, um destaque para a cena teatral mineira, para a região Nordeste do país e para as diásporas negras.

A partir daí, em 2022, esse modo de construção do festival seguiu, criando diálogos com o pós-pandemia (Festival com propostas on-line), debate em diversidade e produção teatral, três curadores, duas mulheres com larga experiência na área teatral e reverenciando grandes nomes importantes para a discussão sobre diversidade nas artes. Para Martins (2023, p.39): “A estrutura FIT-18 é interessante por fazer pensar sobre os sentidos simbólicos, subjetivos e objetivos que perpassam as curadorias dos festivais de artes cênicas.”

Essa exposição, é fundamental para entender como os modos de produção podem afetar os encaminhamentos dos Festivais. Desde o modelo de gestão, até como serão feitas as linhas e divisões de trabalho de produção.

Desde 2008, através da lei 9517, o FIT BH se tornou um evento oficial de realização da Fundação Municipal de Cultura, acontecendo bienalmente em Belo Horizonte. A segurança que tem o FIT BH hoje, por meio desta lei, traz a reflexão sobre o impacto desses festivais e como isso também influencia na própria cidade. Essa política para a cultura, possibilitaria aos Festivais de Inverno outros modos de produção? Como é ter um plano de estado para a cultura dos festivais e em que isso modifica a empregabilidade de profissionais da cultura e da produção?

4.4.3 Seminário Internacional Fazendo Gênero

Desde 1994, o Seminário Internacional Fazendo Gênero, é um importante acontecimento para a discussão de eventos engajados. A cada três anos o evento propõe uma rede de propostas artísticas que visa a integração de saberes diversos realizados, idealizados e pensados por mulheres. O Seminário faz parte de uma das frentes da Instituição de Estudos de Gênero, fundada na Universidade Federal de Santa Catarina por acadêmicas, pesquisadores e docentes da própria universidade, com a colaboração de professoras da Universidade Estadual de Santa Catarina. Juntamente com o seminário, a instituição promove outras organizações, tais como: Revistas de Estudo Feministas (REF), Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH), Centro de Documentação (CEDOC), Espaço Cultural Gênero e Diversidades (ECGD) e Ensino e Cursos, os quais promovem atividades de ensino e extensão. Um importante dado sobre esses outros festivais e encontros, são as proposições de não se encerrarem em si mesmos. Isso significa a continuidade de atividades para além do próprio evento, como citado acima sobre este encontro.

Para os historiadores, Janine Gomes e Jair Zandoná (2022), o Fazendo Gênero promove disrupções: “Fazer o Fazendo Gênero é ser (im)pertinente, pois o evento conclama outras vozes, outros discursos, saberes, diferentes perspectivas, que questionam e rompem a norma(tividade).” Podemos refletir: Quando o próprio sistema de produção rompe com a

normatividade? E quando a própria esfera da produção começa a integrar a prática de ser antirracista? Como fazer com que a profissão de produção seja uma aliada? Talvez o entendimento do impacto e dimensão de festivais de cultura, implique também a responsabilidade da comunicação com a comunidade externa às universidades. Os autores salientam que:

Não são apenas os discursos acadêmicos que importam, os ativistas e artistas também. São, como sugere o tema geral do encontro, lugares de fala, motivo pelo qual sua concepção considere a tríade academia-ativismo-cultura e parta dessa concepção plural, na busca de abrir espaços e horizontes. (GOMES; ZANDONÁ, 2022, p.2)

Neste ponto, os Festivais de Inverno Fórum das Artes e da UFMG assumem um lugar de expansão de diálogo, à medida em que entendem a universidade enquanto espaço do saber que também deve ser propagado. Não obstante, a cultura enquanto mobilizadora social, também pode ser esse palco para a ampliação de lugares de fala e lugares de ocupação, ao mesmo tempo que aponta, como é fundamental a preservação de espaços como os Festivais de Inverno pelos poderes públicos e agentes governamentais. Em 2020, ano em que o Fazendo Gênero ocorreu virtualmente, é interessante evidenciar o apoio recebido pela Assembleia Legislativa de Santa Catarina (ALESC) através de sua bancada feminina e como isso desencadeia um outro fluxo de evento e afirma a realização do evento.

Outro dado essencial para o caráter desse evento, consiste na proposta de coletividade. No ano de 2020, quando o mundo passava pela pandemia da COVID-19, o Fazendo Gênero teve que mudar todo o planejamento de acontecimento do evento, para que abarcasse as novas condições propostas pelo novo momento. Desta forma, o evento aconteceu de forma on-line contando com mesas de discussão, performances, comunicações orais. Ao entender a dimensão deste acontecimento para tantas mulheres e principalmente em um momento de vulnerabilização por conta da COVID-19, o Fazendo Gênero propõe uma escuta, levando em conta que as mulheres foram muito afetadas, pensando em triplas jornadas durante o período de pandemia (mãe, trabalho e trabalho doméstico).

Em um evento como o citado acima, o entendimento das verticalidades de gênero nos propõe não somente um lugar mais humano, mas de respeito. Como capacitar produtores para vivenciarem o evento propondo um fazer mais inclusivo? Como tratar da diversidade

ponderando quem as pensa? Como pensar a rede de produção de um evento que traga a diversidade nos profissionais que pensam uma programação artística? No que isso altera em seu andamento? Em 2020, o Seminário Internacional Fazendo Gênero, propôs uma capacitação para seus profissionais que atuaram no evento buscando uma base técnica e inclusiva, propondo manter a metodologia e o conteúdo do encontro (GOMES; ZANDONÁ, 2022).

Um grande exemplo para as cidades que recebem estes festivais, por exemplo, poderia ser uma pré-produção que visasse o mapeamento de áreas em que há grande índice de violência contra mulheres e propor ações durante os festivais com conscientização e ampliação das informações sobre violência de gênero. Por conseguinte, entender que a produção cultural é informante.

4.4.4 Reflexos feministas em festivais artísticos

Apresentei três festivais com suas demandas e objetivos assumidos, a fim de criar um contraponto com os Festivais de Inverno aqui pesquisados. É interessante perceber, principalmente os dois eventos que dialogam com a questão de gênero (Vértice Brasil e Seminário Fazendo Gênero), como para além da programação artística, existe uma preocupação em rede atrelada aos contextos, particularidades e modos de produção, identificando a política por trás destes acontecimentos. Para Marisa Napolini (2017), idealizadora do Vértice Brasil, o encontro representa a verticalidade da ação do evento:

Cada encontro/festival aqui mencionado tem suas próprias particularidades, ligadas aos modos de produção, à situação político-econômica do país-sede e às escolhas políticas e estéticas de cada coletivo responsável por sua realização. As estratégias adotadas por cada evento para discutir as questões pertinentes a mulheres criadoras na cena contemporânea passam desde por um investimento na ideia de sororidade e pertencimento até uma forte posição política baseada nas interseções de raça, classe e deficiência, permeadas em maior ou menor grau por discussões de gênero, segundo as demandas e as especificidades de cada contexto.” (NASPOLINI, 2017, p. 8)

Para além de falar do passado, precisamos começar a construir o futuro. Na produção, desdobram-se ainda páginas de possibilidades. Não é o caso de propor uma mudança nas organizações dos Festivais de Inverno. Ao explicitar outros eventos, o intuito é propor alternativas para que o evento possa se expandir enquanto agente de mudanças, entendendo que

os modos de produção influenciam nos encaminhamentos dos eventos culturais e na participação profissional das produtoras.

Observar o Festival Internacional Palco & Rua de Belo Horizonte, é identificar que o lugar da produção vai além da composição e pensamento artístico, mas observar a subdivisão da profissão de produção, neste caso sendo o nível curatorial, que é essencial para o modelo artístico de um festival. Ao dividir as funções, podemos refletir sua repercussão dentro do evento e otimizá-la.

Pontua-se ainda que, não é a proposta elencar um modelo de evento ideal que seja engajado politicamente, antes dizer que é essencial o letramento de algumas esferas de debate que auxiliam na melhor experiência dos participantes e equipes. Quando debatemos produção, falamos da constituição do evento. Ao perceber como o feminismo pode ser incorporado em festivais de estudo de gênero, percebo por exemplo que, a busca pelo sistema colaborativo e a rede, são temas presentes e relevantes na produção, criando um espaço mais confortável, saudável e sem competição. Enfrentar os preconceitos, as violências de gênero, racismos, e lgbtquiapn+ fobia e capacitismos, é buscar entender como na prática isso funciona.

Quando trago o cenário de modos de produção, busco salientar a diversidade de modos de fazer e de construir cenários em produção. Ao tocante que se refere às lógicas de produção, propor iniciativas contra hegemônicas e decoloniais é urgente! Vivemos em um país com alta taxa de feminicídio³⁶e com um forte legado escravocrata. Ao sediar em Ouro Preto e Mariana, o Festival de Inverno Fórum das Artes deve se ater ao passado dessas cidades e abarcar novas estratégias decoloniais ao se atentar como e quando ainda se dissemina os processos de dominação.

É importante destacar uma outra parte, que, pessoalmente, para mim é fundamental trazer. Ouro Preto é uma cidade com uma cultura de repúblicas muito forte. A arquiteta Talitha Andrade (2023), em seu trabalho de conclusão de curso na Universidade Federal de Ouro Preto, evidencia como a objetificação feminina é presente dentro dos ambientes universitários. Ela expõe em seu trabalho, exemplos tanto de hinos de república que fortalecem a violência de gênero, quanto inúmeros casos de assédio por parte de professores e estudantes da universidade.

³⁶ CARTACAPITAL. **Casos de feminicídio aumentam 7,3% em 2019, aponta levantamento.** Março, 2020. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/casos-de-feminicidio-aumentam-73-em-2019-aponta-levantamento/> Acesso em: 25 jun. 2023.

Em outro momento, Andrade também traz o relato de duas mulheres da República Rebu agredidas por um ex-aluno da UFOP. Em sua pesquisa, Andrade ainda informa:

55,8% das mulheres conhecem algum mecanismo de combate e auxílio à violência contra a mulher na UFOP, enquanto 44,2% desconhecem. Este dado é preocupante, visto que 74% já passou ou conhece alguma mulher que sofreu este crime no ambiente acadêmico o que mostra que a maioria das mulheres não sabe onde procurar ajuda quando estes casos acontecem (ANDRADE, 2023, p.54)

Levando em consideração a continuidade ano a ano do Festival de Inverno Fórum das Artes, qual é o papel da produção cultural de um evento ao pensar sua logística de realização frente aos inúmeros casos de violência contra as mulheres em Ouro Preto? Qual pode ser a funcionalidade de um festival de grande magnitude e abrangência, que conta com o apoio da Universidade Federal de Ouro Preto, na propagação das informações sobre crimes de violência contra a mulher ainda nos espaços acadêmicos? Qual destaque pode o Festival Fórum das Artes dar à sua programação, de cunho informativo e de divulgação, acerca dos sistemas de proteção para mulheres em Ouro Preto, Mariana e João Monlevade e região? Neste ponto, talvez a reflexão deste presente estudo seja para além de tratar se os festivais de inverno são engajados ou não, mas como eles se relacionam com a perspectiva situada das cidades dentro de sua organização e planejamento de gestão. Observando como a produção cultural enquanto profissão, começa muito antes de uma produção executiva, mas que desde o seu plano de ação influi em seu destino.

Como saímos das esferas de domínio e prevalência de poder nos espaços de produção e começamos a sinalizar para alianças? Como os espaços de promoção cultural podem se tornar espaços seguros de debates? Andrade (2023), apresenta um sistema de cartografias que assinala ser também um método de problematizações, além de considerar a produção crítica do território. Ao traçar a cartografia de violências em Ouro Preto, sinaliza para um problema ainda vívido na cidade e que necessita do olhar de políticas públicas.

Em vista disso, poderiam ser mecanismos de combate e enfrentamento político na cultura mineira, a ação dos festivais de inverno no entendimento da promoção cultural contra a violência de gênero e a ação integrativa em prol da diversidade de gênero? Qual o impacto na

comunidade a fortificação deste tipo de debate em um dos maiores festivais de cultura de Minas Gerais?

5. CONCLUSÃO

As considerações aqui elencadas não compreendem um final, mas um horizonte de reverberações geradas e organizadas por este estudo que não se findam em si mesmas. Este estudo surge de uma tentativa de organizar, ainda sob um recorte dos festivais pesquisados, as funções realizadas por mulheres na produção e gestão cultural. No princípio desta pesquisa, não imaginava tratar também acerca da produção dos espetáculos, mas este foi um ótimo ponto para desdobramento da diversidade em fazer produção com teatro, e que, portanto, precisamos de mais investigação em nossa área.

No início deste estudo, passei pela história grandiosa dos Festivais de Inverno para Minas Gerais, a riqueza dessa proposta artística viva há mais de 55 anos. Para Minas, o evento é crucial no desenvolvimento de teatros de grupo, nas formações acadêmicas dos estudantes (em artes, principalmente), no desenvolvimento das políticas culturais das cidades envolvidas e na fortificação da memória desses lugares.

Ainda no primeiro capítulo, trago o início do Festival de Inverno da UFMG e posteriormente como o Festival Fórum das Artes surge, as especificidades de cada um, ainda que os modelos dos festivais sejam similares. Para as cidades que abarcam os eventos, há o impacto na economia que se movimenta através da cultura. Por meio da contratação de profissionais (geração de renda), rotatividade turística (turismo cultural), efervescência do comércio (movimentação econômica dos comerciantes locais), os festivais são um grande acontecimento no mês de julho.

Para tanto, ao longo da pesquisa fica evidente a importância do apoio institucional e dos poderes públicos aos eventos. Vimos como os orçamentos são mutáveis e como a instabilidade das políticas culturais pode impactar diretamente o andamento do evento, como aconteceu em 2019 com o Festival de Inverno Fórum das Artes.

Ao buscar tratar da presença das mulheres produtoras, percebo o quão fundamental é o primeiro contato com o mercado de trabalho ofertado pela função de bolsista na área de

produção dos festivais, principalmente levando em conta que, no recorte desta pesquisa, as disciplinas de produção nas artes, estavam presentes em uma, das duas universidades pesquisadas neste estudo (UFMG). A Universidade Federal de Ouro Preto, implementa somente em 2021 disciplinas eletivas de Produção e Gestão Cultural.

Em seguida, no segundo capítulo, adentro a questão de gênero em alguns níveis. Primeiro, ao galgar a ideia de autonomia enquanto iniciativa e possibilidades da profissionalização em produção, entendendo como as produtoras do festival poderiam trabalhar neles. Para tanto, já no trabalho de campo, com as entrevistas, busco relacionar as hipóteses da pesquisa com os relatos recebidos. Desta forma, não só me atendo a entender as funções realizadas, mas a questionar a parte criativa inerente ao teatro com as funções de produção. Aí encontrei ouro! Neste ponto, percebi que para as produtoras da equipe dos festivais, as funções passavam por uma questão operacional e que se distanciavam da ideia de criação. Para as produtoras dos espetáculos de teatro, as funções podiam partir de um lugar da criação pessoal, principalmente se tratando das relações que permeiam a ideia de *teatro de grupo* (OLIVEIRA; OLIVEIRA; GOMEZ; 2014) aplicada à vivência dessas produtoras também como atrizes e o processo de criação coletiva.

Sobre a questão de gênero e a relação com a produção de mulheres, ainda temos uma régua que ronda nossas vidas e com a vida profissional não é diferente. A produção foi um espaço muito habitado por figuras de atores-empresários, que detinham os direitos estéticos, e até mesmo artísticos dos espetáculos (MARINA, 2023). Desta maneira, podemos ponderar a nossa presença nesses espaços e a responsabilidade que carregamos enquanto produtores e gestores.

No capítulo dois, ainda foi tratado sobre as funções de cada Festival e o que cada ficha técnica da programação e divulgação deles propunha enquanto funções de produção e gestão. Observa-se que nesta medida, a divisão de funções para festivais é divididas por espaço de programação, como Produção Casa da Ópera ou Produção Corredor Cultural, ambos do Festival Fórum das Artes, que elencam produção de espaços físicos em seus nomes. Outra observação é a nomenclatura de coordenação que se alinha à uma perspectiva de liderança de algumas áreas do evento ou demandas, como por exemplo: Coordenação de Produção. Aceno para o uso recorrente das palavras assistente, assessoria e bolsista, que indicam uma atividade de apoio ou auxílio a outras funções de produção, que assinalam neste ponto, a resposta a algum outro produtor.

A divisão de trabalho também corresponde à própria organização interna das universidades que os realizam e refletem em sua estrutura este mesmo modelo de divisões de funções. Este caso pode ser visto na função de produção PROEX Jurídico, que é o setor de extensão da UFOP, grande aliado na realização do Festival de Inverno Fórum das Artes.

Para a relação de funções na produção dos espetáculos de teatro, em sua maioria, as divisões ficam mais centralizadas em uma pessoa só. Neste ponto, os festivais têm um ganho, pois ao delimitar as funções de produção, oportuniza a presença das mulheres ao não gerar o acúmulo de funções, principalmente tendo em vista a pressão de gênero enfrentada por muitas mulheres em suas triplas jornadas.

Neste lugar, ainda no estudo, percebe-se que o olhar atento para o que a produção significa na realização de um evento, a transfere para uma posição consciente. Isto quer dizer, tivemos duros relatos de como os sistemas de produção podem atuar como mecanismos de reprodução da violência de gênero. Ao trazer para o debate outros festivais, a busca desta pesquisa é também ampliar as formas de se fazer produção. Quando vemos os últimos festivais citados, podemos pensar que a capacitação de produtores e produtoras antes dos eventos pode ser uma boa premissa para pensarmos em espaços mais equalizados de profissão. Podemos pensar que, a parte da curadoria influencia na pluralidade de um evento. Para mais além, podemos pensar o que queremos a partir do nosso modelo de evento, nosso modelo de gestão alinhado com o modelo artístico (ROLIM, 2015).

A produção enquanto ação política, é considerar o poder que temos e o que fazemos com ele. O que propomos enquanto ferramenta de mudança a partir do primeiro planejamento do evento. É ponderar sobre políticas públicas e entender as dimensões através da ação cultural. É perceber que direito cultural é um direito de todos e isso também significa a nossa presença ocupada em diversos lugares, com mais respeito, segurança, afeto e empatia.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Márcio Mucedula. A construção das hierarquias sociais: classe, raça, gênero e etnicidade. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, Uberlândia, n. 36/37, p. 83-88, 12 jun. 2007. Disponível em: <https://files.ufgd.edu.br/arquivos/arquivos/78/NEAB/AGUIAR-%20MARCIO.%20A%20construcao%20das%20hierarquias%20sociais%20classe-%20raca-%20genero%20e%20eticidade.pdf> Acesso em: 16 ago. 2023.

ALMEIDA, M. C., CEREDA, A. M. (2017). História Das Políticas Culturais Para Mulheres No Brasil. *RELACult - Revista Latino-Americana De Estudos Em Cultura E Sociedade*, 3(2), 142–153. Disponível em : <https://doi.org/10.23899/relacult.v3i2.426> Acesso em: 26 fev. 2023

ARAÚJO, Alana Georgina Ferreira de. O PRODUTOR-CRIADOR NO TEATRO DE GRUPO: UMA ANÁLISE A PARTIR DA CENA TEATRAL EM SÃO LUÍS. **X Congresso da ABRACE**, Uberlândia, v. 19, n. 1, p. 1-13, 3 jul. 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4027>. Acesso em: 16 jun. 2023.

BADINTER, Elisabeth. **L'amour en plus**. Paris: Flammarion, 1980.

BATISTA, Andressa. **Breve Manual de Produção Cultural para Artistas Independentes**. 1. ed. Rondônia: Semear Cultura, 2021. 171 p. v. 1. ISBN 978-65-994663-0-4.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. **Cadernos de Pagu**, Campinas, p. 249-274, Jun. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/Tp6y8yyyGcpfdbzYmrc4cZs/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 17 jul. 2023.

CARVALHO, Karoliny Diniz; REIS, Aryella Mascarenhas da Silva; MACEDO, Janete Ruiz de. FESTIVAL DE INVERNO DE OURO PRETO: INSTRUMENTO DE VALORIZAÇÃO DA CULTURA E IDENTIDADE OUROPRETANA. **Revista Eletrônica Patrimônio: Lazer & Turismo**, v. 7, n. 10, p. 20-38. 2010. Disponível em: [https://www.unisantos.br/pos/revistapatrimonio/pdf/Artigo2_v7_n10_abr_mai_jun2010_Patrimonio_UniSantos_\(PLT_35\).pdf](https://www.unisantos.br/pos/revistapatrimonio/pdf/Artigo2_v7_n10_abr_mai_jun2010_Patrimonio_UniSantos_(PLT_35).pdf) Acesso em: 11 jan. 2023.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004.

COSTA, Sandra Santana da. TRAJETÓRIA DO FEMINISMO NEGRO NO BRASIL: MOVIMENTOS E AÇÕES POLÍTICAS. **XIII Encontro Estadual de História e Mídias: Narrativas e Disputas**, Bahia, p. 1-17, 13 fev. 2020. Disponível em: https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1602116817_ARQUIVO_df4175bcc27d056cale5bb1b397a560a.pdf Acesso em: 9 ago. 2023.

CRISTO, Ana Cláudia Cristo. Entrevista concedida a Gabriella Seabra virtualmente através da plataforma *Google Meet* em maio de 2023. Não publicada.

CUNHA, Maria Helena Melo da. **Gestão cultural: profissão em formação**. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2005.

CUNHA, Maria Helena Melo da. **Currículo do sistema currículo Lattes**. Acesso em: 13 de set. de 2023. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/9071589649728441>

CUNHA, Talitha Angélica Andrade da. **A violência contra a mulher na UFOP Ouro Preto: Cartografia das agressões e mecanismos de combate**. Orientador: Dra. Monique Sanches. 2023. 88 p. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de

Arquitetura e Urbanismo, Ouro Preto, 2023. Disponível em: <http://www.monografias.ufop.br/handle/35400000/6429> Acesso em: 14 mar. 2024.

CUNHA, Evandro; VILAÇA, Sergio Henrique Carvalho. **Documentário 40 invernos**. Direção Evandro Lemos e Sérgio Vilaça. Belo Horizonte: [S. l.], [2007]. 1 DVD (109 min.) : son., color.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. 1ª. edição. São Paulo: Boitempo, 2016. (Tradução de Heci Regina Candiani).

FERNANDINO, Fabrício José. **20 anos do Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais: 1967 a 1986**. Orientador: Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha. 2011. 1 f. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Belas Artes/UFMG, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-92QFN3/1/fabricio_tese_doutoral_1.pdf. Acesso em: 1 mar. 2023.

FERREIRA, Priscila Prince Oliveira. **Profissionalização do produtor cultural: Formação em questão**. 2014. 59 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação) - Faculdade de Comunicação, Salvador, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/32953/1/Monografia%20-%20Vers%C3%A3o%20Final%20-%20Para%20imprimir.pdf> Acesso em: 22 nov. 2023.

FIRMINO, Flavio Henrique. FEMINISMO, IDENTIDADE E GÊNERO EM JUDITH BUTLER: APONTAMENTOS A PARTIR DE “PROBLEMAS DE GÊNERO”. **Revista Brasileira de Psicologia e Educação**, Araraquara, v. 19, n. 1, p. 51-61, 9 mar. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.30715/rbpe.v19.n1.2017.10819> Acesso em: 2 jun. 2023.

FISCHER, Stela. A crescente disseminação dos estudos feministas na pesquisa em Artes Cênicas e suas contribuições para a criação de ações disruptivas institucionais. Paraná, **Revista Urdimento**, v. 3, ed. 33, p. 296-310, 8 mar. 2024. DOI <https://doi.org/10.5965/1414573103332018296>. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018296>. Acesso em: 23 fev. 2024.

FREIRE, Paulo . **Pedagogia da autonomia: saberes necessários a prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2004. 148p.

GUIMARÃES, Maíra. **Os efeitos de narrativa de vida em escritas feministas: uma perspectiva racial e de classe**. Orientador: Ida Lucia Machado. 2019. 1-210 p. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/LETR-BAPRKL>. Acesso em: 12 abr. 2023.

GURGEL, Thelma. FEMINISMO AUTÔNOMO NO BRASIL CONTEMPORÂNEO: Reflexões iniciais. **13º Mundos de Mulheres & Fazendo Gênero 11**: Transformações, Conexões e Deslocamentos, Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), p. 1-10, 15 jul. 2017. Disponível em: https://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499469400_ARQUIVO_fazendogenero.pdf . Acesso em: 17 jun. 2024.

GOMES, Gabriela. Entrevista concedida a Gabriella Seabra virtualmente através da plataforma *Google Meet* em junho de 2023. Não publicada.

Governo Federal Brasileiro. **Apresentação Ministério da Cultura**. 27 jun. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/aceso-a-informacao/institucional/apresentacao>. Acesso em: 01dez. 2023.

hooks, bell. **Anseios: Raça, gênero e políticas culturais**. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 19ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022. 175 p.

KAMINSKI, Leon Frederico. Por entre a neblina: Festival de Inverno de Ouro Preto (1967 - 1979) e a experiência histórica dos anos setenta. **Repositório Institucional Universidade Federal de Ouro Preto**, Mariana, p. 13-246. 2011. Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/5697> Acesso em: 8 fev. 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KÖHLER, André Fontan; DURAND, José Carlos Garcia. Turismo cultural: conceituação, fontes de crescimento e tendências. **Turismo - Visão e Ação**, Itajaí, v. 9, n. 2, p. 185-198, 13 set. 2007. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=261056102004>. Acesso em: 17 fev. 2023.

MARINA, Heloisa. **ATUAR-PRODUZIR: Desafios de artistas da cena frente à gestão de suas trajetórias**. 1. ed. Belo Horizonte: Javali, 2023. 415 p.

MARINA, Heloisa. **ATRIZ-PRODUTORA DE UM TEATRO MENOR LATINO-AMERICANO: Crises e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação**. Orientador: Prof. Dr. André Luiz Netto Carreira. 427 f. Tese (Doutorado em Teatro) - Pós-graduação em Teatro do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000040/000040ff.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2023.

MARTINS, Soraya. **Teatralidades-aquilombamento: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo**. Belo Horizonte: Javali, 2023. 240 p. ISBN 978-65-87635-27-9

MOURÃO, Maria. Entrevista concedida a Gabriella Seabra virtualmente através da plataforma Meet em Maio de 2023. Não publicada.

NASPOLINI, Marisa. Descruzando alguns fios da rede: Estratégias e práticas feministas em quatro eventos ligados ao projeto Madaglena. **13º Mundos de Mulheres & Fazendo Gênero 11: Transformações, Conexões e Deslocamentos**, Florianópolis, p. 1-10, 2017. Disponível em: https://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499478568_ARQUIVO_Artigo_FG_MM2017_MarisaNaspolini.pdf . Acesso em: 24 fev. 2024.

NEVES, Daniela. A exploração do trabalho no Brasil contemporâneo: ESPAÇO TEMÁTICO: **TRABALHO, TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO E CONDIÇÕES DE VIDA**, Revista Katálysis, v. 25, n. 1, p. 11- 21, 5 abr. 2022. DOI <https://doi.org/10.1590/1982-0259.2022.e82561>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rk/a/RyBwcJVRVXSBzhfyd9hz9Xf/?lang=pt> . Acesso em: 17 jun. 2024.

OLIVEIRA, Deivid Carlos de. **Andarilhos queer**: peregrinações de gênero performadas por soldados nazistas em fotografias da Segunda Guerra Mundial. 2022. 222 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2022. Disponível em: https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/14733/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O_AndarilhosQueerPeregrina%C3%A7%C3%B5es.pdf Acesso em: 28 jul. 2023.

OLIVEIRA, Adriano Moraes de; OLIVEIRA, Marina de; GOMEZ, Máximo. Aspectos Políticos e Estéticos do Teatro de Grupo. *In*: OLIVEIRA, Adriano Moraes de. **Teatros de grupo**: sobre poéticas, estéticas e políticas. Pelotas: GEPPAC – Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Processos Criativos em Artes Cênicas, 2014. cap. 3, p. 59-76. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/geppac/2016/11/28/livro-teatro-de-grupo-sobre-poeticas-esteticas-e-politicas/>. Acesso em: 3 abr. 2024.

PEDROSO, Sandra Helena. O produtor cultural e a formalização da sua atividade. **Revista Latino Americana de Estudos em Cultura**, Rio de Janeiro, v. 4, ed. 7, p. 165-173, 2014. Disponível em: <http://www.pragmatizes.uff.br>

Acesso em: 17 jan. 2024

PINHO, Maria Inês Ribeiro Basílio. **Festivais de Teatro**: Sua Gestão, Impactos e Financiamento. 2007. 318 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Económicas e Empresariais) - Universidade Portucalense Infante D. Henrique, Porto, 2007. Disponível em: <http://repositorio.uportu.pt/jspui/bitstream/11328/440/2/TMF%2012.pdf>. Acesso em: 6 mar. 2023.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo de feminismo negro?**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 165 p.

ROCHA, Vanessa. Introdução à produção cultural. Rio de Janeiro: UFRJ, 2018. Disponível em: <https://ria.ufrn.br/jspui/handle/123456789/1399> Acesso em: 17 mai. 2023.

ROCHA, Renata; COSTA, Leonardo. A Formação e a profissionalização do gestor cultural:: emergências, políticas e desafios. **XVI Congresso Internacional FoMerco**: Integração Regional em Tempos de Crise: Desafios Políticos e Dilemas Teóricos, Salvador, p. 1-19, 2017. Disponível em: https://www.congresso2017.fomerco.com.br/resources/anais/8/1505577565_ARQUIVO_TextoLeoRenata_16.09.pdf. Acesso em: 10 jan. 2024.

REIS, Aryella Mascarenhas da Silva; BOMFIM, Natanael Reis. Turismo & Sociedade. Curitiba, v. 5, n.1, p. 252-274, abril de 2012. Representações Sociais da Comunidade sobre o Festival de Inverno de Ouro Preto, Minas Gerais (Brasil) a partir da Evocação Livre de Palavras. **Turismo & Sociedade**, Curitiba, v. 5, n. 1, p. 252-274. 2012. DOI <http://dx.doi.org/10.5380/tes.v5i1.26583>. Acesso em: 16 jan. 2023.

SAMPAIO, Daniele. **Elaboração de projetos para o desenvolvimento de agentes e agendas**. Belo Horizonte: Javali, 2021.

SAMPAIO, Daniele. **Agentes invisíveis e modos de produção nos primeiros anos do Workcenter of Jerzy Grotowski**. Belo Horizonte: Javali, 2020.

SAMPAIO, Daniele. **Currículo do sistema currículo Lattes**. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/6575546199141960> Acesso em: 13 set. 2023.

SANTOS, Rosângela. Entrevista concedida presencialmente à Gabriella Seabra. Belo Horizonte, 2023. abril de 2023. Não publicada.

SAAVEDRA, Renata. ENTRE MILITÂNCIAS E LETRAMENTOS:: PRODUÇÃO CULTURAL, ARTIVISMO E JOVENS FEMINISTAS. **13º Mundos de Mulheres e Fazendo Gênero 11: Transformações, conexões, deslocamentos**. Florianópolis, p. 1-12, 6 jun. 2017. Disponível em: http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498853199_ARQUIVO_Entremilitanciaseletramentos_Textocompleto.pdf Acesso em: 23 mai. 2023.

SAAVEDRA, Renata Franco. **REDES, RODAS E PALCOS DAS MULHERES: PRODUÇÃO CULTURAL, ARTE URBANA E FEMINISMOS NO RIO DE JANEIRO**. Orientador: Profª. Dra. Janice Caiafa. 2018. 188 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/tese_rsaavedra_2018.pdf Acesso em: 31 mai. 2023.

SAAVEDRA, Renata Franco. **Currículo do sistema currículo Lattes**. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/6321500551377900> Acesso em: 13 set. 2023.

SEABRA, Gabriella de Oliveira. **EMPREENDEDORISMO DAS MULHERES NAS ARTES: UMA QUESTÃO EM ABERTO**. Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel. 2021. 24 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Artes Cênicas) - Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2020. Disponível em: https://www.monografias.ufop.br/bitstream/35400000/2720/9/MONOGRAFIA_EmpreendedorismoMulheresArtes.pdf Acesso em: 17 ago. 2023

SILVA, Janine Gomes da; ZANDONÁ, Jair. Fazendo Gênero em tempos de pandemia: debates (im)pertinentes. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 30, n. 2, e88176, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/gBKtdjc5Q8TF47TRf5Npwez/> Acesso em: 05 mar. 2024.

Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/turismo/article/view/26583>. Acesso em: 6 jan. 2023.

VICENTE, Thais Cristina; LESCURA, Carolina; KNUPP, Marcos Eduardo Carvalho Gonçalves. Marketing do Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana: uma análise das edições 2018-2019. **Turismo: Estudos & Práticas (UERN)**, Mossoró/ RN, v. 9, p. 1-23, 2020. Disponível em: <http://natal.uern.br/phttp://natal.uern.br/periodicos/index.php/RTEP/indeeriodicos/index.php/RTEP/inde>. Acesso em: 17 fev. 2023.

VICENTE, Thais Cristina. MARKETING DO FESTIVAL DE INVERNO DE OURO PRETO E MARIANA: UMA ANÁLISE DAS EDIÇÕES 2018-2019. Orientador: Profa. Dra. Carolina Lescura de Carvalho Castro Volta. 2019. 84 p. Trabalho de conclusão de curso (Bacharel em Turismo) - Faculdade de Turismo, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2019. Disponível em: https://www.monografias.ufop.br/bitstream/35400000/2423/1/MONOGRAFIA_MarketingFestivalInverno.pdf Acesso em: 21 fev. 2024.

VIEIRA, Liliane Cirino. **Mulheres no poder: a dimensão machista na trama do golpe contra Dilma Rousseff**. Orientador: Jean Luiz Neves Abreu. 2022. Dissertação (Mestrado em História). Uberlândia, 2022. p. 1-152. DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.5047>. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/35470>. Acesso em: 1 dez. 2023.

ZIVIANI, Paula. CAPÍTULO 2 - A Política de Festivais Culturais de Belo Horizonte: Análise dos impactos socioeconômicos e simbólicos do FIT- BH. *In*: ZIVIANI, Paula; SILVA, Frederico Augusto Barbosa da (org.). **Políticas públicas, economia criativa e da cultura**. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), 2020. cap. 2, p. 25-92. ISBN 978-65-5635-008-0. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.38116/978-65-5635-008-0>. Acesso em: 26 fev. 2024.

Material online

51º Festival de Inverno UFMG em BH e Tiradentes. 2019. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/eventos/51-festival-de-inverno-da-ufmg> Acesso em: 24 abr. 2023.

Casos de feminicídio aumentam 7,3% em 2019, aponta levantamento. **CARTACAPITAL**. Março, 2020. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/casos-de-femicidio-aumentam-73-em-2019-aponta-levantamento/> Acesso em: 25 jun. 2023.

Espectáculo Peixes de Ana Regis. **Portal Belo Horizonte**. 2020. Disponível em: <http://portalbelohorizonte.com.br/eventos/teatro/artes-cenicas/espetaculo-peixes-de-ana-regis> Acesso em: 20 mai.2023.

O MAGDALENA PROJECT: rede internacional de mulheres no teatro contemporâneo. **Magdalena Project**, 2024. Disponível em: <https://www.themagdalenaproject.org/pt-br> . Acesso em: 23 mar. 2023.

PORTUGAL, Mayara. **50ª edição do Festival de Inverno homenageia Zé Pereira**. 2017. Disponível em: <https://ufop.br/noticias/festival-de-inverno/50a-edicao-do-festival-de-inverno-homenageia-ze-pereira> Acesso em: 22 abr. 2023.

PROEX, UFOP. **Relatório de atividades do Festival de Inverno Fórum das Artes de 2017**. Não publicado. Acesso em: 24 fev. 2023.

PROEX, UFOP. **Relatório de atividades do Festival de Inverno Fórum das Artes de 2018**. Não publicado. Acesso em: 24 fev. 2023.

PROEX, UFOP. **Relatório de atividades do Festival de Inverno Fórum das Artes de 2019**. Não publicado. Acesso em: 24 fev. 2023.

SOUZA, Lígia. **Festival de Inverno de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade encerra edição 2019 com um grande cortejo tropeiro**. Ouro Preto, Julho, 2019. Disponível em: <https://ufop.br/noticias/festival-de-inverno/festival-de-inverno-de-ouro-preto-mariana-e-joao-monlevade-encerra> Acesso em: 22 abr. 2023.

MEDEIROS, Jotapê. Ministério X Secretaria. **Farofáfá**. 2016. Disponível em: <https://farofafa.com.br/2016/05/20/ministerio-x-secretaria/>. Acesso em 01 dez. 2023.

MINISTÉRIO DO TRABALHO E EMPREGO. 2024. Disponível em: www.mtecbo.gov.br/cbsite/pages/home.jsf. Acesso em 17 jan. 2024.

Ói Noiz Aqui Traveiz. 2024. Disponível em: https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/p/atribu_1.html. Acesso em: 06 mar. 2023.

TABELA DE REFERÊNCIA PARA ARTISTAS E TÉCNICOS 2019/20. Sindicato dos artistas e técnicos em espetáculos de diversões do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2019.

TABELA DE REFERÊNCIA PARA ARTISTAS E TÉCNICOS 2023/24. Sindicato dos artistas e técnicos em espetáculos de diversões do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2023.

Um festival já com lugar garantido na história. 2017. Disponível em: <https://www.ufmg.br/festivaldeinverno-noticias/um-festival-ja-com-lugar-garantido-na-historia/> Acesso em: 24 abr. 2023.

ANEXO A – FORMULÁRIO DE PESQUISA COM MULHERES PRODUTORAS QUE TRABALHARAM NA PRODUÇÃO DOS FESTIVAIS DE INVERNO DE 2017 A 2019 – FÓRUM DAS ARTES E UFMG

Formulário destinado à investigação com mulheres produtoras que trabalharam na área de produção cultural dos Festivais de Inverno de 2017 a 2019 em Ouro Preto e Mariana e Belo Horizonte em Minas Gerais.

1. Nome:
2. Cidade:
3. Pronome (como prefere ser chamada):
4. E-mail para contato:
5. De qual Festival participou? Em qual edição? Qual era o tema?
6. Qual a sua formação profissional? Como começou e desenvolveu a profissão de produtora cultural?
7. Teve algum edital de contratação para este cargo de trabalho no Festival?
8. Quais as funções você teve que exercer na produção do Festival?

9. Como nós, produtoras, podemos nos fortalecer dentro de uma profissão como a produção cultural hoje no Brasil?
10. O que você entende sobre o que é produção cultural?
11. Sendo o Festival de Inverno um espaço de intercâmbio cultural, como foi a sua experiência com outras produtoras e o que você levou enquanto bagagem profissional inédita deste trabalho?
12. Como você precifica seu serviço enquanto produtora cultural?
13. Quais são as principais diferenças de se trabalhar em Festivais e trabalhar em companhias teatrais ou até mesmo com a autoprodução (produção de seu próprio produto cultural)?

ANEXO B – ROTEIRO ENTREVISTAS COM PRODUTORAS DAS EQUIPES DOS FESTIVAIS DE INVERNO UFMG E FÓRUM DAS ARTES ENTRE 2017 E 2019

Roteiro entrevistas (presencial) com produtoras que trabalharam na realização dos Festivais de Inverno entre 2017 e 2019

1. Como e quando iniciou na profissão de produção cultural?
2. O que é a profissão de produção cultural para você?
3. O que o Festival proporcionou para você enquanto produtora? Tanto no viés da experiência quanto na vida profissional.

4. Você, enquanto mulher, como se entende no meio da produção cultural hoje? Entendendo todas as especificidades que nos atravessam, como vida pessoal, família, machismo, sobrecarga...

5. Você acredita que o trabalho feito na produção artística tem um viés de criação? Como tem na interpretação, na direção, na iluminação? Como o fazer artístico se dá na produção cultural?

ANEXO C - QUESTIONÁRIO (VIRTUAL) PARA PRODUTORAS DE GRUPOS E AUTOPRODUTORAS DAS APRESENTAÇÕES TEATRAIS NOS FESTIVAIS DE INVERNO FÓRUM DAS ARTES E UFMG ENTRE 2017 E 2019

Questionário (virtual) para produtoras de grupos e autoprodutoras das apresentações teatrais nos Festivais de Inverno entre 2017 e 2019

Formulário destinado à investigação com mulheres produtoras que trabalharam com produção de grupos, projetos autônomos e apresentações artísticas nos Festivais de Inverno de 2017 a 2019 em Ouro Preto e Mariana e Belo Horizonte - Minas Gerais.

1. Nome:
2. Idade:
3. Cidade:
4. Pronome (como prefere ser chamada):
5. E-mail para contato:
6. De qual festival participou? Em qual edição? Qual era o tema?

7. Como foi contratada pelo grupo para o trabalho de produção pontual no Festival de Inverno? Em caso de autoprodução, o que a levou a participar do festival? Você mesmo submeteu o trabalho ao edital de participação?

8. Quem foi a pessoa responsável pela inscrição do grupo no edital do Festival de Inverno? Como o edital possibilitou ou não a entrada de mulheres no Festival de Inverno do ponto de vista da inclusividade?
9. Qual a sua formação profissional? Como começou e desenvolveu a profissão de produtora cultural?
10. Além de produtora, você tem outras profissões na área artística? Quais? Caso sim, pensando sob o olhar transversal, como as outras profissões artísticas atravessam seu trabalho enquanto produtora cultural?
11. A artista/agente cultural que produz seu próprio produto pode ser considerada uma empreendedora? A produção cultural é um trabalho que proporciona autonomia às mulheres?
12. Como nós produtoras podemos nos fortalecer dentro de uma profissão como a produção cultural hoje no Brasil? O feminismo tem um papel importante nessa busca?
13. O que você entende sobre o que é produção cultural?
14. Como você vê os feminismos dentro da produção cultural realizada dentro do Festival de Inverno que você trabalhou?
15. Quais os desafios encontrados na autoprodução? Tanto no ponto de vista de incentivo monetário quanto de circulação e manutenção do empirismo do trabalho.
16. Como foi trabalhar no Festival de Inverno na estrutura proposta pelo Festival na edição que você participou? Tanto em questão de verba, organização, gestão geral e etc.

ANEXO D - ROTEIRO DE ENTREVISTAS (PRESENCIAIS OU VIRTUAIS) COM PRODUTORAS DE GRUPOS E AUTOPRODUTORAS DAS APRESENTAÇÕES TEATRAIS NOS FESTIVAIS DE INVERNO FÓRUM DAS ARTES E UFMG ENTRE 2017 E 2019

Roteiro de entrevistas (presenciais ou virtuais) com produtoras de grupos e autoprodutoras das apresentações teatrais nos Festivais de Inverno entre 2017 e 2019

1. O que é a profissão de produção cultural para você? Quais são as funções de uma produtora?
2. Qual a sua formação profissional? Como começou e desenvolveu a profissão de produtora cultural?
3. O que o Festival proporcionou para você enquanto produtora? Tanto no viés da experiência quanto na vida profissional.
4. Como você se entende no meio da produção cultural hoje? Entendendo todas as especificidades que nos atravessam, como vida pessoal, família, machismo, sobrecarga...
5. Você acredita que o seu trabalho na produção artística tem um viés de criação? Como tem na interpretação, na direção, na iluminação? Como o fazer artístico se dá na produção cultural?
6. Você já teve contato com a autoprodução? Se sim, como é realizar a própria produção de um produto cultural que é seu e carregado de dramaturgias pessoais muitas vezes, principalmente neste caso, vinculado a um festival como o de inverno?

ANEXO E – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO PARA ENTREVISTAS COM PRODUTORAS QUE TRABALHARAM E SE AUTOPRODUZIRAM NOS FESTIVAIS DE INVERNO FÓRUM DAS ARTES E UFMG

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido - (TCLE)

Bom dia /boa tarde/boa noite a todas!

Convidamos V. Sa. a participar, como voluntária, da pesquisa intitulada “*Gestão e produção cultural de mulheres nos Festivais de Inverno de Minas Gerais: resistência e enfrentamento político na cultura mineira*”, desenvolvida pela docente Heloisa Marina (EBA/UFMG) e pela mestranda em Artes Gabriella de Oliveira Seabra (EBA/UFMG). A pesquisa está vinculada ao PPG ARTES (Programa de Pós-Graduação em Artes) da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

A pesquisa se propõe a pesquisar a representatividade e os encaminhamentos nas profissões de gestão e produção cultural de mulheres através do fenômeno de estudo: Festivais de Inverno de Minas Gerais em Ouro Preto e Mariana e da Universidade Federal de Minas Gerais em Belo Horizonte. Portanto, desenvolvendo uma pesquisa através de um olhar feminista e contribuindo para a construção de um material teórico que valorize as profissões de gestão e produção cultural ao mesmo tempo em que levanta discussão de gênero e a resistência do trabalho artístico em gestão e produção cultural atualmente.

A pesquisa contribuirá, por meio da divulgação dos seus resultados e de forma indireta, como material de estudo acerca da produção cultural feita por mulheres, seus encaminhamentos e funções no mercado trabalhista, contribuição para a memória e reconhecimento dos Festivais de Inverno enquanto cruciais à cultura mineira e contribuição intelectual acerca das políticas culturais e de desenvolvimento artístico no mercado de trabalho com produção e gestão cultural.

Para o desenvolvimento desta pesquisa serão utilizadas: revisão bibliográfica, coleta de dados realizada a partir de formulário/questionário do 'googleforms'; análise estatística dos dados; análise crítico-reflexiva dos dados, fichas técnicas dos Festivais de Inverno, entrevistas presenciais e através de plataformas virtuais de reunião como ‘Zoom’ e ‘Google Meet’. Os resultados das análises ficarão, após a pesquisa, à disposição para a livre consulta - a quem se interessar - com os responsáveis pela pesquisa, virtualmente e de forma impressa.

Pontuamos que sua participação não é obrigatória. V.Sa. poderá se recusar a participar ou, em caso de aceite, desistir deste estudo a qualquer tempo, sem qualquer tipo de penalidade ou constrangimento. Ressalvamos ainda que V. Sa. não terá qualquer despesa ou receberá qualquer vantagem financeira por participar desta pesquisa. Apesar disso, se, porventura, forem identificados e comprovados danos provenientes desta pesquisa, V. Sa. terá assegurado o direito à indenização.

A pesquisa procura respeitar os seus valores culturais, sociais, religiosos e morais, como também os seus costumes e hábitos. A participação na pesquisa é totalmente voluntária, portanto, é de sua livre escolha. Na pesquisa, será mencionada a entrevista de modo a contribuir com dados quantitativos e de representação dentro da área da pesquisa em produção cultural. Desta forma, a entrevista é um dado fundamental para comprovação e fundamentação da parte teórica da pesquisa. Caso opte pelo anonimato, nos informe no ato de assinatura deste termo.

Sua participação nesta pesquisa consistirá em respostas a um questionário/formulário do 'googleforms', e/ou entrevista virtualmente (Zoom ou Google Meet) ou presencialmente, caso haja a necessidade de coletas mais abrangentes, a partir da assinatura desta autorização.

Os riscos à saúde física dos participantes são mínimos, porém os participantes deverão estar cientes que como terão que, responder a um questionário eletrônico, o tempo para a execução deste procedimento, que é de 5 a 15 minutos, poderá causar cansaço mental. Nas entrevistas online e presencial a duração máxima é de 1h (uma hora) e pode acarretar fadiga mental. Além disso, a qualquer momento do preenchimento, V.Sa. poderá deixar de responder a toda e qualquer pergunta que não lhe agrada, e poderá parar ou abandonar o restante do questionário caso julgue necessário ou conveniente, assim como o ambiente em que serão feitas as entrevistas presenciais ou as salas de reunião online.

Esta via do termo de consentimento livre e esclarecido deverá ser arquivada por V.sa.. V.sa. acessará o formulário somente se aceitar este termo de consentimento. Durante o preenchimento do formulário, V.Sa. poderá manifestar se está de acordo ou não em participar da pesquisa.

As dúvidas sobre a pesquisa poderão ser esclarecidas pelos pesquisadores responsáveis a qualquer momento, nos seguintes contatos:

Heloisa Marina

E-mail: heloisamarina.eba@gmail.com

Gabriella Seabra

E-mail: gabioliveiraseabra@yahoo.com.br

O contato do pesquisador destina-se para dúvidas gerais e sobre a pesquisa.

Ao persistirem as dúvidas sobre os seus direitos como participante desta pesquisa, envolvendo questões éticas V.Sa também poderá fazer contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais para dirimir dúvidas éticas:

Endereço: Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais.

Unidade Administrativa II, 2º andar, sala 2005.

Telefone: (31)3406-4592

E-mail: coep@prpq.ufmg.br

Horário de atendimento: 9h às 11h / 14h às 16h

Eu fui informada dos objetivos, métodos, riscos e benefícios da pesquisa “*Gestão e produção cultural de mulheres nos Festivais de Inverno de Minas Gerais: resistência e enfrentamento político na cultura mineira*”, de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações e modificar minha decisão de participar se assim o desejar.

Aceito, participar da pesquisa.

Belo Horizonte, __/__/__

Nome